

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

JULIA RICCIARDI LIMA

*MOÇA PROSA E SAMBA QUE ELAS QUEREM: DISSERAM QUE EU
NÃO ERA BAMBA?*

Identities, resistências e reinterpretações do samba na trajetória de
conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro



Niterói
2021

JULIA RICCIARDI LIMA

***MOÇA PROSA E SAMBA QUE ELAS QUEREM: DISSERAM QUE
EU NÃO ERA BAMBA?***

**Identities, resistências e reinterpretações do samba na trajetória de
conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Linha de pesquisa: Performances, Agências e Saberes Culturais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Marina Bay Frydberg.

Niterói

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L732m Lima, Julia Ricciardi
MOÇA PROSA E SAMBA QUE ELAS QUEREM: DISSERAM QUE EU NÃO ERA
BAMBA? : Identidades, resistências e reinterpretações do
samba na trajetória de conjuntos musicais formados por
mulheres no Rio de Janeiro / Julia Ricciardi Lima ; Marina Bay
Frydberg, orientadora. Niterói, 2021.
157 f. : il.

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2021.m.10377149705>

1. Mulheres no samba. 2. Samba. 3. Feminismo. 4. Etnografia.
5. Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



Nº 130

Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos dois dias do mês de dezembro 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): **Julia Ricciardi Lima**, sob o título: **“MOÇA PROSA E SAMBA QUE ELAS QUEREM: DISSERAM QUE EU NÃO ERA BAMBA? Identidades, resistências e reinterpretções do samba na trajetória de conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro”**. 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:

Profª. Drª. Marina Bay Frydberg - (Orientadora - Presidente da Banca)
(UFF)

Profª. Drª. Luciana Pires de Sá Requião
(UFF)

Profª. Drª. Nubia Regina Moreira
(UESB)

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 Secretaria 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 Secretaria.

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”.

AGRADECIMENTOS

Minha pesquisa não seria possível sem a colaboração das músicas dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*. Sem sua disponibilidade e generosidade em compartilhar comigo reflexões, vidas e muitos sambas! Agradeço imensamente às artistas que me concederam entrevistas, Fabi, Jack, Ana Pri, Kaká, Sil e Julinha, às demais sambistas dos dois conjuntos e às suas produtoras.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, PPCULT-UFF, suas servidoras e servidores, técnicos e docentes, bem como às e aos colegas da turma 2019 por juntas termos atravessado anos tão difíceis.

À minha orientadora Marina Frydberg, para mim Mari, agradeço pela parceria, paciência e por sua produção intelectual que me inspirou e me deu recursos para que desenvolvesse meu próprio trabalho.

Às professoras integrantes das minhas bancas de qualificação e defesa, agradeço o interesse em avaliar meu trabalho, pelas contribuições que vieram e ainda virão. À prof.^a. Elisângela de Jesus Santos agradeço, especialmente, pelas palavras afetuosas e estimulantes que me disse no momento final de preparação do texto.

À equipe de produtoras e produtores culturais da Difusão Cultural do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ pelos incentivos para realização do meu mestrado e por terem trabalhado com menos uma durante a licença na qual desenvolvi esta pesquisa. E ao Daniel Ruiz, particularmente, a quem agradeço pelas trocas carinhosas e encorajadoras durante todo esse percurso.

Sou muito agradecida à todas as pesquisadoras e pesquisadores com quem dialoguei durante a elaboração da dissertação, principalmente Bárbara Grillo, Milene Mostaro, Camille Siston e todo o pessoal querido do grupo de estudos Gênero, Carnaval e Cidade.

Agradeço à todas as mulheres trabalhadoras da música que vivenciaram comigo o programa Arte Sônica Amplificada, com carinho muito especial às amigas Laila Aurore e Patrícia Rodrigues. A esta última também agradeço por me inserir e informar sobre as ações do fundamental Movimento das Mulheres Sambistas.

Aos meus pais Chris e Victor, com quem partilho o desafio e o acolhimento de viver em família, e à todas as amigas e amigos mais queridos — de Miguel Pereira, da Escola de Comunicação da UFRJ, do Ngoma Angola —, agradeço por me suprirem dos afetos fundamentais, sem os quais nada se faz.

À Cecília Cruz, Ceci, pela parceria, paciência, carinhos, incentivos inesgotáveis na realização da minha pesquisa e em tudo mais. Também à toda família Moraes/Cruz pelo obstinado Embaixadores da Folia e seu perfume de arruda, pelo Vaca, pela Intendente, pelo Sambódromo e por todas as maravilhosas roubadas nas quais me meteram nos últimos carnavais.

RESUMO

LIMA, Julia Ricciardi. *MOÇA PROSA E SAMBA QUE ELAS QUEREM: DISSERAM QUE EU NÃO ERA BAMBÁ?* Identidades, resistências e reinterpretações do samba na trajetória de conjuntos musicais formados por mulheres no Rio de Janeiro. Orientadora: Marina Bay Frydberg. Niterói, 2021. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

A dissertação se dedica a pensar a prática contemporânea do samba por dois conjuntos inteiramente formados por mulheres no Rio de Janeiro: *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*. Resulta de uma investigação etnográfica, constituída por idas às rodas de samba e entrevistas sobre as trajetórias de vida, aprendizado e profissionalização das músicas. Busquei compreender que sentidos constroem sobre o samba, tendo em vista suas reivindicações por protagonismo a partir das identidades de gênero e raça. Através das narrativas biográficas, das teorias da performance e da teoria feminista, explorei as tensões referentes à legitimidade e pertencimento das interlocutoras ao universo sambista tradicional. Procurei observar como articulam identidades e quais são seus modos de fazer samba. Compreendi que as sambistas de hoje buscam o alargamento de papéis sociais que as limitam a partir de estratégias individuais e coletivas, entoando suas próprias formas de resistência, de organização, suas narrativas e representações da memória. As violências estruturais determinam as formas que adquirem suas produções e a reunião em grupos de mulheres permite que reconheçam umas às outras, em sua diversidade, expandindo suas redes de trabalho.

Palavras-chave: Mulheres no samba. Feminismos. Trajetórias de vida. Etnografia. Samba.

ABSTRACT

LIMA, Julia Ricciardi. *MOÇA PROSA AND SAMBA QUE ELAS QUEREM: WHO SAID I'M NOT A "BAMBA"?* Identities, resistances and samba reinterpretations in the trajectories of all-female samba groups in Rio de Janeiro. Orientadora: Marina Bay Frydberg. Niterói, 2021. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

This thesis is dedicated to thinking about the contemporary practice of samba by two all-female samba groups in Rio de Janeiro: *Moça Prosa* and *Samba Que Elas Querem*. It is the result of an ethnographic investigation, consisting of visits to the samba circles and interviews about the trajectories of life, learning, and professionalization of the musicians. I sought to understand what meanings they construct about samba, taking into account their claims for protagonism based on gender and race identities. Through biographical narratives, performance theories, and feminist theory, I explored the tensions concerning the legitimacy and belonging of the interlocutors to the traditional samba universe. I tried to observe how they articulate identities and what are their ways of doing samba. I understood that today's sambistas seek to expand the social roles that limit them through individual and collective strategies, chanting their own forms of resistance, organization, their narratives and representations of memory. Structural violence determines the forms that their productions acquire, and the reunion in groups of women allows them to recognize each other, in their diversity, and to expand their networks.

Keywords: Women in samba. Feminisms. Biographies. Ethnograph. Samba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Domingo na Paulistinha: meu relato de chegada.....	14
Gênero, raça e reelaborações da tradição na literatura sobre o samba: breve revisão bibliográfica.....	19
Estrutura da dissertação.....	26
CAPÍTULO 1 - TRAJETÓRIAS, TRAMAS, <i>TRAVESSIAS</i>	28
1.1 Os grupos.....	31
1.1.1 Moça Prosa: o samba aos pés de Mercedes Baptista.....	31
1.1.2 Samba Que Elas Querem: “Nós queremos SAMBA”.....	36
1.2 As músicas.....	41
1.2.1 Prosas.....	41
1.2.2 <i>Samba Que Elas Querem</i>	54
CAPÍTULO 2 - “— NA MINHA RODA EU SOU MADAME”.....	73
2.1 Abrindo espaços para as rodas.....	76
2.2 Preparando as rodas: passagens de som e tensões nas relações de gênero.....	84
2.3 Entrando nas rodas: “a Banca”, “a Prainha” e suas dimensões performativas.....	90
CAPÍTULO 3 - REDES, REPERTÓRIOS, IDENTIDADES.....	99
3.1 Redes e repertórios.....	101
3.2 Grupos feministas? Mulheres sambistas? Identidades e suas interseções.....	117
3.2.1 “Sambista” segundo <i>Moça Prosa</i> e <i>Samba Que Elas Querem</i>	120
3.2.2 “Feminista” segundo <i>Moça Prosa</i> e <i>Samba Que Elas Querem</i>	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
POSFÁCIO - “TÔ EM CASA HÁ BEM MAIS DE UMA SEMANA” - PANDEMIA NO CENÁRIO DO SAMBA PROTAGONIZADO POR MULHERES.....	140
REFERÊNCIAS.....	144
Bibliográficas.....	144
Internet.....	150
Canções.....	153
ANEXOS.....	156
Anexo A.....	156
Anexo B.....	157

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – <i>Moça Prosa</i> na Pedra do Sal. Fonte: Facebook / Acervo do grupo.	32
Figura 2 – <i>Moça Prosa</i> no Largo de São Francisco da Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff.	32
Figura 3 – <i>SQEQ</i> no evento que deu origem ao grupo, em um bar no Catete. Fonte: Facebook / Acervo do grupo.....	37
Figura 4 – <i>SQEQ</i> na Banca do André, Cinelândia. Fonte: Acervo do grupo / Victor Curi.	37
Figura 5 – Fabíola na Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Carolina Merat	41
Figura 6 – Jack na Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Carolina Merat	47
Figura 7 – Ana Priscila na Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff.	52
Figura 8 – Karina na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar.	54
Figura 9 – Silvia na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar	61
Figura 10 – Júlia na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar	66
Figura 11 – Cecília na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar	69
Figura 12 – <i>SQEQ</i> monta seu estandarte na roda da Rua do Mercado. Fonte: foto da pesquisadora.....	86
Figura 13 – <i>Moça Prosa</i> monta sua roda na Prainha. Fonte: foto da pesquisadora.....	86
Figura 14 – Júlia canta “Beijo Sem” na Banca do André. Fonte: foto da pesquisadora.....	95
Figura 15 – Silvia canta “Mulheres” na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar	95
Figura 16 – Outras vozes na roda: Conceição Evaristo na Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff	98
Figura 17 – A estátua de Mercedes Baptista. Fonte: Acervo do grupo / Carolina Merat.	98
Figura 18 – Cecília Cruz, do <i>SQEQ</i> , toca no show de <i>Moça Prosa</i> no Teatro Rival. Fonte: Acervo do grupo / Carolina Merat.....	103
Figura 19 – Jack Rocha, do <i>Moça</i> , canta em roda de <i>Samba Que Elas Querem</i> na Garagem das Ambulantes. Fonte: Acervo Garagem das Ambulantes / Ana Wander Bastos.....	103
Figura 20 – Michele Souza, “sub” de <i>Moça Prosa</i> . Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff ..	104
Figura 21 – Jéssica Zarpey, “sub” de <i>Samba Que Elas Querem</i> . Fonte: Acervo do grupo / Victor Curi.	104
Figura 22 – <i>SQEQ</i> com Teresa Cristina em divulgação para o show “Um Sorriso Negro”. Fonte: Divulgação do grupo.	105
Figura 23 – A cantora Glória Bomfim na roda de <i>Moça Prosa</i> . Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff	106
Figura 24 – <i>Samba Que Elas Querem</i> e “subs” com Tia Surica no Boteco do Lira. Fonte: Acervo do grupo.....	108
Figura 25 – <i>Samba Que Elas Querem</i> na casa de Beth Carvalho, também junto à sambista Teresa Cristina. Fonte: Acervo do grupo.....	109
Figura 26 – <i>Moça Prosa</i> na casa de Beth Carvalho. Fonte: Acervo do grupo..	109
Figura 27 – As percussionistas Tainá Brito e Gisele Sorriso, de <i>Moça Prosa</i> e <i>Samba Que Elas Querem</i> respectivamente, em evento realizado em homenagem à Dona Ivone Lara na Casa do Jongo. Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff	111
Figura 28 – Músicas do <i>Moça</i> e Cecília Cruz, em evento realizado em homenagem à Clara Nunes na Portelinha. Facebook / Acervo do grupo	111
Figura 29 – Card publicado no Instagram do grupo <i>Moça Prosa</i> . Instagram / Acervo do grupo	112

INTRODUÇÃO

Quem se interessa por vivenciar as tradições do samba na cidade do Rio de Janeiro, não apenas nos finais de semana e feriados, mas durante todos os dias da semana, tem diante de si uma infinidade de opções. Ampliou-se nos últimos anos, a chance de que este público se depare com rodas e *shows* apresentados por grupos inteiramente compostos por mulheres, como *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem (SQEQ)*, dois conjuntos que reivindicam o protagonismo feminino no samba. Formados respectivamente em 2012 e 2017, eles não são os primeiros com este perfil, mas compõem um fenômeno contemporâneo de efervescência, estimulado também por movimentos que agregam e pautam reivindicações das sambistas, como *Movimento das Mulheres Sambistas*¹ e *Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba*².

Atuantes no campo das práticas musicais, *Moça* e *SQEQ*, como também os chamarei aqui, tampouco parecem estar isolados de outros fenômenos sociais. Como assinala Heloísa Buarque De Hollanda³ (2018), antes dos acontecimentos que marcaram o início do que pode ser reconhecida como uma quarta onda feminista no Brasil parecia inconcebível o florescimento de novos e enfáticos discursos emancipatórios como os que viriam a emergir nos anos de 2014 e 2015. Talvez, antes disso, também fosse improvável se deparar com um grupo de samba se apresentando como o faz *Samba Que Elas Querem*:

Lugar de mulher é onde ela quiser! E como Clementina já dizia, ‘sai de baixo, senão eu vou passar por cima’! Nós queremos SAMBA. Queremos cantar forte, quebrar tudo nos tambores, tamborins e pandeiros, chorar a viola e o cavaco pra saudar todas as tias Suricas, Ciatas, Ivones, Elzas, Claras, Beths, Lecis e Jovelinas.⁴

¹ Coletivo originado a partir do Dia da Mulher Sambista, comemorado pela primeira vez em 13 de abril de 2019, reúne mulheres de diversas áreas de atuação com a proposta de organizar, fomentar e difundir ações que promovam o protagonismo feminino no samba.

² Projeto idealizado pela cantora carioca Dorina com a proposta de fortalecer redes entre rodas de samba, cantoras e instrumentistas de todo país e de fora dele, estimulando as trocas culturais e a divulgação da presença das mulheres do samba.

³ Procurei neste trabalho citar o nome completo das autoras e autores ao menos em sua primeira menção, seja dentro ou fora das aspas, considerando que o formato de citação que privilegia apenas o último sobrenome não permite a identificação de gênero, invisibilizando, portanto, a produção científica de mulheres pesquisadoras.

⁴ Apresentação divulgada no Facebook do grupo. Disponível em <https://www.facebook.com/sambaqueelasquerem/>. Acesso em 07/07/2020.

Mas se “cantar forte” tem sido necessário, é porque o cenário também mostra suas resistências ao acesso das músicas⁵ ao universo cultural popular. Esta dissertação parte do meu interesse etnográfico em acompanhar as práticas contemporâneas do samba empreendidas pelos dois grupos apresentados, de observar suas experiências como mulheres cisgênero, brancas e negras, no samba, vivendo os desafios que tais localizações sociais representam e se constituindo como sambistas nesse contexto. Se as reinterpretações do samba por novas gerações haviam estimulado, como nota Marina Frydberg, produções anteriores no campo do “universo de redescobertas e recriações que tem na música a possibilidade de relação entre tradição e modernidade” (*Id.*, 2011, p. 26), o tensionamento provocado pela reivindicação da centralidade das mulheres estimula ainda mais, aqui, a busca por compreender as novas performatividades do samba, tendo em vista as trocas simbólicas entre passado e presente.

Meu trabalho busca, a partir da pesquisa de campo e da realização de entrevistas com seis integrantes dos conjuntos estudados, compreender: como se dão as negociações simbólicas entre os fazeres desses grupos e a herança do samba, sua história, sua linguagem consolidada, seu “passado relevante” (HOBBSAWN, Eric, 1997, p.8), portanto as tensões referentes a legitimidade e pertencimento das interlocutoras ao universo do samba; quais são os fatores por elas negociados; como e quais são as identidades forjadas nesta prática; quais são seus modos de fazer samba; como sua prática se sustenta, com quais outras práticas contemporâneas se relaciona. Um foco importante será direcionado ao estudo de trajetórias: dos grupos, de vida e profissionalização das interlocutoras de pesquisa.

A investigação em campo, contando com os períodos exploratórios para escrita do projeto que originou a dissertação, durou cerca de um ano e meio, foi realizada em diversos espaços da cidade e, em decorrência do isolamento social provocado pela pandemia de covid-19⁶, também nas redes sociais, em espaços digitais. A permanência em campo foi registrada através de anotações, também resultando em registros de material audiovisual. As entrevistas, semiestruturadas, foram realizadas as interlocutoras: Jack Rocha, Fabíola Machado, Ana Priscila, Silvia Duffrayer, Karina Neves e Júlia Ribeiro. Algumas foram realizadas presencialmente, outras por chamadas de vídeo, tiveram

⁵ Escolho aqui utilizar o feminino da língua portuguesa, “música”, ao invés do frequentemente utilizado “musicista”, comum aos dois gêneros. O segundo utilizo somente nos momentos nos quais efetivamente falo tanto sobre homens quanto sobre mulheres praticantes da música.

⁶ Anunciada pela OMS em março de 2020, a doença grave de alcance mundial causada pelo coronavírus SARS-CoV2, impôs a necessidade de isolamento e vitimou milhões de pessoas ao redor do globo.

duração variável e todas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas. A eleição das músicas entrevistadas procurou responder às variantes identitárias importantes para as perguntas de pesquisa, construindo o panorama mais amplo possível em relação à identificação racial, maternidade, trabalho exclusivo ou não com o samba, e contemplando mulheres que executavam diferentes instrumentos no interior de seus conjuntos: melódicos, harmônicos, percussivos e canto.

Domingo na Paulistinha: meu relato de chegada

A primeira vez que tive contato com um dos grupos que viriam a compor esta pesquisa foi em janeiro de 2018, na Lapa, Centro do Rio, quando fui levada por uma amiga, frequentadora assídua dos sambas cariocas, à uma roda realizada pelo *Samba Que Elas Querem* no bar A Paulistinha. Em uma ocasião anterior, já havia chegado perto de ir, sozinha, à uma apresentação no Bar dos Irmãos, no Catete, Zona Sul, mas chegando cedo demais, me deparei apenas com uma lona armada na Rua Pedro Américo e decidi voltar para casa. Tenho a impressão de que nesta época, e desde o final do ano de 2017, quase todas as pessoas próximas a mim já haviam relatado com entusiasmo alguma ida às rodas de samba deste grupo e eu sentia que perdia algum acontecimento importante da cena cultural da cidade, desconforto que resolvi desfazer em uma tarde quente de domingo.

Ao chegar desta vez, novamente cedo, o que mais tarde se tornaria um hábito de pesquisa, as músicas já executavam os primeiros sambas, em roda, sob uma lona armada em frente ao pequeno bar que dava suporte ao evento. Apesar do pouco público inicial, na quadra da Avenida Gomes Freire onde o *show* acontecia havia muitas vendedoras e vendedores ambulantes e sua presença se justificava com o passar das horas: conforme anoitecia, a roda enchia cada vez mais. Como estava com esta amiga que já frequentava as apresentações, ao chegar fomos recebidas por gestos de cumprimento de várias das integrantes do grupo, mas a única artista com quem já havia tido pouco contato, através de seus outros trabalhos com a música, era a cantora e percussionista Silvia Duffrayer. Aproveitei este domingo na Paulistinha como uma atividade comum de lazer, outras amigas se juntaram a nós, e fiquei especialmente impressionada com o público vibrante de mulheres que compunham a beira da roda, onde fiz questão de também permanecer. Neste dia, cantei com entusiasmo alguma coisa que sabia do repertório, já que até o momento as rodas de samba cariocas eram para mim, uma mulher branca nascida fora da

capital, uma programação inabitual. As apresentações inteiramente femininas foram, na verdade, as minhas primeiras referências do que é verdadeiramente frequentar e praticar as rodas de samba.

A construção da minha relação com o samba praticado por mulheres como tema da pesquisa começa a acontecer a partir do cruzamento temporal destas experiências nas rodas do *Samba Que Elas Querem*, que se intensificaram nos meses seguintes, com os encontros teóricos promovidos pelo curso de extensão Direitos Culturais e Direito à Cidade organizado, entre outros, pelo IPPUR/UFRJ e PPCULT/UFF, ao fim do qual escrevo meu projeto para este segundo Programa. A escrita do projeto é o momento no qual efetivamente entro em processo de pesquisa, compreendendo minhas idas às apresentações como um campo exploratório e procurando aprofundar meu contato com as mulheres do samba da cidade do Rio de forma mais ampla, frequentando também outras rodas e eventos relacionados, como o I Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba realizado em 2018. Relembro que este foi um ano no qual *Samba Que Elas Querem* ganhou um impulso de visibilidade quando um vídeo do grupo executando uma paródia a partir da perspectiva feminina da música “Mulheres”, originalmente composta pelo sambista Toninho Geraes, viralizou nas redes sociais, e que algumas rodas realizadas no período foram permeadas por acontecimentos marcantes, que geraram homenagens e manifestações: o assassinato da socióloga e vereadora Marielle Franco⁷, em março de 2018 e o falecimento de Dona Ivone Lara, a Dama do Samba, logo em seguida, em abril.

Meu encontro com o grupo *Moça Prosa* acontece na mesma época, em meados de 2018. Diferentemente da aproximação vivenciada com *Samba Que Elas Querem* meus primeiros contatos se deram em um espaço privado de *shows*, o Espaço Catete, onde o grupo realizava uma roda às sextas-feiras. Eu fui sozinha às primeiras apresentações e nunca havia visto nenhuma das músicas antes, fato que me conservou a certa distância até o ano seguinte, quando conversei com a primeira entrevistada desta pesquisa, a cantora Fabíola Machado. A plateia das apresentações realizadas neste espaço me parecia mais misto do que vinha observando nas rodas de *SQEQ*, mas também era possível perceber uma forte presença feminina. Eu viria a sentir realmente o peso deste público nas rodas de rua organizadas pelo grupo no Largo de São Francisco da Prainha, Centro da cidade.

⁷ Marielle Franco (1979 – 2018), socióloga, eleita vereadora da Câmara do Rio de Janeiro como a quinta mais votada em 2016, foi assassinada junto ao motorista Anderson Gomes em um atentado ao carro onde estava em 2018. Em 2019, o ex-PM Elcio Vieira de Queiroz e o Sargento reformado da Polícia Militar Ronnie Lessa se tornaram réus do caso por terem efetuado a execução. O mandante do crime ainda hoje permanece incógnito.

Antes que eu chegasse até essas rodas mensais do *Moça Prosa*, época na qual o conjunto já havia se transformado em um interesse de investigação mais evidente para mim, estive também no *show* que comemorava seu aniversário de seis anos no Teatro Rival. Logo nestas primeiras incursões, conheço Bárbara Grillo, pesquisadora que à época realizava seu trabalho de mestrado também sobre os grupos de samba formados por mulheres pelo PPGSA/UFRJ. Bárbara foi uma de minhas primeiras interlocutoras sobre tema como um interesse de pesquisa.

Já a primeira música com quem estabeleci um diálogo durante o período de explorações iniciais do campo, antes mesmo da escrita de um projeto de pesquisa e da transformação completa de um interesse pessoal em um interesse de investigação, foi Cecília Cruz, cavaquinista do grupo *Samba Que Elas Querem*, que na época se tornou minha namorada. Cecília foi, portanto, desde o pré-campo, uma interlocutora privilegiada na pesquisa, quem facilitou ou refreou minha entrada nos espaços, quem iniciou minha aproximação com as outras músicas. Nossa relação adicionou várias camadas à minha presença, em como percebia e era percebida em campo. Cecília é uma música que circula entre os dois grupos, já que assume a execução do violão no grupo *Moça Prosa* em muitas apresentações, e é certamente a maior ponte entre eles, de modo que, para ambos, era reconhecida de forma imediata como uma amiga. Sendo namorada de uma das músicas era identificada, antes de tudo, como componente deste grupo de pessoas agregadas que acompanham semanalmente os *shows*, pedem para ter seus nomes colocados nas listas de gratuidade e se servem de salgadinhos nos camarins. Ervin Goffman (1999) assinala a importância das informações iniciais advindas da representação social dos indivíduos para sua definição perante o grupo e, para mim, se tornaria verdade que mesmo depois de minhas primeiras abordagens e reiteradas manifestações como pesquisadora não seria simples transitar entre as duas posições. Ainda que não jogasse tão estrategicamente com meus papéis sociais quanto talvez o autor tenha previsto, meu reconhecimento em campo como pesquisadora seria instável. Soma-se à questão da primeira impressão, o fato de que minha “atividade dramática”, como nomeia Goffman (*Ibid.*), como pesquisadora, era pouco visível. Até o período no qual iniciei entrevistas individuais com as músicas minha performance em campo consistia em estar lá, participar da roda, conversar com as interlocutoras, tirar algumas fotos e realizar algumas gravações em vídeo, um repertório inteiramente condizente, afinal, também com a representação do papel de namorada de uma das integrantes dos grupos.

Em 2019, um acontecimento profissional também tem influência importante sobre a configuração de minha posição em campo. Sou selecionada para um projeto de formação e impulsionamento de mulheres atuantes em diversas áreas da cadeia do som e da música, em parte por minha atuação como pesquisadora, em parte por experiências profissionais com produção e jornalismo cultural. Durante sete meses, tive contato com um grupo grande de profissionais da música do Rio de Janeiro, algumas delas diretamente ligadas ao samba. Uma delas, Patrícia Rodrigues, coordenadora do *Movimento das Mulheres Sambistas*, era produtora do grupo *Moça Prosa* à época. A partir de meu encontro com Patrícia, com quem realizo alguns projetos e que me convida para acompanhar o trabalho do *Movimento*, começo a pensar sobre o grau de reflexividade da minha pesquisa em um dos sentidos assinalados por Marilyn Strathern (2017) que é o do compartilhamento da atividade produtiva. Ainda que a autora compreenda que o desenvolvimento de uma autoantropologia depende de uma continuidade cultural expressa no produto da escrita etnográfica e que haverá sempre, em sua perspectiva, um grau de descontinuidade entre o grupo estudado e os conceitos analíticos que organizam essa escrita, percebo que há diversas sujeitas neste campo com as quais de fato divido repertórios, “premissas sobre a vida social” (*Ibid.*). Para além da uma cumplicidade com as interlocutoras decorrente do meu relacionamento afetivo que dava uma “forma particular aos problemas morais” (*Ibid.*, p. 143), que gerava uma percepção de familiaridade “escorregadia” com os grupos, começo a compreender em que graus estávamos, nas palavras de Strathern (*Ibid.*), “informadas pelos mesmos conceitos”. Mais tarde, descobriria, também, que muitas das interlocutoras compartilhavam comigo sentidos sobre a atividade produtiva da pesquisa acadêmica, sendo elas mesmas pesquisadoras ou já tendo passado por instituições de ensino superior e pós-graduações.

Durante parte do tempo em que desenvolvia essa investigação, reafirmei para mim e para as interlocutoras e interlocutores de pesquisa, incluindo bancas, comunicações de artigos etc., que em decorrência da minha localização social como uma mulher branca, da classe média, nascida e criada em uma cidade da região centro-sul fluminense e não na capital, meu contato com o universo do samba tinha se iniciado com o conhecimento das rodas inteiramente formadas por mulheres, em 2018, como também afirmo no início desta seção. Em tempo, percebi que se era verdade que não tinha a ida às rodas de samba como um hábito cultural consolidado, que meu repertório musical do gênero se expandiu consideravelmente durante o trabalho de campo e que muito provavelmente experimentei novas corporalidades pelo engajamento nesta prática, não era verdade que tenha chegado

em campo desabitada de referências sobre samba, música ou fazeres musicais das mulheres. Pelo contrário, tinha a posse de memórias fundamentais para eleição deste tema de pesquisa e para a construção dos meus pontos de análise. Como nas histórias narradas por muitas das interlocutoras que apresentarei adiante, a família também foi meu primeiro espaço de contato com a música.

Minha avó paterna, Marly, foi durante toda a vida uma trabalhadora da música. Formada em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música se apresentou em programas de rádio, coordenou uma escola de música nos fundos de sua casa no Méier, subúrbio Rio de Janeiro, trabalhou dando aulas particulares e tocando com um pequeno conjunto em eventos sociais como festas de 15 anos, bodas, casamentos e uniões das mais variadas linhas religiosas, ajudando a sustentar assim sua família. Que eu tenha visto, pessoalmente ou em fotos, além do canto e do piano ela também executava violão, acordeom e bandolim. Não tenho registros se um dia chegou a compor. As referências com as quais convivi a partir dela, apesar de bem amplas, sem dúvida se vinculavam mais ao gênero do Samba-canção. Por sua vez, meu pai também se dedica de forma amadora à composição, é instrumentista de violão e toca percussões variadas. As reuniões musicais da minha casa nunca se assemelharam ao que conheço hoje como as rodas de samba cariocas, mas sempre estiveram lá quase todos os seus instrumentos. O violão, o tamborim, o reco-reco, o pandeiro, o surdo, o ganzá, os conheço desde sempre, e faziam parte da materialidade que compunha a casa da minha infância.

Quando comecei a conhecer as trajetórias de formação das interlocutoras de pesquisa, elas também me falavam sobre lugares que não me eram de todo desconhecidos. Na Escola de Música Villa-Lobos⁸, que veremos, formou grande parte das sambistas com quem construí essa pesquisa, havia, mais jovem, cursado sem concluir a formação em canto popular. Também havia participado de oficinas de percussão do Mestre Riko, um professor desta mesma escola que é bastante próximo das músicas de *Moça Prosa*. Mais tarde, já durante a pesquisa, tive ainda curiosidade de conhecer a dinâmica de formação da Escola Portátil de Música, onde iniciei um estudo do pandeiro.

Sem dúvidas tudo isso foi sedimentando um terreno de significados compartilhados com o campo. Mas em última instância, tratando-se do samba, seria difícil não administrar uma experiência compartilhada, não encontrar em que sentidos estaria “em casa” (STRATHERN, 2017) durante a pesquisa, já que na economia de significados

⁸ Escola de música administrada pela Secretaria Estadual de Cultura, localizada no Centro do Rio.

desta prática cultural, quem está na roda, em qualquer posição, também a produz. Não por acaso, Dona Ivone Lara foi autora dos versos “o samba é o meu feitiço / a ele vou me entregar⁹” como tantas e tantos sambistas que “não puderam resistir¹⁰” a este enfeitiçamento. Eu também não pude. Como sentiu Jeanne Favret-Saada (2005) em sua pesquisa etnográfica a partir da qual investiga sobre a modalidade de ser afetada como uma dimensão central dos trabalhos de campo, estive muitas vezes entregue ao que ela nomeia como uma “intensidade”, como a “carga energética” dos afetos presentes nos sambas. Muitas vezes, como ela, estive em situações liminares onde eu mesma me questionava se ainda era uma pesquisadora. A presente dissertação é resultado desta profunda “contaminação” pelo campo, informada por uma intensidade afetiva que é impossível encobrir.

Gênero, raça¹¹ e reelaborações da tradição na literatura sobre o samba: breve revisão bibliográfica

Jurema Werneck (2007), pesquisadora das estratégias empreendidas por artistas negras que se consagraram nacionalmente através do samba, realiza para sua tese de doutorado uma sistematização bibliográfica de mais de seiscentos textos sobre música popular brasileira escritos em diversos formatos durante o século XX e primeiros anos do século XXI. A autora observa um crescimento das produções sobre o gênero a partir da década de 1970, que permanecia vigente até os primeiros anos 2000, e relaciona cinco principais grupos temáticos compreendidos por estas publicações:

[...] teorizações e informações sobre música popular em geral; biografias ou análises de obras de autores específicos; gêneros musicais (principalmente bossa nova, tropicalismo, samba, rock, choro, hip hop, funk, havendo também poucos textos sobre música nordestina e forró); relação entre música e nacionalidade; e análise e informações sobre eventos, onde se destacam o carnaval e as escolas de samba. (*Ibid.*, p. 37)

Werneck (*Ibid.*) constrói um argumento crítico sobre a primazia da perspectiva masculina branca na elaboração destes discursos, sobretudo das produções sobre o gênero do samba, que se combina à um subregistro das contribuições das mulheres negras no

⁹ Da canção *Sombras na Parede* (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho / André Lara).

¹⁰ Referência aos versos “Sempre fui obediente / mas não pude resistir / foi numa roda de samba / que juntei-me aos bambas / pra me distrair” da canção “Alguém me avisou” (Dona Ivone Lara).

¹¹ Considerando que “raças” não existem cientificamente, o termo é utilizado aqui “no sentido de sua construção sociológica”, como defende Kabengele Munanga (2020, p. 119), diante da observação de que estruturas de poder operam na criação de desigualdades a partir da “racialização” de grupos que precisam ser nomeados.

campo da música e da cultura nacional em geral. Sinalizando para a necessidade de uma leitura atenta aos lugares sociais de fabricação deste referencial, a autora demonstra como as estruturas de exclusão, como racismo e sexismo, influenciaram na produção de um conjunto de interpretações sobre o samba que em geral invisibilizaram os protagonismos das mulheres negras e fortaleceram uma ideia de nacionalidade baseada no mito da democracia racial (*Ibid.*, p. 273).

Sobre as temáticas das redescobertas e reinvenções da identidade, a autora demonstra que é preciso ter em mente, com base no reconhecimento do samba como prática cultural originada entre a população negra urbana do Rio de Janeiro entre o final do séc. XIX e início do XX, que estes conceitos remontam ao processo de diáspora, no qual:

[...] as condições adversas impostas pela desterritorialização, pelo racismo e pela xenofobia, obrigam a negras e negros a elaboração de estratégias alternativas para reelaboração de identidades fundadas em atributos raciais, a partir de bases adequadas à restauração de seus atributos humanos atacados pelo racismo (*Ibid.*, p. 14).

Os conceitos de tradição, reinvenções, reelaborações, aparecem com frequência na bibliografia dedicada ao samba adquirindo uma multiplicidade de sentidos, em diferentes períodos históricos. Ora podem, por exemplo, denotar movimentos de “controle social” e “pactos de aceitação pública” (NETO, LIRA, 2017, p.34) formatados pelas elites, ora aparecer afirmados como recursos necessários à manutenção das práticas culturais, como “estratégias de sujeitos subordinados para confrontar poderes [...] e abrir espaços de liberdade” (WERNECK, 2007, Introdução). Cláudia Goes afirma, sobre o choro e o samba:

É possível constatar que, durante todo o processo de transformações pelas quais os dois gêneros passaram, a ênfase no passado, nas raízes e na tradição esteve presente na narrativa dos diversos atores sociais deste universo. (GOES, 2007, p. 15)

O tema das recriações no samba será mobilizado a partir do final dos anos 90 e início dos anos 2000 para dar conta de observações referentes a uma vivificação do gênero empreendida por jovens músicos. No final dos anos 90, Muniz Sodré já observava que vinha se registrando há algum tempo:

Um fenômeno animador no que diz respeito tanto ao samba diretamente, quanto às suas ‘vizinhanças’ simbólicas: a retomada por jovens de classe média, claros e escuros, da música dita ‘de raiz’. De uma parte, são compositores, cantores e grupos musicais que fazem sucesso com o samba; de outra, são músicas que revitalizam o choro. Despontam instrumentos excepcionais (bandolim, cavaquinho, violão sete cordas), dando continuidade

e, às vezes, ultrapassando os velhos bambas. É notável a qualidade da informação técnica e histórica sobre a musicalidade do passado por parte de alguns dos representantes da nova geração musical. (*Id.*, 1998 p. 7)

Goes (2007) e Marina Frydberg (2011) esquadrinham o fenômeno, a primeira buscando compreender as reinvenções do samba e do choro no circuito cultural da Lapa, a segunda ressaltando o papel da aprendizagem e da profissionalização de jovens músicos nas reinvenções das tradições do samba, do choro e do fado. Frydberg (2010) já havia realçado um movimento de atualização relacionado ao gênero, observando a existência de performances tradicionalmente estabelecidas para o feminino e o masculino, como por exemplo os papéis de instrumentistas (destinados exclusivamente aos homens) e os papéis de cantoras (destinado às mulheres).

A proposta trabalhada aqui é que os grupos de samba formados exclusivamente por mulheres, que hoje reivindicam outros papéis, como os de instrumentistas e compositoras, dialogam com este processo anterior, mas que isto nem sempre sugere continuidade. Por exemplo, ao mesmo tempo em que uma presença de mulheres músicas e brancas pertencentes às classes média e alta da Zona Sul carioca nos grupos estudados parece ser contígua a estas experiências vividas entre os anos 90 e início dos 2000 por outros jovens brancos de classe média, os grupos não dão sinais de estarem totalmente apoiados em uma ideia de tradição do samba relacionada à identidade nacional como parecia acontecer no movimento anterior. A procura, agora, parece ser por uma legitimação mais calcada em uma tradição ligada às identidades das praticantes do samba, sendo as identidades de gênero e raça elementos fundamentais a tensionar as questões já bastante exploradas sobre negociações com a tradição. Tais elementos acionam o elo com um conhecimento específico e controverso do passado, a história das mulheres na tradição do samba. Werneck aponta que “as mulheres negras são estereotipadas e subvalorizadas na historiografia do samba” (2007, p. 5) identificando a necessidade de “uma releitura histórica que corrija esse viés” (*Ibid.*).

Angélica Almeida (2013) foi uma das autoras que também se ocupou desta releitura histórica, refletindo sobre o papel das “tias do samba” na contemporaneidade e remontando à presença das mulheres negras na Zona Portuária do Rio de Janeiro no final do século XIX. Assim como Rodrigo Gomes (2013), que ao pesquisar o início do fenômeno de consolidação do samba como símbolo nacional nas três primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro, sustenta que a forma de produção histórica ocidental foi a principal responsável pelo seguinte fenômeno:

[...] apesar do imenso interesse no samba enquanto expressão cultural brasileira, grande parte dos estudos subestimou a importância da produção musical das mulheres e dos elementos femininos constituintes desta manifestação. (*Ibid.*, p. 177)

O autor, que realiza uma revisão histórica que permite perceber que nos primórdios do samba carioca as mulheres eram mais atuantes do que se costumou narrar, inclusive praticando a composição musical e executando diversos instrumentos, também considera a influência das tradições africanas, sobretudo os tabus relacionados aos tambores sacralizados, no prestígio masculino sobre a instrumentação do samba. Sanara Rocha e Marilda Santana (2009) oferecerão um contraponto à esta ideia de um “território percussivo como lugar de interdito feminino desde tempos imemoriais” (*Ibid.*, p. 4) questionando uma interpretação única, ocidental, das práticas culturais e religiosas africanas em diáspora.

Também como alternativa às hipóteses frequentemente difundidas sobre os motivos de exclusão das mulheres das práticas dos sambas, novamente é Jurema Werneck quem irá defender que as mulheres negras tiveram atuação protagônica na produção do gênero cultural, e que a destituição de seus lugares de destaque se deu quando o samba foi alçado às esferas da indústria cultural, passando pela transição de uma manifestação baseada em valores comunitários para sua consituição como produto com “valor de venda e capaz de garantir prestígio social” (*Id.*, 2020, p. 58). Segundo a autora, no entanto, isso significou invisibilização, mas não exclusão completa das mulheres, já que pelo manejo de diversas estratégias elas insistiram em sua participação.

Concluindo esta breve fundamentação bibliográfica, que pretende apenas apontar algumas das discussões já desenvolvidas envolvendo relações de gênero, raça, e práticas de reinvenção do samba, faz-se necessário acrescentar que me deparei em campo com diversas outras profissionais como jornalistas, pesquisadoras acadêmicas, produtoras audiovisuais etc., que também acompanhavam o trabalho dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* e se debruçavam sobre os cenários contemporâneos dos sambas feitos por estas mulheres. Estes encontros parecem sugerir um movimento contemporâneo de várias produtoras de conhecimento interessadas em interpretar este fenômeno da cultura popular a partir de pontos de vista que rompam com a hegemonia narrativa já anteriormente assinalada.

Entre tais pesquisadoras, meu maior contato pessoal aconteceu com duas acadêmicas que, como eu, estavam vinculadas a instituições de ensino do estado do Rio

de Janeiro: Milene Mostaro que realizava o Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo PPHPBC/FGV e Bárbara Grillo — que elaborava sua pesquisa de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, o PPGSA, do IFCS/UFRJ — já citada aqui, com quem, especialmente, estabeleci prolongada troca.

Antes de mim, estas duas pesquisadoras publicaram suas produções, o que apesar de afastar a presente dissertação de certo ineditismo, me trouxe a possibilidade de observar seus percursos, elaborar críticas e principalmente considerar suas várias contribuições para questões que, acredito, não tenham se esgotado senão se agitado. Ambas também dão atualmente continuidade às suas investigações em programas de doutorado das mesmas instituições citadas acima, onde concluíram seus mestrados.

Milene Mostaro se ocupou das rodas de samba do Rio de Janeiro compostas unicamente por músicas a partir do estudo de caso dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*. Por ter sido produzido no âmbito de um mestrado profissional, seu trabalho é apresentado no formato de um relatório técnico. Em “‘Sempre fui obediente, mas não pude resistir’: narrativas de mulheres musicistas em rodas de samba do Rio de Janeiro” (2021) ela narra um percurso de pesquisa e explora debates teórico-metodológicos que fundamentam a elaboração de seu produto final — um livro ainda não publicado, apresentado na ocasião apenas como projeto¹². Mostaro empreendeu a coleta de treze depoimentos (que não constam no relatório) das músicas dos grupos utilizando como metodologia principal a História Oral e, também, realizou incursões que identifica como de “caráter etnográfico” ao campo. A autora constrói sua reflexão sociológica provocada por um estranhamento diante das rodas de samba de mulheres perguntando-se inicialmente por que naquelas rodas, que identifica como “quadros sociais”, a presença exclusiva de músicas parecia o desvio de uma regra. A partir daí as questões que guiaram sua investigação foram as motivações para entrada profissional de suas interlocutoras no samba e para a criação dos grupos. O trabalho desenvolve principalmente os temas: da história oral, das narrativas e trajetórias, da memória, representação social, identidade, gênero, machismo, patriarcado e feminismos, feminismo negro e interseccionalidade, racismo, territórios sonoros e antropologia urbana. A título de conclusão, Milene Mostaro indica que não seria possível afirmar que as interlocutoras “conseguiram modificar o

¹² No projeto apresentado o livro, além de introdução e conclusão, conta com três capítulos que tratam de: detalhar a história de cada grupo e cada componente entrevistada; traçar perfis das sambistas que são citadas como referências das músicas; analisar depoimentos sobre as dificuldades de disputar os espaços das rodas de samba a partir das teorias sobre patriarcado e machismo.

papel das mulheres na roda de samba” (*Ibidem*, p. 44), mas sim que elas elaboram novas narrativas a partir do resgate de memórias compartilhadas sobre mulheres no samba. Mesmo diante de um objetivo comum, o de criação de novos papéis sociais, as formas de atuação das sambistas não seriam homogêneas, com vinculações identitárias fluidas.

Já na dissertação intitulada “UM SAMBA QUE ELAS QUEREM: A voz das mulheres sambistas no Rio de Janeiro”, de 2019, Bárbara Grillo reflete através do método etnográfico sobre as rodas de samba totalmente formadas por mulheres. Ela frequentou entre os anos de 2017 e 2018 algumas rodas mistas (com musicistas mulheres e homens), rodas do *Moça Prosa* e do *Samba Que Elas Querem* e realizou entrevistas com algumas músicas desse segundo grupo. Compreendendo que estas rodas surgem a partir de um conflito sobre os lugares ocupados por mulheres no samba, evidenciado pelos discursos sobre empoderamento feminino ali verbalizados, a pesquisadora investiga o acontecimento das rodas e as camadas de relacionamento entre músicas, samba e cidade. Grillo lê as dinâmicas das rodas a partir dos estudos de rituais e performances; do conceito de empoderamento de gênero e suas dimensões éticas e estéticas; resalta os processos e locais de aprendizado formais (escolas e projetos musicais) e informais (família, amigos, autodidatismo); as relações entre grupos, público, transeuntes, ambulantes; as trajetórias dos corpos das sambistas. Para Bárbara, o que sustenta estas práticas – que teriam de ineditismo as formas de organização e as disposições éticas – e guia a possibilidade de modificação de papéis sociais das mulheres sambistas ao longo do tempo, é uma rede complexa com várias camadas de relações, uma rede de sociabilidades. Ela nomeia essa rede como um “circuito de jovens sambistas da Zona Sul carioca” optando por produzir uma narrativa que “ao contrário de parte dos estudos que buscam compreender principalmente a história e a reverberação das raízes de manifestações populares” buscou “compreender como um bem cultural tradicional, o samba, pode ser traduzido em meio às narrativas de camadas sociais privilegiadas no Rio de Janeiro, que constroem novas compreensões sobre as relações de gênero na contemporaneidade” (*Ibid.*, p. 22).

Grillo não nega a presença das mulheres negras, de outras camadas sociais e territórios, no comando das rodas, mantendo suas descrições etnográficas sobre *Moça Prosa* onde estas são maioria. De certa forma, ela também inclui alguns pontos do debate sobre as relações racializadas e de classe na cultura popular e no samba observando como se expressam nos discursos de suas interlocutoras principais, jovens brancas da Zona Sul. No entanto, como contrapeso à sua perspectiva, provooco que ao fazer a interseção entre gênero e uma bibliografia sobre samba centrada no debate reinvenções/tradições pelas

elites, sem deslocar a centralidade e debater os rompimentos reivindicados também em torno de raça/classe que estavam presentes no seu campo, talvez Bárbara tenha corrido o risco de registrar “algumas das vozes” como “**A voz** das mulheres sambistas do Rio de Janeiro” (grifo meu). Desta forma, sua pesquisa me provocou a buscar outras posições diante do paradoxo assinalado por Jota Mombaça:

No limite, o que vem sendo desautorizado pelos ativismos do lugar de fala é um certo modo privilegiado de enunciar verdade, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política. Não é que brancos não possam falar de racismo, ou as pessoas cis não possam falar de transfobia, é que elas não poderão falar como pessoas cis brancas: isto é, como sujeitos construídos conforme uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundariza o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade. Isso significa também o fato paradoxal de que eles não poderão falar como se não fossem cis e brancos, isto é: apagando as marcas da própria racialidade e conformidade de gênero, a fim de agir como se os privilégios da branquitude e da cisgeneridade não fossem coextensivos aos sistemas de opressão das vidas e vozes não brancas e trans. (*Ib.*, 2017, s/p).

Sobre ambos os trabalhos não posso deixar de notar, ainda, que nós três compartilhamos perspectivas de observação bastante semelhantes, enquanto mulheres brancas, jovens pesquisadoras de classe média, conforme registramos em nossas narrativas, cada uma a seu modo. Portanto, ao mesmo tempo em que os interesses sobrepostos a respeito destes grupos legitimam o que seria um movimento significativo, intenso, na conjuntura da participação das mulheres no samba do Rio de Janeiro nos últimos anos, a reiterada escolha das mesmas sujeitas em detrimento de outras parece estar marcada por nossas leituras socialmente situadas. Nesse sentido, junto às justificativas que apresentamos para a escolha destes grupos como alvos de pesquisa privilegiados figuram também questões como localização das práticas na cidade, compartilhamento de laços sociais com interlocutoras etc., que fizeram com que a pesquisa junto a estes mesmos grupos parecesse interessante e possível para nós três quase ao mesmo tempo. Essa observação é feita no sentido de novamente assinalar o risco já historicamente concretizado de reiteração de narrativas que acabam por cristalizar, reprisar, as perspectivas de grupos dominantes ou detentores de alguns privilégios na construção do conhecimento sobre as práticas culturais ditas populares.

Estrutura da dissertação

Nos três capítulos a seguir, transponho para a escrita o que ouvi, vi e vivi durante o período de pesquisa junto aos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* e, mais detidamente, junto às músicas entrevistadas. No início de algumas das seções, as letras das canções autorais dos próprios conjuntos antecipam as temáticas desenvolvidas, evidenciando que no texto produzido misturam-se à minha voz várias outras, como as vozes das autoras às quais recorro para embasar meus argumentos e as vozes das interlocutoras ora nas entrevistas concedidas a mim em entrevistas, ora em falas registradas no campo, e outras vezes, ainda, falando através de suas próprias produções bibliográficas e canções. Nas camadas narrativas do texto também se cruzam os tempos, a temporalidade do campo, a ocasião de cada entrevista, o momento da escrita e, finalmente, o momento da leitura para o qual sugeri o seguinte percurso:

No capítulo 1, tanto os grupos quanto as músicas serão apresentadas pormenorizadamente, desenha-se a partir das trajetórias dos conjuntos e das sujeitas o primeiro campo etnográfico. A pergunta principal que buscarei responder é “quem são?”, notando, no caso dos grupos, principalmente suas narrativas de fundação, os acontecimentos principais de suas carreiras e seus perfis artísticos, e, no caso das sambistas, suas trajetórias de aprendizado e profissionalização na música, seus primeiros contatos com o gênero do samba, suas impressões sobre estarem compondo conjuntos formados unicamente por mulheres.

No capítulo 2 as rodas de samba são o tema central. Nele, proponho que alguns *frames* das apresentações realizadas na rua por *Moça* e *SQEQ*, — que configuram o segundo campo etnográfico no qual me baseio para realização da pesquisa — sejam lidos a partir das performances corporais, vocais e coletivas ali realizadas. Nessa seção, buscarei responder às perguntas “o que? / como fazem?” as mulheres quando são elas a comandar as práticas culturais. Começarei pensando sobre a formação e disputas dos territórios onde as práticas das mulheres sambistas acontecem. Passo, então, para um momento que precede as performances musicais, as passagens de som, narrando tensões e violências nas relações de gênero que abrem espaço para que esse tema seja mais amplamente discutido. Por fim, chegarei à análise de algumas performances musicais dos conjuntos.

No capítulo 3 me dedicarei a pensar a respeito de três temas apresentados a mim pelo campo. O primeiro, uma forma de interação estabelecida entre as músicas que identifico como “redes”, através das quais acontecem tanto trocas profissionais quanto trocas de conhecimento entre as mulheres sambistas dos conjuntos pesquisados e de um cenário mais amplo do samba carioca. A segunda temática são as formas como as músicas enquadram os repertórios do passado para ancorar suas práticas do presente. Por último, o capítulo irá tratar das identidades que observei sendo reivindicadas, produzidas, deslocadas nas trajetórias de vida das interlocutoras, em suas performances e nos discursos produzidos pelos grupos. O tema das identidades culturais e suas interseções será trabalhado principalmente a partir das percepções das interlocutoras sobre suas identidades sambistas e feministas.

CAPÍTULO 1 - TRAJETÓRIAS, TRAMAS, TRAVESSIAS

Este capítulo é dedicado à apresentação e análise das trajetórias de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* e das integrantes que se estabeleceram como as interlocutoras principais: Fabíola Machado, Jack Rocha e Ana Priscila Silva, do primeiro grupo; Karina Neves, Silvia Duffrayer, Júlia Ribeiro e Cecília Cruz, do segundo.

Nas trajetórias dos grupos, escritas a partir da experiência em campo, das entrevistas e de informações veiculadas em redes sociais e outras fontes, a intenção foi apresentar elementos como: as narrativas de fundação dos conjuntos, quem são as componentes e que instrumentos executam, em que territórios e formatos praticam o samba, quais foram os momentos assinalados por elas como mais relevantes das carreiras, além de registrar suas composições e discografias.

Já nas trajetórias das músicas, construídas a partir das entrevistas sobre as quais reflito mais adiante, os pontos comuns levantados foram suas origens sociais, vínculos territoriais, autodeclarações de identidades étnico-raciais, seus momentos de entrada nos grupos de samba exclusivos de mulheres, seus outros trabalhos vinculados ou não à música, seus caminhos de aprendizado e profissionalização, que papéis ocupam nos fazeres de seus respectivos conjuntos, suas expectativas e projetos de futuro em relação à prática do samba.

Utilizo aqui, quase como sinônimos, os termos (narrativas de) trajetórias, fundação, biografias, referentes aos grupos e às músicas porque interessa lançar luz não sobre os termos, mas sobre as diferentes modalidades narrativas que podem ser mobilizadas para aprofundar as questões de pesquisa. Não proponho nem a presença das narrativas de trajetórias como mera etapa descritiva do trabalho, nem seu uso instrumental dentro de uma etnografia que se pretenderia mais ampla. Como propõe Suely Kofes (2015, p. 16), experimentei pensar as narrativas biográficas sendo elas mesmas possuidoras de um caráter etnográfico. Desta forma, elas não se opõe, submetem ou apenas complementam o que é entendido como “trabalho de campo”, senão são tratadas como matéria de mesma equivalência, produtoras do que tento construir aqui como uma pesquisa de viés etnográfico dos grupos de samba exclusivamente formados por mulheres.

Em “A Ilusão Biográfica”, Pierre Bourdieu (2016) reflete sobre os limites do uso de narrativas biográficas como matéria de reflexão sociológica, considerando que possuem sentido artificial, que são arbitrários os esforços de ordenar os acontecimentos

de uma vida e que a narrativa produzida é então situacional, concluindo o autor por fim que os acontecimentos biográficos não poderiam ser pensados fora de um mais amplo “conjunto de relações objetivas” (*Ibid.*, p. 190). Estas operações de produção de sentido de trajetória foram bastante evidenciadas durante a pesquisa de campo sobretudo quando observei, em várias ocasiões, os grupos contando suas narrativas de fundação. As músicas modulavam as narrativas, ordenando os acontecimentos de forma diferente dependendo da interlocução, por exemplo, uma jornalista, ou o público em uma das rodas ou *shows* comemorativos de aniversário dos conjuntos. Além disso, observava disputas sobre essas narrativas entre as próprias sambistas, principalmente de *Samba Que Elas Querem* que, como apresentarei em seguida, surgiu a partir de dois núcleos de prática diferentes que nem sempre eram ambos creditados como acontecimentos fundadores.

No entanto, não considere, por isso, as narrativas de trajetórias como narrativas “menos verdadeiras”. Novamente é Sueli Kofes quem assinala (contrapondo-se à ideia de Franz Boas de que as autobiografias narradas pelos “nativos” seriam memórias distorcidas enquanto os “fatos” seriam produzidos apenas pelo etnógrafo) que as narrativas biográficas devem ser tomadas ao mesmo tempo como contendo “fato e memória”, simultaneamente “discurso e narrativa”, “discurso e estória”, “evocação e informação” (KOFES, 2015, p. 21).

Esta percepção, de que as narrativas de trajetórias em certa medida encerram sentidos em si mesmas, não evitou que diante das entrevistas realizadas, me visse em um impasse semelhantes aos que Bourdieu assinala na introdução de “A Miséria do Mundo” (2008) quando o sociólogo expõe as tensões enfrentadas na publicação de depoimentos sobre a vida de interlocutoras e interlocutores. Bourdieu reflete sobre qual seria a forma de apresentação que mais respeitaria as relações de confiança estabelecidas em campo notando que: ao mesmo tempo que seria um erro publicar as narrativas sem análises e contextualizações “abandonando-as, sem proteção, aos desvios de sentido” (*Ibid.*, p. 10) seria preciso evitar uma postura explicativa, um “diagnóstico classificatório” (*Ibid.*) das conversas transcritas — reconhecendo o autor que a própria transcrição das entrevistas já é responsável por transformações decisivas no discurso oral. Ele observa sobre as intervenções dos e das pesquisadoras:

[...] têm a função de lembrar as condições sociais e os condicionamentos, dos quais o autor do discurso é o produto, sua trajetória, sua formação, suas experiências profissionais, tudo o que se dissimula e se passa ao mesmo tempo no discurso transcrito, mas também na pronúncia e na entonação, apagadas pela transcrição, como toda a linguagem do corpo, gestos, postura, mímicas, olhares, e também nos silêncios, nos subentendidos e nos lapsos. (*Ibid.*)

Minha opção foi pela construção de uma “trama” narrativa, na qual estão minha voz, as vozes das interlocutoras enquanto entrevistadas, as vozes de algumas das interlocutoras no papel de autoras e algumas informações de materiais ou sites de divulgação. A singularidade de cada experiência provocou, ainda, a mobilização de algumas autoras para dialogar com o que se apresentou como a tônica específica de cada entrevista.

Apesar de uma das autoras trazidas neste capítulo para a construção de argumentos que fundamentam o peso teórico dado ao estudo de trajetórias, Sueli Kofes, notar a presença do gênero como um elemento a se ter em vista nos estudos biográficos, observando que “narrações biográficas configuram produções de gênero” (*Id.*, 2015, p. 37), é preciso demarcar sobretudo as experiências diferenciais das mulheres negras, maioria das entrevistadas, em relação ao tema das narrativas de trajetórias de vida e biográficas. Entre diversas teóricas negras que através de numerosos eixos do conhecimento expuseram as condições de apagamento de biografias e genealogias, o seu silenciamento histórico das possibilidades de narrar e as tentativas de sujeição de mulheres negras a meros objetos das narrativas dominantes sejam elas visuais, textuais, epistemológicas etc. (RIBEIRO, Djamila, 2020; CARNEIRO, Sueli, 2017; XAVIER, Giovana, 2017), resalto Conceição Evaristo e o termo / conceito de “escrevivências”. O conceito foi indicado por uma das entrevistadas, a cantora e compositora Jack Rocha (2020) como perspectiva de leitura de sua trajetória. Ele aponta para possibilidades de mulheres negras resgatarem as narrativas centradas em suas experiências de vida através principalmente da escrita, mas fala mais amplamente sobre o direito de narrarem a si próprias ao seu modo, diz Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita de mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcados pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonhos injustos.”

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana [...] (*Id.*, 2020, p. 26)

Considerando esta perspectiva, no interior da configuração hegemônica que se enfrenta aqui, em que eu, uma pesquisadora branca, registro depoimentos de mulheres negras, cabe também refletir sobre as minhas “não entrevistas”, as conversas que tentei, mas não consegui realizar com algumas das músicas de ambos os grupos. Quem são as sujeitas que, para além de não terem garantidos os espaços e legitimidade para narrarem a si próprias não estão sequer disponíveis para terem suas narrativas registradas? Por que estavam indisponíveis? A dificuldade de registro parece decorrer não apenas de afinidades ou disponibilidades subjetivas, mas dentro de relações estruturais objetivas de classe, raça, tempo, trabalho, que terminam por reforçar uma hegemonia também das narrativas registradas. Levando todas estas relações em conta, nas narrativas de trajetórias das músicas busquei incluir comentários ou posturas que revelassem também as marcas da minha presença como interlocutora. Desconfortos e observações gerados pela minha presença e lugar social demarcados no diálogo gerador do material.

Travessia foi um termo utilizado pela música Jack Rocha (2019), para descrever não apenas os deslocamentos territoriais que experimentou durante a vida, mas também sua trajetória enquanto artista. Sugiro que todas as narrativas que se seguem, tanto dos grupos quanto de suas componentes, possam ser observadas, como designa Rocha (*Ibid.*), como *travessias*, entre lugares geográficos e simbólicos e entre papéis sociais, nos processos de construção de identidades sambistas por mulheres. As narrativas em torno dessas *travessias*, talvez possam ser compreendidas como procedimento de ação de grupos e indivíduos no campo social para a construção de novos lugares, concordando com o que propõe Kofes a partir das teorias sobre rituais e performances de Victor Turner: “narrativas dramatizam um vivido, dão forma e temporalidade às experiências, são ao mesmo tempo concepção e ação, percepção e conceituação do mundo” (2015, p. 35). Evoco, por fim, o caráter de “inacabamento distintivo” de diálogos entre entrevistadas e entrevistadora, demarcado por Santuza Naves (2007), para propor que as *travessias*, tão quiméricas quanto verdadeiras, apresentadas a seguir, seguem abertas a novos ordenamentos e interpretações.

1.1 Os grupos

1.1.1 Moça Prosa: o samba aos pés de Mercedes Baptista



Figura 1 - *Moça Prosa* na Pedra do Sal (2013).
Fonte: Facebook / Acervo do grupo.



Figura 2 - *Moça Prosa* no Largo de São Francisco da Prainha (2019). Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff.

“Criado sob os desígnios de Xangô, regido e protegido por Oyá”. É assim que Fabíola Machado (2020), cantora, especialista em telecomunicações e Ekeji do Ilê Asê Omiojúàrò¹³ narra para mim, a partir das memórias de um jogo de búzios realizado em outra ocasião, a fundação do grupo *Moça Prosa*:

— Quando a gente foi jogar, quem respondeu sendo responsável por aquele grupo ter nascido, foi Xangô, nasceu por determinação de Xangô. É muito louco isso, 12 mulheres, em 2012, aos pés da Pedra do Sal, que é uma pedra sagrada, não é só um lugar de entretenimento, é um lugar de resistência religiosa negra. A gente nasceu ali, 12 mulheres. E aí, quando jogou, Xangô é o dono, mas quem rege tudo, quem dá os caminhos todos, é Oyá.¹⁴ (*Ibid.*)

Para Fabíola, não poderia ser diferente, “não tinha como não ser uma iabá. Tantas mulheres, essa energia, tinha que ser por ela, essa mulher que dá esses caminhos para a gente”, diz ela (*Ibid.*). *Moça Prosa* é um grupo de samba formado exclusivamente por mulheres originado em 2012, na Pedra do Sal. O surgimento do grupo se dá a partir do encontro de mulheres com pouca ou nenhuma experiência na música, em sua maioria frequentadoras das rodas de samba da região, na oficina de percussão *Bambas de Saia*, criada por Wagner Silveira que também atuava como músico no *Samba da Pedra*. Wagner, ou Wagninho, é reconhecido como principal incentivador da fundação do grupo e em 2021 sua oficina ainda estava em atividade na formação de outras mulheres percussionistas.

¹³ “A casa da água dos olhos de Oxóssi”, nome da casa em tradução de Costa (2010).

¹⁴ Ao longo de todo o texto, para diferenciar as citações oriundas de publicações e as citações retiradas de entrevistas, optou-se pelo uso do travessão no segundo caso marcando a abertura para um discurso direto das interlocutoras de pesquisa.

Por quase quatro anos, *Moça Prosa* se apresentou vinculado à um bar na Pedra do Sal para um pequeno público, segundo narram as integrantes, composto por muitos conhecidos e amigos, em sua maioria homens. Até que um incentivo financeiro recebido através da Rede Carioca das Rodas de Samba permitiu que o grupo realizasse simultaneamente também uma roda em uma região bem próxima, o Largo de São Francisco da Prainha. No final de 2016, diante de problemas administrativos com a região da Pedra do Sal, gerados principalmente pelo aumento de público atraído pela roda, o grupo decide fazer a mudança definitiva “dos pés da pedra do sal” (*Ibid.*) para os pés de Mercedes Baptista¹⁵, a primeira bailarina negra a integrar o corpo de dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que é representada, no novo local escolhido para a roda, por uma estátua em sua homenagem. A mudança marca um momento de expansão do público (que segundo as músicas passa a incluir mais mulheres, especialmente as mulheres negras e pessoas LGBTQIA+) e do acontecimento da roda mensal, que começa a abrigar uma feira de gastronomia, moda, artesanato e literatura negra formando o evento que começa no final das tardes de sábado e costuma ir até o início da madrugada. Para além de sua roda de rua, *Moça Prosa* firma-se como um grupo atuante na cidade a partir de apresentações contratadas.

A formação do grupo já foi de 6, 8, 12 mulheres, e hoje conta com 7 músicas fixas: Fabíola Machado (voz), Jack Rocha (voz), Cláudia Coutinho (cavaco), Tainá Brito (surdo), Dani Andrade (caixa e ganzá), Luana Rodrigues (conga, tantã e xquerê), e Ana Priscila (tamborim e repique de mão). Atualmente, o *Moça Prosa* não possui músicas fixas no pandeiro e no violão, instrumentos que, no entanto, compõe sua formação em todas as rodas e *shows*. Os motivos elencados para essa forma de organização passam pela dificuldade de achar músicas disponíveis e também recaem sobre a necessidade de entrosamento entre novas integrantes e o conjunto original. Até 2019, ano da entrada de Cláudia Coutinho, o grupo também não possuía cavaquinista. Esta formação faz com que a cada roda e *shows* músicas diferentes, e em alguns momentos músicos, sejam convidadas a ocupar esses dois postos vagos, sendo muito comum, inclusive, o intercâmbio com artistas do *Samba Que Elas Querem*: Cecília Cruz (cavaco e violão) e Bárbara Fernandes (violão). Durante o período de realização da pesquisa a pandeirista Michele Souza foi quem mais vezes assumiu a execução desse instrumento em *shows* do grupo. Além disso, em apresentações ocorridas em teatros que a pesquisa acompanhou,

¹⁵ Mercedes Baptista (1921 – 2014) bailarina e coreógrafa. Sobre sua trajetória consultar: (MIRANDA, Sol, GIORDANO, Davi, 2017); (MELGAÇO, Paulo, 2007); (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 427).

foi comum que o grupo incluísse também outras mulheres instrumentistas em sua formação acrescentando instrumentos, como o saxofone.

Como brincam suas fundadoras, “*O Moça*” é muitas vezes encarado como a “oitava integrante” do conjunto, com uma trajetória própria e representando interesses coletivos. Ele é, no recorte desta pesquisa, o conjunto mais antigo a adotar a perspectiva de uma prática de mulheres no samba e foi o primeiro com esta configuração a ocupar a região portuária da cidade. Em sua composição o grupo possui uma maioria de mulheres negras, e, por isso, se identifica como um grupo de afirmação das mulheres negras no samba. A maioria das músicas possui ensino superior, em áreas variadas como: Arquitetura, Serviço Social, Letras, Redes de Telecomunicações e algumas delas cursaram, também, mestrados e especializações em suas áreas de formação. Apenas uma das integrantes cursou uma licenciatura em música, mas outras *Prosas* estudam ou estudaram em instituições de ensino formal de música como a Escola de Música Villa-Lobos¹⁶ (onde se destaca, além de outros cursos, o curso de percussão popular do Mestre Riko, fundador e regente da primeira bateria feminina do Brasil, a Fina Batucada, e parceiro costumeiro do *Moça Prosa* em *shows* e rodas). A dedicação exclusiva à música como trabalho não é uma realidade para a maior parte das músicas do *Moça Prosa*. Três delas são mães e elas moram em regiões diversas do Rio, como Tijuca e Grajaú (Zona Norte), Glória (Centro) ou em outras cidades do estado, como Niterói.

A roda de rua no Largo de São Francisco da Prainha, evento que hoje ultrapassa os limites de uma prática musical do gênero, podendo ser entendida como um movimento cultural mais ampliado, é o grande foco de trabalho do *Moça Prosa*, sendo realizada mensalmente, sem interrupções intencionais (salvo intercorrências climáticas, burocráticas ou pandêmicas) desde a fundação. Na dinâmica musical dessas rodas uma característica importante, comum no universo do samba, é que não há *setlist*, ou seja, não há uma ordem fixa para a execução dos sambas do repertório, as músicas são puxadas por uma das duas cantoras que são em seguida acompanhadas pelo restante do conjunto. Isto dá uma característica bastante dinâmica para as performances, permitindo que o grupo module o repertório conforme a “temperatura” da roda.

Na organização de produção, no período da pesquisa de campo, *Moça Prosa* escolhia trabalhar apenas contratando produtoras e auxiliares de produção para os dias de *shows*. A produção executiva do grupo e muitas tarefas de organização das rodas de rua

¹⁶ Instituição de ensino de música do Estado do Rio de Janeiro.

eram divididas entre as músicas, o que conferia um perfil bastante autoral e coletivo para as apresentações, mas também sobrecarregava o grupo com diversas funções burocráticas. O principal argumento expresso para a ausência de profissionais contratadas para essa função foi o de que, em sua trajetória, o conjunto de músicas havia encontrado suas formas próprias de fazer as rodas, através de erros e acertos, que eram difíceis de conciliar com as formas de fazer de pessoas de fora do grupo, conforme algumas experiências mostraram.

Como grupo contratado, no período compreendido por esta pesquisa, *Moça Prosa* realizou trabalhos periódicos no Dida Bar (Praça da Bandeira), no Orquidário Bistrô (Paquetá), Food Park Carioca (Maracanã), Espaço Catete, entre outros. O grupo também ocupou o palco de alguns teatros, centros culturais e casas de *show* como: teatros do SESC (vários), Museu de Arte do Rio (Centro), Casa do Jongo (Serrinha, Madureira), Museu do Amanhã (Centro), Museu do Samba (Centro), Centro de Artes UFF (Niterói), Fundação Progresso (Centro), Teatro Rival, Sala Nelson Pereira dos Santos (nestes dois últimos, no Centro e em Niterói, realizando *shows* comemorativos, de concepção própria). Também faz parte da rotina de trabalho do grupo se apresentar em eventos fechados como aniversários, casamentos, festas de final de ano de empresas e eventos de caráter institucional e político, organizados por instituições públicas e do terceiro setor, como seminário organizado por Fórum Justiça e a ONG Criola que acompanhei no final de 2019, no Instituto dos Pretos Novos. É importante ainda mencionar que nos anos de 2016, 2017 e 2018 o grupo ocupou um vagão próprio no “Trem do Samba” em comemoração ao Dia Nacional do Samba, e esteve, ainda, participando algumas vezes de eventos comemorativos na quadra da G.R.E.S. Portela. Segundo o perfil do conjunto registrado no Dicionário Cravo Albin da MPB¹⁷, *Moça Prosa* já esteve também nos programas de TV “Encontro com Fátima Bernardes”, “Sem Censura” e participou de um mini documentário intitulado “Breaking the Circle”.

Algumas composições registradas nas apresentações e gravações do grupo, que tem autoria de uma ou mais sambistas do *Moça Prosa*, foram: “Somos todas Maria” (Jack Rocha/Luana Rodrigues/Claudia Coutinho); “Povo Trabalhador” (Jack Rocha/Luana

¹⁷ Ressalto aqui o registro do grupo por este repositório. Conforme informa GRILLO (2019) Bárbara Fernandes, violonista de *Samba Que Elas Querem*, apresentado a seguir, trabalha do Dicionário, sendo uma das responsáveis pelos verbetes. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/moca-prosa>. Acesso em: 27 ago., 2021.

Rodrigues/Claudia Coutinho); “Por ser mulher” (Jack Rocha/Luana Rodrigues/Daniel Delavusca); “Resistência” (Jack Rocha/Luana Rodrigues/Daniel Delavusca/Marcello Ferreira/Rogério Riccio); “Qual Problema?” (Jack Rocha/Marcello Ferreira); “Maria Mercedes Baptista” (Jack Rocha/Luana Rodrigues/Marcello Ferreira/Rogério Riccio).

Em meados de 2019, *Moça Prosa* realizou um financiamento coletivo com a intenção de gravar seu primeiro álbum. Com a meta atingida, o projeto teve, no entanto, que ser adiado por conta da pandemia de coronavírus. No final de 2020 o grupo conseguiu lançar uma gravação *single* da canção “Somos Todas Maria” e somente em abril de 2021 concretizou “Do jeito que sou” disponibilizado nas plataformas digitais de distribuição de músicas. Com direção musical da cantora, instrumentista, compositora e produtora Nilze Carvalho, o EP é composto por seis faixas, três delas canções autorais. A opção do grupo foi por usar em estúdio uma formação diferente da proposta em suas rodas de rua, portanto, das músicas do grupo só permaneceram em suas funções as duas cantoras e Tainá Brito, no surdo. As outras componentes aparecem na ficha técnica como vozes auxiliares. Conforme as músicas me explicaram, é comum que substituições por instrumentistas mais experientes em estúdio aconteçam em muitas gravações de discos, no entanto é notável que esta opção tenha incluído homens ao processo, tornando o disco não exclusivamente feminino. Todas as cordas, flauta e coro foram gravados por profissionais mulheres convidadas, enquanto acordeon, bateria e percussão foram gravados por homens. Nos arranjos também há a presença de dois homens, além da própria Nilze Carvalho e a também cantora, compositora, instrumentista e produtora musical Ana Costa.

Durante o período de isolamento social imposto pela pandemia, além de alguns meses de realização de transmissões ao vivo temáticas em seu perfil da rede Instagram intituladas “Uma prosa com...”, *Moça Prosa* realizou virtualmente *shows* na Feira Afro do Clube Renascença, no Dia do Comerciante do SESC, um *show* independente, com a participação de Nilze Carvalho, além de participação em um evento realizado pela Rede Carioca de Rodas de Samba para arrecadação de fundos para profissionais que atuam nessa cadeia produtiva.

1.1.2 Samba Que Elas Querem: “Nós queremos SAMBA”



Figura 3 – *SSEQ* no evento que deu origem ao grupo, em um bar no Catete (2018). Fonte: acervo do grupo / Victor Curi.



Figura 4 – *SSEQ* na Banca do André, Cinelândia (2020). Fonte: Facebook / acervo do grupo.

“O *Samba Que Elas Querem* foi tão natural, tão fluído, que ele foi parido na mesa do bar com nome, com tudo bonitinho” narra Silvia Duffrayer (2020), cantora e percussionista, em entrevista concedida ao Movimento das Mulheres Sambistas:

— Eu vou contar o momento em que o *Samba Que Elas Querem* surgiu, que foi através de uma amiga minha. A gente foi para um barzinho ali no Catete, o Bar dois Irmãos comer um PF, em frente à casa dela, aí a dona do bar disse que os caras que faziam o samba lá, que acontecia toda sexta e domingo, tinham furado com ela. Aí rolou isso, deu saber que tinha o samba, que os caras tinham furado com a dona do bar... Aí eu falei, amiga, então vamos fazer um samba aqui. Vou comemorar meu aniversário aqui e fazer um samba só de mulheres.¹⁸ (*Ibid.*)

O grupo surgiu, na verdade, da convergência de ações de duas de suas componentes. Em meados de 2017, como conta Silvia no trecho, ela descobre durante um almoço que uma roda de samba que então ocupava o Bar Dois Irmãos, no Catete, havia deixado de acontecer e propõe ao estabelecimento a realização de uma roda apenas de mulheres na data de seu aniversário. A esta comemoração, Silvia já dá o nome de *Samba Que Elas Querem* e convida mulheres músicas da sua rede a participarem. Cecília Cruz, hoje cavaquinista do grupo e uma dessas convidadas, que conhecia Silvia de trabalhos anteriores, agregou à comemoração outro grupo de mulheres que também já vinham, juntas, se encontrando para tocar e estudar a partir de um compartilhamento de interesses sobre o samba. Apesar de bastante informais, essas duas ações já eram carregadas de um desejo de compartilhamento de práticas musicais somente entre mulheres.

O evento de aniversário de Silvia atraiu um público que gostou da roda, os encontros continuaram e outras músicas foram agregadas à rede inicial, estando entre elas

¹⁸ Transcrito a partir de transmissão ao vivo realizada no Instagram do movimento. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAOJ7ANp8Iq/>. Acesso em: 27 ago., 2021.

muitas que já atuavam em rodas de samba isoladamente, como as únicas mulheres em grupos de maioria masculina. Alguns encontros após o aniversário, o grupo consolida sua primeira formação. A roda passa a ter frequência mensal na Rua Pedro Américo, no Catete, e *Samba Que Elas Querem* é convidado a fazer seu primeiro trabalho remunerado no festival O Passeio É Público¹⁹. Em 2018, pelo aumento de público, esta roda migra para o bar A Paulistinha, no Centro. Logo depois, em 2019 passa a ser realizada na Banca do André, também no Centro, mas de forma mais esporádica, sem regularidade mensal. O grupo começa, então, a realizar além de sua roda própria *shows* e rodas em diversos formatos e espaços da cidade.

Samba Que Elas Querem já contou com nove músicas e após algumas mudanças na formação o grupo é hoje composto por oito mulheres: Júlia Ribeiro (voz principal e percussão), Mariana Solis (voz principal e percussão), Silvia Duffrayer (percussão e voz principal), Gisele Sorriso (surdo e percussões), Cecília Cruz (cavaco e voz), Bárbara Fernandes (violão e voz), Karina Neves (flauta, percussão, voz), e Maria Angélica Marino (tantã e voz). A maior parte das componentes está hoje na faixa dos 30 anos e seis delas, a maioria, são mulheres brancas. É também majoritária a formação em nível superior, em cursos como engenharia, design, psicologia, sendo apenas duas delas graduadas especificamente em música, por universidades públicas. Outras instituições de ensino de música frequentados pelas sambistas do grupo foram Escola de Música Villa-Lobos e Escola Portátil de Música²⁰. As trajetórias de formação profissional encontram reflexo também no fato de que metade delas não tem a música como primeira ou única atividade laboral. Nenhuma das músicas de *Samba Que Elas Querem* é mãe e elas residem em áreas diversas da cidade (com prevalência da Zona Sul do Rio de Janeiro) como: Bangu, Botafogo, Glória, Copacabana, Catete, ou em outras cidades, como Niterói.

Apesar de trabalhar com músicas fixas, é recorrente que na ausência de alguma delas o grupo realize apresentações com músicas substitutas, também chamadas apenas de “subs”. No tempo em que estive em campo as principais músicas nesta função foram: Laila Aurore (cavaquinista, também dos grupos Mulheres de Chico, Regional Chora, Saci Chorão entre outros), Jéssica Zarpey (surdo e percussões, também professora da escola de música AMC - a Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense, de uma das bandas de apoio da cantora Teresa Cristina, além de percussionista em outras

¹⁹ Festival de arte e ativismo realizado no Passeio Público, centro do Rio de Janeiro.

²⁰ Escola fundada nos anos 2000, voltada para formação musical e transmissão de conhecimentos sobre o gênero do Choro, com núcleos de ensino na Praia Vermelha, Urca e Centro do Rio.

rodas de samba), Marina Chuva (caixa, conga e outros instrumentos percussivos, também dos blocos Sargento Pimenta, Pipoca e Guaraná, Zanzibar Grupo Vocal, entre outros) e Carolina Chaves (flautista, também compõe o conjunto Regional Chora e o bloco Truque do Desejo). Além das músicas, auxiliaram na organização e venda dos *shows* do grupo, no período dessa pesquisa, algumas produtoras executivas e produtoras de campo.

Alguns dos espaços de atuação mais frequentes de *Samba Que Elas Querem* durante a pesquisa foram Ganjah Coffeeshop (Lapa), Mercado das Pulgas no Samba dos Guimarães (Santa Teresa), Beco do Rato (Lapa), Sambinha da Gigóia (Barra), Hotel Selina (Lapa). O grupo também realizou rodas de rua produzidas em parceria com estabelecimentos na Pedra do Sal, Rua do Mercado e Arco do Teles, (todas no Centro do Rio). A primeira apresentação em casas de *show* de maior porte realizado por *Samba Que Elas Querem* aconteceu no Circo Voador (Lapa), posteriormente o grupo de apresentou em casas, teatros e centros culturais como Teatro Rival (Centro), Fundação Progresso (Lapa), Teatro Riachuelo (Centro), Centro de Artes da Maré (Maré), Areninha Carioca Hermeto Pascoal (Bangu), Teatro da UFF (Niterói), Teatro de arena da Caixa Cultural (Centro), Museu de Arte do Rio (MAR, no Centro), CCBB (Centro), Parque das Ruínas (Santa Teresa), Centro Cultural Imperator (Méier), algumas unidades do Sesc (Niterói, Madureira), Quadra da Portela (Madureira). Os shows também foram realizados em algumas festas jovens compondo a noite com outras atrações como Festa MUG, Festa Auê, Bud Basement.

Assim como *Moça Prosa*, também está na linha de atuação do *Samba Que Elas Querem* a realização de comemorações particulares, fechadas, e de eventos de organizações da sociedade civil e movimentos políticos como o Festival Justiça por Marielle e Anderson e o lançamento do relatório da Comissão Especial do Carnaval na Alerj, que aconteceram em 2019. Em meados de 2019 o grupo também trabalhou em curta turnê internacional realizando três *shows* em Portugal a partir do convite para a participação em um festival em Vila da Fuseta, Algarve. Em 2020 *Samba Que Elas Querem* realizou o que até hoje foi seu *show* com maior volume de público, em um palco na praia de Ipanema, pelo evento Verão Tim.

Algumas composições registradas nas apresentações e gravações do grupo, que tem autoria de uma ou mais sambistas do *Samba Que Elas Querem*, foram: “Foi Vovó” (Silvia Duffrayer/Cecília Cruz/Ana Costa); “Samba na Banca” (Júlia Ribeiro/Silvia Duffrayer); “Deus me guarde” (Silvia Duffrayer/Jorge Alexandre); “Coro em desabafo” (Cecília Cruz/Júlia Ribeiro/Karina Neves); “Morena do Mar” (Silvia Duffrayer/Gabi

Buarque); “Vê se te orienta!” (Bárbara Fernandes/Cecília Cruz/Silvia Duffrayer), *jingle* composto para a campanha à vereadora do Rio de Janeiro de Luciana Boiteux; “Menino Miguel” (Júlia Ribeiro/Karina Neves/Silvia Duffrayer); e “Partido Inconsciente” (Júlia Ribeiro/Karina Neves), que em 2020 venceu o Festival de Música Online da Cidade das Artes. As duas últimas foram gravadas e lançadas nas plataformas digitais como *singles* pelo grupo, que em 2019 já havia lançado sua primeira gravação, da canção “Levanta, povo!” (Yasmin Alves/Iara Ferreira), com toda a produção realizada por uma equipe somente de mulheres. Com destaque, aparece ainda a canção “Nós somos mulheres” (Silvia Duffrayer/Doralice Gonzaga) uma versão paródia da música “Mulheres” de autoria original de Toninho Geraes que segundo o Dicionário Cravo Albin da MPB²¹ teve o vídeo de sua execução nas rodas viralizado nas redes atingindo mais de 100 mil visualizações em 10 dias, sendo reproduzida em diversos países e se tornando um “hino feminista” (*Ibid.*).

O único clipe oficial do grupo²², é também uma gravação da paródia citada acima, realizada em 2018. Em 2020, a convite da cantora Preta Gil, músicas do grupo participaram ainda de uma regravação de versão feminista para a música “Ô Abre Alas” (Chiquinha Gonzaga), junto aos blocos carnavalescos Mulheres de Chico, Mulheres Rodadas e Bloconcé.

São características da formação e performance musical de *Samba Que Elas Querem* a inclusão de uma flauta na instrumentação e não só a presença de três vozes principais, mas também de um coro composto por todas as músicas. Em lugar das cantoras principais, frequentemente outras componentes também cantam algumas canções (mais comumente cavaquinista e violonista). As instrumentistas deste grupo, durante o período da pesquisa, trabalharam com um *setlist* previamente organizado e ensaiado tanto nas apresentações de palco, quanto nas rodas de samba de rua.

Em 2020, o grupo planejava a gravação de seu primeiro álbum, em formato digital, com produção musical da sambista Ana Costa. O planos, entretanto, foram interrompidos pela pandemia de covid-19 permitindo que *Samba Que Elas Querem* lançasse apenas *singles*, citados acima. No período, o grupo realizou *shows* remotamente nos eventos Rejunte, Arte na Rua Novo Normal e Teatro Riachuelo de Palco Aberto e presencialmente no Jockey Club Brasileiro, na Lagoa, Zona Sul do Rio de Janeiro. Foi realizada também, de forma remota, uma produção diferente da habitual, uma oficina de samba direcionada

²¹ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/samba-que-elas-querem>. Consulta em: 28 ago., 2021.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B5YJqc-rK-A>. Consulta em: 28 ago., 2021.

para mulheres, oferecida pelas músicas do conjunto. A partir de Setembro de 2021, o conjunto voltou a se apresentar presencialmente em diversas casas da cidade.

1.2 As músicas

1.2.1 Prosas

Fabíola Machado

*“Se o caminho é meu, deixa eu caminhar, deixa eu”*²³



Figura 3 - Fabíola na Prainha (2019). Fonte: acervo do grupo / Carolina Merat.

Sempre me perguntam quando eu comecei a cantar, sinto que esperam de mim escolas de renome, faculdade... Lembro de estar cantando, seja em casa sozinha, no meio do mato, quinando erva pequena no terreiro, na roda de capoeira, ou com meu pai nos pagodes da feira de Alcântara aos domingos, essas são minhas primeiras memórias musicais que me atravessam até hoje. Sempre cantei para tudo, para perder o medo, para meus filhos dormirem, para os orixás chegarem ou para ver outras pessoas felizes. Sobretudo sempre cantei para mim mesma, para me sentir feliz, me alegrar, me acarinhar com minha própria voz. Nunca foi um sonho ser cantora, mas sempre foi um sonho cantar. E tem uma enorme diferença nisso. (MACHADO, FABÍOLA, 2020a, p. 44)

Estas são palavras de Fabíola Machado, cantora, produtora cultural, escritora, pesquisadora, que integra a dupla de vozes principais e produz em conjunto com outras

²³ Por não ser possível relembrar quais sambas eram cantados e tocados no momento de cada fotografia, incluo aqui canções executadas com frequências por cada uma das músicas, com as quais elas e suas trajetórias parecem se identificar. Em um campo rememorado, Fabíola está cantando “Se O Caminho É Meu” (Paulinho Mocidade/Jurandir Bringela), gravada por Dona Ivone Lara.

mulheres o grupo *Moça Prosa*. Mulher autodeclarada negra, com 40 anos na época desta pesquisa, mãe de gêmeos, é Especialista em Redes de Telecomunicações com MBA em serviços de Telecomunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e exerce a profissão em uma grande empresa da área. Candomblecista, é Ekeji²⁴ do Ilê Axé Omiojúàrò, fundado por Mãe Beata de Yemonjá²⁵. Além do grupo que é objeto desta pesquisa, Fabíola integra como única mulher o conjunto *Awurê*, dedicado a ritmos brasileiros e africanos e vinculados às religiões de matrizes africanas. Em 2017 a cantora foi, também, idealizadora do espetáculo “Piseiros de Clementina”, uma obra em homenagem à Clementina de Jesus.

Encontrei com Fabíola mais detidamente para entrevistas em duas ocasiões. A primeira, em 2019, quando anunciei minha intenção e pedi autorização para acompanhar o conjunto *Moça Prosa* como pesquisadora. A segunda, em 2020, de forma remota, quando efetivamente conversamos sobre sua trajetória. Fabíola é uma interlocutora com imenso interesse em registrar por si mesma suas memórias, trajetórias, experiências, de vida e de música, se identificando também como escritora. Em dois capítulos escritos por ela publicados em livros, “Memórias” — no livro *Massembras de Ialodês: vozes femininas em roda* (2018), e “A voz ancestral” — em *Vozes Femininas Negras* (2020), Fabíola constrói narrativas poéticas baseadas nos temas de suas histórias de vida, infância e encontros com o cantar. Tal interesse a coloca ao lado de outras intelectuais que produzem a partir da reivindicação histórica da pessoa negra por descrever sua própria experiência, através do ato político de uma escrita reparadora de humanidades, restauradora da posição de sujeitas, no esforço de superação da objetificação imposta pelo racismo (KILOMBA, Grada, 2019, p. 28). Em observação a isto, admitindo que ainda assim a hierarquia entre minha voz e a dela no texto produzido aqui não será superada, a narrativa será entremeada não só por suas palavras como entrevistada, mas também como autora, momento em que Fabíola empreende o ato de “escrever sua própria história” para não apenas “ser descrita” (*Ibid.*).

No trecho que abre a seção, Fabíola Machado narra o início de sua trajetória na música a partir da infância e de vínculos afetivos com o canto ao longo da vida. Em

²⁴ Cargo das auxiliares que cuidam, durante o transe, dos que são incorporados. Segundo a própria Mãe Beata *in* Costa (2010).

²⁵ Mãe Beata de Yemonjá (1931 - 2017), baiana radicada no Rio de Janeiro, ialorixá do Ilê Axé Omiojuaro localizado em Nova Iguaçu. Também escritora e defensora dos Direitos Humanos. Sobre sua trajetória consultar: (de YEMONJÁ, Mãe Beata, 2006); (COSTA, Haroldo, 2010); (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 362).

entrevista, a cantora acrescenta que foi a partir dos dez anos, quando iniciou sua vida em um terreiro de candomblé, que o canto e a dança passaram a integrar “— de forma muito orgânica” (*Id.*, 2020b), diz, suas experiências. A maior parte dessas primeiras memórias, se localizam nos municípios de Niterói e São Gonçalo, onde vivia. Sobre este período da vida, a autora e música registra:

Nesse convívio de família de axé vivi até meus 17 anos, cantando, cuidando, ajudando e fazendo de tudo um pouco. Era a cantora do terreiro, a dona das chaves da cozinha, quem cuidava da casa, dos orixás, das roupas, dos quartos de santos, dos despachos das águas de todos os dias, de todos que chegavam no terreiro, os olhos da casa. Tudo me fez muito feliz, fiz amigos de uma vida inteira. (*Id.*, 2018, p. 102)

Fabíola narra que aos 19 anos engravidou de seus filhos, gêmeos, e durante essa gestação passou por uma das duas perdas violentas de mulheres de seu convívio próximo que marcam sua história: a morte de sua madrinha e mãe de santo em uma suspeita de feminicídio, que faria com que a cantora se afastasse de suas práticas religiosas por muitos anos. A segunda seria, algum tempo depois, a perda de sua irmã mais velha e cunhado, também vitimados por um crime de natureza violenta. Sobre o período da gravidez, ela escreve:

Teria agora o enfrentamento de uma gravidez com pouco recurso, não planejada, gemelar e de um relacionamento de pouco tempo... Mas o nosso nome é coragem. Vamos para o combate! Voltei a trabalhar quando os gêmeos tinham 5 meses, decidi que não voltaria para a casa até ter um trabalho: saí às 7 horas e voltei às 21 horas, e estou trabalhando até hoje. (*Ibid.*, p. 103)

Quando seus filhos tinham cerca de três anos, conta Fabíola em entrevista (*Id.*, 2020b), ela termina seu relacionamento afetivo e passa a conciliar uma rotina de estudos, cuidados com os filhos durante o dia e trabalho durante a noite. É por volta de 2007, no final de sua graduação em Redes de Telecomunicações, que retoma uma aproximação com a música. A cantora revela que foi durante uma viagem com duas amigas que cursavam Belas Artes que vislumbrou pela primeira vez a possibilidade de “— fazer aquilo que amo mesmo que não seja para trazer dinheiro” (*Ibid.*), diz. Ela observa, ainda que suas amigas eram “— duas mulheres brancas, mulheres que tiveram mais acesso que eu. Para mim, aquilo era fora da minha realidade, viver de arte. Nunca na minha vida eu viveria de arte. Mas eu precisava daquilo...” (*Ibid.*).

Inicialmente Fabíola me diz que sua busca era por um passatempo, uma fuga da rotina exaustiva de trabalho e cuidado com os filhos, “— a intenção era fazer algo que me fizesse feliz” (*Ibid.*), afirma. Ela inicia o curso de canto popular da Escola de Música Villa-Lobos, aos sábados, ao qual não consegue dar prosseguimento por causa de suas

escalas de trabalho e pela falta de suporte familiar. Interrompo para comentar que a cantora foi a única música mãe entrevistada para a pesquisa e observo que esse seja um marcador fundamental de sua trajetória. Por mais que em sua história individual a maternidade, como por ela narrada, tenha sido em alguma medida fator incentivador do seu encontro com a música, a partir da necessidade de construir um momento para cuidar de si, ser mãe, assim como ser negra, trabalhadora e mulher, foi um fator que estruturalmente parece ter dificultado seu acesso ao campo da música como profissão.

Com o passar dos anos ela se adequa melhor aos cursos livres com preparadoras vocais e corporais e consegue dar prosseguimento à prática, até que em 2012 é convidada a assumir o posto de cantora do grupo *Moça Prosa* por Wagner Silveira. Sobre essa trajetória artística de aprendizado, ela compartilha que:

— Muitas vezes quando você começa a cantar você não tem a sua identidade, você está cantando como a sua ídola canta. Então eu pude através dessas preparações todas me achar, ouvir muitas vozes, muitos conselhos, mas também me achar dentro daquilo que acho que ficaria bom para mim, que é o que eu sinto conforto e quero mostrar para as pessoas. (*Ibid.*)

Antes do conjunto de samba que é objeto desta reflexão, Fabíola afirma que só havia participado da formação do grupo amador *Bem de Leve*, composto por amigas e amigos que faziam viagens periódicas ao Sana, em Aldeia Velha – RJ, e cantavam o que a cantora classifica, com humor, como “— músicas de acampamento” (*Ibid.*). O samba, em seus vários gêneros, parece estar presente desde as memórias familiares de Fabíola que lembra, por exemplo, que tinha o hábito natalino de presentear pessoas próximas com os discos de sambas de enredo que iriam para a avenida no carnaval seguinte.

Apesar de ser uma assídua frequentadora de rodas de samba, como as da Pedra do Sal e o Samba do Trabalhador²⁶, Fabíola não dava “canjas” nem acessava os instrumentos dessas apresentações antes de formar um grupo exclusivo de mulheres, e conta que quando isso começou a acontecer, foi muito maltratada e criticada por sua postura iniciante. Ela narra que no início se mantinha apenas como uma espécie de organizadora: “— levava a galera para conhecer um samba, conhecer outro, mas nunca tinha cantado em rodas de samba. Não tinha coragem” (*Ibid.*). Foi nas “beiras” das rodas masculinas, no entanto, que começou a construir redes de amizade, como a com Luana Rodrigues, percussionista e compositora de *Moça Prosa*, e as duas, que antes traçavam

²⁶ Roda tradicional realizada às segundas-feiras no Clube Renascença, em Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro.

estratégias para guardar lugar nas margens das rodas masculinas, passaram a reivindicar um lugar de centralidade na prática do samba.

Conforme me conta Fabíola, a religiosidade de matriz africana foi também primordial na construção de suas percepções iniciais sobre protagonismo feminino, percepções estas que de certa maneira incentivariam sua entrada em *Moça Prosa*. Ela marca, como elemento legitimador de sua prática, que “— as mulheres, todas, do candomblé têm ações do canto” (*Id.*, 2020b) e complementa:

— Eu, por experiência própria, de vida, de vivência no candomblé, entender que minha religião, minha filosofia de vida, é uma religião matriarcal, eu entendia não o feminismo, mas eu entendia que era a mãe que comandava, a mulher que estava ali na hierarquia, que todo mundo tinha que respeitar, aquela mulher que era dela que saía... Então eu tinha uma noção hierárquica a partir da mulher. Desse ser mulher, dessa mulher no centro. Por educação. (*Ibid.*)

Tal destaque também aparece na trajetória de *Moça Prosa* através da mobilização de elementos da religiosidade de matriz africana em sua narrativa de fundação. Jurema Werneck, ao escrever sobre as trajetórias de Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra, demarca elementos comuns que as influenciaram, considerando que suas produções e carreiras não poderiam ser interpretadas de forma isolada de outras práticas culturais do passado e do presente em que trabalharam. Um dos elementos deste samba “em diálogo com a história”, é para a autora a religiosidade (WERNECK, 2020, p. 159). Ela nota, principalmente, o laço de continuidade entre o universo simbólico das religiões de matriz africana e as práticas do samba que pesquisa, em resistência às tentativas de dissociação desses elementos nas disputas sobre o samba como gênero que representaria a cultura nacional (*Ibid.*, p. 171). Observa, também, como a utilização desta “gramática” (*Ibid.*, p. 169) pelas sambistas esteve ligada à sua relevância como forma de luta e construção de pertencimento no movimento negro brasileiro a partir dos anos 80. Através das narrativas de Fabíola nota-se como este vínculo, que fez parte das carreiras e vidas de outras mulheres sambistas, permanece ativo nos sambas praticados atualmente por mulheres e nas trajetórias de suas praticantes.

Arrisco alinhar também, através da trajetória que Fabíola compartilha em entrevista e de suas obras literárias, que a cantora teve desde a infância, como criança de terreiro, este citado contato, profícuo, com o canto, a dança e parte de todo o universo expressivo das culturas africanas em diáspora. No entanto, os marcadores sociais que operavam sobre ela a partir das estruturas racista e patriarcal, inviabilizavam que se tornasse uma sujeita autorizada a produzir arte. Mesmo quando começa a buscar o estudo

da música como forma de entretenimento, Fabíola narra não conseguir acessar facilmente nem os espaços de aprendizado formal nem os espaços de expressão do canto. No decorrer de uma trajetória de quase dez anos buscando a música em aulas de canto e expressão e mais de trinta experienciando a música e a dança nos terreiros, ela transpõe estes impedimentos: passa a participar ativamente não apenas da construção de uma cena profissional do samba e outros gêneros, ocupando o lugar de sujeita das práticas musicais, mas também o faz a partir da perspectiva da prática artística como elemento transformador da realidade histórica (hooks, bell *apud* KILOMBA, 2019, p. 27), carreando os sentidos de experiências que tem frequentemente seu vínculo negado com as instâncias de produção artística. Ainda assim, a música permanece como atividade secundária a outra carreira profissional, que é seu meio principal de subsistência:

— Eu brinco com minhas amigas, meu sonho é acordar 8h da manhã, fazer minha caminhada [...] sentar em cima de um repertório lindamente... De tarde ir ensaiar, dia sim dia não, porque o que faz você grande é o exercício. Nossa, seria incrível. Mas não é essa a realidade. Eu trabalho 8, 9 horas por dia, e aí depois tenho que ir para a *gig*²⁷, no meio do caminho eu tenho que aprender o repertório... (MACHADO, 2020b)

A fala acima aparece como contraponto ao trecho escrito por Fabíola que abre esta narrativa de trajetória. Sugere que talvez, com o tempo, tenha se tornado desejável poder fazer a *travessia* completa entre o “sonho de cantar”, do qual nunca abriu mão, e o de “ser cantora”, o que ela também já é, mas sem a validação completa desta como uma atividade profissional que garanta os recursos suficientes para a sua sobrevivência.

²⁷ Termo da língua inglesa que de forma geral designa uma apresentação musical, mas que na experiência dos grupos pesquisados está relacionado a trabalhos de música que são contratados por agentes externos, já que não é comum que os grupos nomeiem como *gig* um *show* concebido por elas próprias.

Jack Rocha

“Revelei a você que não aceito, rasgue todo esse preconceito, minha história eu mesma quem fiz.”²⁸



Figura 4 - Jack na Prainha (2019). Fonte: acervo do grupo / Carolina Merat.

— Eu via meu pai tocar samba antigo. Mas eu de fato colocar meu corpo no samba, meu corpo eu digo assim, minha voz como parte orgânica... A minha voz mesmo só entra no samba a partir de 2014, 2015. Que eu começo a ir para o Rio de Janeiro, que eu faço inclusive esse período de transição, que eu começo a sair de Itaipuaçu, Maricá. **A minha travessia foi essa.** (Jack Rocha, 2020) (grifo meu)

Esprei a cantora, compositora e pesquisadora Jack Rocha em frente à Escola de Música Villa-Lobos, onde ela passaria o dia estudando violão. Durante uma tarde de muito calor no Centro do Rio, subimos até o refeitório da instituição e entre alguns sons que vazavam das salas, de estudantes praticando seus instrumentos, aconteceu a entrevista a partir da qual produzi essa narrativa. Foi uma conversa repleta de particularidades, sobretudo porque além de assumir uma das vozes principais do grupo *Moça Prosa*, Jack também é professora, graduada em Letras e realizávamos quase ao mesmo tempo nossas pesquisas de mestrado, sendo a dela uma investigação sobre os sambas compostos e gravados por Carolina Maria de Jesus, conhecida autora do livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*.

²⁸ Em um campo rememorado, Jack está cantando “Qual Problema?” (Jack Rocha/Marcello Ferreira).

Por dividir comigo os códigos da atividade acadêmica, o discurso desta interlocutora foi entremeado por expressões que reivindicavam que suas interpretações sociológicas, sobre sua própria experiência como sambista, estivessem presentes no meu texto. Quase como mensagens para o futuro no qual eu editaria a entrevista, Jack deixa uma série de registros como “— deixa frisado”, “— acho que isso é o que você tem que deixar claro no seu trabalho”, “— você pode afirmar isso na fala”, “— acho que você pode dizer esse termo” (*Ibid.*). A cantora e pesquisadora também realiza modulações no seu discurso quando avalia que ele não está se adequando ao que ela reconhece como a interlocução ideal no campo da pesquisa como “— falei muito”, “— estou me exaltando”, “— eu estou falando de uma forma muito informal aqui” (*Ibid.*). Além disso, sua fala é abundante em oferecer indicações de autoras e conceitos que poderiam guiar minha interpretação.

Acredito que com a disposição de contribuir com meu trabalho, Jack, como uma pesquisadora autodeclarada negra, “— afro-brasileira, porque minha família tem ascendência indígena também” (*Ibid.*), acrescenta ela, ciente de nossos lugares sociais implicados na pesquisa, utilizou também as indicações mencionadas como estratégias disponíveis para fugir de uma captura de sua história e para evitar que eu, uma pesquisadora branca, assumisse interpretações racistas, objetificadoras, ou desumanizadoras de sua trajetória. Os termos que utiliza parecem guardar uma fundamentada preocupação em ser corretamente ouvida, de forma a evitar que eu pudesse nomear erroneamente ou sequer nomear (KILOMBA, 2019, p. 28) elementos da realidade que me apresentava. Procurei revelar e referenciar suas modulações e indicações reconhecendo novamente, como na trajetória de Fabíola, que esta operação e seus efeitos encontram limites, já que não sendo escrita pela própria música a narrativa apresentada aqui passa por minha moderação, continuando, desta forma, sujeita aos equívocos mencionados.

Na fala que abre esta narrativa biográfica, Jack sugere o uso da palavra *travessias* (*Ibid.*) — que também incluo na introdução do capítulo —, como forma de leitura de sua história de vida e das de outras mulheres, de compreensão das particularidades das trajetórias que percorreram. Ela conceituou e indicou o uso do termo da seguinte forma:

— [...] de repente pode ser interessante para a sua pesquisa, essa trajetória, pensar nas *travessias*. Têm várias intelectuais que utilizam esse conceito, trajetórias, *travessias*. Você pode pensar nisso aí para basear a sua pesquisa. Quais foram as *travessias* de cada mulher em particular? Cada uma tinha um caminho diferente ali. (*Ibid.*) (grifos meus)

O seu próprio caminho, suas *travessias*, singulares, principalmente as relacionadas à música e às práticas do samba, Jack narra que se deram mais ou menos como o que se segue.

Jack teve contato com a música desde a infância, seu pai era vigia e também músico, tanto violonista como compositor, e tocava na noite. A cantora recorda que foi através dele que conheceu principalmente os sambas antigos, canções de Cartola e composições das Velhas Guardas das escolas de samba do Rio de Janeiro. Nascida em uma família de classe média baixa — sua mãe foi durante toda a vida dona de casa —, ela ressalta, o exercício da música como profissão era identificado em sua família com “— não ter futuro”, “— passar necessidade”, “— passar fome” (*Ibid.*), o caminho do seu pai era um caminho a não ser seguido. Isto não impediu, no entanto, que aos sete anos Jack já cantasse. Aos nove, ela conta ainda hoje orgulhosa que venceu o festival de música do colégio em que estudava, em Bangu, Zona Norte do Rio, competindo com duas composições de autoria de seu pai junto a crianças bem mais velhas que ela. Aos poucos sua família foi percebendo que “— essa menina é da música mesmo, não tem jeito, não tem como fugir” (*Ibid.*).

Aos 17 anos, morando em Itaipuaçu, distrito de Maricá, Rio de Janeiro, Jack já cantava em bares, sempre acompanhada de musicistas mais velhos, em sua maioria homens. Ela menciona que acredita que teve muita sorte, em ter sido respeitada e não ter sofrido nenhum tipo de assédio na época, frisando que não era apenas a única mulher, mas sempre a mulher mais jovem nos ambientes que frequentava. Pelo contrário, este foi um período de aprendizados, em que conheceu mais sobre MPB em geral, Bossa Nova e Seresta. Mais tarde, a cantora narra como *travessia* fundamental em sua aproximação com o universo do samba outra mudança entre cidades, desta vez para Niterói:

— Eu conheço as mulheres do samba no *Moça Prosa*, aí mudo meu corpo em transição para Niterói. Começo a frequentar esses espaços, esses ambientes do samba. Começo a me interessar também em procurar sua origem, sua história. (*Ibid.*)

Quando Jack entrou para o *Moça Prosa*, o grupo já realizava seus sambas periodicamente na Pedra do Sal há cerca de cinco anos. Atraída para as rodas principalmente por um repertório que não dava espaço às canções tidas como machistas, diz ela, começou a frequentar as apresentações, a fazer amizade com as componentes e estreitou os laços com Fabíola Machado que já conhecia de Maricá. Na ocasião da saída da cantora que dividia a roda com Fabíola, Jack foi convidada a assumir o posto. É a partir

da sua entrada em *Moça Prosa* que Jack narra ter começado a “— entender o lugar da mulher no samba” (*Ibid.*), portanto seu próprio lugar, passando a experimentar o que ela nomeia como uma “— maioria”:

— [...] começo a me inserir como uma protagonista. Porque assim, eu sou a voz no samba. Então eu ainda tenho um lugar de *maioridade*. *Maioridade* no sentido de conceito. Porque eu estou na voz, ou seja, eu estou à frente. À frente do pertencer da roda.

Até chegar ao *Moça Prosa* e aos estudos formais da música que realiza hoje, aos 31 anos, a cantora conta que foi uma longa *travessia*. Trabalhou na área de *telemarketing*, em uma papelaria e prestou algumas vezes o vestibular para a entrada no curso de Letras. Hoje ela diz perceber a importância de sua graduação enquanto base intelectual de formação, mas também compreende que a música já era a carreira que gostaria de ter seguido naquela época. Para Jack, faz falta hoje ter uma formação certificada em música que permita que ela ocupe outros espaços do mercado de trabalho, como a possibilidade de dar aulas. Ela nomeia o tipo de aprendizado que teve ao longo da vida como um aprendizado “— empírico” (*Ibid.*). Jack ressalta que nunca teve aulas de música na escola e que os conhecimentos passados por seu pai não eram sistematizados, portanto, “— Fui pegando o canto de ouvido” (*Ibid.*), ela conta, sugerindo:

— Se você quiser dizer isso depois no seu trabalho, que a minha experiência foi *empírica*. Ou seja, eu aprendi tudo com base na experiência, na minha vivência. (*Ibid.*)

Atualmente, a cantora e compositora frequenta as aulas da citada Escola de Música Villa-Lobos onde também se dedica a aprender violão. Ela define o interesse pelo instrumento, no qual se considera ainda iniciante, através do desejo de integrar um movimento emergente de mulheres assumindo as harmonias em rodas de samba, da vontade de “— ser mais uma mulher para somar nesse movimento” (*Ibid.*). Salienta, neste ponto, as exigências de excelência que são impostas por olhares rigorosos, sobretudo masculinos, sobre as mulheres instrumentistas, assim como às compositoras, em decorrência do gênero. Para mim, a postura da música diante do aprendizado do violão foi um marcador importante de sua presença e performances em campo que pareciam sempre permeadas pelas rotinas de estudo, como mostra o próprio local onde foi realizada nossa entrevista. De alguma forma, eu a via percorrer essa trajetória de formação.

Na época da realização da pesquisa, além de cantar no *Moça Prosa*, Jack trabalhava também junto ao *Coletivo Sindicato do Samba*²⁹ e ao *Samba das Estações*³⁰. De forma independente, ela realizava também alguns *shows* de MPB no formato voz e violão e se dedicava a outras produções de sua carreira solo.

Experimento sintetizar, e destacar novamente, que os direcionamentos de olhar que Jack produz durante a entrevista são elementos fundamentais a partir dos quais refletir sobre os temas das relações entre as sujeitas de pesquisa e eu, uma acadêmica branca, no universo da minha pesquisa. Jurema Werneck (2020, p. 34), ao escrever sobre duas mulheres que considera emblemáticas na história da participação feminina negra na constituição do campo da cultura no Brasil, Chiquinha Gonzaga e Tia Ciata, irá mostrar como, no caso da primeira, a aplicação da lente da “mulher universal”, constituída como mulher branca, vai gerar erros de interpretação biográfica do que seriam os marcadores de seus pioneirismos. A autora não questiona a vanguarda da compositora, mas mostra como o que foi evidenciado como pioneirismo foram signos de uma mulher branca revolucionária, portanto produziram seu embranquecimento. A leitura que, ao contrário, considerasse e ressaltasse os vínculos de Chiquinha com as formas culturais negras de sua época, produziria outros entendimentos mais bem localizados, sobretudo seu registro histórico como mulher negra. Acredito que seja este segundo tipo de interpretação, culturalmente situada e a partir de seus próprios termos, que Jack reivindica e evidencia durante todo o depoimento não só para si mesma, mas para todas as mulheres negras sambistas de seu grupo.

²⁹ Coletivo dedicado a homenagear sambistas das Velhas Guardas ainda em vida.

³⁰ Grupo de samba composto por maioria de homens instrumentistas, com Jack na voz.

Ana Priscila Silva

“É o povo quem produz o show e assina a direção³¹”



Figura 5 - Ana Priscila na Prainha (2019). Fonte: acervo do grupo / Michelle Beff.

Foi através das ondas da rádio FM, de um programa dedicado ao samba, que Ana Priscila, do grupo *Moça Prosa*, estabeleceu sua primeira relação com a música. A sambista de 39 anos relembra durante nossa entrevista (SILVA, ANA PRISCILA, 2020) que escutar o programa foi um hábito que marcou a memória dos domingos pela manhã da sua infância e adolescência. Clara Nunes, Leci Brandão e Alcione, de quem ressalta que sua mãe gostava muito, foram referências de mulheres do samba que ela guardou desta época. Somente mais tarde ela, que sempre morou em Niterói, começou a frequentar as rodas de samba do Centro do Rio, época em que também iniciava o curso de Serviço Social na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ, onde se graduou.

Ana Priscila conta que quando entrou para a oficina *Bambas de Saia*, a partir da qual surgiu o *Moça Prosa*, havia se tornado assídua nas rodas da Pedra do Sal e não sabia tocar instrumentos de percussão, mas já se sentia apaixonada por um deles: “— Eu sempre fui muito apaixonada por tamborim, eu sempre gostei tanto, eu olho para o tamborim assim, eu sou apaixonada por ele. Eu sempre quis aprender a tocar” (*Ibid.*). Integrante do grupo desde sua fundação ela também frequentou aulas particulares e a *Escola Portátil de Música*.

³¹Na roda rememorada, Ana Priscila toca “Coisa de Pele” (Jorge Aragão / Acyr Marques), uma das poucas canções que já a vi, também, cantar.

Fosse no *Botequim Vaca Atolada*, ou no grupo *Fuzuê de Iaiá*, onde acabou assumindo o trabalho de produção, Ana Priscila certamente foi a sambista que mais vi frequentando outras rodas de samba por toda a cidade. Justificando, ela conta:

— Eu sou uma pessoa muito viciada em roda de samba, viciada. Eu trabalho com roda de samba e se alguém me perguntar, Priscila, você não está tocando, vai fazer o que? [...] Eu vou estar sempre em uma roda de samba. (*Ibid.*)

Essa rotina, em geral difícil de ser cultivada por músicas que estão sempre trabalhando em seus próprios *shows*, é narrada por esta *Prosa* como uma das principais ferramentas de aprendizado de seus instrumentos, “— não tem como você sair da roda sem ter aprendido alguma coisa, sem ter visto alguma coisa” (*Ibid.*), diz ela, que também costuma anotar os trechos de canções ouvidas nas apresentações para pesquisá-las depois. Mas sendo mulher, o espaço para também praticar em conjunto, o convite para a “canja”, nunca foi habitual. A partir do trabalho no grupo exclusivo de mulheres, Ana Priscila observa que o cenário mudou: “— Depois que a gente começou a ganhar certo cartaz com o *Moça Prosa*, as pessoas começaram a não... a chamar a gente para participar. [...] a gente já consegue impor certo respeito quando a gente chega na roda” (*Ibid.*).

Profissionalmente além de *Moça Prosa* Ana Priscila também integrou, por curto tempo, uma roda em Niterói, o projeto *Samba Democrático*. Além disso, a percussionista, que se declara como uma mulher negra, trabalha como representante comercial de uma marca de maquiagens e produtos indicados para peles negras. No *Moça*, ela assume tarefas importantes na produção. Nas rodas de rua, por exemplo, é a responsável pela montagem da feira que acontece nos dias de evento, fazendo contato com expositores, contratando as barracas etc. A sambista também foi, anteriormente, a responsável pela parte de estrutura do evento que inclui as liberações, contratação de som, banheiros, lona, iluminação. Esse acúmulo de atividades para a realização das apresentações de seu conjunto, somado ao volume de trabalhos necessários para gerar recursos financeiros suficientes para que viva exclusivamente de música, fazem com que Ana Priscila projete como ideal um cenário de atuação bem distante do que experiencia hoje:

— [...] o cenário ideal seria eu poder fazer quatro *shows* no mês e viver com isso. Esse seria o cenário ideal. Eu faria quatro apresentações, uma a cada final de semana, e eu teria o dinheiro para viver. Tudo o que viesse depois, seria um prazer, seria lucro. Porque chega um ponto, em que você vai abraçando tudo, porque você precisa daquele dinheiro. [...] não é uma vida também tão livre, você não tem tanta liberdade de escolha. (*Ibid.*)

Observando os elementos que Ana Priscila inclui na sua narrativa de trajetória chama atenção a primeira experiência da *Prosa* com a música, ao ouvir o rádio aos

domingos e conhecer por ali vozes de mulheres sambistas. Ela corrobora a afirmação presente no trabalho já citado de Jurema Werneck (2020) de que em suas trajetórias as sambistas que pesquisou (Alcione, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra) foram bem-sucedidas em agenciar espaços na mídia e na indústria cultural em diferentes momentos de suas carreiras. Ela nota que ainda que a ocupação desses espaços seja insuficiente e não supere os eixos de opressão que operam sobre as mulheres negras sambistas, ela “possibilitou e possibilita a emissão de discursos interessantes a estes grupos” (*Ibid.*, p. 178). Ter mobilizado para o espaço de produção musical uma mulher negra ainda na juventude, como se encena na trajetória de Ana Priscila, certamente é uma influência significativa deste samba que cruzou algumas barreiras da indústria cultural.

1.2.2 *Samba Que Elas Querem*

Karina Neves

“*A ordem é samba*”³²



Figura 6 - Karina na Banca do André (2019). Fonte: acervo do grupo / Thaty Aguiar.

A primeira vez que vi a flautista Karina Neves, *Samba Que Elas Querem* realizava um de seus *shows* inaugurais na Banca do André, espaço que ocupou até suas últimas apresentações na rua, prévias ao período de isolamento social. Assim como eu, Karina estava na platéia quando foi convidada a fazer a participação que se desdobraria em sua

³² No campo rememorado Karina está solando um trecho de “A Ordem É Samba” (Jackson do Pandeiro/Severino Ramos).

entrada para o grupo. A música me narrou depois, que entre as músicas do *SQEQ* só conhecia a percussionista da primeira formação, que não estava presente nesta roda. A mediadora da canja na ocasião foi a cavaquinista Cecília Cruz, que ela conhecia apenas “— de vista” (NEVES, 2020).

Depois deste dia, além de passar a ver Karina como a flautista do *Samba Que Elas Querem*, a vi tocar em outras apresentações musicais que frequentei na Lapa, como o *Forró de Pontuada*³³.

“— Professora de música, flautista, percussionista e diretora musical” (*Ibid.*), como ela mesma se define, Karina integrava no momento de nossa entrevista uma variedade de projetos musicais de diversos gêneros³⁴, como *Vovô Bebê*³⁵, *Batá Trio*³⁶, *Truque do Desejo*³⁷, *Bloco Virtual*³⁸, *Cordão do Boitató*³⁹, *Bloco Maria Vem Com as Outras*⁴⁰ e *Cartas para Gonzaguinha*⁴¹. Os trabalhos em apresentações ao vivo e a direção musical de espetáculos teatrais eram conciliados com a atividade de professora de música substituta na unidade Realengo do *Colégio Pedro II*, onde Karina assumia nove turmas, em uma rotina bastante exaustiva. Algumas vezes ela só conseguia ir dormir por volta das 3h da manhã, no dia seguinte dava aula das 7h às 18h e emendava em outro trabalho, indo tocar novamente na noite.

Como observei para a interlocutora em entrevista — realizada presencialmente em um café em Laranjeiras, Zona Sul da cidade — o fato de ter escolhido como uma de suas atividades principais a docência, me causava espanto. Isso porque a trajetória de formação em música que ela havia me narrado era marcada por rompimentos com estruturas institucionais, como escola e universidade.

Karina é uma mulher branca, na época da entrevista com 35 anos, nascida em família de classe média que tinha relação bastante próxima com uma vertente específica da música, ela conta:

³³ Grupo de forró no qual Karina toca junto de sua irmã. O grupo é formado por uma maioria de mulheres músicas.

³⁴ Karina possui em seu nome um verbete no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira onde são citados outros trabalhos: Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/karina-neves>. Acesso em: 27 ago., 2021.

³⁵ Banda com perfil mais ligado ao experimental, rock e jazz. Composta por uma maioria de homens.

³⁶ Os registros desse grupo não foram encontrados.

³⁷ Bloco de carnaval que toca pagodes antigos.

³⁸ Bloco de carnaval de rua.

³⁹ Bloco de carnaval de rua.

⁴⁰ Bloco feminista de carnaval de rua, formado exclusivamente por mulheres.

⁴¹ Musical baseado na obra do cantor e compositor Gonzaguinha.

— O meu pai era músico clássico, de música de concerto. Ele tocava percussão sinfônica na OSB⁴² e no Theatro Municipal. Era professor da UFRJ, de percussão, contraponto... (*Ibid.*)

Sua irmã mais velha começou a tocar violino com apenas seis anos e Karina cresceu vendo e ouvindo seus familiares tocando e estudando música. Ela relata guardar memórias infantis de gritar “Bravo!” no *Theatro Municipal*, em atitude e ambiente típicos da cultura da música de concerto. Com sete anos já tocava flauta nas aulas de música que eram oferecidas no Colégio de Aplicação da UFRJ⁴³, onde cursava sua educação básica, e com 12 já realizava o curso técnico e participava da Orquestrinha da Escola de Música Villa-Lobos. O esperado para a trajetória da flautista, segundo ela, era seguir carreira acadêmica e se formar para ser concertista. No entanto, uma inflexão marca sua história com o falecimento do seu pai. “— Eu tinha quatorze anos e aí mudou tudo”, ela conta (*Ibid.*).

Além de passar por um processo da perda pessoal, Karina inicia no período experiências com outros estilos de música. Sua irmã começa a tocar forró nas noites da cidade e entra para a *Itiberê Orquestra Família*, regida pelo instrumentista, arranjador e compositor Itiberê Zwearg. Nessa “— orquestra popular de música contemporânea, na linhagem do Hermeto Pachoal” como explica Karina (*Ibid.*), ela também entraria, depois de dois anos de oficinas, recebendo o posto de flautista aos dezessete anos.

Começar a trabalhar com música profissionalmente tão cedo, em uma orquestra reconhecida, que exigia dedicação rigorosa, fez com que Karina abandonasse o ensino médio. Depois de alguns anos vivendo como música profissional, trabalhando, além de na orquestra, em *shows* de forró na noite carioca, ela retoma o ensino médio através de supletivos e entra para a Escola de Música da UFRJ. Na época, seu interesse principal, ela diz, era ter aulas de flauta gratuitamente. Na universidade, Karina encontrou várias barreiras ao desenvolvimento de seu aprendizado na música popular:

— Os professores me rejeitavam um pouco por conta do popular. Eu sempre estive nesse lugar, de não ser nem de um lugar nem do outro, todos os lados meio com preconceito comigo. Alguns professores ficavam falando que era um absurdo eu querer tocar flauta na música popular, que eu ia estragar minha embocadura [...] O que eu estava fazendo ali? As aulas eram discussões assim... (*Ibid.*)

⁴² Orquestra Sinfônica Brasileira.

⁴³ Escola pública federal localizada na Lagoa, bairro de classe média alta da Zona Sul do Rio.

Depois dessas discussões em sala de aula e de cursar as poucas matérias que ainda lhe interessavam, Karina abandona a faculdade de música, para a qual volta, se formando quase dez anos depois, na licenciatura, apresentando no final do curso um trabalho sobre os processos de aprendizado na Escola de Música de Manguinhos. Ela conclui:

— [...] Como posso fazer para melhorar? Esse foi meio o meu questionamento. Como eu posso fazer para escutar as crianças e ver o que elas querem, o que elas precisam [...]. Eu vi no ensino uma coisa que fazia sentido pra mim, uma aprendizagem formal, mas com viés da música popular, das tradições orais, que têm mais a ver comigo do que a música de concerto. (*Ibid.*)

Além de uma maneira de se engajar nas mudanças que considerava importantes no campo do ensino de música, dar aulas também apresentava, para a música, o sentido de estabilidade no trabalho: “— é uma vida muito louca, de você não ter um salário fixo, você não ter nada fixo”, diz (*Ibid.*). No mesmo período em que retoma o ensino universitário, ela deixa a *Itiberê Orquestra Família* após dez anos como flautista, buscando justamente esta segurança:

— É um outro patamar você estar com um emprego maneiro, conseguir juntar uma gracinha, conseguir pegar menos trabalhos a noite para poder estar mais de dia. Eu sinto falta de rotina, essas coisas que acaba que vida de bar é complexa. (*Ibid.*)

Sobre a aproximação com o samba, Karina narra que não se deu de forma tão imediata como aconteceu com o forró. A música popular à qual a flautista estava ligada antes de *Samba Que Elas Querem* tinha mais a ver com um cenário “— da música instrumental, contemporânea, mas jazzística”, afirma (*Ibid.*). Uma amiga de infância, que lhe deu aulas de pandeiro e apresentou alguns e algumas sambistas, como Dona Ivone Lara, e a ida às rodas de samba em Vila Isabel, bairro da Zona Norte da cidade onde morou já adulta, constroem sua proximidade com o gênero. Ela me conta que os tipos de samba que despertaram e ainda despertam mais seu interesse, são os sambas de partido alto, os sambas “— mais movimentados” (*Ibid.*), os sambas de roda e os sambas que contam com congas na instrumentação, por ser um instrumento que ela também estuda há alguns anos. O *SQEQ* não é o primeiro e único grupo do gênero do qual Karina participa, já que integra o já citado bloco de carnaval *Truque do Desejo*, que executa pagodes antigos. Anteriormente à entrada no grupo exclusivo de mulheres a flautista também trabalhou durante algum tempo com o grupo *Sambastião*, que realiza, entre outros trabalhos, rodas de samba mensais no bairro da Glória. O grupo era formado quase

exclusivamente por homens e essa convivência de gênero determinou, em parte, a saída de Karina.

É com esta bagagem de experiências na música que Karina entra para o grupo *Samba Que Elas Querem*. Em nossa conversa, ela assume uma postura bastante engajada no trabalho da banda, oferecendo muitas críticas e contribuições. Ela me aponta ideias que vão desde o cronograma que a banda deveria seguir, passando por ideias de dinâmicas de aprendizado que poderiam aplicar para melhorar pontos da performance musical, até propostas que tem para os arranjos de congas. Karina mostra ser uma música profundamente interessada na matéria “música”, buscando colocar uma “lupa”, como ela nomeia (*Ibid.*), sobre os fazeres musicais do grupo. Essa postura rigorosa vai algumas vezes confrontar fazeres de outras músicas do *SQEQ*. Karina considera o grupo bastante profissionalizado em termos de currículo e postura, mas ao mesmo tempo vai afirmar que “— o que pega no *SQEQ* acho que é a diferença de cada pessoa em relação à música” (*Ibid.*). Ou seja, a convivência de percepções diferentes sobre o que é fazer música profissionalmente.

Para Karina — e fruto de sua trajetória — o profissionalismo parece estar ligado a uma espécie de participação e atenção na construção do trabalho, mais do que com uma ideia de perfeição da execução musical. Ela compreende que os erros fazem parte da música que “— não é automática, é fluida, ela mistura, não vai tudo certinho”, mas delega importância ao sentido de evolução do trabalho: “— a gente não precisa estar no mesmo ‘nível’, mas precisa estar em um jogo”, afirma (*Ibid.*). Esse profissionalismo parece ser mais guiado pela vontade de criação artística do que por uma resposta aos críticos externos, mas ela não deixa de observar que no cenário crescem as críticas não apenas conforme o grupo ganha visibilidade, mas também porque há cobranças específicas decorrentes do grupo ser inteiramente composto por mulheres.

Em sua trajetória musical precoce, Karina afirma ter passado por situações de preconceito de gênero que só perceberia muitos anos depois. Ela conta, por exemplo, da naturalidade com que ouvia a ordem “toque como homem!” e com que recebia as divisões dos instrumentos por gênero em grupos compostos por homens e mulheres:

— O naipe de cordas eram mulheres, o de sopra eram os homens. Trompete, trombone, era homens, violino, violoncelo, eram mulheres. As flautas eram mulheres... Aí os instrumentos mais pesados eram homens. Bateria, baixo, teclado... (*Ibid.*)

A flautista delega parte da sua dificuldade inicial em perceber os constrangimentos às práticas musicais das mulheres às especificidades de sua trajetória que permitiram que ela tivesse entrada menos dificultada nesse universo.

Antes de integrar *Samba Que Elas Querem*, que ampliaria seu olhar sobre o tema, Karina já estava mais familiarizada com os debates sobre a falta de protagonismo das mulheres na música e regeu e participou intensamente, como única música profissional, no primeiro ano do bloco feminista *Maria Vem Com As Outras*.

Um tema que se evidencia na narrativa que Karina compartilhou comigo nesta entrevista são as dificuldades da música como campo de trabalho. Mesmo habitando um espaço social elitizado, a flautista relata momentos de desorientação profissional, saídas e voltas para a casa da mãe, mudanças de locais de residência, dificuldades financeiras. Com o tempo, ela foi expandindo seus estudos para outros instrumentos e, também, expandindo os tipos de atividades que desempenha na música que, diz, “— só tem aumentado, só tem aumentado” (*Ibid.*). Apesar de garantirem mais possibilidades de trabalho, essas habilidades acumuladas nem sempre vão garantir estabilidade ou satisfação, gerando rotinas instáveis e a necessidade de administrar uma agenda fragmentada que tem de ser exaustivamente conciliada com as agendas fragmentadas das outras músicas de *Samba Que Elas Querem*.

Pontos muito semelhantes aos narrados por Karina em sua trajetória são observados no livro de entrevistas *Trabalho, música e gênero: depoimentos de mulheres músicas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI*:

Nos estudos que venho realizando observo a docência como uma atividade intrínseca ao trabalho do músico. Esta atividade é frequentemente considerada como de importância secundária em seu cotidiano profissional, apesar de ser muitas vezes a mais regular e a fonte mais segura de remuneração. Nesse sentido, a docência opera como uma forma de se obter estabilidade profissional, o que parece refletir um mercado de trabalho extremamente desfavorável para a manutenção da profissão musical. Observo ainda a latente necessidade de atuação em uma ampla gama de atividades, o que confere ao músico um perfil profissional flexível e adaptável às demandas do mercado de trabalho. (REQUIÃO, Luciana, 2019, p. 16)

A trajetória de aprendizado e profissionalização que Karina me apresentou nesta conversa, é a de uma mulher branca de classe média do Rio de Janeiro⁴⁴ que teve acesso

⁴⁴ Em leitura posterior do trabalho, Karina observou que gostaria de ter mais complexificado seu lugar enquanto integrante de uma categoria “classe média branca”. Para ela, seriam elementos importantes de adicionar a este trecho a origem territorial de sua família (Piauí e Amazonas), o fato de seu pai ter se tornado

à música através de diversas instituições públicas de ensino ao longo da vida. Esse aprendizado institucional e a herança cultural da música de concerto de seu pai entram em conflito em boa parte de sua história com os aprendizados da música através das experiências como música profissional, que ela começa a ter desde muito jovem. Por mais que algumas dessas experiências tenham sido, a partir da minha interpretação, bastante eruditas (como a *Itiberê Orquestra Família*), elas possibilitaram que a interlocutora se aproximasse do repertório e de uma forma de tocar populares, com os quais ela se sentia mais identificada. O que ela mesma descreve como certa “rebeldia” da juventude revelava em parte a busca por seguir o caminho musical que era negado e visto como “menor” por instituições e músicos com quem ela se relacionava. Por habitar o espaço entre a música de concerto que carrega “de berço” e o interesse popular desenvolvido “na estrada”, sugiro que Karina pode ser vista como figura mediadora dentro do grupo que é objeto desta pesquisa, principalmente no que se refere aos movimentos de profissionalização do conjunto. O referido aspecto da trajetória da flautista parece se avizinhar das observações que faz o autor Gilberto Velho (2001) acerca dos temas das biografias, trajetórias e mediações, observando indivíduos que realizam trânsitos entre universos socioculturais, diz ele que:

[...] certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito mas desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências. Pelas próprias circunstâncias da vida na sociedade contemporânea, alta proporção de indivíduos transita, inevitavelmente, por diferentes grupos e domínios sociais. (*Ibid.*, p. 20)

um professor universitário através de reconhecimento de seu notório saber, ou seja, sem mestrado formal, e, também, as instabilidades financeiras enfrentadas por sua família.

Silvia Duffrayer

“Tamborim de lata, nome de francês”⁴⁵



Figura 7 - Silvia na Banca do André (2019). Fonte: acervo do grupo / Thaty Aguiar.

Silvia Duffrayer, percussionista, cantora e compositora foi a única integrante de *Samba Que Elas Querem* que reconheci quando cheguei pela primeira vez à uma roda do conjunto, em 2019, como observo na introdução deste trabalho. Já a tinha visto brevemente em encontros do grupo de capoeira *Ngoma Angola* e nas apresentações da banda amadora *Naboka da Mata*, cantando ritmos como o Coco de roda, mas nunca tocando o samba. Apesar de ter acompanhado a trajetória de Silvia durante toda a pesquisa, inclusive seus trabalhos solos como a participação na mesa *Mulheres Negras no Samba* — junto à cantora e compositora Teresa Cristina e outras sambistas, realizada na Biblioteca Parque Estadual — em 2020, nossa entrevista só aconteceu alguns meses depois neste mesmo ano, já no período de isolamento social. Poucos dias antes do nosso encontro remoto, o *Movimento das Mulheres Sambistas* propôs que Silvia realizasse uma transmissão ao vivo, que já teve trechos anteriormente citados por aqui, falando sobre a temática “viver de música”, sobre sua trajetória de profissionalização. Nessa transmissão, Silvia convidou também duas músicas de seu grupo, Gisele Sorriso e Cecília Cruz a falarem da mesma temática, assumindo um lugar de entrevistadora e gerando um registro interessante. A maior parte das informações que utilizo na *trama* que compõe a trajetória

⁴⁵ Já Silvia, no campo rememorado, estaria cantando e tocando um samba inspirado em seu avô, “Nêgo Véio” (Iara Ferreira).

de Silvia retiro, com sua autorização, da transcrição desta atividade na qual a música organiza livremente sua narrativa biográfica. Na entrevista realizada especificamente para a pesquisa, posteriormente, aprofundamos alguns pontos que não haviam sido cobertos por sua fala para o *Movimento*.

Silvia, no momento da pesquisa com 36 anos, começa a narrativa de sua trajetória, como a maioria das outras sambistas, falando sobre a presença da música na infância e no universo familiar. Nascida e criada em Bangu, Zona Oeste do Rio de Janeiro, ela observa que teve contato privilegiado comparada à outras crianças de seu bairro com uma variedade de sonoridades presentes nos muitos discos em vinil de seu pai, que era dono de uma equipe de som. Elza Soares, Elis Regina, Elizete Cardoso, Ciro Monteiro, Marisa Monte, são artistas que ela se recorda escutar “— [...] eu me sentia tão bem. Eu pegava os encartes dos vinis e ficava lendo, aprendendo as letras. Esse era o meu passatempo predileto” (DUFFRAYER, Silvia, 2020a). Outra influência familiar marcante citada por Silvia é a de seu avô, sujeito homenageado da canção que escolhi para ilustrar a foto da música neste capítulo. Segundo Silvia ele era “— um torneiro mecânico com alma de poeta” (*Ibid.*) que, muito ligado à música, escrevia, compunha e, sobretudo, “— era muito malandro de antigamente real, conheceu Madame Satã, andou a Lapa...” (*Ibid.*).

Imersa nessas influências, Silvia conta que começou a ser estimulada a experimentar cedo os palcos, levada por sua família, junto de seu irmão, para participar de vários tipos de programas e concursos de calouros, dublagens e dança. Mais tarde, foi na igreja metodista, que frequentou durante muitos anos, que participou pela primeira vez de um grupo musical, “— me enriqueceu muito musicalmente” (*Ibid.*), conta. No entanto, mais velha, ela começa a enfrentar neste ambiente o que descreve como “— conflitos de lugar” (*Ibid.*), diante de pensamentos religiosos opressores e regras que não permitiam que determinadas músicas fossem cantadas. Conforme conta, aos poucos ela vai “— cada vez menos indo para a igreja e cada vez mais indo para a Lapa” (*Ibid.*).

O encontro com o circuito musical da Lapa começa a acontecer a partir da entrada de Silvia no curso de canto popular da Escola de Música Villa-Lobos, pelo qual é hoje formada. Ela narra ter sido este um momento no qual:

— [...] a vida se abriu para mim, porque eu era uma garota, lá de Bangu, não tinha vivência. Aí vim para o Centro da cidade fazer uma escola de música, conheci milhares de pessoas interessantes, instrumentos... Enfim, uma vida ali naquela escola de música que começou para mim. (*Ibid.*)

Destes tempos, ela relembra as idas ao Centro Cultural Carioca, aos sambas do grupo *Semente*, e os esforços para fazer o trânsito entre Bangu e o Centro. Silvia relata que então se mudou sozinha para Santa Teresa, bairro vizinho à Lapa, e para se sustentar na música trabalhava como promotora de eventos e garçõnete em alguns estabelecimentos da região. Um desses lugares foi a *Choperia Brazooka*, onde também começou a cantar com a roda de samba *Sociedade Samba Bom*. Neste grupo majoritariamente composto por homens, a música recorda que faltava espaço para sua prática, relação que só mais tarde ela viria a compreender:

— [...] eu era convidada toda semana para cantar. Era um contrato, só que eu não fazia parte do grupo. Eu era sempre convidada. Aí eu podia cantar umas 5, 6 músicas. Eu queria muito tocar, só que eu não conseguia esse espaço ali. Eu pegava sempre um tamborim da roda, tentava interagir com os caras... Eu tocava uma musiquinha no tamborim eles já puxavam o tamborim da minha mão. (*Ibid.*)

No campo da formação ela iniciou, na época, o que considera como sua “— faculdade” (*Ibid.*), as aulas de percussão do projeto *Batucadas Brasileiras*, das quais participou durante três anos. Foi com professores e músicos, todos homens, como Marçalzinho, Jorginho Gomes, Sérgio Chiavazzoli, Ary Dias, Robertinho Silva, que Silvia diz ter aprendido o que era ser música para além da teoria: “— Eu sempre vivia como cantora e eu comecei a me tornar uma percussionista de verdade ali” (*Ibid.*), diz. Silvia conta que para se afirmar como percussionista não só participou desse percurso formativo, mas lançou mão de uma estratégia que evidencia bem as barreiras impostas às mulheres para a ocupação de determinados papéis sociais no campo da música, como o de instrumentistas — parou por um tempo de cantar. Ela explica:

— [...] passei um tempo sem querer cantar para afirmar que eu era uma mulher percussionista, sabe? Eu comecei a entrar em crise e pensava que se eu não parasse um pouco de cantar... Eu pensei, né, ah, se eu não parar de cantar e só cantar as pessoas nunca vão me enxergar como musicista. (*Ibid.*)

Uma terceira formação que Silvia realiza em sua trajetória são as aulas de pandeiro na *Escola Portátil de Música*. Apesar de já ter tocado também surdo profissionalmente, ela conta que o pandeiro foi o instrumento com o qual mais se identificou e sobre o qual desejou aprofundar os estudos.

No campo das apresentações profissionais, Silvia sairia da Lapa direto para o Senegal: depois de conhecer o músico congolês Lokua Kanza durante seus trabalhos na noite, com quem participa como *backing vocal* de uma turnê brasileira, ela foi apresentada ao carioca Mombaça. É então por ele convidada para cantar no *Festival Mundial de Artes*

Negras, no Senegal, que também recebia outras(os) músicas brasileiras(os) como Margareth Menezes, Gilberto Gil e Rita Ribeiro. Esse episódio ela guarda ter sido “— uma experiência muito marcante que tive através da música, e a arte foi quem me levou. Porque imagina, ir para o Senegal, eu não conseguia muitas vezes ir para o Centro ou para a Gamboa” (*Ibid.*).

Silvia passou então a fundar e participar de outros grupos, dedicados a diversos gêneros da música brasileira, quase todos compostos inteiramente ou por uma maioria de mulheres, como *Sinhá Dona*, *Trio Manacá*, e *Grupo Benditas*, além de atuar como percussionista no grupo/bloco de samba-reggae *Agytoê*. O verbete dedicado à sua trajetória no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁴⁶ registra também sua participação como *backing vocal* no grupo *Farofa Carioca* e participação no coro da peça teatral *Áurea, a Lei da Velha Senhora*. Destaca-se, também, que em 2018, no Dia Internacional da Mulher Negra Latino Americana e Caribenha, Silvia recebeu o Prêmio Maria Felipa concedido pela Câmara Municipal de Salvador.

No momento em que funda *Samba Que Elas Querem* com outras músicas, conforme a narrativa anteriormente apresentada sobre o conjunto, Silvia já estava havia algum tempo experimentando práticas musicais entre mulheres e conta, “— eu já estava fazendo parte de grupos femininos e isso foi natural. Eu não projetava isso para a minha vida, eu acho que isso foi acontecendo porque era um dever meu, e nosso né, como mulher” (*Ibid.*).

A partir de *Samba Que Elas Querem*, a cantora e percussionista nota que passa a ocupar um lugar de centralidade semelhante ao que a cantora Jack Rocha, do grupo *Moça Prosa*, definiu como a sua “*maioridade*”, Silvia diz: “— O *Samba Que Elas Querem* trouxe um lugar de fala, um lugar de aprendizado, de falar para várias outras mulheres [...]” (*Ibid.*). No grupo exclusivo de mulheres e suas rodas, Silvia performa um lugar de destaque também vinculado à sua identificação como uma mulher negra, que em entrevista para a pesquisa ela explicou da seguinte forma:

— Sendo uma das vocalistas do grupo e a única que é negra, eu acho que é natural sabe, que venham para mim... As meninas mesmas quando escolhem músicas que têm uma fala negra, elas passam para mim. (*Id.*, 2020b)

Durante quase a totalidade do período de realização da pesquisa, Silvia viveu unicamente de seu trabalho na música, não apenas do trabalho artístico, mas também

⁴⁶ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/silvia-duffrayer>. Consulta em: 28 ago., 2021.

dando aulas de percussão. A exceção foi o momento da pandemia de covid-19, quando passou a realizar a venda de alguns produtos como forma de complemento de renda. Recentemente, além de *Samba Que Elas Querem* a cantora, percussionista e compositora passou a integrar o projeto musical *Reinventos*, junto à cavaquinista e violonista Cecília Cruz, também de *Samba Que Elas Querem*, e à DJ, artista multimídia, produtora, dançarina e pesquisadora Bieta.

A trajetória individual de Silvia, permeada por práticas anteriores exclusivas ou compostas majoritariamente por mulheres, provoca que o que aparece com ares muito casuais na narrativa de fundação de *Samba Que Elas Querem*, adquira outras camadas de significado. Quando observada ao lado dos percursos de outras mulheres que compõe seu conjunto, a biografia apresentada pela cantora, compositora e percussionista sugere também que ela talvez fosse a música que já possuía maior experiência na área artística, sobretudo na noite carioca e no circuito cultural da Lapa, quando *SQEQ* foi fundado, com acesso à uma rede profissional ampla, que em grande parte contribuiria para legitimar e permitir a expansão dos trabalhos do conjunto.

Júlia Ribeiro

“Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti”⁴⁷



Figura 8 - Júlia na Banca do André (2019). Fonte: acervo do grupo / Thaty Aguiar.

“— A minha relação com o samba vem muito do meu lado por parte de mãe. Então engraçado né, que são as mulheres mesmo. Minha mãe, minha tia e minha avó”. É desta forma que Júlia Ribeiro (2020), cantora e percussionista no grupo *Samba Que Elas Querem*, descreve as relações estabelecidas desde muito cedo com as práticas do samba na sua trajetória. O início do contato com a música no ambiente familiar, bastante narrado nas outras biografias que registrei a partir da atuação dos homens, era neste caso apresentado vinculado à atuação de várias mulheres de sua família.

Júlia é uma mulher branca e a mais jovem música entrevistada, na época do depoimento com menos de 30 anos. Ela é neta da Neusa, costureira de carnaval que não só costurava para as escolas de samba cariocas, mas desfilava em diversas delas, chegando a sair em 15 agremiações durante um carnaval. Suas filhas, mãe e tia de Júlia, se tornaram cantoras. Foi junto à tia, também violonista e compositora de sambas, que a música construiu suas primeiras memórias de idas às rodas no Cacique de Ramos, na casa de Beth Carvalho, próxima de outros músicos como o percussionista Marcos Esguleba, Zeca Pagodinho e “— a galera do Fundo de Quintal” (*Ibid.*), todos amigos da família.

⁴⁷ Júlia se levantou e no campo rememorado canta “Guerreira” (João Nogueira/Paulo César Pinheiro), gravada por Clara Nunes.

Não tão ligado ao samba, seu pai é também instrumentista, um violonista de outras vertentes da música brasileira.

Muito influenciada musicalmente pela família, Júlia foi do mesmo modo, diz ela, influenciada por uma história de musicistas que não se dedicaram exclusivamente à música como profissão. Ela se tornou engenheira ambiental e trabalha atualmente com análises de recursos hídricos no mercado de energia, no setor elétrico. Para Júlia, em suas palavras, ser “— duas coisas na vida” é como seguir sua “— linhagem”, é a possibilidade encontrada pelas gerações anteriores de trabalhar com música “— na realidade do Brasil” (*Ibid.*).

Sua formação em música é ampla, ela passou parte da infância nos Estados Unidos onde tinha disciplinas de música na escola e, de volta ao Brasil, estudou canto popular e piano clássico na Escola de Música Villa-Lobos enquanto concluía o ensino médio. Mais tarde, foi nos blocos de carnaval de rua do bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio, onde começou a aprender instrumentos de percussão e a tocar em alguns *shows*. Logo depois veio a experiência com o ritmo do maracatu, no grupo *Tambores de Olokun*⁴⁸, onde se interessou especialmente pelo estudo das congas.

Júlia atua profissionalmente, além de no *Samba Que Elas Querem*, no grupo *Baque de Samba*⁴⁹ e no *Bloco da Gravata Florida*⁵⁰, tendo também feito parte, anteriormente, da banda que representa o já citado *Tambores de Olokun*. Sua chegada no grupo de samba exclusivo de mulheres foi a partir de uma participação: ela já compunha o núcleo de mulheres organizadas para o estudo do samba formado por Cecília Cruz, mas não esteve no encontro inicial entre este e o núcleo organizado por Silvia Duffrayer⁵¹. Foi então com algum atraso, em uma “canja”, em uma das primeiras apresentações do conjunto já formado, que ela se agrega definitivamente.

Para a cantora e percussionista, foi a partir da entrada em *Samba Que Elas Querem*, já desde o primeiro dia, que ela percebeu sua relevância como instrumentista, diz ela:

— [...] eu me descobri em um lugar de responsabilidade na roda de samba que eu não tinha, porque mal ou bem... Esse lugar da cantora já é um pouco assim: quando você quer tocar um instrumento, você sempre vai ser um ‘molho’. No *SSEQ* eu era um papel importante na percussão. Era muito bom isso, porque eu tinha uma responsabilidade grande naquela composição percussiva. (*Ibid.*)

⁴⁸ Grupo/bloco carioca que homenageia as nações de maracatu pernambucanas.

⁴⁹ Grupo de samba que se apresenta com frequência na Pedra do Sal formado por musicistas homens e mulheres, entre elas Cecília Cruz, cavaquinista de *Samba Que Elas Querem*.

⁵⁰ Bloco/banda dedicado ao repertório de Jorge Ben Jor.

⁵¹ A história de fundação do grupo é explicada no subcapítulo anterior.

Ela narra ter compreendido somente a partir da experiência no grupo as situações de opressão sofridas no meio musical pelo fato de ser mulher, dizendo:

— Só fui perceber o meio que era, que me tolhia, que me reprimia, depois que eu comecei a ver o quanto eu podia ser mais e mais potência. (*Ibid.*)

Parte dessa falta de percepção inicial ela delega também ao que chama de seu “— lugar de privilégios” (*Ibid.*), observando que, por ter começado a tocar e cantar cedo e por ser uma mulher branca, a ela eram concedidas mais oportunidades na música. Para dialogar com o aspecto citado por Júlia, noto o que Maria Aparecida Silva Bento nomeia como “privilégio simbólico da brancura” (2002), as diversas dimensões de privilégios construídas em torno da identidade racial da pessoa branca brasileira, como sendo uma ideia próxima ao fator que a música observa operando em sua trajetória.

No grupo, Júlia também assume um papel importante junto à Silvia, na comunicação verbal com o público. Ela diz que sua performance como cantora é influenciada por referências da música pop americana e do que identifica como o gênero mais popular de samba, o pagode, “— aquele pagode que você tem vontade de chorar” (*Ibid.*), que estariam refletidos na sua própria maneira de modular o canto.

Júlia cita como outras inspirações e preferências musicais a música black, o hip hop, a cantora e compositora Beyoncé e nomes de gerações de recente sucesso da música baiana como Baiana System e Luedji Luna. No universo do samba ela cita também influências dos verões da sua adolescência, nos anos 2000, passados na Lapa, em locais como Fundação Progresso, Bar Semente e Clube dos Democráticos. Júlia possui, inclusive, uma tatuagem com desenho que representa os Arcos da Lapa junto de um pandeiro. Percebo que a Lapa, como lugar concreto e simbólico de legitimação das práticas do samba, vai aparecer narrada como memória nas narrativas de todas as músicas que compõe o grupo de Júlia, especialmente o período indicado por ela. Este início do milênio foi assinalado por autoras como Marina Frydberg (2011) como momento de revitalização e ressignificação deste “lugar mítico” (*Ibid.*) e seus sentidos associados à boemia, ao samba e ao choro.

A diversidade de influências artísticas elencada por Júlia sobre sua própria performance, ela assinala que vê expressa também no trabalho de *Samba Que Elas Querem* — que em suas rodas pode dedicar um bloco aos pagodes e o seguinte a Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Elza Soares e ainda um terceiro a alguns sambas de enredo —, ainda assim criando uma identidade, uma coesão em meio a repertórios de origens plurais.

Sobre essa convivência e os sentidos entre tradição e reelaborações tensionados, ela resume: “— [...] E que é tudo samba né, então mal ou bem é tudo tradicional e é tudo reinventado” (*Ibid.*).

Júlia foi a última música que entrevistei para esta pesquisa. Na época, já fazia muitos meses que nós, que nos víamos com bastante frequência, não nos encontrávamos. Na ocasião da entrevista remota as duas estavam fora do Rio e distanciadas dos cenários onde vivemos a maioria das noites dos nossos finais de semana nos últimos anos: ela estava na Região dos Lagos, onde se estabeleceu desde o início da pandemia de covid-19 e virou praticamente uma atleta de kitesurf. Conto isso para apontar que a percepção que tenho de Júlia é de uma pessoa bastante enérgica, com uma trajetória marcada por uma capacidade de aprendizado bastante vasta, no campo da música e fora dele. Em seu depoimento, ela diz se sentir bastante limitada pela carreira dupla, com dificuldade para estudar música, aprender coisas novas e novos repertórios. No entanto, durante a pandemia, viver apenas de música se tornou quase inconcebível para ela, e sua atividade consolidada na área engenharia transformou-se em uma garantia fundamental.

Cecília Cruz

*“Se eu vou na Portela ela está”*⁵²



Figura 9 – Cecília na Banca do André (2019). Fonte: acervo do grupo / Thaty Aguiar.

⁵² “Quem É Ela?” (Zeca Pagodinho/Dudu Nobre) é o samba que Cecília se prepara para tocar e cantar no campo rememorado da foto. Ao fundo, um participante da roda acompanha no tamborim de Brahma.

Cecília Cruz, violonista, cavaquinista e compositora, não foi uma das artistas entrevistadas por mim para a elaboração da pesquisa. Durante boa parte do trabalho compreendíamos, eu e ela, que, por sermos namoradas, eu deveria buscar por trajetórias de outras músicas menos próximas, por seus pontos de vista e biografias ainda desconhecidas. Ao concluir o capítulo, no entanto, percebi que não poderia deixar de incluir informações sobre sua trajetória, tanto por compreender que através de nossa relação possivelmente se deram boa parte das implicações e efeitos da minha presença em campo, no trabalho dos grupos e seus conflitos, quanto o contrário, porque diversas das questões que apresento aqui foram reflexo de debates que transcorriam no cotidiano, com sua participação, fazendo de Cecília uma interlocutora fundamental durante a pesquisa.

Para compor a *trama* de sua trajetória recorri não só às conversas informais, mas também à já citada transmissão do *Movimento das Mulheres Sambistas*, na qual Cecília é convidada por Silvia Duffrayer a contar as *travessias* que levaram à profissionalização na música. Também foram utilizadas informações de uma curta biografia que redigimos conjuntamente em 2019, por ocasião de sua participação em outra transmissão ao vivo.

Cecília é uma mulher branca, com 31 anos na época da pesquisa, nascida e criada na cidade do Rio de Janeiro. Sua carreira musical tem como ponto de partida a infância e os contatos com a música no ambiente familiar. Cecília é neta de César Cruz, um violonista, pianista e compositor de samba e samba-canção que teve certa projeção em sua época. Ele integrou, por exemplo, junto à Dóris Monteiro em 1953 o elenco do filme *Agulha no Palheiro*, que rendeu prêmios à cantora e atriz. Apesar de não ter conhecido esse avô paterno em vida, Cecília delega a ele grande influência sobre suas práticas musicais que teriam sido estimuladas ainda por sua avó, igualmente paterna, com quem conviveu e que também cantava e tocava piano (*Ibid.*, 2020).

A presença da música no núcleo familiar perdura nas gerações seguintes. Sua mãe, apesar de não ser música, é uma apreciadora da cultura do samba. Já seu pai, também compositor, é integrante e agente no circuito cultural do Rio de Janeiro que envolve as torcidas organizadas do futebol, o samba, a boemia, o carnaval de rua e as Escolas de Samba. Segundo Cecília este ambiente não apenas apresentou a ela influências como “— Clara Nunes, Paulinho da Viola, Teresa Cristina” (*Ibid.*), mas também criou uma disposição positiva de seus familiares sobre seu desejo de viver de música, conta ela:

— Eu também tive muito apoio dentro da minha casa, por parte do meu pai, muito a ver com isso, por meu avô seguir esse caminho e por eu seguir os

passos dele, tocando, me interessado por música e por samba, querendo desenvolver isso de alguma forma. (*Ibid.*)

A possibilidade de desenvolver uma carreira musical também foi garantida, para Cecília, pelo que ela denomina como seus “— privilégios” (*Ibid.*) e “— privilégios de acesso” (*Ibid.*), descritos pela música como as possibilidades de comprar bons instrumentos e estudar em uma escola particular de um bairro da Zona Sul do Rio que, ela conta:

— [...] valorizava muito a cultura, lá dentro era uma prioridade a gente falar sobre arte, trabalhar com isso de alguma forma. [...] Também tinha uma infraestrutura muito boa, com muitos instrumentos [...] (*Ibid.*)

Já na adolescência, trabalhar com música era uma decisão estabelecida por Cecília, “— não conseguia me ver fazendo outra coisa que não viver e trabalhar com música” (*Ibid.*), diz ela, que então iniciou aulas particulares de violão, prestou vestibular e cursou Licenciatura em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a Unirio. Neste ponto noto que cursar uma universidade é um fator colocado como valor diferencial mesmo por músicas que tiveram ampla formação em cursos livres e técnicos, como marca Silvia, que no material que utilizo para produzir esta narrativa, diz: “— A Cecília já fez faculdade, tem uma trajetória diferente da nossa [dela e de Gisele Sorriso, percussionista do *SQEQ* também presente na transmissão]” (DUFFRAYER, 2020).

A partir da universidade, Cecília inicia sua carreira como instrumentista, tocando em conjuntos de choro, samba e forró. Entre eles se destaca o *Relicário do Samba*, grupo junto ao qual a música se apresenta no cavaquinho e voz desde 2013 até hoje, no *Botequim Vaca Atolada*, tradicional reduto de samba da Lapa pertencente ao seu pai. Neste grupo, composto por uma maioria de homens mais velhos, a instrumentista relata ter obtido o tipo de conhecimento que não estava disponível no ambiente universitário “— ali é onde a gente aprende as malandragens do samba”, diz, “— é um ambiente difícil, por ser um bar, tocar na noite. Eu já tocava algumas coisas, mas não tinha essa experiência de tocar na Lapa e tal” (CRUZ, 2020).

No *Samba Que Elas Querem* Cecília está desde a fundação, como relatado na seção sobre o grupo. A alcunha de “diretora” dada pelas companheiras de *SQEQ* ilustra bem o lugar que a instrumentista ocupa no conjunto, assumindo responsabilidades importantes na execução musical, como a voz de apoio que orienta as convenções para as outras artistas durante *shows* de palco, a escrita de cifras, arranjos etc. Segundo narra, a

entrada em um projeto exclusivamente feminino permitiu a ocupação de espaços e exercício de práticas que anteriormente ela se sentia constrangida em realizar:

— Eu nem cantava, antigamente lá no “Vaca” eu não tinha nem microfone porque eu não tinha coragem de fazer coro, sabe. E aí comecei a cantar devagarzinho no *SQEQ*, que é um lugar onde me eu me sinto muito à vontade [...] (*Ibid.*)

Além de *Samba Que Elas Querem* e do já citado *Relicário do Samba*, Cecília integra o conjunto *Baque de Samba*, com Júlia Ribeiro, e *Reinventos*, com Silvia Duffrayer. Ela também realiza *gigs* de samba com outros grupos, como as rodas de *Moça Prosa*. Apesar de ter formação na modalidade licenciatura, a área de atuação mais cara para Cecília é a artística, com suas possibilidades de desenvolver pesquisas de repertório, de interagir com outras e outros musicistas, de estar em estúdio. No entanto, as atividades como professora ainda são incontornáveis para que a instrumentista consiga viver exclusivamente de seu trabalho com a música, o que a mantém dando aulas em escolas e projetos educacionais e particulares.

Nos últimos anos, a instrumentista, que desde a infância cultiva vínculos com a Escola de Samba Portela, tem se deslocado para outro espaço historicamente vedado à ocupação das mulheres, como assinala Núbia Regina Moreira (2018, p. 38): a composição de sambas de enredo. O elemento do vínculo às agremiações não aparece somente na trajetória de Cecília, como também nas de Júlia Ribeiro e Jack Rocha, e é descrito também por Jurema Werneck (2020, p. 178) como elemento de destaque na carreira de mulheres sambistas que angariaram projeção midiática. Participando de diversas disputas nos anos de 2020 e 2021, em quase todas figurando como única ou uma das únicas compositoras mulheres das competições, Cecília conquistou o terceiro lugar no concurso de sambas de terreiro da Estação Primeira de Mangueira.

CAPÍTULO 2 - “— NA MINHA RODA EU SOU MADAME⁵³”

As rodas de samba realizadas pelos grupos *Samba Que Elas Querem* e *Moça Prosa* são o tema principal do capítulo. Se a partir do campo etnográfico das trajetórias biográficas das artistas e dos grupos observou-se “quem são”, dentro da dissertação esse trecho tem a intenção de, partindo de uma abordagem etnográfica das rodas, investigar o que/como fazem as sambistas que, no decorrer destes eventos, criam sentidos sobre suas práticas e experiências enquanto mulheres no samba e na cidade, em interação com seu público, com os territórios nos quais se inserem e com a tradição.

Durante a entrevista realizada com a cantora Fabíola Machado (2020) ela disse a frase que intitula a seção, “— Na minha roda eu sou madame”, parafraseando uma conhecida de sua infância, enquanto falava a respeito das tensões presentes nas rodas de rua do grupo ao qual pertence. Brincando com a construção de classe evocada pela categoria “madame”, entendida por ela no contexto como uma figura que detém autoridade, Fabíola reivindica seu próprio comando e agência na construção da prática cultural, marcando como nas rodas do seu conjunto ela ocupa posição diferente da ocupada nas que são de maioria masculina. Ela prosseguiu marcando que “— Ali quem manda sou eu” (*Ibid.*), estimulando, a partir da afirmação de sua autoridade, meus questionamentos sobre como acontecem, afinal, as rodas nas quais são exclusivamente as mulheres as anfitriãs e protagonistas? Quais eram os acontecimentos relevantes e as relações sociais em jogo naquelas apresentações que eu frequentava?

Jurema Werneck (2007) reflete sobre a importância do que se compreende como “roda” na prática cultural dos sambas. Para a autora, nas manifestações culturais negras as rodas possuem diferentes significados que fornecem elementos fundamentais para compreensão das formas de inserção das sujeitas e sujeitos em tais práticas (*Id.*, p. 123). Sobre as rodas de samba, ela demonstra que em diferentes períodos tiveram maior ou menor valorização dentro do universo mais amplo dos sambas e que, da casa de Tia Ciata ao Cacique de Ramos, essas manifestações foram acontecimentos plurais. Contudo, como observa Marina Frydberg (2011, p. 244), mesmo diante de variações territoriais e

⁵³ (Fabíola Machado, 2020). No trecho completo, a cantora conta: “— Eu lembro de Mãe Tereza de Iansã, que era uma senhora angoleira lá de onde eu morava, eu sempre ia pegar doce lá, uma vez por ano. E eu lembro de uma vez ela falando isso. Que na minha casa, aqui eu sou lavadeira, lavadeira, lava roupa, no terreiro de candomblé, né. Aqui eu sou lavadeira, na minha casa eu sou madame. Aqui eu sou lavadeira, na minha casa eu sou madame. E é justamente o que eu sempre falo com a Jack, a gente sempre troca. Olha, na minha roda quem manda sou eu. Na roda dos outros eu sou lavadeira, na minha roda eu sou madame, meu amor. Ali quem manda sou eu.”

temporais significativas, as rodas de samba guardam entre si dinâmicas e características que se repetem, seus códigos específicos. Levando isto em conta, o olhar lançado para as rodas não pretende indagar se os grupos se adequam ou rompem com o que seria o modelo unívoco de roda de samba, já que este inexistente, mas considerar as relações do praticado com uma eficácia simbólica.

A proposta aqui, é pensar as rodas “enquanto performances” (SCHECHNER, 2006, p. 38). Definidas de forma abrangente a partir da perspectiva sociológica de Ervin Goffman como “toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes⁵⁴” (Id., 2002, p. 23), as performances configuram um amplo espectro epistemológico que, como propõe Richard Schechner (2006), outro teórico do campo, pode incluir práticas rituais, acontecimentos cotidianos, até grandes espetáculos artísticos (Ibid, p. 31). Nas perspectivas de Schechner e Goffman, é na ordem do performado em que não apenas encenamos e nos ajustamos aos nossos “papéis sociais” (GOFFMAN, 2012) nos valendo de comportamentos culturais apreendidos pela tradição, mas também as performances “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, contam histórias” (SCHECHNER, 2006, p. 28) e permitem reordenamentos dos repertórios que compõe tais papéis sociais, podendo ocasionar mudanças em nossas posições.

De maneira objetiva, Frydberg (2011) indicou as relações dos grupos junto aos quais pesquisou, jovens praticantes do samba, choro e fado, com as performances que realizavam de cada uma dessas práticas culturais. Ela afirma que era através das performances que estas e estes musicistas construíam identidades e expressavam os significados que os gêneros musicais possuíam para si (Ibid., p. 236). No campo investigado aqui se dá o mesmo, focalizar as performances que ocorrem nas rodas de *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem* é uma tentativa de compreender que relações suas integrantes estabelecem com o samba, de perceber a recriação de identidades sambistas por sujeitas que buscam se incluir na tradição, como reordenam ou mantêm os códigos do gênero cultural.

Investigar um evento enquanto performance abre a possibilidade de que sejam esquadrihados uma série de elementos que o compõe. Leda Martins, por exemplo, que teoriza se utilizando do tema das performances no âmbito dos rituais afro-brasileiros,

⁵⁴ Na tradução da obra citada, aparece a palavra “desempenho” em lugar de “performance”. Na citação realizada dentro da obra traduzida de Schechner o termo aparece como “performance” (GOFFMAN *apud* SCHECHNER, 2006, p. 29).

assinala que investigar um evento performático passa por observar estruturas como: as relações entre performances e audiência, as atividades anteriores e posteriores às performances, seus efeitos, convenções, estilos, as molduras espaciais e temporais nas quais se apoiam (*Id.*, 2003, p. 65). Também Schechner (2006) informa como perguntas a serem feitas à uma performance:

Como se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo? Quais roupas e objetos especiais são utilizados? Quais os papéis que são desenvolvidos e como elas são diferentes, se é que são, daqueles que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e analisados? (*Ibid.*, p. 49)

Em sua dissertação de mestrado, Bárbara Grillo (2019) dedicou um capítulo à etnografia das rodas realizadas pelos dois mesmos conjuntos que investigo aqui, abordando-as como eventos rituais e performáticos. Os aspectos observados pela autora foram numerosos, passando pelos diversos locais onde se realizavam as rodas dos grupos à época de sua pesquisa, pelas personagens que compunham a festa como as vendedoras ambulantes, o público, transeuntes, os repertórios musicais executados e as performances corporais das sambistas.

Os subcapítulos que se seguem, levando em consideração toda essa gama de elementos citados como passíveis de serem explorados no estudo das performances, concentram-se nas sambistas e grupos, suas performances sambistas produzidas em interação com o público, e nas suas relações *com* e produção *de* territórios. A maneira encontrada para transpor o experienciado em campo para a escrita foi alçar alguns acontecimentos que registrei através do que identifico como “*frames* etnográficos”⁵⁵ (ADRIÃO, Karla, *et al.*, 2011, p. 664), recortes de momentos performáticos que julguei significativos. Segundo Adrião, Toneli e Maluf (*Ibid.*), os *frames* são uma noção utilizada pela linguística para definir enquadramentos e recortes que auxiliam a compreender a partir de um dado pontual uma realidade sociolinguística mais abrangente. As autoras citadas experimentam seu uso aplicado às análises etnográficas que não se pretendem narrativas densas, como é o caso aqui, se apoiando em alguns “quadros” para a compreensão do fenômeno social mais amplo investigado.

⁵⁵ Usa-se aqui a definição de “*frame*” conforme desenvolvida pelas autoras citadas. Ervin Goffman (2012) elabora a partir do mesmo significante a noção de “quadro da experiência social”, como uma ferramenta mais complexa da teoria sociológica. Thiago de Oliveira Pinto (2001) também cita o que chama de análise “*frame to frame*” como ferramenta da antropologia sonora na compreensão das performances musicais a partir do isolamento de determinadas “cenas”, de forma bem semelhante ao que proponho realizar.

O capítulo foi dividido assim: para “entrarmos na roda”, começo buscando pelas dimensões em que os grupos — e as músicas individualmente — vivem e performam as rodas em uma cidade e urbanidade historicamente conformadas em bases excludentes, e como reelaboram, negociam e reivindicam os territórios através de suas práticas. Passo então para os momentos que precedem as execuções musicais, mas já compõe a performance das rodas: as montagens e passagens de som e os conflitos de gênero que identifiquei ali se desenvolverem. Finalmente, “quando o samba está quente”, encenando as dinâmicas que experienciei ao frequentar as rodas, nas quais o sucesso da performance era vinculado à uma temperatura, um grau energético, que a apresentação ganhava e perdia no seu desenvolvimento, apresento algumas performances que registrei durante esses eventos, refletindo, sobretudo, sobre como constituem as novas identidades sambistas, traduzem as relações das músicas com seu público e com a tradição do samba.

2.1 Abrindo espaços para as rodas

MARIA MERCEDES BATISTA

(Jack Rocha, Luana Rodrigues, Marcelo
Ferreira e Rogerio Riccio)

ôôôôô ôôôôô ôôôôô

ôôôôô ôôôôô ôôôôô

Com a força dos atabaques

Da conga e do agogô

Sua expressão teve destaque

Mesmo com preconceito de cor

Sua luta nos fortaleceu

Nos encantou com sua graça

Se transformou em artista

Engrandecendo nossa raça.

Nos orgulhou com sua conquista

Sendo a primeira negra bailarina

Maria Mercedes Batista

Nossa grande pequenina

Foi você quem nos recebeu

Iluminou nosso terreiro

O Largo da Prainha é todo seu

Dançando candomblé brasileiro

Sambem na ponta do pé!

Batam na palma da mão...

Vou bater tambor... com Fé!

O terreiro vai virar salão

Nossa grande pequenina

Maria Mercedes Batista

O que seria da manifestação cultural do samba, no final do século XIX, se não houvesse um *locus*⁵⁶ para seu desenvolvimento? É uma questão sugerida por Juliana

⁵⁶ A autora utiliza o vocábulo *locus* para nomear o espaço descrito. Ao longo deste texto, utilizam-se os conceitos *território* e territorialidade em um dos vários sentidos propostos por Haesbaert (2007, p. 26):

Ribeiro (2018, p. 31) ao refletir sobre os deslocamentos dos papéis desempenhados por mulheres na constituição do gênero. Um primeiro território de resistência alicerçado por uma mulher, que teria abrigado e permitido a formação do samba carioca, é identificado pela pesquisadora como a casa de Tia Ciata⁵⁷.

Sem abraçar a ideia de um único marco territorial inaugural do gênero, é possível tomar como exemplo a casa de Ciata, na região que ficaria conhecida como Pequena África, sobre a qual também Sodré (1998, p. 15) produz a noção de *biombos culturais* — apresentando como estratégia de resistência as divisões simbólicas e físicas que, segundo alguns registros informam, o espaço ganhava em dias de festa, quando cada expressão musical e cada esfera social ocupava uma parte diferente da habitação — junto às casas de outras tias baianas, à Praça Onze, ao Estácio, aos entornos da igreja da Penha, às quadras de escolas de samba, aos “morros”, aos “fundos de quintal”, ao circuito cultural da Lapa, à Pedra do Sal, para afirmar que as performances dos sambas vincularam-se no decorrer do tempo a diversos territórios, em “processos de territorialização”, como nomeia Rogério Haesbaert (2007, p. 19), através dos quais suas e seus agentes criaram sentidos sociais e se engajaram em disputas de poder⁵⁸.

Como outras práticas negro africanas em diáspora, o samba carioca vai acompanhar os esforços de uma população por ter sua humanidade reconhecida e inscrita nos territórios da cidade que especialmente a partir do pós-abolição começa a experimentar a urbanização fundamentada em operações “racistas, elitistas e desiguais”, como demonstra Alline Torres Dias da Cruz (2020, p. 7). A autora ressalta, em pesquisa sobre o racismo e os processos de urbanização e suburbanização no contexto pós-emancipação, que a partir deste momento, no Rio de Janeiro, já se “diferenciava e reprimia, institucionalmente, as possibilidades de trabalho e de moradia, sobretudo, de *mulheres negras* da geração que nasceu logo depois do término formal da escravidão” (*Ibid.*, p. 7, grifo meu). Estas operações até hoje informariam sobre as “interdições impostas ao convívio coletivo” (*Ibid.*, p. 121) deste grupo, e considero reconhecê-las,

território compreende-se como um espaço socialmente construído, conformado por dimensões tanto materiais quanto simbólicas e *territorialidade* como o processo de dar significado a um território, o “território vivido” enfatizando sua dimensão relacional, dinâmica.

⁵⁷ Ver MOURA, Roberto, 1995.

⁵⁸ Para HAESBAERT (2007), em sua teorização apoiada por LEFEBVRE, estas disputas de poder que se dão no *território*, como ele próprio, compreendem dimensões tanto materiais quanto simbólicas. Além disso, elas convocam forças opostas: as de *propriedade* sobre esses territórios (sua dominação, com a fixação rígida de suas funções) e as que apontam a possibilidade de sua *apropriação* por parte dos agentes sociais, que imprimem diferentes formas de uso, vivem, manipulam os territórios.

portanto, fundamental para a compreensão de como a prática contemporânea do samba por *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* se inscreve na cidade.

Os *shows* dos conjuntos pesquisados, como apresentado no capítulo 1, acontecem em territórios diversos do Rio de Janeiro, em diferentes bairros e equipamentos culturais, localizados mais frequentemente nas regiões centrais, se espraiando pela região metropolitana, com algumas experiências isoladas em outras cidades do estado, como Niterói, e também no exterior. Durante as observações de campo, as rodas realizadas na *rua* (que na concepção dos grupos aparece como sinônimo de espaço público urbano, podendo ser também uma praça, um largo), mostraram-se especialmente significativas para as interlocutoras. Além de serem locais frequentemente escolhidos pelos grupos para abrigarem os eventos mais importantes de suas carreiras, como lançamento de clipes e composições, comemorações dos aniversários de fundação etc., às rodas de rua foram constantemente atribuídos significados, valores, comentários, tanto positivos quanto negativos, que indicavam que por meio da inscrição das suas performances nestes territórios as músicas constituíam suas práticas de resistência, suas identidades como mulheres sambistas e legitimavam sua presença no samba.

O mapa disponível no anexo A ilustra o local no qual aconteceram as rodas de rua do grupo *Moça Prosa* durante os anos de 2019 e 2020. Nele figura o Largo de São Francisco da Prainha, localizado no bairro da Saúde, área central da cidade. De maneira geral, enquanto estive em campo, a roda se formou perpendicularmente à rua Sacadura Cabral, umas das principais via de tráfego de veículos da região. Sentadas em torno de algumas mesas, seguindo a formação tradicional de rodas de samba, as músicas formavam um círculo que costumava ficar circunscrito à quatro outras rodas que se organizavam nesta ordem: a formada pela platéia em torno do grupo, a formada pelas barracas de venda de produtos que compõe o evento, que circulavam toda a área do Largo, a formada por vendedoras e vendedores ambulantes, e, ainda, a formada pelos casarões que abrigam bares na região. A roda e o equipamento de som utilizado nas apresentações costumavam estar cobertos por uma grande lona e nas áreas mais afastadas, algumas mesas e cadeiras permaneciam à disposição do público. Na praça, mais próxima do encontro entre as ruas Sacadura Cabral e Barão de São Francisco, localiza-se a já citada estátua que representa a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista, que é também homenageada na letra do samba que abre esta seção da dissertação. No lado oposto ao monumento, uma rua estreita liga o Largo à Pedra do Sal, local marcado no mapa ampliado, onde *Moça Prosa* realizou suas primeiras apresentações.

Nos últimos anos, as rodas de rua organizadas pelo grupo *Samba Que Elas Querem* aconteceram na rua Pedro Lessa, uma rua fechada aos carros na região popularmente conhecida como Cinelândia, que abrange todo o entorno da Praça Floriano, no Centro do Rio de Janeiro. O mapa disponível no anexo B ilustra o local, com a indicação da Banca do André, uma banca de jornal e conveniência que atua como articuladora e promotora de eventos culturais na região. A roda já se configurou em vários formatos neste espaço, mas costuma ficar mais próxima à banca, com as músicas sentadas ao redor de mesas. Algumas vezes um praticável foi montado, elevando o grupo do nível da rua. A lona também não é uma regra, sendo montada nos dias em que a chance de chuva é maior. Além da banca, da roda, e de uma saída de metrô que fica ali localizada, nos dias de festa a rua é ocupada por banheiros químicos, e por uma pequena estrutura que serve como bar do evento. Também, sempre estão presentes, vendedores e vendedoras ambulantes de bebidas, comidas, cigarros etc. A Rua Pedro Lessa é cercada de um lado pelas grades laterais da Biblioteca Nacional e de outro pela lateral do Centro Cultural da Justiça Federal. O Museu Nacional de Belas Artes e o Theatro Municipal também compõem um conjunto de prédios históricos existentes na área. Bem próximo da Lapa, marcada no mapa ampliado, o cenário também é vizinho de alguns bares tradicionais cariocas, como o Amarelinho.

Na prática desses territórios através das rodas de samba, os grupos entram no jogo pela apropriação da cidade, enfrentando uma ideia de urbanidade onde se manifestam valores racistas, classistas, patriarcais e heteronormativos. Um exemplo concreto dessas forças antagonistas é a dificuldade ou negativa de autorização de realização da festa pelo poder público. No final de 2018, *Moça Prosa* passou a ter a liberação de sua roda indeferida pelo batalhão de polícia militar, conseguindo reestabelecer a regularidade de suas apresentações apenas em abril do ano seguinte. Novamente a partir do trabalho de Alinne Dias da Cruz (2020), é notável uma continuidade de atuação das instituições policiais na regulação das práticas culturais na cidade. Desde o pós-abolição estas instituições assumem em alguma medida o poder de autorizar desde a fundação de associações recreativas (*Ibid.*, p. 106) à saída dos cortejos dos cordões carnavalescos (*Ibid.*, p. 70).

Para conseguir se estabelecer no território, *Moça Prosa* lançou mão da estratégia de se vincular à Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, organização que congrega grupos culturais estabelecidos na região. *Samba Que Elas Querem* também se vinculou à Banca do André. Essas conexões auxiliam, sobretudo, os grupos a superarem as barreiras

burocráticas e financeiras à realização de suas rodas de rua. O risco financeiro de realização dessas apresentações é uma dificuldade importante a ser enfrentada. Em produções autônomas, os conjuntos fazem todos os investimentos iniciais de contratação de estruturas, som, produção, compra de bebidas e recebem, ou não, o retorno através dos bares montados nos eventos e de passagens de chapéu para a contribuição do público.

As rodas de samba na rua não são uma prática inaugurada por *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*, sendo este um formato tradicional de prática dos sambas, de maneira que as músicas não estão hoje performatizando um cenário novo ou desabitado de sentidos anteriores. Cíntia Fernandes e Micael Herschmann (2014), por exemplo, investigaram a diversificada cultura musical de rua no Centro do Rio, mesma região que os grupos ocupam hoje, durante a primeira década dos anos 2000, explorando a formação do que chamaram de “*territorialidades sônico-musicais*” (*Ibid.*, p. 91). Mais recentemente, pesquisas (SAAVEDRA, Renata, 2018; HERSCHMANN e FERNANDES, 2020) colocaram no centro dos debates sobre a realização de práticas musicais no espaço público outros grupos culturais de mulheres do Rio de Janeiro, como os que realizam batalhas de *hip-hop* e *slams* de poesia. Pensando sobre os conjuntos pesquisados aqui, o excepcional é que ao realizarem suas rodas de samba na rua, convocam que o olhar para a prática musical no espaço urbano seja pautado pelas questões de gênero e raça.

O sentido emancipatório buscado pelos grupos, para superação das barreiras de gênero na prática cultural do samba, insiste em sua relação com os territórios da cidade, onde também há interdito às presenças e experiências das mulheres, negras e brancas, em suas formas diferenciais. Rossana Tavares (2017) e Paula Villagrán (2014) se dedicam, a partir da área dos estudos urbanos, a investigar justamente estas formas contemporâneas de segregação de gênero nas cidades. Segundo a segunda autora, a ordem patriarcal assume formas específicas no ambiente urbano, produzindo restrições às experiências das mulheres. Essa opressão define sistematicamente a relação que nós como coletivo desenvolvemos com a cidade (*Ibid.*, p. 200).

Durante uma transmissão ao vivo realizada nas redes sociais de seu grupo, a cantora Jack Rocha do grupo *Moça Prosa* falou sobre a dimensão de marginalidade imposta aos corpos como os dela no espaço público:

— A gente adora a rua, mas a rua é um ambiente muito hostil [...] nós somos um corpo feminino negro resistindo nessa rua, nessas encruzilhadas. (*Ibid.*, 2021)⁵⁹

A cantora ressalta, pelo uso da imagem deste corpo que resiste nas encruzilhadas, que as experiências sociais de ocupação e circulação pelas ruas sofrerá influência dos efeitos diferenciais das interações entre gênero, raça e classe. Não à toa algumas das metáforas utilizadas para explicar o conceito de interseccionalidade por teóricas como Kimberlé Crenshaw (2002) serão justamente as avenidas e encruzilhadas, com seus trânsitos de opressões sobrepostas.

As expressões das estruturas de poder patriarcal e racista nos territórios urbanos, serão, em verdade, experimentadas pelas músicas não apenas no desenrolar das performances de suas rodas de rua, mas estarão presentes em todos os trânsitos que fazem para chegar até lá, bem como marcaram suas trajetórias de fruição e profissionalização no samba. Silvia Duffrayer, de *SQEQ* e a *Prosa* Ana Priscila, falaram sobre essa dificuldade de mulheres se deslocarem pela cidade, sobretudo sobre como elas, que não viviam ou frequentavam a região central do Rio de Janeiro, precisaram desenvolver estratégias para acessar alguns territórios. Ana Priscila conta:

— Eu mal sabia andar pelo Centro do Rio. E aí era uma questão de erro e acerto. Eu lembro que uma vez, eu não sabia andar ali na Pedra do Sal. [...] Cara, eu descí do ônibus na altura da Cidade do Samba. [...] naquela coisa do erro e acerto, à noite, [...] passando por aquelas ruas, por dentro... Eu falei assim, ‘cara, você é maluca, você tem algum parafuso frouxo nessa cabeça, você é doida!’ Mas eu cheguei! Cheguei no samba, isso que é importante. Cheguei no samba e fiquei. (*Ibid.*, 2021)

Estar na Lapa, no Centro e na Zona Sul significou para as músicas acessar a prática do samba, tanto a informal quanto a institucionalizada nos cursos de música, e mais tarde acessar também os espaços de trabalho. Silvia conversa em uma transmissão do Movimento das Mulheres Sambistas sobre a possibilidade de se mudar, ainda bem jovem, da casa da mãe em Bangu para Santa Teresa:

— Eu agradeço muito por ter passado por isso, por ter tido essa escolha, porque ela fez toda a diferença na minha vida. Não é fácil você pegar a Avenida Brasil. Eu passava por perigo, sabe? Esperando o ônibus. E eu sei que quando eu me mudei para Santa Teresa eu comecei a procurar uns bares lá para tocar, para fazer samba, e aí fui fazendo os meus rolês... (*Ibid.*, 2021)

⁵⁹ Jack Rocha, cantora, durante uma transmissão ao vivo realizada no dia 25/11/2020 no Instagram do grupo *Moça Prosa*. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CIBy-fkJDnC/?hl=pt-br>. Acesso em: 07/04/2021.

É singular que os “subúrbios” da cidade, que compõe, junto com os “morros” lugares míticos na tradição dos sambas, como territórios privilegiados para suas práticas comunitárias, sejam nas trajetórias de vida das integrantes desses grupos também vivenciados como fatores de exclusão do universo deste gênero musical e cultural. E, ainda, que essas experiências questionem as regiões da Lapa e do Centro, e seus circuitos culturais, como centrais no Rio de Janeiro, portanto de acesso franqueado a todas.

Mulheres, rua e noite são uma tríade carregada da possibilidade de violência, sobretudo quando se pensa ainda nestas mulheres com seus instrumentos de trabalho e sua remuneração. Também durante a transmissão anteriormente citada, realizada pelo Movimento das Mulheres Sambistas, a percussionista Gisele Sorriso de *SQEQ*, moradora de Bangu, Zona Oeste, também enfatiza esse aspecto na sua experiência de deslocamento pela cidade:

— Mas é cara, é a maior correria. Às vezes as pessoas não sabem. Tipo assim, eu ainda moro em Bangu. É um trajeto longo, cansativo, você sabe disso. [...] Porque acaba o samba, gente... Porque às vezes também não dá para ficar, tem outros compromissos, tem outras coisas para fazer, tem que voltar pra casa. Você já pensou, você toca o pagode lá, duas horas de pagode, pega seu cachêzinho, vai para casa, chega o ônibus é assaltado! Pô, não é bacana. [...] Vira e mexe eu falo, ó, o ônibus foi assaltado, tenho que comprar outro celular, essas coisas. Já passei perrengue dentro de ônibus, ônibus bateu, assalto, essas paradas todas. E a galera às vezes não tá ligada. (*Ibid.*, 2021)

Outros sentidos mais positivos sobre a *rua* também são construídos a partir da inscrição das performances dos conjuntos na cidade. As músicas não deixarão de demarcar o que compreendem como possibilidade de fruição gratuita e democrática, ou supostamente democrática, da música no espaço urbano. Júlia Ribeiro, cantora e percussionista do *Samba Que Elas Querem*, diz:

— Se a gente perder a roda de rua, a gente perde muito. [...] a gente vai permanecer enquanto roda de rua enquanto houver *Samba Que Elas Querem* porque aquilo é a forma como a gente surgiu e é a forma como a gente tem de acessar a todas as pessoas. É a forma mais democrática que a gente tem de se conectar com as pessoas, e trocar, e dividir o nosso trabalho, a nossa mensagem.

Na fala de Júlia, vemos uma imagem da rua como espaço radicalmente igualitário onde o encontro com pessoas de diversas classes sociais criaria o melhor cenário para compartilhamento do trabalho e das mensagens que o grupo deseja transmitir. Muniz Sodré (1998, p.17) observa que de fato territórios urbanos que ele identifica como “praças”, cujas características poderiam ser assumidas por ruas ou bairros inteiros como

a Lapa, constituíram-se historicamente como pontos de encontro de pessoas diversas e de acontecimentos relevantes. No entanto, as próprias restrições experimentadas pelas mulheres sambistas, mostram que é ilusório pensar a rua — assim como frequentemente se pensa a praia ou o desfile das escolas de samba — como território de uma convivência horizontal. Na sociabilidade instaurada pelas rodas algumas diferenças de ocupação do espaço não deixam de ser notáveis, como o distanciamento das(dos) vendedoras(es) ambulantes que vão trabalhar nos eventos, mas se organizam sempre às margens do que se formaliza como o comércio “oficial”. As rodas de samba de mulheres, quando instaura territorialidades que se pretendem emancipadoras, não vão deixar de fixar algumas normas de ocupação, tampouco serão capazes de extinguir todas as diferenciações sociais de ocupação da cidade.

A construção da ideia da *rua* como território libertário pelos grupos não é fundamentada apenas na possibilidade de tornar a performance acessível, como relata Júlia, mas também a uma autonomia experimentada pelos próprios conjuntos em suas práticas musicais, já que nas rodas realizadas na rua as músicas não atuam como contratadas, vigorando uma independência e um processo de produção coletivos significativamente diferentes do processo que acontece nas *gigs* — como são identificados os trabalhos contratados. Cria-se uma diferença entre a ideia de um trabalho mais profissional, que é preciso fazer para ganhar dinheiro, um mercado, e um trabalho mais espontâneo nas rodas de rua, portanto percebido como performances mais autênticas. Parece interessante aproximar essa percepção sobre a prática do que observa Haesbaert (2007, p.21) argumentando que os territórios que se afirmam como propriedades na lógica capitalista (neste caso os territórios onde se dão as *gigs*) ofereceriam menos possibilidades para criações dos agentes sociais, seriam unifuncionais, já os territórios enquanto espaço-tempo vividos (neste caso a rua, apropriada) seriam mais diversos, sugerindo usos mais criativos.

A ideia de autenticidade aparece ainda de uma segunda maneira nas territorialidades mobilizadas pelas mulheres sambistas. Os territórios que *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* escolhem ocupar não são neutros dentro do conjunto dos territórios (a Pedra do Sal, a Pequena África, as proximidades do bairro boêmio da Lapa) que figuram na história do samba no Rio de Janeiro, funcionando como valores de inscrição na tradição do gênero. A resistência e insistência nesta ocupação é motivo de orgulho, como quando Fabíola diz, em um evento, que:

— Nós estamos há sete anos, ininterruptamente, fazendo nossa roda na rua, nós somos uma roda de rua e a gente tem muito orgulho de dizer isso, que somos mulheres de rua. Porque a rua é nossa, nos pertence.

Revelam-se, assim, não só as forças normativas, que constroem a fruição e o acesso aos territórios por mulheres, mas também nossa agência cotidiana, as resistências travadas no sentido de reconcebermos a cidade a partir de nossas perspectivas, como novamente assinala Rossana Tavares (2017). A autora defende a importância de que se recuse a ideia de mulheres como “vítimas naturais” do urbano, observando, assim como Fabíola, que mesmo dentro de uma urbanidade marcada pela exclusão de gênero vai estar ativa uma resistência que produz o que poderíamos chamar de “espaços generificados de resistência”, assim definidos:

Definimos o conceito de espaço generificado de resistência como um propositivo a ser levado em consideração na constituição de um planejamento de possibilidades. Este não se caracteriza por determinado lugar. Por isso, não é fixo, uma vez que a primeira dimensão do espaço generificado de resistência reside no corpo das mulheres a partir de suas práticas sociais. No entanto, apesar do espaço generificado de resistência partir do corpo e de suas práticas, é o espaço que suscita práticas generificadas de resistência, diante dos processos de desigualdade, discriminação, exploração, opressão e segregação socioespacial que se espacializam e tensionam os seus interesses e suas práticas. Se há práticas sociais de resistência frente às desigualdade de gênero, ali se constitui o espaço generificado de resistência, compondo de um lado a correlação de forças do modo de produção do espaço urbano, no caminho do reconhecimento e da justiça, e de outro, resistências para garantir práticas hegemônicas. (*Ibid.*, p. 9)

Seria possível, então, afirmar que as rodas de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* produzem espaços/territorialidades generificados de resistência, já que as práticas culturais ali desenvolvidas reivindicam visibilidade na produção da cidade e na superação de mecanismos de exclusões e violências relacionados à experiência urbana das mulheres, especialmente das mulheres negras. Na prática dos grupos exclusivamente formados por mulheres, reivindicar a prática do samba e reivindicar novas identidades sambistas será também reivindicar a recriação e ocupação de territórios por meio de suas performances territorializadas. *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* construirão sobre a rua sentidos que abraçam, ao mesmo tempo, limites e possibilidades, resistências e recriações da cidade.

2.2 Preparando as rodas: passagens de som e tensões nas relações de gênero

Por ser mulher

(Luana Rodrigues / Jack Rocha / Daniel
Delavusca)

“Por ser mulher
enfrentei preconceito na roda de samba
Disseram que eu não era bamba
e que tinha que sair

Fui quebrando essa banca e resistindo
Lutei, insisti
e hoje estou aqui

Um dia disseram pra mim que lugar de mulher é
onde ela quiser

Então eu digo que o meu lugar é
No pagode da esquina, de bar em bar
No samba de roda, no partido alto,
samba sincopado na roda de samba

A gente toca, canta e dança,
E ainda tem conta pra pagar
Abre a roda de samba mulherada bamba
Chegou pra firmar.”

Desde o início das minhas incursões em campo, procurei acompanhar as apresentações de *SQEQ* e *Moça Prosa* preferencialmente desde a montagem, acreditando e tendo confirmado pelas interlocutoras que o acontecimento performativo da roda precedia a apresentação musical para a qual o público é convidado. Algumas vezes, cheguei a aderir a este conjunto de tarefas que sustentam as rodas desde as casas das músicas, sobretudo Cecília, observando ou contribuindo com a impressão, cópia manual das cifras e tomadas de decisões sobre o repertório dos *shows*. Ao chegarmos nos locais das rodas de samba dos dois conjuntos, não apenas no caso do *Moça Prosa* onde as próprias músicas eram responsáveis pela produção, se desenrolavam diversos outros fazimentos das mulheres sambistas necessários para a produção de suas apresentações. Elas se engajavam na montagem do cenário, dos instrumentos, se arrumavam, conversavam sobre a vida e o trabalho, experimentavam instrumentos umas das outras.

Entre todos os acontecimentos prévios ao início das apresentações, as passagens de som se configuraram como momentos privilegiados para compreender disputas e negociações que frequentemente se colocavam em curso na interação entre as performances das músicas e dos técnicos de som, grupo de profissionais composto majoritariamente por homens.

O bom som é uma qualidade almejada e uma tarefa à qual os grupos se dedicam. É uma etapa do trabalho que exige a concentração de todas as músicas por um período longo de tempo, e implica que estejam atentas para acusar uma gama grande de imperfeições na qualidade técnica do som produzido (sons altos, baixos, timbres distorcidos, se ouvem bem as caixas de retorno, se ouvem bem umas às outras, se o som total, quando o grupo executa conjuntamente uma canção, está bem equalizado). Este

momento frequentemente gera excessos de comunicação e costuma exigir que as produtoras intervenham para organizar o diálogo entre o considerável número de músicas e os profissionais responsáveis pelo som. Não existe uma ordem específica nessas passagens, usualmente as artistas que preparam primeiro seus instrumentos e ficam disponíveis são as primeiras na passagem de som, que termina com uma passagem em grupo.



Figura 10 – *SQEQ* monta seu estandarte na roda da Rua do Mercado. Fonte: foto da pesquisadora.



Figura 11 – *Moça Prosa* monta sua roda na Prainha. Fonte: foto da pesquisadora.

Os conjuntos não possuem qualquer equipamento de sonorização ou mobiliário. Algumas vezes, as músicas têm a liberdade de contratar ou indicar a empresa de sonorização de sua preferência, em outras, geralmente em casas de *show*, teatros e bares, não arbitram nesta escolha que fica a cargo de quem as contrata. É raríssima a presença de mulheres técnicas de som, e inexistentes as que tenham posse dos aparelhos de sonorização que já tenham trabalhado nas rodas de samba realizadas por *SQEQ* e *Moça*. Especialmente nas rodas de rua esta amplificação é imprescindível, já que a presença do público e seus modos de interação, de transeuntes, de carros, cria um ambiente acústico que tem de ser sobreposto pela performance musical para que as rodas aconteçam.

Em minhas anotações de campo, registrei dois *frames* nos quais as passagens de som explicitaram os conflitos de gênero em relação à prática musical. A primeira dessas situações aconteceu com *Samba Que Elas Querem* no Samba do Rio Antigo, evento de rua produzido por um bar, realizado na Rua do Ouvidor, no Centro da cidade. Durante os momentos finais da passagem de som, quando o grupo já executava uma música em conjunto, as músicas perceberam que o som do surdo estava chegando com atraso. Ou

seja, a instrumentista executava a batida, mas o som amplificado era emitido muito depois, fazendo com que o instrumento atravessasse em relação ao ritmo dos outros. Frequentemente, na finalização das passagens de som de rodas na rua, como essa, o público já está presente e encara os primeiros sambas executados como o início da roda, gerando alguma pressão pelos ajustes.

Na ocasião, a primeira reação do técnico que acompanhava a apresentação foi negar que havia algum problema referente ao som, já dizendo de algum modo que a percepção das 7 mulheres estaria equivocada, gerando aí o primeiro desconforto. As músicas acusam que, frequentemente, seus reclames por ajustes são, como neste caso, desacreditados. Após algumas insistências e intervenções da produtora, o técnico gesticulou ajustes na mesa, mas após alguns testes o conjunto continuou acusando o problema. O profissional então, tentando fazer passar a falta de qualidade da sonorização por meio da pressão às integrantes do *SQEQ*, argumentou que não tinha mais recursos, logo fazia parecer um problema insolúvel com o qual elas, não ele, teriam que lidar. A operação não foi aceita, e as músicas contra-argumentaram que sem o surdo no lugar certo, não se realiza um samba, portanto a roda estaria impossibilitada de acontecer. Neste momento o técnico chegou ao seu argumento final para justificar o problema no ajuste sonoro: o couro do surdo não estaria bom, o problema estaria, então, sendo gerado pelo instrumento trazido pela artista. Esta parece não ser uma situação inédita. Rodrigo Gomes (2013, p. 183) relembra que a exclusão de ordem social e cultural das mulheres no universo musical foi justificada como um problema de ordem tecnológica desde o início da gravação mecânica de vozes, quando se convencionou dizer que as frequências agudas das vozes femininas eram impróprias para captação. Segundo o autor, argumentos da ordem biológica e tecnológica também foram usados para justificar a perda de protagonismo das pastoras no canto dos sambas de enredo. Na ocasião registrada, era não a voz, mas o instrumento percussivo da música o objeto “defeituoso” que justificaria o preconceito de gênero. Após um bom tempo de insistência do grupo e da produção, a questão se resolveu através de ajustes técnicos do som e a roda pode, enfim, acontecer.

O segundo registro de campo não se refere às rodas de rua, eventos sinalizados como o centro analítico do capítulo, mas contribui com a compreensão destes episódios que eram comuns a diversos formatos de apresentação. Estávamos no *show* de celebração de 7 anos do grupo *Moça Prosa* realizado em um teatro de Niterói, RJ, no final de 2019. As tensões geradas pela realização de *shows* desse tipo parecem ser redobradas para os grupos pesquisados e esta foi a única ocasião na qual estive na passagem de som de uma

apresentação em teatro. Quando cheguei, as interlocutoras já estavam bastante agitadas, a montagem do som havia atrasado e a passagem que se iniciou foi cercada de muita dificuldade de comunicação entre as instrumentistas, cantoras, e técnicos responsáveis. Com a mediação da produtora, as solicitações foram se ajustando, mas os pedidos das músicas eram também reiteradamente respondidos com descrédito ou negativas. A tensão se radicalizou até o momento no qual a produtora pediu para ela mesma arriscar um ajuste na mesa de som, o que finalmente solucionou parte dos problemas. Conversando com Fabíola Machado, cantora do *Moça*, ela expôs uma visão contundente sobre as tensões de gênero presentes nas passagens de som:

— Eu sou muito exigente no sentido do som. Porque eu acho que eu quando você está na rua, a única coisa com a qual você tem que se importar é em como a sua voz vai chegar para as pessoas. Aquilo ali é uma ferramenta, é um poder, que eu estou tendo ali de falar. Se eu falo, a minha voz não sai, aquilo ali está ferindo aquilo que eu me dispus a fazer. Perde-se todo o sentido. Eu sou muito chata, eu sou muito exigente, mas eu sou exigente, chata, há 8 anos da minha vida com som, porque os homens, na sua grande maioria que são os homens que estão aí dominando esse mercado. [...] As mulheres estão muito longe desse mercado. São poucas as mulheres técnicas de som, inclusive com a sua própria aparelhagem, eu acho que nenhuma. Com o seu som no Rio de Janeiro, eu não conheço. E aí, eu sempre sou tachada como a brava, que reclama do som. E aí eu me questiono muito sobre isso [...] A tendência das pessoas é sempre achar que as mulheres, a aí eu nem faço esse recorte de raça, mas sempre achar que as mulheres não têm que reclamar. [...] Não há nenhum cuidado com a voz feminina, de entender que trabalhamos em outra frequência vocal. Ele não vai botar o mesmo som para mim e para dez caras que cantam todos em uma região que é diferente da minha frequência vocal, sabe? Eu acho, para mim é o ápice da roda de samba, o lugar de mais desrespeito é esse lugar. Que não respeita a minha frequência. Um lugar que eu quero falar não respeitam. [...] Eu duvido, se fosse uma roda de homens ia ter uma situação dessa? Não ia. Eu não vejo isso acontecer em outras rodas de samba. (Fabíola Machado, 2020)

Com seu comentário, Fabíola aponta para a percepção de que a qualidade sonora buscada pelo grupo não é apenas um aspecto técnico, mas uma questão de poder de fala. Para a *Prosa*, sua voz não tem de estar bem amplificada somente para responder a critérios estéticos, mas porque ela precisa, em sua performance, se comunicar e transmitir mensagens ao público.

Estes breves quadros etnográficos apresentados são apenas alguns dos exemplos das tensões narradas pelas interlocutoras e presenciadas em campo durante as passagens de som. Em outros momentos, ainda, minha posição permitiu presenciar técnicos simulando ajustes que na verdade não estavam sendo feitos nas mesas, efetivamente fingindo mover os botões, ou desaparecendo durante apresentações de forma que as músicas precisassem dar continuidade às suas performances como podiam, algumas vezes

com graves problemas na amplificação. Em entrevista, outras sambistas também compartilharam acontecimentos deste tipo, como a flautista Karina Neves que me disse sobre determinada ocasião que “— No outro dia a gente foi maltratada pelo técnico né. O técnico de som. Qualquer coisa que você falava ele virava a cara, ou era grosseiro” (2020). A resposta a isso, quando possível, vai ser a contratação de técnicos que entraram para a rede de confiança dos grupos, e, não por coincidência, as equipes de sonorização consideradas adequadas são exatamente as mesmas para os dois conjuntos.

Para além das disputas estabelecidas nas interações entre músicas e técnicos de som, existiam em campo uma diversidade de outros conflitos que pareciam encenar a mesma estrutura de preconceito de gênero que se vê nestes *frames*: se trata, de fato, do poder e domínio exercido sobre um conhecimento, uma técnica. Não só se considera, como se reafirma durante a contenda, que as músicas não entendem nem de música, nem de sonorização e não há nada que se diga ou faça que possa provar o contrário, já que o gênero é o fator determinante entre o saber e o não saber. Como narra a canção que abre a seção, de autoria de compositoras de *Moça Prosa*, é por serem mulheres que o preconceito nas rodas opera, que as músicas são desqualificadas e excluídas. Em suas narrativas de trajetórias, quando as interlocutoras falam a respeito de instrumentos mais ou menos franqueados à prática feminina, se trata do mesmo, os instrumentos e o conhecimento sobre eles são generificados. Jurema Werneck (2020, p. 74) irá notar que nestes tipos de conflito o que está em jogo é “o privilégio de tocar e de definir formas de tocar”. O mesmo acontece, ainda, no universo das composições, no qual as mulheres historicamente tiveram menos espaço do que os homens. No caso das passagens de som, até mesmo o lugar do canto, que é tido como uma expressão performática “consentida” às mulheres, se mostra extremamente controlado pelos domínios masculinos da técnica.

Tudo isso revela que o que fundamenta a necessidade de coalizão das artistas em grupos exclusivos de mulheres no samba contemporâneo não é um desejo subjetivo de união, é a efetiva exclusão de gênero pela qual passam, vivida no cotidiano das práticas musicais. A partir da pesquisa de campo foi possível elencar inúmeras tensões e violências baseadas no gênero, vividas pelas integrantes dos grupos pesquisados. Sobre os outros espaços de samba da cidade, são comuns as observações a respeito da própria falta de permissão para cantar e, sobretudo, tocar. Ou seja, além de comumente não integrarem as redes de indicações masculinas para realização de trabalhos, às músicas também é frequentemente negada a participação informal nas rodas. Ana Priscila, percussionista, me explica em entrevista:

— Você vai ver que sempre que tem uma mulher tocando, se chega um outro cara que é parceiro dos caras [...] ele não vai pegar do amiguinho, ele vai pegar o seu que é a mulher que está sentada. Geralmente é isso que acontece” (*Ibid.*, 2020)

As passagens de som exemplificam também que apesar da intenção de criação de um espaço mais seguro para suas práticas, as músicas continuam enfrentando preconceitos na realização de suas rodas, já que o ambiente social é composto por uma diversidade de sujeitos e sujeitas nas mais variadas posições estruturais. Nas apresentações dos conjuntos, algumas outras tensões comumente narradas são as intervenções verbais ou posturais de homens que compõe o público e reagem com desproporcional surpresa à capacidade de execução musical das sambistas, colocando-as num lugar de, como nomeia a compositora Manu da Cuíca (2020), “exotismo ou tutela”. Eu mesma, certa vez confundida com uma delas por estar junto à roda, fui abordada por um discurso que insinuava me conceder autorização para a prática do samba, a partir de uma ideia de que eu havia “passado no teste”⁶⁰. Somam-se a isso, as queixas referentes à hipersexualização das artistas e comentários grosseiros sobre seus atributos físicos. Além disso, os grupos costumam observar e intervir em abordagens indevidas de homens às mulheres que compõe o público das rodas.

O que pretendo aqui é, de forma mais ampla, demonstrar como as práticas de exclusão, violências e tensões de gênero são condicionantes da forma adquirida pelas práticas das mulheres sambistas. Deste modo, a máxima título do capítulo, “na minha roda, eu sou madame” (MACHADO, 2020), também revela algo sobre como a alternativa estratégica por realizar uma roda própria, apenas com mulheres músicas, é a opção dedicada a construir espaços nos quais as mulheres tenham senão a possibilidade de excluir, maior agência para enfrentar, aos seus modos, as violências de gênero na prática do samba.

2.3 Entrando nas rodas: “a Banca”, “a Prainha” e suas dimensões performativas

Me localizar em um bom ponto de observação das rodas de *Samba Que Elas Querem* nem sempre foi tarefa fácil. O metro quadrado concorrido das apresentações de rua já fez com que até mesmo familiares das músicas passassem a prestigiá-las apenas em *shows* realizados em teatros com lugares marcados. Para mim, que sempre compreendi a

⁶⁰ Registrado em caderno de campo em abril de 2019 durante *show* do grupo *Moça Prosa* no evento FliPortela.

beirada da roda como um lugar privilegiado para acompanhar as práticas dos grupos, as soluções eram chegar durante a montagem e passagem de som, ou deixar evidente de diversas maneiras que as estava acompanhando. Criar estratégias para ficar mais perto das rodas não é novidade para o público escolado no samba, e parte dele também disputava comigo este espaço liminar, onde por vezes parecemos invadir a cena, participar da performance principal e compartilhar com as músicas segredos não acessados por quem ocupa qualquer outra posição física na festa.

Quando conseguia estar ali, desse lugar era solicitada para uma série de pequenos auxílios, como chamar as artistas umas para as outras, chamar os técnicos de som, pegar instrumentos derrubados no calor da execução musical, encordoamentos em bolsas etc. Foi também dessa localização que registrei a repetição, em diversos *shows*, de momentos nos quais músicas determinadas do repertório suscitavam rompimentos na dinâmica das apresentações⁶¹. Momentos nos quais havia uma acentuação e modificação dos gestos corporais das intérpretes, observados sobretudo através das cantoras (é importante ressaltar que no grupo a diferenciação entre cantoras e instrumentistas é relativizada já que as donas das vozes principais também tocam instrumentos percussivos).

Tal ruptura tinha início geralmente no gesto de se levantar para executar a canção, mas se desdobrava em outras imagens e gestos conforme o que era cantado. Eram ocasiões nas quais as cantoras costumavam, também, dirigir discursos ao público. Nenhum desses gestos era totalmente incomum à performance artística esperada de uma roda de samba ou de um *show*, mas sendo momentos aos quais as próprias músicas davam destaque ao longo da dramaturgia das apresentações, os considerei *frames* privilegiados para a compreensão do processo social que ali se dava.

“Vou à Lapa / decotada / bebo todas / beijo bem”, “Madrugada / sou da lira / manhãzinha / de ninguém / noite alta / é meu dia / e a orgia / é meu bem” são alguns dos versos da canção “*Beijo Sem*”⁶², de Adriana Calcanhoto. Em quase todas as rodas de *Samba Que Elas Querem* nas quais estive, este samba foi protagonizado pela cantora, instrumentista e compositora Júlia Ribeiro, que, diante de diferentes audiências e com algumas pequenas variações desenvolvia uma performance na qual se levantava

⁶¹ Bárbara Grillo (2019), em sua etnografia sobre os grupos, também observou e marcou alguns desses momentos performativos, que definiu como circunstâncias especiais para compreender a “adequação e o impacto” de performances femininas no que é reconhecido como a estrutura simbólica de uma roda de samba, assim como para perceber os pontos de “coesão” estabelecidos com a audiência (Ibid., p. 108).

⁶² Neste vídeo, Adriana Calcanhoto conta a história da composição do samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znpNyekgBsA>. Acesso em: 13 set., 2021.

gradualmente no início mais lento do arranjo para então, de pé, conforme a música transcorria, ainda bem cadenciada, cantar realizando gestos sensuais como passar a mão pelo próprio corpo, pela nuca e pelos cabelos, ou descer lentamente até o chão. Algumas vezes, a intérprete brincava ainda mais com expressões de sua sexualidade, tirando alguma peça de roupa, se abanando ou apontando para o público.

Durante a performance de *Beijo Sem*, o contato visual com a maioria de mulheres presentes era intensificado e em muitas rodas este foi o momento de maior expressão corporal de Júlia. A cantora também costumava complementar o que era dito pela letra, revelando sua interpretação, dirigindo ao público falas como “— Agora eu estou mudada meu bem!”, “— É tudo nosso!”, “— Elas falaram, tá bom? É tudo delas!”, “— Agora eu mudei, meu querido!”. A platéia, por sua vez, respondia de vários modos às artistas, mostrando suas formas de decodificar o que estava sendo proposto, também intensificando a dança e o canto ou mesmo respondendo de volta ao samba, com exclamações como “— Eu beijo bem mesmo!” e outras brincadeiras dessa natureza.

Conversando com Júlia (2021), ela contou que na primeira vez que sugeriu que a canção entrasse para o repertório, o grupo suspeitou que não daria certo, pelo fato desta não ser tradicionalmente executada em rodas de samba. Há dois registros audiovisuais de artistas com alcance midiático executando suas performances do referido samba, o primeiro das duas músicas que o gravaram pela primeira vez, a sambista Teresa Cristina e a cantora Marisa Monte no DVD “Melhor Assim” (2009), o segundo da própria compositora Adriana Calcanhotto no DVD “Micróbio Vivo” (2012). Nenhuma das performances dessas cantoras e compositoras se assemelha às que Júlia realiza durante as rodas. Se mostrando muito mais discretas, sentadas e com gestos bastante contidos, em uma economia de movimentos, com roupas formais como vestidos longos e peças na cor preta, a expressão performativa das artistas acontece em cima de palcos, diante de platéias também sentadas, e, sobretudo, entre uma maioria de músicos homens.

Ao contrário do esperado, *Beijo Sem* acabou incluída com sucesso no repertório das rodas de *SQEQ* (considerando que o índice principal de aprovação aqui é o engajamento do público através do canto e da dança), o que parece indicar que o que realmente importa e é legitimado pela audiência neste caso, é não a pertença do samba a um universo tradicional do gênero, mas a mensagem a respeito dos papéis femininos que transmite, especialmente através da performance de Júlia. A letra do samba já mobiliza, desde a perspectiva de uma mulher, vários signos que tradicionalmente aparecem nos sambas boêmios dos homens: a Lapa, as madrugadas, a orgia, e o “ser da lira” (alusão às

manifestações carnavalescas de outrora e à própria marcha famosa, de autoria também de uma mulher, Chiquinha Gonzaga), encenando uma espécie de revanche e tomada de posição não apenas dentro do que parece ser um relacionamento amoroso, mas dentro de um universo cultural, do universo cultural do samba. O que imprime a cantora do conjunto pesquisado por meio de suas performances vocal e corporal é determinante na amplificação destes sentidos de afirmação da liberdade, protagonismo e emancipação, e não pode ser verificado nas performances de outras artistas, fazendo pensar que, talvez, não desconsiderando a agência criativa individual de Júlia, o contexto de uma roda inteiramente feminina seja o que permite que sua performance aconteça desta maneira específica.

Júlia (2012) comentou em entrevista sobre os sentidos que pretendia imprimir enquanto performava *Beijo Sem*. A cantora relacionou a ideia de performance com um de seus significados mais correntes, que é a própria performance artística, a expressão teatralizada, a necessidade de acrescentar uma interpretação gestual para a canção que ela se propunha a cantar de pé. Marcando que por vezes nas performances ela está “— sendo outras” (*Ibid.*), Júlia também relacionou os gestos que executava à sua própria experiência, dizendo que “— A interpretação na verdade é sobre o que eu quero dizer. E eu quero dizer que ‘eu não sou mais quem você deixou amor’. Sabe, que já foi, que eu sou esse furacão aqui que você tá vendo, meu bem.” (*Ibid.*). A música se localiza, assim, no limite entre uma representação, um “fazer de conta”, e um performar de sua própria experiência, tanto pessoal quanto social (SCHECHNER, p. 42). De certa maneira, o estilo de vida reclamado em *Beijo Sem* é adotado não apenas por Júlia, como por outras integrantes de seu grupo, que durante suas noitadas sambistas, principalmente as das rodas de rua nas quais não estão respondendo a nenhum contratante, — e nos espaços de tempo entre os *sets* — fumam, bebem e flertam como parte de sua sociabilidade.

Do mesmo conjunto, a cantora, percussionista e compositora Silvia Duffrayer também acalorava o acontecimento das rodas abrindo espaços performáticos mais intensos a partir de determinadas canções, como “Identidade”, de Jorge Aragão; “Nós Somos Mulheres” ou “Mulheres versão”, como também aparece nomeada na mídia social Youtube, de autoria de Silvia e Doralyce Gonzaga, uma paródia da canção original “Mulheres” de Toninho Geraes; e “Zé do Caroco”, da sambista Leci Brandão. Neste último samba, a performance da cantora e instrumentista também era marcada pelo levantar-se, pela liberação do microfone do pedestal, modificando o formato da roda e,

na maioria das vezes, pelo deixar de lado dos instrumentos de percussão que executava, dedicando-se apenas ao canto.

Com versos que demarcam uma crítica política evidente, como “E na hora que a televisão brasileira / distrai toda gente com a sua novela / é que o Zé bota a boca no mundo / ele faz um discurso profundo / ele quer ver o bem da favela” e “Está nascendo um novo líver / No morro do Pau da Bandeira”, “Zé do Caroço” era performada como uma canção bastante animada, normalmente levantando o público, mais para o final das apresentações. Na performance corporal de Silvia, os gestos festivos e políticos também se misturavam. A cantora realizava movimentos que remetiam aos significados de ação e luta, como erguer os punhos cerrados e algumas vezes também tapava os olhos com uma das mãos interpretando desse modo a “gente distraída pela televisão brasileira”. Ao mesmo tempo, com o grupo mantendo o arranjo funkeado da gravação original de Leci Brandão, Silvia rebojava até o chão e pulava junto ao público no refrão, gerando engajamento da sua audiência na performance, sempre bastante responsiva.

Jurema Werneck comentou a respeito da gravação original da canção de Leci Brandão de uma maneira que contextualiza a performance que vi tantas vezes Silvia realizar em campo. Ela diz, partindo do debate sobre as influências do movimento *black* no final de década de 70 no Rio de Janeiro:

O mesmo [a inclusão de instrumentos à moda *funk*] acontece com um dos maiores sucessos de Leci Brandão, “Zé do Caroço”, dedicado a retratar a forte mobilização política dos moradores de favela da época (início dos anos 1980). Esse samba é introduzido, na gravação de 1985, com referências ao *funk* por um primeiro plano percussivo tocado com instrumentos elétricos, especialmente o baixo e o piano. Essa introdução vai ao longo de seu desenvolvimento, trazer de volta o instrumental e a forma de percussão característica do samba da época com tamborim, pandeiro e cavaquinho. A forma como o samba é cantado e tocado permite também um tipo de atualização das formas antigas de música africana e afro-brasileira, das formas coletivas de cantos de chamada e de resposta. Mas que em “Zé do Caroço” o movimento de chamada corresponde à voz de Leci Brandão cantando todo o samba acompanhada de percussão simples, que vai ser substituída por uma segunda fazer em que as vozes coletivas estão implícitas na percussão intensa e marcada pelo chamado veemente à dança que essa percussão faz. (WERNECK, Jurema, 2020, p. 166)

Conversando com Silvia sobre sua performance, ela trouxe elementos que mostram uma continuidade importante com a performance registrada originalmente pela compositora do samba, como descrita por Jurema Werneck, para além da permanência do arranjo que fazia alusões ao funk. Estes se referem aos vínculos do samba com uma matriz cultural e identidades afro-brasileiras:

— Isso [as performances de determinadas músicas] também acaba vindo de forma muito natural... Tipo, eu vou, escolho uma música, e eu sendo uma das vocalistas do grupo e a única que é negra, eu acho que é natural sabe, que venham para mim... As meninas mesmas quando escolhem músicas que têm uma fala negra, elas passam para mim e isso vai acontecendo né [...] (DUFFRAYER, Silvia, 2020).



Figura 12 – Júlia canta “Beijo Sem” na Banca do André. Fonte: foto da pesquisadora.



Figura 13 - Silvia canta “Mulheres” na Banca do André. Fonte: Acervo do grupo / Thaty Aguiar.

Cito novamente a fala presente na narrativa de trajetória de Silvia, para marcar como ela sinaliza que através dessa e outras performances musicais que executa, não apenas ela está reinterpretando e reimprimindo repertórios de outras mulheres negras sambistas nas rodas através sua prática, como também seu grupo como um todo está constituindo relações sociais e comunicando quem entendem quem deve falar sobre quais temas durante as apresentações, quem pode evocar em suas performances determinados símbolos, enfim suas visões sobre identidades e suas relações no universo do samba. Nas fotografias acima, além de Julia cantando “Beijo Sem” também está Silvia, empunhando uma bandeira estampada com o nome de Marielle Franco. Na ocasião, ela cantava não “Zé do Caroço”, mas a já citada versão de “Mulheres”. Decidi pelo uso dessa imagem porque ela ilustra outra característica presente nas performances de Silvia: a apropriação do repertório corporal e até de objetos, como o da foto, do universo do que é compreendido como o da militância política no contexto das performances musicais nas rodas de samba.

Passando do território da Banca do André para o Largo da Prainha, chegamos em abril de 2019, quando o grupo *Moça Prosa* convidou o público para a comemoração dos sete anos de sua formação, através de evento nas redes sociais intitulado “Estou voltando – *Moça Prosa* 7 anos convida Glória Bomfim⁶³”. O conjunto voltava às ruas após alguns meses com dificuldades em conseguir a autorização para a realização de sua roda, acontecimento já citado aqui. Em outubro do ano anterior, no evento Sambistas pela Democracia, na Cinelândia, Fabíola Machado havia conversado comigo sobre a ansiedade diante do impedimento de realização das apresentações, que passaram a ter liberação indeferida pelo batalhão de polícia militar. O jejum do grupo era, então, finalmente superado na data festiva. O *frame* etnográfico que escolho narrar a respeito de *Moça* aqui se refere a este evento compreendido enquanto performance como um todo, ampliando um pouco o quadro para além das performances de algumas artistas como feito a respeito de *SQEQ*, com a intenção de distinguir um pouco melhor as características de como o conjunto *Moça Prosa* engendra os sentidos que o samba e as rodas de samba têm para elas .

Como o grupo já costumava fazer há algum tempo, o evento contava com uma feira de arte, literatura, artesanato e gastronomia, com a roda de samba temática — na ocasião o próprio aniversário do conjunto — e com uma homenageada e convidada especial, desta vez a cantora Glória Bomfim. Nas edições anteriores, o grupo havia proposto temas como: “Liberte o cativo social” com uma homenagem a Stela do Patrocínio e a convidada Aza Njeri lançando o livro *Rasgos*; “12 anos da Lei Maria da Penha” com uma homenagem a Alcione e Vilma Piedade lançando o livro *Dororidade*; “A importância da saúde mental” com uma homenagem à escritora e ativista negra Neusa Santos e, também, lançamentos de livros e discos. A homenageada do aniversário de seis anos havia sido Beth Carvalho e os temas e homenagens, ligados ou não ao universo musical e do samba, seguiriam sendo propostos nas seguintes rodas de rua do *Moça*.

Naquela noite, o acontecimento performático da roda foi sendo entrecortado por uma série de outras “vozes”, que se somavam às das musicistas de *Moça Prosa*. Não eram apenas as performances musicais de outras cantoras e instrumentistas — como a convidada Glória Bomfim, a jovem cantora Gabi Partideira, a flautista Karina Neves de *Samba Que Elas Querem* — que se cruzavam na roda, mas também outros tipos de discurso, as falas das músicas do próprio grupo, ou de pessoas convidadas, que na ocasião

⁶³ Glória Bomfim é cantora, nascida em 1957 na Bahia, desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/loria-bomfim>. Acesso em: 02 out., 2021.

discorriam sobre a volta da roda ao seu local de origem, faziam elogios à homenageada daquela edição, comemoravam o aniversário do conjunto e realizavam a revisão de sua trajetória.

Os discursos musicais das *Prosas* também pareciam acontecer através da combinação de mais de uma voz, com as cantoras Fabíola Machado e Jack Rocha compartilhando o canto em diversos sambas e, como na dinâmica que é própria do grupo, transitando de uma à outra canção do repertório de forma improvisada e ágil. Em meu caderno de campo, registrei sobre a execução nesta data da música “*Fuzuê*”, de Romildo Bastos e Toninho Nascimento, gravada por Clara Nunes. O refrão da canção, “Ê fuzuê / parede de barro não vai me prender”, parecia resumir para mim o espírito das rodas do conjunto *Moça Prosa*, no sentido da criação de uma festa coletiva, onde várias camadas narrativas eram entrepostas, criando um verdadeiro fuzuê, em sua melhor acepção. Os registros audiovisuais encontrados na *internet* das performances de Clara Nunes em *Fuzuê*, a maioria clipes gravados para a TV, mostram seu grande engajamento corporal, com muitos movimentos de mãos, braços, giros e até a simulação de alguns movimentos de capoeira contextualizados pela presença de um berimbau no arranjo da música. O mesmo se dava na expressão performática de *Moça Prosa* nesta data, com as duas cantoras cantando conjuntamente, de pé, dançando bastante e abrindo espaços à sua volta.

As teóricas Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), em sua conceituação sobre o pensamento interseccional, defendem que este não se refere apenas ao conteúdo que tem como premissa levar em conta as diferenças e seus efeitos na análise e estratégias empreendidas pelas lutas sociais de emancipação, mas também à uma forma, uma “linguagem da interseccionalidade” (*Ibid.*, p. 11) que implicaria, por exemplo, em realizar produções conjuntas e que combinem diversas linguagens sejam elas artísticas, acadêmicas, militantes. Deste modo, interpreto que as performances de *Moça Prosa* das quais participei poderiam ser pensadas, assim, como interseccionais em sua forma, no sentido de que eram capazes de tornar as rodas de samba um acontecimento que se abria a discursos de múltiplas origens ainda que mantendo o formato ritual tradicional dessa prática.

Por serem compostas por outras performances para além da musical, em um acontecimento que inclui também a feira de artigos diversos, as barracas de comidas e bebidas, as falas múltiplas que irrompem a dinâmica da roda, as leituras de trechos de livros, a roda de *Moça Prosa* poderia ser mais aproximada também à ideia de “pagode”, compreendido não como o subgênero musical que ocupou as paradas de sucesso nos anos

90, mas como inicialmente se denominava o encontro festivo do samba, que envolvia uma série de sociabilidades que configuravam esta prática cultural, conformando uma performance coletiva.



Figura 14 – Outras vozes na roda: Conceição Evaristo na Prainha. Fonte: Acervo do grupo / Michelle Beff.



Figura 15 - A estátua de Mercedes Baptista. Fonte: Acervo do grupo / Carolina Merat.

Alinhavando todos os *frames* narrados aqui que permitem levantar os sentidos produzidos por estas rodas, acrescento que seguindo a perspectiva de outras autoras feministas, a autora Laila Rosa (2010) dirige uma crítica à utilização do conceito de performance para interpretação etnográfica. Ela avalia que os teóricos que delinearão o campo não consideraram o papel de subjetividades gendradas e outras variáveis identitárias na constituição e estudos dos atos performativos, não consideraram as relações de poder envolvidas nestes acontecimentos o que geraria interpretações equivocadas. Todas as análises das performances que empreendo aqui pretenderam evidenciar justamente os pontos nos quais as rodas de samba revelam uma leitura e apropriação das identidades sambistas não por quaisquer sujeitos supostamente neutros, mas pelos grupos exclusivos de mulheres.

As performances realizadas pelas músicas e conjuntos aqui investigados, em sua forma completa, incluindo o repertório musical, corporal, vocal, a relação com o público etc., abrem espaços nos quais seus saberes e pontos de vista, enquanto mulheres, negras e brancas, são inscritos na dinâmica de uma performatividade já reconhecida das rodas de samba, podendo ser pensadas como “performances do samba no feminino” (*Ibid.*).

CAPÍTULO 3 - REDES, REPERTÓRIOS, IDENTIDADES

Nos capítulos anteriores pensei a respeito dos dois campos etnográficos a partir dos quais a pesquisa se desenvolve. O primeiro deles, o campo das trajetórias de vida, suscitou a observação das diversas *travessias* experienciadas pelas interlocutoras em suas relações com a música, especialmente com o samba. O segundo, o campo constituído pelo acontecimento das rodas, permitiu distinguir, nas performances descritas através de “*frames* etnográficos”, algumas formas específicas como os conjuntos realizam e significam suas práticas sambistas inscritas nos territórios da cidade.

A intenção agora é abordar duas outras camadas da constituição das identidades sambistas por *Moça* e *SSEQ*: as redes de trabalho e intercâmbio de saberes formadas entre as músicas e as relações que estabelecem com figuras relevantes de uma tradição, uma memória do samba. Em seguida, problematizo o campo das identidades procurando expandir a interpretação sobre as posições sociais que são tensionadas, oprimidas, reivindicadas, criadas, enfim encenadas em campo. De certa maneira, este capítulo final retoma algumas das muitas temáticas passíveis de serem levantadas a partir das narrativas de trajetórias, considerando que elas expressam *travessias* entre lugares sociais, logo trânsitos, afirmações, fazimentos, desfazimentos, encontros e desencontros, entre identidades.

Até aqui, o construto “grupos”, como os conjuntos de samba formados pelas interlocutoras de pesquisa se denominam, e a ideia de um “cenário” contemporâneo mais amplo de emergência de práticas sambistas empreendidas por mulheres, foram suficientes para dar conta da análise do fenômeno cultural investigado. Mas para pensar sobre os tipos de interação que as músicas dos dois grupos estabelecem umas com as outras e com outras músicas da cidade, experimentei utilizar a categoria “redes”. Ana Enne (2004) apresenta um apanhado de abordagens produzidas por diversas autoras e autores a respeito do conceito de redes, observando seu uso principalmente nas Ciências Sociais, na Antropologia e na Comunicação. Entre estas abordagens está a ideia de que as “redes” funcionariam como interpretação alternativa das relações sociais que não se adequam à descrição “grupos” por serem mais fluidas, menos fixas, e abertas a maiores rearticulações. Outro significado importante elencado pela autora, define as redes como interações sociais nas quais acontecem fluxos de informações e trocas culturais, possibilitando a construção de legitimidade social entre as sujeitas que as integram. É neste sentido que as redes serão observadas aqui, principalmente as estabelecidas em

torno das trocas de conhecimentos (redes de aprendizado) e as redes de trabalho estabelecidas entre mulheres sambistas.

Além das redes, outro tipo de trânsito cultural pode ser pensado, nos campos da memória e das tradições. Quando Jurema Werneck (2020, p. 159) buscou pelos pontos nos quais as práticas das mulheres sambistas que pesquisava entravam em diálogo com a história, sinalizou e discorreu sobre uma série de âmbitos e movimentos culturais, como os movimentos musicais da juventude negra, a religiosidade de matriz africana, as escolas de samba, os programas de calouros, os festivais, o surgimento do gênero do pagode. Empreendendo uma busca semelhante à da autora, decidi, no entanto, me concentrar em um elemento da história sinalizado como fundamental por Michael Pollak quando afirma que “a memória é constituída por pessoas, personagens” (1992, p. 2): as figuras de outras gerações, principalmente mulheres, entre as quais se enquadram as ainda vivas e as que permanecem vivas na memória do samba e da cultura, e a natureza de relações estabelecidas com elas pelas sambistas de hoje. O que aparece nomeado como repertório no título deste capítulo, é, portanto, mais do que aquele conjunto de canções frequentemente executadas pelos conjuntos — repertório tem aqui o sentido indicado por Leda Martins (2003, p. 74), de um “repertório de saberes” ou uma “partitura de saberes” da tradição expressa através de sujeitas que os grupos decidem visibilizar.

Se consideramos que as redes criadas entre as mulheres atuantes nos grupos de samba podem ser interpretadas como estimuladoras de trocas simbólicas e fluxos culturais que produzem identidades sociais (ENNE, 2004, p. 268), o “trabalho de enquadramento da memória” (POLLAK, 1992, p. 6) realizado por elas também pode ser observado como constituinte das identidades que permeiam suas práticas sambistas, já que a memória é “um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (*Ibid.*, p. 5). As possibilidades de constituir memórias ou produzir novas identidades, evidenciam que nem memória nem identidade são atributos fixos de indivíduos ou grupos, mas sim valores em disputa (*Ibid.*, p. 5). Tais aspectos ficaram proeminentes quando entrei no campo etnográfico das trajetórias de vida. Os posicionamentos revelados por cada uma das interlocutoras em relação ao processo social que agenciavam complexificaram o que parecia homogêneo para mim no início da pesquisa: que mulheres reunidas em grupos exclusivos, através da mobilização de discursos feministas, reivindicavam a ocupação de lugares sociais dos quais estavam excluídas criando suas releituras da identidade sambista. Aos poucos, percebi que no campo circulavam significados diversos, mutáveis

e escorregadios sobre vinculações identitárias como “ser mulher”, “ser feminista”, “ser sambista”, entre várias outras. A utilização proposta do conceito complexo de identidade vai na direção de problematizar as disputas em torno destes sentidos situacionais, móveis, e muitas vezes contraditórios de pertencimento, considerando, como assinala Stuart Hall (2006, p. 20), que o fundamental é perceber o jogo estabelecido e seus efeitos.

Sinteticamente, as perguntas direcionadas ao campo de pesquisa que guiam as próximas páginas seriam: quais são e como os fluxos simbólicos e culturais estabelecidos nas redes formadas pelas músicas apoiam seus fazeres? De que maneiras os grupos se colocam em relação ao campo da memória do samba? Quais são os deslocamentos identitários vivenciados pelas sambistas e pelos grupos em um contexto em que reivindicam renovações nas práticas culturais? Quais são os significados que elaboram para identidades sociais, culturais e políticas como “sambista” ou “feminista”?

3.1 Redes e repertórios

Pagode pra Elas

(Manu da Cuíca e Yayá Alves)

“Não é de hoje, não

Não é de agora

O samba vem de dentro

E a mulherada não está de fora

Yayá sorriu pra **Gisele**

Chamando a Marcelle

Pra dar um recado

Dorina e Teresa Cristina

Avisaram à Marina

O samba tá formado

Roberta e Manu

Zarpey na cozinha

Com a Mari e com a **Tainá Brito**

Andréa Caffé Ora veja

Serviu de bandeja

O melhor do partido

Nilze, Dayse e Luiza

Chegaram e alguém marcou logo nas redes

Nina, Ana, Mariana

Simone, Samara e Maria Menezes

Vem **Fabiola com**

toda a moçada

Clarice avisou

Que pintou a Surica

Cristina no pique da barca

Pegou lá no Bip

A Manu da Cuíca

Vem, Áurea ensina pra nós

É na sua voz que a música mora

Alcione e Martinalia

De Austin a Austrália

Todo mundo adora

Leci jogou a semente

Fabiana Cozza cerziu a flora

Elaine Machado é torrão

De uma tradição que não vai embora

É Tânia Machado e Malheiros

Iracema Monteiro, minha nossa senhora

Jovelina Pérola Negra

Partideira de outrora

Beth, Clara, Dona Ivone

Jóias que ninguém penhora

Tá faltando muita gente

é uma caixa de Pandora.”

O samba cuja letra apresento acima foi composto por duas integrantes da nova geração de sambistas cariocas e publicado nas mídias sociais no ano de 2020. Através do subgênero do partido alto, as compositoras convocam e nomeiam mulheres sambistas de diversas épocas, incluindo as destacadas, pertencentes aos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*.

A composição de *Manu da Cuíca* e *Yasmin Alves* ilustra bem as formas não neutras de organização e apresentação da memória (POLLAK, 1992) observadas nas práticas dos grupos pesquisados. Diferentemente da relação com a tradição composta por personagens exclusivamente masculinos — como, por exemplo, a que Paulinho da Viola propõe no conhecido “chamamento” do samba “Bebadosamba”⁶⁴ —, o partido aponta para o argumento de que a presença *das mulheres* no samba não é um fenômeno novo, disputando os sentidos de resistência e continuidade dos fazeres deste grupo específico. A letra faz notar, também, a organização de uma trama, de uma rede entre sambistas, que agenciam umas às outras na formação de um samba imaginado no caso da canção, mas efetivado na experiência de *SQEQ* e *Moça Prosa*. Entre as redes de sociabilidade estabelecidas nas práticas dos grupos, se destacam duas principais perspectivas: as redes profissionais e as de intercâmbio de conhecimentos, que se referem tanto à formação de fluxos mais materiais, quanto a trocas do campo simbólico (ENNE, 2004, p. 5).

As redes formadas entre as músicas de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* incluem intercâmbios de trabalhos remunerados, nos quais músicas do segundo grupo, Cecília Cruz e Bárbara Fernandes, são contratadas para assumir instrumentos nos *shows* e rodas do primeiro, e participações informais, “canjas”, de integrantes dos dois grupos em rodas umas das outras. Também se produzem vínculos em rede com instrumentistas que não pertencem a nenhum dos dois grupos, mas realizam substituições remuneradas em suas apresentações. Isso costuma acontecer regularmente: ou em ocasiões em que as

⁶⁴ São alguns versos da música citada: “Chama Ismael, Noel e Sinhô / Chama Pixinguinha, chama Donga e João da Baiana / Chama por Nonô / Chama Cyro Monteiro”. Ver a obra de Eduardo Coutinho (2011) sobre o sambista, mais especificamente sobre sua relação com a memória, o passado, a tradição, na qual o pesquisador destaca esta canção.

titulares precisam faltar aos *shows*, ou, no caso de *Moça Prosa*, por não possuírem artistas fixas em alguns dos instrumentos que compõe a roda de samba. Algumas dessas mulheres, como a cavaquinista Cláudia Coutinho e a percussionista Gisele Sorriso, começaram nos postos de substitutas e depois passaram a integrar de forma contínua os conjuntos.

Nas narrativas de trajetórias que as sambistas compartilharam com a pesquisa, fica evidente que se algumas poucas já mantinham redes de intercâmbio profissional entre si antes da criação dos grupos exclusivos de mulheres — o que se nota principalmente no caso de *Samba Que Elas Querem* —, só após a formação dos conjuntos foi possível ampliá-las ou mesmo criá-las. A trajetória de Cecília Cruz é um bom exemplo de tal dinâmica. Apesar de já atuante há alguns anos na cena, inclusive em um bar de grande circulação conhecido por promover rodas de samba na Lapa, foi só depois que a sambista começou a tocar com *SQEQ* que o *Moça Prosa*, conjunto criado anos antes, a notou como possível candidata a ocupar os postos vagos de violonista e cavaquinista em algumas de suas apresentações. Ou seja, mesmo entre outras sambistas, a instrumentista só foi identificada e legitimada quando ganhou visibilidade por tocar junto ao grupo exclusivo de mulheres. Os grupos exclusivos, ao contrário de fecharem as redes de trabalhos, como se poderia imaginar, ampliaram as experiências de contato das sambistas. Parafraseando bell hooks em sua observação sobre o que reconhece como o início do movimento de articulação feminista nos anos 60 (2019, p. 15), foi a partir da formação de grupos integralmente femininos que as músicas estabeleceram redes que permitiram que elas, que antes trabalhavam de forma dispersa, “finalmente soubessem da existência umas das outras”.



Figura 16 – Cecília Cruz, do *SQEQ*, toca no show de *Moça Prosa* no Teatro Rival. Fonte: acervo do grupo / Carolina Merat.



Figura 17 – Jack Rocha, do *Moça*, canta em roda de *Samba Que Elas Querem* na Garagem das Ambulantes. Fonte: acervo da Garagem / Ana Wander Bastos.



Figura 18 – Michele Souza, “sub” de *Moça Prosa*. Fonte: acervo do grupo / Michelle Beff.



Figura 19 - Jéssica Zarpey, “sub” de *Samba Que Elas Querem*. Fonte: acervo do grupo / Victor Curi.

Conversando informalmente com Cecília sobre as redes de trabalho estabelecidas entre as sambistas, ela ressaltou o peso que também tiveram os movimentos recentes como Movimento das Mulheres Sambistas e Dia da Mulher Sambista na ampliação de suas próprias redes e, especialmente, o papel dos grupos criados em aplicativos de mensagens a partir desses coletivos e eventos, onde as sambistas podem ter acesso rápido aos contatos das colegas, anunciar as buscas por instrumentistas e divulgar seus trabalhos. Em entrevista, a cantora Jack Rocha também observa como seu grupo integra as redes de indicações e, quase compondo um novo partido, como o que abre a seção, explica:

— Eu acredito que internamente, essas mulheres estão se ajudando sim! Por exemplo, questão de gig, eu vejo que faltou um pandeiro, Michele Souza faz o pandeiro pra gente lá no *Moça Prosa*. A gente vai chamar a Luana Almeida, a Luana Almeida⁶⁵ vai chamar a Jéssica Zarpey, a Jéssica Zarpey vai indicar a Vivi Amaral⁶⁶, a Vivi Amaral vai indicar a Cecília Cruz, a Cecília Cruz vai indicar a Samara Líbano⁶⁷. E assim vai, está rolando isso... (ROCHA, 2020)

A integração das músicas em seus grupos de samba também oportunizou a formação de redes, e tornou o trabalho das menos experientes mais visível, para mulheres sambistas de outras gerações. Cantoras que raramente incluíam mulheres músicas em suas bandas e shows, por exemplo, passaram a agregar todo ou parte dos grupos em suas apresentações.

No caso de *Samba Que Elas Querem*, durante o período da pesquisa, os principais vínculos que assisti sendo estabelecidos com as sambistas de gerações anteriores foram

⁶⁵ Percussionista.

⁶⁶ Percussionista.

⁶⁷ Violonista 7 cordas.

com as seguintes personagens e nas seguintes ocasiões: com Teresa Cristina⁶⁸ que fez participação em algumas rodas do grupo e em 2018 apresentou junto ao conjunto duas edições do *show* “Um Sorriso Negro”; Glória Bomfim⁶⁹ com quem o grupo se apresentou em duas ocasiões; Tia Surica⁷⁰ que fez participações em algumas rodas e *shows*; Nilze Carvalho⁷¹ que também foi convidada para participações em *shows*; Dayse do Banjo⁷² que participou de roda do grupo; Ana Costa⁷³ que realizou produção musical de uma canção lançada como *single* e também divide composições com músicas do *Samba Que Elas Querem*; Mart'nália⁷⁴ com quem o grupo se apresentou durante a turnê realizada em Portugal no ano de 2019; Elisa Lucinda⁷⁵, que fez algumas participações em rodas de rua do grupos; e ainda Leci Brandão⁷⁶, com quem não vi o grupo se encontrar pessoalmente, mas foi homenageada por uma live realizada no ano de 2020 para a qual produziu um vídeo no qual falava um pouco sobre o trabalho de *SQEQ*.



Figura 20 - *SQEQ* com Teresa Cristina em divulgação para o *show* “Um Sorriso Negro”. Fonte: acervo do grupo / divulgação do *show*.

⁶⁸ Teresa Cristina é uma cantora e compositora carioca, nascida em 1968. Sobre sua trajetória ver: (MOREIRA, Núbia R., 2013).

⁶⁹ Ver nota 68, p. 91.

⁷⁰ Tia Surica é Pastora da Velha Guarda da Portela, nascida em 1940. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/surica/biografia>. Acesso em: 02 out., 2021.

⁷¹ Nilze Carvalho é instrumentista, cantora, compositora e produtora musical, nascida em 1969 no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nilze-carvalho/biografia>. Acesso em: 02 out., 2021.

⁷² Dayse do Banjo é instrumentista, cantora e compositora, carioca do bairro de Padre Miguel. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/dayse-do-banjo>. Acesso em: 02 out., 2021.

⁷³ Ana Costa é cantora, compositora, violonista, arranjadora e produtora musical. Carioca, nasceu em 1968. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ana-costa>. Acesso em: 02 out., 2021.

⁷⁴ Mart'nália é cantora, compositora e percussionista. Nascida em 1965 no Rio de Janeiro, é filha do cantor e compositor Martinho da Vila. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/martnalia>. Acesso em: 02 out., 2021. Sobre sua trajetória consultar: (SISAN, Claudia, 2019).

⁷⁵ Elisa Lucinda é uma poeta, atriz, letrista, cantora e romancista capixaba que vive atualmente no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/elisa-lucinda>. Acesso em: 02 out., 2021.

⁷⁶ Leci Brandão é cantora, compositora e parlamentar, nascida no Rio de Janeiro em 1944. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/leci-brandao>. Acesso em: 02 out., 2021. Sobre sua trajetória consultar: (WERNECK, 2020).

Já *Moça Prosa*, registrei que também estive com Teresa Cristina que realizou participações nas rodas de rua do conjunto; com Glória Bomfim, que estive na já citada roda de 7 anos do *Moça Prosa*; com Nilze Carvalho, que além de intercambiar participações em *shows* com o grupo, já dirigiu um *show* de *Moça Prosa*, realizou a direção musical do primeiro EP das sambistas e nele teve gravada uma canção de sua autoria; com Ana Costa, responsável pelo arranjo de uma das músicas autorais gravadas pelo grupo; e, também, com Tia Maria do Jongo⁷⁷, que realizou participação em uma apresentação das *Prosas* em janeiro de 2019, aos 98 anos.



Figura 21 – A cantora Glória Bomfim na roda de *Moça Prosa*. Fonte: acervo do grupo / Michele Beff.

Outra rede importante que percebi sendo costurada a partir da interação entre as mulheres sambistas do recorte investigado, e merece destaque, é a rede de compositoras. Retornando à ideia das redes como vinculações sociais que agem na legitimação de práticas e identidades das sujeitas colocadas em relação, a legitimação não era produzida apenas nas práticas desenvolvidas em *shows* e rodas, mas também nesta dimensão que faz parte dos fazeres de sambistas e músicas que é a composição de canções. As parcerias são bastante comuns na produção dos repertórios do gênero do samba, tanto entre melodistas quanto entre letristas, mas no contexto em que, como já foi apontado anteriormente, este é um papel social pouco assentido às mulheres, aqui as redes de parcerias funcionam especialmente como ferramentas de legitimação. Os grupos formaram internamente redes de composição de canções autorais para seus trabalhos, gravaram canções tanto de compositoras da mesma geração quanto de compositoras mais

⁷⁷ Tia Maria do Jongo (1920 – 2019), jogueira e matriarca da Serrinha, uma das fundadoras da escola de samba Império Serrano (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 550).

consagradas, e em outro gênero de composições, que são as composições de sambas de enredo, músicas dos dois grupos também firmaram parcerias⁷⁸.

A formação de grupos exclusivos de mulheres estimulou ainda a emergência de redes de aprendizado, de trocas de conhecimento, entre as músicas. Considerando, como consideram as interlocutoras, as rodas, ensaios e apresentações como *lócus* de aprendizado do samba, quando trabalham juntas as artistas compartilham saberes e formas de fazer, o que levou Cecília Cruz a narrar a mim certa vez que suas referências femininas de formas de tocar, quando existem, estão sobretudo inspiradas em mulheres que estão bem próximas a ela em uma perspectiva geracional. Para além dos aprendizados nas práticas de conjunto, as músicas passaram a se valorizar mutuamente também enquanto professoras, formando redes colaborativas nas quais ampliam seus repertórios de saberes musicais, intercambiando aulas umas com as outras. Vi essas aulas acontecerem entre Cecília Cruz e Jack Rocha, Cecília Cruz e Silvia Duffrayer, Cecília Cruz e Júlia Ribeiro, e entre Mariana Solis e a “sub” Marina Chuva.

A relação de aprendizado também é desenvolvida nas redes formadas junto às músicas de gerações mais antigas. Mas se entre as próprias integrantes dos grupos recentes já há a convivência de níveis de formação e saberes diversos relacionados às práticas musicais, as interações intergeracionais entre sambistas consagradas e as músicas dos grupos pesquisados, apesar de sempre cercadas de respeito e de gestos de rememoração e homenagens, não se mostram ausentes de conflitos, lições e delimitações hierárquicas. Um exemplo disso foi o acontecimento que registrei nas anotações de campo em 2019, quando *Samba Que Elas Querem* e a integrante da Velha Guarda da Portela Tia Surica se apresentaram juntas em uma roda realizada no Boteco do Lira, em Niterói. O grupo já havia tido a oportunidade de tocar junto à Tia em algumas outras ocasiões e na data, apesar de terem recebido uma listagem de músicas que Surica cantaria, a sambista improvisou bastante. Ao lado da cavaquinista Cecília Cruz, Surica passava o andamento dos sambas que iria cantar e “puxava” as canções que eram então acompanhadas pelo coro formado pelas outras integrantes do grupo. Durante a execução de determinada canção da Velha Guarda, que *Samba Que Elas Querem* também tinha costume de incluir em seu repertório, as músicas do coro acabaram fazendo sua convenção costumeira e encerrando a canção, atropelando assim Surica na condução da apresentação. Com

⁷⁸ Em parceria, Jack Rocha, Luana Rodrigues, Cláudia Coutinho e Cecília Cruz escreveram um samba para a disputa do carnaval de 2020 da escola Unidos de São Cristóvão, que acabou não ocorrendo por conta da pandemia de covid-19.

expressão de desagrado, ela não deixou por isso mesmo: retomou o samba e o encerrou à sua maneira, em uma inequívoca advertência de seu lugar de importância e liderança daquela performance.



Figura 22 – *Samba Que Elas Querem* e “subs” com Tia Surica no Boteco do Lira. Fonte: acervo do grupo.

Durante o *show* comemorativo do aniversário de 7 anos do grupo *Moça Prosa*, realizado em julho de 2019 no Teatro Rival, a cantora e compositora Jack Rocha fez uma fala poética de sua autoria em homenagem à sambista Beth Carvalho⁷⁹. Do trecho que registrei em vídeo, transcrevo a saudação da *Prosa*, que dizia assim:

— [...] ‘me dê flores em vida, o carinho e a mão amiga⁸⁰’. Foi isso que viemos fazer à sua casa, receber a sua bênção, a sua alegria, saber de sua história de vida. Beth está entre as cores da Mangueira, as cores verde e rosa que enaltecem seu nome. Beth, nos traz amor, nos traz responsabilidade, saber onde estamos, aqui, enquanto mulheres, enquanto guerreiras, enquanto batalhadoras, sambistas. Guarde seu nome, nossa estrela guia, salve Beth Carvalho! (ROCHA, 2020)

Referência nacional no samba, Beth havia falecido em abril daquele ano e, nos meses anteriores, em um período no qual já se encontrava debilitada, recebeu na sala de sua casa as músicas dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* para a gravação

⁷⁹ Beth Carvalho (1946-2019), cantora, compositora e instrumentista carioca. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/beth-carvalho>. Sobre sua trajetória consultar: (SANTANNA, Marilda, 2019, p. 143).

⁸⁰ No início de sua fala Jack cita um trecho da canção “Quando eu me chamar saudade”, de Nelson Cavaquinho, gravada por Beth carvalho em 2001.

de vídeos convocatórios para o ato Mulheres Contra Bolsonaro⁸¹, como relembram as fotos a seguir.

Samba Que Elas Querem também participou de um tributo à sambista após sua morte, se apresentando em uma grande roda realizada para Beth no Circo Voador, como seu “samba de sétimo dia”. Em um momento anterior, no ano de 2018, eu já havia percebido esta ação da morte como motor da memória e de reafirmação das tradições, por ocasião do falecimento de Dona Ivone Lara. Na época, já acompanhava os grupos, e estes expressaram grande pesar e comoção, rendendo homenagens à sambista. Mas a poesia de Jack chamava a atenção, porque ao passo em que sinalizava a morte de Beth como momento importante de inscrição na história, no qual os grupos faziam questão de demonstrar seus vínculos e a importância daquela sambista que partia, também fazia referência à canção de Nelson Cavaquinho. O verso “me dê flores em vida”, de “Quando eu Me Chamar Saudade”, era uma espécie de reivindicação para que a memória e trajetória — no caso do uso feito por Jack, de uma mulher sambista —, fossem simbólica e materialmente valorizadas durante sua vida. De fato, é este tipo de reverência que os grupos procuram expressar em relação às personalidades que encarnam um repertório de saberes a ser valorizado.



Figura 23 - *Samba Que Elas Querem* na casa de Beth Carvalho, também junto à sambista Teresa Cristina. Fonte: acervo do grupo.



Figura 24 – *Moça Prosa* na casa de Beth Carvalho. Fonte: acervo do grupo.

Os universos simbólicos do passado — um passado mais recente, que ainda convive com as músicas, ou mais distante — são afirmados tanto por inclusão de canções interpretadas ou compostas pelas sambistas de outrora nos repertórios, quanto por outros tipos de rememoração, como a participação em homenagens coletivas, discursos

⁸¹ Atos capitaneados por mulheres em várias cidades do Brasil às vésperas das eleições de 2018 contra o projeto representado pelo referido então candidato, eleito posteriormente em 2º turno.

realizados durante as rodas, realização de rodas temáticas, colunas e publicações nas redes sociais virtuais. No universo de figuras acionadas, estão principalmente as sambistas que têm ou tiveram certa proeminência e visibilidade, em sua maioria mulheres negras, como Dona Ivone Lara⁸², a própria Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra⁸³, as Tias Baianas⁸⁴, Chiquinha Gonzaga⁸⁵, Elza Soares⁸⁶, Clementina de Jesus⁸⁷, Clara Nunes⁸⁸ e Alcione⁸⁹. O que procuro dizer é que guardado o alcance que as referências culturais femininas do samba já angariaram e as limitações das formas como são inscritas na história, as sambistas mais comumente lembradas nas práticas e discursos dos grupos são todas mulheres nacionalmente conhecidas, não há entre elas nenhuma figura inédita que os grupos estejam resgatando do passado. Jurema Werneck explica de que forma personagens emblemáticas apoiam as práticas culturais do presente:

As figuras emblemáticas de Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga permitem ainda apontar os desafios que as mulheres negras devem enfrentar em suas estratégias de afirmação cultural e identitária. Bem como visibilizar a contribuição dessas mulheres negras na constituição de um ambiente, disseminado por meio da cultura de massa, em que a participação feminina negra é afirmada e celebrada em posições de contradição aos estereótipos correntes. Disponibilizando também às mulheres negras (e as demais mulheres) de sua época e das épocas subsequentes formas de representação capazes de valorizar novas estratégias de negociação, confronto e participação no ambiente híbrido da diáspora. (*Id.*, 2020, p. 55)

⁸² Dona Ivone Lara (1922 - 2018) compositora, cantora e instrumentista carioca (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 274). Sobre sua trajetória também consultar: (SANTOS, Kátia, 2010); (NOBILE, Lucas, 2018); (BURNS, Mila, 2009).

⁸³ Jovelina Pérola Negra (1944 – 1998) cantora, compositora e partideira. Sobre sua trajetória também consultar: (WERNECK, Jurema, 2020, p. 149).

⁸⁴ Tias baianas são diversas mulheres negras vindas da Bahia que ocuparam a região central do Rio de Janeiro no fim do século XIX. Líderes comunitárias, instauraram sociabilidades e participaram ativamente da construção cultural da cidade. (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 552). Sobre Tia Carmem consultar: (da SILVA, Yara, 2009), (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 544). Sobre Tia Ciata consultar: (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 544), (MOURA, Roberto, 1995).

⁸⁵ Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935) foi uma compositora, regente e pianista carioca. Sobre sua trajetória consultar: (ALVES, Carolina, 2020); (DINIZ, Edinha, 1984); (WERNECK, Jurema, 2020, p.34).

⁸⁶ Elza Soares é uma cantora e compositora nascida em 1930, no Rio de Janeiro. Sobre sua trajetória consultar: (SOARES, Elza, 1969); (MACHADO, Regina, 2019); (CAMARGO, Zeca, 2018).

⁸⁷ Clementina de Jesus (aproximadamente 1900 – 1987) foi uma cantora nascida em Valença, cidade ao sul do Estado do Rio de Janeiro. (GOMES, Flávio, *Et al.*, 2021, p. 133). (CASTRO, Felipe, *Et al.*, 2017).

⁸⁸ Clara Nunes (1942 – 1983) cantora mineira que alcançou o sucesso a partir da atuação no cenário do samba carioca. Sobre sua trajetória consultar: (DEALTRY, Giovanna, 2018); (FERNANDES, Wagner, 2019); (da SILVA, Maria; TEIXEIRA, Josemir, 2020); (SANTANNA, Marilda, 2019, p. 135).

⁸⁹ Alcione é clarinetista, cantora e compositora nascida em 1947 no Maranhão e radicada no Rio de Janeiro. Sobre sua trajetória consultar: (SANTANNA, Marilda, 2019, p. 137); (WERNECK, Jurema, 2020, p. 142).



Figura 25 – As percussionistas Tainá Brito e Gisele Sorriso, de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* respectivamente, em evento realizado em homenagem à Dona Ivone Lara na Casa do Jongo. Fonte: Facebook *Moça Prosa* / Michelle Beff.



Figura 26 – Músicas do *Moça* e Cecília Cruz, do *SEQ*, em evento realizado em homenagem à Clara Nunes na Portelinha. Fonte: Facebook *Moça Prosa*.

As formas de revisitar o passado não são as mesmas nos dois grupos, como não são as mesmas suas práticas. O modo de realização das rodas de *Moça Prosa* e sua concepção como fenômeno cultural mais ampliado para além da apresentação musical, estimula que este conjunto insira em seu passado reelaborado outras figuras de um universo mais variado, retomando principalmente a produção e participação das mulheres negras na cultura e na intelectualidade. Mercedes Baptista⁹⁰, Mãe Beata de Yemonjá⁹¹, Jurema Werneck⁹², Sueli Carneiro⁹³, Conceição Evaristo⁹⁴, Carolina Maria de Jesus⁹⁵, Marielle Franco⁹⁶, são algumas dessas mulheres negras faladas, convidadas, mostradas, homenageadas, apresentadas — como mostra a imagem abaixo, retirada das redes sociais do grupo — em uma miscelânea que ultrapassa as referências imediatamente relacionadas ao repertório sambista.

⁹⁰ Ver nota 8, p. 28.

⁹¹ Ver nota 21.

⁹² Jurema Werneck é uma intelectual, escritora, médica e ativista. Suas obras foram consultadas na realização dessa dissertação.

⁹³ Sueli Carneiro é uma intelectual, filósofa, escritora, ativista histórica do movimento negro no Brasil. Sobre sua trajetória consultar: (SANTANA, Bianca, 2021).

⁹⁴ Conceição Evaristo é linguista, pesquisadora e escritora.

⁹⁵ Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977), escritora e compositora. Sobre sua trajetória consultar: (JESUS, Carolina Maria de., 2014).

⁹⁶ Ver nota 4.

O tipo de seleção do passado e de rearticulação da tradição que faz *Moça Prosa* parece pautada em sua experiência enquanto mulheres negras, na necessidade de disputar no campo da memória o reconhecimento da participação invisibilizada deste grupo em várias áreas da formação cultural e artística, não apenas no que estritamente se reconhece como “samba”. Leda Martins (2003, p. 75) em suas articulações entre corpo, performance, memória e a prática ritual da manifestação dos Congados utiliza um conceito afrocentrado de compreensão das relações com o passado que informa sobre as estratégias de *Moça Prosa*: o de “ancestralidade”, compreendida pela intelectual como uma concepção filosófica africana de tempo e acontecimento, que tem, segundo citação do escritor queniano Ngugi wa Thiong’o apontada por ela: “o passado como fonte de inspiração, o presente como arena de respiração e futuro como aspiração coletiva” (THIONG’O, 1997, p. 6 *apud* MARTINS, 2003, p. 75).



Figura 27 – Card publicado no Instagram do grupo *Moça Prosa*.

O recorte da tradição revelada pelos grupos *Samba Que Elas Querem* e *Moça Prosa*, apesar de valorizar uma maioria de mulheres negras, parece não usar apenas como critério de resgate a identificação de gênero das personagens. Talvez por se afinarem mais às estéticas e subgêneros de samba executados pelas músicas, alguns homens, como, por exemplo, Cartola⁹⁷, Monarco⁹⁸, Nelson Cavaquinho⁹⁹, Nelson Sargento¹⁰⁰, Wilson das Neves¹⁰¹, Zeca Pagodinho¹⁰², Paulinho da Viola¹⁰³ e o grupo Fundo de Quintal¹⁰⁴ foram constantemente mencionados como figuras de inspiração ou tiveram sambas seus incluídos no repertório das apresentações. Já mulheres de outros movimentos musicais, brancas ou negras, como Carmen Miranda¹⁰⁵, ou como Dolores Duran¹⁰⁶ e as intérpretes do chamado Samba-canção não costumavam ser mencionadas enquanto estive em campo. Critérios de validação são aplicados também sobre as obras. Não importando se de autoria de homens ou mulheres, negras ou brancas, as canções consideradas ofensivas às mulheres não são executadas, ainda que nenhuma compositora ou compositor deixe de ter a obra total considerada por, em algum momento, ter produzido algum ou alguns sambas deste tipo. Ana Priscila explica:

— [...] o filtro não é só com que o homem canta. É com o que a mulher canta também, porque, fruto da sociedade da época dela, como todas as mulheres são, ela também é um vetor que dissemina machismo. (SILVA, 2020)

A observação da percussionista ressalta que não se trata apenas de resgatar as parcelas de passado significativas, mas de se posicionar diante dessas personagens da tradição, considerando as formas que os discursos e práticas de resistência assumem em

⁹⁷ Cartola (1908 – 1980), sambista fundador da Estação Primeira de Mangueira, compositor, cantor e violonista. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/cartola>. Acesso em 14 out., 2021.

⁹⁸ Monarco, sambista da Velha Guarda da Portela, cantor e compositor. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/monarco>. Acesso em 14 out., 2021.

⁹⁹ Nelson Cavaquinho (1911 – 1986), compositor, instrumentista e cantor. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nelson-cavaquinho>. Acesso em 14 out., 2021.

¹⁰⁰ Nelson Sargento (1924 – 2021), sambista da Mangueira, compositor, cantor, escritor, pintor, músico, ator. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nelson-sargento>. Acesso em 14 out., 2021.

¹⁰¹ Wilson das Neves (1936 – 2017), instrumentista, compositor, cantor, baterista. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/wilson-das-neves>. Acesso em 14 out., 2021.

¹⁰² Zeca Pagodinho, cantor, compositor, sambista, pagodeiro. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/zeca-pagodinho>. Acesso em 14 out., 2021.

¹⁰³ Paulinho da Viola, compositor, cantor, instrumentista. Sobre sua trajetória consultar: (COUTINHO, 2011).

¹⁰⁴ Grupo Fundo de Quintal, grupo surgido em 1980 dentro do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. Formado inicialmente pelos sambistas Almir Guineto, Jorge Aragão, Neoci, Sereno, Sombrinha, Bira Presidente, Ubirany, Arlindo Cruz e Valter Sete Cordas. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/fundo-de-quintal>. Acesso em 14 out., 2021.

¹⁰⁵ Carmen Miranda (1909 – 1955), cantora, atriz, dançarina. Sobre sua trajetória consultar: (GARCIA, Tania da Costa, 2019, p. 161).

¹⁰⁶ Dolores Duran (1930 – 1959), compositora e cantora. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/dolores-duran>. Acesso em 14 out., 2021.

seu tempo e contexto específicos. As figuras que compõe o repertório que *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* enquadram como seu passado relevante, não são retiradas da “Caixa de Pandora”, como brinca a canção que abre o capítulo, apenas como celebração, como exemplos de sucesso na prática do gênero, mas ora marcando continuidades, como que dizendo “assim como elas, nós...”, ora marcando rompimentos, como dizendo “diferentemente delas, nós...”, em um processo não estanque, inacabado e por vezes contraditório de relação com a tradição.

Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, formam o que foi chamado pela pesquisadora Marilda Santanna de “ABC do samba” (2019, p. 135), uma tríade de artistas que se destacaram nacionalmente através deste gênero. Um quadro elaborado pela autora, mostra *hits* que as sambistas emplacaram na indústria fonográfica durante um período de dez anos, de 1973 a 1982. Entre várias canções, que registram a importância da contribuição das artistas para a música brasileira, apenas uma tem como autora uma mulher, Dona Ivone Lara. Esta documentação ilustra um tipo de assimetria que atualmente as músicas dos grupos pesquisados tentam superar: o pouco espaço concedido às compositoras, uma sub-representação que vemos ter marcado até mesmo as práticas de mulheres que atuaram como personagens edificadoras das práticas femininas no samba. Outra diferenciação evidenciada, que estas três personalidades exemplificam perfeitamente, é o fato de que ao contrário de uma memória conformada por figuras únicas de sucesso, o que os conjuntos procuram hoje é ocupar o espaço em grupo, construindo as redes aqui analisadas, em um projeto identificado como mais coletivo, menos individualista. A cantora Jack Rocha chega a apontar, não sobre essas, mas sobre outras figuras sambistas que identifica no passado:

— Na geração passada, as mulheres cantoras não se uniam. O que está havendo hoje são as mulheres fazendo encontro, né [...] esse movimento [...] isso há 15 anos atrás não acontecia. Era uma cantora querendo apagar a outra, querendo falar mal da outra, se juntando com homem para poder, sabe [...] eu estou dentro de uma geração de cantoras que se unem, que somam, que estão pensando em outra geração, para que outra geração possa estar cada vez mais unificada. (ROCHA, 2020)

A música parece estar falando sobre práticas que se encaixam entre o que bell hooks interpreta como perspectivas liberais da emancipação feminina (*Id.*, 2019, p. 51), nas quais a busca se direcionaria mais para a conquista de igualdades individuais com os homens do que para ganhos coletivos. A respeito de um cenário diferente do apontado por hooks, Jurema Werneck (2020) demonstra como mulheres negras que romperam as barreiras midiáticas de outros tempos, alcançando visibilidade nacional de suas práticas

do samba, mesmo atuando sozinhas carregaram importantes sentidos de uma coletividade como suas representantes, confrontando desta forma o racismo e o patriarcado. Também é preciso lembrar neste ponto que a organização das músicas em grupos não é completamente inaugural, tendo havido outros grupos de samba formados por mulheres da cidade do Rio de Janeiro, anteriores aos conjuntos pesquisados, que não deixam de ser mencionados em alguns momentos pelas sambistas, como os grupos Roda de Saia¹⁰⁷, de 1996, Só Damas¹⁰⁸, de 1999 e Negras Raízes¹⁰⁹.

Alternando-se à perspectiva sobre o passado que marca o que mudou no cenário geral e o que é transformado nas novas gerações de mulheres em relação às sambistas que vieram antes, os repertórios iam sendo resgatados, em outras ocasiões, em um contexto de marcar a permanência dos eixos de opressão que continuam até hoje constringendo as sambistas. As narrativas que mais se repetiram em campo, que exemplificam essa operação, foram as falas sobre a profissionalização tardia de sambistas como Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra¹¹⁰, que não tiveram a oportunidade de desenvolver suas carreiras na música desde a juventude, precisando se manter através de outros ofícios durante boa parte da vida. Falando sobre suas trajetórias, o grupo *Moça Prosa* e suas componentes frequentemente se identificavam com esta realidade e utilizavam as biografias das mais antigas como forma de explicar suas próprias desvantagens. Em 2020, durante um debate sobre mulheres negras no samba — realizado no contexto de uma exposição sobre o enredo daquele ano da escola Mocidade Independente de Padre Miguel, sobre Elza Soares, — Teresa Cristina e Silvia Duffrayer do *SQEQ*, sambistas de duas gerações diferentes, também conversaram com o público sobre os impactos da violência racista em suas vidas pessoais e profissionais, em um compartilhamento intergeracional dos desafios decorrentes de ocupar seus lugares sociais.

O contato entre gerações que *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* vivenciavam junto à sambistas consagradas, tanto no campo das redes quanto no campo

¹⁰⁷ Uma das fundadoras do grupo foi Ana Costa, música já mencionada como integrante da rede formada por *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* com sambistas de outras gerações. *Roda de Saia* teve diferentes formações e gravou dois CDs: “Tô de olho”, no ano 2000 (Disponível em: <https://immub.org/album/to-de-olho>. Acesso em 29 set., 2021) e “Coisas do Amor”, em 2003 (Disponível em: <https://immub.org/album/coisas-do-amor-4>. Acesso em 29 set., 2021). Nos dois discos o grupo gravou alguns sambas de autoria feminina.

¹⁰⁸ Este segundo grupo, formado na região da Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, ainda hoje é atuante. Suas integrantes não parecem possuir relações de proximidade com as músicas dos conjuntos pesquisados.

¹⁰⁹ Grupo composto por uma maioria de mulheres, não tive acesso a registros de seu ano de fundação.

¹¹⁰ Sobre a profissionalização tardia de Jovelina Pérola Negra ver: WERNECK, 2020, p. 152.

dos repertórios, também era espelhado nas interações que estes grupos estabeleciam com sambistas ainda mais iniciantes que elas. Uma dessas presenças sempre marcante nas rodas do *Moça* era a de uma jovem cantora que as *Prosas* chamavam pelo nome artístico de Gabi Partideira. Foram inúmeras as vezes em que Gabi, na época com cerca de 14 anos, sempre acompanhada da mãe, foi chamada nas rodas do grupo para cantar os partidos de Jovelina Pérola Negra. Sua chegada era sempre acompanhada por falas de Fabíola Machado ou Jack Rocha que ressaltavam a importância da representatividade para a percepção de meninas e mulheres mais jovens de que a trajetória que traçavam como mulheres negras na música e no samba poderia ser seguida.

Assim como as personagens nas quais ancoram suas práticas — aquelas que estão há mais tempo na estrada, responsáveis por conciliar esferas e cimentar discursos, ainda que de outras maneiras, para as mulheres que vêm hoje — as sambistas de *Moça Prosa* estavam, então, já fornecendo repertórios para futuros de outras mulheres. Este ambiente de convivência de figuras acionadas de uma tradição, práticas do presente e projetos de futuro, representados pela sambista ainda mais jovem, desenha uma perspectiva de relação com o passado semelhante à que assinala Eduardo Coutinho, quando diz que: “O passado resgatado tem importância na medida em que diz aos interlocutores atuais alguma coisa sobre o presente e, dessa forma, permite uma ação voltada para o futuro” (2011, p. 22.).

As formas de apropriação do passado empreendidas pelas integrantes de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* são abrasadas pelas disputas e necessidades do presente, de mulheres que desejam construir legitimidade na ocupação de novos papéis sociais na música, em conflito com narrativas e práticas que escamoteiam sua participação, especialmente das mulheres negras, no samba e na cultura popular. A construção de elos com a memória se apresenta como uma operação política, em uma busca por constituir visões positivadas desses grupos nas práticas culturais. Esta operação, no entanto, não se dá como um processo estanque, é cercada por conflitos, contradições. Convivem nos discursos das músicas, em diferentes situações, noções sobre continuidades e descontinuidades nos padrões de sociabilidade das mulheres que vieram antes, sobre o que é “inaugural” e o que é “contínuo”, o que é “reinvenção” e o que é “legado”, as coisas que “agora estão diferentes” e o que o “as mulheres sempre sofreram” e continuam a sofrer. As identidades sambistas que estão em jogo, resultam e se ancoram neste processo não cristalizado de diálogo com o passado e por isso são várias, dinâmicas, interativas. Um universo simbólico que será, em parte, investigado na próxima seção.

3.2 Grupos feministas? Mulheres sambistas? Identidades e suas interseções

SOMOS TODAS MARIA	Você pode ser mãe ou pode não ser
(Luana Rodrigues, Cláudia Coutinho, Jack Rocha)	Você pode chegar onde quer alcançar
[...]	
Somos todas Maria	NÓS SOMOS MULHERES
Seja onde for	(versão / paródia)
Onde Brota Maria	(Silvia Duffrayer e Doralice Gonzaga)
Floresce amor!	Nós somos mulheres
[...]	De todas as cores
Você pode ser o que bem entender	De várias idades
Você pode amar quem o coração mandar	De muitos amores

Até aqui, este capítulo pretendeu elaborar sentidos sobre dois aspectos compreendidos como ferramentas de ancoragem das interlocutoras e seus grupos em novos papéis reivindicados no samba: a organização em redes e as maneiras como reinterpretam repertórios simbólicos do passado. Agora, a ideia é retomar e acentuar a importância de um tema que esteve permeando toda a dissertação, desde o campo etnográfico das narrativas de trajetória, passando pelo uso e construção dos territórios, pela etnografia das rodas como performances, até os últimos debates citados, sobre as redes e tradições: as identidades culturais.

Compreendidas por Stuart Hall (2006, p. 8) como aspectos das identidades que surgem do pertencimento às culturas, constituídas pelas formas como somos continuamente interpeladas e representadas (*Id.*, p. 13), as identidades culturais aparecem de várias formas no que este trabalho alcançou sobre a prática dos conjuntos e suas integrantes. As identidades são da ordem do reivindicado, porque ao passo que desejam ocupar e ocupam novos lugares sociais as interlocutoras reivindicam a criação de novas identidades sambistas; são também constituintes do que é enfrentado, já que a exclusão da prática do samba se dá baseada nos pertencimentos de gênero ou de gênero e raça e que, além disso, vários outros eixos de opressão responsáveis por impedimentos narrados nas trajetórias de vida das músicas se dão por suas posições sociais enquanto mães, periféricas, entre outras; e são as identidades ainda da ordem das estratégias

empreendidas, uma vez que a forma encontrada para praticar a cultura foi a coalisão em torno de algumas expressões identitárias, sobretudo as de gênero e raça.

Também é Hall (*Id.*, p. 17) quem identifica no campo das identidades o tipo de articulação que tornaria coesas diferentes posições sociais, aliança esta que seria sempre transitória e parcial. Segundo o autor, outras características das identidades — das quais considero fundamental partir para observarmos as interações entre posicionalidades sociais que determinam desafios diferenciais na construção das novas identidades sambistas — seriam que: não são fixas, essenciais ou permanentes, são contextuais, posicionais, conjunturais, são contraditórias, estão sendo continuamente deslocadas, são múltiplas, se cruzam e se deslocam mutuamente, são abertas, incabadas, fragmentadas, podem ser ganhadas ou perdidas, são, portanto, politizadas (*Ibid.*).

Patricia Hill Collins e Sirma Bilge interpretam que além da característica política das identidades, Hall reforça sua natureza fundamentalmente performativa (COLLINS, BILGE, 2021, p. 188). Estas intelectuais do campo da interseccionalidade, apesar de sinalizarem que a teoria que pesquisam seja mais que uma teoria das identidades, consideram as proximidades e contribuições mútuas entre as duas perspectivas na medida em que a política identitária possa responder aos desafios propostos pela interseccionalidade, de entender as múltiplas desigualdades e promover a justiça social (*Ibid.*, p. 207). As autoras também marcam, e remarcam lembrando Hall, características importantes de se ter em conta aqui: que a possibilidade de construção social das identidades e seu uso político abre espaços de empoderamento; que as organizações sociais baseadas na identidade incentivam a mobilização política e o engajamento; que dadas as condições de vida compartilhadas dentro de estruturas de poder, as identidades como projeto político são essenciais, estratégicas, para resistir às opressões; que as identidades performadas dentro de múltiplas formas de localização social se assemelham em algumas dimensões, mas não em outras, ora são compartilhadas, ora desvinculadas; que, novamente, as identidades são relacionais — se produzem em coalizão, se interconectam e formam mutuamente — e são contextuais — não são essenciais, fixas, se moldam segundo o contexto a partir das relações de poder interseccionais; e, ainda, que as instâncias de indivíduo e coletividade não são opostas, já que a consciência política se produziria quando indivíduos percebem que suas trajetórias de vida refletem experiências coletivas (*Ibid.*).

Observando os trechos das canções que abrem a seção é possível dar mais concretude ao que está sendo pensado aqui como questão a respeito das identidades nos

campos etnográficos de pesquisa. De autoria de compositoras de *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem*, e parte dos repertórios de trabalho dos grupos durante minha estada em campo, os sambas revelam algumas visões sobre a categoria identitária “mulheres” e sua relação com outros marcadores sociais relacionados a sexualidades, raça, faixa etária. Entre várias relações, estabelecidas a partir de lugares sociais diversos, a identidade “mulheres” aparece como vinculação estratégica e principal. Parecem existir, nos dois casos, percepções de compartilhamento identitário, considerando haver o comum entre todas as experiências possíveis de “ser mulher”. As canções ressaltam ao mesmo tempo pluralidades e uma aliança, mas sem revelar muito bem os limites dessa aliança.

Jurema Werneck, reiteradamente citada aqui por sua contribuição relevante ao campo estudado, na análise sobre as produções das sujeitas de sua pesquisa, também buscou, como aqui se busca, identificar de que forma estas retratavam e propunham identidades (2020, p. 182), privilegiando os aspectos de gênero e raça. A escolha da autora foi por analisar a questão das identidades por três caminhos, no primeiro ela observa nas obras artísticas de suas interlocutoras (capas de discos, letras de canções etc.) representações construídas a respeito das mulheres negras, no segundo ela pensa a vinculação das artistas com movimentos sociais, especificamente o movimento feminista e movimento negro, e no terceiro ela analisa a relação do seu campo com dois debates sobre identidade relacionados ao samba, refletindo a respeito das identidades nacional e carioca.

Na realidade brasileira, o tema das identidades é questão séria e fundamental, remontando ao campo de disputas por uma identidade nacional que teve seus processos de formação fundamentados em ideologias racistas elaboradas pelas elites, como demonstra Kabengele Munanga (2020). O exemplo do que foi realizado por Jurema Werneck — assim como as perspectivas de Hall (2006), Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) sobre o funcionamento das identidades na contemporaneidade — é trazido com a intenção de marcar a amplitude e complexidade desses temas, a variedade de imbricações já anteriormente constituídas entre o campo das identidades e do samba e, portanto, as possibilidades diversas de entradas no debate identitário a partir das práticas das mulheres sambistas. O escolhido aqui foi focalizar nos deslocamentos identitários vivenciados pelas sambistas e pelos grupos pesquisados a partir dos achados de campo, que apresento a seguir.

Por sua reivindicação do protagonismo das mulheres na prática cultural do samba, já nos primeiros contatos exploratórios com os campos etnográficos, das rodas e das

trajetórias, percebi que *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* mobilizavam duas categorias de identificação que se insinuavam importantes pistas analíticas para pensar as questões da pesquisa: as noções de “feministas” e “sambistas”. Na época, decidi por investigar como as interlocutoras de pesquisa se localizavam frente a tais noções perguntando durante as entrevistas se, e em que medidas, se consideravam vinculadas aos dois significantes. Quando fiz as perguntas, estava de certa maneira procurando por chaves de compreensão de suas práticas que não fossem externamente impostas. Tentava evitar afirmar suas ações vinculadas a ideias de feminismos e identidades sambistas estereotipadas, justamente quando em suas *travessias* o que elas reivindicavam era criar, como nomeiam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, “identidades significativas para si em resposta aos estereótipos” (2021, p. 195).

Nas entrelinhas do que as entrevistadas expressavam como suas leituras do “ser sambista” e das suas afinidades ao amplo espectro do feminismo, começaram a emergir várias vinculações enquanto “mulheres”, “mulheres brancas”, “mulheres negras”, “músicas”, “feministas negras”. Passei, então, a pensar que poderia articular aqui o que surgia dessas perguntas iniciais escapando aos binarismos e resgatando alguns dos principais debates que se destacaram entre as narrativas de trajetórias. Não se tratava de interpretar se as interlocutoras seriam ou não seriam sambistas ou feministas, mas de analisar a combinação entre múltiplas identidades como determinantes para compreender como suas experiências enquanto mulheres no samba eram vividas, como operavam diferencialmente sobre elas os eixos de opressões, como agenciavam seus espaços de participação no gênero musical e cultural a partir de diferentes lugares sociais.

3.2.1 “Sambista” segundo *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*

O chamado estatuto social do sambista conforma uma identidade cultural debatida com frequência nos trabalhos acadêmicos que investigaram o samba e seus sujeitos. Notam-se, normalmente, as disputas de sentido travadas nos séculos XIX e XX no Rio de Janeiro entre as identidades sambistas vinculadas à malandragem, criminalizadas, e aquelas identidades sambistas que foram sendo legitimadas e ajustadas ao imaginário nacional, profissionalizadas. Sobre os chamados “primeiros sambistas” e suas relações com essa posição social, Miguel Jost diz:

Muitos artistas dessas primeiras gerações do samba tinham como costume renegar a denominação sambista, pois percebiam nela uma aproximação da ideia de vadiagem e malandragem, que não lhe interessava assinalar. Há inúmeros casos de letras que tentam conferir ao sambista um estatuto social mais assimilável aos padrões sociais estabelecidos. (*Id.*, p. 119, 2015)

Tais antagonismos, estratégias, e preconceitos em torno dos sentidos e usos da identidade “sambista” perduraram, se transformando posteriormente em outras disputas, como, por exemplo, as travadas em torno das diferenciações entre identidades sambistas “de raiz” e pagodeiras. Entretanto, nenhuma delas abarcava entre seus sentidos algum que considerasse e demarcasse mais enfaticamente a presença das mulheres como sujeitas da prática sambista.

Não é minha intenção realizar uma revisão histórica do estatuto sambista. No entanto, é preciso recordá-lo ainda que brevemente, na medida em que as mulheres com quem me encontrei em campo reivindicavam esta e não qualquer outra categoria de identificação de suas participações no universo do samba. Ao contrário de se denominarem, por exemplo, como “pastoras”, uma identidade anteriormente vinculada às práticas femininas no samba, elas realizam suas práticas exclusivas de mulheres e se integram em movimentos contemporâneos organizados em torno da identidade “sambistas”. Mas, afinal, quais seriam as posições sociais colocadas em jogo hoje na reivindicação da referida identidade pelas interlocutoras da pesquisa?

Quem estabeleceu o diálogo que revelou com mais complexidade as vinculações que circulam entre ser aceita como “sambista de fato¹¹¹” como cantou Monarco e a possibilidade de “ser sambista também¹¹²”, como cantou Fundo de Quintal, foi Fabíola Machado. A cantora do grupo *Moça Prosa*, que se considera uma sambista, contou que pensar sobre essa autoidentificação mobiliza diversas perspectivas, não apenas a da tradição do samba que resistiria em conceder o título às recém chegadas, sobretudo às mulheres, mas também a das forças comerciais, do mercado musical nacional que tradicionalmente abriu muito pouco espaço para o sucesso do gênero, empurrando muitas e muitos sambistas para o guarda-chuva da MPB:

— Qual é a mulher que se considera somente sambista que está vendendo, que está sendo patrocinada e que está ganhando dinheiro com samba? Mas também [há o caso dos] mais velhos do samba que não consideram sambistas os que estão chegando. Então eu demorei muito a ter o meu conceito sobre samba, a

¹¹¹ “Daí vi os sambistas de fato / Manacéia e Lonato / e outros mais”, da canção “Homenagem à Velha Guarda”, de autoria de Monarco.

¹¹² “Aconselho a você que seja sambista também”, da canção “Seja Sambista Também”, de autoria de Arlindo Cruz e Sombrinha, gravada pelo grupo Fundo de Quintal.

partir do momento de ver esses dois lados, e hoje me considerar sambista. (Fabiola Machado, 2020)

Na continuidade de nossa interlocução, continuando a sinalizar uma necessidade estratégica de ora se aproximar, ora se distanciar da identidade sambista, a cantora colocou em jogo outras posições sociais, compartilhando a reflexão de que para as mulheres negras, ao passo que a reivindicação do “ser sambista” denotava uma valorização fundamental da cultura e identidades afro-brasileiras, como ela nomeia, também poderia funcionar como fator limitador de suas práticas e possibilidades de trabalho. Ao contrário, notou Fabiola, para as mulheres brancas, se afirmar sambista e cantar samba, assim como utilizar tranças ou turbantes, não operariam como pretextos de exclusão de qualquer espaço, mercado, ou prática, concorrendo até, frequentemente, para o incremento de seu sucesso profissional e econômico. Ela resume a ação determinante das desigualdades raciais provocadas pelo racismo nas carreiras da mulheres negras quando estas se reivindicam enquanto sambistas:

— [...] a mulher branca cantando samba é lindo, é maravilhoso, ela ganha dinheiro, e aí eu quero que você conte nos seus dedos quantas mulheres negras do samba, principalmente as retintas, ganham dinheiro com ele. (*Ibid.*)

Marilda Santanna (2019), a partir de um depoimento da artista Zezé Motta, contesta a mesma restrição percebida por Fabiola, notando como o mercado fonográfico oferece escassos e estereotipados lugares às artistas negras, diz ela que:

Os parâmetros que determinam que uma cantora negra possa somente cantar samba sem sequer ter a sua individualidade e subjetividade como guia da obra são recorrentes. Cantar um gênero musical apenas determinado pela cor da pele é um exemplo das barreiras e adversidades comuns enfrentadas por essas cantoras no mercado fonográfico. (*Ibid.*, p. 222)

Fabiola também ofereceu uma visão de quais, para ela, seriam as marcações características de uma identidade sambista, partindo de um entendimento do samba como prática cultural mais ampla que apenas o gênero musical. Para ela, esta identidade estaria relacionada às diversas maneiras de fomentar a cultura sambista, ultrapassando as necessidades de se ser uma música, cantora, instrumentista, ou mesmo de estar no comando das rodas:

— Não sei se hoje os mais velhos me consideram, não sei se o mercado está preparado... O que eu sinto é isso. Eu sou uma mulher sambista e considero sambista todo mundo que está ali. Independente, às vezes eu tenho para mim que quando eu falo “mulheres sambistas” eu não estou falando só de músicas, eu estou falando daquelas mulheres que estão na beira da roda, que movimentam, homens e mulheres que estão na beira da roda, cantando, aprendendo uma letra, comprando a cerveja, empolgando, batendo na palma da mão. (MACHADO, 2020)

Outra *Prosa*, Ana Priscila, compartilhou durante nossa conversa da análise de sua colega de grupo, considerando que uma identidade sambista não necessariamente estaria ligada à ser uma música. Na definição que ela faz sobre sua própria identidade, ela diz se considerar “— Sambista com certeza, musicista talvez, mas sambista com certeza” (*Id.*, 2020). Ao refletir sobre sua autodefinição ela trouxe, lembrando o que foi trabalhado nesta dissertação como enquadramentos realizados na memória e na tradição, a ideia de que ser sujeita de fato da prática do samba significaria estabelecer uma relação específica com sua história e tradições consolidadas, para ser sambista seria preciso não só dominar um repertório musical ou um instrumento, mas um repertório simbólico de narrativas sobre o gênero, em suas palavras “— Entender a história de quem veio antes de você” (*Ibid.*). A sambista relatou, ademais, a compreensão de que mesmo fazendo a reivindicação e apropriação da identidade sambista enquanto uma mulher atuante nesta prática cultural, permanecia importante considerar e manter uma hierarquia com sambistas de gerações anteriores, mesmo os homens. Ela brinca: “— ó, eu sou sambista, mas não vou querer chegar em um lugar e querer competir com seu Nelson Sargento. Recolha-se à sua insignificância [...]” (*Ibid.*).

O ponto das aproximações e distanciamentos entre as identidades “sambista” e “música”, como apresentado por Ana Priscila, lembra aqui questões que se destacaram nas narrativas de trajetórias das interlocutoras em torno da multiplicidade de suas formações, saberes musicais e percursos de profissionalização. Enquanto parecem compartilhar que a entrada em grupos de samba exclusivamente femininos estimulou e empoderou suas práticas musicais, fazendo-as se sentirem mais autônomas e profissionalizadas mesmo quando não trabalham exclusivamente com a música, ainda permanecem diferenças sobre como cada uma compreende seus lugares de pertencimento à estas práticas.

Ilustrando tais diferenças de vinculação, outra interlocutora, Karina Neves (2020), flautista do grupo *Samba Que Elas Querem*, me afirmou exatamente o contrário de Ana Priscila, dizendo que se considera uma música, mas não se considera uma mulher sambista. Karina, que conforme narrado no primeiro capítulo teve uma trajetória marcada por estudos em ambientes formais e uma profissionalização precoce na música, explicou que apesar de se aventurar e até assimilar com sucesso a linguagem musical do gênero, o samba não está, em suas palavras, no seu “berço” (*Ibid.*), que seria o da música clássica. Ela citou como exemplo outra música de seu grupo, a cavaquinista Cecília Cruz, que seria, em sua visão, ela sim uma mulher instrumentista e também sambista, por conta de

seus vínculos familiares com a cultura do samba e das escolas de samba, construídos desde a infância. Karina aparenta sugerir portanto, que ser uma mulher sambista não depende apenas de adquirir por si mesma um conjunto de repertórios musicais e simbólicos, mas que de alguma forma a aderência a esta identidade dependeria de herdar estes signos. Nas trajetórias biográficas, ainda que variadas as *travessias* narradas, a família também foi constantemente uma instância mobilizada como legitimadora das aproximações com o universo da música ou do samba.

Júlia Ribeiro (2021), do *SQEQ*, também compartilhou com a pesquisa suas impressões a respeito do que seria uma identidade sambista. A cantora e percussionista falou sobre a reivindicação desse estatuto como um gesto importante para ela e para outras mulheres, destacando as disputas de gênero aderidas a esta identidade. Disse ela:

— Eu quero fazer coro para isso, quero que outras mulheres que também estão no dia a dia do samba falem isso e se sintam dessa forma, porque a gente tem que se colocar. Se a gente não se colocar não vão ser os machos que vão fazer isso por nós. (*Ibid.*).

Para Júlia, que se considera uma mulher sambista, e, além disso, também “— uma mulher carnavalesca, uma mulher popular” (*Ibid.*), a identidade sambista teria a ver com o grau de dedicação dispensado às atividades do samba, com o espaço que a prática ocupa em uma trajetória de vida:

— [...] foram quatro anos aí, vivendo e puxando o tom, tendo a experiência de carregar o instrumento nas costas para lá e para cá todo o final de semana. Isso é muita coisa na minha vida, é muito importante, é muito presente. É o meu trabalho. (*Ibid.*).

Pensando na minha localização em relação à identidade “sambista” e nos marcadores sociais que se inter-relacionam nessa vinculação, posso dizer que esta não era uma identidade à qual me vinculava antes, nem passei a me vincular após minha *travessia* em campo. Mesmo tendo passado muitas vezes pelas práticas performáticas das rodas, não acredito que elas tenham funcionados como “rituais de iniciação”, que tenham transformado meu estatuto social através do repertório ao qual tive acesso. Por meus marcadores de raça, classe, por minha posição em campo como pesquisadora acadêmica, por minha herança familiar, todas características assinaladas pelas interlocutoras como componentes das identidades sambistas femininas, não acredito que em qualquer contexto, ainda que esteja na roda incentivando e compondo conjuntamente a prática, esta se tornaria uma vinculação cultural a mim assentida.

Ainda que breves, as qualificações da identidade sambista realizadas pelas interlocutoras citadas trazem elementos que revelam a construção de lugares para si mesmas como praticantes, incentivadoras e profissionais do samba. Em diálogo com outras posições sociais, como as de mulheres brancas ou de mulheres negras, a identidade sambista em torno da qual quase todas as entrevistadas de *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem*, exceto Karina, demonstram se agregar, vai adquirir diferentes significados e acarretar diferentes experiências para aquelas que a assumem. Vemos, assim, que no contexto dos grupos, sambista não é apenas uma reivindicação por uma identidade das mulheres sambistas do presente, que legitime suas inserção na prática cultural do samba, mas essa reivindicação dentro de uma diversidade de sentidos sobre o que é “ser sambista”, em relações interativas com diversas outras vinculações identitárias, que moldam as experiências de desconforto e impedimentos e tentativas de deslocamentos em relação aos papéis sociais consolidados.

3.2.2 “Feminista” segundo *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem*

O feminismo, segundo bell hooks, é definido como a luta, empreendida a qualquer época, na qual mulheres ou homens se ergam contra o sexismo e a opressão (2019, p. 16). O movimento feminista, é por sua vez compreendido pela autora como a reunião de grupos de pessoas em torno de estratégias organizadas de combate ao patriarcado (*ibid.*). Os vínculos entre as mulheres sambistas e o amplo panorama do que pode ser compreendido como o referido movimento feminista, não é tão recente quanto os conjuntos, rodas e coletivos fundados nos últimos anos podem levar a imaginar. Em edição de O Pasquim do ano de 1979, disponível na Biblioteca Nacional Digital¹¹³, sob o título “Feministas, uni-vos na Zona Norte” uma coluna anuncia certo evento no Sesc Madureira que durante todo o mês de janeiro faria a combinação entre *shows* e palestras de, e sobre, mulheres. Naquela semana, a palestrante convidada seria a intelectual Lélia Gonzalez falando sobre o tema “A Submissão Feminina”. A apresentação musical, realizada logo depois, ficaria à cargo da sambista Leci Brandão.

Jurema Werneck é estudiosa da trajetória de Leci — artista que reconhecidamente desde seus primeiros discos e ações empreendidas no mundo do samba desafia os papéis de gênero e a heteronormatividade — e buscou, ao investigar esta e outras músicas que

¹¹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/18077>. Acesso em: 10 nov., 2021.

alcançaram sucesso nacional nas décadas de 70 e 80, as articulações entre suas práticas e os discursos feministas da militância. Em contundente crítica às visões hegemônicas do feminismo, a autora assinala a prevalência do desinteresse desse movimento frente às contribuições das mulheres negras:

A lacuna entre feminismo e samba é sustentada pela presença de visões e interesses diferenciados, senão opostos, entre o pensamento hegemônico feminista ainda em vigor, majoritariamente associado à classe média branca urbana, e as principais demandas das mulheres negras, que integram as classes sociais mais baixas e de baixa escolaridade. Bem como pela pouca penetração que a cultura popular, particularmente a cultura negra, tem na agenda política e nas elaborações teóricas que buscam elucidar ou confrontar os diferentes pressupostos e mecanismos envolvidos na participação da mulher na sociedade. Entre as diferentes correntes feministas, o interesse pela cultura popular, ainda que insuficiente e majoritariamente produzido fora do Brasil, está vinculado principalmente ao trabalho de grupos marginalizados dentro do feminismo e da sociedade, como mulheres homossexuais e mulheres negras, por exemplo. Ainda assim, esta valorização é minoritária, até mesmo, no interior de suas correntes. (WERNECK, 2020, p. 201)

A intelectual confirma a insistência dessa lacuna por décadas, de forma que as mulheres negras junto as quais produziu sua pesquisa teriam transposto os limites da participação social, impostos à elas, através de práticas emancipadoras em geral não reconhecidas pelos feminismos hegemônicos. Ela observa porém um avanço, notando ter havido nos últimos anos aproximação ainda que contraditória entre o samba e o movimento feminista. Tal convergência, digo eu, poderia ser exemplificada por seu próprio estudo, que considera criticamente as posições de gênero e raça na trajetória das mulheres sambistas em interação com práticas da militância e produções teóricas do feminismo e dos movimentos negros, e ainda por outros realizados nos últimos anos. Mas o que as visões de *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem* e suas construções, ou não, de identidades feministas, teriam a dizer sobre tais questões?

Inscritas no cenário de uma prática cultural de tradição afrodiaspórica e sendo uma maioria de mulheres negras, a maior parte das elaborações acerca do feminismo realizadas pelas integrantes dos grupos pesquisados foram marcadas pela consideração das opressões combinadas de vários eixos discriminatórios, sobretudo os de raça e gênero, e foi assim que me pautei em observá-las. A encruzilhada entre as noções de igualdade e diferença presentes nas estratégias feministas, e os debates sobre uma adesão possível à categoria identitária única “mulheres” sem deixar de “redefinir suas diferenças” como reivindica Audre Lorde (2019), foi também pautada através de diferentes perspectivas por Judith Butler (2016), Kimberlé Crenshaw (2002), Patrícia Hill Collins e Silma Birge (2021). Entre estas encontram-se tantas outras produtoras de conhecimento que

direcionaram suas interpelações ao feminismo, sobretudo a partir do feminismo negro, reivindicando o reconhecimento das diferenças como urgência a ser enfrentada pelo movimento como um todo.

O tema das desigualdades provocadas pelo racismo entre as experiências sociais de mulheres negras e brancas, particularmente nas questões que envolviam a prática do samba, estava posto entre as músicas dos grupos pesquisados bem antes que eu, uma acadêmica branca, me aproximasse de ambos com as intenções de pesquisa que impulsionaram o desenvolvimento deste trabalho. Assim que cheguei em campo, notei discursos que falavam de um antagonismo entre o grupo descrito como o de maioria de mulheres brancas que teria rapidamente alcançado proeminência, o *Samba Que Elas Querem*, e outro, de maioria de mulheres negras, que havia ocupado a cidade com sua roda por anos até que conseguisse atingir visibilidade, o *Moça Prosa*.

Tal questão parecia frequentemente pautada por atores sociais externos, como público, entrevistadoras e entrevistadores que chegavam até as apresentações. As músicas de *Samba Que Elas Querem* buscavam fugir da contenta construindo justificativas para seu sucesso, e passavam a referenciar *Moça Prosa* como um grupo anterior e inspirador para seus trabalhos, ainda que a maioria das músicas nunca tenha frequentado as rodas umas das outras nos momentos de início de seus projetos. *Moça Prosa*, sem deixar de observar a necessidade de questionar a participação das mulheres negras e suas possibilidades de protagonismo na prática do samba, rejeitava, no entanto, a dicotomia da forma como era posta, considerando uma tentativa externa e inautêntica de criticar a multiplicação de grupos de samba exclusivos de mulheres.

Fabíola Machado falou sobre seu incômodo com estes comentários que, disse ela, não via sendo aplicados às rodas exclusivamente masculinas:

— Nossa, a gente já ouviu muita besteira, muita coisa ruim. Hoje já não dou muita oportunidade de as pessoas chegarem com esse papo. Mas logo assim que veio *Samba Que Elas Querem*, uma quantidade absurda de homens e mulheres vieram falar para a gente, ‘ah, um monte de menina branca fazendo samba’. [...] olha a quantidade de roda que a gente tem de homem. Ninguém nunca veio falar para mim, ‘olha lá, mais uma roda de samba de homem...’
(*Ibid.*, 2020)

A apropriação do universo dos sambas pela elite, branca e acadêmica, sobretudo no campo das práticas culturais das escolas de samba, foi denunciada de maneira fundamental por autores e autoras negras, como Nei Lopes em *O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista* (1981), Candeia e Isnard em *Escola de Samba – a árvore que esqueceu a raiz* (1978), ou Ana Maria Rodrigues em *Samba Negro*,

espoliação branca (1984). No caso trabalhado aqui, no entanto, percebidas como um “nicho”, as rodas de samba femininas eram cobradas a não espelhar a configuração de praticantes normalizada nas rodas masculinas e era a partir daí, não de discursos mais complexos sobre as diversas estruturas de desigualdades operantes sobre o grupo de mulheres negras e suas produções culturais, que se criava o antagonismo.

Jurema Werneck (2007, p. 122) relembra um caso de dimensões diferentes, mas de estrutura semelhante, em que a mídia forjou um desacordo entre a sambista Leci Brandão e a modelo Monique Evans que na época ocupava posto de madrinha de bateria de uma escola de samba do grupo especial do carnaval do Rio de Janeiro, transformando a questão da perda de protagonismo das mulheres negras nas estruturas das agremiações em uma desavença sensacionalista entre mulheres, o que em nada contribuiu para o debate coletivo sobre o tema, criando apenas uma narrativa de embate, notadamente machista.

Diferentemente da citada abordagem superficial do debate, as interlocutoras de pesquisa retrataram de forma complexa os “aspectos de gênero da discriminação racial e aspectos raciais da discriminação de gênero” (CRENSHAW, p. 171) ao considerarem a respeito da autodefinição de seus feminismos. Do que foi compartilhado nos campos etnográficos, o que se destacou como características dos feminismos reivindicados pelas músicas poderia ser reunido em três tópicos principais: 1) A interseccionalidade como eixo de compreensão dos feminismos; 2) Os contextos e ambientes elencados como locais de contato e aprendizado sobre os feminismos; 3) A reivindicação pelo feminismo como campo ampliado, pelo reconhecimento das práticas sambistas e demais práticas de mulheres negras e outros grupos subalternizados como práticas de emancipação.

A necessidade da leitura interseccional para a construção de uma identidade feminista foi elencada por Ana Priscila, Jack Rocha e Fabíola Machado, sendo este um conceito diretamente citado pelas duas primeiras sambistas. As três, mulheres negras integrantes do grupo *Moça Prosa*, foram as interlocutoras que mais colocaram em pauta o peso das diferenças intragrupo em suas percepções do que seriam as práticas feministas. Pela cantora e compositora Jack Rocha (2020), o feminismo foi descrito como a luta pela igualdade de gênero e pelos direitos humanos dos quais nós mulheres nos encontramos privadas, pela subalternização que se expressa “— socialmente, historicamente, politicamente” (*Ibid.*). A *Prosa* demarcou a posição multiplamente desprivilegiada na qual as mulheres negras, representadas em seu grupo, se encontram na vigência das estruturas racista e machista:

— Tem um conceito chamado interseccionalidade, a Crenshaw fala sobre isso, que é sobre as mulheres e as mulheres pretas, que é o caso do *Moça Prosa*, carregam como se fosse, assim, um cruzamento, intersecções e pesos do racismo, de preconceito, então é como se a gente tivesse de fato uma cruz nas nossas costas, que mulheres brancas não carregam, esse mesmo peso. (*Ibid.*)

Nos termos da teórica Kimberlé Crenshaw, em complemento ao que expõe a sambista como referência do feminismo ao qual se vê vinculada, assim é definido o conceito de interseccionalidade:

A associação entre sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, Kimberlé, 2002, p. 177).

Ana Priscila (2020), disse também se considerar uma mulher feminista, “— com um recorte maior voltado para o feminismo negro”. A percussionista considerou, além disso, a existência de outros recortes dentro do bojo do feminismo, como os que marcam as diferenças de experiências de mulheres lésbicas, bissexuais, transsexuais, assumindo uma visão que também nomeia como interseccional: “— É o interseccional. A gente vai ter que entender que dentro do feminismo existem recortes, mas somos todas feministas e vamos entender e abraçar esses recortes e particularidades.” (*Ibid.*).

Ana Priscila destaca como identidades sociais que são alcançadas pelas estruturas discriminatórias grupos bastante presentes, mas não tão visibilizados, pelas práticas culturais desenvolvidas por *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*: as mulheres lésbicas e bissexuais. As sexualidades não normativas são vividas não só pelas músicas, mas também pelos públicos dos dois conjuntos, tornando evidente que as rodas fazem parte de um circuito cultural LGBTQIAPN+. No entanto, a falta de protagonismo desse tema como bandeira política fez com que até eu, uma mulher bissexual que estive durante praticamente todo o trabalho de campo namorando uma das músicas, demorasse a compreender as sexualidades como fundamentais na construção das experiências sambistas em sua combinação com as identidades de gênero e raça.

A pouca proeminência das referências às vivências de mulheres lésbicas e bissexuais nos repertórios musicais, no resgate das personagens do passado, e nos discursos realizados pelos grupos durante as rodas, fazem com que me pergunte se o samba ainda estaria “no armário”, se diante das outras identidades, esta ainda se

encontraria um pouco mais contida na esfera do privado e, por isso, não sendo expressa com tanta evidência nas práticas culturais sambistas.

De todo modo, algumas diferenças geracionais eram evidentes nos ambientes das rodas. Mesmo décadas após Leci Brandão ter tornado pública através de seu trabalho artístico sua identidade lésbica, negra e periférica, não foram poucas as ocasiões nas quais, ao observarmos sambistas de gerações anteriores e suas relações, eu e as sambistas mais jovens percebemos e comentamos certo ocultamento dos gestos de afeto dessas mulheres, gestos estes que costumávamos exteriorizar com naturalidade. Tal observação pode ser compreendida como um avanço da inscrição das identidades lésbicas e bissexuais nos ambientes de produção e fruição do samba, mas também como nossa possibilidade de enfrentar as estruturas heteronormativas com menos cargas a partir de nossas posições sociais de mulheres jovens, e, algumas de nós, como eu, brancas e de classe média.

Complementando as observações interseccionais de Ana Priscila e Jack Rocha, é a intelectual Audre Lorde, em sua reivindicação por ter sua identidade integralmente considerada pela luta feminista (2019, p. 245), quem ressalta o posicionamento da sexualidade lésbica como fator em interação com raça e gênero, constituindo, assim, experiências diferenciais das opressões e estratégias diversas de seu enfrentamento. Faz-se indispensável marcar também que identidades de gênero fora do espectro cisgênero, como as identidades transsexuais notadas por Ana Priscila, mas ainda outras consideradas parte da comunidade LGBTQIAPN+, não estão representadas nos grupos e raramente em seu público.

Quanto ao posicionamento de Fabíola Machado, ainda a respeito dos “efeitos interativos das discriminações de raça e gênero” (CRENSHAW, 2002, p. 171), a cantora define o feminismo colocando em primeiro plano suas experiências como mulher negra, inclusive no que se refere às opressões vividas na prática do samba:

— Eu sou feminista no sentido de acreditar que as mulheres têm o direito de viver, o direito de fazer o que quiserem com os seus corpos, com as suas vontades, e é importante a gente debater o feminismo negro. É importante a mulher branca entender que quando ela chega em um lugar, ela tem um acesso que nunca uma mulher negra vai ter. E aí a gente não precisa ir muito longe para muitas coisas. São detalhes... Que eu vou te falar, [operam] muito dentro do samba mesmo... (Fabíola Machado, 2020)

Ressantando o feminismo negro — definido por Jurema Werneck como uma vertente do feminismo que “responde a uma necessidade de ancorar as reflexões e ações feministas nas experiências cotidianas de marginalização vividas pelas mulheres negras

na diáspora” (2020, p. 32) — como vinculação, Fabíola lembra em entrevista (2020) que em 2012, quando a roda do *Moça Prosa* foi formada, ela nunca havia ouvido a palavra “feminismo”. O que nos leva ao segundo ponto que pretende-se destacar aqui, na observação da construção das identidades feministas pelos conjuntos estudados: os contextos nos quais afirmam ter entrado em contato com os sentidos desse movimento.

Em consonância com o apontamento da pesquisadora Ana Beatriz da Silva (2017, p. 10) para intensificação, a partir do ano de 2014, da circulação dos discursos sobre feminismo na mídia, músicas dos dois conjuntos, como Fabíola (2021) e Karina Neves (2020), assinalaram nas entrevistas o início de sua vinculação com os sentidos dos movimentos feministas a partir de acontecimentos primordialmente midiáticos, como as campanhas *Meu primeiro assédio*¹¹⁴ e *Meu amigo secreto*¹¹⁵, e a radicalização dos ataques misóginos à ex-presidenta Dilma Rouseff a partir do ano de 2015 utilizados como ferramentas de deslegitimação política na construção do golpe de estado de 2016 no Brasil. A cantora e percussionista Júlia Ribeiro também lembrou que sua tomada de consciência sobre o que eram os feminismos deveu-se em larga medida ao contato com o fenômeno *pop* protagonizado pela artista afroamericana Beyoncé¹¹⁶. Foram citados ainda outros ambientes de conexão inicial com as práticas feministas, principalmente pela flautista Karina, como as amigadas, grupos de mulheres dentro de partidos políticos e participações em manifestações de rua. Algumas músicas, de ambos os grupos, narraram que o aprofundamento na compreensão das ideias feministas foi desenvolvido posteriormente pela busca de informações e leituras, principalmente na *internet*. Esse aprofundamento foi descrito por elas como fundamental para que conseguissem se posicionar, fosse frente às rodas, comunicando as ideias feministas para o público, ou nos embates cotidianos decorrentes das desigualdades de gênero que viviam.

De certa forma, todas as sambistas com quem conversei compartilham uma visão do feminismo como processo, falando, de diferentes maneiras, de um momento a partir do qual se tornaram conscientes da opressão de gênero e passaram a construir uma compreensão das práticas emancipatórias. Como já exposto, isso parece se dar tanto a partir do contexto midiático e histórico de ampliação do debate na esfera pública, quanto

¹¹⁴ Campanha realizada em 2015 pela organização feminista Think Olga que lançou no Twitter a *hashtag* #primeiroassédio, incentivando que mulheres contassem suas primeiras histórias de assédio.

¹¹⁵ Campanha subsequente à anterior, sem autoria reivindicada, que também lançava a *hashtag* nas redes sociais incentivando que mulheres contassem histórias de abusos e preconceitos de gênero perpetrados por homens de seu convívio.

¹¹⁶ Desde 2014, quando estampou a palavra “*feminist*” no cenário de uma performance da turnê *On The Run*, a artista *pop* vem sendo vinculada ao feminismo e antirracismo através de sua obra.

a partir da reunião em grupos exclusivos de mulheres que funcionam como organizações sociais que estimulam o engajamento a partir da percepção compartilhada das opressões. Parece haver, entretanto, uma diferença fundamental na experiência das sambistas brancas e negras em relação ao feminismo como processo do qual “se dão conta”, já delineada teoricamente por algumas intelectuais.

Afirmando que “a menos que se viva e ame nas trincheiras, é difícil lembrar que a guerra contra a desumanização é incessante” (2019, p. 244), Audre Lorde apontou a problemática de que, por sua localização na malha que conforma as estruturas de poder, alguns grupos, como nós mulheres brancas, estaríamos mais sujeitas a inobservar as desigualdades. Em conformidade com a fala da intelectual sobre o funcionamento do patriarcado, Karina Neves explicou mais ou menos assim seu “dar-se conta” da opressão sexista enquanto uma mulher branca:

— Eu pensava igual aos homens. E aí depois eu fui vendo que não. Que na verdade isso [a organização de grupos exclusivos de mulheres] cria mais espaço para mais mulheres poderem estar tocando, porque *não são todas as mulheres que tiveram as mesmas oportunidades que eu tive. Então isso foi ficando mais claro*. E entrar no *SQEQ* com certeza ampliou isso. (*Id.*, 2020, grifo meu)

Assim como Karina para quem o sexismo, por longo tempo não significou a total impossibilidade de escolha (hooks, 2019, p. 32), Júlia Ribeiro também ressaltou ao narrar sua trajetória o fato de que seus privilégios adiaram a percepção sobre o funcionamento das exclusões impostas às mulheres na música. bell hooks explica assim este processo de tomada de consciência em diferenciação ao experienciado por mulheres negras:

Existem mulheres brancas que só passaram a erguer-se contra a dominação masculina depois que o movimento feminista lhes deu a consciência de que deviam e podiam fazê-lo. Minha consciência da luta feminista foi estimulada por circunstâncias sociais. (*Ibid.*, p. 39)

Já no percurso de aproximação do feminismo por parte das sambistas que são mulheres negras, foram narradas, como nomeia Jurema Werneck, uma série de “anterioridades de práticas de resistência” em relação à “novidade feminista” (2020, p. 202). Vivendo diariamente a opressão, a consciência da estrutura patriarcal por parte dessas mulheres, diz bell hooks, viria de sua própria experiência, gerando portanto suas próprias estratégias de resistência (2019, p. 39).

Isto nos leva ao terceiro ponto eleito para ser pensado a respeito das vinculações ao movimento feminista por parte das músicas de *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*: a reivindicação pelo feminismo como campo ampliado e pelo reconhecimento

das práticas sambistas como meios de superação das desigualdades de gênero, raça, sexualidades, classe, e outras. Fabíola Machado, por exemplo, vai narrar uma percepção do lugar social da mulher adquirida a partir da vivência no candomblé, anterior ao seu reconhecimento do feminismo hegemônico, como diz no trecho previamente apresentado em sua trajetória individual:

— Eu, por experiência própria, de vida, de vivência no candomblé, de entender a minha religião, minha filosofia de vida, é uma religião matriarcal, eu entendi não o feminismo, mas eu entendia que era a Mãe que comandava, a mulher que estava ali na hierarquia, que todo mundo tinha que respeitar, aquela mulher que era dela que saía... Então eu tinha uma noção hierárquica a partir da mulher, desse ser mulher, daquela mulher no centro. (2021)

Hill Collins (2016, p. 113) demanda que a partir da experiência das mulheres negras, a teoria social deveria levar em conta uma relação mais ampla entre o que a autora chama de “consciência da opressão” e uma diversidade de ações, estratégias, que podem ser empreendidas para lidar com estas estruturas opressivas. Jack Rocha também é uma música que percebe seu espaço de luta feminista, sua área de militância, como a própria roda de samba, opondo sua prática ao que nomeia como um “feminismo de academia”:

— O feminismo pode ser um feminismo de academia, aquela galera que é militante só acadêmica, que só lê, mas na rua não faz nada, na rua contradiz o que se lê. E tem uma galera que é ativa, militante, de rua, que aí eu me reconheço como tal. (*Ibid.*, 2020)

A militância e a construção teórica crítica são campos que boa parte das atuais pensadoras do feminismo negro têm se esforçado para conciliar. No entanto, bell hooks se afina com a observação de Jack quando também nota um feminismo cada vez mais encerrado no campo acadêmico, que encontra dificuldade em superar sua redução às práticas e ambientes da elite culta (2019, p. 20). Ao observar a relação da vertente do feminismo hegemônico com o samba, Jurema Werneck irá notar que na medida em que não considera as estratégias históricas de resistência das mulheres negras, se dissociando portanto das experiências como as reivindicadas por Fabíola e Jack, o movimento feminista assume uma forte vinculação com raça e classe dominantes gerando os resultados desfavoráveis à presença das mulheres negras do campo da cultura popular, especialmente da cultura negra. Segundo ela, “permitindo maior ocupação de espaços pelas mulheres brancas, em detrimento da participação histórica das mulheres negras” (2020, p. 202). Fabíola Machado apresenta de forma bem evidente seu desconforto com a experiência feminista elitizada:

— Eu, no meu lugar de mulher com as minhas vivências, começo a olhar esse feminismo não atingindo a minha mãe que saía para trabalhar e me deixava

com 8 anos de idade sozinha em casa para poder cuidar dos filhos dos outros. E aí eu começo a entrar nesse conflito. Que feminismo é esse que muitas vezes a minha mãe não pôde voltar para a casa porque a mãe do outro menino está doente, ela tem que ficar com ele e não pode ficar comigo? E aí passar por todas as situações que eu passei por causa disso. Então eu estou falando das minhas vivências. Eu não consigo me encaixar no modelo atual do feminismo, do feminismo branco. Não consigo. As mulheres brancas olham o feminismo com uma outra perspectiva do que as mulheres negras olham. (*Ibid.*, 2021)

Retomando as canções que abrem o subcapítulo, a partir da fala de Fabíola caberia a questão de, afinal, se somos todas “Maria”, quais seríamos então as alcançadas pelas práticas e avanços feministas? Como caminho de interpretação de sua experiência, a cantora me indicou na ocasião da entrevista uma obra teórica lançada em uma das rodas do *Moça*, na qual a autora Vilma Piedade desenvolve o conceito de Dororidade, reivindicando uma leitura específicas das formas como se irmanam as mulheres negras:

Sororidade une, irmana, mas Não basta para Nós — Mulheres Pretas, Jovens Pretas. Eu falo de um lugar marcado pela ausência. Pelo silêncio histórico. Pelo não lugar. Pela invisibilidade do Não Ser, sendo. (PIEADADE, 2020, p. 17)

A pergunta aqui se torna então, não como as mulheres do samba aderem ou aderiram às identidades do feminismo, mas considerando o movimento feminista um campo disputado (hooks, bell, 2019, p. 19), o quanto por sua vez o feminismo estaria aberto a constituir-se outro a partir das visões das identidades das mulheres negras, das culturas em diáspora, portanto das identidades femininas do samba, colocando suas experiências no centro da produção de conhecimento crítico e práticas emancipatórias, se tornando mais afeito às práticas e discursos populares, verdadeiramente se “enegrecendo” como defende Sueli Carneiro em seu reconhecido artigo “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero” (2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"— Dona Ivone, pode fazer agora os contracantos em outras partes da canção? Pergunto.

Em revoada, as notas vão cerzindo a poesia de ‘Doces Recordações’ em ‘laraiá’, num dialeto intransferível, eterno, atemporal. Não conheço na história do samba alguém que tenha tamanha criatividade para bordar a melodia com tanta docilidade e fluidez, respeitando um contexto melódico que caracteriza esse tipo de samba matricial." (COZZA, Fabiana, 2018, p. 127)

No trecho acima, a cantora e pesquisadora Fabiana Cozza narra sua experiência junto à Dona Ivone Lara e seus famosos contracantos. Mais do que explicar no que tecnicamente consistem, Cozza realça poeticamente o que os contracantos simbolizavam na trajetória e obra da sambista: a expressão das incalculáveis possibilidades criativas de uma artista negra que ousou ocupar espaços vedados à presença e produção das mulheres, como os terrenos da composição musical, das composições de sambas de enredo, da execução instrumental, da profissionalização, da exibição e comercialização de suas obras através da mídia de massa.

O material etnográfico interpretado nos capítulos desta dissertação, considerando o já exposto a seu respeito, poderia conclusivamente também ser compreendido como produto da criatividade das músicas de *Moça Prosa e Samba Que Elas Querem*. Assim como fizeram as sambistas de outrora, como Dona Ivone, as sambistas de hoje buscam o alargamento de papéis sociais que as limitam, a partir de estratégias individuais e coletivas, “bordando” suas formas de resistência, de organização, suas próprias narrativas, identidades, e suas reinterpretações da tradição do samba. Enfim, produzindo seus “contracantos”.

A intenção aqui não foi a de explicar de forma definitiva as interlocutoras e seu universo. Busquei, ao invés disso, observar os fenômenos sociais que se desenvolviam em campo durante minha permanência nele, no decorrer de meu período de pesquisa, considerando tanto a estrutura de violências e desigualdades experimentadas pelas músicas, quanto as suas possibilidades de agência, reação e resistência diante das práticas racistas e machistas. Notei, assim, serem postas em curso: formas de reatualização do samba através da construção de territórios generificados pelas práticas dos conjuntos; a realização de performances que constituem e legitimam novas identidades sambistas; a formação de redes e as ações de enquadramento da memória por parte de sujeitas plurais em termos de raça, classe, gênero e sexualidade, o que as leva à experimentação de novas identidades sambistas e feministas igualmente diversas e disputadas.

Os “contracantos”, pensados como variações criativas a partir de uma narrativa inicial, também metaforizam o que pode vir a ser “cerzido” no futuro a respeito de temáticas que não foram esgotadas neste trabalho.

As trajetórias dos grupos e das vidas das interlocutoras apresentadas no capítulo 1 enquanto campos etnográficos — e as próprias entrevistas a partir das quais foram produzidas —, trouxeram à tona a pluralidade de experiências de cada uma das sambistas como sujeitas singulares e, ao mesmo tempo, informaram sobre processos coletivos. Além de, espero, servirem como contribuição para uma memória das *Prosas* das sambistas do meu tempo, as narrativas de trajetórias levantaram matérias de análise como: a frequência aos mesmos ambientes e instituições de formação pelas músicas entrevistadas, a força da família como *lócus* de transmissão da cultura musical, o reconhecimento de si mesmas como profissionais a partir da entrada em grupos exclusivos de mulheres e a percepção sobre as violências machistas sofridas ao longo de suas vidas também pela convivência com os conjuntos. Deste capítulo, as trajetórias profissionais e projetos de futuro apresentados pelas interlocutoras, ainda poderiam ser postas para dialogar mais profundamente com as disciplinas que investigam o trabalho e o mercado da cultura. O próprio pensar antropológico sobre as biografias como escritas etnográficas ainda está em desenvolvimento, e poderia ser ampliado, por exemplo, através de revisões bibliográficas mais específicas sobre este modo de narrar, sobre biografias produzidas no país a respeito das músicas e seus lugares de fala e enunciação. Considerando o caráter arbitrário, portanto aberto das narrativas de trajetórias e biografias, elas são um terreno fértil para reflexões sobre os lugares sociais autorizados a enunciar a história dentro das configurações estruturais racistas e cis-heteropatriarcais.

As *travessias* entre lugares sociais, territórios, identidades e experiências com a prática do samba e com a profissionalização na música investigadas no capítulo 1 não foram apenas narradas pelas sambistas como acontecimentos do passado, mas acompanhei as mudanças em curso. Durante a pesquisa, eu e as interlocutoras passamos juntas por *travessias* em nossas vidas. Enquanto eu ia aprendendo melhor a como fazer pesquisa, as ferramentas e os signos de uma identidade de pesquisadora, eu via as mulheres sambistas também modificarem suas performances, aprenderem novos instrumentos, se sentirem mais à vontade diante do público, modularem e incrementarem seus discursos e posicionamentos políticos. Em campo, eu também empreendia uma *travessia* angariando repertórios da prática cultural do samba, aprendendo as canções, conhecendo suas principais personagens, performando o cantar e danças das rodas.

No capítulo 2, meu esforço de análise foi direcionado para o campo etnográfico das rodas de samba e suas performances inscritas nos territórios das ruas da cidade. Defendi que através das performances musicais e corporais realizadas nas rodas *Samba*

Que Elas Querem e *Moça Prosa* remodelam identidades sambistas e revelam seus modos de relação com o gênero, reelaborando ou conservando seus códigos. Territórios privilegiados nas práticas dos conjuntos, as ruas, praças, espaços públicos, têm para as sambistas uma dupla dimensão: são tanto conformados a partir da violência e exclusão dos corpos femininos e negros, ou seja, gênero e raça determinam formas de circulação e fruição destes espaços, quanto servem de base para elaboração de práticas de resistência. Os territórios onde as mulheres sambistas inserem suas práticas são, portanto, territórios disputados. Neste capítulo também falei a respeito de como as violências e tensões de gênero são determinantes para a forma que as rodas ganham, para sua própria organização como prática exclusiva de mulheres. Tais formatos não são capazes de banir a ocorrência de atos de misoginia, mas uma vez sendo as “donas” das rodas as músicas garantem seu protagonismo e agência para lidar a seu modo com os aspectos das discriminações. Da mesma maneira, as performances musicais dos grupos pesquisados serão influenciadas pelas vinculações identitárias, principalmente as de gênero e raça, produzindo uma “performance do samba no feminino”, conceituação que ainda requer reflexões e desenvolvimento.

Este segundo capítulo poderia ainda se expandir e ganhar outros contornos se meus achados de pesquisa futuramente fossem aproximados da disciplina e conceitos mais específicos da antropologia da música, como as paisagens sonoras. A dimensão do público, grupo que foi observado em interação com as sambistas em suas performances, também poderá ganhar corpo, bem como o papel performático das músicas que são exclusivamente instrumentistas, já que no trabalho apresentado nesta seção me concentrei sobretudo nas performances vocais e corporais das cantoras.

Os sentidos e formas como as músicas resgatam repertórios do passado em suas práticas contemporâneas do samba, a formação de redes de trabalho e de trocas de conhecimento e as identidades sambistas, feministas e suas interseccionalidades foram os temas sublinhados no capítulo 3. Nele, reconheço que a formação de grupos exclusivos de mulheres, sua aglutinação a partir do vínculo identitário de gênero, promoveu conscientização política sobre seus lugares sociais e aumentou suas redes de contatos profissionais de trabalho e de aprendizado. O assunto da formação das redes entre as sambistas é outro que ainda pode ser mais detidamente esquadrihado a partir das disciplinas que pensam o trabalho, a partir dele podem futuramente ser pensados também os impactos da pandemia de covid-19 nas formas de organização laboral das artistas e em

que medida suas estratégias de agrupamento são capazes de responder aos desafios pela construção de um cenário favorável de exercício profissional da música.

Ainda no capítulo 3, ressaltai que as sambistas de hoje operam criticamente em relação a personagens e repertórios do passado, marcando continuidades e rompimentos com a tradição de forma a responder aos desafios contemporâneos. Elas informam assim, também sobre um futuro que desejam construir. As identidades em jogo neste cenário seriam moventes, diversas, e suas combinações determinariam como as interlocutoras estão sujeitas de forma diferencial às opressões. Ser sambista, assim como ser feminista, vai evocar uma série de outros posicionamentos como mães, negras, brancas, lésbicas e bissexuais gerando interpretações diversas sobre os sentidos de identificarem-se destas maneiras. Defendi e ressaltai nesta seção a necessidade e reivindicação das sambistas por um movimento político feminista que compreenda uma pluralidade tanto de formas de sermos mulheres, como de práticas emancipatórias e ainda de demandas por justiça social. Ficaram marcadas neste capítulo final, as tensões em relação às práticas feministas capazes de promover a inserção das mulheres brancas nos ambientes de práticas culturais populares, tendo algumas vezes como consequência a perda de legitimidade ou poucos ganhos para as mulheres negras que possuem vínculos históricos com tais práticas. No ponto das identidades e feminismos alguns aspectos como o tema do colorismo citado por algumas de minhas interlocutoras em momentos que terminaram não incluídos no texto, a maternidade, as religiosidades e a expressão das sexualidades no universo das práticas dos sambas também são ainda possibilidades a serem desenvolvidas ampliando a perspectiva interseccional.

A continuidade e expansão das reflexões que desenvolvi junto aos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* nesta investigação, também dizem respeito ao desenvolvimento de outros modelos não só de escrita, mas de práxis de pesquisa, capazes de superar os modelos hegemônicos de construção do conhecimento, sendo a escrita conjunta com as interlocutoras uma dessas alternativas. Considerando que grande parte do sentido da produção acadêmica esteja no diálogo que promove entre sujeitas e seus saberes, espera-se que esta possa se transformar a partir das interpretações de outras mulheres que venham a acessá-la. Neste ponto é necessário ressaltar a importância da entrada e garantia da permanência de pesquisadoras mulheres em sua diversidade, sobretudo das mulheres negras, no ambiente universitário.

No prefácio da obra literária “Jazz” (1992) a escritora norte-americana Toni Morrison revela os caminhos de escrita de um romance que mais do que apresentar essa

expressão da cultura e música negras como um som de fundo, uma referência decorativa, pretendeu em sua estrutura de escrita traduzir conceitos mobilizados pelo Jazz, alguns identificados por ela como: invenção, improvisação, originalidade, transformação. Guardadas todas as impossibilidades de reproduzir aqui algo semelhantes ao estilo literário proposto por Morrison, que se tornaria a primeira mulher negra a ganhar um prêmio Nobel de literatura com outro livro um ano depois, aqui também foi empregada uma discreta intenção de que “os conceitos, contexto, trama, personagens e dados” (*Id.*, 2019, p. 12) como diz Toni, não estivessem de todo descoladas e em alguma medida pudessem trazer para a forma textual os sentidos das rodas de samba inteiramente femininas realizadas pelos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*. Sobre as formas de resistência que se dão a partir das práticas culturais, especialmente na música, a mesma autora escreve:

[...] a música insistia que o passado podia nos assombrar, mas não nos amarrar. Ela exigia um futuro – e recusava-se a ver o passado como ‘... um disco riscado sem outra perspectiva além de repetir o mesmo sulco e nenhum poder na terra conseguiria levantar o braço da vitrola’. (2019, p.10)

Em seu sentido mais essencial, as análises compartilhadas nos capítulos “Trajetórias, tramas, *travessias*”, “— Na minha roda eu sou madame”, “Redes, repertórios, identidades” e seus respectivos subcapítulos, pretenderam refletir sobre as possibilidades de grupos e indivíduos modificarem estruturas excludentes através de práticas culturais, sobre as possibilidades de se “enfrentar o domínio cultural do poder” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 192). A reflexão aqui se deu a partir de uma prática da cultura popular, o samba, por conjuntos musicais compostos exclusivamente por mulheres, *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem*, que reivindicam um papel social protagônico na produção da cultura. Através formação de conjuntos nos quais podem se tornar as “donas da roda”, as mulheres sambistas estão fazendo a “política cultural” (*Ibid.*, p. 193) e feminista a seu modo, estabelecendo trânsitos entre os repertórios do passado e do presente, e exigindo futuros.

POSFÁCIO - “TÔ EM CASA HÁ BEM MAIS DE UMA SEMANA” - PANDEMIA NO CENÁRIO DO SAMBA PROTAGONIZADO POR MULHERES

SAMBA DA BANCA

(Júlia Ribeiro e Silvia Duffrayer)

Vai ter samba lá na Banca

Que é pra gente festejar

Tô em casa há bem mais de uma semana

Todo dia arrumando o que fazer

Quando acordo já nem tiro o meu pijama

Sem café ligo logo a TV

Meu Brasil, com um Presidente sem respeito

Pelo mesmo povo que o elegeu

Da janela escuto um coro insatisfeito

O vizinho agora é amigo meu

Tô aqui fazendo samba, quarto, sala e banheiro

Respeitando o momento

que abala o mundo inteiro

Quando tudo isso acabar e a gente se encontrar

Meu Brasil de natureza e esplendor

E o real tá na bolsa sem valor

Não tem saúde, o negócio é capital

E o mundo precisando de hospital

É decerto imprudente, sobretudo para pesquisadoras iniciantes, ceder ao desejo de produzir análises no calor da hora de qualquer acontecimento social. Aqui, no entanto — compreendendo que estar em campo por um tempo duradouro, que permita observar as dinâmicas, mudanças e confirmações de perspectivas e estruturas dos grupos, seja um dos méritos de uma pesquisa etnográfica — arrisco um comentário breve diante das transformações experimentadas na prática dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que Elas Querem* durante a pandemia de Covid-19. O que se configurou como a grande calamidade sanitária do século XXI se inicia no Brasil em meados de março de 2020, sendo gerida sob profunda indiferença e pelo controle da mortalidade como manifestação do poder (MBEMBE, 2018), catalisadora de inúmeras adversidades sociais e causadora de centenas de milhares de mortes.

Em março de 2020 realizei a última entrevista presencial que compõe meu trabalho, com Karina Neves, flautista do *Samba Que Elas Querem*. Em um passado que parece hoje bastante distante, eu e ela, inadvertidas, conversamos sobre os planos do grupo para o resto do ano. Karina me contou sobre as expectativas de gravação de um EP e de uma possível segunda viagem internacional do conjunto, e também refletiu sobre sua trajetória, sobre quais seriam suas contribuições pessoais mais significativas para o grupo nos meses que se seguiriam. Esse registro, junto com as imagens da minha última incursão em campo — uma jornada por três rodas de samba realizadas no dia 8 de março junto de Cecília Cruz, Fabíola Machado e outras tantas mulheres sambistas, me acompanharam

durante toda a escrita lembrando que não apenas os grupos experimentavam os impactos do distanciamento social, mas também minha prática de pesquisa.

Não é possível saber que outra escrita teria sido produzida em um cenário diferente, mas certamente a realizada aqui expressa consequências de um afastamento radical e inesperado do campo em uma pesquisa que trabalhava com um universo urbano, próximo — afastamento talvez comum ao experimentado por etnógrafas(os) que realizam pesquisas em universos geográficos e culturais muito distantes de seus locais de origem. A saída do campo para a escrita, esperada, se tornou o fim do campo como eu o conhecia e a total impossibilidade de revê-lo, a não ser através dos meus registros. Se a maioria das pesquisas etnográficas conta com o trabalho da memória, e toda produção intelectual conta com o esforço da imaginação de futuros possíveis, esta especialmente teve tais necessidades ativadas quando se deparou com o distanciamento das experiências cotidianas fundadoras do campo e da vida como se conhecia: a festa, o encontro coletivo, o contato físico caloroso, a experiência do corpo no espaço público.

Mas é verdade que o campo também se reconfigurava e de alguma forma se reaproximou da pesquisa, sobretudo pelas ações dos grupos em um contexto digital. Essas produções, fragmentadas, inconstantes, experimentaram momentos de grande entusiasmo e gradual arrefecimento e expuseram principalmente novas formas de fazer, além das questões sobre a fragilidade da música enquanto trabalho.

A partir de uma possibilidade de expressão exclusiva pelos meios digitais, as práticas dos grupos se voltaram, sobretudo, para as composições, para as gravações de canções, para a produção de conteúdos variados como entrevistas sobre temas que consideravam relevantes e para alguns poucos *shows* mais estruturados transmitidos ao vivo. Em muitas performances que davam mais espaço para a fala do que propriamente para a performatividade musical e corporal das artistas, tive acesso a uma série de depoimentos e interpretações que dificilmente seriam compartilhados na agitação das rodas de samba. Ao mesmo tempo, muito do acompanhamento do meu processo de pesquisa pelas interlocutoras foi prejudicado, já que de alguma maneira nós “sumimos” umas para as outras.

A ação diferencial das desigualdades sociais e suas sobreposições diante de fatores como gênero, raça e classe, observadas na minha dissertação a partir da teoria das interseccionalidades, ficou bastante evidenciada no contexto de privação material desencadeado pela pandemia e sua gestão. Foi entre as músicas negras e periféricas dos grupos pesquisados que observei as maiores necessidades de deslocamento para outros

tipos de trabalho, como a venda de produtos alimentícios, quando os *shows* ficaram impossibilitados de acontecer. A exclusão das mulheres dos domínios da técnica, que trabalhei a partir dos *frames* etnográficos das passagens de som, também se evidenciou durante este período no qual toda a criação passou a ser inteiramente mediada por aparelhos e redes digitais. Os problemas de áudio e estabilidade das transmissões eram constantes nas performances que acompanhei e influenciavam diretamente na qualidade do trabalho possível de ser desenvolvido e, portanto, no seu valor de venda.

Nenhum dos dois grupos conseguiu ser contemplado em editais de fomento durante o período, de forma que as poucas artistas que viviam exclusivamente do trabalho com a música dependeram da remuneração do Auxílio Emergencial e de raras contratações para *shows* remotos. Por mais que tivessem, em geral, dificuldade de interpretar o momento que estávamos vivendo quando eu as perguntava a respeito, as interlocutoras compartilharam comigo em alguns casos o alívio de não terem deixado seus empregos em outras áreas nos momentos prévios à pandemia e em outros a angústia e a revolta pela pressão de terem que se “reinventar” como profissionais da música em um cenário hostil que não permitia que trabalhassem como se prepararam para fazer ao longo de suas trajetórias de aprendizado e profissionalização.

As formas organizativas comunitárias, por meio dos movimentos de sambistas e das redes estabelecidas sobre as quais me aprofundi em uma das seções da minha pesquisa, foram úteis em certa medida, não apenas oferecendo auxílio material, como por exemplo cestas básicas, mas também apoio e acolhimento afetivo às músicas. Ao mesmo tempo, o contexto da pandemia revelou a fragilidade das redes de mulheres sambistas no sentido de que estas não garantem um cenário estável de trabalho para as músicas e não foram capazes de fazer pressões políticas significativas para a garantia de seus direitos.

Recentemente, no momento de volta gradual dos eventos que promovem aglomeração de pessoas, as redes de mulheres sambistas também não lograram garantir a segurança do trabalho das músicas. Atuando em casas nas quais contratantes não informavam clientes sobre a necessidade do uso de máscaras, nem garantiam a ventilação adequada para realização das atividades, e tampouco o público estabelecia relações de cuidado com as artistas, as músicas dos grupos pesquisados ficaram vulneráveis ao adoecimento, novamente sem a articulação necessária para pressionar as casas e bares, e sem a possibilidade de recusar os trabalhos.

Os impactos pandêmicos, tanto nas formas de fazer pesquisa e elaborar seus produtos finais, quanto nas trajetórias e carreiras dos grupos *Moça Prosa* e *Samba Que*

Elas Querem e suas componentes, ainda precisam ser ponderados e postos em diálogo com artigos e pesquisas que já começaram a analisar as influências do período nas carreiras de musicistas e outras e outros profissionais do campo da cultura. Com o arrefecimento das medidas restritivas, mas com a pandemia e seus efeitos ainda em curso, na ocasião da finalização desta dissertação ainda não havia voltado a campo. Nem a roda da “Prainha” nem o “Samba lá na Banca” haviam sido festejados, como espera a canção que abre este posfácio. Que sejam em breve!

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ADRIÃO, Karla; TONELI, Maria.; MALUF, Sônia. O movimento feminista brasileiro na virada do século XX: reflexões sobre sujeitos políticos na interface com as noções de democracia e autonomia. *In: Estudos feministas*. Florianópolis: 2011.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ALVES, Carolina Gonçalves. “Ô abre alas que eu quero passar”: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. *PROA, Revista de Antropologia e Arte*, Unicamp, 10 (1), p. 18 – 36, jan. – jun., 2020.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In: Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil / CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58).

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do Mundo**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2008.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar – dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

CANDEIA; ISNARD. **Escolas de Samba: a árvore que esqueceu da raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CARNEIRO, Sueli. **Epistemicídio**. *Geledes*, 4 set. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>. Acesso em: 07 ago. 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. *Geledés*, 6 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 07 ago. 2021.

CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. Quelé. **A voz da cor: biografia de Clementina de Jesus**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, n.1, jan./abr., p. 99-127, 2016.

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

COSTA, Haroldo. **Mãe Beata de Yemonjá: guia, cidadã, guerreira**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

COZZA, Fabiana. Dona Ivone Lara: a dama dourada. *In*: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos a gênero. *In*: **Revista de Estudos Feministas**, vol. 10, nº 1, Florianópolis, 2002.

CRUZ, Alinne. **De Madureira à Dona Clara: suburbanização e racismo no Rio de Janeiro no contexto pós-emancipação (1901-1920)**. São Paulo: Hucitec, 2020.

DEALTRY, Giovanna. **Guerreira: Clara Nunes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018,

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DUFFRAYER, Silvia. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2020.

ENNE, Ana Lúcia S. “Memória e Identidade Social”. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 6, 2002.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. **Comunicação e Informação**, V 7, nº2: p. 264 – 273. – jul/dez, 2004.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância; NUNES, Isabela (org.). **Escrivivência: a escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27 – 46.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *In*: Cadernos de Campo, nº 13. 2005.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. **Música nas Ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. Música, sons e dissensos: a potência poética feminina das ruas do Rio. **Matrizes**, v. 14, n. 2, p. 163 – 179, 2020.

FERNANDES, Wagner. **Clara Nunes, guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

FRYDBERG, Marina. **“Eu canto samba” ou “tudo isto é fado”**: uma etnografia multissituada sobre a recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

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

GARCIA, Tânia da Costa. Carmen Miranda na encruzilhada do Samba. *In*: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 161 – 178.

GOES, Cláudia. Comunicação é Mídia: **A (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Fávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia. **Enciclopédia Negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Rodrigo. “Pelo telefone mandara avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres músicas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX [on-line]. *In*: **Per Musi**, nº 28. Belo Horizonte, 2013.

GRILLO, Bárbara. **Um samba que elas querem: A voz das mulheres sambistas no rio de janeiro**. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2019.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, Ano IX, Nº 17, 2007, p. 19 – 46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terrence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: 11ª edição, Paz e Terra, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. Editora Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 62, p. 112-125, dez. 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOFES, Suely. Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser?. *In*: KOFES, Suely; MANICA, Daniela (org.). **Vidas e Grafias: narrativas antropológicas, entre biografias e etnografia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. p. 20 – 39.

LOPES, Nei. **O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MACHADO, Fabíola. A voz ancestral. *In*: CONTEIRO, Carla (org.). **Vozes femininas negras**. São Paulo: Perse, 2020.

MACHADO, Fabíola. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2020.

MACHADO, Fabíola. Memórias. *In*: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (org.). **Massembras de Ialodês: vozes femininas em roda**. São Paulo: Pólen, 2018. p. 100 – 105.

MACHADO, Regina. Do cóccix ao fim do mundo: dois tempos de Elza Soares. *In*: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 179 – 198.

MARTINS, Leda. Performances na oralitura: corpo, lugar da memória. *In*: **Língua e Literatura: limites e fronteiras**, letras n° 26, PPGL/UFSM. p. 63 – 81.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala**. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 07 ago. 2021.

- MOREIRA, Núbia Regina. **A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina**. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de Brasília. Brasília, 2013.
- MOREIRA, Núbia Regina. De tias, pastoras, intérpretes às compositoras do samba *In*: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (org.). **Massembas de Ialodês: vozes femininas em roda**. São Paulo: Pólen, 2018. p. 38 – 44.
- MORRISON, Toni. **Jazz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MOSTARO, Milene. **“Sempre fui obediente, mas não pude resistir”**: narrativas de mulheres musicistas em rodas de samba no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2021.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- NAVES, Santuza. **A entrevista como recurso etnográfico**. Matraca, rio de janeiro, v.14, n.21, jul./dez. 2007.
- NETO, Lira. **Uma história do samba: Volume 1 (As Origens) 1ª ed.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NEVES, Karina. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2020.
- NJERI, Aza. **Rasgos**. Rio de Janeiro: Oro Edições, 2017.
- NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara: A Primeira-Dama do Samba**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2018.
- PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de antropologia**, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n° 1. p. 221 – 286.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- REQUIÃO, Luciana. **Trabalho, música e gênero: depoimentos de mulheres músicas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. do Autor, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- RIBEIRO, Júlia. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2021.

RIBEIRO, Juliana. Para além do tempo: o deslocamento do lugar da mulher dentro do samba. *In*: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (org.). **Massembas de Ialodês: vozes femininas em roda**. São Paulo: Pólen, 2018. p. 30 – 36.

ROCHA, Jaqueline dos Santos. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2020.

ROCHA, Sanara de Santana; SANTANA, Marilda. Cartografando Mulheres Alagbe e Reinventando a Tradição. *In*: anais XV ENECULT, Salvador, 2019.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

ROSA, Laila. Pode *performance* ser no feminino?. *In*: **Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA**, Vol. 11, nº 2, 2010. p. 83 – 99.

SANTANA, Bianca. **Continuo preta: a vida de Sueli Carneiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTANNA, Marilda. O ABC do samba: Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes. *In*: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 135 – 158.

SANTOS, Kátia. **Ivone Lara: a dona da melodia**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”. *In*: **Performance studies: an introduction**. New York & London: Routledge, 2006. p. 28 – 51.

SCHECHNER, Richard. O leque e a rede e Ritual. *In*: LIGIÉRO, Zeca. Performance e antropologia de Richard Schechner. Mauad Editora Ltda, 2012.

SILVA, Ana Beatriz da. **Comunicação e Gênero: as narrativas dos movimentos feministas contemporâneos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Ana P. da. **Entrevista concedida a Julia Ricciardi**. Rio de Janeiro, 2020.

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

SISAN, Claudia. O *ogbon* de Mart’nália: mais uma bamba do samba. *In*: SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 199 – 219.

SOARES, Elza. **Minha vida com Mané**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: 2ª ed. Mauad, 2007.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. *In: O efeito etnográfico e outros ensaios*. Ubu Editora, 2017.

SAAVEDRA, Renata Franco. **Redes, rodas e palco das mulheres: produção cultural, arte urbana e feminismos no Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2018.

TAVARES, Rossana Brandão. Práticas sociais de resistência na perspectiva de gênero contra indiferença à diferença: por um planejamento de possibilidades. **XVII Enanpur** (anais). São Paulo: 2017.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. *In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

VILLAGRÁN, Paula Soto. Patriarcado y orden urbano. Nuevas y Vejas formas de dominación de género en la ciudad. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**. Enero – junio, 2014, Vol.19/ n°42. p. 199-214.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo: Hucitec, 2020.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

XAVIER, Giovana. Feminismo: direitos autorais de uma prática linda e preta. **Folha de S. Paulo**, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2017/07/19/feminismo-uma-pratica-linda-e-preta/>. Acesso em: 07 ago. 2021.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

Internet

BOMFIM, Glória. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariomb.com.br/ gloria-bomfim>. Acesso em: 07 ago., 2021.

BRANDÃO, Leci. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariomb.com.br/ leci-brandao>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CALCANHOTTO, Adriana. **Beijo Sem (Minha Música)** – T2 #02. [S.l]: Adriana Calcanhotto, 2020. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znpNyekgBsA>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CARTOLA. (Agenor de Oliveira). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/cartola>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CARVALHO, Beth. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/beth-carvalho>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CARVALHO, Nilze. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nilze-carvalho/biografia>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CAVAQUINHO, Nelson. (Nelson Antônio da Silva). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nelson-cavaquinho>. Acesso em 07 ago., 2021.

COSTA, Ana. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/ana-costa>. Acesso em: 07 ago., 2021.

CUÍCA, Manu da. *In: MENEZES, Thayssa. Live das compositoras*. Rio de Janeiro: Sambistas da Depressão. 19 abr. 2020. 1 vídeo (1h55min). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8JvEoGdULbM>. Acesso em: 07 ago., 2021. Participação de Cecília Cruz e Marina Zanchetta.

DAS NEVES, Wilson. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/wilson-das-neves>. Acesso em 07 ago., 2021.

DAYSE DO BANJO. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/dayse-do-banjo>. Acesso em: 07 ago., 2021.

DUFFRAYER, Sílvia. **Bate papo com Sílvia**. Rio de Janeiro: Movimento das Mulheres Sambistas, 2020. 1 vídeo (59 min). [Live]. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAOJ7ANp8Iq/>. Acesso em: 07 ago., 2021.

DUFFRAYER, Sílvia. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/silvia-duffrayer>. Acesso em: 07 ago., 2021.

DURAN, Dolores. (Adiléa da Silva Rocha). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/dolores-duran>. Acesso em 07 ago., 2021.

FEMINISTAS, UNI-VOS NA ZONA NORTE. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 1979, Edição 00498. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/18077>. Acesso em: 07 ago., 2021.

FUNDO DE QUINTAL, Grupo. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/fundo-de-quintal>. Acesso em 07 ago., 2021.

LUCINDA, Elisa. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/elisa-lucinda>. Acesso em: 07 ago., 2021.

MART'NÁLIA. (Martnália Mendonça Ferreira). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/martnalia>. Acesso em: 07 ago., 2021.

MOÇA PROSA. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/moca-prosa>. Acesso em: 07 ago., 2021.

MONARCO. (Hildemar Diniz). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/monarco>. Acesso em 07 ago., 2021.

NEVES, Karina. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/karina-neves>. Acesso em: 07 ago., 2021.

PAGODINHO, Zeca. (Jessé Gomes da Silva Filho). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/zeca-pagodinho>. Acesso em 07 ago., 2021.

ROCHA, Jack; RUFINO, Luiz. **Umbigo do mundo: dos versos dos donos da rua e das moças prosa**. Rio de Janeiro: Moça Prosa, 2020. 1 vídeo (58 min). [Live]. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CIBy-fkJDnC/?hl=pt-br>. Acesso em: 07 ago., 2021.

SAMBA QUE ELAS QUEREM. *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://www.facebook.com/sambaqueelasquerem/>. Acesso em 07 ago., 2021.

SAMBA QUE ELAS QUEREM. **Nós Somos Mulheres**. Rio de Janeiro: Samba Que Elas Querem, 2018. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B5YJqc-rK-A>. Consulta em: 07 ago., 2021.

SARGENTO, Nelson. (Nelson Mattos). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/nelson-sargento>. Acesso em 07 ago., 2021.

SURICA, Tia. (Iranette Ferreira Barcellos). *In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/surica/biografia>. Acesso em: 07 ago., 2021.

Canções

ALEXANDRE, Jorge; DUFFRAYER, Sílvia. **Deus me guarde**.

ALVES, Yasmin; CUÍCA, Manu da. **Pagode pra Elas**. Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEnKvUEJyJx/>. Acesso em 07 ago., 2021.

ALVES, Yasmin; FERREIRA, Iara. Levanta, povo!. *In: SAMBA QUE ELAS QUEREM*. Rio de Janeiro: Independente, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3WkpuRfWq1j7dO4EF4ILr?si=82a925e13e3b4c4f>. Acesso em 07 ago., 2021.

ARAGÃO, Jorge. Identidade. *In: Chorando Estrelas*. [S.l]: RGE, 1992.

ARAGÃO, Jorge; MARQUES, Acyr. Coisa de Pele. *In: ARAGÃO, Jorge. Coisa de Pele*. [S.l]: RGE, 1986.

BASTOS, Romildo. NASCIMENTO, Toninho. Fuzuê. *In: NUNES, Clara. Canto das Três Raças*. [S.l]: Odeon, 1984.

BRANDÃO, Leci. Zé do Caroco. *In: Leci Brandão*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985.

BRINGELA, Jurandir; MOCIDADE, Paulinho. Se o Caminho é Meu. *In: LARA, Ivone. Ivone Lara*. [S.l]: Som Live, 1985.

BUARQUE, Gabi; DUFFRAYER, Sílvia. **Morena do Mar**. *In: BUARQUE, Gabi*. Rio de Janeiro: Independente, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2trHYMH6P2ny0V6URGIndB?si=64479f8b6dfb466f>. Acesso em 07 ago., 2021.

CALCANHOTTO, Adriana. Beijo Sem. *In: TERESA, Cristina. Melhor assim - ao vivo*. [S.l]: EMI Music, 2010.

CALCANHOTTO, Adriana. **Multishow ao vivo – Micróbio Vivo**. [S.l]: Sony Music, 2012.

CRISTINA, Teresa. **Melhor Assim**. [S.l]: EMI Music, 2010.

CRUZ, Arlindo; SOMBRINHA. Seja Sambista Também. *In: Fundo de Quintal. Seja Sambista Também*. Rio de Janeiro: RGE, 1984.

CRUZ, Cecília; COSTA, Ana; DUFFRAYER, Sílvia. **Foi Vovó**.

CRUZ, Cecília; DUFFRAYER, Sílvia; FERNANDES, Bárbara. **Vê se te orienta!**.

CRUZ, Cecília; NEVES, Karina; RIBEIRO, Júlia. **Coro em desabafo**.

DA VIOLA, Paulinho. Bebadosamba. *In: Bebadosamba*. [S.l]: MBG Brasil, 1996.

DE BRITO, Guilherme; CAVAQUINHO, Nelson. Quando Eu Me Chamar Saudade. *In: CARVALHO, Beth. Nome Sagrado – Beth Carvalho canta Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Jam Music, 2001.

DUFFRAYER, Silvia; GONZAGA, Doralyce. Nós Somos Mulheres [paródia]. *In: DORALYCE. Doralyce no Estúdio Showlivre (ao vivo)*. [S.l]: Showlivre, 2018. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/5pmzP2nsNkjQ3ESevRRwP?si=9bb2d5473f8848d3>. Acesso em 07 ago., 2021.

DUFFRAYER, Silvia; NEVES, Karina; RIBEIRO, Júlia. Menino Miguel. *In: SAMBA QUE ELAS QUEREM*. Rio de Janeiro: Independente, 2020. Disponível em:
 <<https://open.spotify.com/track/5CjU4bwDrJ2tcNEcB7KZFI?si=2d8c92c4ea214280>>. Acesso em 07 ago., 2021.

DUFFRAYER, Silvia; RIBEIRO, Júlia. **Samba na Banca**.

FERREIRA, Iara. **Nêgo Véio**.

GERAES, Toninho. Mulheres. *In: DA VILA, Martinho. Tá delícia, tá gostoso*. [S.l]: Sony Music, 1995.

LARA, Ivone. Alguém me avisou. *In: BETHÂNIA, Maria. Talismã*. [S.l]: Polygram, 1980.

LARA, Ivone; CARVALHO, Délcio; LARA, André. Sombras na Parede. *In: Baú da Dona Ivone – EP2*. [S.l]: Radar Records, 2020.

MOÇA PROSA. **Do Jeito Que Sou**. Rio de Janeiro: Independente, 2021. Disponível em:
<https://open.spotify.com/album/2cUku6zu3YyjpwbS8zQ8zpx?si=nxiz7NrlRHeXlAIGakVotA>. Acesso em 07 ago., 2021.

MONARCO. Homenagem à Velha Guarda. *In: Terreiro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1980.

NEVES, Karina; RIBEIRO, Júlia. Partido Inconsciente. *In: SAMBA QUE ELAS QUEREM*. Rio de Janeiro: Independente, 2021. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/4q6m0csl0n9yWpufiEB84H?si=92a938a716a940ff>. Acesso em 03 out., 2021.

NOBRE, Dudu; PAGODINHO, Zeca. Quem é Ela?. *In: PAGODINHO, Zeca. Acústico MTV – Zeca Pagodinho 2: Gafieira*. [S.l]: Universal Music, 2006.

NOGUEIRA, João; PINHEIRO, Paulo César. Guerreira. *In: NUNES, Clara. Guerreira*. [S.l]: EMI–Odeon, 1978.

ROCHA, Jack; FERREIRA, Marcello. Resistência. Qual Problema?. *In: MOÇA PROSA. Do Jeito Que Sou*. Rio de Janeiro: Independente, 2021. Disponível em: <

<https://open.spotify.com/track/5qwtcSpHfd9ziTTGYjqjip?si=b2e38800b9704bd7>. Acesso em 07 out., 2021.

ROCHA, Jack; RODRIGUES, Luana; COUTINHO, Cláudia. Povo Trabalhador. *In:* MOÇA PROSA. **Do Jeito Que Sou**. Rio de Janeiro: Independente, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1NEyhvi6Nkno9Fycem27yF?si=ef38405193ef475f>. Acesso em 07 out., 2021.

ROCHA, Jack; RODRIGUES, Luana; COUTINHO, Cláudia. Somos todas Maria. *In:* MOÇA PROSA. **Do Jeito Que Sou**. Rio de Janeiro: Independente, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5zeKxZYnJs4OjIJv5MCZ2U?si=ecb766ff97334549>. Acesso em 07 out., 2021.

ROCHA, Jack; RODRIGUES, Luana; DELAVUSCA, Daniel. **Por ser mulher**.

ROCHA, Jack; RODRIGUES, Luana; DELAVUSCA, Daniel. **Resistência**.

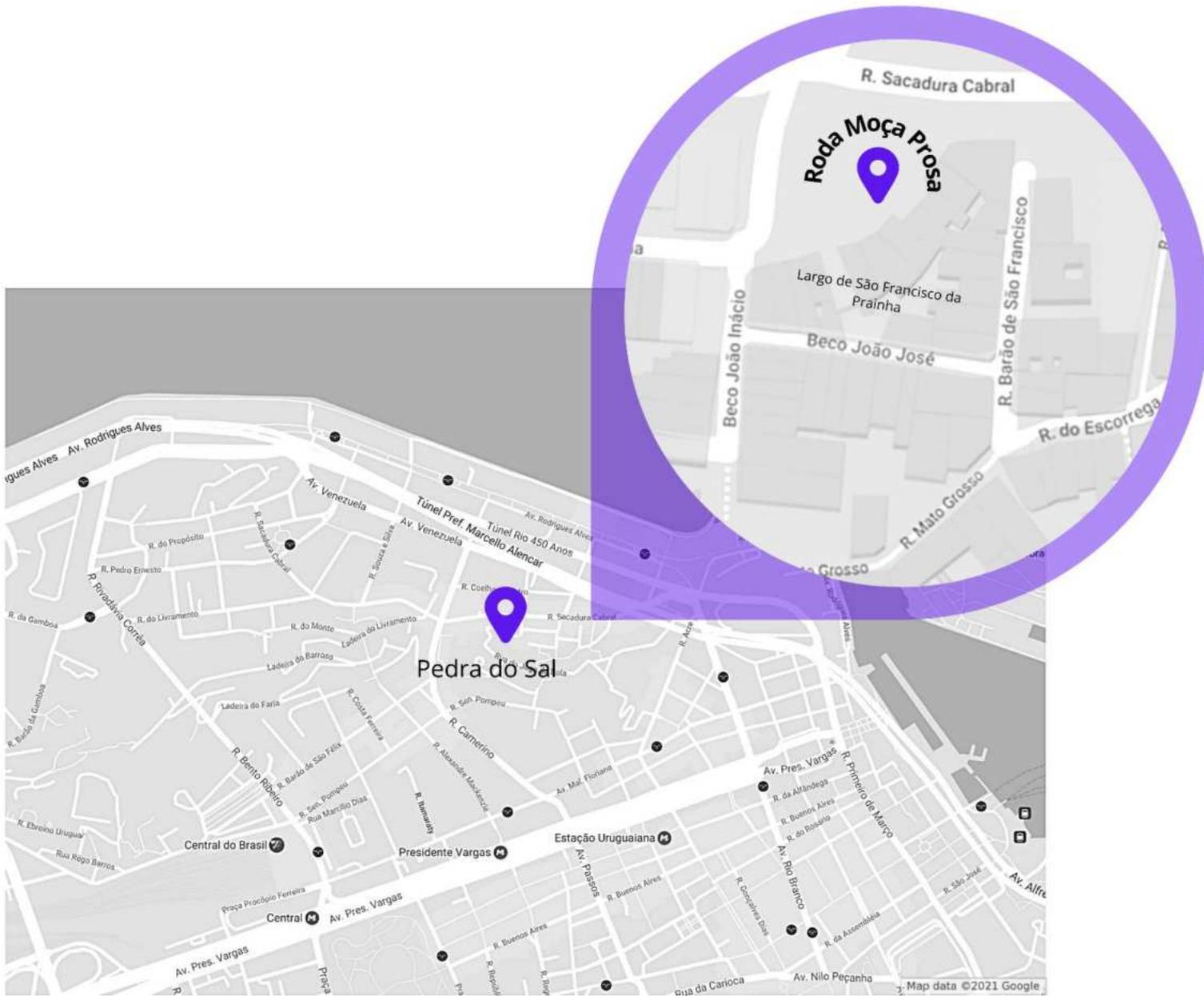
ROCHA, Jack; RODRIGUES, Luana; FERREIRA, Marcello; RICCIO, Rogério. **Maria Mercedes Baptista**.

RODA DE SAIA. **Coisas do Amor**. Rio de Janeiro: Independente, 2003. Disponível em: <https://immub.org/album/coisas-do-amor-4>. Acesso em 07 ago., 2021

RODA DE SAIA. **Tô de Olho**. Rio de Janeiro: Independente, 2000. Disponível em: <https://immub.org/album/to-de-olho>. Acesso em 07 ago., 2021.

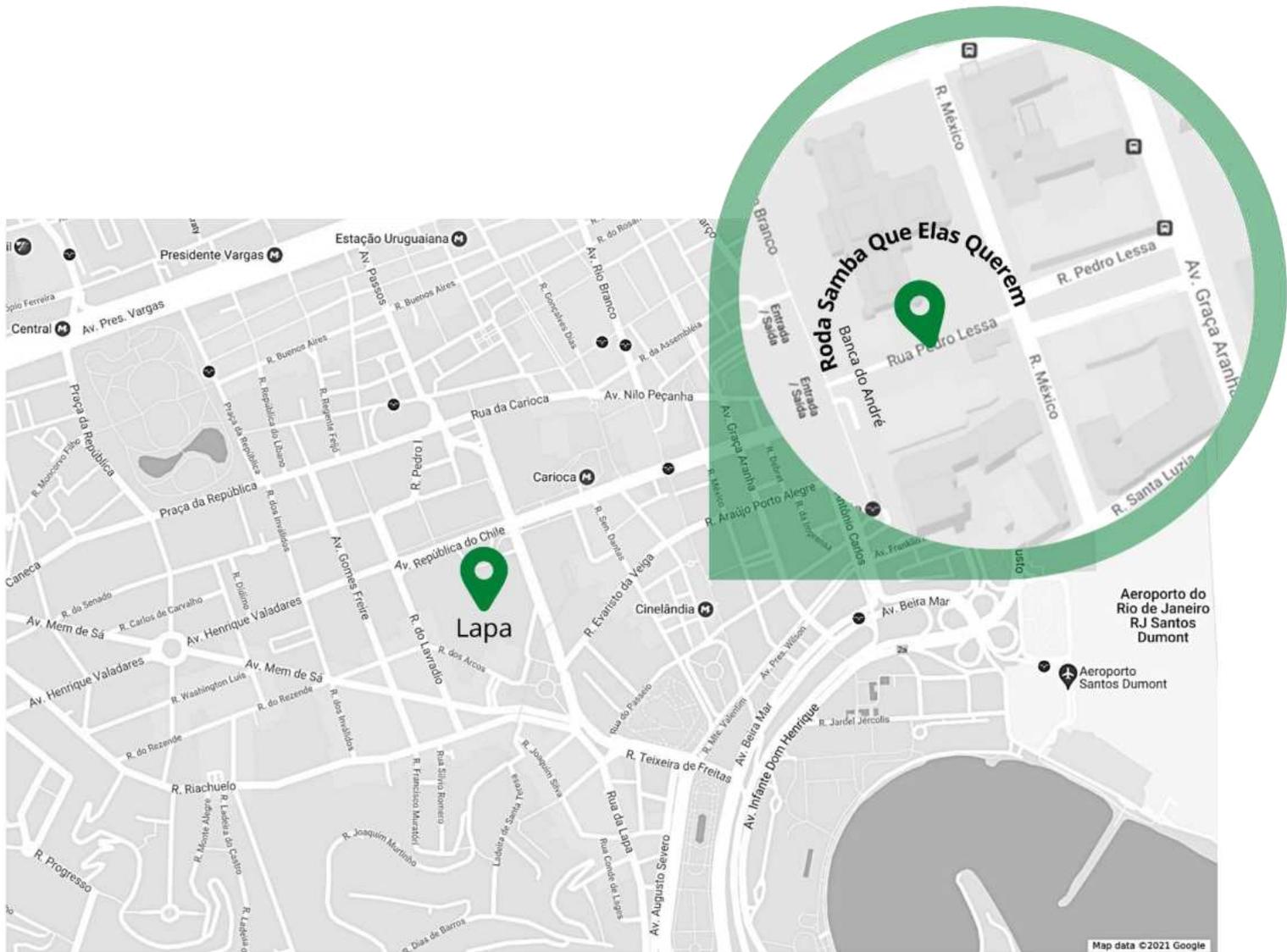
ANEXOS

Anexo A



Mapa ilustrativo do local onde acontece a roda de rua de *Moça Prosa*. Fonte: elaborado pela autora com base no Google Map Data.

Anexo B



Mapa ilustrativo do local onde acontece a roda de rua de *Samba Que Elas Querem*. Fonte: elaborado pela autora com base no Google Map Data.