



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Maria Clara Martins Cavalcanti

A COR E O CORPO

UMA HISTÓRIA FEMINISTA DO SAMBA E DO CARNAVAL NO RIO DE JANEIRO

CAMPINAS

2021

MARIA CLARA MARTINS CAVALCANTI

**A COR E O CORPO:
UMA HISTÓRIA FEMINISTA DO SAMBA
E DO CARNAVAL NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História, na Área de História Cultural.

Orientadora: PROFA. DRA. LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA MARIA CLARA MARTINS CAVALCANTI
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUANA
SATURNINO TVARDOVSKAS.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

C314c Cavalcanti, Maria Clara Martins, 1994-
A cor e o corpo : uma história feminista do samba e do carnaval no Rio de Janeiro / Maria Clara Martins Cavalcanti. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Luana Saturnino Tvardovskas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Carnaval. 2. Samba. 3. Crítica feminista. 4. Estudos de gênero. 5. Raças. I. Tvardovskas, Luana Saturnino, 1983-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The color and the body: : a feminist story of samba and carnival in Rio de Janeiro

Palavras-chave em inglês:

Carnival

Samba

Feminist criticism

Gender studies

Races

Área de concentração: História Cultural

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Luana Saturnino Tvardovskas [Orientador]

Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel

Lívia Gonçalves Magalhães

Data de defesa: 17-06-2021

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7279-4765>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1061680916999513>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A comissão julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 17 de julho de 2021, considerou a candidata Maria Clara Martins Cavalcanti aprovada.

Prof(a). Dr(a). Luana Saturnino Tvardovskas (Orientadora)

Prof(a). Dr(a). Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel

Prof(a). Dr(a). Livia Gonçalves Magalhães

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciência Humanas.

A todas as mulheres que nos trouxeram até aqui, a todas que imaginam o mundo com arte

A Josephina, minha avó querida

Agradecimentos

Mas quem disse que te esqueço, refrão de Dona Ivone Lara, embala a escrita dos meus agradecimentos. Em meio às incertezas e tropeços desta trajetória, houve sempre quem estivesse ali para tornar o caminho mais bonito e preencher a vida de troca, aprendizado e afeto. Não esqueço não.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Luana Saturnino Tvardovskas, pelas trocas e conversas, pelo trabalho comprometido e atento. Não consigo mensurar o quanto aprendi com sua orientação, mas também assistindo-a como professora, intelectual e pesquisadora feminista. Sou grata pela paciência e parceria, que fizeram de mim não apenas uma profissional melhor, mas contribuíram para ampliar e complexificar minha existência como pessoa, mulher e feminista.

Aos meus pais, Maria Aparecida e José, que me apoiaram em cada escolha e me acolheram em cada crise. Obrigada por terem sido sempre tão atentos e amorosos. Agradeço por esses últimos anos de mestrado e, por desde sempre, me falarem da importância da generosidade, da persistência e da calma. Tem muito de vocês em mim e neste texto. A minha irmã Maria Gabriela, com quem as conversas sobre gênero e raça sempre me enriqueceram profundamente. A minha tia e madrinha Vera, minha grande incentivadora desde que me entendo por gente. A minha avó, Josephina, que se foi em 2020, antes da conclusão dessa dissertação, obrigada por me ensinar receitas com amor e sobre amor. Elas foram fundamentais na minha escrita.

As minhas *amigas parceiras* que nem pareceram estar longe de tão perto. Obrigada por serem meu porto seguro, o lugar para onde volto. Beatriz, Julia e Priscilla, obrigada por comemorarem cada etapa comigo e chorarem cada dor, especialmente a da distância. Vocês me lembram dos ciclos das flores e de como reflorescer é importante.

A Lenna e Branca, minhas amigas queridas, que tornaram esses anos tão bonitos e cheios de amor. Obrigada por me fortalecerem e serem minha casa longe de casa, vocês foram meus grandes presentes.

Ao Tiago, por todo amor e compreensão. Por ter sido meu lugar de carinho. Por me lembrar que samba feito junto é muito mais bonito.

A Silvia, por me receber, pelas noites de culinária e vinho e pela leveza inspiradora com que leva a vida.

A Bia, por todo afeto e apoio desde o primeiro dia. A Laura, Dedé, Rui, Henrique, Carlota e Bernardo. Obrigada por me acolherem como se eu fosse de suas famílias.

A Tali, com quem compartilhei tantas angústias e em quem encontrei tanto carinho.

Aos meus amigos do Grupo Alvorada, especialmente Samuca, pelos papos sobre samba e por me alegrarem com sua música.

A Helena Couto, por toda amizade e parceria.

A Ju Bento e Tomás, pelos livros e afetos trocados.

A Julia Kumpera, que se tornou minha irmã de coração, obrigada por estar lado a lado comigo nessa caminhada.

As amigas e amigos que fiz nesse mestrado e que levarei feliz para a vida, Karolini Batzakas, Paloma Czapla, Talison Picheli e Felipe Alvarenga.

Ao Diego Uchoa, com quem aprendi tanto sobre samba. Você esteve no começo de tudo.

Ao Lucas, especialmente neste último ano, por toda leveza da nossa convivência diária.

A todas as minhas amigas e amigos que há muito me acompanham e incentivam nessa trajetória: André Ranucci, Letícia Campos, Ana Paula Almeida, Carlos Arthur, Hugo Fidalgo, Laura Lima, Hérica Lima, Natália Insuelas, Beatriz Soares, Sara Castro, Carolina Rabello, Hideo Takimoto, Pedro Habibey e Victor Martins.

Agradeço ainda ao grupo de pesquisa “Gênero, Subjetividades, Cultura Material e Cartografia”. Aos professores Margareth Rago e Pedro Paulo Funari, pelo imenso aprendizado que me proporcionaram, pelas palavras de apoio, ideias e orientações que fizeram deste trabalho muito melhor. A Ana Carolina Murgel, Aldo Ambrózio, Thiago Calçado, Tony Rara, Mariléa de Almeida, agradeço pela oportunidade de ouvi-los e aprender com as coisas incríveis que produzem. Aos colegas de mestrado e doutorado, Carolina Ramkrapes, Elena Schembri, Júlia Dias, Maurício Pelegrini, Gabriela Trevisan, Gabriel Pochapski, Patrícia Alves, Vivian Carla Ferreira: sou grata pelas trocas, aprendizado e, especialmente, pelo que pude aprender, refletir e elucubrar em torno do feminismo. Agradeço a todo grupo pelas risadas, comilanças e carinho, inclusive na forma de comidas sem glúten e lactose.

A Margareth Rago e Livia Magalhães agradeço os comentários e contribuições na banca de qualificação. Suas intervenções e perspectivas foram mesmo fundamentais para a continuidade da minha pesquisa.

Agradeço ainda ao CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – pela bolsa concedida (Processo 133367/2019-3), fundamental para a realização desta pesquisa. A Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ao Programa de Pós-Graduação em História, seus funcionários e professores. Agradeço aos apoios às viagens, à oportunidade de ter aulas com professores incríveis e desfrutar de estrutura ímpar.

Por fim, agradeço às sambistas que tive o prazer de ouvir durante a vida. Foi a poesia de suas canções e existências que permitiram a leitura crítica feminista presente nesta dissertação.

*Faz da minha voz um retrato desse chão
Sonhei que nessa noite de magia
Em cena, encarno toda poesia
Sou abelha rainha, fera ferida
Bordadeira da canção
De pé descalço
Puxo o verso e abro a roda
Firmo na palma, no pandeiro e na viola
Sou trapezista num céu de lona verde e rosa
Que hoje brinca de viver a emoção*

Ana Costa.

RESUMO

Este trabalho se dedica a analisar as disputas presentes na produção musical e na história do samba e das músicas de carnaval no Rio de Janeiro, em diálogo com as reflexões empreendidas pela crítica feminista à cultura. Para isso, refletimos acerca dos discursos sobre as mulheres presentes em algumas das marchinhas carnavalescas mais populares na cidade. Do ponto de vista histórico, busca-se compreendê-las como parte de uma formação discursiva composta por – e em relação com – outros objetos, como os textos literários e sociológicos, analisando o racismo e o sexismo atravessados pela questão da mestiçagem cultural. No investimento desta análise, torna-se fundamental, ainda, investigar a forma como o imaginário sobre a raça, o gênero e a democracia racial atravessa esses discursos musicais, metaforizados nos corpos das mulheres. Além disso, é de interesse desta dissertação discutir a tensão constante entre a insistente tematização das mulheres como personagens das canções e sua invisibilização enquanto autoras/compositoras, sob a luz das discussões em torno da autoria feminina presentes em Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel e Luana Saturnino Tvardovskas. Nesse sentido, este trabalho caminha junto à concepção de imbricamento entre raça e gênero, pensada a partir das discussões em torno das relações de poder presentes em Michel Foucault e nas teorias críticas feministas de autoras como Lélia Gonzalez, Margareth Rago e Sueli Carneiro.

Palavras-chave: Carnaval; Samba; Crítica Feminista; Estudos de Gênero; Raças

ABSTRACT

This work is dedicated to analyzing the disputes present in the musical production and in the history of samba and carnival music in Rio de Janeiro, relating it to the reflections provided by the feminist critic to culture. In order to do so, we speculate over the speeches about women present in some of Rio's most popular carnival songs. From a historical point of view, this paper seeks to understand such songs as part of a discursive formation, composed of - and in relation to - other objects, such as literary and sociological writings, analyzing racism and sexism crossed by the issue of cultural miscegenation. While investing in this analysis, it is also essential to investigate how the imaginary about race, gender and racial democracy crosses these musical discourses, metaphorized as the bodies of women. Furthermore, it is of interest in this paper to discuss the constant tension between the insistent thematization of women as characters in the songs and their invisibility as authors / composers, in the light of the discussions around the female authorship present in Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel and Luana Saturnino Tvardovskas. In this regard, the paper follows the concept of overlapping between race and gender, conceived from the discussions around power relations presented by Michel Foucault and in the critical feminist theories of authors such as Lélia Gonzalez, Margareth Rago and Sueli Carneiro.

Keywords: Carnival; Samba; Feminist Criticism; Gender Estudios; Race.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Imagem da Capa do Disco “Rio: Só Vendo a Vista”. Ilustração de Lan.

FIGURA 2 - Litografia de Henry Chamberlain reproduzida na exposição.

FIGURA 3 – Fotografia da exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”.

FIGURA 4 – Imagem da instalação “O Sambista”.

FIGURA 5 - Fotografia da capa da partitura “Teu cabelo não néga!...” de Lamartine Babo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:

POR UMA CRÍTICA FEMINISTA À HISTÓRIA DO SAMBA E DO CARNAVAL	14
---	----

CAPÍTULO 1: BRASIL, PARAÍSO DAS RAÇAS?	32
---	----

1.1 “A cor morena do Brasil fagueiro”: gênero e democracia racial na música e pensamento brasileiros	38
1.2 “Feitiço, ardor, paixão”: sexualidade e carnaval como ingredientes da nação	60

CAPÍTULO 2: “A MULATA É A TAL?”: Literatura e canção	77
---	----

2.1 Desejo e rejeição	83
2.2 “Essa mulher há muito tempo me provoca, dá nela!”	99

CAPÍTULO 3: O FEMININO NO SAMBA	120
--	-----

3.1 Uma análise feminista da exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”, no Museu de Arte do Rio	126
3.2 ‘Fui eu que descobri poder e liberdade’: uma revolução feminista no cenário do samba e do carnaval	152

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AFINADA NOS TAMBORINS	169
--	-----

LISTA DE FONTES	174
------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
-----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

POR UMA CRÍTICA FEMINISTA À HISTÓRIA DO SAMBA E DO CARNAVAL

Em novembro de 2020, o compositor Martinho da Vila lançou mais uma de suas produções no cenário musical. As canções do álbum “Rio: Só Vendo a Vista” são uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro, seus bairros, religiosidade, cultura etc. Entretanto, não apenas as composições musicais chamam atenção, no conjunto da obra. A arte visual que integra a capa do disco é uma caricatura cujo autor é o artista italiano Lan, mais conhecido por seu trabalho na imprensa, mas que também ilustrou capas para álbuns de compositores como Lamartine Babo e Dorival Caymmi. Em “Rio: Só Vendo a Vista”, a marca de Lan fica por conta da representação de duas mulheres negras, de costas e sem os rostos aparentes, com curvas dos quadris acentuadas. As mulheres aparecem observando a vista montanhosa e os mares da cidade. Eis que esta montanha remete a uma mulher deitada, exibindo um “traço fraco no rosto e um traço forte na bunda”.¹

Figura 1 – Imagem da Capa do Disco “Rio: Só Vendo a Vista”. Ilustração de Lan.



Fonte: Reprodução do site Rota Cult²

¹ ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. Quando Lan me leva a Lélia ou uma carta para Martinho. **Blog Notícia Preta**. Rio de Janeiro, 06, abril. 2021. Disponível em: < <https://noticiapreta.com.br/quando-lan-me-leva-a-lelia-ou-uma-carta-para-martinho/#:~:text=Quando%20vi%20a%20capa%20do,inten%C3%A7%C3%B5es%20por%20tr%C3%A1s%20das%20imagens.>> Acesso em 16 abril. 2021.

² **ROTA CULT**. Martinho da Vila lança novo álbum, “Rio: Só Vendo a Vista”. 20, novembro. 2020. Disponível em: <<https://rotacult.com.br/2020/11/martinho-da-vila-lanca-novo-album-rio-so-vendo-a-vista/>> Acesso em 16 abril. 2021.

Existe um imaginário, frequentemente reiterado na cultura, que articula de forma privilegiada elementos latentes na imagem acima: as belezas naturais da cidade do Rio de Janeiro, o samba e a “mulata”³. Subentende-se a presença do carnaval nesta elaboração e temos aí uma das discursividades mais comuns sobre a cultura carioca, constantemente apresentada como símbolo nacional e estampa de cartões postais. Sob a cor e o corpo das mulheres, presentes, neste caso, nas fabulações sobre a “mulata”, erigem-se articulações entre o gênero e a raça, acionadas de forma corrente no samba e no carnaval.

A escolha da capa do álbum não ficou sem crítica ou resposta. Em seu artigo “*Quando Lan me leva a Lélia ou uma carta para Martinho*” a historiadora Angélica Ferrarez de Almeida argumenta que, depois de todo esforço dos movimentos negros e dos feminismos para a desconstrução dos imaginários misóginos e racistas sobre as mulheres negras, é preciso olhar criticamente para obras como a de Lan e para o espaço que ainda ocupam:

Observar esta capa no ano de 1970 talvez não tivesse tanto impacto quanto agora. Não que o projeto de Lan não vá na contramão de todo movimento que mulheres negras vem fazendo desde antes da década de 70. E olha que durante este tempo Lan fez capas para muitos álbuns de diversos artistas cuja tríade samba, mulata e cidade estiveram presentes. Interessante esta tríade do olhar do gringo, sim, estamos falando de um artista italiano, criado no Uruguai e que se apaixona pela cidade do Rio ou seria por este imaginário da “mulata”? Esta mulher que ascendeu na cadeia social das mulheres negras com a profissão mulata. Profissão que rendeu e rende muito pouco para as próprias mulheres, mas que foi e é rentável para o mercado do turismo, do carnaval, do futebol, claro, antes da chegada das “Marias Chuteiras” que são, em sua maioria, mulheres loiras. Enfim, a “mulata” rendeu muito na construção do mito da democracia racial, por exemplo, quando na projeção do Brasil como o país do carnaval, do futebol, do povo acolhedor, da “bela natureza”, onde se plantando tudo dá, também se desenhou a ideia da “mulata tipo exportação”.⁴

Nas composições musicais populares no Brasil, as mulheres – sua cor e seu corpo – foram temas privilegiados. Sob uma perspectiva masculina, foram descritas, celebradas, acusadas, desejadas, rejeitadas, comparadas e racializadas. Como afiança Maria Áurea Santa

³ Opto neste texto por utilizar o termo “mulata” sempre entre aspas, assim como outros termos racializados e associados ao feminino, como “loira”, “branquinha”, “nêga”, “morena” etc. Isso por considerar que estas expressões são parte de uma prática discursiva inventada, atravessada pelas questões de gênero e raça. O termo “mulata”, inclusive, é alvo da crítica de grande parte do movimento feminista negro no Brasil hoje, que reivindica sua historicização, análise e até mesmo desuso. A análise presente neste trabalho está inclinada na direção do que Mariza Corrêa afirma como um movimento que não fala da “mulata” em si, mas da maneira como esta é constituída como objeto de discursos médicos, literários e carnavalescos. Significa refletir sobre as formas com que desmembrar e revelar a invenção dessa categoria pode contribuir para o questionamento das nossas habituais relações entre raça e gênero. Ver: CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**. Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, Campinas, v.6, n.7, p. 35-50, 1996.

⁴ ALMEIDA, 2021, *op. cit.*, n.p.

Cruz, “há sempre uma imagem de mulher a percorrer o repertório da música popular brasileira”⁵ e, no caso do samba e do carnaval especialmente, as mulheres negras ocupam espaço central.

Nesse sentido, sob à luz do que o filósofo Michel Foucault chamou de “diagnóstico do presente”, ou seja, uma análise histórica com olhar inquieto e preocupado com o tempo atual, com quem somos, com os discursos e dispositivos que nos constituem⁶, esta dissertação se propõe a refletir – a partir da crítica feminista - sobre a história do samba e do carnaval⁷ no Rio de Janeiro. Para isso, buscamos analisar as formas com que as marchinhas carnavalescas produzidas por alguns dos mais consagrados compositores da música popular no Brasil, acionam as temáticas em torno do gênero, raça, nação, identidade nacional, sexualidade, desejo, amor etc. Acredito ser de fundamental importância afirmar que este texto não se debruça sobre a história dos músicos populares – apesar dessa história atravessar a pesquisa –, mas propõe uma leitura crítica feminista de suas obras e espera contribuir para feminização das narrativas sobre a história da música popular no Brasil. Tendo em vista que, como também afirma o pesquisador Ronald Clay dos Santos Ericeira, as músicas de carnaval neste período possuíam como tema favorito os corpos, comportamentos e existências das mulheres. Sobre as marchinhas de carnaval, Ericeira afirma:

primeiro, a totalidade das canções era de autoria masculina; segundo, a maioria dos compositores pertencia às camadas médias cariocas; o terceiro aspecto, e talvez o mais relevante para os objetivos deste texto, refere-se ao fato de essas músicas apresentarem amiúde temas relacionados com as mulheres. Nessa abordagem inicial, os temas identificados foram variados: a aparência física da mulher, assim como sua honra e seu comportamento sexual são exemplos.⁸

Entretanto, devemos lembrar que a afirmação de uma totalidade de canções compostas por homens corrobora com a escrita masculina da história da música popular e, como este trabalho procura demonstrar, não dá conta de toda complexidade e participação feminina neste cenário. Neste sentido, considero que a crítica feminista pode ser um espaço de potência para efetivamente propor novas leituras em torno da música popular no Brasil, principalmente no

⁵ CRUZ, Maria Áurea Santa Cruz. **A musa sem máscara**: A Imagem da Mulher na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p.15.

⁶ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

⁷ É importante pontuar que entendemos os sambas e marchinhas carnavalescas como gêneros musicais que se relacionam profundamente e fazem parte do que José Ramos Tinhorão veio a chamar de “universo das músicas de carnaval”, mesmo que estas não permaneçam imóveis, imutáveis ou restritas à festa. Ver: TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

⁸ ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. As mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas. (1930- 1940). **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, nov. 2013, p.95.

que está escrito sobre o samba e o carnaval no Rio de Janeiro, considerando esta como uma das cidades de maior importância para a história desse gênero.⁹ Em consonância com a perspectiva de importantes trabalhos sobre o tema, carnaval e samba serão aqui entendidos como espaços de disputa, permeados por dinâmicas sociais e discursos¹⁰ que operam e se transformam historicamente.

Essa história, segundo Maria Clementina Pereira Cunha, é permeada por “verdadeiras batalhas, embates de concepções e práticas nos quais estava em jogo precisamente a construção da nação e suas formas de ‘aparecer’: o universo dos símbolos e das representações – ou em outras palavras, da cultura –, foi arena privilegiada desta luta (...)”.¹¹ O cenário do samba e das músicas de carnaval é híbrido, complexo e diverso, composto por transformações históricas, diferenças regionais e personagens que foram assuntos de diferentes publicações jornalísticas, artísticas e acadêmicas. Desde o final do século XIX, antes do surgimento daquele que é considerado o primeiro samba gravado na história, a música “Pelo Telefone” (1917)¹², a população carioca já se divertia nos bailes de carnaval e nos festejos pela rua da cidade. O uso

⁹ As condições sociais, políticas e históricas nas quais o Rio de Janeiro estava inserido nas primeiras décadas do século XX foram fundamentais para que o samba ali despontasse e ganhasse espaço. As primeiras escolas de samba, as redes de sociabilidade, trabalho, signos e linguagens que permearam este universo em sua origem possuem profunda relação com o contexto da cidade, da situação da população pobre, negra e recém-libertada da escravidão. Estes assuntos, entretanto, já foram muito explorados pela historiografia sobre o samba e não são, neste trabalho, o interesse central. Sobre estes assuntos, vale a leitura de: SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: ZAHAR/UFRJ, 2001; CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996; SODRÉ, Muniz. **Samba: O dono do corpo**. 2ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998; CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992; RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

¹⁰ Discursos aqui entendidos a partir de Michel Foucault, como “os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o estatuto, e chamamos de ‘literários’, em certa medida textos científicos.” Ver: FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1997, p.21.

¹¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. “VOCÊ ME CONHECE?” Significados do carnaval na Belle Époque carioca. **Revista Projeto História**. São Paulo, n.13, jun. 1996, p.94.

¹² Apesar da canção “Pelo Telefone”, gravada em 1917 por Donga, ser considerada em uma vasta bibliografia como o “mito de origem” do samba, como afirma Luiz Antonio Simas, é importante pontuar que muitas pesquisas têm apontado para a existência de músicas classificadas como sambas antes desta data. Esse fator leva a crer, segundo Simas, que a atribuição de primeiro samba gravado à esta canção tenha mais a ver com sua popularidade em relação a outras canções já antes gravadas. É importante lembrar ainda, como veremos no decorrer deste trabalho, que Tia Ciata, apesar de invisibilizada na historiografia tradicional sobre o samba, consta em vários relatos como autora da canção. Ver LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do samba - 1º ed.** - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.150; GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira**. Curitiba: Appris, 2017.

do termo “samba”, antes de nomear um gênero musical, como afirma Cunha, tratava de uma “espécie de bailado popular”.

Em torno do samba, das festas e do carnaval na cidade do Rio de Janeiro estabeleceram-se redes de sociabilidade, formas de ocupar e reivindicar o espaço urbano. Trabalhadoras e trabalhadores, cidadãs e cidadãos das camadas populares e médias da cidade, em uma história longe de ser unívoca e homogênea, festejaram, produziram música e ocuparam diferentes regiões - como a Pequena África (nas casas das tias baianas, por exemplo), o bairro Estácio de Sá, o morro de São Carlos, a zona do Mangue, os bairros de Oswaldo Cruz, Madureira etc. Essa história revela tanto sobre os limites e alternativas que eram oferecidos a esses sujeitos, quanto suas inventividades e escolhas na relação com o canto, dança e divertimento, trazendo à tona as maneiras com que elaboraram sua participação no espaço público, suas aspirações e projetos. Questão fundamental para pensar sobre este tema é também, como bem lembra Eric Brasil, a participação da população negra carioca nas experiências carnavalescas desde a abolição da escravidão, e as formas com que produziram estratégias de ação, reivindicação de direitos e organização social. Neste ínterim, tiveram na festa espaço para catalisação e potencialização de suas existências.¹³ Ao mesmo tempo, essa população foi alvo de intensa perseguição policial, principalmente nas primeiras décadas do século XX, quando o samba – assim como outras manifestações culturais populares ou a simples presença dos negros perambulando pelas ruas – foram entendidas como vadiagem e inclusas no enquadro da lei.¹⁴ Essa “racialização do perigo” demonstra, portanto, como pensar a história do carnaval e do samba é precisamente um exercício que exige reflexão sobre as tensões raciais, os espaços de poder, as noções de cidadania e ocupação da cidade. Espero poder elucidar aqui o fato de que essas reflexões também precisam ser atravessadas pela maneira como o gênero constitui a experiência musical no Rio de Janeiro, tanto quanto a raça e a classe (e de forma inseparável a elas).

Segundo José Ramos Tinhorão foi na segunda metade do século XIX, com o aparecimento dos ranchos e cordões carnavalescos, que as músicas de carnaval começaram a ser produzidas – durante todo o ano – especialmente interessadas em entreter a população

¹³ BRASIL, Eric. **Carnaval Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição**. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. 338 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2016.

¹⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *op. cit.*, p.61

durante o festejo.¹⁵ O pesquisador nos lembra ainda que, se aquela que é considerada a primeira marcha carnavalesca – a canção *Ó abre alas* (1899) de Chiquinha Gonzaga, era “declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam”¹⁶, as canções que se popularizaram efetivamente como marchinhas carnavalescas nas décadas de 1920 e 1930 afastaram-se das referências de origem africana:

A marchinha de carnaval carioca, por sua extrema esquematização rítmica, ia permanecer praticamente inalterada, e nem chegou, como aconteceu com o samba, a inspirar-se em motivos da tradição popular. Criação típica de compositores da classe média de 1920, a marcha carnavalesca representava mais o resultado do impacto de marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século XX, e depois pelo ritmo do ragtime americano, do que propriamente uma retomada consciente do exemplo dado por Chiquinha Gonzaga com sua composição “Ó abre alas” de 1899.¹⁷

Foi nesse período que o samba e a marcha ganham força como “gêneros de música urbana reconhecidos como autenticamente cariocas”, nascidos da “necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval”.¹⁸ Como afiança Tinhorão, a canção *Pelo Telefone* (1917) - considerada o primeiro samba gravado na história do gênero -, foi lançada pelo sambista Donga expressamente para o festejo.

Nesta altura, se torna fundamental lembrar ainda que, apesar de partes integrantes do que entendemos aqui como músicas de carnaval, possuindo muitas proximidades e, inclusive, contando com compositores que se aventuraram por ambos os gêneros, há distanciamentos importantes entre sambas e marchinhas carnavalescas, especialmente quanto à identidade dos compositores. Isso demonstra como o folguedo não se constituiu como um elemento homogêneo, mas foi ocupado por diferentes sonoridades, personalidades, interesses, nuances e disputas. Como afirma Santuza Cambraia Naves:

Os compositores de marchinha de carnaval constroem uma identidade bastante diferente da apresentada pelo sambista, constituída basicamente a partir do estranhamento dos padrões associados ao universo pequeno-burguês. Enquanto os músicos do morro criam um espaço alternativo onde exercitam de maneira radical não apenas a arte da malandragem como a linguagem adequada a ela, os autores de

¹⁵ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular no Brasil**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

¹⁶ Ibidem., p.147.

¹⁷ Ibidem., p.147.

¹⁸ Ibidem., p.139.

marchinha destilam o veneno da irreverência, sem pretender, no entanto, abalar as bases de seu próprio mundo.¹⁹

Algumas características são marcadamente acentuadas pela historiografia da música popular quando se trata de descrever as marchinhas carnavalescas. A marcação acentuada do tempo forte, necessária para que as passadas dos carnavalescos acontecessem com fluidez, é uma delas, além da combinação de instrumentos de sopro e corda. Além disso, as canções são permeadas por um caráter irreverente e festivo, são comumente parodísticas, produtoras constantes de sátiras sobre a vida comum na cidade, sobre personagens históricos e políticos, elementos da moda, pelas figuras do malandro, da “mulata” etc.

Ademais, entre as décadas de 1920 e 1940 o Rio de Janeiro experienciou a consagração dessas músicas de carnaval, fomentada pelo surgimento e crescimento da indústria fonográfica e das rádios.²⁰ As composições de alguns dos mais (até hoje) reconhecidos compositores populares – com obras sobre as quais este trabalho se debruça – como Ary Barroso, André Filho, Assis valente, Benedito Lacerda, Braguinha, Durval Maia, Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Vicente Paiva, Sinhô etc. - fazem parte do momento em que os sambas e as marchinhas de carnaval tiveram sua importância comercial e simbólica ampliadas. A vida cotidiana, os amores e desamores, carnavais e claro, as mulheres, estavam entre os temas favoritos destes homens. Dedicaram-se também a tratar da celebração e narração do Brasil, seja a partir do deslumbre, seja da ironia, evocando elementos que se constituíam no período como *tipicamente nacionais*, como as belezas naturais, a miscigenação, as festas etc.

Ao mesmo tempo, este período foi determinante quanto à disseminação de práticas discursivas em torno do gênero e da raça, especialmente atreladas às questões da identidade nacional, em diferentes obras, como textos de intelectuais consagrados e narrativas literárias. Em outras palavras, os sentidos e jogos de poder que acionam as questões de gênero e raça no imaginário brasileiro foram constituídos historicamente. Advém dos discursos médicos, científicos, históricos, sociológicos, tanto quanto – e em relação – com aquele produzido na ordem da cultura, como é o caso do texto literário e musical. Neles, estiveram em jogo as

¹⁹ NAVES, Santuza Cambraia. **O Violão Azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 52.

²⁰ LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio**: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

elaboraões sobre a miscigenação no Brasil, sobre o mito da democracia racial, em torno da sexualidade como formadora da nação etc.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, foi nesse momento que aconteceu a “elaboração antropofágica de uma noção da diferença que ainda reverbera na constituição da subjetividade da mulher e do negro brasileiro”.²¹ Segundo essa teórica feminista, seria válido observar como se delineava um projeto de homogeneização nacional que demonstrava certo fascínio pela diferença, ao mesmo tempo que só a absorvia parcialmente, até mesmo a partir dos ideais modernistas e antropofágicos. Por isso, a fim de entender em que medida os discursos produzidos nas marchinhas carnavalescas constituem e integram uma rede discursiva, este trabalho se debruçará – para além das canções – sobre textos literários e sociológicos que atravessam temáticas sobre o gênero, a raça, a nação etc.

É importante lembrar ainda que, como afirma a teórica feminista decolonial Maria Lugones, é fundamental refletir sobre gênero e raça de forma imbricada, uma vez que nas experiências dos países colonizados ambos se constituíram como parte de um mesmo sistema moderno colonial de gênero.²² Como afirma Lugones, a produção cognitiva da modernidade:

conceitualizou a raça como "engendrada" e o gênero como racializado de maneiras particularmente diferenciadas entre europeus europeias / brancos(as) e as pessoas colonizadas/ não-brancas. A raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero - ambas são ficções poderosas.²³

Nas canções analisadas, a presença feminina constante é explicitamente racializada sob os títulos de “loiras”, “mulatas”, “moreninhas”, “branquinhas”, “pretas” etc. Nesse ínterim, discursos de afeto e desejo convivem constantemente com condições e repulsas. É o caso da narrativa de *O teu cabelo não nega* (1932)²⁴, de Lamartine Babo. Na canção, o eu lírico deixa

²¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23.

²² O sistema moderno colonial de gênero, marco teorizado pela feminista Maria Lugones, avança no conceito de colonialidade do poder desenvolvido pela teoria decolonial, ao afirmar que o gênero é, tanto quanto a raça e de forma indissociável a ela, característica subjacente ao projeto moderno colonial instituído nos processos de colonização. Lugones apresenta o sistema moderno colonial de gênero como “uma lente através da qual aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial”. Ver LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 22, n3, setembro-dezembro, 2014, p.235.

²³ LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá, n.9, 2008, p. 93.

²⁴ A questão da autoria de *O teu cabelo não nega* é passível de ser aqui evidenciada. A primeira versão do que viria ser a marchinha foi composta em 1929 pelos irmãos João e Raul Valença, com o título de *Mulata*. Anos mais tarde, Lamartine adaptou a versão à pedidos da Gravadora Victor, lançando-a em 1932. Os Irmãos Valença entraram com uma ação judicial reivindicando a autoria e recebendo assim o título de coautores. É bem mais comum encontrar

claro que o amor da “mulata” só é desejado porque é impossível que a cor seja transmitida de uma pessoa a outra (“mas como a cor não pega, mulata/ mulata, eu quero o teu amor”), demonstrando que o desejo de se relacionar amorosamente com a “mulata” não acompanha a valorização real da negritude da personagem desejada e é, por isso, uma rejeição. É importante pontuar que a ambiguidade presente na canção de Lamartine – assim como as tensões raciais e de gênero presentes na expressão carnavalesca e que estão nela metaforizadas – não passaram sem críticas, especialmente das feministas negras. Se contemporaneamente marchinhas carnavalescas como essa se tornaram alvo de releituras, uma importante crítica já estava presente em obras como a de Lélia Gonzalez em 1980. Em artigo apresentado no VI Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, a intelectual questiona criticamente, a partir da ironia, os imaginários sobre o carnaval e as “mulatas”, citando a canção de Lamartine:

Mulata, mulatinha meu amor

Fui nomeado teu tenente interventor (Lamartine Babo)

Carnaval. Rio de Janeiro, Brasil. As palavras de ordem de sempre: Bebida, Mulher e Samba. Todo mundo obedece e cumpre. Blocos de sujo, banhos a fantasia, frevos, ranchos, grandes bailes nos grandes clubes, nos pequenos também. Alegria, loucura, liberdade geral. Mas há um momento que se impõe. Todo mundo se concentra: na concentração, nas arquibancadas, diante da tevê.

As escolas vão desfilar suas cores duplas ou triplas. Predominam as duplas: azul e branco, verde e rosa, vermelho e branco, amarelo e preto, verde e branco e por aí afora. Espetáculo feérico, dizem os locutores: plumas, paetês, muito luxo e riqueza. Imperadores, uiaras, bandeirantes e pioneiros, princesas, orixás, bichos, bichas, machos, fêmeas, salomões e rainhas de sabá, marajás, escravos, soldados, sois e luas, baianas, ciganas, havaianas. Todos sob o comando do ritmo das baterias e do rebolado das mulatas que, dizem alguns, não estão no mapa. “Olha aquele grupo do carro alegórico, ali. Que coxas, rapaz”. “Veja aquela passista que vem vindo; que bunda, meu Deus! Olha como ela mexe a barriguinha. Vai ser gostosa assim lá em casa, tesão”. “Elas me deixam louco, bicho”.²⁵

A denúncia da hipersexualização das mulheres negras no carnaval feita por Gonzalez demonstra que o tipo de imaginário construído sobre estas em canções como *O teu cabelo não nega* não existiu sem tensões e questionamentos. Ao mesmo tempo, são reiterados ainda contemporaneamente por uma série de discursos culturais e políticos, constituindo

a versão de Lamartine Babo sendo veiculada, tocada e pesquisada, muitas vezes sem as devidas referências aos autores originais. Ver VALENÇA, Suetônio Soares. **Tra-lá-lá**: vida e obra de Lamartine Babo. 3 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

²⁵ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). **Por um feminismo Afro-Latino-Americano**: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p.79.

subjetividades e permeando as fabulações sociais. Constituem-se, portanto, como *imagens de controle*, conceito pensado por Patricia Hill Collins e que se expressa na articulação entre racismo e sexismo.²⁶ Nesse sentido, as *imagens de controle* produzidas sobre as mulheres negras – materializadas na “mulata” como veremos mais adiante – produzem lugares de poder para certos grupos, enquanto sujeitam e hipersexualizam outros.

As *imagens de controle* são produzidas a partir da autoridade que certos grupos possuem para criar estereótipos e imaginários sobre outro. Essas imagens acabam por naturalizar as consequências do racismo e do sexismo na vida das mulheres negras, perpetuando-as. Segundo Collins, o pensamento binário é marca da estrutura dessas *imagens de controle*, assim como é do colonialismo, da escravidão, do cristianismo – e das instituições que dela derivam: é na insistência de relações como sujeito-objeto; bem-mal; certo-errado; moral-amoral etc., que se erigem.

O pensamento binário será o sustentáculo da objetificação das mulheres negras como o outro da sociedade, o que irá balizar a justificativa ideológica que organiza as opressões de raça, gênero e classe. A forma com que o pensamento binário é utilizado para criar categorias que só existem em relação a outra e a partir de uma lógica de opostos é fundamental para a articulação das imagens de controle, uma vez que os comportamentos e a sexualidade das mulheres negras serão não apenas utilizados como justificativas para a sua opressão como também modelos desviantes em relação àquilo que é considerado “normal”, “humano”, “civilizado”.²⁷

Essas elaborações calcadas em um imaginário racista têm sido espaço intenso de disputa que, cada vez mais, é ocupado pelas críticas feministas. Afinal, como afirma Collins, se são muitas as expressões dessas imagens, as mulheres negras têm respondido a elas a partir da *autodefinição*.²⁸ Nesse sentido, esta dissertação questiona: de que forma a leitura crítica feminista proporciona a complexificação da história do samba e do carnaval? Em que medida essa produção musical acionou questões de gênero e raça? Produziram *imagens de controle*? Quais suas contribuições para a constituição do mito da democracia racial no Brasil? E na formação da identidade nacional? Quais discursos e existências femininas se opuseram – e ainda se opõem – a esse cenário musical ainda tão masculino?

²⁶ COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

²⁷ Ibidem., p.76.

²⁸ COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**. V. 31, n.1, janeiro/abril, 2016.

É interessada na investigação em torno desta última pergunta que esta pesquisa se dedica também a analisar a questão da autoria e composição das mulheres neste cenário musical. Isso por compreender que aferir uma existência feminina restrita à sua fabulação por parte de compositores homens seria reduzir a complexidade das relações de gênero e raça no samba e no carnaval, além de invisibilizar as reais contribuições das mulheres para os gêneros.

É importante lembrar que a história das mulheres como compositoras no samba e no carnaval não se deu sem tensões. Como afirma Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, na música popular, as mulheres estiveram sujeitas a um duplo apagamento, especialmente quanto à função da composição: primeiro porque os entraves à sua entrada no cenário musical como compositoras foram muito maiores que aos homens. Depois, mesmo quando angariaram espaço e alcançaram algum sucesso com suas canções, foram submetidas a certo esquecimento por parte da historiografia da música popular, que tradicionalmente reitera uma história escrita no masculino.²⁹ Além disso, como afiança a historiadora, é possível encontrar um número bem mais consistente de pesquisas sobre mulheres na produção literária do que na composição musical, o que a leva a questionar: “quantas compositoras brasileiras conhecemos ou de quem ouvimos falar? E quantos compositores nos vêm à cabeça em apenas um segundo?”.³⁰ Como afirma Murgel:

A música popular já nasceu sob suspeita no Brasil, e se para os homens do início do século XX canção popular era sinônimo de vadiagem, o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a “integridade moral” das que se aventuraram.³¹

E completa ainda: “O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos”, também foi gradual”.³²

No caso do samba e do carnaval, há vários exemplos das tensões produzidas pelas relações gênero. Dona Ivone Lara, uma das mais conhecidas sambistas do Brasil e que teve sua vida e obra pesquisadas pela jornalista Mila Burns, começou sua carreira no final da década

²⁹ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A canção no feminino: Brasil, século XX. **Revista Labrys**, v. 18, 2010.

³⁰ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti**: produção musical feminina na Vanguarda Paulista. 2005. 262 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

³¹ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea. **Revista Labrys. Estudos Feministas** (Edição em português. Online), v. 11, 2007, p.2.

³² Ibidem, p.4.

de 1940, escrevendo sambas para que seu primo, Mestre Fuleiro, os apresentasse, na extinta Escola de Samba Prazeres da Serrinha. Em entrevistas à Burns, a sambista chamou atenção para as dificuldades no reconhecimento das mulheres como compositoras – razão pela qual seu primo levava os créditos por canções que eram de sua autoria: “Imagine: Uma mulher fazendo samba! Tinha muito preconceito, sim, era muito difícil”.³³ Ao mesmo tempo, revela que este era também um mecanismo estratégico para ver suas canções conquistando a quadra:

Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava, elogiava, perguntava de onde ele tinha tirado a ideia. Eu ficava de perto, vendo aquilo, ouvindo o que diziam, e pensando que era tudo meu. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava.³⁴

A trajetória de Dona Ivone Lara chama atenção para as desigualdades baseadas no gênero e estruturantes das relações no samba e no carnaval. Ao mesmo tempo, nela eclodem ações estratégicas que disputam e tensionam estes espaços, complexificando o fenômeno. Os entraves frequentes não desembocaram tranquilamente na completa inexistência das mulheres neste cenário musical e festivo. Muito pelo contrário, as contribuições femininas foram significativas e têm sido resgatadas por trabalhos acadêmicos, literários e pela movimentação de inúmeras sambistas contemporâneas. Além disso, essas compositoras frequentemente desafiaram os estatutos de gênero delineados e vigentes. Como afiança Murgel, “boa parte das compositoras brasileiras questionou o patriarcado com suas regras de conduta – em especial para as mulheres – durante os séculos XIX e XX”.³⁵ Essas insurgências fazem parte das movimentações femininas – especialmente das mulheres negras – que pelas frestas ou portas da frente conquistaram espaços de expressão cultural, política e social. Como afirma Patricia Teixeira Alves:

A partir dos deslocamentos realizados pelo povo negro no Brasil, sobretudo nos últimos cem anos, as mulheres negras têm rompido o status de subserviência, desde a luta contra a escravidão, passando pela abolição, até o presente, ressignificando o substantivo negro, como um devir da negritude na função de sujeito e adjetivo

³³ Trechos da entrevista de Dona Ivone Lara à Mila Burns. Ver BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p.62.

³⁴ Ibidem, p.64.

³⁵ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. *Compositoras Brasileiras na Canção Popular: Contracultura ou Contracondutas?* In: Margareth Rago; Silvio Gallo. (Org.). **Michel Foucault e as insurreições: É inútil revoltar-se?** 1ed. São Paulo: Intermeios, 2017, v. 1, p. 343.

positivado, para fora das construções da branquitude, até a desconstrução de alguns totens (...). Essas mulheres, antes objetificadas, colocaram-se como sujeitos da História apresentando seus movimentos, suas repatriações como fonte de estudo sobre a ação desses novos significantes na sociedade. O conceito mulher negra esvaziado de significados no espaço da branquitude passa a somar significantes de mulheres negras nos mais variados setores das sociedades, “e lá vem elas!”³⁶

Além disso, eclodiu nos últimos anos uma quantidade significativa de grupos de samba e blocos carnavalescos comandados apenas por mulheres, que em seu discurso e produção musical denunciam a desigualdade de gênero presente nesse cenário, mas não só isso: engajam-se na luta feminista e antirracista a partir da produção cultural. Estão no centro de um movimento que questiona os imaginários vigentes sobre as mulheres e propõe novas leituras e significações. Exemplo disto é a simbólica elaboração de novos versos para a marchinha “*O teu cabelo não nega*” de Lamartine Babo, sucesso no carnaval em 1932 que, na composição de Débora Garcia e Jô Freitas (2020) se tornou “*O teu cabelo não nega, rainha*”. Deslocada da perspectiva masculina, a releitura da canção transforma a marca da cor ironizada e pejorativamente marcada da primeira versão, o cabelo, em um elemento valorizado, celebrado e exaltado.

Este trabalho se situa na encruzilhada desse movimento. Por um lado, espera analisar os imaginários e discursos sobre as mulheres que foram produzidos no samba e no carnaval no Rio de Janeiro, tornando visíveis dispositivos racistas e sexistas que os constituem. Por outro, se faz imprescindível considerar que, apesar das relações de poder e sujeições possíveis de serem apreendidas nesta discursividade, as mulheres elaboraram agências culturais, políticas e éticas de diversas formas.

Esta dissertação só é possível graças a crítica feminista produzida tanto no meio da cultura – pelas próprias mulheres sambistas – como pela pesquisa feminista na música e na arte. Como afiança Margareth Rago, as epistemologias feministas promovem críticas fundamentais ao caráter particularista, racista e misógino de discursos em várias camadas da produção de conhecimento.³⁷ Afinal, se, por um lado, a historiografia da música popular – conhecida majoritariamente por seus cânones masculinos – está profundamente marcada pelo “apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e

³⁶ ALVES, Patrícia Teixeira. **A idiossincrasia da cor:** narrativas de intelectuais negras no Brasil Contemporâneo. 2010. 170 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p.10.

³⁷ RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs). **Masculino, feminino, plural.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava”³⁸, a crítica feminista tem atuado no sentido de questionar as narrativas históricas e seu modo de produção do conhecimento, assim como propondo modos alternativos de operação e articulação.

Foram as reflexões críticas presentes em trabalhos como o de Luana Saturnino Tvardovskas na área das artes visuais, as propostas de leitura da história da música popular em Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, o protagonismo das mulheres negras no mundo do samba reivindicado pela pesquisa de Jurema Werneck, a história das mulheres negras quilombolas contada por Mariléa de Almeida – dentre outros - que tornaram fértil o espaço em que esta dissertação nasce. Parto, portanto, da proposta da crítica feminista de dismantelar discursos dominantes, patriarcais, que se reafirmam em sistemas hegemônicos de pensamento. Como afirma Tvardovskas:

É tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruir discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento. Vertentes feministas pós-estruturalistas e também ligadas ao campo de estudos aberto por Michel Foucault reiteram a urgência política e ética de tratar desses discursos enquanto práticas culturais e sociais que legitimam violências e opressões. São jogos de poder e de saber que mantêm subordinadas as mulheres, mas também o próprio feminino enquanto conjunto de significados forjados cultural e historicamente. No polo oposto da fermentação feminista, a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência simbólica contra as mulheres. Mas é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia. Mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade.³⁹

A vasta pesquisa sobre a música popular e gênero de Murgel se configura como norteadora de algumas das questões centrais aqui apresentadas. Ao se dedicar a resgatar do anonimato centenas de mulheres compositoras, a pesquisadora afirma uma existência muito mais ampla e complexa das mulheres no mundo da música. Promove, portanto, a crítica à historiografia tradicional ao mesmo tempo em que estabelece o convite para um olhar mais atento e comprometido com o feminismo em nossas pesquisas sobre música:

Ainda nos pegamos repetindo normas e caindo nas armadilhas dos padrões, ainda sofremos interdições por todos os lados em nossas escolhas, nas profissões, nas famílias. Os machismos continuam vivos, às vezes dissimulados, às vezes

³⁸ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, 2010, Op. cit., p.2.

³⁹ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** - ANPUH, São Paulo, 2011, p.1.

escancarados, e sempre rizomáticos. A biopolítica, o controle da vida pelo estado, faz parte do nosso cotidiano, criando também novas interdições. Mas também percebemos os aliados, homens realmente filóginos, com apreço pelas mulheres em suas diferenças. Ainda conjugamos amor e dor, é verdade, ainda procuramos reconhecer e reinventar nossas múltiplas faces. No entanto, acredito que a arte é a expressão que melhor pode indicar os caminhos para as mudanças e a transformação das mulheres, assim como colaborar para as novas visões sobre as mulheres.⁴⁰

Para compor esta pesquisa foram fundamentais os acervos musicais online, bem como livros que reúnem composições. Entre os primeiros gostaria de destacar o Acervo Musical do Instituto Moreira Salles, o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Instituto Memória Musical Brasileira e MPBNet. Além disso, foi fundamental o livro produzido e publicado pela empresa de ônibus Viação Cometa, intitulado *Você pode viajar setenta anos, de graça, nos confortáveis ônibus da Viação Cometa (Através da Música Popular Brasileira)*.⁴¹ Nele, estão compiladas centenas de canções de carnaval, desde *Ó abre alas* (1889) de Chiquinha Gonzaga até as mais contemporâneas marchas da década de 1970. Este livro que resgatei em um sebo em meados de 2019 reuniu muitas das composições com que já trabalhava na pesquisa. Além disso, me presenteou com tantas outras que, apesar de citadas em fontes jornalísticas e trabalhos acadêmicos como grandes sucessos, não havia conseguido até então acesso às letras completas. Nas marchinhas carnavalescas, alguns dos assuntos que mais se destacaram tematizaram as questões sobre gênero, raça, nação, amor, desilusão, moralidade, sexualidade, samba, festa, carnaval, violência, sofrimento e traição.

É importante lembrar que as músicas são fontes complexas, como tem afirmado uma vasta historiografia sobre a música popular no Brasil⁴², e exigem a genealogia da experiência musical na consideração de diversos aspectos performativos, letras, melodias, contexto histórico, fonográfico, ritos, redes socioculturais etc. Nesse sentido, permitem explorar sua polifonia como parte da história de uma sociedade. Como afiança Marcos Napolitano, em diálogo com José Miguel Wisnik, a obra musical precisa ser entendida como

uma espécie de feixe de tensões, de problemas e de séries culturais, muitas vezes contraditórias e, por isso mesmo, expressão dos projetos e lutas culturais de uma determinada época. Estas questões não apenas poderiam ser vislumbradas nas letras das canções, mas na sua estrutura propriamente musical e na performance.⁴³

⁴⁰ MURGEL, 2010, Op. cit. p.30.

⁴¹ Não foram encontradas nem referência à autoria nem ao ano de publicação do livro.

⁴² NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, Universidade de São Paulo, n. 157, p.153-187, dez. 2007.

⁴³ Ibidem, p.162.

As canções serão analisadas nesta dissertação como discursos que acionam e tematizam - por meio da sátira, da paródia, da letra, melodia etc., - questões que permeiam imaginários complexos sobre as mulheres e os homens, sobre instituições, valores, corpos, ideais – dentre tantos outros temas – no país. Não são, além disso, compostas apenas pelas letras, mas, como afirma o músico, linguista e pesquisador Luiz Tatit, toda canção comporta dois modelos narrativos que se relacionam - um linguístico e outro musical – e produzem confluência entre a esfera artística e a esfera do cotidiano.⁴⁴ Tento empreender neste texto alguns dos procedimentos metodológicos elaborados pelo autor para promover uma análise mais complexa das canções, ciente dos limites da extensão e profundidade dessa empreitada.

O primeiro capítulo desta dissertação – no olhar para os discursos presentes na cultura e na produção intelectual sociológica – espera entender em que medida as canções e as celebrações carnavalescas podem ter contribuído para afiançar o mito da democracia racial, sua aceitação e divulgação. Aqui, a busca se direcionou para reflexões que abarcam as formas com que as questões de gênero e raça atravessam as narrativas das canções e se relacionam com um projeto de identidade nacional em voga – e especialmente interessado na questão da mestiçagem -, construído e disputado pelos braços do estado varguista e por diversos intelectuais do período.

No segundo capítulo procuro estabelecer relações – de proximidades e distanciamentos – entre as narrativas presentes nas canções e em romances considerados canônicos da literatura brasileira, a partir da forma com que operam as categorias de gênero e raça. Foram escolhidas duas obras importantes para a literatura nacional, frequentemente lidas por adolescentes no período escolar, com narrativas que se passam na cidade do Rio de Janeiro e com personagens femininas que chamam atenção: o livro *Memórias de Um Sargento de Milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida e *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo. Interessa aqui analisar especialmente a constituição da figura da “mulata” e a forma com que desejos, repulsas, violências e celebrações se emaranham neste imaginário. Nesse sentido, não espero apenas realizar um exercício de comparação, mas refletir sobre as maneiras com que esses discursos produzidos no âmbito da cultura se constituem, se relacionam e fazem parte de uma formação

⁴⁴ TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**: Melodia e Letra. Editora Escuta: São Paulo, 1994.

discursiva que permeia diferentes manifestações culturais, tensiona os espaços e promove disputas.

Por fim, no terceiro e último capítulo, procurei me ocupar da questão da autoria feminina, das disputas pelo espaço da criação e das leituras históricas sobre os lugares ocupados pelas mulheres no âmbito da produção das músicas de carnaval. Para isso, procurei analisar os discursos sobre o feminino em uma das maiores e mais importantes exposições sobre a história do samba e do carnaval já realizadas em um museu no Brasil, a exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” que esteve em cartaz entre 2017 e 2018 no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, este capítulo encerra com uma breve reflexão sobre as críticas feministas ao apagamento histórico das mulheres, ao mito da democracia racial, ao machismo e ao racismo – produzidas pelas próprias mulheres no cenário do samba e por pesquisadoras feministas, especialmente nos últimos anos. Espera entender, portanto, como estas discursividades se formulam como expressões de *contraconduta*, elaborando existências outras para as mulheres e disputando as memórias sobre estes gêneros musicais.

É essencial destacar que esta pesquisa procura realizar o exercício de acionar discursividades em diferentes recortes temporais e espaços: sambas e marchinhas de carnaval, a produção literária da segunda metade do Século XIX, textos sociológicos produzidos por diferentes intelectuais durante o século XX, além de composições produzidas por mulheres contemporaneamente. Esse movimento acontece porque a procura aqui é, menos por explicar um fenômeno inscrito em um tempo/espaço determinados, e mais por evidenciar a constituição histórica das tensões baseadas no gênero e na raça que permeiam o cenário do samba e do carnaval e as disputas em torno de suas formações discursivas.

CAPÍTULO 1

BRASIL, PARAÍSO DAS RAÇAS?

(...) o que foi que ocorreu para que o mito da democracia racial tenha tido aceitação e divulgação? Quais foram os processos que teriam determinado sua construção? O que é que ele oculta, para além do que mostra? Como a mulher negra é situada nesse discurso?⁴⁵

Questionada se “há ou não há racismo no nosso país”, em entrevista ao jornal *The Brazilians*, Lélia Gonzalez foi categórica: “O racismo no Brasil é profundamente disfarçado”.⁴⁶ A afirmação da intelectual faz parte de uma preocupação central em seu pensamento e ativismo: a denúncia do mito da democracia racial no Brasil que, ao propagar o imaginário do país como um *paraíso racial*, supostamente livre de preconceitos de cor, dificulta a apreensão e o combate do racismo em suas diversas formas e abrangências. Gonzalez integra um grupo de intelectuais que, especialmente desde as décadas de 1970 e 1980⁴⁷ – e até os dias de hoje – apontam para a importância de apreender o racismo real, cotidiano e inopinado nas subjetividades da população de diversas maneiras. Ao afirmar que o racismo no Brasil é profundamente disfarçado, Lélia Gonzalez não está definindo um “racismo escondido”, ou de menor intensidade – inclusive a própria autora afirma sua iminência constante em várias esferas da vida. Pelo contrário, aponta para as camadas profundas e estruturais nas quais o racismo é introjetado e, principalmente, denuncia a intencionalidade do projeto de democracia racial ao inventar um paraíso às custas da miscigenação, sem garantir efetivamente mudanças positivas para a população negra. Nesse sentido, o conceito de racismo que aqui mobilizamos se aproxima do que Mariléa de Almeida afirma como algo que

estrutura relações sociais, engendra instituições, cria formas de sujeito e mobiliza afetos como medo, inveja, ressentimento e culpa. Em linhas gerais, pensá-lo nessa direção sugere distanciar-se de concepções que colocam o racismo como um problema de ordem moral ou ideológica, compreendido como falsa consciência. Trata-se, portanto, de uma racionalidade que funciona pela naturalização da desumanização de corpos racializados como negros e pela perpetuação dos privilégios de corpos identificados como brancos. Para que seu espectro de morte continue funcionando, ele se transforma o tempo todo, assumindo ora feições burocráticas, mascarando-se ora pela semântica da meritocracia. Há, ainda, situações em que ele se traduz por meio da exotização dos corpos. Por conta disso, cada momento histórico impele a criação

⁴⁵ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). **Por um feminismo Afro-Latino-Americano**: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p.76.

⁴⁶ GONZALEZ, Lélia. O racismo no Brasil é profundamente disfarçado. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). Op. cit., p.302.

⁴⁷ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. **Tempo Social**: Revista de Sociologia da USP, v. 18, n. 2, São Paulo, 2006.

de modos renovados para seu enfrentamento: novos símbolos de luta, novas subjetividades, novos afetos.⁴⁸

Entende-se democracia racial como mito e projeto, forjado no decorrer do tempo e da história, especialmente na virada para a década de 1930, articulando memórias sobre o passado colonial do Brasil e projetando o imaginário social de que, em território nacional, não haveria racismo. Esse projeto, - articulado por instâncias governamentais, intelectuais, agentes da cultura etc. - baseou-se no fato de que, como afirma Thomas E. Skidmore, no Brasil, não houve uma clara definição birracial (como no caso dos Estados Unidos, por exemplo), mas há

um espectro de cor (cor aqui compreendendo também uma série de traços físicos) onde linhas nítidas muitas vezes não foram demarcadas. Entre um negro “puro” e um mulato muito claro há inúmeras gradações, refletidas na quantidade de rótulos relativos à cor da pele (muito pejorativos) em uso corrente no Brasil. Isso não quer dizer que a sociedade brasileira não seja especialmente atenta à cor. Na verdade, os brasileiros - como a maioria dos latino-americanos - são mais sensíveis às variações nas características físicas do que os brancos norte-americanos ou europeus. Essa percepção deve-se ao fato de as variações ao longo do espectro, especialmente na faixa média, são consideradas significativas, já que não há linhas claras dividindo as faixas.⁴⁹

Nessa mobilidade das linhas raciais a questão da mestiçagem se torna central. Como têm discutido diversos intelectuais, a miscigenação - fruto das relações interracialis no período colonial - se apresentou como problema na elaboração das questões nacionais. Nesse ínterim, passou a ser reivindicada como característica fundamental da sociedade brasileira, assim como um diferencial em relação a outros países. Como afirmam Flávio Gomes e Roquinaldo Ferreira, as elaborações sobre a mestiçagem deram o tom dos estudos comparados sobre escravidão e relações raciais desde 1940 e

(...) ontem e hoje, em razão de vários interesses, tem havido inúmeras reconstruções dessas (e outras) narrativas temáticas, por meio das quais se argumenta a respeito de um suposto passado visando a projetos de políticas públicas e esquemas sociológicos. A sociedade luso-brasileira na maioria das vezes foi apresentada como a única com miscigenação — originada do paternalismo, clima e aptidões essenciais —, desconhecendo-se as lógicas para o Caribe e para outras áreas coloniais ibéricas.⁵⁰

⁴⁸ ALMEIDA, Mariléa de. **Territórios de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro**. 2018. 302 p. Tese (Doutorado em História) -, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p.22.

⁴⁹ SKIDMORE, Thomas E. Fato e Mito: descobrindo um problema racial no Brasil. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n.79, nov. 1991, p.6.

⁵⁰ GOMES, Flávio; FERREIRA, Roquinaldo. A miragem da miscigenação. **Revista Novos Estudos** - CEBRAP, São Paulo, n°80, 2008, p.141.

Nesse sentido, os autores afirmam ainda que a miscigenação atua como uma *miragem*, ou seja, imagens que deram fôlego para narrativas de viajantes e estrangeiros desde o século XVIII, produzindo classificações sociais e introjetadas na invenção da nação. Mais do que um fenômeno histórico, a miscigenação se configura como um elemento imagético, forjado na racionalidade e na discursividade,

onde o passado e o presente — escravidão e relações raciais — funcionariam como fios condutores de uma ideia migratória, justapondo argumentos e interesses, em diferentes contextos, escolhas e personagens, transformando *miscigenação* em algo naturalizado, real e ideal.⁵¹

Sendo assim, foram nas elucubrações sobre a formação de uma identidade para o Brasil – especialmente no final do século XIX e começo do século XX – que as teorias sobre as questões raciais ganharam força, tornando-se um problema a ser resolvido. Como afiança Kabengele Munanga, a mestiçagem foi entendida de maneiras distintas no Brasil durante esse período e estas perspectivas encontraram convergências e disputas. Na ascensão da democracia racial se espalhou na cultura, na sociedade e na política a impressão da mestiçagem como um sinal de integração e harmonia. Tornou-se, portanto, um espectro biológico e cultural que resultaria em uma sociedade unirracial e unicultural, onde o modelo hegemônico branco integraria as demais raças e suas reproduções culturais, dando origem a um povo único. Segundo Munanga:

(...) na construção do sistema racial brasileiro, o mestiço é visto como ponte transcendente. Onde a tríade branco-índio-negro se encontra e se dissolve em uma categoria comum fundante da nacionalidade. Daí o mito da democracia racial: fomos misturados na origem e, hoje, não somos nem pretos, nem brancos, mas um povo mestiço. No sistema classificatório usado por cientistas sociais e ideólogos negros, usa-se a polarização preto/branco ou negro/branco, enquanto na autorrepresentação popular usa-se um sistema relacional baseado no binômio claro/escuro.⁵²

Ou seja, confirmando a hipótese de Skidmore, Munanga aponta para uma pluralidade muito maior de classificações raciais entre o senso comum, do que aquele inscrito na dicotomia negro/branco ou preto/branco. Esse fato seria, portanto, fruto da maneira como as questões raciais foram tratadas historicamente, especialmente quanto às interpretações sobre a mestiçagem dentro do projeto de democracia racial. Bem sabemos ainda que, da história da

⁵¹ Ibidem., p.142.

⁵² MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.142.

colonização e do passado de escravização de negros e indígenas foram herdadas categorias discursivas como “morena/moreno”, “negra/negro”, “mestiça/mestiço”, “mulata/mulato” etc. Delas, derivam ainda outras tantas classificações raciais que permeiam o senso comum. Como aponta Tvardovskas, o censo do IBGE de 1976 (PNAD – Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílio), ao perguntar aos brasileiros “Qual é a sua cor?”, recebeu como resposta 136 termos diversos, que passaram por classificações como “acastanhada, agalegada, alva, alva-escura, cor-de-café, morena-bronzeada, mestiça, melada”⁵³, etc. Apenas 7,6% das entrevistadas e entrevistados classificaram-se como pretas ou pretos. A multiplicidade de termos e seu caráter movediço apontam, como afirma Tvardovskas, para uma dificuldade de identificação com a negritude por parte da população brasileira, naquele período. Ao mesmo tempo, afiançam uma busca pela aproximação de um padrão estético branco – forjado como superior neste contexto –, uma vez que mais de 85% dos entrevistados identificaram-se como morenos, brancos ou termos similares: “O país de então queria sentir-se branco ou embranquecer, em muito consequência perversa do racismo estrutural da sociedade brasileira, que discrimina em função da tonalidade da pele, privilegiando aspectos como olhos claros e cabelos lisos para ascensão social.”⁵⁴ Nesse lugar está a estratégia central do mito da democracia racial: a diluição das definições raciais a partir da ideia da mestiçagem, buscando enfraquecer as identidades negras, negando as desigualdades e projetando uma tipificação racial a partir do ideal do branqueamento, resultante de um modelo assimilacionista construído política e psicologicamente.

Entretanto, não é apenas no censo que essa complexidade racial se faz presente. A cultura é um dos lugares privilegiados das elaborações raciais, podendo consistir tanto em espaço de celebração do mito da democracia racial, como de denúncia do racismo e de identificações étnicas e raciais progressistas e engajadas. Para esta dissertação, especialmente interessada nos atravessamentos entre raça e gênero no cenário do carnaval e suas músicas no Rio de Janeiro, as marchinhas comuns nos folguedos da cidade se apresentam como fontes indispensáveis. Afinal, basta um rápido esforço na memória ou uma pesquisa breve para perceber como as categorias raciais e de gênero se apresentam em diversas marchinhas carnavalescas, nas inúmeras nomeações das “moreninhas”, “mulatas”, “branquinhas”,

⁵³ IBGE. PNAD 1976. Rio de Janeiro: IBGE, 1977.

⁵⁴ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Visões do passado, insurreições no imaginário: história, gênero e raça em Rosana Paulino e Adriana Varejão. In: RAGO, Margareth; GALLO, Silvio. (Org.), 2017, Op. cit., p. 343.

“loirinhas”, “morenas”, “pretas” etc. É o caso da *Moreninha da praia*⁵⁵ e de *A Mulata é a Tal*⁵⁶ de Braguinha, da *Linda Morena*⁵⁷ de Lamartine Babo, da *Mulatinha da Caserna*⁵⁸ de Martinez Grau e Ariovaldo Pires, da *Nêga do Cabelo Duro*⁵⁹ de Rubens Soares e David Nasser – apenas para citar algumas das canções em que “mulatas”, “morenas”, “mulatinhas” e “nêgas” aparecem já nos títulos.

É importante lembrar que o projeto de democracia racial deve ser entendido como resultado de uma dupla opressão: racial e sexual. Afinal, em seu discurso, foram celebradas as relações interracialiais coloniais, como em Gilberto Freyre, onde a origem da miscigenação foi descrita como resultante de uma animada e benéfica confraternização sexual entre portugueses e mulheres escravizadas negras e indígenas.⁶⁰ Na supressão da instituição das violências sexuais sofridas por estas mulheres, o discurso da democracia racial atenua as tensões de raça e gênero, atribuindo lugar particular às mulheres negras na sociedade brasileira, na reiteração de *imagens de controle* e naturalização de violências. Como afirma Lélia Gonzalez:

Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falamos põe um outro, aquele que habitualmente vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar à questão da mulher negra numa outra perspectiva.⁶¹

Nesse sentido, este capítulo pretende - no olhar para a cultura, para o carnaval e para as marchinhas – refletir sobre as questões levantadas por Gonzalez e que abrem este capítulo,

⁵⁵ Lançada pela gravadora Victor para o carnaval de 1933, sucesso na voz de Almirante. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Braguinha. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/braguinha/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

⁵⁶ Em parceria com Antônio Almeida, gravada em 1948 na ocasião do Carnaval. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Ibidem.

⁵⁷ Gravada junto à Mário Reis, sucesso no carnaval de 1933. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lamartine Babo. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

⁵⁸ Marchinha de maior sucesso dos compositores. Gravada pela gravadora Victor em 1936. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Martinez Grau. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/martinez-grau/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

⁵⁹ Gravada pelos Anjos do Inferno em 1942. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rubens Soares. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/rubens-soares/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

⁶⁰ SCHWARCZ, Lília Mortiz. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos. *Philia&Filia*, Porto Alegre, vol. 02, n° 2, jul./dez. 2011.

⁶¹ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). Op. cit., p.76.

reformulando-as. Afinal, de que formas as marchinhas e as celebrações carnavalescas podem ter contribuído para o mito da democracia racial, sua aceitação e divulgação? De que forma se relacionam com sua construção? O que os discursos de gênero e raça nas canções permitem apreender? Como a mulher negra foi situada nesse discurso?

1.1 ‘A cor morena do Brasil fagueiro’: gênero e democracia racial na música e pensamento brasileiros.

Seria extremamente incomum que um folião passasse um carnaval na cidade do Rio de Janeiro contemporâneo, saindo às ruas durante quatro dias, e em nenhum bloco, nenhuma esquina, nenhum aglomerado de pessoas, escutasse cantarolar que o “teu cabelo não nega mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega mulata, mulata eu quero o teu amor”.⁶² Até poucos anos era frequente observar, durante o festejo, uma legião considerável de homens com os corpos e rostos pintados de preto, usando perucas de cabelos crespos, enchimentos nas regiões dos seios e nádegas, fantasiados de “nega maluca”. Quando perguntados sobre o caráter ofensivo da fantasia, possivelmente estes foliões diriam (como já disseram inúmeras vezes): “isso aqui não é racismo, é só uma brincadeira”. Afinal, ainda paira no senso comum – e em camadas profundas da psique da *branquitude*, como afirma Maria Beatriz Costa Carvalho Vannuchi⁶³ – o imaginário de que, no Brasil, ou não há racismo ou o racismo está fora, no outro. Reside aí uma aparente contradição: pesquisas recentes afirmam que 81% dos brasileiros assumem que existe racismo no país, mas apenas 34% admitem terem ou já terem tido algum preconceito contra pessoas negras.⁶⁴ Um cenário não muito distante do que apresentou a pesquisa realizada pelo Instituto DataFolha em 1995:

⁶² Para além da disputa de autoria sobre a canção *O teu cabelo não nega*, que segundo José Ramos Tinhorão teria sido responsável “pelo primeiro grande escândalo da música popular brasileira”, é importante afirmar que esta marchinha está entre as mais conhecidas e populares composições de Lamartine e do carnaval carioca. Depois do primeiro registro em 1932, lançada no carnaval de 1933, a canção foi gravada e regravada por dezenas de intérpretes e continua a embalar os festejos carnavalescos até hoje. Além disso, o título da canção deu nome a um espetáculo sobre a vida de Lamartine, estreado no Copacabana Palace em 1963 e ao enredo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense em 1981. Ver DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lamartine Babo. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

⁶³ VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. A Violência Nossa de Cada Dia: O Racismo à Brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi. **O Racismo e o Negro no Brasil**: Questões para a Psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.59-70.

⁶⁴ Pesquisa PoderData sobre racismo, realizada em 2020. Ver FREIRE, Sabrina. 81% veem racismo no Brasil, mas só 34% admitem preconceito contra negros. **PODER 360**. 19 nov. 2020.

A maior e mais ampla investigação científico-jornalística sobre preconceito de cor no Brasil, realizada pela Folha e pelo Instituto de Pesquisas Datafolha em 1995, resultou em centenas de revelações. Mas três números básicos sintetizam um pouco esse extenso trabalho, agora publicado neste livro: 1) apesar de 89% dos brasileiros dizerem haver preconceito de cor contra negros no Brasil, 2) só 10% admitem ter um pouco ou muito preconceito, mas, 3) de forma indireta, 87% revelam algum preconceito, ao pronunciar ou concordar com enunciados preconceituosos, ou ao admitir comportamentos de conteúdo racista em relação a negros.⁶⁵

Como afirma Skidmore, a dificuldade de nomeação do racismo como estrutura de violência constantemente presente na sociedade brasileira advém de um complexo processo histórico que tem no mito da democracia racial seu pilar de sustentação. Trata-se da histórica interpretação do Brasil como um país “livre de preconceito de cor”, como já mencionado, expresso em uma suposta igualdade de direitos e oportunidades entre todos (em oposição à situação dos negros nos Estados Unidos da segregação) e na celebração da mestiçagem como elemento fundamental da festa, do carnaval, do samba e da cultura brasileira. Essa percepção – construída historicamente como veremos nesse capítulo – produziu, como afirma Edward Telles um “racismo à brasileira”.⁶⁶ Este, longe de ser menos prejudicial que qualquer outro, utiliza de subterfúgios e se instaura em lugares profundos dos imaginários, como quem foge dos holofotes, mas não deixa nunca de operar. Como na fantasia de “nega maluca”, esse tipo de provocação racial evidencia uma complexidade importante que opera na ambiguidade das relações raciais. Afinal, o “racismo à brasileira” não é constituído de uma total e óbvia rejeição, mas é permeado por um elemento passional, que oblitera aproximações e distanciamentos, desejos e rejeições, como afirma o psicanalista Jean-Bertrand Pontalis:

Quando é que intervém a angústia diante do estranho? Quando o outro é simultaneamente parecido e diferente. Por isso é que considero falsa, ou pelo menos incompleta, a ideia aceita de que o racismo seria testemunho de uma rejeição radical do outro, de uma intolerância essencial às diferenças etc. Ao contrário do que se acredita, a imagem do semelhante, do duplo, é infinitamente mais perturbadora do que a do outro.⁶⁷

⁶⁵ RODRIGUES, Fernando. Racismo Cordial. In: TURRA, Cleusa; VENTURI, Gustavo. **Racismo Cordial**: A mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil. São Paulo: Ática, 1995.

⁶⁶ TELLES, Edward. **Racismo à Brasileira**: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Ford, 2003.

⁶⁷ PONTALIS, Jean-Bertrand. **Perder de vista** (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.36.

Basta uma rápida investigação para chegar ao fato de que a fantasia de “nega maluca” possui profunda relação com o chamado *blackface*⁶⁸, ato no qual pessoas brancas usam tintas para pintar o rosto de preto em espetáculos humorísticos, de forma a ridicularizar e performar determinadas *imagens de controle*, fazendo da negritude piada e reforçando as relações de poder e dominação de brancos sobre negros. A prática originada nos Estados Unidos se estendeu pela Europa e América do Sul, ganhando os palcos dos Teatros de Revista⁶⁹ no Brasil e permanecendo presente como prática popular do carnaval na cidade do Rio de Janeiro, quando as “negas malucas” saem às ruas como caricaturas das mulheres negras, reforçando as *imagens de controle* da hipersexualização, de trejeitos libidinosos, irreais e exagerados, levando em tom jocoso, ao extremo, o imaginário da “mulata exportação”.⁷⁰ Para Adilson José Moreira, esse tipo de representação está profundamente enraizada “na noção de que negros são moral, intelectual, sexual e esteticamente inferiores a brancos”⁷¹ e, por isso, passíveis do risível e da piada. É importante lembrar que:

Os estereótipos raciais negativos presentes em piadas e brincadeiras racistas são os mesmos que motivam práticas discriminatórias contra as minorias raciais em outros contextos. (...) Muitas teorias psicológicas demonstram que o humor não é mera relação reflexa, mas sim produto do contexto cultural na qual as pessoas vivem. Isso significa que ele adquire sentido a partir dos valores presentes no espaço público⁷².

Intensificaram-se contemporaneamente, especialmente nos últimos anos, as críticas a este tipo de prática por parte de grupos carnavalescos, as campanhas lançadas nas redes sociais para o combate do racismo e do machismo no carnaval, os textos acadêmicos e não acadêmicos que questionam os usos de fantasias jocosas e ofensivas e até os investimentos de algumas secretarias de cultura municipais, na divulgação de canais de denúncia de racismo durante a festa. As críticas veementes dos feminismos negros às formas com que as mulheres negras são frequentemente representadas na cultura, na festa e no carnaval apontam para o

⁶⁸ STRAUSBAUGH, John. **Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture**. Jeremy P. Tarcher/Penguin. 2007.

⁶⁹ VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: Dramaturgia e convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

⁷⁰ O termo “mulata exportação” associa a “mulata” a produtos de exportação nacionais, em uma explícita associação com a “venda” da personagem para o consumo no âmbito da cultura internacional. É importante destacar também que, implícito no termo, está a associação com os serviços de prostituição que “vendem” práticas sexuais de forma ilícita no exterior, frequentemente recorrendo ao apelo imagético do fetiche sobre a “mulata”.

⁷¹ MOREIRA, Adilson José. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polên, 2019, p.143.

⁷² Ibidem., p.27.

fato de que estes são espaços de disputa e que, muitas vezes, sob a carapuça de um humor de natureza benigna, revelam-se estratégias de propagação de hostilidade racial.

Se não pelas vias do humor, mas pela suposta exaltação da alegria e da sexualidade, a celebração das “mulatas” como integrantes particulares e especiais do festejo carnavalesco também se configura como central nessa equação. Profundamente crítica ao mito da democracia racial, Lélia Gonzalez afirma que o carnaval pode operar como a própria encarnação do mito, a partir da celebração dos corpos femininos negros como sujeitos desejados e valorizados – negando tensões –, especialmente sob o julgo da beleza e da sexualidade. Sobre a festa, a autora afirma:

O mito que se trata de reencenar aqui é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. E nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os “flashes” se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isto, sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo.⁷³

Essa celebração, afirma Gonzalez, é ambígua. Principalmente quando o carnaval acaba e esta mulher retorna ao lugar de doméstica. Segunda a autora, refletindo sobre a situação das mulheres negras no carnaval e fora dele durante as décadas de 1970 e 1980, é comum que aquela que é amplamente celebrada durante o festejo como “mulata”, desça do salto e encare, nos outros meses do ano, uma dura realidade como empregada doméstica. Em outros termos significa dizer que, sob a luz da valorização da beleza, sexualidade e corpo das mulheres negras no espaço do carnaval e da canção, podem ficar ofuscadas as estruturas de violência e opressão a qual são submetidas cotidianamente. Ofuscadas, porém não apagadas. Nesse sentido, o mito da democracia racial é atravessado não apenas pelas tensões raciais, mas pelas questões de gênero.

Portanto, as aparições constantes das mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas, assim como as temáticas raciais, as alusões às festas, à história do Brasil e ao

⁷³ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs), 2020, Op. cit., p.80.

carnaval, oferecem amplo material para investigações onde as questões relacionadas à democracia racial, à sexualidade, à raça e ao gênero são privilegiadas. Os discursos presentes nas canções são entendidos aqui, a partir de Michel Foucault, não como elementos neutros nos quais “a sexualidade se desarma e a política se pacifica”⁷⁴, mas como um dos lugares privilegiados onde elas exercem seu poder.

É importante pontuar que as famosas marchinhas carnavalescas tiveram suas primeiras aparições ainda na década de 1870, inspiradas pelas marchas difundidas por bandas militares e civis. Mais tarde, foram transformadas em músicas de diversão e, tocadas em contextos festivos, junto a tangos, fadinhos e polcas, ganharam o nome carinhoso expresso no diminutivo “marchinha”. Foi no ano de 1899 que a conhecida maestrina Chiquinha Gonzaga compôs aquela que é reconhecida como uma das primeiras marchinhas produzidas sob encomenda para o período do carnaval: a canção *Ó Abre Alas*, feita especialmente para o Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro.⁷⁵ Mas foram os anos compreendidos entre as décadas de 1920 e 1930 que se configuraram como verdadeiramente fundamentais na história da música popular, período em que se recriaram, consolidaram e diversificaram, assumindo um tom marcadamente parodístico e ganhando certas características de institucionalização graças às premiações anuais - financiadas tanto pelo Estado quanto por instituições privadas - e que elegiam as canções mais aclamadas pelo público durante a festa. É neste momento também que ocorre o processo de popularização e visibilidade decorrentes da eclosão do sistema de comunicação de rádios, que se tornava importante agente formador do imaginário social no período do governo Getúlio Vargas.⁷⁶

Além dos programas que Vargas utilizava para falar diretamente ao povo como o “A hora do Brasil”, ele também “instituiu a prática de convidar cantores e músicos para as recepções que oferecia no Palácio do Catete. O rádio e as canções eram instrumentos valiosos na estratégia política estadonovista”.⁷⁷ Podemos apontar para o fato de que a música popular brasileira na época estava inserida em um processo de negociação e relação com os estatutos políticos delineados pelo governo então vigente, tanto no que confere a sua popularização e difusão quanto em sua relação com o imaginário social e identitário que se pretendia construir.

⁷⁴ FOUCAULT, Michel, 1997, Op. cit., p.9.

⁷⁵ TINHORÃO, José Ramos, 2013, Op. cit., p.139.

⁷⁶ LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio**: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p.42.

⁷⁷ GOMES, Angela de Castro. Ideologia e Trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.) **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p.64.

Como bem lembra Adalberto Paranhos, a ideia do Brasil como “terra do samba” passou por um processo de invenção, uma verdadeira corrida de obstáculos, até que, via afirmação social dos sambistas, ganhasse a legitimação do Estado como símbolo nacional. Portanto, conforme a entrada do Estado acontece no cenário musical, ocorre um processo de institucionalização e ressignificação do samba, em uma atuação que buscou aproximá-lo dos projetos político-ideológicos do governo no momento. Ao mesmo tempo, esse movimento não foi uniforme, e contou, claramente, com ações e estratégias – de aproximação, distanciamentos, resistências e negociações – por parte dos sambistas.⁷⁸

Nesse sentido, o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -, instituição importante do governo Vargas, “interferiu diretamente no samba urbano carioca”, em um “período em que a valorização do que fosse considerado autenticamente nacional passava a ser um dos pontos-chave das propostas culturais oficiais; o samba, então, ganhou maior importância (...)”.⁷⁹ Compuseram as investidas varguistas desse projeto nacional uma série de outros investimentos, como é o caso do futebol. Segundo a historiadora Livia Gonçalves Magalhães, a regulamentação e profissionalização do futebol por Vargas objetivaram ampliar as bases sociais do governo, assim como compor o imaginário da democracia racial, com a ampla participação de jogadores negros.⁸⁰

Em um movimento próximo ao que ocorreu com o futebol, entre os anos 1934 e 1945 o Governo Vargas investiu em processos de oficialização e nacionalização do carnaval. Os folguedos no Rio de Janeiro, em suas várias expressões - como os ranchos, cordões, sociedades carnavalescas e escolas de samba – passaram a ser articulados nos discursos da imprensa como “capazes de arregimentar todas as classes sociais que, juntas, dançavam e cantavam em uníssono as maravilhas do país. A partir de 1938 a atuação do Estado Novo promoveria a verticalização desse projeto”.⁸¹ Como constata a pesquisa do historiador Danilo Alves Bezerra, o Governo Vargas:

procurou incutir nesses folguedos uma perspectiva cultural e ideológica, a brasilidade, do Centro dos Cronistas Carnavalescos no primeiro período analisado (1934-37) e dos foliões em suas performances individuais pelas ruas da cidade. (...) Percebe-se o

⁷⁸ PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **Revista História**. São Paulo, v.22, n.1, p.81-113, 2003.

⁷⁹ LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio, 2015, Op. cit., p.150.

⁸⁰ MAGALHÃES, Livia Gonçalves. **Ensino e Memória: Histórias do Futebol**. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2010, p. 24.

⁸¹ BEZERRA, Danilo Alves. Carnavais do Rio de Janeiro e seus usos pelo Estado Novo (1938 a 1942). In: XVIII Simpósio Nacional de História, 2013, **Anais do XVIII Simpósio Nacional de História**. ANPUH – Brasil, 2013, p.6.

intuito de fazer da capital federal uma cidade turística. Para isso, o carnaval e o samba foram vendidos como mercadorias na voz, no rebolado, nos trejeitos e nas vestimentas de Carmem Miranda na América do Sul e nos EUA, o que fez, ano após ano, aumentar de forma significativa o número de turistas estrangeiros que desembarcavam no Rio de Janeiro. Durante todo o período observou-se um movimento contínuo dos foliões rumo aos redutos fechados dos diversos clubes sociais, trabalhistas e esportivos do certame festivo carioca.⁸²

O investimento para a consolidação do carnaval como festa nacional teve especial impacto na então capital do país. No Rio de Janeiro, cresceram exponencialmente os investimentos em concursos carnavalescos e de marchinhas, nas oficializações dos folguedos e nas escolas de samba. A cidade, que poucos anos antes teve seus sambistas e sambas perseguidos pela repressão policial⁸³, passava, a partir de 1930, a receber – sob as vias de institucionalização e regulação – novos olhares para suas manifestações populares. Neste clima de celebração, os compositores de marchinhas carnavalescas não economizaram elogios à cidade. Data deste período, mais especificamente do ano de 1934, a famosa canção *Cidade Maravilhosa*, composta por André Filho, gravada em parceria com Aurora Miranda⁸⁴:

Cidade Maravilhosa

Cheia de encantos mil

Cidade maravilhosa

Coração do meu Brasil (2x)

Berço do samba e das lindas canções

Que vivem n'alma da gente

És o altar dos nossos corações

Cidade Maravilhosa

Cheia de encantos mil

Cidade maravilhosa

⁸² BEZERRA, Danilo Alves. **Os Carnavais do Rio de Janeiro e os Limites da Oficialização e da Nacionalização (1934-1945)**. 2012. 188 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2012, p.183.

⁸³ Ver VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

⁸⁴ A primeira gravação de Cidade Maravilhosa foi feita por André Filho em parceria com Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda. A marchinha foi inscrita em 1935 no Concurso de Carnaval da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, obtendo a 2ª colocação. Em 1960, a marchinha foi eleita como hino da cidade do Rio de Janeiro, em decreto da prefeitura da cidade. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. André Filho. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/andre-filho/dados-artisticos> > Acesso em: 02 março. 2020.

Coração do meu Brasil (2x)

Que cantam alegremente
 Jardim florido de amor e saudade
 Terra que a todos seduz
 Que Deus te cubra de felicidades
 Ninho de sonho e de luz

Cidade Maravilhosa
 Cheia de encantos mil
 Cidade maravilhosa
 Coração do meu Brasil (2x)

“Terra de encantos mil” e que “a todos seduz”, o Rio de Janeiro é celebrado como o coração do Brasil na letra acompanhada por uma melodia cadenciada e animada, em ritmo acelerado e alegre. Um caráter musical e festivo está presente tanto na musicalidade, como no discurso, onde a cidade é descrita como “berço do samba e das lindas canções”. Uma narrativa idílica, de valorização das belezas naturais, da sedução, dos sentimentos e da musicalidade é evocada na confluência entre um Rio de Janeiro profundamente nacional e um Brasil carioca. Constituíam-se assim a celebração de uma alegria aparentemente inerente àqueles nascidos nestas terras, especialmente atribuída às suas inclinações à música e à festa. Além disso, diversas canções nesse período se dedicaram a acentuar a capacidade da música, especialmente do samba, de inspirar felicidade, afastar a tristeza e “não deixar padecer”. Na marchinha carnavalesca *Alegria*, composta por Assis Valente e gravada em 1937⁸⁵, o samba aparece como remédio para uma gente que antes era “triste, amargurada”, mas que canta para espantar a tristeza:

Alegria prá cantar a batucada
 As morenas vão sambar
 Quem samba tem alegria

⁸⁵ A gravação contou com a parceria de Durval Maia e foi realizada pela gravadora Victor. Foi ainda, sucesso no carnaval de 1938. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Assis Valente. Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/assis-valente/dados-artisticos>> Acesso em: 02 março. 2020.

Minha gente era triste, amargurada
Inventou a batucada
Prá deixar de padecer
Salve o prazer
Salve o prazer
Da tristeza não quero saber
A tristeza me faz padecer
Vou deixar a cruel nostalgia
Vou fazer batucada de noite e de dia
Vou cantar
Esperando a felicidade
Para ver se eu vou melhorar
Vou cantando fingindo alegria
Para a humanidade não me ver chorar

O movimento narrado pela música é o de uma gente triste que, para se afastar das mazelas, inventa a batucada. Mesmo sem esclarecer as razões de tais tristezas, considerando as origens do samba - e do próprio Assis Valente - entre a população negra e pobre, é possível imaginar que esta tristeza esteja associada às condições de vida destes. A alegria decorrente do samba aparece como antídoto, algo que, mesmo quando fingida, transformaria sentimentos. As mulheres não ficaram de fora dessa imaginação: na canção, a narrativa afiança uma celebração por conta da promessa de que as “morenas vão sambar”, associando o corpo feminino ao prazer e a felicidade.

Outra característica presente em parte considerável das marchinhas de carnaval, especialmente aquelas criadas por alguns dos mais conhecidos compositores populares, como Ary Barroso e Lamartine Babo, se define por uma “sensibilidade afinada com a proposta modernista de se esboçar um perfil do Brasil através da música”.⁸⁶ Se as décadas entre 1920 e 1940 no Brasil foram marcadas pela formulação das inspirações modernistas no país, principalmente após a Semana de Arte Moderna de 1922, as marchinhas de carnaval não escaparam às temáticas do nacional, mesmo que expressando-a de forma jocosa, ambígua e

⁸⁶ NAVES, Santuza Cambraia, 1998, Op. cit., p.79.

complexa, como é possível observar em *Hino do Carnaval Brasileiro*, composta por Lamartine Babo e sucesso na voz de Almirante no carnaval de 1939⁸⁷:

Salve a morena
A cor morena do Brasil fagueiro
Salve o pandeiro
Que desce do morro prá fazer a marcação
São, são, são
São quinhentas mil morenas
Loiras, cor de laranja, cem mil
Salve, salve
Teu carnaval, Brasil

Salve a loirinha
Dos olhos verdes cor das nossas matas
Salve a mulata
Cor de canela, nossa grande produção
São, são, são
São quinhentas mil morenas
Loiras cor de laranja, cem mil
Salve, salve
Teu carnaval, Brasil

A melodia que acompanha a letra citada é composta por características que Luiz Tatit atribui ao processo básico de estabilização melódica que o autor chama de tematização. Em termos simples, são características da tematização a estimulação da mobilização física do ouvinte, decorrente do encurtamento das vogais – como é o caso da letra “e” em “salve” ou da letra “o” em “marcação” – e da profunda relação entre ritmo e temática. Ou seja, melodia e ritmos dinâmicos que se combinam na aproximação com as marchas militares, o que institui um tom solene e nacional, ao mesmo tempo que o celebra e satiriza pelas características alegres

⁸⁷ Gravada no álbum *Tamanho não é documento*, pela gravadora Odeon. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lamartine Babo - Discografia. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/discografia> > Acesso em: 02 março. 2020.

e aceleradas. Além disso, o título da canção faz jus ao estilo melódico e musical, com o uso de instrumentos de sopro e sequências de ascensão e queda das notas que fazem lembrar o Hino Nacional Brasileiro. Em estilo melódico e temático muito próximo a esse está também a marchinha *História do Brasil*⁸⁸, também de Lamartine Babo:

Quem foi que inventou o Brasil?

Foi seu Cabral!

Foi seu Cabral!

No dia vinte e um de abril

Dois meses depois do carnaval

Depois

Ceci amou Peri

Peri beijou Ceci

Ao som...

Ao som do Guarani!

Do Guarani ao guaraná

Surgiu a feijoada

E mais tarde o Paraty

Depois

Ceci virou laiá

Peri virou loiô

De lá...

Pra cá tudo mudou!

Passou-se o tempo da vovó

Quem manda é a Severa

E o cavalo Mossoró

Logo na primeira estrofe a música faz menção à invenção do Brasil, expressão poética de um processo de forjamento da nação que, se assim entendida, é constituída a partir da matriz europeia (expressa na figura de Cabral). Além disso, a música faz referência a uma dupla produção cultural e discursiva: o livro *O Guarani* (1857) de José de Alencar e a ópera de mesmo

⁸⁸ Gravada por Almirante na gravadora Victor em 1934. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). História do Brasil. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/busca/?musica=hist%C3%B3ria%20do%20brasil> > Acesso em 10 abril. 2021.

nome, baseada no romance, composta por Carlos Gomes em 1870. Ambas as produções fazem referência à constituição da identidade brasileira a partir da relação com os povos indígenas nativos, evocando a participação destas populações na formação nacional. No trecho, “surgiu a feijoada e depois o Paraty”, o autor alude, primeiro, à feijoada, comida tradicional no Brasil e que possui origem entre as populações afro-brasileiras.⁸⁹ Depois, ao Paraty, que

(...) hoje em dia é mais conhecida como cachaça, e que, extraída da cana de açúcar, propiciava aos escravos, que se matavam no trabalho forçado nas lavouras de cana de açúcar, uma válvula de escape ao terror da escravidão racial.⁹⁰

constituição do nacional, do racial e do gênero. A aproximação dos aspectos físicos femininos com elementos da natureza caminha para uma perspectiva biologizante de seus corpos, como afirma Ericeira:

(...) além de assimilar a discussão em torno da mestiçagem em voga no país na década de 1930, acredito que a profusão de citações aos aspectos físicos da mulher presentes nas letras das marchinhas reflete também o ponto de vista masculino que concebe a mulher enquanto um ser biológico, e não como um ser social dotado de capacidade intelectual ou de aptidão para o trabalho. Seguindo também uma perspectiva biologizante, em várias composições a mulher é associada a objetos e a seres naturais. Nas letras dessas marchinhas, são recorrentes os usos de metáforas e de comparações entre a mulher e determinados elementos da natureza. Não foi raro encontrar citações por meio das quais a mulher-natureza é exaltada pela sua beleza física.⁹²

Também está presente na canção a ambiguidade em torno do termo “morena”, que ganha contornos tanto de sujeito – na figura feminina da morena – quanto de adjetivo – na “cor morena do Brasil fagueiro”. A brincadeira com a duplicidade do sentido do termo na música evidencia um dos temas centrais na narrativa: a associação da morenidade - ao mesmo tempo como cor, como raça, como mestiçagem, como mulher – ao próprio Brasil. Esse Brasil é, ainda, adjetivado “fagueiro”, ou seja, um país dado a amenidades, suavidades e prazeres, consequentemente atrelados a sua “morenidade”.

Já em *História do Brasil* (1934) os elementos culturais ganham destaque e entre eles são estabelecidas relações que não obedecem a ordens causais ou cronológicas estritas, mas apontam para uma movimentação histórica que congrega na discursividade elementos atribuídos a origens raciais diversas: “O Guarani”, “Ceci e Peri”, “Iaiá e Ioiô”, “a feijoada”, “o Paraty” etc. Esse Brasil, segundo a canção, foi encontrado e inventado pela referência à chegada dos portugueses expressa em “Quem foi que inventou o Brasil? Foi seu Cabral!”. Dessa forma, as canções de Lamartine Babo metaforizam o mito das três raças, a invenção de uma nacionalidade que se baseia em uma suposta harmonia entre brancos, indígenas e negros na leitura do passado colonial – que está expressa na morenidade, na mestiçagem - e que ganhava contornos ambíguos e profundos na formulação modernista - uma modernidade tropical - e na constituição de uma identidade nacional que se queria afirmar por certos grupos na época.

⁹² ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. As mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas (1930- 1940). **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 101, nov. 2013.

É importante pontuar que as décadas entre 1920 e 1940 foram palco de inúmeras produções intelectuais em torno das concepções raciais no país. Por um lado, de acordo com o historiador Sidney Aguilar Filho, houve a modernização das teorias eugenistas evidentes desde o século XIX, expressas pelo que o autor chama de “bancada pró-eugenia”⁹³. Esse grupo de intelectuais atuantes nas esferas políticas do governo Getúlio Vargas esteve em profunda aproximação com um nacionalismo racista e autoritário, afirmando teorias de superioridade racial e apostando em formas de “embranquecimento” da sociedade. Articulado este pensamento arianista estavam o jurista Oliveira Viana, o advogado e integralista Gustavo Barroso, o médico Renato Kehl, o professor Fernando de Azevedo, dentre outros. Este grupo é citado por Aguilar como extremamente influente nas relações de poder do período a partir da contribuição na elaboração de políticas públicas de intervenção do Estado na sociedade, especialmente em prol de uma moralização dos costumes e disciplinamento comportamental baseados em teorias racistas.

Este pensamento estava profundamente vinculado às teorias que, desde os fins do século XIX, buscavam propor caminhos para a construção da nacionalidade brasileira, entendida como problemática por conta da diversidade racial herdada dos processos de colonização e escravidão. Segundo Kabengele Munanga, para resolver esse problema, os pensadores brasileiros elaboraram propostas originais:

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e o grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se achava branca, daí por que a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se tratava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX.⁹⁴

Até 1930 é possível verificar que uma grande maioria dos intelectuais brasileiros preocupados com a questão nacional, marcados pelo determinismo biológico do século XIX, defendiam uma suposta inferioridade das raças não brancas. Tornava-se assim, portanto, um elemento preocupante para o futuro da nação a presença dos tipos mestiços. A degenerescência do mestiço era vista como fruto de uma problemática mistura de genes a partir de percepções biológicas. Aproximando o resultado das relações interracialis no Brasil com o resultado do

⁹³ AGUILAR FILHO, Sidney. **Educação, autoritarismo e eugenia**: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945). 2011. 364 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, p.22.

⁹⁴ MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**: Identidade Nacional versus Identidade Negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.54.

cruzamento de éguas e jumentos – neste último caso, um animal infértil, “degenerado”, a mula – estes intelectuais se debruçaram sobre o tema da mestiçagem como um problema a ser resolvido.⁹⁵ Segundo Raymundo Nina Rodrigues, a mestiçagem seria provocadora de perturbações psíquicas, expressas em uma “natural” degenerescência dos mestiços, manifestadas em comportamentos sociais desviantes da ordem e da moral, como uma sexualidade perturbadora, tendências ao crime etc.

Ao mesmo tempo, nesse ínterim, a ideologia do branqueamento ganhou força. Entre intelectuais como Silvio Romero e João Batista Lacerda circulava a perspectiva de que, da mestiçagem das três raças, nasceria um povo tipicamente brasileiro, com a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos traços não brancos.⁹⁶ Mas foi em Oliveira Viana que uma maior sistematização de ideias extremamente racistas aconteceu. Classificando os “mulatos” em “superiores” e “inferiores” a partir de traços fenotípicos, as “qualidades morais e intelectuais” dos mestiços foram definidas pelo intelectual a partir das aparências físicas, mais próximas ou mais distantes da negritude. Segundo Viana, os grandes prejuízos da mestiçagem estariam nos defeitos antropológicos e psicológicos dos mestiços, verificados antecipadamente em suas características físicas. Viana propunha um embranquecimento a partir das relações entre os “mulatos superiores” (mais próximos aos brancos) e brancos como a esperança da nação. Aposta, portanto, em um processo de apuramento sucessivo, que seria capaz de branquear o Brasil. Em seu pensamento está presente a perspectiva da arianização: a mestiçagem seria uma fase transitória do processo histórico que, se devidamente incentivado, faria nascer um tipo étnico único para o futuro da nação brasileira.⁹⁷

Em meio às disputas entre as teorias raciais do final do século XIX e em questionamento a elas, passa a ser elaborada uma busca por caminhos distintos na orientação política do país, especialmente a partir de 1930, centrando as preocupações no desenvolvimento social e abrindo espaços para propostas diferentes em torno das teorias raciais. Em intensa aproximação com as políticas estadunidenses sob a figura de Franklin Roosevelt (1933-1945), tanto o governo varguista como diversos intelectuais investiram em divulgar as relações raciais no Brasil como um “laboratório de civilização” ou até mesmo uma “solução” para o racismo a partir da mestiçagem. Pensadores como Arthur Ramos e Gilberto Freyre propuseram

⁹⁵ RODRIGUES, Nina. RODRIGUES, Nina. Métissage, dégénérescence et crime. **Archives d'Anthropologie Criminelle**, v.14, n.83, 1899. In: Scielo, v.15, n.4, p.1151-1182, out.-dez. 2008.

⁹⁶ Ibidem, p.1158.

⁹⁷ VIANA, Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

interpretações que apresentavam alternativas consideradas por eles mais democráticas do que as teorias eugenistas, valorizando a diversidade étnica e racial como um fator positivo na construção da nação brasileira. Estes discursos em torno da diferença foram constituídos historicamente por um conjunto de teorias, interpretações, ideias e práticas políticas originadas tanto por intelectuais consagrados no país, como por representantes políticos, e deu origem a uma interpretação que concebia o Brasil como livre de preconceitos raciais, no que pode ser definido, segundo Kabengele Munanga, como uma ordem, como uma forte voz que grita: “não somos racistas, os racistas são os outros, americanos e sul-africanos brancos”.⁹⁸

Segundo Abdias do Nascimento, a democracia racial foi elaborada como motivo de orgulho nacional, marca positiva, que diferenciava o Brasil do racismo legal dos Estados Unidos, afirmando uma convivência harmoniosa entre as raças, fruto do processo de mestiçagem.⁹⁹ As primeiras investidas em concepções positivas sobre a mestiçagem foram pensadas por intelectuais como Arthur Ramos, que afirmou que “não temos no Brasil, nem minorias de raça nem quaisquer outras espécies de minorias [...]”, e isso porque a colonização portuguesa foi “a mais justa, a mais liberal, a mais científica”¹⁰⁰. Em seu livro *Guerra e Relações de Raça* (1943) o autor discute as relações raciais nos Estados Unidos e estabelece uma análise comparativa com a situação no Brasil, afirmando assim a existência de uma democracia racial nas terras tropicais em detrimento de um ‘efetivo’ racismo estadunidense.¹⁰¹

Apropriando-se do termo “democracia” e afastando-a de seu significado estritamente político estes intelectuais formulavam, especialmente sob uma perspectiva cultural e social, possibilidades para as formas de lidar com a miscigenação. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães afiança:

Como Freyre já fizera em suas conferências na Europa, Ramos salientou a formação da cultura e da personalidade brasileiras, em detrimento das formas políticas, para definir a democracia. Do mesmo modo que Freyre, Ramos também se refere ao Brasil como “democracia”, no que pese estarmos, naquele momento, sob o jugo de uma ditadura. Ramos utilizava, portanto, a expressão “democracia racial” com o mesmo sentido com que Freyre empregava a expressão “democracia social” ou “democracia

⁹⁸ MUNANGA, Kabengele, 2020, Op. cit., p.142.

⁹⁹ NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

¹⁰⁰ RAMOS, Arthur. **Guerra e relações de raça**. Rio de Janeiro: Departamento Editorial da União Nacional dos Estudantes, 1943.

¹⁰¹ Quando Gilberto Freyre vai aos Estados Unidos por fins de estudos, se apropria de uma dimensão comparativa entre as teorias raciais no Brasil e nos Estados Unidos, apoiada pelos próprios estadunidenses e que formulava o Brasil como paraíso racial. Ver AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. A recusa da raça: anti-racismo e cidadania no Brasil dos anos 1830. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 297-320, jul./dez. 2005.

étnica”, confundindo-a deliberadamente com a expressão usada ocasionalmente pelos negros norte-americanos. Assim como Freyre, Arthur Ramos pretendia transformar a miscigenação cultural e biológica, que caracterizaria o Brasil, em marco fundador do mundo pós-racista que se avizinhava.¹⁰²

Formulava-se assim, entre estes intelectuais, concepções sobre a “raça” no Brasil, sobre a forma como se pensavam as relações entre brancos, negros, indígenas, mulheres e homens ao longo da história do país e que permitiram a celebração do discurso – e mito - da democracia racial. Esta não anulou ou distanciou as teorias eugenistas em sua totalidade, mas constituiu uma discursividade baseada em parâmetros históricos e culturais que possibilitaram o fortalecimento da representação do Brasil como “paraíso racial”. Celia Maria Marinho de Azevedo nos lembra que, em Gilberto Freyre, intelectual considerado um dos maiores expoentes da ideologia da democracia racial, o eixo da discussão do futuro da nação é deslocado da raça para a cultura.¹⁰³ Isso não significa que os termos raciais foram abandonados. Mas o autor privilegiou explicações sobre o passado brasileiro e projeções sobre perspectivas de futuro que partiam da valorização das contribuições culturais que indígenas, negros e brancos fizeram à cultura nacional.

Em uma de suas obras com maior projeção, *Casa Grande e Senzala*, publicada em 1933, Freyre narra a história do Brasil a partir de análises sobre o mundo escravista e agrário do Nordeste do país (Séc. XVI e XVII). Segundo Munanga, para Freyre, “a família patriarcal do Nordeste era o grande fator da colonização e o princípio único da autoridade, obediência e coesão.”¹⁰⁴ É importante pontuar que há em Freyre uma efetiva contribuição: em comparação com a teoria da degenerescência dos eugenistas, sua perspectiva buscava positivar a mestiçagem, elucidando as contribuições que negros, índios e mestiços ofereceram ao Brasil. Entretanto, seu posicionamento celebrante de um suposto sincretismo contribui para a construção de um imaginário que invisibiliza as contradições, as violências e desigualdades. Além disso, a abordagem sincrética torna nebulosos os limites entre as identidades raciais, subjugando-as, em detrimento ao aparecimento de um tipo racial único e nacional.

Segundo Thomas E. Skidmore, a perspectiva de Freyre servia inclusive para reforçar o ideal do branqueamento, ao valorizar um universalismo ambíguo, onde é o europeu (branco) que absorve positivamente as heranças negras e indígenas e as transmuta no tipo brasileiro

¹⁰² GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A democracia racial revisitada. **Revista Afro-Ásia**, n.60, 2019, p.22.

¹⁰³ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de, 2005, Op. cit., 300-312.

¹⁰⁴ MUNANGA, Kabengele, 2020, Op. cit., p.83.

ideal.¹⁰⁵ Ao dissolver a diferença, os ideólogos da democracia racial instalaram impeditivos à nomeação e admissão do racismo, o que, segundo Vannuchi, “confisca a condição de pensamento e até de defesa contra as palavras e gestos violentos”.¹⁰⁶ É da elaboração em torno da mestiçagem nos campos cultural e racial que brotou, aos poucos, o projeto da democracia racial. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães lembra que a democracia racial é não apenas um ideal, mas uma realidade social:

o mito, antes de ser uma “falsa consciência”, é um conjunto de valores que tem efeitos concretos nas práticas dos indivíduos. O mito da democracia racial, portanto, não poderia ser interpretado apenas como “ilusão”, pois em grande medida fora e ainda é um ideário importante para amainar e coibir preconceitos.¹⁰⁷

Se constituiu assim, portanto, como um processo de “compromisso” político que, disseminado entre os intelectuais brasileiros especialmente durante o Estado Novo, fabulou-se na empreitada de inserção do país em um mundo moderno. Em consequência, como realidade social, o mito da democracia racial promoveu a falsa percepção de que não haveria racismo no Brasil:

O mito proclamou no Brasil um paraíso racial onde as relações entre brancos e negros, brancos e índios etc., são harmoniosas, isto é, sem preconceito e sem discriminação, a não ser de ordem socioeconômica, que atinge todos os brasileiros e não se baseia na cor de pele. Para se consolidar – tornar-se cada vez mais forte – o mito manipula alguns fatos evidenciados na realidade da sociedade brasileira, como a mestiçagem, as personalidades míticas e os símbolos da resistência cultural negra no país.¹⁰⁸

Seguindo os rastros do pensamento de Munanga é possível afirmar que o samba e o carnaval, ao tornarem-se símbolos da identidade nacional, foram apropriados também como símbolos da harmonia entre os grupos, da ausência do preconceito e da discriminação. Como afirma Magno Bissoli Siqueira, durante o Governo Vargas, a preocupação de elaboração de uma identidade nacional e do Brasil como Estado Nacional encontrou no desenvolvimento da urbanização e do mercado fonográfico, um lugar favorável:

¹⁰⁵ SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco**. Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro; trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

¹⁰⁶ VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. A Violência Nossa de Cada Dia: O Racismo à Brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi, 2017, Op. cit., p.64.

¹⁰⁷ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, São Paulo, 2006, p.1.

¹⁰⁸ MUNANGA, Kabengele, 2020, Op. cit., p.38.

Essa identidade, construída a partir da esfera cultural, teve como matéria-prima a cultura popular de origem étnica negra, mais precisamente o samba e o carnaval. Este, até então de um setor – na visão da elite – perigoso, primitivo e representante da barbárie, passa a ser cooptado pela cultura oficial, tornando-se símbolo de uma brasilidade e identificador do elemento nacional a serviço dos interesses do Estado.¹⁰⁹

Nesse sentido, a “mistura das raças” foi profundamente atrelada a interpretações e discursos sobre o carnaval, como é possível observar na canção *Senhorita Carnaval*¹¹⁰ de Lamartine Babo. Na marchinha, a festa é chamada por “senhorita” em alusão ao termo de tratamento a uma mulher jovem solteira, e é descrita como a mais “nacionalíssima” das festas, congregando a “raça branca” e a “raça escura”:

Toda a gente me procura
 Raça branca, raça escura
 Eu domino as gerações!
 Quando surjo na Avenida
 na subida e na descida
 fica assim de Gaviões!
 Carioquíssima
 Animadíssima
 Renovadíssima
 Nacionalíssima
 Amabilíssima
 Valiosíssima
 Assanhadíssima
 Luxuosíssima
 Ó que dama divinal!
 Ela se chama Senhorita Carnaval
 Quando chega fevereiro
 fico linda, sinto um cheiro
 Tudo cheira a... Carnaval!
 Eu não saio da Avenida
 na subida e na descida

¹⁰⁹ SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.211.

¹¹⁰ Gravada em parceria com a Embaixada do Perfume, em 1935, pela Gravadora Victor. Ver: VALENÇA, Suetônio Soares, 2014, Op. cit., p.81.

ferro o... Câmbio Nacional!

A marchinha carnavalesca *Senhorita Carnaval* foi lançada na ocasião das festividades no Rio de Janeiro em 1934. Composta por Lamartine Babo, um dos mais importantes compositores da música popular na época, a canção apresenta o carnaval sob alguns parâmetros fundamentais. Em primeiro lugar, a festa é expressa como manifestação especialmente democrática em termos raciais: “toda gente me procura/ raça branca, raça escura”. Depois, chama a atenção a nomeação do carnaval no feminino, como em “ela se chama senhorita” e “dama divinal”. Além disso, é descrito como “nacionalíssima”, em alusão a um suposto caráter tipicamente brasileiro da festa, que confere a ela tons de importância e abrangência. O adjetivo “carioquíssima” promove ainda a relação de pertencimento com o Rio de Janeiro, cidade natal de Lamartine Babo e de tantos outros dos mais importantes compositores de marchinhas do período, palco de grande efervescência cultural e da eclosão da festa como celebração entre diversos grupos sociais. As associações conferem algum sentido. Afinal, em suas dimensões dionisíacas (folia) e apolíneas (espetáculo)¹¹¹, o carnaval se constituía nesse período a partir de um complexo emaranhado de relações, atravessadas pelas questões da nacionalidade, das teorias raciais, do gênero etc.

Essa constituição deixou marcas ao longo do tempo: até os dias de hoje o carnaval é percebido como expressão de brasilidade, festa que afirmaria o “paraíso das três raças”, celebração da expressão mais alegre, festiva e feliz do país. Basta imaginar os primeiros elementos visuais que aparecem no imaginário sobre a festa. Muitas cores, pouca roupa e bastante alegria aparecem nas imagens típicas de mulheres como passistas, nas ruas com os blocos, ou nas avenidas com as escolas de samba. Imagens que projetam uma aparente convivência harmônica entre brancos, negros, mulheres e homens, gente de todo tipo, origem e região.

Se o eugenista Oliveira Viana é reconhecido por afirmar, em seu *Raça e Assimilação* (1932), a existência de apenas uma raça: a branca, em contraposição ao que seriam formas ou níveis de degenerescência consequentes de miscigenações inadequadas, Lamartine afirma não só a existência de mais de uma raça (“raça branca” e “raça escura”), como sua convivência em torno do carnaval. A festa se configura no discurso da canção como lugar de encontro, permeada por cheiros e movimentos e a quem se atribui diversos elogios. A representação da

¹¹¹ LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio, 2015 Op. cit., p.55.

efervescência carnavalesca, assanhada e animada, destoava da adequação ideal do embranquecimento eugenista de intelectuais como Oliveira Viana e Renato Kehl, mas se aproximava das formulações paradisíacas sobre o Brasil do mito da democracia racial de Gilberto Freyre e Arthur Ramos.

Elemento importante das interpretações de intelectuais como Freyre e Ramos é a percepção de uma colonização portuguesa benéfica, onde os invasores portugueses se apresentam como espécies de “salvadores” dos povos nativos de sua própria barbárie econômica, cultural e social, possibilitando assim a formação de um estado harmonioso e rico, com êxito na criação de uma avançada civilização. Esse fenômeno é descrito pela filósofa Suzana Castro como uma estratégia pater-colonial de poder, o que chama de *condescendência*.¹¹² Alusões à presença e *condescendência* portuguesa estão em diversas marchinhas carnavalescas, como é o caso da canção *Salada Portuguesa*, composta por Paulo Barbosa e Vicente Paiva¹¹³:

A minha maninha verde
Já chegou de Portugal
Vamos todos minha gente
Festejar o carnaval

Sai Manuel mais a Maria
Nos três dias de folia
Pierrô e Colombina
Pai João e Negra Mina

O vovô já me dizia
No Brasil há alegria
Desde o tempo de Cabral
Que existe o Carnaval

¹¹² CASTRO, Suzana de. *Condescendência: estratégia pater-colonial de poder*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

¹¹³ Gravada em 1935 por Manoel Monteiro. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Vicente Paiva. Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/vicente-paiva/dados-artisticos>> Acesso em: 02 março. 2020.

A exaltação do carnaval, das belezas e dos prazeres da vida no país aparecem na canção profundamente associadas ao tema dos portugueses e do empreendimento colonizador, na afirmação de um carnaval atrelado diretamente a um passado longínquo da história do país, “desde os tempos de Cabral”. A presença dos pares Manuel/Maria em referência à presença portuguesa, Pierrô/Colombina, fantasias de origem italiana muito comuns nas festas carnavalescas e Pai João/Negra Mina, em referência à indivíduos de origem negra/africana, revela mais uma vez o carnaval como forma cultural que procura se afirmar como espaço de uma festa democrática racialmente, com forte caráter devedor aos colonos.

A *condescendência* apontada por Suzana de Castro contribuiu para que as tensões, opressões e preconceitos raciais se constituíssem sob a afirmação de uma democracia racial que se instituiu como um *tabu*, como chama Abdias do Nascimento. Ou seja, uma questão perigosa, um tema sobre o qual a análise científica não deveria se debruçar para não desencastelar um imaginário tão solidificado como o da ausência de preconceitos raciais no país.

Se faz fundamental lembrar ainda que, como afirma Célia Marinho de Azevedo, a democracia racial não surgiu repentinamente da pena de intelectuais como Gilberto Freyre, ou no imaginário da cultura. Segundo a autora, a elaboração do mito “foi fruto de diversos interesses políticos e circunstâncias sociais locais; do contrário, acredito que ela não teria conseguido impregnar tão ubíqua e incisivamente o imaginário nacional e internacional sobre o Brasil.”¹¹⁴ A historiadora afiança que a ideia de democracia racial possuiu apelo desde 1830, quando um modelo de *cidadania universal sem distinção de cor* já pairava como ideal em meio às lutas dos “homens de cor”, “pardos” ou “mulatos” que denunciavam o preconceito de “cor” e miravam na garantia de um tratamento mais igualitário entre os cidadãos. Mais tarde, esse modelo teria sido aderido pela campanha abolicionista como forma de justificar e defender o fim da escravidão:

Décadas depois, esta mesma versão de um país paradisíaco em matéria de convivência humana ecoou entre diversos abolicionistas brasileiros. Em resposta às circunstâncias locais ditadas por um vigoroso movimento de escravos pela conquista da liberdade, Joaquim Nabuco argumenta que a abolição não acarretaria maiores riscos devido à harmonia “racial” brasileira.¹¹⁵

¹¹⁴ AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. A luta contra o racismo e a questão da identidade negra no Brasil. Revista Contemporânea v. 8, n. 1 p. 163-191 Jan-jun. 2018, p.165.

¹¹⁵ Ibidem., 166.

Foi no final do século XIX e começo do século XX que um modelo explicitamente racista – ao contrário do *modelo de cidadania universal sem distinção de cor* –, baseado na ideia de democracia racial, começou a ser formulado pelas elites brancas imigrantistas. Empenhadas na substituição da mão-de-obra escravizada e de negros libertos por trabalhadores brancos, caucasianos, saudados como membros da raça superior, essas elites pressionaram o governo para atrair uma corrente massiva de imigração europeia. Estabelecia-se assim um projeto de miscigenação que mirava no embranquecimento da população:

Dois aspectos chamam a atenção neste novo modelo de nação caucasiana: de um lado, a perspectiva de uma “miscigenação” embranquecedora abre a porta para a emergência do “mestiço brasileiro” como novo objeto de debates intelectuais no início do Século XX; por outro, assegura-se uma hierarquia racista pós-escravista, com os patamares superiores ocupados pela “raça caucásica” e os inferiores pela “raça negra”. Este segundo aspecto contrariava, em parte, o antigo modelo de cidadania universal; porém, ambos os modelos continuaram a conviver harmoniosamente, pois o Estado brasileiro pós-escravista nunca precisou formalizar aquela hierarquia racista.¹¹⁶

As reflexões de Azevedo nos ajudam a perceber como, antes da eclosão da denúncia do mito da democracia racial pelos movimentos negros – primeiro na década de 1950, depois em 1970 – a formulação desse ideal não se deu sem tensões ou disputas, muito menos foi articulado apenas por uma parcela específica da população. Enquanto isso, os elementos de celebração nacional, do carnaval e da harmonia racial, acionados como tema pelas marchinhas carnavalescas, demonstram o quanto o mito da democracia racial pairava disputado e em voga não apenas nos termos intelectuais, dos movimentos sociais e políticos, mas também no cenário da cultura e da música, especialmente do samba e do carnaval. Nesse ínterim, assuntos como as mulheres e a sexualidade foram elencados ainda com muito destaque e centralidade, como veremos a seguir.

1.2 ‘Feitiço, ardor, paixão’: sexualidade e carnaval como ingredientes da nação

Em seu livro *Corpos, prazeres e paixões: A cultura sexual no Brasil contemporâneo*, o antropólogo Richard G. Parker discute a imagem do Brasil como país sensual, terra do carnaval e do samba. Preocupado em destrinchar o lado oculto do mito erótico e da sexualidade

¹¹⁶ Ibidem., p.167.

brasileira, o autor percorre interpretações sobre o comportamento sexual no Brasil contemporâneo, com significativo espaço dedicado a reflexões sobre o carnaval. Segundo o autor, a potencialidade da festa reside em sua capacidade de se figurar como a realização momentânea de um mundo livre de pecado. Entregue à sensualidade do corpo, o carnaval se constituiria assim como reduto de liberdade, inscrito no imaginário social como a definição do próprio Brasil:

Entendido como uma festa de riso e licenciosidade, que precedia as severas restrições da Quaresma, o carnaval tornou-se muito mais que isso, no complicado sistema da vida brasileira. Como os mitos de origem, que falam da formação de um povo singularmente sensual numa terra exótica, a tradição carnavalesca assumiu um novo sentido, de certa forma definidor do caráter peculiar da realidade brasileira. Tanto para os brasileiros como para os estrangeiros, o carnaval tornou-se quase um sinônimo do próprio Brasil. (...) Mas mesmo que não fosse mais que isso, o carnaval ainda seria o exemplo mais evidente na vida brasileira contemporânea dos momentos peculiares, quando uma tradição oculta reaparece e uma sociedade inteira se redescobre e reinventa, quando, por alguns poucos dias, os mitos de origem tomam forma num desempenho cultural, o passado invade o presente e a sensualidade do corpo desafia o pecado. É um período em que tudo é permitido, quando qualquer coisa é possível.¹¹⁷

De fato, se o carnaval tem sua origem inscrita no princípio do cristianismo – sendo até hoje presente em cidades como Veneza, Madri e Lisboa –, no Brasil a festa que antecede a quaresma se popularizou e assumiu forma extremamente elaborada, tomando ruas, avenidas, salões e tantos outros espaços. Não demorou para que, ainda durante o período colonial, os dias de festejo nos salões das elites inspiradas nas celebrações portuguesas e italianas ganhassem sua versão popular. O carnaval de rua no Rio de Janeiro, em suas primeiras aparições, foi povoado pela população negra e pobre da cidade, em comemorações denominadas entrudos (e que mais tarde abriam espaço para blocos, ranchos etc.), onde uma natureza desregrada e revoltosa pairava. Como afirma o historiador Eric Brasil, especialmente nas primeiras décadas do século XX, a celebração dos carnavais negros nas ruas do Rio de Janeiro permitiu à essa população a elaboração de estratégias de “ação pública, de organização social e de reivindicação de direitos e cidadania no Pós-Abolição, tendo o carnaval como elemento que catalisou e potencializou suas experiências”.¹¹⁸ O samba e o carnaval se

¹¹⁷ PARKER, Richard G. **Corpos, Prazeres e Paixões: A cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Best-Seller, 1991, p.209

¹¹⁸ BRASIL, Eric. **Carnaval Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição**. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. 338f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

constituíram como espaço de construção de redes de sociabilidade e apoio, de ascensão econômica via composição, interpretação, apresentações de samba etc. Mas, para além disso, o desregramento dos corpos possível durante o festejo possibilitou a constituição de um momento de expurgo: subjetividades frequentemente controladas e perseguidas tornando-se centrais e sendo celebradas. O festejo dos batuques, caxambus e umbigadas acompanhavam o movimento de descida de sambistas, mulheres, homens e crianças, pobres e negros, que do morro chegavam no asfalto para ocupar o centro do cenário social e criar um mundo de “fantasia e felicidade” proporcionado pelo carnaval:

Ao mesmo tempo que reproduz a lógica dos prazeres carnavalescos numa linguagem especificamente brasileira, o papel do samba no carnaval também se insere no sistema mais amplo de intervenções que trazem os setores mais marginalizados da sociedade brasileira ao centro do mundo festivo (...) Libertados momentaneamente da miséria e da opressão, disfarçam-se de reis e rainhas, homens e mulheres ricos e poderosos que exercem influência e atraem a atenção, o que seria impossível no mundo da vida diária.¹¹⁹

Como afirma Parker, esse espaço foi historicamente construído sob a égide da liberação: liberação dos corpos, do som, da sexualidade etc. Afiança essa perspectiva o antropólogo Roberto da Matta, ao afirmar que o carnaval é a própria inversão do mundo, mecanismo de liberação momentânea das formalidades impostas pelos governos.¹²⁰ Inicialmente perseguidos pela polícia, sob a ordem de brados de restrição e ordenamento, o carnaval popular foi entendido até os anos 1930 - por parte da população brasileira e dos governos, interessados em um “branqueamento”, “higienização” e “europeização” da cultura - como uma afronta aos bons costumes. Essa situação começou a se inverter na época da chegada de Getúlio Vargas no poder, quando recursos públicos passaram a ser doados para as atividades carnavalescas e estas incorporadas à agenda cultural e nacional oficial:

Em 1934 fundou-se a União Geral das Escolas de Samba que, com as benções do Governo do Rio de Janeiro iniciou a promoção de desfiles de carnaval, com trinta escolas diferentes. Autoridades municipais, jornalistas e polícia juntaram-se no planejamento e organização do desfile e um elaborado conjunto de regras e regulamentos foi composto a fim de organizar a competição das escolas.¹²¹

¹¹⁹ PARKER, Richard G, 1991, Op. cit., p.226.

¹²⁰ DA MATTA, Roberto. **Universo do carnaval**: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981, p. 52.

¹²¹ PARKER, Richard G, 1991, Op. cit., p.231.

Foi nesse período que o carnaval, depois de figurar principalmente nos salões e nas ruas, passou a ser de interesse do governo, apropriado e difundido discursivamente como festa típica da nação, e que, sob as ordens estatais, não escapou de regulações e normas. Nesse ínterim de regras constava a exigência de que os enredos dos sambas abordassem acontecimentos e personalidades da história do Brasil, em prol do crescente nacionalismo que objetivava o então governo:

Ao mesmo tempo que os escritores da elite, como Gilberto Freyre, voltavam-se à história a fim de criar mitos de origem, os participantes do carnaval eram solicitados a se ligar à histórica para criar um ritual, para apresentar ao presente uma leitura do passado brasileiro. Os elaborados desempenhos das escolas de samba tornaram-se uma maneira de representar o passado, novamente, não necessariamente em termos de um entendimento empírico e histórico, mas ao longo de linhas de uma ideologia específica, como uma construção cultural.¹²²

Consolidava-se assim, no imaginário social, o carnaval como um dos momentos mais alegres do ano no país, celebração do passado e do futuro nacionais. Como demonstra Parker, na análise dos discursos de brasileiros a quem o autor chama de *informantes* de sua pesquisa, a festa de Momo¹²³ é frequentemente entendida como o lugar da loucura e da brincadeira, um momento de folga, de interrompimento da vida de luta da população, para dar espaço a um mundo de risos. A sexualidade e o erotismo figuram espaço central nesse imaginário. Calor, sol, música, suor, brincadeira, samba – são todos elementos que permeiam a apropriação brasileira de uma identidade sensual. E esta foi, e tem sido, reivindicada como parte do projeto de identidade nacional permeado pela democracia racial: afinal, teria sido na lascívia colonial, na mistura das raças, o nascimento desse Brasil tropical, mestiço, carnavalesco.

É importante pontuar, entretanto, que a associação entre o Brasil, sexualidade e sensualidade é ambígua. A crítica feminista permite, justamente, complexificar esse imaginário idílico sobre o carnaval e suas músicas, a partir das perspectivas de raça e gênero. Por um lado, a sensualidade e o desregramentos dos corpos se configuram como práticas subversivas às restrições e ordens, escapando de um governo das condutas¹²⁴ cristão e das repressões sobre o corpo. Ao mesmo tempo, é importante atentar para o fato de que estruturas patriarcais e racistas não tiram folga e consistem em uma tradição que continua a produzir discursos e mecanismos de agenciamento mesmo durante a festa. Como afirma Ericeira, em sua pesquisa

¹²² PARKER, Richard G, 1991, Op. cit., p.233.

¹²³ PARKER, Richard G, 1991, Op. cit., p.231.

¹²⁴ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

sobre as personagens femininas nas escolas de samba, é importante destacar que as experiências das mulheres no carnaval são múltiplas e complexas, não se enquadrando em análises que as interpretem apenas como transgressão, tanto quanto não se limitam a sujeição e objetificação. Nem mesmo há um consenso sobre isso entre os intelectuais que se dedicaram a analisar a festa. Na perspectiva de Roberto da Matta é possível encontrar a centralidade dos corpos na interpretação do carnaval como rito de subversão – nele, a “puta é colocada no altar no lugar da Virgem”.¹²⁵ Enquanto isso, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz argumenta que a festa não está isenta da reprodução das hierarquias sociais cotidianas e que a sexualização do feminino representa menos um rompimento das ordens patriarcais, do que uma continuidade das relações sociais, onde os homens ainda são entendidos como o “sexo forte”, aquele que consome as “mercadorias expostas nos camarotes, nas praças, nos bailes ou na avenida”.¹²⁶

Os discursos das marchinhas carnavalescas, ao se debruçarem em tematizar os corpos e comportamentos femininos, apresentam as trincheiras entre estas perspectivas e nos fornecem elementos a partir dos quais é possível apreender essa complexidade. A ambiguidade do trinômio sexualidade-raça-gênero no ambiente do carnaval pode ser observada, por exemplo, na canção *Sá Miquelina*¹²⁷, de Antônio R. de Jesus e Junquelino Lourival, em que o eu lírico pede:

Ai Miquelina, meu bem
Lava essa roupa depois vem
Há muito tempo que eu ando
Com a roupa esburacada
Miquelina na folia
Não cose a roupa nem nada
Miquelina andava triste
Andava mesmo doente
Carnaval bateu na porta
Miquelina está contente

¹²⁵ DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1997.

¹²⁶ NASCIMENTO, Sandra Maria. **Mulher e folia**: a participação das mulheres nos bailes de máscaras do carnaval de São Luís nos anos de 1950 e 1960. São Luís: SECMA; Lithograf, 1998.

¹²⁷ Gravada em 1920 por Antônio Rodrigues de Jesus, na gravadora Popular. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). *Sá Miquelina*. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-56040> > Acesso em 10 abril. 2021.

Miquelina fica doida
 Quando está na brincadeira
 E mesmo depois do samba
 Sai tocando o Zé Pereira

Apesar do pedido encarecido para que Miquelina lave a roupa do eu lírico – que anda esburacada – a personagem não parece atender à demanda: continua na folia. Na canção, o carnaval se apresenta para Miquelina como remédio para sua tristeza e doença. Essa narrativa parece corroborar com o argumento de Parker que afirma a brincadeira carnavalesca como espaço de alegria, cura e subversão. Ao invés de atender os pedidos para que exerça uma função doméstica, tradicionalmente destinada às mulheres em uma sociedade patriarcal – no carnaval e para além dele (“depois do samba”), Miquelina “sai tocando o Zé Pereira”.¹²⁸ A quebra de expectativas revela como, pelo menos no caráter discursivo, o carnaval se apresenta como espaço de transpor comportamentos sociais construídos nas desigualdades de gênero. Ao mesmo tempo, o narrador da canção reitera as expectativas masculinas quanto à função feminina: espera e reivindica a presença feminina para que seu problema doméstico seja resolvido. Em outra canção, dessa vez de Benedito Lacerda e Aldo Cabral, a “companheira” aparece como “perdida” no festejo carnavalesco:

Vim procurar a minha companheira
 Aquela ingrata que me foi fatal
 Eu me refiro à minha jardineira
 Que se perdeu no outro carnaval
 Para não chorar pela Camélia que morreu
 Foi com a Florisbela prá cidade e se perdeu
 Não mais voltou e quem chorou fui eu!

Em *Quem chorou fui eu*¹²⁹, mais uma vez a personagem narrada não cumpre com as expectativas de boa companheira e, sob a acusação de ingrata pelo seu possível

¹²⁸ O Zé Pereira é uma espécie de folguedo carnavalesco muito popular na segunda metade do século XIX e começo do século XX no Rio de Janeiro. Sua origem remete a um sapateiro português, José Nogueira de Azevedo Paredes, que teria saído às ruas com tambores e zabumbas com os amigos. Ver: OLIVEIRA, José Luiz. Pequena História do Carnaval carioca: De suas origens aos dias atuais. Encontros, Ano X, nº 18, p. 61-85, jan/jun 2012.

¹²⁹ Gravada em 1940 por Francisco Alves, pela gravadora Columbia. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). Quem chorou fui eu. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-55017> >

marido/amante/parceiro, se une a outra mulher, Florisbela, na ida para a cidade, onde “se perdeu”. Como afirma Parker, a linguagem do samba e das músicas carnavalescas frequentemente partem de um discurso masculino focalizado em um sofrimento causado pelas mulheres aos homens. Por um lado, o lamento afirma os desejos masculinos sobre o comportamento das mulheres, frequentemente tratadas de forma pejorativa nas narrativas, como a “íngrata” companheira, quando rompem com as expectativas destes desejos. Por outro, permite supor comportamentos desviantes da moral patriarcal – a fuga para o carnaval – que, se presentes nas personagens fictícias, podem ter estado presentes em mulheres reais.

Além disso, a suspeita por trás do descontentamento masculino parece estar em um possível exercício da sexualidade feminina para além da conjugalidade monogâmica. Afinal, o sexo entre pessoas desconhecidas ou grupos, sem compromisso, compõe o imaginário sobre as possibilidades que o carnaval apresenta. Aliás, não faltam entre as marchinhas carnavalescas exemplos de canções em que o eu lírico masculino se lamenta pelo comportamento feminino, julgando afeições das mulheres aos prazeres e à orgia. É o caso da canção *Gosto que me enrosco*, de Sinhô e Heitor dos Prazeres¹³⁰:

Não se deve amar sem ser amado
 É melhor morrer crucificado!
 Deus nos livre das mulheres de hoje em dia
 Desprezam um homem só por causa da orgia!
 Gosto que me enrosco de ouvir dizer
 Que a parte mais fraca é a mulher
 Mas o homem com tôda fortaleza
 Desce da nobreza e faz o que ela quer
 Dizem que a mulher é a parte fraca
 Nisto é que eu não posso acreditar
 Entre beijos e abraços e carinhos
 O homem não tendo é bem capaz de roubar

Acesso em 10 abril. 2021.

¹³⁰ A marchinha foi gravada a primeira vez pela Odeon, na voz de Mário Reis, em 1928. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Sinhô. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/sinho/dados-artisticos> > Acesso em: 02 março. 2020.

Na letra, o autor coloca em xeque enquadramentos sobre a fraqueza feminina e a força masculina: o eu lírico se recusa a acreditar que a mulher é a parte mais fraca, já que, segundo a narrativa, o homem “faz o que ela quer”. Além disso, condena as mulheres “de hoje em dia”, capazes de desprezar um homem por preferência à orgia. O discurso da canção faz menção a um imaginário que coloca a mulher como perversa, capaz de manipular o homem e, ainda, abandoná-lo. De forma jocosa, corrobora com a perspectiva de uma sexualidade maquiavélica e desregrada, destinada às mulheres que historicamente rejeitaram a conjugalidade cristã e patriarcal. O eu lírico encarna ainda uma postura de homem desprezado, afirmando que “não se deve amar sem ser amado/ é melhor morrer crucificado”, lamentando as dores de homem com seu desejo não correspondido. No fim da canção, afirma ainda que “entre beijos e abraços e carinhos/ o homem não tendo é bem capaz de roubar”, parecendo afirmar que as carícias são uma *necessidade* masculina que, quando não realizada, abria espaço para que – sob o uso da força, talvez – ele vá “roubar” para realizá-la.

É importante reiterar que o que antecede o julgamento dos autores é a existência de uma personagem feminina que, afeita à orgia, recusa a monogamia, a repressão de sua sexualidade e prazer, elaborando assim, mesmo que na ficção, um comportamento desviante possível de ser apreendido na leitura da marchinha carnavalesca. Em *Mulher Boêmia*¹³¹, de Lamartine Babo, estão presentes elementos próximos a estes. Na canção, a personagem principal é descrita como uma mulher boêmia, em provável alusão a sua presença em bares, ruas durante à noite, sambas etc. O eu lírico escreve a partir da rejeição: teve seu amor abandonado. A partir daí, repulsa e desejo se confundem. O “olhar que maltrata” e o “sorriso que é uma blasfêmia” configuram a razão para a dor e o desdenhar do homem rejeitado. Além disso, a mulher boêmia é apresentada como “viciada no pecado”, como aquela que “vive a pecar em vão”:

Mulher boêmia

Mulher da perdição

Tu vives a pecar em vão

E deixas meu amor abandonado

Estais tão viciada no pecado

¹³¹ Canção em parceria com Pixinguinha, gravada a primeira vez por Benício Barbosa em 1928. VALENÇA, Suetônio Soares, 2014, Op. cit., p.772.

Mulher com seu olhar tanto maltrata
 E eu fecho os olhos com receio de te ver
 Eu vou, mulher ingrata
 Para longe te esquecer
 Mulher boêmia, tu és filha do prazer
 Mulher, o seu sorriso é uma blasfêmia
 Pois fere tanto esse meu pobre coração
 Eu vou, mulher boêmia
 Me esconder lá no sertão

É importante pontuar que, constituído historicamente, o *pecado* é uma elaboração resultante da intensa relação entre sexualidade e cristianismo. Definido como a violação de um preceito religioso, pecado e desejo – seja ele sexual, de gula, violência etc. – se apresentam de maneira indissociável. Parker elabora uma tese interessante quanto às noções de pecado no Brasil. Fazendo referência ao ditado “Não existe pecado do lado de baixo do Equador”, do historiador holandês Gaspar von Barlaeus, o autor afirma que o Brasil foi, desde o século XVII, marcado como um lugar de imoralidade. Não haver pecado significaria não a sua austera ausência, mas a falta de leis de moralidade e virtude ou, pelo menos, a falta de sua aplicabilidade. Se Barlaeus condenava as terras brasileiras por isso, segundo Parker, facilmente essa afirmação foi ressignificada pelo imaginário nacional:

Em resumo, a visão da imoralidade e lascívia que Barlaeus abominava fora recriada e transformada em tradição cultural que desempenha papel importante na vida contemporânea brasileira – que momentaneamente consegue irromper as proibições e repressões da vida moderna para oferecer uma visão de mundo na qual tudo é possível.¹³²

Segundo Ericeira, esse comportamento sexual desregrado está incutido no imaginário como um comportamento natural da população brasileira, algo existente desde tempos imemoriais, incorporado ao *ethos*. A permissividade de comportamentos “pecaminosos” sob o ponto de vista cristão estaria nos termos fundantes da nação.¹³³ Como afiança Maria Lugones, na missão da colonização europeia nas Américas, as noções de bem e mal, pecado e redenção

¹³² PARKER, Richard G, 1991, Op. cit., p.205.

¹³³ ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. Sexualidade e Sociedade: estudo etnográfico e de gênero dos personagens femininos de uma escola de samba. **Revista Pós Ciências Sociais – UFMA**. Maranhão, Vol. 01, n° 01, 2004.

– e outras visões dicotômicas de mundo – foram acionadas como forma de condicionar as condutas, explorar e dominar as populações nativas. O cristianismo e suas perspectivas tornaram-se um dos mais poderosos instrumentos dessa empreitada. Sob a justificativa de uma missão civilizatória, o projeto colonial se dedicou ao apagamento de saberes comunitários, práticas ecológicas, conhecimento de cultivo, ou seja, de todo um “cosmos”; com destaque para as tentativas de transformação e controle das práticas reprodutivas e sexuais. Nesse lugar, a sexualidade feminina – especialmente a das mulheres colonizadas – passou a ser marcada como maligna:

A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas). A missão civilizatória usou a dicotomia hierárquica de gênero como avaliação, mesmo que o objetivo do juízo normativo não fosse alcançar a geração dicotomizada dos/as colonizados/as. Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. A dificuldade de imaginar isso como meta pode ser vista nitidamente quando percebemos que a transformação dos/as colonizados/as em homens e mulheres teria sido uma transformação não em identidade, mas em natureza. E colocar os/as colonizados/as contra si próprios/as estava incluído nesse repertório de justificações dos abusos da missão civilizatória. A confissão cristã, o pecado e a divisão maniqueísta entre o bem e o mal serviam para marcar a sexualidade feminina como maligna, uma vez que as mulheres colonizadas eram figuradas em relação a Satanás, às vezes como possuídas por Satanás.¹³⁴

No Brasil, a relação entre sexualidade e identidade nacional foi forjada historicamente por diferentes autores nas décadas de 1930 e 1940, como afirma Margareth Rago. Segundo a autora, para intelectuais como Gilberto Freyre e Paulo Prado, a dimensão sexual se constituiu como importante elemento que explicaria a formação do povo brasileiro e sua índole. O imaginário de um país que não conhece limites ou pecado, do paraíso do samba, do futebol e das “mulatas sensuais” é resultante da leitura de nossas origens históricas. No movimento de análise dessas interpretações Rago afirma que, Paulo Prado, em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, aponta para um aspecto melancólico do brasileiro, resultante de uma espécie de hiperestesia sexual:

Somos, então, informados de que melancolia é o estado físico e psíquico decorrente da hiperestesia sexual. De tantos excessos sexuais e vícios da multiplicação das uniões de pura animalidade, desde o início da colonização no Brasil, tornamo-nos um povo triste, cansado, prostrado. A terra virgem, a mata abundante, os rios caudalosos,

¹³⁴ LUGONES, Maria, 2014, Op. cit., p.937.

a natureza farta, o clima, "o homem livre na solidão", o encanto da nudez total das índias, posteriormente a presença das negras sensuais, tudo, na formação histórica do país, contribuiu para que os brasileiros se tornassem um povo mole, instintivo e sensual, dionisiaco, em comparação com os norte-americanos apolíneos.¹³⁵

A autora afiança ainda que, em Gilberto Freyre, a construção do mito da democracia racial preconiza uma perspectiva de miscigenação resultante dos impulsos sexuais dos europeus que, segundo o intelectual, teriam sido correspondidos e até incentivados pelas mulheres negras e indígenas. Nesta perspectiva, o primeiro contato colonizadores-colonizados foi descrito especialmente a partir da imagem de portugueses encontrando índias cheias de "amor para dar" e que, "apesar de exibirem suas "vergonhas" como mencionara Pero Vaz de Caminha em sua carta, não demonstravam estar envergonhadas em manter conluios sexuais com seus colonizadores".¹³⁶ Mais tarde, com a introdução do trabalho dos escravizados, as mulheres negras teriam se tornado o objeto de desejo dos seus senhores. Em Freyre, como afirma Ericeira, o argumento que se perpetua é de que a mistura racial foi

elemento unificador tanto do corpo como da alma do brasileiro. O espectro nacional seria eivado de sensualidade, ou mesmo de intoxicação sexual. Exemplo nítido de sustentação desse argumento localizar-se-ia no percurso sexual que o "senhor da casa-grande" realizava desde seus cômodos onde mantinha "intercurso conjugal" com a esposa até à senzala onde ia para "fornicar" com suas "mulatas". Nesse ponto, ambos autores supracitados comungam a existência de uma relação de poder entre quem gozava a bel-prazer e quem assumia o papel de parceiro-objeto. Ou seja, o patriarcalismo estendia-se em diversas instâncias, sobretudo a política e a sexual. Em contrapartida, Freyre (1983) ressalta que a referida prática leniente do sexo teria trazido ainda em seu turno a difusão de doenças venéreas. Nesses termos, não teria havido uma civilização, mas uma sífilização brasileira.¹³⁷

Nesse sentido, a "alegria" e a "morenidade" defendidas por Freyre como elementos fundamentais da nacionalidade são justificados pelas relações interracialis descritas de forma harmoniosa, quase festiva, que denota a descrição de um país onde "não há pecado":

O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas

¹³⁵ RAGO, Margareth. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. **Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, 1997, p. 62.

¹³⁶ ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos, 2004, Op. cit., p.68.

¹³⁷ Ibidem., p.68.

desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho.¹³⁸

Ainda segundo Rago, a sexualidade aparece como elemento central na formação do Brasil também nas obras de Caio Prado Jr. Já no primeiro capítulo de *Formação do Brasil Contemporâneo*, lançado em 1942, o historiador desenvolve seu argumento afirmando que a miscigenação das raças – fruto das relações sexuais que possibilitaram o *povoamento* da nação – é a

(...) condição de possibilidade de todas as demais dimensões da vida em sociedade, isto é, das relações produtivas (...). Nesse sentido, a sexualidade está na base da economia e da sociedade, já que é da fusão sexual produzida pela mistura das raças que nasce o povo brasileiro. Caio reproduz as teses bastante conservadoras e moralistas de Paulo Prado e Gilberto Freyre, assumindo uma leitura evolucionista de nossa formação histórica, considerada hoje bastante controversa, senão ingênua.¹³⁹

Em Caio Prado Jr., Lélia Gonzalez afirma haver traços do que a autora chama de *neurose cultural brasileira*, ou seja, a encarnação do mito da democracia racial como uma forma de negar o racismo e seus sintomas, encontrando justificativas para isso nas relações interracialis durante o período de colonização. Em Caio Prado, citado por Lélia, está a afirmação de que:

Realmente a escravidão, nas duas funções que exercerá na sociedade colonial, fator trabalho e fator sexual, não determinará senão relações elementares a muito simples. [...] A outra função do escravo, ou antes da mulher escrava, instrumento de satisfação das necessidades sexuais de seus senhores e dominadores, não tem um efeito menos elementar. Não ultrapassara também o nível primário e puramente animal do contato sexual, não se aproximando senão muito remotamente da esfera propriamente humana do amor, em que o ato sexual se envolve de todo um complexo de emoções e sentimentos tão amplos que chegam até a fazer passar para o segundo plano aquele ato que afinal lhe deu origem.¹⁴⁰

Gonzalez promove, ainda na década de 1980, uma crítica contundente ao autor, ao afirmar que seu texto, por mais contribuições que tenha tido para o pensamento social brasileiro, reitera o caráter de objeto das mulheres negras, e “insiste em esquecer” como as categorias de raça e sexo são também relações de poder no Brasil. Sobre o texto de Caio Prado Jr, a intelectual analisa:

¹³⁸ FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 92.

¹³⁹ RAGO, Margareth, 1997, Op. cit., p. 72.

¹⁴⁰ JUNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1942, p.126 APUD GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura Brasileira*. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). 2020, Op. cit., p.83.

Pelo exposto, a gente tem a impressão de que branco não trepa, mas comete ato sexual e que chama tesão de necessidade. E, ainda por cima, diz que animal só tira sarro. Assim não dá prá entender, pois não? Mas, na verdade, até que dá. Pois o texto possui riqueza de sentido, na medida em que é uma expressão privilegiada do que chamáramos de neurose cultural brasileira. Ora, sabemos que o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento. Na verdade, o texto em questão aponta para além do que pretende analisar. No momento em que fala de alguma coisa, negando-a, ele se revela como desconhecimento de si mesmo. Nessa perspectiva, ele pouco teria a dizer sobre essa mulher negra, seu homem, seus irmãos e seus filhos, de que vínhamos falando. Exatamente porque ele lhes nega o estatuto de sujeito humano. Trata-os sempre como objeto. Até mesmo como objeto de saber. É por aí que a gente compreende a resistência de certas análises que, ao insistirem na prioridade da luta de classes, se negam a incorporar as categorias de raça e sexo. Ou seja, insistem em esquecê-las.¹⁴¹

Nesse sentido, a sexualidade erigiu-se como fator determinante nas discursividades sobre a formação do Brasil, não permitindo espaço para que o carnaval fugisse dessa equação. A festa, o samba, os corpos envolvidos e afins passaram a fazer parte de um emaranhado de significações que partem de uma mesma noção de país: um Brasil “sexual-tropical-do-Sul-do-Ecuador”. Acompanham este imaginário as frequentes expressões que associam o prazer, o carnaval e clima tropical no Brasil. Na canção *Lero Lero*¹⁴², composta por Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão, o canto aparece como remédio para um clima muito quente e, nesse ínterim tropical musical, o riso da morena emerge como anzol:

No Tirol, só se canta assim:

"Lero-Leruuu! Lero-Leruuu! Lero-Leruuu!

Lero-Lero...!

O nosso "Lero-lero" é diferente,

O clima aqui é muito quente,

E a gente, pra desabafar,

Canta, canta, até o sol raiar

Eu quero, quero, quero,

Quero, quero o teu amor,

Deixa de lero-lero,

¹⁴¹ GONZALEZ, Lélia. Op. cit., p.84.

¹⁴² Gravada na voz de Orlando Silva em 1941, pela Victor. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). Lero Lero. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-67022> > Acesso em 10 abril. 2021.

Lero-lero, por favor!...
 O riso da morena,
 Nos prende, como anzol,
 O sangue, da morena,
 "Abafa o velho sol"
 (no Tirol)

Ou em *Quebra, Quebra, Gabiroba*¹⁴³, de Plínio de Brito, sucesso no carnaval de 1935, onde, neste caso, é a cidade do Rio de Janeiro que é descrita como a “terra do amor”, um lugar onde “se goza com o calor”. Essa elaboração corrobora com o imaginário de uma tropicalidade quente, sexual e lasciva, construída historicamente e celebrada na discursividade musical:

Ó quebra, quebra gabiroba
 Eu quero ver quebrar
 Ó quebra, quebra gabiroba
 Eu quero ver quebrar
 Ó quebra, quebra gabiroba
 Eu quero só te amar
 Ó quebra, quebra gabiroba
 Eu quero só brincar
 Ó quebra aqui e quebra lá
 Eu quero ver quebrar

É no rio de janeiro
 Que é a terra do amor
 Só se vive sem dinheiro
 Mas se goza com calor

É interessante observar ainda, como, nas marchinhas carnavalescas, as questões relacionadas à sexualidade e relações amorosas, expressas em substantivos e adjetivos, são frequentemente relacionadas com o samba e o carnaval. Nas canções analisadas até aqui, esta associação se fez presente nos lamentos masculinos em relação a mulheres que os desprezam

¹⁴³ Gravada a primeira vez em 1930, pela gravadora Victor, na voz de Jararaca, Paraguassu e Januário de Oliveira. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). *Quebra, Quebra, Gabiroba*. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-67022> > Acesso em 10 abril. 2021.

e escolhem a boemia ou o carnaval, ou no imaginário do Brasil e do Rio de Janeiro como terras quentes, afeitas ao canto e à “quebra”, ao samba e ao rebolado. Na canção *Prá fazer nosso samba* (1933)¹⁴⁴ de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, essa relação se dá na celebração de um samba “bem brasileiro”:

Prá fazer nosso samba
Prá fazer ele bem brasileiro
É preciso que se vá buscar no morro
O gingado da mulata
E a cadência do pandeiro
Se houver, ainda, um bom tamborim
Meu Deus, tenha pena de mim
Que miséria faz o ganzá
Que lamento do surdo vem
Que cadência o pandeiro dá
Olha o ronco que da cuica vem
E o melê também
E o afoxé também
Bota no samba ódio, ternura,
feitiço, ardor, paixão
Mistura tudo, depois me diga
Se o santo baixa ou não
Inclua ainda os dengues da mulata
E a graça com que o nêgo a desacata
Mas falta eu, falta o moleque
Que vai meter no samba o "Breck"
Isquidô, isquidô, isquidô
Bota no samba ódio, ternura,
feitiço, ardor, paixão
Mistura tudo, depois me diga
Se o santo baixa ou não
Inclua ainda os dengues da mulata

¹⁴⁴ Gravado por Dircinha Batista na gravadora Continental em 1945. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). *Prá fazer nosso samba*. Discoteca. Disponível em: <<https://immub.org/album/78-rpm-45193>> Acesso em 10 abril. 2021.

E a graça com que o nêgo a desacata
 Mas falta eu, falta o moleque
 Que vai meter no samba o "Breck"
 Falta o principal
 Que será o grito final
 Que será: "Viva o nosso Carnaval"

Antes do grito final de celebração ao carnaval, a canção descreve a receita para um samba “nosso”, “bem brasileiro”. Entre instrumentos como o pandeiro, o surdo e o ganzá, se apresenta o gingado da “mulata” e a “graça com que o nêgo a desacata”. A marchinha revela em poucas estrofes duas aparições constantes nas narrativas das marchinhas carnavalescas: a centralidade da sensualidade da “mulata” e a naturalização da violência por ela sofrida, representada pela romantização (graça) com que é desacatada. Como elementos fundamentais a esse samba, são reivindicados ainda sentimentos como ódio, ternura, feitiço, paixão e ardor. A evocação desses afetos compõe o espectro da sexualidade: há lascividade na cadência do samba.

Sendo assim, sexo, sexualidade, gênero e raça se articulam na constituição de uma nacionalidade tipicamente brasileira, forjada em suas peculiaridades, elaboradas de diferentes formas pela intelectualidade nos anos 1930 e 1940, tanto quanto no espaço da cultura. O mito da democracia racial se erigiu assim informado – tanto quanto informando – pelo samba, pelo carnaval, pelas celebrações e festas. O “paraíso racial” foi vinculado a um imaginário que a lascívia emoldura e diversas tensões preenchem. Pode-se afirmar que estas tensões estiveram metaforizadas nas marchinhas carnavalescas, em seus discursos de celebração da nação, da mistura das raças, das discórdias e paixões, dos relacionamentos fracassados, das mulheres boêmias e festeiras etc. Por um lado, puderam revelar comportamentos femininos desviantes aos governos da conjugalidade monogâmica e das condutas cristãs. Por outro, afiançam os julgamentos moralizantes sobre os comportamentos femininos, as condições e repulsas que acompanham o desejo, mesmo naquela que é considerada a mais democrática das festas.

Atravessando estes aspectos encontra-se a mobilidade e permeabilidade de uma elaboração racial que se queria construir para o Brasil: o mito da democracia racial emerge e se sustenta na negação das desigualdades baseada na celebração de determinadas relações – a mistura das raças no carnaval e no sexo - desconsiderando o poder que as estrutura. Nesse sentido, é importante retornar à Lélia Gonzalez quando afirma que o mito da democracia racial

no Brasil é exposto a partir do carnaval, em um procedimento de inversão e neutralização que promove a manutenção das hierarquias raciais ao negá-las.¹⁴⁵

¹⁴⁵ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs), 2020, Op. cit., p.92.

CAPÍTULO 2

A MULATA É A TAL?

Literatura e canção

O presente capítulo pretende analisar de forma relacional os discursos sobre as mulheres presentes em algumas das marchinhas carnavalescas mais no Rio de Janeiro e em romances considerados canônicos na literatura brasileira, especialmente quanto às operações e construções discursivas em torno da raça e do gênero, encarnadas nas elaborações sobre a “mulata”. Cabe destacar que a intenção é refletir sobre as formas com que esses discursos produzidos no âmbito da cultura se constituem, se relacionam e fazem parte de uma formação discursiva que permeia diferentes manifestações culturais, tensiona os espaços e promove disputas. Assim como a produção literária é preenchida por nuances, características únicas e complexidades, assim também o é o carnaval e suas músicas, não apenas em sua materialidade e performatividade, mas também nas interpretações e percepções históricas a ele destinadas. Além disso, o carnaval carioca não é uma manifestação cultural uníssona, e comporta em si vários “carnavais” que possuem especificidades que variam de acordo com a região da cidade, os costumes, tradições etc. A busca pelas regularidades e aproximações que existem por trás da dispersão dos elementos, a fim de afirmar uma formação discursiva sobre as mulheres e a raça no Brasil em um determinado período, não significa, portanto, desconsiderar as especificidades e diferenças entre as fontes, mas demonstrar que as relações raciais e de gênero eclodem e tensionam diferentes objetos, constituindo-os.

O primeiro aspecto essencial que vamos aqui retomar é o fato de que tratar do carnaval e suas músicas é inevitavelmente permear um terreno tão movediço quanto complexo. O carnaval, “aguçador de tensões”, “o duelo entre o corpo e a morte”, como afirma o historiador e sambista Luiz Antônio Simas tem sido criado, interpretado e inventado de diversas maneiras por diferentes sujeitos que – na composição, no mercado, na dança, nas ruas, escolas, rádios, televisões, livros, universidades e intelectualidade – fazem parte da história da festa.

O carnaval é perigoso. O controle dos corpos sempre foi parte do projeto de desqualificação das camadas historicamente subalternizadas como produtoras de cultura. Esse projeto de desqualificação da cultura é base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida. O corpo carnavalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao confinamento da existência como projeto de desencantamento e mera espera da morte certa. O carnaval é o duelo entre o corpo e a morte. A relação aparentemente amorosa entre o Rio de Janeiro e o carnaval quase nunca foi aceita como um destino sentimental, como certo discurso

identitário e falsamente consensual de invenção do carioca quer fazer crer. O carnaval, pelo contrário, se inscreve na história da cidade como um aguçador de tensões.¹⁴⁶

Por um lado, foram muitos os mecanismos lançados pelos investimentos estatais e intelectuais que insistiram em torná-lo símbolo de uma nacionalidade específica, visto a partir da óptica de uma miscigenação defendida como democratizante, especialmente nas décadas de 1930 e 1940.¹⁴⁷ Por outro, a complexificação dessa narrativa tem sido esforço constante de uma historiografia que, ancorada na História Cultural e História Social da Cultura, revela as maneiras com que o carnaval, suas músicas, sujeitos e corpos criam *potências* e resistem ao controle e ao projeto *de desencantamento da vida*, a uma *política de morte*¹⁴⁸ direcionada aos escravizados e seus descendentes que, na contramão dessa investida, “produziam cultura, visões de mundo e tradições, em estreito diálogo com as heranças africanas recebidas. Alimentavam-se de esperanças políticas possíveis. Moviam-se no interior de conflitos sociais travados”.¹⁴⁹

Nesse sentido, muitas pesquisas em diversas áreas do conhecimento dedicaram-se a revelar o carnaval na cidade do Rio de Janeiro como parte de uma cultura negra¹⁵⁰ e popular, forjado no circuito diaspórico do Atlântico Negro¹⁵¹, nos contatos interculturais, parte de experiências de produção de músicas negras que expressaram aspectos de subjetividades performáticas, em que corpos, sons e movimentos constituíram uma forma complexa de elaboração de conhecimento. Seja nas experiências da atuação de sujeitos negros na produção de estratégias de ação pública e organização social a partir do carnaval na Primeira República¹⁵² ou nas escolas de samba como locais de mobilização e combate ao racismo e afirmação de

¹⁴⁶ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p.110.

¹⁴⁷ DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹⁴⁸ Entendida aqui como os dispositivos da governamentalidade que produzem uma necropolítica, política de morte adaptado pelo estado no sentido do que afirma Achille Mbembe. Ver MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

¹⁴⁹ ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. **Cultura Negra**: Festas, Carnavais e Patrimônios Negros. Vol.1. Niterói: EDUFF, 2017, p.8.

¹⁵⁰ Cultura negra aqui entendida no sentido que afirma Abreu, como “resultado de campos de experiência sempre pensados e definidos por sujeitos plurais. (...) um conceito que pertence, ao mesmo tempo, a mundos nem sempre afinados ou em sintonia: o mundo das lutas sociais e o mundo das explicações acadêmicas. As culturas tornam-se negras, em função das lutas sociais e das identidades políticas construídas pelos descendentes de africanos em todas as Américas depois da tragédia do tráfico, da escravidão moderna e da experiência do racismo.” Ver *Ibidem.*, p.11.

¹⁵¹ GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

¹⁵² Ver a pesquisa de Eric Brasil sobre o carnaval no Rio de Janeiro e em Port-of-Spain. BRASIL, Eric. **Carnaval Atlânticos**: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. 338f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

direitos e identidades negras – das origens até a atualidade – o carnaval vem sendo entendido como parte das disputas que envolvem as relações raciais no país, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Sem desconsiderar outras diversas influências, como o entrudo português¹⁵³ ou a polca, essas perspectivas sobre o carnaval são extremamente importantes para revelar o que Simas define como uma “disputa entre a cidade preta, rueira, subterrânea, pecadora, e a cidade que se quis europeia, civilizada, enquadrada nos ditames da ordem e da redenção pelas luzes, pelo cifrão, pelo terno e pela cruz”.¹⁵⁴

Portanto, debruçar-se sobre a história do samba e do carnaval significa permear um território já significativamente explorado quanto aos atravessamentos da raça nas elaborações culturais. Na direção de uma crítica feminista, se faz fundamental perceber como o gênero também opera, de forma indissociável à raça. Recordo com certa precisão como, ao começar a me debruçar sobre as fontes carnavalescas escolhidas foi evidente a tematização constante das mulheres nestas canções, a partir das racializações presentes na “mulata”, assim como nas “morenas”, “moreninhas”, “loirinhas” etc. É importante apontar que quando afirmo uma racialização destas mulheres me refiro a uma prática discursiva que classifica e hierarquiza os corpos e existências femininos a partir de características físicas como a cor da pele, do cabelo, traços e feições; constituindo as relações raciais e de gênero no país, parte de uma formação discursiva que se faz presente em diferentes objetos. Essa racialização está presente tanto nas nomeações das mulheres negras quanto nas das mulheres brancas, apoiada nas estruturas que balizam o racismo e a *branquitude* na sociedade brasileira. *Branquitude* entendida aqui como uma “construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de uma superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos”¹⁵⁵, e que formulam assim percepções e imaginários sobre as mulheres negras, mas também sobre as mulheres brancas.

Dentre as elaborações discursivas sobre o feminino, a “mulata” possui destaque por sua constante aparição e pelas complexidades que acionam. Segundo Mariza Corrêa, a “mulata” é uma figura mítica e imaginária no Brasil e sua constituição imagética atravessa percepções

¹⁵³ O entrudo é considerado o primeiro gênero de música carnavalesca no Brasil. Ver TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013, p.131.

¹⁵⁴ SIMAS, Luiz Antonio, 2010, Op. cit., p.110.

¹⁵⁵ SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo, 2012. 160 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2012.

dúbias sobre a miscigenação, desde o entendimento desta como o mal do país, até a apologia de uma sociedade mestiça, “sexuada” e “engendrada”.¹⁵⁶ A autora afiança um argumento central para refletir sobre a produção discursiva da “categoria mulata”: as leituras sobre essa figura feminina se erigem de forma ambígua, manifestando, ao mesmo tempo, desejos e rejeições, aproximações, distanciamentos, condições, sexualizações etc. Sob a aparente celebração, estiveram muitas vezes elucubradas percepções especialmente racistas, constituindo *imagens de controle*. Ao mesmo tempo, evidenciam aproximações com perspectivas que aferiam visões positivas sobre a mestiçagem no Brasil, mesmo que sob termos duvidosos. Não faltaram nas produções musicais carnavalescas canções que afirmaram que “a mulata é a tal”, como na marchinha carnavalesca de Braguinha, sucesso no carnaval de 1948. Ou como na famosa canção de João Roberto Kelly, *Mulata iê iê iê*¹⁵⁷, onde a “mulata” aparece “esnobando” “loiras” e “morenas”. A canção foi gravada por Emilinha Borba em 1965 e é ainda presença constante nos carnavais contemporâneos, regravação por diversos blocos de sucesso, como o Monobloco. A marchinha diz:

Mulata bossa nova
Caiu no Hully Gully
E só dá ela
Iê iê iê iê iê iê iê
Na passarela

Mulata bossa nova
Caiu no Hully Gully
E só dá ela
Iê iê iê iê iê iê iê
Na passarela

A boneca está
Cheia de fiufiu

¹⁵⁶ CORRÊA, Mariza, 1996, Op. cit., p.40.

¹⁵⁷ Também conhecida como “Mulata Bossa-Nova”, em outras gravações. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR. João Roberto Kelly. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/joao-roberto-kelly/dados-artisticos> > Acesso em 10 março. 2020.

Esnobando as loiras

E as morenas do Brasil

Os discursos sobre as “mulatas” – e sobre as mulheres, em geral - não se inauguraram ou restringiram ao lugar do carnaval, seja nas letras de canções, das performances em Escolas de Samba ou nas fantasias dos blocos de rua. Muito pelo contrário, estes enunciados estiveram presentes em textos médicos, literários, intelectuais e políticos. As mulheres negras e indígenas, por exemplo, tiveram suas existências e corpos como temas de discursos desde os tempos da colonização. Seja nas primeiras cartas escritas pelos portugueses que descreviam o território encontrado e os corpos e comportamentos das mulheres indígenas¹⁵⁸, no interesse da medicina e do direito sobre as mulheres negras, relacionando-as a teorias criminais e à degenerescência¹⁵⁹, ou nas teorias sociológicas daquele considerados “ideólogos” da nação como Gilberto Freyre¹⁶⁰, apenas para citar alguns exemplos. Na literatura, as mulheres ganharam espaços centrais. Como personagens, foram metaforizadas, inventadas e tiveram seus comportamentos fabulados, em uma rede discursiva tão complexa que seria impossível dar conta de todas as suas nuances e aspectos neste trabalho. Contudo, assumindo que os textos literários “são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo¹⁶¹, e em diálogo com diversas linhas de investigação que têm se dedicado a analisar a inter-relação entre os estudos sobre gênero e a literatura¹⁶², este capítulo se dedicará a refletir sobre uma série de marchinhas carnavalescas em relação com algumas obras consideradas importantes na história da literatura nacional. Serão fontes neste texto as obras *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852) de Manuel Antônio de Almeida e *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, ambas produzidas na segunda metade do século XIX, com narrativas que se passam na cidade do Rio de Janeiro e com personagens femininas complexas, dignas de atenção e análise.

Assumindo os espaços da produção literária e musical como parte de uma cosmogonia cultural que importa para pensar o político e o social, como produtores de discursos que não

¹⁵⁸ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976.

¹⁵⁹ RODRIGUES, Nina. Métissage, dégénérescence et crime. **Archives d'Anthropologie Criminelle**, v.14, n.83, 1899. In: Scielo, v.15, n.4, p.1151-1182, out.-dez. 2008.

¹⁶⁰ SCHWARCZ, Lília Mortiz. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos. **Philia&Filía**, Porto Alegre, vol. 02, n° 2, jul./dez. 2011.

¹⁶¹ EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Unesp, 2011, p.19.

¹⁶² DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

representam a realidade, mas criam o próprio real a partir de modos de atribuição de sentido que são atravessados por relações de poder¹⁶³, apresentam-se assim como espaços privilegiados na revelação das tensões de gênero e raça que importam a esta dissertação, na direção da historicização desses discursos.

2.1. Desejo e rejeição.

O samba *Pra Matar Preconceito*¹⁶⁴, da compositora Manu da Cuíca e do compositor Raul Di Caprio, foi lançando a primeira vez em 2017, na voz do Grupo Arruda. A canção faz parte de um conjunto de composições que questionam imaginários vigentes sobre as mulheres e propõem leituras sobre as relações de gênero e raça. Já nas primeiras estrofes da canção, cantam:

Na rua me chamam de gostosa
E um gringo acha que eu nasci pra dar
No postal mais vendido em qualquer loja
Tô lá eu de costas contra o mar

Estão presentes na canção a menção ao assédio nas ruas, ao imaginário da mulher negra sexualmente disponível, vendida como cartão postal para turistas, parte da imagem de uma identidade nacional erigida sob os corpos femininos. Lembremos aqui da capa do álbum de Martinho da Vila que inicia a introdução deste trabalho, onde a caricatura de Lan pode ser descrita pelos versos “no postal mais vendido em qualquer loja/ tô lá eu de costas contra o mar”. Os versos denunciam, portanto, imaginários racistas e misóginos sobre as mulheres negras a partir da exposição da exotização e hiper erotização de seus corpos, presentes na fabulação da “mulata exportação” símbolo do Brasil, “celebrada” tanto na música como em cartões postais. Como afirma Margareth Rago, a sexualização da cultura e da sociedade brasileira permeiam as instituições discursivas e imagéticas formadoras do ideário da nação e a

¹⁶³ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

¹⁶⁴ Canção gravada também por Marina Íris em seu álbum Voz Bandeira, lançado pela Jóia Moderna em 2020.

imagem da sexualidade-tropical-do-sul-do-Ecuador não deixa de ser muito estimulada pela indústria do turismo, na exportação das mulatas sensuais, do samba, do carnaval, do tchan e de tudo aquilo que conhecemos muito bem como o imaginário do Brasil tropical, onde não há limites, só excessos e onde não se conhece o pecado.¹⁶⁵

Ao evocar e questionar esse imaginário, a canção de Marina Íris e Nina Rosa denuncia ainda as hierarquizações e violências que convivem e se entrelaçam com este suposto protagonismo dos corpos femininos negros nos cartões postais:

Falam que meu cabelo é ruim
É bombril, toin-oin-oin, é pixaim
O olhar tipo porta de serviço
É um míssil invisível contra mim

Enquanto os primeiros versos da canção tematizam a “atenção” (por meio do assédio e do estereótipo) recebida pelos corpos das mulheres negras em diferentes espaços – sendo chamadas de gostosas nas ruas, ou com sua imagem veiculada em cartões postais –, a segunda estrofe faz menção ao racismo que se apresenta na rejeição ao cabelo e nos olhares que a direcionam à porta de serviço, supondo-a como serviçal, doméstica ou empregada. Como afirma Giovana Xavier, o cabelo é elemento central na constituição da estética das mulheres negras e foi historicamente rechaçado por não se adequar ao padrão dos cabelos lisos das mulheres brancas.¹⁶⁶

Os discursos sobre a importância do cabelo na composição da estética negra são tema de imagens aproximativas, contrastivas e de conteúdo político. A aproximação é a suposta harmonia estética do rosto das sociedades ocidentais, em que os cabelos considerados bonitos são lisos e compridos. Em razão dessa colonização cultural, os negros usavam ferro quente (que os baianos apropriadamente denominam cabelo frito), pastas, alisantes e outras alquimias, construindo-se um ideal negro associado ao uso desse instrumental.¹⁶⁷

Como na marchinha carnavalesca *O teu cabelo não nega* (1932), de Lamartine Babo, uma determinada imagem de cabelo foi entendida historicamente como traço marcante da identidade

¹⁶⁵ RAGO, Margareth. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. In LOYOLA, Maria Andréa (Org.): **A sexualidade nas ciências sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 178.

¹⁶⁶ CÔRTEZ, Giovana Xavier da Conceição. **Brancas de almas negras?** beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930). Tese (Doutorado). 2012; 324 p. Departamento de História - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2012.

¹⁶⁷ SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Os estudos feministas e o racismo epistêmico. **Revista Gênero**, v. 16, n. 2, 2016, p.9.

feminina negra, de forma pejorativa. É nesta canção, uma das marchinhas carnavalescas mais populares na cidade do Rio de Janeiro até hoje, que o autor canta

O teu cabelo não nega mulata
 Porque és mulata na cor
 Mas como a cor não pega mulata
 Mulata eu quero o teu amor
 Tens um sabor bem do Brasil
 Tens a alma cor de anil
 Mulata mulatinha meu amor
 Fui nomeado teu tenente interventor
 Quem te inventou meu pancadão
 Teve uma consagração
 A lua te invejando faz careta
 Porque mulata tu não és deste planeta
 Quem te inventou, meu pancadão
 Teve uma consagração
 A lua te invejando faz careta
 Porque, mulata, tu não és deste planeta
 Quando, meu bem, vieste à Terra
 Portugal declarou guerra
 A concorrência, então, foi colossal
 Vasco da Gama contra o batalhão naval

A canção apresenta o caráter condicional do amor do eu lírico ao fato de que a cor não pega. Como afiança Teófilo Queiroz Junior, ao se afirmar promulgado como seu tenente interventor, “a situação do interessado se define por uma apropriação não-afetiva, em forma de interventoria militar, com toda a carga de significação contida em tal cargo, naqueles anos”¹⁶⁸. A “mulata” tem ainda um “sabor bem do Brasil” e faz inveja até na lua por suas qualidades, constituída assim como objeto de desejo e símbolo nacional ao mesmo tempo em que é rejeitada por sua cor. É na ambiguidade das relações de afeto-desejo-repulsão-condescendência

¹⁶⁸ QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. **Preconceito de Cor e a Mulata da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ática, 1982, p.69.

que diversos discursos sobre as mulatas foram constituídos O estatuto simbólico da “mulata” como objeto de desejo, como afirma Mariza Correa:

firmou-se no mesmo campo semântico do qual faziam parte uma série de outros discursos, com frequência emitidos pelos mesmos autores antes citados, e nos quais as palavras-chave, *utilizadas para qualificá-la como indesejada, têm estreita afinidade com os atributos que serviram para identificar positivamente a mulata no imaginário brasileiro*. Palavras que a vinculavam diretamente, sem mediações de ervas ou especiarias, ao universo da pura sensação corporal: lubricidade, volubilidade, amoralidade.¹⁶⁹

Além disso, na música de Lamartine, em um movimento de rejeição, o cabelo se apresenta como marca da cor que, por sua vez, o eu lírico da canção afirma não querer “pegar”. Em outra famosa canção, *Nêga do cabelo duro*¹⁷⁰, de Rubens Soares e David Nasser, o cabelo da mulher negra é alvo de um ataque racista, desqualificado a partir do adjetivo “duro”, bem próximo ao “bombril, toin-oin-oin, é pixaim”. Além disso, a canção faz menção a uma performance de dança desta mulher, descrita em “quando tu entras na roda/ o teu corpo serpenteia”, reiterando a associação entre corpo-mulher-negra-sensualidade-dança:

Nêga do cabelo duro
Qual é o pente que te penteia?
Qual é o pente que te penteia?
Qual é o pente que te penteia?
Quando tu entras na roda
O teu corpo serpenteia
Teu cabelo está na moda:
Qual é o pente que te penteia?
Teu cabelo permanente
Qualquer coisa de sereia
E a pergunta sai da gente:
Qual é o pente que te penteia?
Misampli a ferro e fogo

¹⁶⁹ CORREA, Mariza, 1996, Op. cit., p.40

¹⁷⁰ Gravada em 1942 pelos Anjos do Inferno, na gravadora Columbia. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMUB). Nêga do Cabelo Duro. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/p/o-instituto> > Acesso em; 12 jun. 2020.

Não desmancha nem na areia
 Tomas banho em botafogo
 Qual é o pente que te penteia?

Além disso, no samba de Marina Íris e Nina Rosa, o trecho “olhar tipo porta de serviço”, descrito na canção, elucida o que Lélia Gonzalez descreve como um dos dois tipos de qualificação “profissional” sob os quais as mulheres negras foram vistas historicamente: a doméstica. Segundo a autora, a segunda qualificação profissional é justamente a da “mulata”:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas.¹⁷¹

É interessante perceber, na sequência do samba *Pra matar preconceito*, a apropriação do termo “mulata”, “criola”, “neguinha” – com conotações constituídas no tempo de forma pejorativa e ambígua, como veremos aqui – como forma de afirmar positivamente a existência das mulheres negras. Uma reviravolta poética, apropriação justa que vem reivindicar o direito de se afirmar a partir dos próprios parâmetros, celebrando a diferença e subvertendo sentidos:

Sou crioula, neguinha, mulata e muito mais, camará
 Minha história é suada igual dança no ilê
 Ninguém vai me dizer o meu lugar

O movimento da canção é uma resposta feminista do atual cenário cultural do samba – permeado por mulheres compositoras - à tematização constante das mulheres negras nas composições de autoria masculina. Como já vimos anteriormente, a constante presença das mulheres nas marchinhas carnavalescas está marcada por racializações. Sua mais constante aparição erigiu-se sob o signo da “mulata”¹⁷², figura profundamente atrelada ao carnaval. Nas

¹⁷¹ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). 2020, Op. cit., p.80.

¹⁷² Os corpos das “mulatas” são entendidos aqui como um território político, no sentido do que afirma a feminista guatemalteca maia Dorotea Gómez Grijalva, devido ao fato de que é entendido antes como histórico, do que

discursividades sobre a festa, essa figura feminina aparece exercendo todo o seu encanto e desenvoltura na dança e na exibição de seu corpo -, afeita aos prazeres e aos romances. Como afirma Angélica Ferrarez de Almeida: “No Brasil, a mulata como figura mítica que povoa o imaginário social nasce pelo regime do racismo e é embalada pelo mito da democracia racial. Desenhada por Di Cavalcanti, eternizada nas marchinhas de carnaval, “animalizada”, “exotizada”, “fetichizada”, ela preencheu as fantasias dos sujeitos brancos”.¹⁷³ As “mulatas” foram inventadas por uma formação discursiva diversa no Brasil: entre intelectuais, literários, musicistas, compositores, agentes da cultura e até pelos agentes do turismo. Segundo Mariana Selister Gomes:

A mulata – uma invenção discursiva e performativa de raça, gênero e sexualidade - é consolidada como identidade espetacularizada e vendida como atrativo turístico. O sucesso dessa manifestação espetacularizada do imaginário social brasileiro construído desde o século XIX foi tanto, que a mulata passou de símbolo da identidade nacional a atrativo turístico principal do Brasil e, assim, a imagem do Brasil no mundo. Como atrativo turístico, símbolo de uma indústria emergente – a indústria do turismo – ser mulata foi se configurando como profissão.¹⁷⁴

Nesse sentido, podem ser destacados os shows que tinham as “mulatas” como atrações principais, a encarnação da musa do carnaval da Rede Globo de Televisões, a famosa *Globeleza*, dentre tantas outras aparições comerciais e turísticas. Alguns exemplos se destacam, como o Show de Contemplação às Mulatas de Oswaldo Sargentelli, estreado em 1971 nas casas noturnas do Rio de Janeiro e que viajou o mundo nos anos seguintes. Sargentelli que, em sua autobiografia publicada em 1993, escreveu:

Eu amo uma boa mulata de cintura fina, coxinha grossa, carinha de safada, boa dentadura e cheirosa, que anda, fala, dorme, ri e chora, senta, levanta, mexe, remexe, deixando a moçada com água na boca. E quem não gosta de mulata, bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou então é veado mesmo.¹⁷⁵

propriamente biológico. Foi, portanto, nomeado e construído a partir de teorias, discursos e ideias que buscaram justificar sua exploração, opressão, alienação e desvalorização, buscando impedir o habitar integral, uma postura crítica, reflexiva e construtiva do corpo sobre o qual falam. Ver: GRIJALVA, Dorotea Gómez. Mi cuerpo es un territorio político. **Voces descolonizadoras**, Cuaderno 1. Brecha Lesbica: 2012.

¹⁷³ ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. “A mulata trágica”: Repensando a categoria mulata no Brasil. **Geledés Instituto da Mulher Negra**. Em aberto. 28 out. 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-mulata-tragica-repensando-a-categoria-mulata-no-brasil/>> Acesso em: 02 dez. 2021.

¹⁷⁴ GOMES, Mariana Selister. **Marketing Turístico e Violência contra as Mulheres: (des)(re) construções do Brasil como Paraíso de Mulatas**. 2009. 131 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 55.

¹⁷⁵ SARGENTELLI, Oswaldo. **Ziriguidum**. São Paulo: Letras Letras, 1993, p.69.

A opinião expedida por Sargentelli, que se autodenominava um “mulatólogo” – especialista em “mulatas” – faz menção às canções *Falsa Baiana* (1944) de Geraldo Pereira e *Samba da minha terra* (1940) de Dorival Caymmi, nesta última substituindo “quem não gosta de samba, bom sujeito não é” por “quem não gosta de mulata, bom sujeito não é”. A expressão de Sargentelli relaciona “samba” e “mulata”, encarnando uma *imagem de controle* baseada na hipersexualização, onde a mulher negra é encarada apenas como objeto de desejo do homem branco. Até suas ações mais comuns e cotidianas, como falar, dormir, rir e chorar, parecem existir para deixar “a moçada com água na boca”. Além disso, uma imagem muito bem delineada se constitui, com características muito específicas, e designa quem é a “mulata” e quem não. A “mulata” como categoria profissional também foi investigada por Sônia Maria Giacomini, em sua pesquisa sobre os Cursos de Formação de Mulatas do SENAC do Rio de Janeiro, realizados entre 1980 e 1990.¹⁷⁶ Os cursos tinham por objetivo formar e selecionar “mulatas profissionais” que viriam a seguir carreira no ramo artístico. Giacomini afirma que ser “mulata” nesse contexto significava evocar imagens fabuladas historicamente e que designavam corpos específicos, assim como condutas morais e sexuais. Ao mesmo tempo, ao entrevistar as participantes dos cursos, a autora encontra experiências de busca por independência financeira, carreiras profissionais etc.

Para chegarmos às “mulatas de Sargentelli” e às “mulatas profissionais” do SENAC um longo e complexo caminho foi percorrido nas discursividades sobre as mulheres negras no Brasil. Precisamos lembrar que desde o Século XIX as “mulatas” foram tema privilegiado em diversas plataformas artísticas e intelectuais. Foi na passagem do século que estas se consolidaram em diversos textos como a imagem de um Brasil que se queria mestiço, e por isso, supostamente democrático. O “corpo mestiço” passava naquele momento a se tornar de interesse de intelectuais e artistas, no teatro, na dança, na música, tanto quanto na sociologia, na medicina e na literatura. Sob a observação da mistura racial e de uma suposta fluidez de relações inter-raciais se constituiu um imaginário em que a “mulata” fazia parte da ânsia de tradução de um Brasil moderno, que buscava exaltar o “genuinamente popular”, na busca da delineação de uma “verdadeira identidade nacional”. Como afirma a historiadora Karla Carloni, as décadas entre 1920 e 1940 foram marcadas por grandes investimentos em traduzir o corpo

¹⁷⁶ GIACOMINI, Sônia Maria. **Profissão mulata**: natureza e aprendizagem num curso de formação. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

mestiço brasileiro vindos de diversos lugares.¹⁷⁷ Segundo Mariza Corrêa, as marchinhas carnavalescas surgem como um desses locais, onde sob os signos das personagens femininas racializadas, a exaltação do carnaval, tipo tipicamente nacional, se realiza e estas mulheres são tornadas seus símbolos.¹⁷⁸

É importante apontar, entretanto, que as marchinhas carnavalescas não inauguraram o tema da “mulata” e dos demais tipos racializados femininos nas canções populares. A historiadora Martha Abreu apresenta, por exemplo, uma série de lundus e versos de trovadores dos anos finais do século XIX que permeavam o tema e, assim como as marchinhas carnavalescas as quais este trabalho se dedica, falavam de amor, desejo, gênero e raça, acompanhando com afincos as teorias raciais hierarquizantes do período. Vejamos o exemplo dos versos racistas de trovadores registrados pelo escritor e poeta Osório Duque Estrada em 1907, em seu livro *Trovas populares*:

A branquinha é prata fina

Mulata – cordão de ouro

Cabocla – cesto de flores

A negra – surrão de couro

A branca come galinha

Mulata come peru

Cabocla come perdiz

A negra come urubu¹⁷⁹

Os versos da composição estabelecem uma hierarquização na comparação entre a “branquinha”, a “mulata”, a “cabocla” e a “negra”, comparando-as a objetos de diferentes valores. Enquanto a “branquinha” é “prata fina”, a “negra” é comparada a um “surrão de couro”, espécie de sacola rústica no preparo e de menor valor financeiro. A discursividade evidentemente racista da canção não termina aí. Os versos encerram a música afirmando os animais dos quais os tipos femininos se alimentam, reservando à “negra”, o urubu, espécie que se alimenta dos restos de outros seres e é extremamente não palatável aos hábitos alimentares humanos. A hierarquização baseada em ideias racistas se dá na aproximação da “negra” de uma

¹⁷⁷ CARLONI, Karla. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). *Artcultura*, 16(29), 2016.

¹⁷⁸ CORREA, Mariza, 1996, Op. cit., p.38.

¹⁷⁹ ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, p. 10-11.

animalidade e baixíssimo valor, enquanto este parece aumentar gradativamente conforme o tipo feminino vai se embranquecendo: a “cabocla” já é comparada a um cesto de flores e come perdiz, a “mulata” é um cordão de ouro e come peru, até que se celebra a branquinha, “prata fina” que come galinha.

É interessante observar como a “mulata” e a “negra” se diferenciam nos discursos musicais já no século XIX e, como o perpetrado pela canção, a “mulata” ganha tons de embranquecimento. É dúbia esta imagem, uma vez que ora ela se aproxima de certa celebração, aproximando-se do espectro da “branquinha”, ora é ridicularizada e rejeitada por seu “cabelo que não nega”. O fato é que, em um período marcado pelas discussões em torno das questões raciais, o tema também aparecia como preocupação – ou pelo menos, chamava a atenção – dos músicos populares. Como afirma Werneck, é importante lembrar que, por um lado, as mulheres negras de pele mais clara “tiveram a acolhida facilitada” no cenário cultural. Ao mesmo tempo, esse fenômeno não se cristalizou fixamente, e as características da “mulata” mobilizaram-se em tons de pele mais escuros, mas geralmente associadas à dança e à sexualidade:

Nas últimas décadas do século XX a classificação como mulata, portadora do conjunto de estereótipos e inferiorização que a caracterizam, foi estendida a mulheres negras de pele escura participantes do samba, especialmente aquelas especializadas nas diferentes danças envolvidas, passando, inclusive a ser associada à profissão de dançarina de samba.¹⁸⁰

Essas relações nos levam a crer na complexidade com que os dispositivos raciais se elaboram na relação com o gênero. O que pode-se aferir é que, como afirma Sueli Carneiro, os jogos de poder constituídos em diferentes discursividades estão calcados em um dispositivo de racialidade baseado no “fundamento do branco como ideal de Ser para os Outros”, instituindo “o padrão estético desejável, a forma de amor e de sexualidade, a moral correspondente, e o corpo é a expressão da auto-afirmação.”¹⁸¹

Os romances mais conhecidos do século XIX também fornecem indícios sobre os termos com que as “mulatas” foram elaboradas, dessa vez pelo discurso literário, com permanências e rupturas em relação ao que era dito sobre elas nas marchinhas carnavalescas. É o caso da personagem Vidinha, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853) de Manuel

¹⁸⁰ WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba segundo as lalodês**: mulheres negras e a cultura midiática. Rio de Janeiro, 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p.146.

¹⁸¹ CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 301 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p.43.

Antônio de Almeida. O romance trata da vida, aventuras e desventuras de Leonardo, um menino abandonado pelos pais, criado pelo padrinho e que, a princípio, sofre pelo amor de Luisinha, por quem se apaixona ainda bem jovem e a quem acaba perdendo, em um primeiro momento, para outro homem. Em uma vida de aventuras e desventuras, impedido de casar-se com seu amor de infância, Leonardo acaba conhecendo Vidinha, uma “mulatinha” que o faz esquecer das dores e o deixa apaixonado:

Outro qualquer que tivesse mais idade, ou antes, falando claro, mais juízo e outra educação, envergonhar-se-ia talvez muito de achar-se na posição em que se achava o Leonardo, porém ele nem nisso pensava, e o que é mais, nem mais pensava naquilo que até então lhe não saía da cabeça, isto é, em Luizinha de um lado e José Manuel do outro: agora não via senão os olhos negros e brilhantes, e os alvos dentes de Vidinha; não ouvia senão o eco da modinha que ela cantara. Estava, pois, embebido num êxtase contemplativo.¹⁸²

Vidinha é descrita no texto como uma

mulatinha de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada. Cada frase que proferia era interrompida com uma risada prolongada e sonora, e com um certo caído de cabeça para trás, talvez gracioso se não tivesse muito de afetado¹⁸³.

O tom leve e bem-humorado do texto quase faz passar despercebidas algumas inclinações centrais da descrição do corpo e da personalidade da personagem. Segundo o autor, o tanto de beleza que Vidinha tinha era proporcional a sua moralidade movediça e leve. A personagem é caracterizada por certa frouxidão moral que faz parte da formação discursiva sobre as “mulatas” e que aparecem nas narrativas que as afirmam como propícias a muitas aventuras amorosas, sem muito compromisso com as pessoas, sem afeição à vida matrimonial ou regrada. Vidinha é descrita como uma “formidável namoradeira, como hoje se diz, para não dizer lambeta, como se dizia naquele tempo”.¹⁸⁴

¹⁸² ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Barueri: Ciranda Cultural, 2017, p.110, 1º ed.: 1853.

¹⁸³ Ibidem, p.115.

¹⁸⁴ Ibidem, p.113.

A sexualidade da “mulata” também foi tema da marchinha *Mulata Assanhada*¹⁸⁵, lançada em 1956 por Ataulfo Alves. Nela, a personagem é descrita como do tipo que “tira o sossego”, mas que finge não saber de seus poderes de sedução. Por fim, o eu lírico “brinca” com uma possível solução para seu problema: o retorno à escravidão aparece como alternativa para que o narrador possa obter seu objeto desejo, a cor e o corpo da “mulata”. A associação elaborada aí é a de uma existência feminina racializada, atrelada diretamente a um passado em que estes corpos foram escravizados:

Ô, mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente!

Ah! Mulata se eu pudesse
E se meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Esse céu, essa terra, este mar
E ela finge que não sabe
Que tem feitiço no olhar!

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu comprava essa mulata
E prendia no meu coração!
E depois a pretoria
Resolvía a questão!

É importante lembrar que a canção tem sido alvo de debates contemporâneos sobre seus significados. Afinal, tendo sido seu compositor, Ataulfo Alves, um dos compositores

¹⁸⁵ Gravada pela Sinter, no álbum 8 sucessos de Ataulfo Alves e Suas Pastoras. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Ataulfo Alves. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/ataulfo-alves/dados-artisticos> > Acesso em: 12 mai. 2020.

negros de maíores sucesso na música popular e a canção ficado famosa na voz de uma importante mulher negra na história da música, Elza Soares, podemos concordar que:

a canção *Mulata Assanhada*, interpretada por Elza Soares e composta por Ataulfo Alves, nos auxilia a entender as questões de gênero e raça presentes no tempo em que foi criada como, também, no tempo presente (ao examinarmos as mudanças em sua recepção, por exemplo), possibilitando analisar as nuances do racismo em suas diversas temporalidades.

Juliana Cíntia Videira¹⁸⁶ aponta para o fato de que, por um lado, os discursos sobre as mulheres negras e pobres nas canções de Ataulfo Alves foram (e podem) ser entendidas como uma poética que, ao retratar o cotidiano do morro, narrava experiências de certa liberdade entre as mulheres negras e pobres, descritas por uma sexualidade mais liberada e uma circulação constante nas ruas. Ao mesmo tempo, é importante considerar que a leitura preponderante sobre a “mulata” no imaginário social não se deu apenas – e nem tanto – por um viés que entendeu essa liberação como positiva.

É importante enfatizar que na canção de Ataulfo, a cor e o corpo são entendidos como objetos de desenho do eu lírico, tanto quanto atribuem um comportamento moral à “mulata”: graciosa, assanhada, “pirracenta”, falsamente inocente. Como afiança Videira, a ambiguidade presente na relação compositor-composição reside no fato de que, como afirma bell hooks, os homens negros estiveram inseridos em relações de poder dentro das famílias negras, não se isentando da lógica patriarcal. Sem desprezar o racismo sob o qual são submetidos estes homens, hooks aponta para a real possibilidade de encontrarmos “homens negros ocupando as posições de autoridade patriarcal, exercendo formas de poder masculino a apoiando o sexismo institucionalizado”.¹⁸⁷ Nesse sentido, há formulações sexistas evidentes produzidas na fabulação desta “mulata assanhada”, objeto do desejo e da violência misógina do eu lírico.

Retomando a narrativa literária de *Memórias de um Sargento de Milícias*, é importante lembrar que a paixão de Leonardo por Vidinha é o que o leva a viver como um malandro: “Leonardo passava vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos

¹⁸⁶ A pesquisa de Videira é interessante no concerne à constituição da discursividade sobre a “mulata” a partir da trajetória de Elza Soares. Ver: VIDEIRA, Juliana Cíntia. **Elza Soares na escola: gênero e relações étnico-raciais na música popular brasileira e no ensino de história**. 2018. 171 f. Dissertação (Mestrado Profissional em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2018.

¹⁸⁷ hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p.161.

olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha”.¹⁸⁸ Outros elementos narrativos corroboram para a construção da personagem a partir da ótica da lascividade, assim como da mansidão, do corpo desejável e da existência luxuriosa: o episódio em que Vidinha canta para um público masculino apaixonado e de olhos vidrados, o fato de ser disputada por seus dois primos e por ser frequentemente afirmada como uma mulher que se relacionava com vários homens. Vidinha é elaborada como uma “mulata faceira”, aproximando-se da formação discursiva fabulada em torno dos comportamentos sexuais das mulheres colonizadas, negras e escravizadas.

Resgatar as percepções sobre as “mulatas” na história, recuando ao século XIX – seja na música, seja na literatura – faz parte do exercício de afirmar os interesses discursivos em torno destas personagens em um espaço de tempo mais amplo que as primeiras décadas do século XX. Apesar da importante virada intelectual que permitiu a consolidação do discurso da democracia racial, não foi somente a partir de 1930 que a “mulata” se tornou tema e as questões de gênero e raça interessantes às plataformas culturais e intelectuais. Esses apetites temáticos pelas “mulatas” aparecem como uma permanência nas marchinhas carnavalescas nas décadas de 1930 e 1940, intensificando-se a relação com a temática do nacional. Ao mesmo tempo, essa intensificação, no que confere aos investimentos maciços na constituição de uma identidade nacional que se queria afirmar especialmente a partir de 1930, é o que desponta como um distanciamento fundamental entre a literatura do século XIX e as marchinhas carnavalescas do século XX.

É importante lembrar que, como pontua Margareth Rago, nas obras de autores consagrados como Paulo Prado (1928), Gilberto Freyre (1933), Caio Prado (1933) e Sérgio Buarque de Holanda (1936), o discurso da sexualidade ganha importância em uma leitura das origens históricas do país. Segundo a autora, nestas obras, as relações sexuais entre homens brancos e mulheres negras se tornam “a referência maior das características que explicam o povo brasileiro, sua índole e sua vocação”¹⁸⁹, como podemos observar em Gilberto Freyre, que afirma:

A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da

¹⁸⁸ ALMEIDA, Manuel Antônio de, Op. cit., p.124.

¹⁸⁹ RAGO, Margareth, 1998, Op. cit., p.185.

miscigenação. A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil.¹⁹⁰

Sendo assim, as representações em torno das mulheres colonizadas estavam profundamente ligadas a uma ideia de sexualidade constitutiva de um moderno sistema colonial de gênero, ou seja, uma construção histórica e social que baseou as relações coloniais em estruturas patriarcais e racistas. Esse tipo de interpretação deu margem para que a violência sofrida pelas mulheres negras escravizadas fosse entendida como simples processo de “miscigenação”, atribuindo a essas mulheres inclusive certo grau de responsabilidade, uma vez que elas teriam seduzido e encorajado os homens brancos. Apesar dos sempre recorrentes relatos e fontes que confirmam a existência de estupros e coerção sexual sofridos por essas mulheres desde os tempos da escravidão, as conotações negativas insistentemente recaiam nelas próprias, acusadas por sua sexualidade exacerbada ou sua falta de inteligência, representadas constantemente por meio de características e narrativas negativas. Esse movimento se caracteriza como parte dos esforços para reduzir as mulheres negras à sua particularidade racial e de gênero, contribuindo para a construção do dispositivo de racialidade. Como assegura Tania Navarro Swain, nesta narrativa tudo teria passado como se as mulheres negras e indígenas, “estivessem à espera dos favores e da honra que lhe concediam seus senhores, ou colonos ou bandeirantes, ao violentá-las”.¹⁹¹ Sueli Carneiro nos lembra ainda como foram constantes os agenciamentos das mulheres escravizadas pelos seus proprietários brancos no ramo da prostituição e afirma que aquela que tem sido considerada “produto de exportação” nacional, a “mulata” brasileira, é herdeira dessas violências que encarnaram vários níveis e tipos.¹⁹² Como afirma Luciana Maria de Aragão Ballestrin, estes imaginários são fruto das representações colonialistas e etnocêntricas: “O imaginário erótico e sensual do colonialismo, envolvendo sedução e desejo na dimensão sexual da empreitada colonial pela posse e pela conquista, criou as representações da ameríndia despudorada, da oriental exótica,

¹⁹⁰ FREYRE, Gilberto, 1975, Op. cit., p.80.

¹⁹¹ SWAIN, Tania Navarro. História: construção e limites da memória social. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Annablume, 2008, p.40.

¹⁹² CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003

da africana fogosa”.¹⁹³ A autora lembra ainda, que em situações conflituosas, em disputas de poder como o empreendimento colonial, os corpos das mulheres possuem lugar central:

O corpo feminino pode ser pensado como o primeiro “território” a ser conquistado e ocupado pelo colonizador (homem, branco, cristão, europeu e heterossexual). Nas mais diversas situações de conflitualidades violentas, a vulnerabilidade do corpo feminino é acentuada: desde as conquistas coloniais, às guerras civis e interestatais, às ocupações e intervenções militares. Imperialismo, colonialismo e guerras foram, em geral, empreitadas masculinas e masculinizadas. Nesses contextos, a violação do corpo feminino por homens colonizadores, militarizados ou armados, do lado “amigo” ao “inimigo”, repete-se histórica e violentamente. Na disciplina das Relações Internacionais, a perspectiva feminista, iniciada desde o final dos anos 1980, justifica-se neste tipo de ocorrência.¹⁹⁴

Sob a concepção da democracia racial, a sexualidade se tornava fator de celebração, uma especial festa que teria possibilitado a mestiçagem e as relações pacíficas entre as raças, fazendo das relações de violência e estupro elementos ausentes nos manuais de história do Brasil assim como no imaginário social que se queria constituir. É importante lembrar, como afirma Suzana de Castro, que o racismo nas sociedades contemporâneas é epistêmico, ou seja, está fundamentado no poder de quem controla a produção das narrativas e do conhecimento, e estes insistiram em demarcar o Brasil como um paraíso racial resultante de uma troca sexual consensual, escolhendo ignorar a violência sexual sofrida pelas mulheres nativas e escravizadas:

Sua narrativa edulcorante acerca da miscigenação das raças no Brasil, promovida por uma empresa luso-tropical indolente e lúdica, dá a entender de maneira *perversa que essa troca sexual se deu de forma livre e espontânea*. Isto é, dá a entender que negros e índios, submetidos a uma condição de subalternidade absoluta, vítimas de um modelo de escravidão dos mais violentos da América do Sul, viviam, na verdade, um paraíso tropical. O mito da democracia racial baseado na miscigenação dos povos acoberta a violência sexual que lhe sustenta¹⁹⁵.

Assim como nas canções, em algumas das mais conhecidas obras literárias brasileiras a reprodução desses discursos sobre as “mulatas” também se faz constantemente presente, sob a imagem de um corpo sempre disponível. Como afirma Eduardo de Assis Duarte, a “mulata” foi representada como “animal erótico por excelência, desprovida de razão ou

¹⁹³ BALLESTRIN. Luciana. Feminismos Subalternos. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(3), setembro/dezembro/2017, p.1038.

¹⁹⁴ Ibidem, p.1038.

¹⁹⁵ CASTRO, Suzana de, 2020, Op. cit., p.23.

sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução”.¹⁹⁶ O que parece ser possível afirmar é que desde a chegada dos colonizadores no Brasil, a literatura produzida aqui expressou desejos dos homens europeus em relação às mulheres educadas fora dos padrões da conjugalidade monogâmica judaico-cristã, as mulheres não brancas, como as mulheres indígenas e africanas escravizadas. Esse imaginário não ficou circunscrito no período colonial e tensionou historicamente o imaginário sobre o Brasil, suas raças e mulheres. No espectro da sexualidade, construída historicamente no contexto colonial, a ordem social e moral se erigiu atravessada pelas relações interracialias. Relações estas que não garantiram transformações ou melhorias estruturais reais nas relações raciais. Às mulheres indígenas e negras escravizadas foi imposto o discurso colonial que as engendrou como “corpo exótico”, corpo fetichizado, domesticado, hierarquizado, e inferiorizado, como afirma Margareth Rago:

Nesse movimento, não há como deixar de considerar que somos transformados/as em parques humanos pelo olhar do visitante, o que leva a perguntar como se estruturou, na longa duração, esse olhar europeu sobre a alteridade, tanto quanto pelas condições em que emergem os zoológicos humanos. Nesses espaços, em que mulheres e homens substituem os animais, a fantasia e o desejo coloniais transformam o outro em corpo exótico, expressão da irracionalidade e da sensualidade excessiva, predomínio absoluto do instinto sobre a razão, logo, incapacidade de autogoverno. Em especial, é a figura feminina que se torna o principal repositório dos preconceitos sexuais e das estigmatizações construídas cientificamente desde as teorias da degenerescência, que floresceram na Europa do século XIX¹⁹⁷.

Os corpos e existência femininos, portanto, se constituíam no imaginário social localizados na encruzilhada das práticas discursivas sobre o corpo, a sexualidade e a nação, formulados a partir de tensões e disputas. Por um lado, é inegável que a “mulher branca, de traços europeus” se apresentava na concepção ideológica de diversos intelectuais do período que formulavam teorias eugenistas - reguladores da prostituição, médicos legais, historiadores e sociólogos – como o “topo da escala” na evolução do que deveriam ser as mulheres brasileiras, sob uma perspectiva higienista. Por outro, nas narrativas literárias e musicais, em consonância com os discursos de uma suposta democracia racial, a “mulata” era valorizada como tipo nacional tipicamente festeiro, detentora da identidade elevada brasileira, associada

¹⁹⁶ DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009, p.6.

¹⁹⁷ RAGO, Margareth. O corpo exótico, espetáculo da diferença. **Revista labrys, études féministes/ estudos feministas**, jan-jun 2008. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>> Acesso em: 2 jun. 2020.

ao carnaval, aos prazeres e à sensualidade. Foi associada também, diversas vezes, ao comportamento lascivo e libidinoso, astuto e traiçoeiro, capaz de desviar os homens e destituir famílias. Além disso, são os traços físicos herdados dos “brancos” que distinguem a “mulata” das “pretas”: o corpo esguio apesar das curvas, lábios e nariz finos, a pele mais clara. Não é de forma alguma uma figura homogênea e constante, destituída de tensões, especialmente quanto suas características morais e espectros de valorização

2.2 ‘Essa mulher há muito tempo me provoca, dá nela!’

Vidinha, a “mulata faceira” em *Memórias de um Sargento de Milícias* é o motivo para que a vida de Leonardo piore vertiginosamente, adentrando-se em confusões, brigas e disputas. A sexualidade da personagem não é descrita em tom de celebração à liberdade, mas é elaborada a partir de passagens irônicas que a apresentam como uma mulher levemente perigosa, do tipo que “coloca de cabeça para baixo a vida do homem”; de caráter volúvel, qualquer vento a fazia voar e revoar para quantas direções fossem.¹⁹⁸ É interessante perceber que, apesar do romance tórrido com Vidinha, o personagem principal acaba por se casar com Luisinha, seu amor de infância. Ao contrário da “mulata”, descrita a partir de seus atributos físicos que chamavam a atenção por serem considerados bonitos, atrativos e desejáveis – sob a fetichização do corpo mestiço – Luisinha é descrita como uma menina magra e pálida, sem muito “sabor”, como é apresentado no texto:

sobrinha de D. Maria, já muito desenvolvida, porém que tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido a beleza de moça; era alta, magra, pálida; andava com o queixo enterrado no peito, trazia as pálpebras sempre baixas e olhava a furto; tinha os braços finos e compridos, o cabelo cortado, dava-lhe apenas até o pescoço, e grande porção lhe caía sobre a testa e olhos como uma viseira, trajava nesse dia um vestido de chita roxa muito comprido, quase sem roda, e de cintura, muito curta, tinha ao pescoço um lenço encarnado de Alcobaça.¹⁹⁹

Pode-se aferir, assim, a ambiguidade que afirma o desejo carnal, lascivo e sexual pelas “mulatas” de classes mais baixas como Vidinha e o amor romântico, angelical, puro, infantil, pelas mulheres brancas burguesas, como é o caso de Luisinha. Na constituição discursiva sobre as mulheres, portanto, as hierarquias raciais, de forma complexa, se apresentam como questão

¹⁹⁸ ALMEIDA, Manuel Antônio de. Op. cit., p.124.

¹⁹⁹ ALMEIDA, Manuel Antônio de. Op. cit., p.72

central. Reitera-se aqui a dicotomia entre a dama virginal, a mãe, a mulher associada à pureza e a castidade – dessexualizada, engendrada na imagem de Maria – e a mulher sensualíssima, pecaminosa, sob as vestes e a cor do paraíso, a Eva que corrompe quantos forem os Adões que aparecerem em seu caminho. Na oposição às voluptuosas “mulatas” como Vidinha, estão personagens como Maria da Luz²⁰⁰, na canção de Lamartine Babo:

Maria da Luz

De todos nós é o “Ai Jesus”

É o “ai jesus” de todos nós

Pois canta mais que os rouxinóis

É um tipo esbelto de mulher

E a gente faz o que ela quer

É mais cotado que o café

Pois te aroma até no pé

Quando ela passa um pobre poste diz:

Lá vai a luz que ainda não me quis

Maria da Luz

É o “ai jesus” de todos nós

Seu corpo todo tão franzino

Parece um tubo de retrós

Enquanto a escuridão moral e da pele é associada às personagens femininas das “mulatas”, Maria da Luz comporta um “tipo esbelto”, “franzino” e iluminado de mulher, que passa a canção inteira a esnobar qualquer investida masculina, afirmando seu caráter virginal e quicá religioso, o “ai jesus de todos nós”. É interessante observar que até mesmo melodicamente a canção ganha outros tons se comparada àquelas que exaltam as “mulatas”, com ritmo menos animado e dinâmico que estas, e bem mais romântico, suave, onde o cantor parece entoar um choro. Ao mesmo tempo, em comparação à sexualidade e beleza celebrados nos corpos das “mulatas” e “morenas”, Maria da Luz ganha uma descrição irônica de um “corpo tão franzino, parece um tubo de retrós”, contrastando com as referências às voluptuosidades das mulheres negras nas canções.

²⁰⁰ Gravada em 1932 pela gravadora Columbia, na voz do próprio Lamartine. Ver: VALENÇA, Suetônio Soares, 2014, Op. cit., p.765.

Na canção *Tipo 7*, composta pelo compositor Nássara e gravada em 1933 por Francisco Alves²⁰¹, as hierarquias raciais e oposições também se apresentam:

O tipo louro
 Vale um tesouro
 Mas perto do moreno
 É "café pequeno"
 Enquanto eu tiver
 Olhos prá enxergar
 Bôca pra gritar
 Hei de ter opinião
 Não é qualquer mulher
 Que consegue dominar
 Meu coração

O tipo escuro
 Não dá futuro
 É capital parado
 Que não rende juro

O tipo claro
 É muito raro
 Mas vende muito pouco
 porque custa caro

O eu lírico da canção se apresenta como um homem exigente, já que não é qualquer mulher que domina seu coração, segundo ele. Naquilo que ele afirma ser quase como seu direito, a opinião, se dedica a analisar os tipos femininos “louro”, “moreno”, “escuro” e “claro” em comparação. É interessante perceber como as categorias raciais acionadas nas canções e na literatura são diversas e apresentam contrastes e ambiguidades entre si. Enquanto em *Hino do carnaval brasileiro* a “mulata”, a “loira” e a “morena” aparecem mais como identidades - categorias raciais que conjugam a cor, mas também uma série de outros elementos - na música

²⁰¹ Gravada pela Odeon. Ver: DICIONÁRIO CRACO ALVIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Nássara. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/nassara/dados-artisticos> > Acesso em 16 abril. 2020.

de Nássara as hierarquizações raciais se apresentam de forma nebulosa, tratadas como “tipos”. O “tipo louro”, apesar de um tesouro, perde para o tipo “moreno”, corroborando os constantes discursos que celebram a morenidade encarnada na figura feminina como tipo nacional de maior valor quando visto pela óptica do desejo. O “tipo escuro” é descrito de forma completamente oposta ao “tipo moreno”. Enquanto a mulher mestiça, mais embranquecida, a “morena”, é descrita positivamente, sobre a mulher mais retinta, “o tipo escuro”, são feitas afirmações racistas que a desqualificam: “não dá futuro, capital parado que não rende juros”. Por fim, “o tipo claro” – que aparece como a mulher mais “branca” entre os quatro “tipos” aferidos, bem próxima do que é a personagem de Luisinha, – surge sob a positivação de uma existência mais rara, vista com menor frequência em um país miscigenado, especialmente em contextos mais populares e empobrecidos. “O tipo claro” é, por isso, classificado como o “mais caro” dos quatro. É interessante observar como as mulheres presentes na canção são comparadas a valores monetários, em referências ao “tesouro”, ao “capital parado” e ao “tipo caro”. Como quem escolhe um produto em uma loja, o eu lírico da canção fabula qualidades e defeitos para aquilo o que o próprio caracteriza como “tipos” e produz assim um exercício de comparação que dá a entender que a morena, “pelo custo-benefício”, sai em vantagem em relação às demais.

Entretanto, encontrar o “tipo” mais valorizado em um conjunto de canções é um exercício inconsistente, visto que são diversas as maneiras de apresentar e expor as hierarquias raciais encontradas pelos compositores. Em *En avant!*²⁰², por exemplo, Lamartine evoca “morenas”, “mulatas” e “loirinhas” para afirmar que todas elas possuem espaço em seu coração, na ironização de um tipo masculino afeito às mulheres, sem distinção racial:

Entre a loura e a morena
mon coeur balance
Todas duas podem ser
o meu romance
Se a loura é linda
a morena é bela
Sem falar na mulatinha
que é um capítulo da novela

²⁰² Canção em parceria com Moacir Araujo, gravada em 1944 por Odete Amaral e Claudionor Cruz, na gravadora Odeon. Ver: VALENÇA, Suetônio Soares, 2014, Op. cit., 729.

Já em *A melhor das três*²⁰³, também de autoria de Lamartine, é a “loura” que ganha o status de favorita em detrimento da “moreninha” e da “mulatinha.

Amei a Mulatinha

Amei a Moreninha

em 32... em 33...

A Loura namorei um mês

Agora, agora

eu fico com a Melhor das Três

Só porque o cabelo não negava

toda a gente só falava

na Mulata Original

E a Mulata

foi para o Supremo Tribunal

Foi ver seu Pai

e de lá não sai

Em seguida veio a Moreninha

que afinal foi a Rainha

com cabelo regular

E por precaução

o pai tratou de colocar

uma estampilha

no nariz da filha

No terceiro ano em disparada

veio a Loura enciumada

ser Rainha da Canção

Ela disse logo

pra evitar a confusão:

Meu Pai Morreu

²⁰³ Composta em parceria com Alcyr Pires Vermelho e gravada por Francisco Alves em 1935. Ver: Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lamartine Babo. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/lamartine-babo/dados-artisticos> > Acesso em 12 dez. 2020.

Minha Mãe, sou eu

O que quero chamar atenção é para o fato de que não há necessariamente uma univocidade e constância nestas hierarquizações raciais, mas elas revelam que as mulheres estavam sendo comparadas, engendradas e analisadas a partir de sua cor e das fabulações atreladas a ela. É também em *A melhor das três* que Lamartine faz menção ao “cabelo regular” da “moreninha”, em detrimento ao “cabelo que não nega” da “mulata”, ao aludir às supostas vantagens da primeira sobre a segunda. Apresenta uma referência à canção também de sua autoria, *O teu cabelo não nega* (1932). Em ambas, o cabelo da “mulata” é apresentado como uma desvantagem, em uma discursividade expressamente racista.

Assim como Vidinha é uma “mulata” descrita pelo seu comportamento lascivo, também o é a moreninha, em *Moreninha da praia*²⁰⁴, canção de João Barro que canta:

Moreninha querida
Na beira da praia
Que mora na areia
Todo o verão
Que anda sem meia
Em plena avenida
Varia como as ondas
O teu coração
Queimei-me todo outro dia
Eu não sei bem o que seria
Se o sol do mar
Ou o sol que trazes dentro
Do teu lindo olhar

A tua ardência me assombra
Tu tens quarenta graus à sombra
Desta maneira

²⁰⁴ Gravada por Almirante em 1933, pela Gravadora Victor. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Moreninha da Praia. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-73812> > Acesso em: 25 abr. 2020.

Só mesmo te botando

Numa geladeira

Um coração que “varia como as ondas” parece fazer menção à tendência da personagem de se relacionar e envolver amorosamente com instabilidade. Há uma ardência que assombra, um calor natural, definindo a “moreninha”. Além disso, a praia – cartão postal carioca – aparece como cenário da fabulação narrativa da canção. O olhar que queima é confundido com uma queimadura de sol, e os quarenta graus a ela atribuídos parecem ser resolvidos na metáfora do ato de colocá-la em uma geladeira.

Faz sentido reiterar aqui as oposições constituídas em torno dos discursos da sexualidade historicamente no Brasil. De acordo com Margareth Rago, formulou-se na Medicina Legal, entre higienistas e eugenistas brasileiros e estrangeiros, sob a égide do pensamento europeu apropriado e transformado para a realidade desta nação, interpretações que perduraram na longa duração sobre os corpos e existências das mulheres, especialmente em torno do par *mãe x mulher degenerada*:

Identificada à religiosa ou mesmo considerada como santa, à imagem de Maria, a mãe será totalmente dessexualizada e purificada, ainda mais que, ao contrário, a mulher sensual, pecadora, e principalmente a prostituta, será associada à figura do mal, ao pecado e de Eva, razão da perdição do homem. Assim, serão contrapostas no discurso burguês duas mulheres polarizadas, mas complementares: a santa assexuada, mas mãe, que deu origem ao homem salvador da humanidade, que padece no paraíso do lar e esquece-se abnegadamente dos prazeres da vida mundana, e a pecadora diabólica, que atrai para as sedução infernais do submundo os jovens e maridos insatisfeitos. A primeira toda alma e sacrifício – símbolo do bem; a segunda, exclusivamente carnal e egoísta – encarnação do mal. Ambas, no entanto, submissas, dependentes, porcelanas do homem, incapazes de um pensamento racional e, conseqüentemente, de dirigirem suas próprias vidas.²⁰⁵

Ao mesmo tempo, a complexificação dessa dicotomia está encarnada na *imagem de controle produzida* pelo famoso ditado: “Branca para casar, preta para trabalhar, mulata para fornicar”.²⁰⁶ Ou seja, enquanto o mito da democracia racial afirma a valorização da “mulata” como prova do paraíso racial, o ditado popular apresenta uma narrativa em que o corpo desta é colocado como disponível aos prazeres sexuais, tornando-se apenas objeto de fornicção, ao passo que a “branca” surge como digna do sacramento do casamento e a “preta” permanece

²⁰⁵ RAGO, Margareth, 2008, Op. cit., p.82.

²⁰⁶ DUARTE, Eduardo de Assis, 2009, Op. cit., p.24.

obstinada a uma função dedicada ao trabalho braçal. É este o reconhecimento de que, como forma de dissimular as barreiras raciais e o preconceito, a *branquitude* afirma seu desejo sobre a “mulata”, ao mesmo tempo que a exclui de seu círculo familiar íntimo, negando o casamento. Segundo o sociólogo Teófilo de Queiroz Júnior:

o feitiço da mulata, que produz consequências irreversíveis; os problemas e as más situações a que se exponham quantos se envolvam com seus encantos, com seus olhos principalmente; o terceiro elemento é representado pelo desejo de posse de parte dos que ela enfeitiça, ainda que por recursos violentos. Dissemos posse e não casamento, pois este não é encontrado não só nas músicas carnavalescas, como também em quase todos os textos literários²⁰⁷

Na marchinha *Casaco da Mulata*²⁰⁸, composta por Luiz Nunes Sampaio, o discurso sobre a “mulata” afirma mais uma vez seu comportamento faceiro, certo descompromisso, frouxidão moral e inclinação a estar com múltiplos parceiros:

Ó mulata, tão faceira
Não faz nada o dia inteiro
Passeia todos os dias
Com casado ou solteiro

Vem cá, mulata
Não vou lá não
Vou já vestir
O meu casaco a prestação

Eu conheço duas môças
Igual ainda não houve
Elas vão prá namorar
No Rio Comprido um papa-couve

A mulata feiticeira

²⁰⁷ QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de, 1982, Op. cit., p.72.

²⁰⁸ Gravada pela Odeon em 1924, na voz da Orquestra Brasil América. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Casaco da Mulata. Discoteca. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-72996> > Acesso em: 25 abr. 2020.

Mora lá no Itapiru
Quando vê outras casas
Fica que nem urubú

A personagem descrita na canção é associada a características estereotipadas comuns às mulheres negras quando engendradas no lugar da “mulata”: tendência a degenerescência sexual marcada pelas relações com mais de um homem, a aversão ao trabalho, visto que “não faz nada o dia inteiro” além de passear com casado ou solteiro, indício também da sua falta de moral e propensão a desestabilizar a família tradicional, ao se relacionar com homens casados. Vidinha, personagem de *Memórias de um Sargento de Milícias* é uma “mulata” descrita sob termos parecidos, passa os dias a cantar modinhas e namorar. É também frequentemente alvo de alusões a seu caráter e comportamentos “dengosos”, descrita por sua doçura, compasso e acentuações prazerosas. Já na canção de Sampaio o tom de deboche ganha força, o desejo em torno da “mulata”, expresso por versos curtos e com forte entonação melódica (‘vem cá, mulata’), ao qual a “mulata” responde com uma negativa, convive com a chacota e o juízo malicioso sobre os comportamentos da personagem, que é ainda mencionada como feiticeira – em uma possível alusão a religiões de matriz africana – e comparada a um “urubu”, animal associado à inveja, àquele que está à espreita de atacar.

Ao mesmo tempo, o que pode ser interpretado como um julgamento moral do eu lírico é também passível de ser entendido como a elaboração e enunciação de certo grau de poder e autonomia por parte destas “mulatas”, expressas pela impossibilidade de que os eu líricos apaixonados encontravam de exercer um completo domínio sobre elas. Ou seja, as negativas das “mulatas” ao desejo dos homens e os constantes sofrimentos de que são acometidos podem sugerir uma existência sexual e autônoma destas mulheres, para além do desejo do outro. Mulheres que saem da casa da família e de seus cônjuges, mulheres que não correspondem ao amor romântico são temas constantes das marchinhas carnavalescas.

Na literatura dos anos finais do século XIX, os comportamentos dissidentes da conjugalidade monogâmica cristã também estiveram presentes nos discursos sobre as “mulatas”. É o caso da famosa Rita Baiana, personagem em *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo. Apesar da existência de outras mulheres negras no romance, é Rita Baiana quem mais se aproxima da formação discursiva sobre a “mulata” e sobre quem o romance mais se ocupa. Descrita pelo autor como o “fruto dourado e acre dos sertões americanos”, Rita é sedutora e

destrutiva, “feita toda de pecado”²⁰⁹. Assim como Vidinha, é também descrita como volúvel, “como toda mestiça”, ainda segundo o próprio autor.²¹⁰ Rita, a princípio, possui um relacionamento com Firmo, “mulato” como ela, e a relação dos dois é descrita como intensa, violenta e traiçoeira, especialmente pela tendência de Rita Baiana de estar com outros homens, o que parece justificar na narrativa, inclusive, os atos de violência física do amante com ela:

Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de ser volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com os outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a de bofetadas, mas afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e ferravam-se de novo, cada vez mais ardentes, como se aquelas surras constantes reforçassem o combustível dos seus amores²¹¹ (grifo da autora).

De acordo com Eduardo de Assis Duarte, a “mulata” Rita é descrita na narrativa como detentora de um poder destrutivo que acaba por acarretar no assassinato de Firmo e na dissolução da família do português Jerônimo, com quem a personagem passa a se relacionar, aparentemente ocasionando o alcoolismo da ex-esposa do português e na possível prostituição da filha do casal.²¹² Outro elemento interessante é o fato de que Rita Baiana parece se aproximar de Jerônimo e afastar de Firmo porque “o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no português o macho de raça superior”.²¹³ Ou seja, assumindo a superioridade do homem branco sobre o homem negro, o discurso narrativo afirma uma tendência quase que instintiva e natural, proveniente do “sangue da mestiça”, que a levou para uma relação onde o embranquecimento surgia como alternativa possível. Perspectiva semelhante está em Gilberto Freyre quando afirma que algumas mulheres indígenas e negras optavam conscientemente e deliberadamente pelas relações com homens brancos e europeus:

Já não seria então, como no primeiro século, essa união de europeus com índias, ou filhas de índias, por escassez de mulher branca ou brancarana, mas por decidida preferência sexual. Paulo Prado foi surpreender 'o severo Varnhagen' insinuando que, por sua vez, a mulher indígena, 'mais sensual que o homem como em todos os povos primitivos [...] em seus amores dava preferência ao europeu, talvez por considerações priápicas.²¹⁴

²⁰⁹ AZEVEDO, Aluisio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Americana, 1973, p.49. 1ªed: 1890.

²¹⁰ Ibidem, p.49.

²¹¹ Ibidem, p.125

²¹² DUARTE, Eduardo de Assis, 2009, Op. cit., p.9

²¹³ AZEVEDO, Aluisio, Op. cit., p.150.

²¹⁴ FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.72 APUD. RAGO, Margareth, 2008, Op. cit., n.p.

Além disso, está presente na narrativa a romantização das “surras constantes”, explícita violência de gênero, onde as brigas resultantes em bofetadas em Rita aparecem como fator natural da relação descrita como “explosiva”, atribuindo grande responsabilidade da violência que sofria à própria Rita, vítima dos maus tratos. Mais uma vez a “mulata”, marcada pela negritude, é aproximada do estereótipo da “mulher forte”, resquício dos imaginários que as entendiam como aquela que aguenta o trabalho pesado – porque foram forçadas a ele –, a atividade sexual repetitiva e violenta – porque foram submetidas à prostituição e violência sexual – e até os maus tratos e violência física. Esta violência tratada de forma tão natural e até irônica e divertida não é exclusividade da narrativa literária. Na canção intitulada *Dá nela*²¹⁵, o compositor Ary Barroso diz:

Essa mulher há muito tempo me provoca

Dá nela

Dá nela

É perigosa, fala que nem pata choca

Dá nela

Dá nela

Fala, língua de trapo

Pois da tua língua eu não escapo

Agora deu pra falar abertamente

Dá nela

Dá nela

É intrigante, tem veneno e mata a gente

Dá nela

Dá nela

Diferente da violência que compõe a tensão sexual amor-dor-prazer-violência na relação entre Rita e Firmo, a violência expressa em *Dá nela* está atribuída a uma provocação não

²¹⁵ A canção foi um dos maiores sucessos do carnaval de 1930, ganhadora do concurso de carnaval promovido pela Casa Edson no Teatro Lírico. Ver: DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Ary Barroso. Instituto Cravo Albin. Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/ary-barroso/dados-artisticos> > Acesso em: 02 abril. 2020.

especificada, mas atrelada ao comportamento de uma mulher que “fala que nem pata choca”, possui “língua de trapo”, “tem veneno e mata a gente”. Nesse caso, é justificada como reação a uma característica especificamente estereotipada sobre as mulheres, a prática da “fofoca”. A historiadora feminista Silvia Federici afirma que, em sua origem, “a fofoca”, em seu termo original *gossip*, ainda na Idade Média, fazia referência à “melhores amigas”, ou seja, a encontros e relações positivas e potentes entre mulheres. Segunda a autora, foi na prática misógina da caças às bruxas, que o termo ganhou conotações negativas, referenciando supostas práticas maledicentes promulgadas por grupos de mulheres:

Hoje, “gossip” [no sentido de fofoca] designa a conversa informal, geralmente danosa às pessoas que servem de assunto. É, na maioria das vezes, uma conversa que extrai sua satisfação da depreciação de outros; é a disseminação de informações não destinadas à audição pública, mas capazes de arruinar reputações, e é, inequivocamente, uma “conversa de mulheres”. São as mulheres que “gossip”, supostamente por não terem nada melhor a fazer e por terem menos acesso ao conhecimento real, à informação, e por uma inabilidade estrutural de construir discursos racionais, de base factual. Dessa forma, a fofoca é parte integrante da desvalorização da personalidade e do trabalho das mulheres, em especial do trabalho doméstico, supostamente terreno ideal para que essa prática prospere.²¹⁶

Dessa forma, o comportamento feminino julgado sob a ótica masculina justifica a violência física, o “dá nela”, quase que como ato corretivo, consequência da própria maledicência, do “veneno” feminino. Sob outros parâmetros e justificativas, a violência doméstica também foi tematizada nas marchinhas carnavalescas. Como é o caso de *Amor de Malandro*²¹⁷, de Freire Júnior, Francisco Alves e Ismael Silva:

Vem, vem
Que eu dou tudo a você
Menos vaidade
Tenho vontade
Mas é que não pode sê

Amor é o do malandro
Oh meu bem
Melhor do que êle ninguém

²¹⁶ FEDERICI, Silvia. **A história oculta da fofoca**. São Paulo: Boitempo, 2019, p.12.

²¹⁷ Gravada em 1929 por Francisco Alves, na Odeon. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *Amor de Malandro*. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-51645> > Acesso em: 25 abr. 2020.

Se êle te bate é porque gosta de ti
 Pois bater-se em que não se gosta
 Eu nunca vi.

Nesse caso, a violência direcionada à mulher se aproxima da narrativa em *O Cortiço*, onde amor e violência se confundem em uma narrativa difusa. Na canção, a violência física é justificada e indissociável ao ato de gostar, corroborando com o imaginário constituído historicamente em que o cônjuge masculino é detentor dos direitos sob o corpo da mulher e, por isso, é de seu direito violá-lo e violentá-lo, inclusive sob a justificativa do “amor” ou defesa da honra.

É importante lembrar ainda, como afirma Duarte, que um tema importante a ser abordado quando tratamos da figura da “mulata” e as violências que a atravessam, está em torno do par de oposição maternidade-esterilidade. A etimologia da palavra “mulata” faz referência à “mula”, animal produto do cruzamento entre éguas e jumentos, e que é um animal incapaz de reproduzir, um animal infértil.²¹⁸ Homens e mulheres filhos de relações sexuais interracialis, que possuíam características físicas que os enquadravam em um lugar racial específico – cor de pele, cabelo, traços físicos que os colocavam entre o branco e o negro – passaram a ser chamados “mulatos” e “mulatas” por uma literatura médica que se questionou e dedicou a investigar se, como as mulas, estes indivíduos não seriam estéreis. Seguindo esta lógica, Silvio Romero, um dos mais conhecidos intelectuais que refletiu sobre as relações raciais no Brasil ainda no final do século XIX, afirmou, referindo-se aos “tipos mestiços” que “os mais competentes naturalistas demonstraram que as raças demasiado distanciadas pouco coabitam e, quando o fazem, ou não produzem, ou se produzem, são bastardos infecundos depois da segunda ou terceira geração”²¹⁹. Nina Rodrigues, autor eugenista e um dos fundadores da medicina legal no Brasil, afirmou em 1894 que “a excitação genética da clássica mulata brasileira não pode deixar de ser considerada um tipo anormal”.²²⁰

Assumindo que os discursos são formados também por seus silêncios e invisibilidades, é notório que as “mulatas” não são fabuladas no espectro da maternidade ou da família nas canções analisadas. Nesse mesmo sentido, nas obras dos mais consagrados literatos da história

²¹⁸ YOUNG, Robert. **Desejo Colonial**. Hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2005.

²¹⁹ ROMERO, Silvio. Carlos Frederico F. de Martins e suas ideias acerca da História do Brasil. Revista da Academia Brasileira de Letras, v.3, n.8, pp.245-271, 1912. APUD: SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco**. Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro; trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.73.

²²⁰ DUARTE, Eduardo de Assis, 2009, Op. cit., p.67.

do Brasil, diferente da mãe preta²²¹, as “mulatas” não foram personagens marcadas pela maternidade. Esse é o caso inclusive das personagens sobre as quais este capítulo tem se debruçado, como Vidinha e Rita:

Um detalhe, todavia, ganha relevância nessa representação do relacionamento inter-racial. Da mesma forma que em Teresa, Catona, Vidinha e outras aqui arroladas, toda a intensa atividade sexual da mulata não traz consigo nem a gravidez nem a maternidade. Inimiga da família monogâmica, Rita Baiana descarta o casamento, para ela sinônimo de escravidão. E o histórico handicap feminino representado pela procriação aqui não tem lugar, pois o texto se encarrega de, mais uma vez, aliar o erotismo ao corpo infértil. O que poderia ser lido como traço feminista do discurso de Azevedo indica, de fato, a conveniência do sexo sem filhos para uma narrativa que endossa o cientificismo arianista de seu tempo, apesar da postura política do autor contrária à escravidão.²²²

O argumento apresentado por Duarte fornece algumas questões interessantes. A supressão da figura da “mulata” como possível mãe é um elemento importante da formação discursiva que a comporta. Por um lado, a associação do erotismo ao corpo infértil pode indicar, como diz a poeta negra contemporânea Conceição Evaristo²²³, o fato de que na perspectiva moderna-cristã-ocidental é atribuída à maternidade certo grau de redenção, associando a mulher ao milagre da vida, e aproximando de aspectos julgados pela tradição cristã como genuinamente bons. Entretanto, a negação à procriação não é discursivamente acionada para todas as mulheres negras, como se poder aferir pelas constantes representações da mãe preta no final do século XIX. A supressão da “mulata” como mãe parece ter a ver com o profundo distanciamento entre sexualidade e maternidade, resultado das concepções patriarcais de um cristianismo que elaborou a procriação como parte do desejo divino, mas tornou pecaminoso o desejo sexual, a multiplicidade de parceiros, o sexo fora do casamento etc. Sendo assim, sob o jugo do discurso da “mulata” como uma mulher sexualizada, não comportava o espectro da mãe.

Outro tema que gostaria de reforçar aqui é o fato de que a “mulata” se constitui em um “entre-lugar” no *dispositivo de racialidade*. Na literatura e nas canções populares, estas

²²¹ THURBER, Cheryl. The Development of the Mammy Image and Mythology. BERNHARD, Virginia et al. (ed.). **Southern Women: Histories and Identities**. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992. pp. 87-108.

²²² DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009.

²²³ EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. 1996. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

mulheres foram descritas a partir de traços característicos – um determinado corpo, pele, cabelo e comportamento – que, ao mesmo tempo que marcam sua afrodescendência com veemência, também as definem por um caráter híbrido, “nem brancas, nem negras”. A “mulata” foi, segundo Teófilo de Queiroz Júnior, constituída no imaginário pelo exotismo das mulheres negras, mas distanciando-se delas em direção a certo embranquecimento. O embranquecimento total está, entretanto, na ordem do caminho inalcançável, pois às “mulatas” é reservado o lugar do meio do caminho cromático, no “encontro das raças”:

o colorido da pele da mulata parece ter servido para aguçar a gula sensual, sugerindo atrativos inacessíveis a brancura, nem sempre expressiva, das moças e senhoras livres. Em seu exotismo de mulher atraente, a mulata que, como a negra, estava ao dispor dos senhores brancos para nela saciarem, como escrava, sua lubricidade, cedo projetou-se como tipo cobiçado e, pois, disputável.²²⁴

Nesse sentido, Braguinha, na marchinha *A mulata é a tal*²²⁵, canta:

Branca é branca preta é preta

Mas a mulata é a tal, é a tal!

Quando ela passa todo mundo grita:

"Eu tô aí nessa marmita!"

Quando ela bole com os seus quadris

Eu bato palmas e peço bis

Ai mulata, cor de canela!

Salve salve salve salve ela!

A exaltação da “mulata” como “a tal” é acompanhada pelo seu distanciamento de outras duas categorias raciais, a branca e a preta. A canção comporta o desenvolvimento melódico e ritmo conjugados próprios da tematização, no que Luiz Tatit chama de uma materialização melódica e linguística de ideais como a exaltação de nações e tradições ou de personagens

²²⁴ QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de, 1982, Op. cit., p.29.

²²⁵ Canção de Braguinha em parceria com Antônio Almeida, sucesso na voz de Muraro em 1948 (Odeon). Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. A mulata é a tal. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-45587> > Acesso em: 25 abr. 2020.

como a “mulata” e a afirmação de valores, como o prazer.²²⁶ Mais uma vez associada à cor de canela, a celebração da “mulata” aqui aponta para seu lugar fronteiriço, quase negra, ou quase branca.

Assim como nos discursos sobre Vidinha e Rita Baiana, na canção de Braguinha a “mulata” é tematizada a partir de sua sexualidade, parte de uma formação discursiva que se configura em um dispositivo de racialidade que insistiu em descrever as “mulatas” como “sexualmente afoitas”²²⁷: a personagem na marchinha “bole os quadris” como em um espetáculo para quem o eu lírico “bate palmas e pede bis”. Além disso, quando “todo mundo grita” que está “ali naquela marmitta”, compara a “mulata” a uma porção de alimento que é comumente compartilhada entre muitas pessoas.

Nas passagens sobre Rita Baiana em *O Cortiço*, nas descrições de sua relação com o português Jerônimo, os termos da narrativa literária se impregnam de referências animais e sexuais. O português, descrito no começo do romance como exemplo exímio de bom trabalhador, marido e pai, regrado e avesso às paixões, se apaixona perdidamente pela “mulata” e se torna um homem dado aos prazeres, à música melódica tipicamente brasileira, aos dengos da dança e ao ócio, especialmente por conta de ser apresentado aos amores da “mulata”. Abandona a vida com a esposa portuguesa e sob à “mulata” cai a constante responsabilidade por fazer desandar a vida daquele que fora um bom homem: Jerônimo se torna um bebedor, não cumpre mais seus deveres como pai, perde o emprego e vive a vadiar:

O cavouqueiro, pelo seu lado, cedendo às imposições mesológicas, enfiava a esposa, sua congênere, e queria a mulata, porque a mulata era o prazer, era a volúpia, era o fruto dourado e acre destes sertões americanos, onde a alma de Jerônimo aprendeu lascívia de macaco e onde seu corpo porejou o cheiro sensual dos bodes.²²⁸

Além disso, é atribuído aos efeitos das “mulatas” a capacidade de suscitar o sofrimento masculino. Em *Ó seu Oscar*, composta por Ataulpho Alves e Wilson Batista²²⁹, o eu lírico, um estivador trabalhador, lamenta a partida de sua amada para a orgia:

Cheguei cansado do trabalho

²²⁶ TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**: Melodia e Letra. Editora Escuta: São Paulo, 1994.

²²⁷ CASTRO, Suzana de, 2020, Op. cit., p.140.

²²⁸ AZEVEDO, Aluisio. Op. cit., p.150.

²²⁹ Sucesso na voz de Odete Amaral, na ocasião do Carnaval de 1940. Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. *Ó seu Oscar*. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-66784> > Acesso em: 25 abr. 2020.

Logo a vizinha me falou
 - ó seu Oscar
 Está fazendo meia hora
 Que sua mulher foi embora
 Um bilhete lhe deixou
 (Veja você)
 O bilhete assim dizia:
 Não posso mais
 Eu quero é viver na orgia
 Fiz tudo para ver seu bem-estar
 Até no cais do porto eu fui parar
 Martirizando meu corpo noite e dia
 Mas tudo em vão
 Ela é, é da orgia
 É... pareil!

Segundo Paranhos, as canções deste período foram lugar privilegiado da musicalização das “dores de corno” e lamúrias dos homens. Por um lado, de acordo com o autor, o melodrama apresentado na narrativa evidencia comportamentos femininos que se distanciam do tradicional papel da mulher no núcleo da família burguesa como se queria construir no período.²³⁰ É importante recordar que, apesar de não ter sido levado à frente, Getúlio Vargas chegou a assinar o chamado Estatuto da Família, proposto pelo então ministro Gustavo Capanema, e que reiterava o papel da mulher como “cuidadora” mais importante da família e dos filhos, criava empecilhos para que fossem contratadas em cargos e destinava a seus corpos e existências ao lugar da maternidade.²³¹ A instituição de hábitos moralizadores, exaltando virtudes burguesas como a castidade e a laboriosidade, chegou até as classes populares na constituição do ideal feminino da mãe, como afirma Margareth Rago, a “vigilante do lar”, em detrimento da mulher sensual e lasciva.²³²

²³⁰ PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. **Locus**: revista de história, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

²³¹ SCHWARTZMAN, Simon. A Igreja e o Estado Novo: O Estatuto da Família. **Revista Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n.37, p.71-77, maio de 1981.

²³² RAGO, Margareth. **RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p.62.

Em tom jocoso as canções aferem a uma feminilidade constituída sob outros signos que não apenas ao da pureza casta, baseada na centralidade de uma domesticidade idealizada para as mulheres pelo patriarcado. Apresentam personagens dadas aos prazeres sexuais e à festa. Ao mesmo tempo, esse comportamento desviante retratado nas canções foi também, muitas vezes, interpretado com profundo desdém e acompanhou apelidos pejorativos e desejos de vingança, como em *Falso amor*²³³, canção de Oswaldo Silva e J.B. de Carvalho:

Senti

Quando você me abandonou

Chorei, chorei, chorei de dor

Pelo seu falso amor

Pelo seu falso amor

Eu fiz tudo na vida

Por essa fingida

Mas sem resultado

Meu amor era sincero

Fui iludido e abandonado

Recordando o passado

Em que eu era feliz

Essa ingrata não quis

Vivo só e sem ninguém

Esperando o dia em que ela chore também

Como apregoam as historiadoras feministas Erika Natasha Cardoso e Livia Magalhães, são comuns no imaginário social e no âmbito da cultura as palavras pejorativas utilizadas para denunciar a relação de determinadas mulheres com o próprio sexo, elaborando o que as autoras vem chamar de *estigma da puta*, ou seja, uma série de discursos e concepções que atrelam violências de gênero aos corpos daquelas que são realmente prostitutas e também àquelas que são engendradas na *imagem de controle* da “mulata”, de acordo com constituições de gênero,

²³³ Gravada em 197, na voz dos Diabos do Céu (Gravadora Victor). Ver: INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Falso Amor. Disponível em: < <https://immub.org/album/78-rpm-74355> > Acesso em: 25 abr. 2020.

raça, classe etc. Cardoso e Magalhães elaboram, sob a influência do pensamento da escritora Melissa Gira Grant:

Em todos os casos, estamos diante de situações em que as palavras são utilizadas de forma pejorativa para denunciar a relação de determinadas mulheres com o próprio sexo. Essa relação pode ser real ou imaginada. Por um lado, temos a mulher que cobra para praticar sexo e, portanto, sexo é o seu trabalho, definindo como prostituição. Por outro lado, temos a figura da puta que não cobra. Ela é identificada pela quantidade de vezes ou de parceiros com que pratica sexo e/ou pelos signos que ostenta: roupas, vocabulários, formas de se divertir. Grant também chama atenção para o caráter interseccional da *putafobia*, que não se define pela repugnância ou medo em relação às trabalhadoras sexuais, exclusivamente, mas às mulheres que carregam o *estigma da puta*, que pode ser identificado pela cor, classe, gênero, além, é claro, de seu comportamento sexual ou signos, hábitos e comportamentos que alegadamente o denunciem, interpretados como evidências dessa relação e, portanto, determinantes para a forma com que mulheres serão lidas e tratadas em determinados espaços.²³⁴

As fortes aparições e denúncias do caráter volúvel, da ingratidão e das traições femininas revelam a ambiguidade das tensões entre o masculino e o feminino constituídos na cultura, em um momento em que a sexualidade, o casamento e o amor são pautados tanto no âmbito discursivo das canções quanto na literatura e nos aparatos do Estado.

Afinal, está presente na narrativa de *Memórias de um Sargento de Milícias* a clara alusão a Leonardo Pataca, pai do personagem principal do livro, abandonado e desesperado de amor não por uma, mas duas personagens na trama, como mais um dos homens que são acometidos pelo mal que podem causar certas mulheres. Ou o próprio português Jerônimo, acometido pela sensualidade da “mulata”, retratado quase como a vítima privilegiada das maledicências do tipo mestiço, assim como diversas narrativas consolidaram o papel degenerescente das mulheres negras e indígenas – somado o clima tropical – na perdição dos homens europeus que colocaram os pés nestas terras paradisíacas. Como afirma a historiadora feminista Maria Izilda de Matos, na análise das canções de outro compositor desta época, Lupicínio Rodrigues, nas canções populares são ambíguos e complementares os discursos sobre as mulheres e as relações amorosas,

unificadas por uma essência feminina caracterizada pela volubilidade, logo com potencial para a infidelidade, de modo que teriam nos homens objetos de seus caprichos. Essas representações tendem a justificar a relação de dominação entre os

²³⁴ CARDOSO, Erika Natasha; MAGALHÃES, Livia Gonçalves. **Nem santas nem putas: estigmas comportamentais e violência de gênero.** In: MAGALHÃES, Livia Gonçalves (Org.). Lugar de mulher: Feminismo e política no Brasil. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017, p.22.

gêneros e apregoam uma essência única para as mulheres, em contraponto com a essência do homem.²³⁵

O discurso acerca da sexualidade das mulheres, especialmente das “mulatas” e “morenas” patina entre a exaltação, a essencialização, a formulação de uma *imagem de controle* e um tipo específico de um suposto afeto. Afinal, Lamartine Babo está em *Hino do Carnaval Brasileiro* cantando “Salve a mulata, (...) nossa grande produção!” enquanto Braguinha diz que a “mulata é a tal”. Segundo Liv Sovik é justamente nos discursos do afeto inter-racial e da identificação com o popular que a *branquitude*²³⁶ brasileira precisa ser flagrada. A autora chama atenção para uma articulação silenciosa de uma *branquitude* que produz discursos que aparentemente não acionam identidades raciais e até, neste caso, parecem valorizar a identidade das mulheres negras. No entanto, esse afeto que parece unir desiguais é, segundo Sovik, uma prática social, uma metáfora para a unidade nacional:

Nos jogos eróticos e na produção da alegria brasileira, é sintomático o “-inho” de afeto e apreciação, como nos apelidinhos; de afeto e condescendência, como em “mulherzinha” ou “professorzinho”; de afeto e desprezo autoirônico, como na piada sobre as maravilhas naturais que Deus criou e depois disse “espere para ver o povinho que eu vou botar aí”. O diminutivo carinhoso, como a alegria, é um dos elementos da resistência cultural popular ao sofrimento que foi apropriado e reciclado pela cultura hegemônica como patrimônio comum. A palavra “brincadeira” resume a alegria, com seus ecos de Macunaíma e múltiplas definições que vão do jogo à falta de seriedade, da festa e do carnaval ao ato sexual (...).²³⁷

Retomamos aqui Lélia Gonzalez ao afirmar que o samba e o espetáculo carnavalesco no qual as “mulatas” são protagonistas reencenam o mito da democracia racial, quando a mulher negra se torna “rainha da festa”, é desejada e adorada em tons de alegria e exaltação.²³⁸ Os discursos sobre a sexualidade e a moral estiveram presentes de forma difusa – sob aproximações e distanciamentos – tanto nas aparições das “mulatas”, “morenas”, “loiras”, “brancas” etc., das marchinhas de carnaval, quanto nas personagens de algumas das mais

²³⁵ MATOS, Maria Izilda Santos; FARIAS, Fernando Antônio. **Melodia e sintonia: o feminino, o masculino e suas relações** em Lupicínio Rodrigues. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996, p.158.

²³⁶ Branquitude entendida como um lugar estrutural de onde o sujeito branco enxerga a si e aos outros, uma posição de poder geralmente não nomeada, experienciada em uma geografia da raça como um lugar de conforto no qual pode se atribuir ao outro o que não se atribui a si. PIZA, Edith. “Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu.” In: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfred; HUNTLEY, Lynn. (Orgs.). **Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra/SEF, 2000

²³⁷ SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.33-34.

²³⁸ GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional**. Santiago, v. 9, pp. 133-141, 1988.

canônicas e conhecidas obras da literatura nacional. Apontam, portanto, para uma formação discursiva sobre as mulheres que se constrói sob a égide de imaginários sociais permeados pelas teorias raciais que estavam sendo pensadas desde o século XIX, intensificando-se no século XX, permeados por disputas em torno da ideia da mestiçagem.

Neste momento, estas teorias raciais, assim como as formulações em torno da família, do papel social da mulher e da maternidade, estavam em voga em diferentes espaços. Estes discursos acionam as questões de gênero, raça e nação não apenas em fontes específicas, ou em um tempo limitado, mas são constituídos por uma rede que se teceu historicamente e permitem afirmar que hierarquias raciais e de gênero foram se erguendo sob diversas tensões no período, inclusive no âmbito da cultura.

CAPÍTULO 3

O FEMININO NO SAMBA

“Sou uma historiadora feminista, logo, iconoclasta. Gosto dos desafios, das descobertas, do novo que aparece sob a poeira deixada pelo tempo. Meu trabalho é problematizar o passado, é desfazer as narrativas mestras que ignoram aquilo que não interessa aos poderes e aos regimes de verdade do presente.”

(Tania Navarro Swain)

A crítica e historiografia feministas, como afirma Tania Navarro Swain²³⁹, têm se dedicado ao exercício constante de problematização do passado e das narrativas escritas sob lógicas e perspectivas extremamente masculinas. Desafiam, portanto, regimes de verdade que sufocam a complexidade presente na história, especialmente sob a luz que as questões de gênero conseguem propagar. Se não há, como afirma Boaventura de Souza Santos²⁴⁰, epistemologias neutras, as leituras históricas devem também configurar-se como reflexões conscientes de sua incidência nas práticas sociais. A produção intelectual feminista insere-se neste contexto, ao promover potentes investidas no tensionamento da produção do conhecimento científico, propondo novas formas de operar e articular os saberes.²⁴¹ Segundo bell hooks, a crítica feminista tem chamado a atenção para uma diversidade que é “desafiadora precisamente porque requer que mudemos velhos paradigmas, permitindo a complexidade”.²⁴² Esta crítica tem se constituído como espaço de apontamento para o caráter racista e sexista do saber baseado em uma perspectiva ocidental, masculina e branca, presente em diversas escritas consideradas canônicas, como as na área da História. É importante salientar que estas escritas estão circunscritas em seu tempo e contexto, são frutos de dispositivos de produção de conhecimento amplos e complexos e, geralmente, de diversas maneiras, possuem contribuições importantes para o campo intelectual. A proposta desta crítica feminista se sustenta na reflexão em torno dos espaços dedicados às mulheres nas narrativas científicas, das formas de produção desse conhecimento e das maneiras com que questões em torno do gênero, raça, classe etc. – de forma imbricada – atravessam estas escritas. Espera,

²³⁹ SWAIN, Tania Navarro. Histórias feministas, história do possível. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. **Estudos feministas e de gênero**: articulações e perspectivas. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.

²⁴⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

²⁴¹ RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

²⁴² hooks, bell. **Erguer a Voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019, p.76.

portanto, trazer à tona novas formas de olhar para “antigos” sujeitos, objetos e temas, sem desqualificar produções já muito consistentes e conhecidas, mas desafiando-as na busca pela ampliação e diversificação da construção do conhecimento.²⁴³

Quando inserido no campo da arte, como afirma Tvardovskas, o feminismo pode ser entendido como “uma proposta radical de crítica à cultura androcêntrica e de suas práticas violentas”²⁴⁴, uma possibilidade de transformação e complexificação do próprio campo da história da arte quando se propõe a efetivamente desconstruir discursos dominantes que, geralmente patriarcais, produzem sistemas hegemônicos de pensamento. Para Tvardovskas, em consonância com autoras como Linda Nochlin e Griselda Pollock, mais do que a inclusão de artistas mulheres nas narrativas, é preciso que a crítica feminista se ocupe de desconstruir os estatutos tradicionais de arte, os próprios pilares de sustentação da disciplina, como o gênero e o gênio artístico, desmistificando uma suposta pretensão universal e neutra a ela atribuída: “A história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo”.²⁴⁵

É a partir da inspiração proveniente deste raciocínio crítico, ampliando o campo das artes para além das artes visuais – e então, refletindo também sobre o campo musical – que o olhar deste capítulo espera permitir a complexificação das relações entre música, gênero, raça e história, entendendo este como um campo em construção e emergência, que se apresenta ainda como múltiplo e híbrido.²⁴⁶

Sendo assim, pretende-se tensionar as narrativas sobre a história das músicas de carnaval, sambas e marchas, a partir de questionamentos sobre gênero e raça, refletindo a partir das questões da autoria, presença e visibilidade. Se nos dois primeiros capítulos a análise se dedicou às discursividades sobre as mulheres presentes nas marchinhas, nos textos literários e sociológicos, este terceiro capítulo está particularmente interessado em: primeiro, debruçar-se sobre o que tem sido falado sobre as mulheres na história do samba, especialmente em instituições culturais e pela historiografia. Depois, perceber como as próprias mulheres

²⁴³ CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da crítica feminista e a crítica feminina. **Revista Criação e Crítica**, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, n.8, p.1-11, 2012.

²⁴⁴ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: Arte Contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015, p.32.

²⁴⁵ Ibidem., p.61.

²⁴⁶ ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, Buenos Aires, v.2, n.1, 2018, pp. 1-18.

elaboraram narrativas sobre si, expressões de *contraconduta*²⁴⁷, subvertendo as ordens discursivas destinadas a elas pela óptica masculina.

É importante lembrar que o exercício de reescrita da história da música popular a partir da crítica feminista tem sido empreendido por pesquisadoras já há bastante tempo. É o caso das já citadas pesquisas de Murgel, que a partir da denúncia da invisibilização das mulheres compositoras, produziu reflexões em torno da obra de Alice Ruiz²⁴⁸ e de outras compositoras nos séculos XIX, XX²⁴⁹ e XXI²⁵⁰. Em seu trabalho de pós-doutorado, “Cartografias da Canção Feminina: Compositoras brasileiras no século XX”, a autora se propôs ao imenso esforço de resgatar milhares de autoras. Entre elas estão muitas intérpretes que não foram reconhecidas como compositoras, mas também mulheres sobre as quais não se tem quase nenhum registro, que não assinaram suas composições com seus nomes, mas com títulos como “amadoras”, ou “uma niteroiense” etc. Segundo a historiadora, o uso de assinaturas vagas, que não revelam a identidade da compositora, é também resultado desse processo de apagamento e dos entraves, preconceitos e violências historicamente vividos pelas mulheres no cenário da música popular.

Se aquela que é considerada a primeira marcha carnavalesca da história é de autoria feminina – “Ó abre alas” de Chiquinha Gonzaga (1899) -, a presença de registros de mulheres como compositoras de marchas carnavalescas é escassa e se restringe basicamente a esse pioneirismo. Os compositores de marchinhas de carnaval mais conhecidos e referenciados são, como afirma José Ramos Tinhorão, homens brancos de classe média da década de 1920, influenciados pelas marchas portuguesas e depois pelo ragtime americano. Enquanto isso, o samba, em sua origem marcadamente influenciado pelo requebrado do maxixe, é considerado pela historiografia um gênero muito mais próximo do popular e das heranças africanas, mas é tão predominantemente masculino na sua história oficial como é o caso das marchinhas. A

²⁴⁷ Contraconduta entendida aqui como “movimentos que têm como objetivo outra conduta, isto é, querer ser conduzido de outro modo, por outros condutores e por outros pastores, para outros objetivos e para outras formas de salvação, por meio de outros procedimentos e de outros métodos. São movimentos que também procuram, eventualmente em todo caso, escapar da conduta dos outros, que procuram definir para cada um a maneira de se conduzir”. Ver FOUCAULT, Michel. Aula de 1º de março de 1978. In: **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.257.

²⁴⁸ MURGEL, Ana Carolina de Arruda Toledo. **Navalhanaliga**: a poética feminista de Alice Ruiz. 2010. 314 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

²⁴⁹ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A canção no feminino: Brasil, século XX. **Revista Labrys**, v. 18, 2010.

²⁵⁰ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Cartografias da canção feminina**: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]. Pesquisa de Pós-Doutorado em História Cultural. Disponível em: <<http://www.compositoras.mpbnet.com.br>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

despeito das diferenças que existem entre os compositores de marchinha e samba²⁵¹, ambos os gêneros são conhecidos a partir de referências sobre uma grande maioria de compositores homens.

Como afirma Murgel, as pesquisas sobre a história da música popular no Brasil constantemente promovem o apagamento da experiência feminina, geralmente lembrando apenas das intérpretes e “sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava”.²⁵² As mulheres tentaram se dedicar ao exercício da criação musical, mas foram impedidas de seguir esse caminho, ofuscadas pelos compositores homens e, principalmente, tiveram suas obras massivamente apagadas da historiografia tradicional sobre a música popular brasileira.²⁵³ Ou seja, a criação feminina na composição foi frequentemente “silenciosa e silenciada”, tornando-se anônima ou “folclorizada”, ao passo que Murgel chama atenção para os casos conflituosos de autoria, em que as mulheres não receberam os devidos direitos autorais ou reconhecimento, como nas experiências em torno das figuras de Clementina de Jesus e Lia de Itamaracá:

Muitas das cirandas de roda cantadas são consideradas “domínio público” ou “folclore” e acabam se tornando propriedade, em relação aos direitos autorais, de quem as recolhe. Como exemplo, se alguém gravar as canções que Clementina de Jesus cantava ou o samba de roda “Marinheiro só” deve pagar os direitos para, respectivamente, Herminio Bello de Carvalho e Caetano Veloso. As canções “anônimas” do jongo, do samba de roda, das cirandas (“Essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá”, cantou Baracho, mas Lia não aparece como autora desta canção...) são provavelmente de uma ou muitas mulheres.²⁵⁴

Seu trabalho revela, por exemplo, como a própria Carmen Miranda, conhecida principalmente como intérprete, chegou a compor pelo menos duas canções de sucesso, uma delas intitulada *Os homê implica comigo*, em parceria com Pixinguinha em 1930. A autora revela também a opinião emitida por Ruy Castro, biógrafo da artista, que duvida em seu livro *Carmen – uma biografia*²⁵⁵ da capacidade da autora para compor. O trabalho de Murgel demonstra, portanto, que se estabelecer como compositora no cenário da música popular no país foi um

²⁵¹ NAVES, Santuza Cambraia, 1998, Op. cit., p.97.

²⁵² MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, 2010, Op. cit., p.2.

²⁵³ Sobre os diversos tipos de apagamento direcionados à composição feminina assim como sobre as dificuldades de pesquisa e resgate dos nomes e trajetórias das compositoras brasileiras, ver MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

²⁵⁴ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESC**, São Paulo, n.3, nov.2016, p.65.

²⁵⁵ CASTRO, Ruy. **Carmen – uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

desafio construído historicamente diante das constantes opressões de gênero sofridas pelas mulheres, o que não significa, entretanto, que as mulheres não compuseram músicas e sim que não foram devidamente reconhecidas e não tiveram, em geral, espaços significativos para se estabelecerem publicamente como tal. Como afirma Linda Nochlin, em seu texto inaugural de 1971, na tentativa de refletir sobre *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais.²⁵⁶

Essa perspectiva nos auxilia a compreender que a possibilidade da expressão criativa tem profunda relação com as condições sociais nas quais os sujeitos estão inseridos. Aquelas mulheres que, apesar dessa condição, conseguiram pôr em prática seu potencial criativo, frequentemente ficaram ainda de fora das narrativas sobre a história da música. Pode-se aferir a um duplo apagamento, primeiro no próprio contexto de sociabilidade e produção da música popular, depois nas narrativas históricas construídas sobre ele. É essa narrativa que este capítulo pretende tensionar, entendendo que não se espera aqui dar conta de um balanço sobre toda historiografia em torno desse tema.

Pretende-se direcionar o olhar para os discursos históricos mais comumente veiculados sobre o samba e o carnaval, refletindo sobre os mecanismos de canonização/invisibilização acionados. Ao mesmo tempo, seguimos as pistas dos evidentes indícios de uma participação feminina muito mais ativa e criativa na história do samba, das marchinhas e do carnaval do que os discursos sobre o assunto geralmente nos permitem vislumbrar. Parto do princípio que “falar sobre produções sobre mulheres, gênero, feminismo e música no Brasil é, também, ter no horizonte opressões, subalternizações, desigualdades, exclusões, assimetrias e marginalizações múltiplas, coexistentes, entrecruzadas e interseccionadas”²⁵⁷ mas também é tratar de agenciamento e *contracondutas*. Neste ínterim, esta análise espera proporcionar rupturas epistemológicas e gerar espaço para diversidades sexuais, raciais, étnicas, culturais etc.

²⁵⁶ NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016, p.8.

²⁵⁷ ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana Maria, 2018, Op. vit., p.14.

Assim, este capítulo espera, em consonância com as perspectivas de críticas feministas à história da arte, refletir sobre a construção da história do samba e do carnaval sob um olhar atento às questões de gênero, percorrendo as formas como a memória das músicas de carnaval está constituída. Para isso, foi fundamental ter em vista que a história não pode ser entendida como uma tábua esburacada, onde a inserção das trajetórias femininas daria o sentido de uma completude, mas sim como um emaranhado complexo que produz e revela relações de poder, onde a disputa aqui é para que o passado seja narrado de forma diferente, sob uma perspectiva feminista.

Para analisar como entram em funcionamento essas exclusões dentro das narrativas históricas, parto de uma das maiores e mais importantes exposições sobre a história do samba e do carnaval já realizadas em um museu no Brasil. O museu em questão é o Museu de Arte do Rio (MAR) e está localizado na Praça Mauá, na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, entre os bairros da Saúde e Gamboa. O objetivo nesta parte do capítulo é analisar de que maneira, contemporaneamente, a memória e a história do samba abordam a participação feminina. Em seguida, este capítulo se dedica a demonstrar como os movimentos de mulheres no cenário do samba e do carnaval, em compasso com os feminismos e a escrita feminina, têm produzido contranarrativas e espaços de *contraconduta*.²⁵⁸ Isso porque têm se dedicado a denunciar a histórica invisibilização das mulheres na cultura, o racismo e o sexismo de forma integrada, além de reivindicarem e produzirem discursos *outros* sobre as mulheres no Brasil.

3.1 Uma análise feminista da exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”, no Museu de Arte do Rio.

Como a própria narrativa museológica do Museu de Arte do Rio reivindica, a região na qual este equipamento cultural está inserido pode ser considerada umas das primeiras localidades periféricas da cidade:

Ao longo do tempo foi sendo transferida para a região uma série de atribuições indesejáveis para a porção da cidade considerada mais nobre. Com o aumento das atividades portuárias, o carregamento de mercadorias passou do antigo cais próximo ao Largo do Paço (atual Praça XV) para a Prainha (hoje Praça Mauá). Não somente ouro e diamantes escoados de Minas Gerais, como também a carga humana trazida

²⁵⁸ Ver PELEGRINI, Mauricio. Foucault e a sociedade neoliberal: O trabalhador como “empresário de si”. In: TONETTI, Ana Carolina; NOBRE, Ligia V.; MARIOTTI, Gilberto; BAROSSO, Joana. (Org.). **Contracondutas**: ação político-pedagógica. São Paulo: Editora da Cidade, 2017, p. 97-101.

da África, faziam parte desse tráfico de coisas e de gente. Já no século XVIII, o mercado de escravos se estabeleceu próximo dali, na Rua do Valongo, seguido de perto pelo Cemitério dos Pretos Novos. Os chamados “usos sujos” se multiplicavam*. A prisão do Aljube foi instalada em 1733, perto do trecho onde hoje se entroncam as ruas do Acre e Leandro Martins, enquanto o Hospital da Saúde – para doenças contagiosas – tinha sua localização entre a Rua da Gamboa e o Saco do Alferes, próximo ao Cemitério dos Ingleses. Volta e meia, a Força Pública era armada na Prainha e os condenados levados à Igreja de Santa Rita para receber as últimas consolações.²⁵⁹

Nestes bairros estavam localizados bares e botequins, casas de tias baianas e becos considerados importantes para a história do samba, redutos de criação de um gênero musical popular que reunia, com ritmo, poesia e melodia, a população empobrecida na cidade. O museu, inaugurado em março de 2013, em meio ao projeto de “revitalização” da Zona Portuária empreendido pela prefeitura da cidade, celebra constantemente em suas narrativas e projetos a relação próxima com seus “vizinhos”²⁶⁰ e sua inserção no território que ocupa. Foram significativas as exposições que abordaram temas históricos, culturais e sociais transversais à história da região, como a expografia de “O Rio dos Navegantes” (2019) que versava sobre o Rio de Janeiro a partir da história da zona portuária; “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia” (2015) que percorreu as transformações urbanas na região, ou a mais recente “A pequena África e o Mar de Tia Lúcia” (2019) que apresentava a Pequena África a partir da potência artística de Tia Lúcia, moradora da região, artista e frequentadora assídua do museu, falecida em 2018.

É no quórum de narrativas expográficas que tematizaram a cidade, a região portuária, a Pequena África e suas manifestações culturais e artísticas que a exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” está inserida. A exposição museológica evoca, portanto, uma leitura histórica não só sobre o gênero musical, mas sobre a cidade, seus eventos, personagens e espaços. Se, como afirma a artista Joana J. Marques, os museus são mediadores na relação entre cultura e sociedade e, dessa forma, criam sentidos para as coisas, podem ser entendidos como práticas de significação, produtores de discursos que, neste caso, fornecem elementos para percorrermos as disputas em torno das narrativas sobre a história do samba, o carnaval e seus gêneros próximos, como a marcha.

²⁵⁹ MUSEU DE ARTE DO RIO. **Catálogo da Exposição “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia”**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio (MAR), 2015.

²⁶⁰ “Vizinhos” é o termo comumente dado pelas instituições museais aos moradores, instituições, estabelecimentos comerciais ou outros museus que estejam localizados próximos ou em bairros próximos aos do equipamento cultural.

O museu é um espaço de memória que, segundo o museólogo social Mário Chagas, ajuda nos processos de lembrança e esquecimento: é um “lugar de poder, de resistência, de conformação, de transformação, de educação bancária ou libertária”.²⁶¹ Entendo assim o museu como plataforma de uma narrativa de história pública²⁶² e a exposição aqui analisada, espaço narrativo possível para investigar os discursos visibilizados, as disputas e ambiguidades que atravessam a história das músicas de carnaval no Rio de Janeiro, visto a partir da crítica feminista. Essa análise será composta pelo constante movimento de relacionar as narrativas presentes na exposição com aquelas construídas pela historiografia que se debruça sobre os gêneros, sejam elas parte da tradição historiográfica da música popular, ou daquelas que complexificam e desafiam essa tradição.

“O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” permaneceu em cartaz no Museu de Arte do Rio por mais de um ano e foi produzida pelas parcerias entre a Fundação Roberto Marinho, a Secretaria de Cultura da cidade do Rio de Janeiro e o Instituto Odeon, com curadoria de Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz.²⁶³ Trata-se de uma exposição extensa, com mais de 600 itens entre pinturas, objetos, fotografias, peças de vestuário etc., que compõem com complexidade e riqueza de informações e detalhes a história do gênero musical na cidade. É inegável que a exposição trouxe à tona uma diversidade de aspectos importantes e complexos para a história do samba e do carnaval no Rio de Janeiro: a fabulação do samba como identidade nacional, sua relação com o Teatro de Arena, o CPC da UNE, a perseguição em determinados momentos históricos, o Teatro Experimental do Negro, o surgimento das Escolas de Samba, os folgedos carnavalescos nas ruas da cidade, a indústria fonográfica, dentre muitos outros.

Além disso, o fio condutor na narrativa da exposição é a percepção do samba como uma das principais referências artísticas e culturais da cidade do Rio de Janeiro, um gênero musical que se constituiu como espaço de representatividade e luta da população negra no país. Reafirma-se a perspectiva de que o samba é produto da diáspora e a exposição percorre

²⁶¹ CHAGAS, Mario. Educação em Museus: Balanços e Perspectivas. In: I Encontro Nacional da REM, 2010, Rio de Janeiro, RJ. Anais do I Encontro Nacional da REM. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2010, p.37

²⁶² Entendendo a História Pública como um conceito, uma plataforma, que reivindica e atua no sentido de fazer a história ganhar o “lôcus” público, para além de um conhecimento organizado e sistematizado pela ciência, a partir do olhar, organização e mediação de conhecimentos locais, espaços, comunidades, ferramentas etc. Desafiando os historiadores a serem capazes de motivar a consciência histórica para um público que vá além do ambiente acadêmico. Museus, escolas, cinema, televisão, música etc., tornaram-se de interesse particular para a História Pública. Ver: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo. (Orgs.) **História Pública no Brasil**. Rio de Janeiro: Sentidos e Itinerários, 2016.

²⁶³ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op. cit.

assuntos como as representações políticas em torno dele, seus significados sociais e seus traços raciais. No texto de abertura da exposição, Eleonora Santa Rosa destaca o caráter de resistência cultural, social e política atrelado ao gênero musical, lembrando o samba *A voz do morro*, de Zé Ketí:

O inesquecível samba de Zé Ketí, autor de extraordinário repertório, ressoa através dos tempos como brado de resistência e pujança não somente de um gênero musical, mas da luta pela sobrevivência e permanência do legado, da cultura produzida nas comunidades, nas favelas, nos subúrbios do país, símbolo da história dos negros no Brasil, mas especialmente no Rio de Janeiro. História e memória “potentes” cuja trama e tessitura ganham seu lugar de protagonismo e de reconhecimento na base da construção da cultura nacional, em seus diversos segmentos. Para além de seu significado artístico, o samba constitui-se num instrumento identitário, de afirmação, de conhecimento, de transposição e reinvenção constante contra a injustiça, a opressão moral, o preconceito religioso, a discriminação étnica (....) A riqueza e a extensão dessa produção são reconhecidas e homenageadas nos quatro cantos do mundo e soarão aqui, hoje e sempre, com grandeza e obstinação (...) ²⁶⁴

O argumento condutor na narrativa da exposição afirma a centralidade do samba, não só para a cultura nacional²⁶⁵, mas para a preservação da memória da população negra e pobre na cidade, como manifestação popular que se constitui como luta política.²⁶⁶ Se o samba nas primeiras décadas do século XX foi marcado pela imensa presença da população negra e o gênero se constituiu como marca da luta dessa população, tanto o processo de apagamento da participação feminina, quanto as investidas para resgatá-la tratam também da busca das narrativas sobre as mulheres negras nesta história.

É importante pontuar que, se as mulheres brancas tiveram sua capacidade criativa oprimida pelo patriarcado e, ainda, suas histórias menosprezadas durante anos pela produção de conhecimento, ainda mais profundo é o processo de invisibilização e violência contra as

²⁶⁴ ROSA, Eleonora Santa Rosa. **Catálogo da Exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio (MAR), 2018, p. 60.

²⁶⁵ Não podemos esquecer que o samba foi apropriado como um produto nacional e popular, resultado das investidas do Estado e de intelectuais interessados na constituição da nação em incluí-lo como gênero musical representante de certas noções de brasilidade, mestiçagem, ritmo e sexualidade construídas e disputadas no projeto nacional. Ver mais em: SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

²⁶⁶ É importante chamar a atenção para o perigo da essencialização do samba como ritmo e manifestação intrínseco à população negra no Rio de Janeiro, ou até o de mesmo ignorar a participação de outras camadas e grupos sociais em sua fabulação, inclusive de elites intelectuais da época. A tradição do samba, como afirma Hermano Vianna, foi muito mais inventada historicamente do que propriamente um fenômeno natural. Entretanto, mesmo não fazendo parte de uma cultura negra imóvel ou essencializada, a participação da população negra na história do carnaval e do samba possibilita a análise de inovações, invenções e ressignificações que partiram das camadas populares e racializadas no Rio de Janeiro, protagonismo inegável e fundamental de ser reivindicado. Ver: VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

mulheres negras. Como atesta a filósofa feminista Sueli Carneiro, o *dispositivo de racialidade*²⁶⁷ conforma o lugar onde os discursos sobre a raça se articulam no sentido de construir relações de poder e formas de produção da subjetividade, valorando positiva ou negativamente certas estéticas e comportamentos, e o faz subjugando o que é negro e feminino, exaltando o que é branco e masculino. A exposição cita um dos possíveis prismas de aproximação com a participação das mulheres na história do samba, citando as tias baianas, mas de forma muito rápida e, portanto, vale aqui aprofundar esse tema.

Um dos discursos mais difundidos sobre a história do samba confere enorme importância para as figuras das tias baianas, mulheres negras que em várias partes da cidade foram fundamentais para que as rodas de samba acontecessem e as primeiras escolas de samba fossem fundadas. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, é a mais citada dentre elas e ganhou destaque na exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”, onde, desde os primeiros textos, aparece como “matriarca” do samba: “Das palmas das mãos de Tia Ciata, às síncopes da Bossa Nova, o coração, com seu pulso binário, marca todos os tempos do samba”.²⁶⁸ São citadas também outras “tias” importantes, em outros lugares da cidade, como Tia Eulália e Vó Maria, de Madureira, Tia Ester da Portela e Tia Neném do Morro do Salgueiro, trazendo à tona a importância de pensar o “Rio Negro” e o samba para além do reduto da “Pequena África”.²⁶⁹

É fundamental destacar a importância do papel das mulheres na construção dos vínculos, na ampliação e preservação dos espaços de sociabilidade e proteção, principalmente a partir dos lugares que ocuparam nos cultos religiosos. Exemplo disso é a trajetória de Maria Eugênia Ana dos Santos, a Mãe Aninha, lalorixá baiana que comandou uma das mais importantes casas de santo na cidade do Rio de Janeiro:

²⁶⁷ Conceito inspirado no *dispositivo* de Michel Foucault. CARNEIRO, Aparecida Sueli, 2005, Op. cit.

²⁶⁸ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op. cit., p.10.

²⁶⁹ O conhecido termo “Pequena África” foi criado pelo sambista Heitor dos Prazeres, em referência à grande quantidade de negros moradores e frequentadores da região da Zona Portuária. Sob a luz de muitas pesquisas que se dedicaram a analisar essa região, suas manifestações culturais e as práticas sociais nela inseridas, a ‘Pequena África’ acabou conhecida como um dos mais importantes redutos do samba. Além disso, se tornou nos últimos anos um espaço político de reivindicação de memória sobre a população negra no Rio de Janeiro. É importante ressaltar, entretanto, que esta não foi uma região permeada por uma unidade identitária negra. Muitos grupos panafricanos, de diversas nações e etnias africanas distintas ocuparam a “Pequena África”, além de muitos portugueses, italianos, árabes etc. Sobre a desessencialização da ‘Pequena África’, ver: GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. In: **Revista Afro-Ásia**, v.29, n°30, 2003, p. 175-198.

Aninha deu origem a uma das linhagens decisivas da história do candomblé no Rio de Janeiro, pois coube a ela iniciar o pai de santo mais influente da região nas primeiras três décadas do século XX: João Alabá, além de figuras centrais na hierarquia dos terreiros da região, como a própria Ciara e outras “tias” conhecidas nas redondezas.²⁷⁰

Deolinda (que era a mãe-pequena do terreiro), Carmen do Xibuca, Amélia do Aragão (mãe de Donga), Bebianá, Perciliana (mãe de João da Bahiana), Tereza, Calu Boneca, Mônica, Tia Ciata são algumas das mães de santo que recorrentemente apareciam nos textos de memorialistas e jornalistas que se dedicavam a falar sobre as ruas da cidade do Rio de Janeiro.²⁷¹ Pensando nestas tias espalhadas pela cidade, a historiadora Angélica Ferrarez de Almeida²⁷² reivindicou o conceito de matrifocalidade como categoria analítica. A matrifocalidade tem como característica central o fato de que as relações entre mães e filhas ou filhos se constituiu, geralmente, de maneira mais próxima que a dos pais com filhas ou filhos. Desta maneira, a mãe se apresenta como a figura estável, e as outras pessoas do grupo familiar a enxergam ocupando uma posição de liderança e autoridade. As famílias matrifocais foram comuns nos tempos de escravidão e pós-abolição no Brasil, momento em que os homens negros escravizados sofriam certa marginalização no espaço do mercado livre, o que os impediu de assumir o papel de chefes de família. Entretanto, segundo Teresinha Bernardo²⁷³, este modo alternativo de família não foi somente uma imposição da escravidão e do pós-abolição. A autora afirma que, comparadas às mulheres brancas, as mulheres negras vivenciaram o papel da matriarca de forma distinta, encarando este menos como sofrido ou pesado, e mais como um caminho para sua autonomia e satisfação. Isso quer dizer que a figura da “mãe”, responsável pela casa e pelos filhos, é resultado tanto da imposição do contexto da escravidão, quanto estratégia de existência destas mulheres. A matrifocalidade está profundamente ligada às tias baianas como detentoras do poder religioso, “matriarcas” do samba e autoridades em círculos sociais. Esses papéis por elas exercidos não podem, portanto, apenas serem lidos como resultantes de um encarceramento em um papel maternal, mas foram usados como espaços de construção de relativa autonomia. Isso não significa que todas as

²⁷⁰ CUNHA, Maria Clementina Pereira. **“Não tá sopa”**: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Unicamp, 2016. Coleção História Ilustrada, p.254.

²⁷¹ Ibidem., p.265.

²⁷² ALMEIDA, Angélica Ferrarez de; RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária**: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

²⁷³ BERNARDO, Teresinha. **Negras, Mulheres e Mães**. São Paulo: EDUC-PALLAS, 2003.

mulheres negras estiveram inseridas neste tipo de família, nem que é justo que as que estiveram sejam lidas apenas por este aspecto. Recordá-las como progenitoras, comerciantes, mães de santo e, ainda, sambistas, é um esforço que não ignora a importância da matrifocalidade, mas a complementa.

A maternidade é justamente um dos primeiros assuntos que aparecem na expografia de “O Rio de samba: Resistência e Reinvenção”, em um texto poético que compara o coração materno com o “tambor primeiro”, um ventre que comanda uma “gestação sonora”:

O ritmo - elemento primeiro e fundamental na música - é vivenciado por todos os seres humanos ainda no ventre da mãe. O coração materno, o tambor primeiro, comanda, ao longo de nove meses, também uma gestação sonora. Antes mesmo de virmos ao mundo, pulsamos no compasso binário do principal órgão da vida; o ritmo do samba nos acompanha até o fim.²⁷⁴

Apesar da relação estabelecida entre o ventre materno e a cadência do samba, as paredes da instalação são compostas por trechos de sambas de diversos compositores conhecidos: Caetano Veloso, Noel Rosa e Vadico, Zé Ketí, Arlindo Cruz, Sombrinha, Almir Guineto, Adalto Magalha, Guará, Luiz Carlos da Vila, Maurício Tapajós; e apenas uma compositora mulher: Gisa Nogueira, compositora do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Gisa é autora de dezenas de sambas cantados por intérpretes famosos, como Clara Nunes, Beth Carvalho e seu irmão, João Nogueira, muito mais conhecido como compositor. Segundo o sambista Diogo Nogueira, sobrinho de Gisa: “Como se não bastasse a voz incrível, ela também é compositora de mão cheia. Fazendo música ou artes plásticas, Gisa Nogueira é mulher de fibra, artista que só faz o que gosta sem jamais deixar de reverenciar a família”.²⁷⁵

Seguindo pelo interior da exposição foi possível contabilizar dezenas de compositores, sambistas, percussionistas e cantores citados.²⁷⁶ Quanto às mulheres citadas, foram elas: Tia

²⁷⁴ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op. cit., p.10.

²⁷⁵ Diogo Nogueira, em entrevista para o programa Samba na Gamboa, exibido no dia 21 de dezembro de 2018 na TV Brasil.

²⁷⁶ Tomo espaço deste texto para citá-los: Ismael Silva, Paulo da Portela, Cartola, Eloi Antero Dias, Nelson Cavaquinho, Silas de Oliveira, Martinho da Vila, Zé Espiguela, Hilário Jovino, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Jair do Cavaquinho, Zé com Fome, Paulo da Portela, Pixinguinha, Aniceto, Mestre Fuleiro, Homero Dornelas, Almirante, Noel Rosa, Ismael Silva, Carlos Cachça, Bide, Rubem Barcelos, Babaú, Nilton Bastos, Armando Marçal, Braguinha, Alvinho, Henrique Brito; Francisco Alves; Zé da Zilda, Jararaca, Ratinho, Zé Ketí, Paulinho da Viola; Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Xangô da Mangueira, Ciro Monteiro, Baianinho, Aniceto da Império, João do Vale, João Nogueira, Adoniran Barbosa, Batatinha, Lupicínio Rodrigues, Mosquito, Nildo, Jerônimo, Tineca, Nininha Xoxoba, Herminio Bello de Carvalho, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento; Nei Lopes; Candeia; Rodolfo, Jonas, Luiz Carlos da Vila, Antonio Candeia Filho, Jorge Coutinho, Mestre Darcy do Jongo, Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho; Arlindo Cruz; Wilson das Neves, Roberto Ribeiro, Sombrinha, Bira Presidente, Sereno, Ubirany,

Ciata, Tia Carmen, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Teresa Cristina, Carmem Miranda, Dona Eulália, Vovó Maria Joana, Dona Zica, Beth Carvalho, Clara Nunes, Leci Brandão, Elizeth Cardoso; Alcione, Jovelina Pérola Negra, Balbina do Império, Vó Maria, Manaceia da Portela, Tia Nina, Gisa Nogueira e Dona Ester. Como é fácil perceber, em uma análise quantitativa, mais homens foram citados (e constantemente citados mais de uma vez), em comparação com o número de mulheres. Além disso, os papéis que acompanham suas descrições são geralmente os de “tias baianas”, mães dos sambistas, protetoras do samba ou intérpretes. Essa não poderia ser, entretanto, uma escolha curatorial deliberada, mas reflexo da invisibilidade das mulheres como compositoras no círculo social do samba, presente em uma ampla corrente historiográfica, como sustenta o musicólogo Rodrigo Cantos Savelli Gomes, ao afirmar que “apesar do imenso interesse no samba enquanto expressão cultural brasileira, grande parte dos estudos subestimou a importância da produção musical das mulheres e dos elementos femininos constituintes desta manifestação”.²⁷⁷

Desta forma, a desproporção entre o número de mulheres e homens citados na exposição sobre o samba no Rio de Janeiro pode ser entendida como resultante desse histórico apagamento da participação feminina neste universo, principalmente quando se trata do espaço dado para suas práticas de composição. Segundo Silvano Fernandes Baia, na historiografia sobre a música popular, os temas predominantes versam em torno das reflexões relacionadas à identidade nacional, questões étnico-raciais, ascensão social do sambista, padrão de música nacional e malandragem.²⁷⁸ Poucos foram os trabalhos que se ocuparam de questionar onde estavam as mulheres nessa narrativa e as formas como eram representadas nos discursos. Afinal, “sambista” é uma categoria masculina? A malandragem é característica de um sujeito sempre identificado como homem, constituída pelo masculino? De que formas as mulheres foram enquadradas em um projeto de identidade nacional que também se apropriou do samba,

Ademir, Junior Itaguaí, Márcio, Caninha, Lamartine, Ary Barroso, Aluísio Machado, Zé Luiz, Monarco, Campolino, Silvio do Império, Cláudio Comunguelo, Walter Alfaite, Mestre Capoeira, Luiz Grande, Jair do Cavaquinho, Ivan Milanez, Dourado do Sangueiro, Noca da Portela, Jurandir da Mangueira, Cizinho, Wilson Moreira, Baianinho, Niltinho Tristeza, Fabrício do Cavaco, Casquinha, Vadico, Almir Guineto, Adalto Magalha, Guará, Mauricio Tapajós, Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola, Tião Motorista, Jamelão, Caetano Veloso, Ataulfo Alves, Jorge de Castro, Geraldo Pereira, Arnaldo Passos, Walfrido Silva e Lamartine Babo.

²⁷⁷ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **SAMBA NO FEMININO: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX**. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música, subárea: Musicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

²⁷⁸ BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p.68.

das marchas e do carnaval? Essas são apenas algumas das perguntas que os silêncios sobre os atravessamentos do gênero revelam quando são interpelados.

Algumas destas questões estão presentes em trabalhos completamente imprescindíveis na área da História, com quem essa dissertação dialoga e que são pioneiros na análise da autoria feminina na música popular. Além das pesquisas de Murgel, já apresentadas neste texto, destaco também as pesquisas de Tânia Costa Garcia sobre Carmen Miranda, as de Celso Branco sobre cantoras negras brasileiras e o importante livro *As bambas do samba: mulher e poder na roda*, organizado por Marilda Santana, e que destaca o protagonismo feminino como imprescindível na perpetuação do gênero musical. Entretanto, o argumento que espero aqui sustentar é o de que, apesar destes importantes trabalhos existirem, a narrativa canonizada e monumentalizada ainda apresenta uma discursividade que não questiona as relações de poder produzidas pelo gênero e pela raça na história da música.

Exemplo disso são as narrativas acionadas como fontes principais pela exposição “O Rio de Samba”, como os livros *Na roda do samba* (1933) do jornalista Francisco Guimarães (também conhecido como Vagalume) e *Samba: sua história, seus poetas, suas músicas e seus cantores* (1933) de Orestes Barbosa. Os livros possuem profundo tom memorialístico sobre o tema das primeiras décadas do samba e ganharam espaço, segundo Baia, como textos fundadores dos discursos sobre as origens do gênero no país. Neles, são citados dezenas de compositores até hoje conhecidos e referenciados, como no trecho do livro de Vagalume que transcrevo a seguir: “E este samba de Canninha, de Donga, Prazeres, João Bahiana, Lamartine, Almirante, Pixinguinha, Vidraça, Patrício Teixeira, Salvador Corrêa e muitos outros, e que constituiu – o Reinado do grande Mestre, do saudoso, do inolvidável – do Immortal SINHO!”²⁷⁹ Ou em “O Rio guarda saudades de Anacleto Medeiros, de Aurelio Cavalcante, de Ernesto Nazareth, de J.B. Silva, o Sinhô; de Rubens da Estácio, do China, de Newton Bastos, de Aricles França e Horário Campos”, na obra de Orestes Barbosa.²⁸⁰ Muitos outros compositores são também citados nestas obras, como Jaca da Kananga, Chico da Bahiana, Ary Barroso etc. Entre essa quantidade considerável de nomes masculinos citados nestes dois livros há algumas referências femininas que se apresentam como pistas a serem seguidas para a pesquisa sobre

²⁷⁹ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978, p.25.

²⁸⁰ BARBOSA, Orestes. **Samba: Sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio De Janeiro: FUNARTE, 1978, p.28.

as mulheres no samba: as menções à Maria Adamastor, às irmãs Laura e Etelvina, à Maria de Santo Amaro, à Asseata, às pastoras Ziza, Catita e Pequena, além de Tia Gracinda.

Maria Adamastor, Asseata e Gracinda, citadas vagamente na obra de Vagalume, aparecem em outros trabalhos sobre o samba no Rio de Janeiro. Maria Adamastor, é descrita por Vagalume como uma

bahiana que tem o segredo da juventude e da beleza – essa Maria Adamastor – que ainda é a mesma carinha sedutora, que ainda é a mesma bahiana cheia de «dengues» e que sambando, se desmancha «todinha» em verdadeiros exercícios de contorcionismo e que à frente de um rancho carnavalesco, como mestre sala, só respeitava o Hilario Ferreira e o Germano Lopes da Silva.²⁸¹

Portanto, era uma das mais conhecidas tias baianas, tendo estado à frente de um rancho, além de ter sido pastora e mestre-sala da associação carnavalesca *Reinado de Siva*²⁸², descrito em 1926 pelo jornal *A voz de Chauffeur* como uma das “sociedades recreativas e carnavalescas de pior fama da capital”, frequentado pela “fina flor da malandragem” e por um público feminino composto “na sua quase totalidade do meretrício barato”.²⁸³ Apesar da tentativa clara do jornal da época de julgar e desqualificar a sociedade recreativa, segundo o historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira, assim como outras agremiações, o *Reinado de Siva*, além de um espaço de lazer importante, se envolveu com a vida política da cidade. A associação fundou em sua sede o “Centro Político Independente dos Operários do Distrito Federal” com o objetivo de fomentar candidaturas ligadas ao mundo dos trabalhadores para as eleições municipais que se aproximavam. Demonstra, portanto, a importância política e o potencial de associativismo e organização que essas sociedades possuíam, onde mulheres como Maria Adamastor estavam presentes.

Chama atenção ainda, no discurso do jornal sobre a agremiação, o tom de desdém com que se descreve a “pior fama da capital”, e o corpus de frequentadores povoado por “malandros” e um “meretrício barato”. Como afirma Rago, neste período, era comum que as mulheres que circulavam pelas ruas, fugindo aos discursos reguladores e moralizantes masculinos, fossem entendidas como meretrizes, a quem os discursos médicos e sanitaristas dedicaram grande energia na tentativa de controle e higienização.²⁸⁴ Mais importante do que supor se Maria Adamastor e as demais mulheres frequentadoras do *Reinado de Siva* eram ou

²⁸¹ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), 1978, Op. cit., p. 101.

²⁸² GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, 2011, Op. cit., p.46.

²⁸³ A VOZ DO CHAUFFEUR. No Reinado de Siva: um chauffeur assassinado. 15 nov. 1926

²⁸⁴ RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar** a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930, 2014, Op. cit.

não eram meretrizes, é perceber como ocuparam espaços importantes e de destaque nas associações carnavalescas, e que os discursos moralizantes sobre seus comportamentos revelam justamente essa tentativa de regulação presente na cidade disciplinar no período republicano no Brasil.

Como afiança Gomes, Maria Adamastor participou da fundação de vários ranchos, como o Flor da Romã e Rei de Ouros, mas foi no Reinado de Siva que assumiu a responsabilidade de pastora do rancho. É importante lembrar que as pastoras configuram um coro feminino importante no samba de quadra e nos desfiles dos ranchos no final do século XIX e começo do século XX, uma atuação fundamentalmente feminina. Ainda de acordo com Gomes, é provável que essa atuação tenha profunda relação com os ritos religiosos de origem afro-brasileira, tendo a voz feminina se propagado do terreiro para o samba. Monarco da Portela afirmou: “As pastoras é que mandavam. Se elas não cantassem, não acontecia nada, não adianta.”²⁸⁵ Foi em 1946 que a responsabilidade de sustentar o samba se deslocou das pastoras para a figura de um homem, um solista, o “puxador”. Como afiança Gomes, esse movimento tem profunda relação com o afastamento do samba dos terreiros em diversão aos palcos e avenidas.

Apesar da maioria das referências sobre Maria Adamastor se concentrarem em sua atuação na dança e na interpretação, ou a seus atributos físicos, conforme o texto de Vagalume, não parece ser incorreto afirmar que foi também compositora. Marinho da Costa Jumbega, neto da Tia Ciata – ou Asseata, como a chama Vagalume –, ao ser questionado sobre a atuação das mulheres nas rodas de partido alto, em entrevista à Nei Lopes, afirma: “Maria Adamastor era uma grande sambista, que fazia grandes sambas, compreendeu?”.²⁸⁶

Já Gracinda – que recebeu uma breve menção relacionada à sua beleza no texto de Vagalume – falecida em 1933, era dona de um bar na Avenida Rio Branco, além de conhecida mãe de santo.²⁸⁷ Sobre ela não encontrei registros de que teria sido também compositora, o que nos leva a pensar se realmente ela, e outras tantas mulheres, realmente não se dedicaram à composição ou se foram esquecidas nos registros que servem como fonte para a historiografia. As escassas menções às mulheres como criadoras fazem parte do “silêncio de um mar abissal” que conceitua Michelle Perrot, resultante de um combinado de relações de

²⁸⁵ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB no feminino**: notas sobre relações de gênero na música brasileira. Curitiba: Appris, 2017, p.118.

²⁸⁶ JUMBEGA citado por LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.151.

²⁸⁷ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, 2017, Op. cit., p.153.

poder que produziram esquecimentos, em constante disputa com os espaços adquiridos historicamente pelas mulheres:

Evidentemente, a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte sonoro. Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento.²⁸⁸

Perrot mostra que esse silêncio abissal tem como uma de suas causas a limitação da presença das mulheres na esfera pública, nos lugares de poder e visibilidade. Ao mesmo tempo, sabemos que mesmo sendo desvalorizadas, mulheres negras e brancas empobrecidas trabalhavam e circulavam pelas redes de sociabilidade do samba e do carnaval no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Rachel Soihet, em sua pesquisa em torno dos relatos de viajantes sobre as mulheres negras na virada do século XIX para o XX, naquelas que já despontavam como grandes cidades brasileiras - Rio de Janeiro e São Paulo – as mulheres trabalhadoras e marginalizadas eram presença constante no espaço das ruas:

Assim é que os naturalistas Spix e Martius admirados com a facilidade com que “o brasileiro é estimulado a dançar (....) pelo canto e pelo som do instrumento” ressaltam que tal ocorria “nas sociedades cultas com delicadas contradanças”, enquanto entre os negros “ela se manifesta com gestos e contornos sensuais...”. E em um desenho de sua autoria de um batuque em São Paulo, as mulheres negras são mostradas com os braços para o alto, pernas e bocas abertas, expressando imenso prazer, imagens que em tudo se contrapunham ao esperado, na época, de mulheres bem comportadas. Os autores não são nada econômicos na representação dessas imagens que consideram denotativas de lascívia, imoralidade, grosseria. “Pantomima desenfreada”, “dança obscena” são algumas das adjetivações por eles empregadas, em sua narrativa sobre a referida dança, destilando seu preconceito com a sensualidade e a falta de civilidade que consideravam extravasar daqueles corpos.²⁸⁹

Tão constantemente descritas em relatos de viajantes, tematizadas como “musas” ou “algozes” nas letras das canções, reconhecidas como exímias dançarinas no teatro de revista²⁹⁰, as mulheres negras neste período ocuparam espaços inventivos e criativos, por mais que muitas vezes estes não tenham sido assim interpretados pela historiografia. Mas o fato é que o

²⁸⁸ PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005, p.9.

²⁸⁹ SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: algumas representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de e SOIHET, Rachel (orgs). **O Corpo feminino em debate**. São Paulo. Editora UNESP, 2003, p. 178.

²⁹⁰ Ver LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata! **Tempo: Revista do Departamento de História da UFF**, vol.13, n.26, 2009, p.80-100.

exercício de criação valorizado (e monetizado, ou seja, aquele que poderia garantir uma certa condição de subsistência) como é o caso da composição musical era ainda espaço mais restrito, mostrando que, apesar dessa ocupação do espaço público, as esferas de poder mantinham-se reservadas aos homens, incluindo o protagonismo nas páginas dos livros de história.

Uma das figuras que inequivocamente faz parte do grupo de mulheres que ocuparam os espaços públicos na cidade - pela sua influência na comunidade, o ofício de quituteira, o papel desempenhado na religiosidade etc., - é Tia Ciata (em todas as grafias que seu nome ganhou nos registros, como Asseiata, Assiata etc.). A tia baiana é uma das mulheres mais regularmente citadas, principalmente nas narrativas que se debruçam sobre as “origens” do samba na cidade. O primeiro livro sobre ela, escrito por Roberto Moura, teve sua primeira edição lançada ainda em 1983.²⁹¹ A centralidade de Tia Ciata pode ser explicada, em partes, pelo fato de ter sido frequentemente mencionada pelos próprios sambistas, cronistas e memorialistas da época, frequentadores mais ou menos assíduos de sua casa e suas festas. Por outro, Tia Ciata se tornou uma personagem atrelada à “Pequena África”, em um movimento da própria historiografia que, a partir da década de 1980, resgatou e afirmou essa região como um espaço fundamental de resistência política aos projetos modernizadores, de expressão cultural e política da população pobre e negra no Rio de Janeiro.²⁹²

É importante a atenção ao fato de que a “Pequena África” não é nem um reduto homogêneo, como também não resume a cultura popular urbana no Rio de Janeiro, permeada por inúmeras outras manifestações populares, como entrudos, ranchos etc., que partiam de outras localidades geográficas. Pesquisas recentes como as de Tiago de Melo Gomes²⁹³ tem apostado, inclusive, na descentralização dessa região e suas tias baianas na história sobre o samba, ampliando geograficamente a memória sobre o gênero musical e dando destaque a uma quantidade maior e mais complexa de personagens. Além disso, ainda nos anos da década de 1920, é sabido que o samba do Estácio de Sá começou a ganhar importância no cenário musical. Quando a literatura sobre o samba se ocupa a falar de espaços que não são o da Pequena África, como o bairro do Estácio, os redutos boêmios de classe média, as gravadoras e rádios, não há referências às mulheres negras nem como cuidadoras, cozinheiras ou tias, mas há o

²⁹¹ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 2a Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

²⁹² VELLOSO, Mônica Pimenta. Velloso. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Históricos**, n°6, 1990.

²⁹³ GOMES, Tiago de Melo, 2003, Op., cit., p.177.

surgimento das referências às intérpretes de pele clara, “incorporando o papel de musa (e não de mãe-tia), entre elas, as mais famosas, Marília Batista, Carmen e Aurora Miranda, Dalva de Oliveira (...)”.²⁹⁴ Essas, inclusive, também tiveram suas trajetórias constantemente contadas a partir de uma perspectiva que não problematizou as relações de poder engendradas pelo gênero e pela raça, mas contaram sobre sua existência individual e artística a partir de figuras masculinas que as rondavam, furtando-as de alguma atribuição de genialidade, criatividade e até composição.

Enfim, quanto à visibilidade dada à “Pequena África” e Tia Ciata na exposição “O Rio de samba: Resistência e Reinvenção” é possível perceber que a abordagem privilegia um aspecto importante - o papel de poder e centralidade na comunidade e família que exerciam Ciata e outras tias baianas:

Nessas famílias, as mulheres que se salientavam aos olhos da comunidade por sua maior experiência resultante da idade ou pelo sucesso financeiro pessoal eram chamadas de tias. A autonomia financeira lhes permitia proteger recém-chegados e órfãos da vizinhança e promover festas em suas amplas casas. Trata-se de uma sobrevivência da ordem familiar africana, quase sempre matrilinear.²⁹⁵

A narrativa expográfica traz à tona aquilo que chamamos antes de matrifocalidade, a importância medular das mulheres negras como centro do grupo e da família, iluminando a questão da autonomia financeira destas mulheres no pós-abolição devido ao seu trabalho no comércio, atividade herdada dos tempos da escravidão.²⁹⁶ Em outro texto, referindo-se também às origens²⁹⁷ do samba, a exposição destaca:

Uma das versões mais difundidas sobre as origens do Rio do Samba afirma que o ritmo foi trazido até aqui por mulheres vindas da Bahia. A biografia dos primeiros sambistas, como João da Baiana, Donga, Buci Moreira, revela que todos eram filhos ou parentes próximos das “tias do samba”.²⁹⁸

²⁹⁴ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, 2017, Op., cit., p. 76.

²⁹⁵ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.17.

²⁹⁶ BERNARDO, Teresinha, 2003, Op., cit., p.10.

²⁹⁷ É importante lembrar que há muito a questão da origem já vem sendo criticada e problematizada pela historiografia da música popular, principalmente quando possui um viés de busca pelo lugar da “raiz” de um “autêntico” samba. Entendo aqui, portanto, que as referências analisadas neste capítulo apontam para uma diversidade de fatores que formaram o samba, considerando sua pluralidade e complexidade históricas e sociais. Sobre a questão das origens, ver: NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n.20, n.39, p.167-189, 2000.

²⁹⁸ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.17

É interessante perceber que, apesar de assumir que o samba pode ter vindo para o Rio de Janeiro no movimento de migração das mulheres da Bahia, nesta versão, ainda assim, os considerados primeiros sambistas são seus filhos homens. Se a maior parte desses sambistas homens nasceram no Rio de Janeiro, é fácil supor que seu primeiro contato com o batuque e o samba deu-se na relação com seus parentes baianos, inclusive suas mães. Considerando a característica medular da composição coletiva no samba de roda da Bahia, seria muito improvável que as “tias baianas”, mulheres negras que chegaram no Rio de Janeiro vindo da Bahia, não fossem participativas no exercício da composição. Entretanto, estas mulheres são frequentemente enquadradas nas narrativas como figuras centrais na comunidade e na família, aquelas que deram à luz a sambistas importantes, recebiam tantos outros em suas casas, os reuniam, e, ali, esses homens podiam compor seus sambas. Mas nem ao menos se supõe que foram elas sambistas, compositoras, “*as primeiras sambistas*” do Rio de Janeiro.

Narrativa próxima a essa está no documento *A força feminina do samba* (2007) produzido pela Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres e o Centro Cultural Cartola, e que ressalta: “O que dizer da generosidade de Tia Ciata, que, na primeira metade do século passado, já abria sua casa, e o quintal, para os compositores e músicos vararem a madrugada em torno da música?”.²⁹⁹ Entretanto, mais uma vez, não dá indícios da possibilidade de que fossem também exímias criadoras, compositoras talentosas, sambistas respeitadas. Na exposição, estas mulheres são também elencadas como figuras importantes no andamento das rodas de diversas maneiras, mas não como compositoras, musicistas ou percussionistas, explicitando uma narrativa hierárquica que subjuga a memória feminina:

(...) Perciliana, Amélia e Ciata vieram do Recôncavo Baiano com a experiência religiosa do culto aos orixás do candomblé e a prática cultural do samba de roda. Aqui ampliaram seu matriarcado, tornando-se figuras centrais na condução das reuniões regadas a samba e quitutes, na criação de filhos e sobrinhos e no provimento das famílias com ganhos obtidos no comércio.³⁰⁰

Trechos como esse passam a impressão de que estas mulheres proporcionavam a estrutura propícia para o rito e para a festa, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto a criação musical é assumida pelos homens. No andamento da roda, as mulheres aparecem como dançarinas ou coristas. Por mais que assumamos aqui que os papéis

²⁹⁹ **A FORÇA FEMININA DO SAMBA.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007, p.3.

³⁰⁰ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.17.

desempenhados pelas mulheres negras neste contexto são complexos – ocuparam espaços importantes de criação e invenção – não podemos deixar de pontuar que a forma com que a historiografia tradicional descreve as mulheres negras, especialmente às tias baianas, parece herdeira de uma leitura patriarcal e comum da escrita da história que, há muito, investe em descrever as mulheres nos espaços de cuidado e domesticidade, enquanto reserva aos homens o espaço da criação.

É interessante observar que a exposição “O Rio de Samba” reproduziu discursos que há muito são proferidos sobre a Tia Ciata, por exemplo, e que precisam ser revisados com tons de criticidade, a fim de complexificá-los. A exposição afirma que Tia Ciata:

Chamava a atenção pela beleza, pela graça ao andar e dançar e pelos trajes: saia bordado a ouro ou seda, sandália acompanhando o bordado da saia. (...) Em suas festas eram reverenciados tanto orixás quanto santos católicos, e nas festas profanas se destacavam as rodas de partido-alto, em que se dançava o miudinho, uma forma de se dançar com os pés juntos que exigia muita destreza. Ciata era mestra no miudinho.³⁰¹

As roupas e trejeitos, além das descrições sobre as festas e cultos religiosos, aparecem também no texto produzido por Vagalume, publicado 85 anos antes da exposição “O Rio de samba: Resistência e Reinvenção”:

OUTRO samba afamado, era na casa da tia Asseata, que nestes últimos tempos foi, sem dúvida, a bahiana de maior nome aqui na Bahia... de Guanabara. No seu tempo de moça, deu dôr de cabeça a muita gente... Era da classe das – nêgas cheirosas – e que serviam de figurino às demais bahianas. Uma saia bordada a ouro ou seda, uma sandália acompanhando o bordado da saia, quem quizesse ver do que havia de mais rico, apreciase em cima de Asseiata! Vendeu doces toda a sua vida de moça e durante a sua velhice. Trabalhou, trabalhou muito, para ajudar seu marido o popularíssimo João Baptista, da Imprensa Nacional, que, nos dias de samba, candomblé ou carnaval, ficava doido e não contava com a esposa, porque, se si tratava de candomblé, ella como «Mãe de Santo» que era e das boas, ia ver arriar os «ourixás» e então levava em sua companhia as filhas : Isabel, Pequena e Mariquita; si se tratava apenas de samba, ella estava dentro da roda e quando era pelo carnaval esquecia tudo, porque como foliona de primeirissima, transformava a sua casa, quer na rua da Alfandega, quer ultimamente na rua Visconde de Itauna (onde falleceu) em verdadeira Lapinha. Rancho que sahisse e não fosse até a casa da Asseiata – não era tomado em consideração, era o mesmo que não ter sahido. Os sambas na casa de Asseiata, eram importantissimos, porque, em geral quando elles nasciam no alto do morro, na casa della é que se tornavam conhecidos da roda. Lá é que elles se popularisavam, lá é que elles soffriam a crítica dos «cathedraticos», com a presença das summidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do réco-réco e do «tabaque». Foi na casa da tia Asseiata, num dos seus famosos sambas que o «Donga» apanhou o – PELO

³⁰¹ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.30.

TELEPHONE – e fez aquele arranjo muzical que o celebrizou como o precursor da «indústria» que hoje é o regalo do Chico Viola...³⁰²

Tia Ciata é, nos dois textos, reverenciada por sua beleza e talento para dançar, características que foram mais tarde associadas à complexa figura da “mulata”, evidenciando a presença de práticas discursivas de gênero e raça atravessando os imaginários sobre as mulheres negras desde os primeiros textos sobre o gênero musical, como é caso da obra de Vagalume. Além do lugar da matriarca e da líder religiosa, a sensualidade também foi outra característica atribuída às mulheres negras nas narrativas de origem do samba. Tia Ciata foi descrita por Vagalume neste trecho como da “classe das nêgas cheirosas”, do tipo que deu “dôr de cabeça para muita gente” quando jovem, em clara alusão a relacionamentos amorosos. Tia Ciata (especialmente da descrição de sua juventude) é, de certa forma, enquadrada pelos termos de Vagalume em um estereótipo de mulher negra que se constituía no período com profunda ambiguidade: o da “mulata-nacional”, a “mulata do samba”, a “mulata exportação” etc.

Ao mesmo tempo, os textos revelam que Tia Ciata estava sempre nos sambas, em primeiro plano, como integrante das rodas, inclusive na presença de suas filhas, mulheres que provavelmente também cresceram em meio a esse reduto. Apesar destes indícios, é comum em textos ainda recentes a essencialização das funções das mulheres atreladas a ações consideradas próprias de um universo feminino. Permaneceram, várias vezes, mesmo quando a intenção era trazer à tona a “força” das mulheres neste universo, encerrando-as ao lugar de “bastidores”. Narrativas como essas partem de uma perspectiva androcêntrica que não consegue ver (ou escolhe não ver), como afirma a teórica feminista Tania Navarro Swain, “um mundo onde o feminino atuava como sujeito político e de ação”³⁰³, nele, é “o homem que pensa, que cria, que inventa, que descobre. Nenhum espaço é dado às mulheres, metade da humanidade enterrada nas lacunas e dobras do discurso histórico”.³⁰⁴ Ou seja, segundo Swain, os homens, ao contarem sua história, precisaram diminuir as mulheres às funções da maternidade (incluindo aqui o cuidado com a casa, a domesticidade, etc.) e disponibilidade de seus corpos, apagando-as da memória social e da cena política: “o silêncio é político e não falar destas descobertas ou apagar as construções sociais não patriarcais é uma estratégia de poder”.³⁰⁵

³⁰² GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), 1978, Op., cit., p.117.

³⁰³ SWAIN, Tania Navarro. Histórias feministas, história do possível, 2014, Op. cit., p.613.

³⁰⁴ Ibidem., p.614.

³⁰⁵ SWAIN, Tania Navarro. História: construção e limites da memória social, 2008, Op. cit., p.38.

Em contraposição a estas narrativas, Rodrigo Cantos Savelli Gomes aponta indícios de que, por exemplo, Tia Ciata teria participado da composição daquele que é considerado por uma extensa bibliografia como o primeiro samba gravado, a música *Pelo Telefone* (1917). O fato desta canção, considerada o primeiro samba a fazer sucesso na história do gênero musical do país, ter sido composta na casa da Tia Ciata foi lembrado constantemente por uma vasta historiografia, que remete a autoria da canção, se não exclusivamente à Donga³⁰⁶, a um grupo de sambistas que se reuniam na casa da tia baiana, como afirma Carlos Sandroni:

Mas a mais famosa das 'tias' foi mesmo Hilária Batista de Almeida, que entrou para os fastos do samba como Tia Ciata. A importância a ela atribuída pelos cronistas do samba se deve especialmente a que 'Pelo Telefone' (considerado unanimemente como a primeira composição chamada de samba a alcançar um amplo sucesso na música popular), embora tenha em Donga seu autor oficial, teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa. Assim, segundo Almirante, foram 'os *habitués* da casa da Tia Ciata ... [que] criaram uma produção musical, classificada por eles mesmos como *samba*'. Tinhorão também afirma que 'Pelo Telefone' fora uma das músicas surgidas durante as reuniões promovidas pela baiana Tia Ciata. A casa de Tia Ciata assumiu, assim, uma dimensão quase mítica como "lugar de origem" do samba carioca.³⁰⁷

O trabalho de Gomes vem apontar é para o fato de que existem consideráveis pistas que revelam o papel de compositora da baiana. Cita, por exemplo, um trecho do Jornal do Brasil de 4 de fevereiro de 1917, presente também no livro de Roberto Moura sobre a Tia Ciata, publicado 1983. O Jornal afirma que:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na avenida Rio Branco, o verdadeiro tango Pelo Telefone, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro": Pelo telefone: A minha boa gente/ Mandou avisar/ Que o meu bom arranjo/ Era oferecido/ Pra se cantar/ Ai, ai, ai, Leve a mão na consciência, Meu bem/ Ai, ai, ai, Mas porque tanta presença, Meu bem?/ Ó que caradura/ De dizer nas rodas/ Que esse arranjo é teu!/ É do bom Hilário/ E da velha

³⁰⁶ Um caso interessante sobre Donga foi descrito na pesquisa de Rodrigo Cantos Savelli Gomes, quando este teve a oportunidade de entrevistar sua segunda esposa, Vó Maria, que aos 92 anos gravou o seu primeiro CD de samba (2003), e sua neta Sônia Regina, que na ocasião revelou que, apesar da avó sempre cantar nas festas e terreiros, teve sua atuação como sambista desaprovada por Donga: "Sempre houve essa cobrança: por que uma voz tão bonita não canta? Ai se casou com o vovô Donga, mas ele, meio machista, quando ela saía lá da cozinha - ela sempre fez as comidas todas - e vinha cantar um sambinha, todo mundo: Poxa Donga, que voz bonita! Por que não deixa ela cantar? Ele: Que cantar o que! Deixa ela aqui! Aquela coisa do homem, né". In: SÔNIA REGINA (Neta da Vó Maria). Entrevista concedida à Rodrigo Cantos Savelli Gomes, na residência da entrevistada, Rua Homem de Melo, Bairro Tijuca, Rio de Janeiro – RJ, dia 25 de setembro de 2010 às 14h. Duração: 1 hora e 12 minutos.

³⁰⁷ SANDRONI, Carlos, 2001, Op., cit., p. 100.

Ciata/ Que o Sinhô escreveu/ Tomara que tu apanhe/ Para não tornar a fazer isso/
Escrever o que é dos outros/ Sem olhar o compromisso.³⁰⁸

Ou seja, circularam rumores de que “Pelo Telefone” seria uma apropriação da música “O Roceiro”, composta por Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida. Outra referência encontrada pelo pesquisador à Tia Ciata como compositora está em um dos livros mais lidos sobre música popular no país, *Música de Feitiçaria no Brasil*, de Mário de Andrade. Nele, o autor diz que a mãe-de-santo é também “turuna na música”, inventora de melodias maxixadas no violão e que, inclusive, muitas canções que circularam com autoria de outros compositores eram apropriações “mais ou menos descaradas” das músicas de Tia Ciata.³⁰⁹ O próprio Roberto Moura, em seu livro sobre Tia Ciata, revela que Donga e Tia Ciata não teriam se reconciliado depois dos desentendimentos em torno da autoria da canção.³¹⁰ Vale perguntar, portanto, se uma das mais conhecidas e citadas tias baianas parece ter tido sua habilidade de composição e criação apagados pela historiografia, apesar de seu constantemente reconhecimento por conta de outras funções, quantas outras mulheres podem ter sido percussionistas, compositoras etc., e disso ou não temos registro, ou não se teve interesse na investigação.

Na narrativa sobre o samba, mesmo sob a pretensão de valorização da participação feminina, constantemente os discursos recaem sob as funções do cuidado, o que comprova o argumento de que a simples inclusão das personagens femininas não dá conta de uma perspectiva feminista se ela não problematiza os lugares ocupados por essas mulheres e as dimensões das relações de poder que os atravessam. Exemplo disso são os lugares que o documento *A força feminina do samba* (2007), já citado aqui anteriormente, destaca como privilegiadamente ocupado pelas mulheres, como a “cozinha, costurando saias rodadas ou simplesmente servindo de musas inspiradoras (...)”, nas recém-criadas escolas de samba, “puxavam o coro e dançavam em giros, a maioria se manteve nos bastidores, dando conselhos ou engomando fantasias”.³¹¹ Além disso, a narrativa do cuidado e da maternidade está presente em

³⁰⁸ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, 2017, Op. cit. p.212.

³⁰⁹ ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2a Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

³¹⁰ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 2a Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

³¹¹ A FORÇA FEMININA DO SAMBA, 2007, Op. cit., p.24.

(...) mulheres de coração largo, que criaram, além dos próprios filhos, algum sobrinho, enteado e filhos de outras mulheres. Que cuidam da casa, da comida, da roupa, trabalham fora, ajudam na comunidade. E ainda arrumam tempo para regar as plantas, antes de caírem no samba. Cozinheiras, intérpretes, costureiras e tias baianas (...)³¹²

É importante pontuar que minha intenção aqui não é a de desmerecer a importância de as atuações destas mulheres em atividades como cozinhar, dançar ou promover as festas. Como vimos anteriormente, principalmente para as mulheres negras nesse período, estas foram funções que possibilitaram espaços de invenção, de construção de redes e laços, espaços de existência e resistência. O argumento da matrifocalidade, que assume a notoriedade da função matriarcal das mulheres negras como figura de autoridade e poder, parece fazer sentido quando pensamos o caso das tias baianas no Rio de Janeiro. Reforço que a presença e centralidade dada aos corpos femininos negros, seja na exposição, seja na historiografia recente sobre o samba, é um avanço epistemológico importante. Afinal, a comunidade afro-baiana da qual faziam parte as “tias”, apesar não ter sido a única, foi uma das principais matrizes de formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e XX.³¹³ Desta forma, o samba no começo do século XX esteve certamente marcado pela proximidade com as festas musicais e os cultos religiosos comandados pelas tias, onde, inclusive, as mulheres atuaram como verdadeiras ritmistas.³¹⁴ A própria expografia de “O Rio de samba: Resistência e Reivenção” dedica muito espaço às representações negras femininas, seja resgatando suas existências e atuações durante o período da escravidão e pós-abolição, seja nas representações em que aparecem paramentadas para as funções religiosas, adornadas ricamente e em primeiro plano nos ritos religiosos.

³¹² A FORÇA FEMININA DO SAMBA, 2007, Op. cit., p.3.

³¹³ MOURA, Roberto, 1995, Op., cit., p.24.

³¹⁴ THEODORO, Helena. As muitas mulheres ao tambor. In: NASCIMENTO, Alexandre et al (Orgs). **Histórias, Culturas e Territórios Negros da Educação**: reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais. Rio de Janeiro: E-pappers, 2008, p. 153-177.

Figura 2 – Litografia de Henry Chamberlain reproduzida na exposição.



Fonte: Henry Chamberlain. “A Market Stall”, no livro *Vistas e Costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro (1819-1820)*.³¹⁵

Figura 3 – Fotografia da exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”



Fonte: Catálogo da exposição (MAR, 2019)

³¹⁵ CHAMBERLAIN, Henry. **Vistas e Costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro (1819-1820)**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.

O que espero problematizar é a essencialização e cristalização destas mulheres nessas representações, o que impede a construção de novos discursos que percebam a atuação das mulheres em outros espaços, como os da criação e composição. Criação esta que, na época, não dissociava de forma clara o fazer musical e religioso da festa, não estava ainda não firmemente atrelado a uma profissionalização ou a um gênero musical consolidado pela indústria fonográfica e pela rádio. A centralidade dada às mulheres é mais extensa do que as narrativas hegemônicas sobre a história do samba costumam elencar e

transpassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual/religiosa - atribuições muito bem documentadas na literatura - e adentrou no terreno musical, não apenas como observadoras, apreciadoras, anfitriãs - lugar comumente atribuído a elas -, mas também como cantoras, instrumentistas, compositoras, agentes transformadoras e atuantes num território tido como essencialmente masculino.³¹⁶

O trabalho de Gomes, na área da musicologia, traz reflexões interessantes sobre o assunto. Em seu livro *MPB no Feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira*³¹⁷, promove uma revisão da bibliografia especializada sobre o samba, buscando nas brechas e detalhes, nas notas de rodapé e anexos, a história das mulheres na construção deste gênero musical. Mesmo não estando inscrita na área da História, e sim da musicologia, considero este trabalho de extrema importância para o processo de complexificação da historiografia do samba, trazendo à tona aspectos da diversidade para a história do gênero.

As pesquisas costumam apontar para o fato de que estas mulheres foram fundamentais para o samba, entretanto, suas existências e histórias não são alvo de aprofundamento, com algumas exceções, como é o caso da Tia Ciata. Tomo aqui emprestada a análise que Tvardovskas realiza sobre as questões de gênero na História da Arte: é preciso aprofundar-nos na vida dessas mulheres, entender de que forma o gênero opera na constituição das narrativas, desconstruir o caráter de excepcionalidade dado a alguns poucos nomes e combater a produção de discursos que reforcem o apagamento das experiências femininas. É preciso, portanto, problematizar a própria escrita da história e pensar o gênero como categoria muito mais ampla, que exige inserir as narrativas sobre as experiências das mulheres no espectro das relações de poder que as atravessam.

³¹⁶ GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, 2017, Op., cit., p.134.

³¹⁷ Ibidem.

É importante lembrar também que se, em parte, o apagamento das mulheres nos espaços de criação é resultado da escassez de fontes sobre elas, ao mesmo tempo a grande maioria das pesquisas em história sobre o samba se baseiam em textos de cronistas e memorialistas - como Jota Efegê, Vagalume, Mário de Andrade, entre outros - que muito se dedicaram a descrever a obra e a vida de compositores homens como Donga, Pixinguinha, Almirante, Braguinha, Ary Barroso etc., mas que também deixaram pistas sobre a participação feminina no samba, vide as referências à Maria Adamastor, às irmãs Laura e Etelvina, à Maria de Santo Amaro, à Asseata, às pastoras Ziza, Catita e Pequena, além de Tia Gracinda nos textos de Vagalume, ou ao talento de composição de Tia Ciata no texto de Mário de Andrade.

O que predomina, entretanto, seja no discurso destes memorialistas e cronistas, seja nas narrativas históricas canônicas sobre a história do samba, são referências que nos levam a construir a figura “do sambista”, assim, no masculino. A exposição “O Rio de samba: Resistência e Reinvenção” possui, em uma das suas instalações, o texto que leva o título de “Os verdadeiros sambistas”, em referência ao livro do jornalista Vagalume. A exposição lembra o texto do autor, elencando alguns dos músicos brasileiros mais famosos da época, a quem chama de “verdadeiros sambistas”:

Em 1933, Vagalume, pseudônimo do artista e dramaturgo Francisco Guimarães, o primeiro a criar uma coluna sobre notícias carnavalescas no Jornal do Brasil, escreveu em seu livro na Roda do Samba, sobre alguns dos mais famosos músicos brasileiros da época: Donga, Caninha, Lamartine Babo, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Ary Barroso, Francisco Alves.³¹⁸

Se o adjetivo “verdadeiros” legitima a canonização de determinados personagens, nenhuma mulher é citada entre eles. Entretanto, quando a exposição se propõe a definir “O sambista” há a expressão de uma tentativa de inclusão das mulheres a partir da complementação dos nomes no masculino (cantor, compositor, dançarino etc.) com o uso do artigo feminino “a” entre parênteses, no texto:

Com a complexificação musical, a legitimação social e a profissionalização do samba, uma imagem foi ganhando forma e se fixou: a do “sambista”: cantor(a), compositor(a), percussionista ou dançarino(a) estreitamente ligado(a) a uma agremiação ou outra organização do universo do samba.³¹⁹

³¹⁸ MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.49

³¹⁹ Ibidem., p.56.

É evidente que essa tentativa de inclusão por meio da linguagem é incipiente, especialmente se não vem acompanhada da materialização discursiva sobre quem são, onde estão e o que fazem essas mulheres que inspirariam o uso do artigo depois das palavras no masculino. A imagem que acompanha o texto também chama atenção, uma vez que é a figura de um homem que acompanha o título “Os verdadeiros sambistas”. Esse homem, entretanto, não é uma figura qualquer, mas um homem negro, de chapéu, paletó e lenço vermelho, lembrando a típica representação do malandro, o sambista carioca que permeia o imaginário da história do gênero musical, do carnaval e da cidade. A construção da figura do malandro é um dos temas mais caros às pesquisas sobre samba no Rio de Janeiro e sua imagem se popularizou e folclorizou nas narrativas e percepções sobre o gênero musical no imaginário social.³²⁰ Sob a perspectiva de gênero, a figura do malandro é constitutiva de um estereótipo sobre uma certa masculinidade negra, assim como a “mulata” é elemento estereotipado sobre uma existência feminina negra. De acordo com Mariza Corrêa, o malandro é a imagem constituída do mulato, que opera as relações de raça e mestiçagem tanto quanto de gênero:

o mestiço era quase sempre também sinônimo de efeminado, ou, como era mais comumente chamado na época, de pederasta passivo, numa oposição nunca explicitada ao branco como heterossexual, por definição. (...) o mulato personagem de Aluísio Azevedo é perfumado, por oposição ao rançoso português destinado a casar com a heroína do romance, assim como são cheirosos os almofadinhas e malandros mulatos consagrados na literatura picaresca.³²¹

³²⁰ GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi*, V.5, no.9, Rio de Janeiro, July/Dec 2004.

³²¹ CORREA, Mariza, 1996, Op. cit., p.44.

Figura 3 – Imagem da instalação “O Sambista”



Fonte: Autor desconhecido. Dança de negros. 1910, cartão postal. Col. Jamil Nassif Abib.

Se até aqui chamaram atenção alguns dos silêncios produzidos pela narrativa da exposição “O Rio de Samba”, nem tão silenciosa é a peça do acervo que apresento a seguir: a capa da partitura da marcha de carnaval “O teu cabelo” composta por Lamartine Babo em 1935. A capa em questão contém o título da marcha “Teu cabelo não nega!...”, faz menção à música que inspirou Lamartine em sua composição - a canção “Mulata” dos Irmãos Valença - e é ilustrada pela imagem de um corpo masculino tocando violão e um corpo feminino com os quadris e seios avantajados. Ambos os corpos são acompanhados de rostos que lembram muito os de macacos.

Figura 4 – Fotografia da capa da partitura “Teu cabelo não néga!...” de Lamartine Babo



Fonte: Fotografia da autora (2019)

É importante lembrar que esta é uma das dezenas de capas de partitura da canção *O teu cabelo não nega*, já analisada em diversos momentos desta dissertação, não só pelo que sua narrativa apresenta, mas por todo sucesso que angariou nos festejos carnavalescos. Na canção, o eu lírico pode até, em alguma medida, expressar sentimentos ou amar a “mulata”, mas esse fato não anula a demonstração de rejeição pela cor negra. Mas o que parece ser interessante de ser apreendido está no fato de que a letra marcadamente racista é, nesse caso, acompanhada de uma ilustração igualmente preconceituosa, em que violentamente os personagens negros são aproximados de feições animais. Apesar de evidente, o caráter racista do desenho não foi alvo de criticidade na expografia, sendo exposto sem contextualização e sem problematizar a representação. Acredito que seja esse o olhar que a crítica feminista nos evoca a assumir como compromisso político na leitura das narrativas históricas, das imagens, dos monumentos, dos museus e da cultura. Um olhar que não vislumbre o apagamento de passado algum, que não exclua a partitura da expografia, mas insira-a em seu contexto histórico, social e político de forma a tensionar as maneiras como o gênero e raça a produzem.

Gostaria de chamar ainda a atenção para o texto intitulado “Presença Feminina” da exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”. Nele, lembradas como “presenças constantes” no universo do samba, as mulheres são descritas como baianas, por suas vozes encantadoras como pastoras e seu talento ao executar as coreografias. O texto menciona ainda que “Na Era do Rádio foi comum a seleção de algumas dessas mulheres, em geral jovens e bonitas, para participar como coristas e dançarinas das apresentações de artistas do samba”³²². Entretanto, a composição não aparece, mais uma vez, como uma das atribuições possíveis desempenhadas pelas mulheres.

O silêncio sobre a autoria feminina na música popular é revelador sobre as formas com que o gênero e a raça se articulam nas construções das narrativas sobre as músicas de carnaval, o samba e as marchas na cidade do Rio de Janeiro. A crítica feminista, empenhada em revelar as relações de poder presentes nestes silêncios, assim como em visibilizar a participação feminina na história do samba e do carnaval, constitui-se, portanto, como um exercício em prol da ampla consideração das diversidades sexuais, de gênero, raça etc. na formação social e cultural do país. Nesse sentido, considerando a importância dos museus e suas narrativas na constituição e divulgação do conhecimento histórico, analisar a exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” configurou-se no exercício de valorizar os importantes aspectos levantados e a complexidade dos elementos apresentados por ela. Ao mesmo tempo, se fez imprescindível tensionar os discursos sobre as mulheres, seguindo as pistas que levam a visibilização das relações de poder baseadas no gênero, assim como das existências criativas femininas no cenário musical.

3.2 “Fui eu que descobri poder e liberdade”: uma revolução feminista do samba e do carnaval.

Assim como Murgel, este trabalho acredita “(...) que a arte pode indicar o caminho para a mudança e a transformação das mulheres, assim como colabora para as novas visões sobre as mulheres. Só precisamos escutar o que elas dizem... e cantam!”.³²³ Foi nessa direção que as pesquisas da historiadora demonstraram como, em diversos gênero da música no Brasil – do rock ao samba, de Maysa à Rita Lee, em Alice Ruiz, Marina Lima, Marisa Monte, dentre tantas

³²² MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, Op., cit., p.76.

³²³ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, 2007, Op. cit., p.18.

outras – a criação feminina, apesar de muitas vezes perseguida e menosprezada – foi frutífera e potente. Na história do samba e do carnaval não foi diferente.

Se o projeto de democracia racial atrelado ao forjamento da identidade nacional teve profunda introjeção no imaginário acerca das relações raciais, do corpo das mulheres e das identidades, esse processo não se deu como se não houvesse *contranarrativas* e questionamentos a este projeto. Se a história sobre o samba ainda insiste, em espaços como museus e universidades, em afirmar uma narrativa absorta pelo masculino, o cenário do samba e do carnaval contemporâneos têm sido palco para intensas disputas: grupos de samba compostos por mulheres, blocos carnavalescos feministas e antirracistas, historiadoras da cultura e da história do samba – dentre outras movimentações – resgatam a memória das mulheres nesse cenário, além de desbravar caminhos possíveis para o futuro. Afinal, como afiança Fabiana Cozza, apesar da insistência patriarcal e racista que buscou reforçar práticas misóginas sobre as mulheres no ambiente do samba e das músicas de carnaval, isso não significou seu absoluto sucesso. Desde as origens desse cenário no Rio de Janeiro, intensificando-se com o passar dos anos, as contribuições das mulheres negras foram fundamentais para a consolidação do samba como gênero musical e do carnaval como festa popular:

Seja na reorganização social de agremiações e escolas de samba, no fazer criativo e artístico com o surgimento de grupos (rodas e coletivos) que agregam, para além da música, propostas educacionais e comunitárias, seja na quebra de paradigmas no samba, que persiste como um ambiente machista.³²⁴

Se são comuns os estereótipos sobre os corpos e existências das mulheres negras, assim como mecanismos que buscaram subordiná-las a partir da destituição material e simbólica, ao mesmo tempo estas mulheres renovaram tradições, conquistaram espaços, reivindicaram direitos políticos e participaram da cultura midiática e popular. A pesquisa de Jurema Werneck³²⁵ caminha justamente no sentido de proporcionar outras perspectivas de leitura sobre a participação das mulheres negras no mundo do samba, a partir da análise da trajetória de três sambistas importantes na história da música – Alcione, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra. Seu trabalho:

³²⁴ COZZA, Fabiana. Apresentação. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs). **Massembas de lalodês**: Vozes Femininas em Roda. São Paulo: Polên, 2018, p.12.

³²⁵ WERNECK, Jurema Pinto., 2007, Op. cit.

(...) busca também o afastamento das visões que apontam a incompetência ou inoperância desse grupo diante das investidas racistas e patriarcais; ou então que afirmam e restringem seus movimentos a retratos sintomáticos de sua vitimização, ainda que sob perspectivas tidas como heroicas.³²⁶

O exercício que espero empreender nesta altura da dissertação é o de avaliar como, apesar da reiteração do “mito de origem” do samba e do carnaval no Brasil não considerar o protagonismo feminino - erigindo-se a partir do mito da democracia racial e de um projeto de nação que atravessou o corpo das mulheres – estas foram e são fundamentais para, inclusive a partir da música popular, do samba e do carnaval – questionar esses estatutos. Desde as origens do samba e do carnaval, na casa das tias baianas como Tia Ciata - tia e compositora como vimos anteriormente neste texto – as mulheres ocuparam com seus corpos, presença e talento espaços da música. Em Tia Amélia, Tia Prisciliana, Tia Mônica, Tia Veridiana, dentre tantas outras, encontramos experiências de constituição de laços de irmandade para a população negra migrante:

A “criança” veio ao mundo com gênero masculino: o samba, mas foi gerada em ventre feminino e criada por mulheres que, além de todo apoio para manifestar-se, deram-lhe a possibilidade de criar novos arranjos, construir relações com diversas sonoridades, inventar instrumentos e até modificar a célula rítmica ancestral vinda do “cabila”, com o propósito de desfilar nas ruas como uma Escola de Samba. Em História, não trabalhamos com a conjunção “se”, mas é necessário refletir que se não fossem as tias baianas aportadas no Rio de Janeiro e a disponibilidade dessas mulheres em fazer de suas casas um nicho agregador no final do século 19, o samba provavelmente não possuiria a mesma relevância musical e histórica na identidade do Brasil de hoje.³²⁷

Mas essa história não se encerrou nas tias baianas. Como aponta Murgel, centenas de compositoras da música popular, inclusive de samba e marchinhas, continuaram a produzir, mesmo que em meio a um ambiente pouco acolhedor e propício. Mas foi a partir da década de 1950 que Dona Ivone Lara, Alcione, Leci Brandão, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra – dentre outras compositoras e intérpretes no mundo do samba e do carnaval – passam a ganhar notoriedade.

³²⁶ WERNECK, Jurema Pinto. *Ialodês no samba: Protagonismo e representação das mulheres negras na cultura afro-brasileira*. FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs). **Massembas de Ialodês: Vozes Femininas em Roda**. São Paulo: Polên, 2018, p.16.

³²⁷ RIBEIRO, Juliana. Para além do tempo: O deslocamento do lugar da mulher dentro do samba. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs). *Op. cit.*, 2018, p. 31.

Além disso, como afirma Werneck, as mulheres negras historicamente empreenderam ações para mobilizar transformações nos quadros racistas e sexistas do cotidiano. Seja na escrita poética literária, seja nas formas culturais e musicais como o samba e o carnaval, foram muitos os agenciamentos e articulações. No caso do cenário do samba e do carnaval, desde suas origens, as mulheres negras tiveram inserção protagônica, apesar da destituição de seu papel central quando os jogos de poder passaram a conferir o “samba como produto dotado de valor de venda e capaz de conferir prestígio social”.³²⁸ Entretanto, a esta altura é possível confirmar com convicção as diversas atribuições das mulheres na formação do gênero e da festa:

(...) na produção de acordos de aceitação social, que implicavam o desenvolvimento de aproximações com segmentos externos ao mundo do samba; a disponibilização de infraestrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas-de-fósforos) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos-altos.

Na primeira pessoa feminina, os corpos, movimentos e composições possuem tons de subversão, elaborados para expressar uma liberação, uma fabulação sobre o mundo, uma existência prazerosa. Esse lugar tem sido reivindicado pelas mulheres que se dedicam ao samba e ao carnaval contemporaneamente. Neste cenário, é possível destacar dezenas de grupos de samba e carnaval femininos, além de compositoras em carreira solo que, cada vez mais em suas obras e discursos reivindicam espaço e denunciam o mito da democracia racial, a misoginia e o racismo dos espaços culturais. Para citar apenas alguns dos mais conhecidos – fazendo jus a sua importância e impacto na cena do samba em diversas cidades – lembramos dos *Mulheres do Samba* e *Abre Alas* em Brasília; das sergipanas do *Samba de Moça Só*; dos paulistanos *Samba de Dandara*, *Samba da Elis*, *Manadinda* e *Sambadas*, dos grupos *Moça Prosa*, *Samba Que Elas Querem*, *Grupo Entre Elas* no Rio de Janeiro etc. Sem esquecer ainda das compositoras e intérpretes Doralyce, Silvia Duffrayer, Bruna Volpi, Marina Íris, Ana Costa, Flávia Oliveira, Elisa Gudín, Lua Cristina, para além de tantas outras já mais conhecidas como Mart'nália, Roberta Sá, Leci Brandão etc.

³²⁸ WERNECK, Jurema Pinto, 2007, Op. cit., p.128.

Na intenção do registro e divulgação das experiências das mulheres no mundo do samba, foi lançada em 2018 a *Coleção Sambas Escritos*, organizada por Carmen Faustino, Maitê Freitas e Patricia Vaz. Reunindo textos e composições de dezenas de autoras, sambistas e compositoras, a coleção conta com quatro publicações, com textos que vão desde poesias, canções e ensaios, até contos, relatos biográficos e artigos. Resultado de encontros femininos como o *Samba em primeira pessoa*, parte do projeto *Samba Sampa*, a coleção é representativa de um movimento intenso de ocupação e reivindicação das mulheres no cenário do samba, além da reconstrução de uma história do gênero no feminino:

O escrever e cantar das mulheres negras sempre esteve presente nos encontros, territórios e trajetórias da cultura do samba. Negras sambistas de vida e coração, mulheres que conseguiram gingar o banzo e as dores herdadas pelo horror da colonização e, mesmo aos trancos e barrancos da vida, organizaram e acolheram em suas casas de santo e nos fundos do quintal homens e mulheres para sambar em seu chá, como em um ritual sagrado de pertencimento e magia.³²⁹

Além disso, experiências de blocos carnavalescos feministas têm ganhado as ruas nos últimos anos em diferentes cidades do país. No Rio de Janeiro, em Salvador, São Paulo, Recife – dentre tantas outras cidades que inventam e reinventam seus carnavais há muitos anos – é perceptível o crescimento de blocos comandados por mulheres³³⁰ e, para além disso, é visível a inserção dos debates sobre assédio, machismo, racismo, homofobia e transfobia nas agendas carnavalescas de certos blocos. Os grupos afirmam ter a pretensão de ocupar o carnaval de rua com os corpos das mulheres - e a eles exigir respeito – assim como com suas composições e habilidades musicais. Segundo Beth Beli, uma das fundadoras do Ilú Obá de Min de São Paulo:

O processo tem sido muito interessante e crescente, pois reunimos mais de 200 mulheres pretas [no bloco]. Isto é revolucionário. Nós nos sentimos mais pertencentes e autoras das nossas obras, tanto no âmbito do Carnaval como no âmbito do empoderamento da mulher preta.³³¹

³²⁹ FAUSTINO, Carmen. Licença para chegar, cantar, sambar e escrever. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patricia (Orgs). **Samba em primeira pessoa**. São Paulo: Polén, 2018, p.15

³³⁰ Dentre eles o Afoxé Filhas de Gandhi (Salvador), Vacas Profanas (Recife), Bloco Siriricando (São Paulo), Mulheres Rodadas (Rio de Janeiro), apenas para citar alguns a título de exemplo. Ver: SILVA, Vitória Régia da. Feminismo e Folia. **Gênero e número**. 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/carnaval-blocos-feminismo/>> Acesso em: 20 mai. 2020.

³³¹ SILVA, Vitória Régia da. Feminismo e Folia. **Revista Gênero e Número**, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.generonumero.media/carnaval-blocos-feminismo/>> Acesso em: 23 set. 2020.

Composições que alteram letras originais de sambas também têm sido uma estratégia das compositoras feministas negarem certos discursos e produzirem novos. Em 2018, as compositoras Doralyce e Silvia Duffrayer lançaram, na ocasião do Dia Internacional das Mulheres comemorado em 8 de março, uma versão feminista da canção *Mulheres*³³², samba famoso na voz de Martinho da Vila. Segundo Doralyce, a canção original desenha as mulheres “em um padrão que não somos”. E afirma: “Estamos cansadas disso.”³³³ O samba original adjetiva “tipos” femininos, sob a voz de um eu-lírico facilmente subentendido como masculino, descrevendo as mulheres que possuiu:

Já tive mulheres de todas as cores,
De várias idades, de muitos amores.
Com umas até certo tempo fiquei.
Prá outras apenas um pouco me dei.

Já tive mulheres do tipo atrevida,
Do tipo acanhada, do tipo vivida.
Casada carente, solteira feliz.
Já tive donzela e até meretriz.

Mulheres cabeça e desequilibradas.
Mulheres confusas, de guerra e de paz,
Mas nenhuma delas me fez tão feliz
Como você me faz.

Procurei em todas as mulheres a felicidade,
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade.
Foi começando bem, mas tudo teve um fim.

Você é o sol da minha vida, a minha vontade.
Você não é mentira, você é verdade.
É tudo o que um dia eu sonhei pra mim.

³³² Composição original de Toninho Geraes, gravada por Martinho da Vila no álbum “Tá delícia, tá gostoso” de 1995.

³³³ DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambucana faz versão feminista de “Mulheres”, de Martinho: ‘Cabeça e equilibrada’. **Diário de Pernambuco**, Recife, 8. março. 2018. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/03/pernambucana-faz-versao-feminista-de-mulheres-de-martinho-cabeça-e.html>> Acesso em: 23 set. 2020.

Procurei em todas as mulheres a felicidade,
 Mas eu não encontrei e fiquei na saudade.
 Foi começando bem, mas tudo teve um fim.

Você é o sol da minha vida, a minha vontade.
 Você não é mentira, você é verdade.
 É tudo o que um dia eu sonhei pra mim.

Para além das dicotomias “mulheres de guerra/ mulheres de paz”, “donzela/meretriz”, “acanhada/atrevida” – dentre outras presentes na canção original – a versão feminista de *Mulheres* celebra a diversidade entre as mulheres, respondendo aos enquadramentos da versão de Martinho. Nesse sentido, Doralyce e Silvia Duffrayer nomeiam mulheres que marcaram a história da música, como Elza Soares; da luta contra a escravidão na menção à Dandara; e em sua versão mais recente, a canção homenageia Marielle Franco, vereadora brutalmente assassinada em março de 2018, no Rio de Janeiro:

Nós somos Mulheres de todas as cores
 De várias idades, de muitos amores
 Lembro de Dandara, mulher foda que eu sei
 De Elza Soares, mulher fora da lei
 Lembro Marielle, Valente, guerreira
 De Chica da Silva, toda mulher brasileira
 Crescendo oprimida pelo patriarcado, meu corpo
 Minhas regras
 Agora, mudou o quadro

Os últimos versos da estrofe se referem a um duplo movimento: a denúncia de um patriarcado opressor, que se manifesta inclusive na história do samba e das músicas de carnaval; e um processo de mudança de “quadro”, resultado da luta feminista em diversos espaços. No cenário do samba e do carnaval, em dezenas de cidades brasileiras, a projeção de mulheres compositoras, intérpretes, instrumentistas etc. têm chamado a atenção para o fato de que, historicamente, esse ambiente foi descrito e permeado por uma lógica masculina. O samba-versão de Doralyce e Silvia prossegue:

Mulheres cabeça e muito equilibradas
Ninguém tá confusa, não te perguntei nada
São elas por elas
Escuta esse samba que eu vou te cantar

Eu não sei porque tenho que ser a sua felicidade
Não sou sua projeção
Você é que se baste
Meu bem, amor assim quero longe de mim
Sou mulher, sou dona do meu corpo
E da minha vontade
Fui eu que descobri Poder e Liberdade

Sou tudo que um dia eu sonhei pra mim

Em resposta aos adjetivos da canção original – mulheres confusas e desequilibradas, objetos de desejo do eu lírico – a versão feminista aposta na rejeição do amor masculino e na afirmação do poder sobre seus corpos, vontades e liberdade. Afasta-se assim da imagem da mulher que existe para a felicidade do homem, rejeita a projeção e a opinião elaboradas pelo masculino. Reescrever a canção é, certamente, um recado: *Agora, mudou o quadro*.

As versões de canções originais produzidas pela crítica feminista também subverteram as letras de marchinhas carnavalescas. No carnaval de 2017, o Bloco do Zé Pereira, naquele que foi apenas o seu sexto carnaval nas ruas da cidade de São Paulo, desfilou ao som de marchinhas populares e incluiu em seu repertório outras tantas parodísticas. Dentre elas, uma paródia da famosa canção *O teu cabelo não nega*, composta por Lamartine Babo e Os Irmão Valença, já exaustivamente analisada nos capítulos anteriores desta dissertação. Oitenta e sete anos depois do carnaval de 1933, quando a canção original foi sucesso, a paródia composta por Danuza Moraes subverteu os sentidos da canção original durante os desfiles do Bloco do Zé Pereira, cantando:

O teu cabelo é coroa³³⁴

O teu cabelo é coroa óh preta

Você é rainha Nagô

A sua cor é de grande nobreza

Reconheço seu valor

Você reinou quando chegou

Foi uma consagração

O mundo desejou sua beleza

Porque Pretinha tu és linda com certeza.

Além disso, poucos anos antes, o grupo de mulheres que compõe o Sarau das Pretas, sarau artístico-literário atuante no cenário cultural periférico da cidade de São Paulo, organizou o espetáculo *CarnaPretas*³³⁵, onde outra paródia de *O teu cabelo não nega* foi composta e apresentada pelas integrantes Débora Garcia e Jô Freitas:

O teu cabelo não nega, rainha³³⁶

O teu cabelo não nega, rainha

Porque és preta na cor

E a tua cor é linda, rainha

Preta, aqui você reinou

“O teu cabelo não nega, rainha” e “O teu cabelo é coroa, óh preta”, em contrapelo ao verso original, propõem a valorização do cabelo como elemento estético, lembrando que este se constituiu historicamente como alvo de racismo, assim como de agenciamento de resistências por parte das populações negras. Trata-se da elaboração de uma imagem valorizada a partir de parâmetros que rejeitam uma *branquitude* racista que defendeu e propagou a associação do cabelo crespo à feiura e sujeira, valorizando os cabelos lisos. Nas versões

³³⁴ Ver: STEPHANIE, Amanda. Bloquinho faz paródia de músicas racistas e homofóbicas. **Blog Todos Negros do Mundo**. 23 fev. 2017. Disponível em: < <https://todosnegrosdomundo.com.br/bloquinho-faz-parodia-de-musicas-racistas-e-homofobicas/>> Acesso em; 13 jul. 2018.

³³⁵ Ver BORGES, Pedro. Sarau das Pretas une poesia e releituras de marchinhas de carnaval. **Alma Preta Jornalismo Preto e Livre**. 06 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/sarau-das-pretas-une-poesia-e-releituras-de-marchinhas-de-carnaval>> Acesso em: 20 mai. 2020.

³³⁶ Música apresentada do espetáculo *CarnaPretas* no SESC São Caetano. Agradeço à Thata Alves, Débora Garcia e Jô Freitas pela disponibilização da íntegra da letra.

contemporâneas ouve-se que a “cor é linda” e a “preta reinou”, ao invés da “cor que não pega” e por isso “se quer o amor”. As expressões feministas e antirracistas das canções recentemente veiculadas se configuram como espaços de *contraconduta* ao passo que se opõem a uma discursividade racista que incide sobre os corpos negros até hoje.

Outra resposta contemporânea a uma canção da década de 1940 está na composição de Bia Ferreira, intitulada *Não Precisa ser Amélia*³³⁷. A canção é uma resposta ao famoso samba de Ataulfo Alves e Mário Lago, *Ai que saudades da Amélia* (1942), em que o eu lírico masculino lamenta a perda de Amélia, “mulher de verdade”, descrita como “sem vaidade”, do tipo que “passava fome” ao seu lado. A versão de Bia Ferreira rebate:

Estrela que brilha, clareia a trilha
Ilumina e guia o meu caminhar
Alumeia um pouquinho esse meu caminho
Me dê uma luz, tá difícil enxergar

Quanto mais eu ando, mais escuro fica
Me dê uma dica pra poder seguir
Não sei o que faço
Se ando, se paro, se corro, se sigo, se fico aqui

Tome minha boca pra que eu só fale
Aquilo que eu deveria dizer
A caneta, a folha, o lápis
Agora que eu comecei a escrever
Que eu nunca me cale

O jogo só vale quando todas as partes puderem jogar
Sou mulher, sou preta, essa é minha treta
Me deram um palco e eu vou cantar
Canto pela tia que é silenciada
Dizem que só a pia é seu lugar

³³⁷ Lançada em 2019 pela Fatiado Discos, no álbum chamado *Igreja Lesbiteriana, Um Chamado*. Ver: LARANJEIRA, Lucas. Bia Ferreira lança *Igreja Lesbiteriana, Um Chamado*. Show Livre. 16 set. 2019. Disponível em: < <https://pauta.showlivre.com/bia-ferreira-lanca-igreja-lesbiteriana-um-chamado-seu-album-de-estreia/>> Acesso em: 12 set. 2020.

Pela mina que é de quebrada
 Que é violentada e não pode estudar
 Canto pela preta objetificada
 Gostosa, sarada, que tem que sambar

Dona de casa limpa, lava e passa
 Mas fora do lar não pode trabalhar
 A dona de casa limpa, lava e passa
 A dona de casa

Não precisa ser Amélia pra ser de verdade
 Você tem a liberdade pra ser quem você quiser
 Seja preta, indígena, trans, nordestina
 Não se nasce feminina, torna-se mulher

E não precisa ser Amélia pra ser de verdade
 Cê tem a liberdade pra ser quem você quiser
 Seja preta, indígena, trans, nordestina
 Não se nasce feminina, torna-se mulher

“Não precisa ser Amélia para ser de verdade” se constitui como a afirmação de uma diferença que se elabora na cor, etnia, comportamento, sexualidade, gênero, raça etc. Promulga-se assim uma resposta poética bem humorada ao ideal de mulher construído pelo patriarcado e acionado na canção original de Ataulfo Alves e Mário Lago. As “respostas” e versões elaboradas por estas compositoras são resultado das conquistas dos feminismos no espaço da cultura, da literatura, da música, da política etc. – assim como para eles contribuem. Se assumimos, portanto, a produção musical como permeada por disputas e tensões, palco de apagamentos e insurgências, lugar de discursividades racistas e sexistas por vezes, mas também de agenciamentos, estes poucos exemplos das composições feministas contribuem para a análise da complexidade desse cenário.

Nesse sentido, é importante destacar a obra da compositora Marina Íris, que em 2019 lançou o álbum *Voz Bandeira*³³⁸, com selo independente. Com participações e composições de

³³⁸ Voz Bandeira, lançado pela Jóia Moderna em 2020, contou com produção e criação artística de Ana Costa.

outras sambistas, como Teresa Cristina, Leci Brandão e Manu da Cuíca e produção artística de Ana Costa, *Voz Bandeira* se configura na intenção de “transcender o habitual”, como promete na canção que dá título ao álbum:

Eu sou a lágrima

Eu sou o pano

Se derramada, seco a dor

Sou Carnaval

Sou feminina, sou masculina

A minha sina é transcender o habitual

Eu sou a lágrima

Eu sou o pano

Se derramada, seco a dor

Sou Carnaval

Sou feminina, sou masculina

A minha sina é transcender o habitual

Sou voz bandeira, rueira à vera

Feita do barro, vou do chão ao vendaval

Alguém que berra porque não espera

Viver a regra que define o que é normal

Tempo é qualquer lugar

Sonho é pagar pra ver

Sou rio que enfrenta o mar

Jorro gota malê

Canto pra libertar

Corpo, alma, prazer

Nem tente me calar

Esse aí não tá pra nascer

Tempo é qualquer lugar

Sonho é pagar pra ver

Sou rio que enfrenta o mar

Jorro gota malê³³⁹

A canção evoca uma “voz bandeira”, do tipo que canta para libertar “corpo, alma, prazer”. Elabora, portanto, possibilidades de expressão, autoafirmação e existência para além das regulações e moralidades patriarcais. Afiança a sina de “transcender o habitual”, afirmando um carnaval que, distanciando-se de práticas discursivas reguladoras, sexistas e de uma heterossexualidade compulsória, afere a uma condição ao mesmo tempo masculina e feminina, um “rio que enfrenta o mar”.

O álbum contou ainda com a participação da atriz e escritora Elisa Lucinda, que na canção *Travessias*³⁴⁰, samba do tipo triste com melodia pouco acelerada, cita um trecho da obra *Quarto de Despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus. O samba faz menção à trajetória da população negra na diáspora, percorrendo às condições de precariedade a que foram submetidos estes corpos historicamente:

Vambora

Xabu na ladeira

Te apressa

O pau vai cantar

Vem nessa

A chuva devora

Arrastou ribanceira

Pra beira da sala

Não chora

Querer não queria

Mas a travessia

É nosso lugar

Prepara

Despejo

Vem chegando a escavadeira

Disseram

³³⁹ Canção de Marina Íris em parceria com Raul Di Caprio.

³⁴⁰ Canção de Ana Costa e Manu da Cuíca, com trechos de Carolina Maria de Jesus.

Emprego

Lá para os lados de sei lá

É cama de vento

Em veia de mar

Um chão de relento pra pisar

Antes da segunda parte da música repetir os versos acima, Elisa Lucinda recita a obra da poeta e escritora negra brasileira: “Nós, quando estamos no fim da vida, é que sabemos como a vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro”.³⁴¹

O álbum conta ainda com duas citações de obras literárias. A primeira é um trecho do livro *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves, que versa sobre a história de uma mulher africana que, ainda muito criança, é trazida para ser vendida como escravizada no Brasil. A segunda, uma citação do poema *Da Calma e do Silêncio* de Conceição Evaristo, recitado pela própria. O intercâmbio poético, musical e literário, entre compositoras e escritoras negras, na temática da existência, da criação, das elaborações femininas negras no mundo e sobre o mundo, afastam as discursividades masculinas sobre as mulheres na chave da hipersexualização e de julgamentos moralizantes. Aproxima-se de temas profundos, fala das dores do racismo e do sexismo, assim como valoriza a criação poética, a capacidade destas mulheres de imaginarem mundos.

É importante lembrar que os enredos de escolas de samba não ficaram de fora desse movimento que incluiu o questionamento das histórias contadas, a celebração de mulheres compositoras, a valorização do papel feminino no mundo do samba. Dona Ivone Lara se tornou enredo de escola de samba em 2012, homenageada pelo G.R.E.S Império Serrano.³⁴² Em 2016, Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá, foi tema do samba enredo da Mangueira³⁴³ e em 2018, Jovelina Pérola Negra foi celebrada no carnaval capixaba.³⁴⁴ Foi também em 2018 que a Acadêmicos do Salgueiro, no Rio de Janeiro, entrou na avenida com o samba *Senhoras do Ventre do Mundo*³⁴⁵, homenageando as mulheres negras na história do Brasil. Na letra que

³⁴¹ JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007.

³⁴² Samba de Arlindo Cruz, Tico do Império e Arlindo Neto.

³⁴³ Samba de Alemão do Cavaco, Almyr, Cadu, Lacyr D Mangueira, Paulinho Bandolim e Renan Brandão.

³⁴⁴ Samba de Fernando Brito, Rafael Mikáia, Roberth Melodia, Thiago Brito e Thiago Meiners.

³⁴⁵ Samba de Xande de Pilares, Demá Chagas, Dudu Botelho, Renato Galante, Jassa, Leonardo Gallo, Betinho de Pilares, Vanderley Sena, Ralfe Ribeiro e W.

misturou a matrifocalidade das religiões afro-brasileiras com referências às mulheres em África, a mulher negra é descrita como “Guerreira feiticeira general contra o invasor/ A dona dos saberes confirmando seu valor”. Em 2019, o samba campeão do carnaval do Rio de Janeiro, ficou conhecido por questionar os estatutos de narrativas históricas vigentes e por se propor a contar “a história que a História não conta”. *Histórias Para Ninar Gente Grande*³⁴⁶ chamou de invasão o que durante muito tempo chamamos de descobrimento (a chegada dos portugueses e a colonização); tirou da Princesa Isabel o reconhecimento completo pela abolição, clamou por um país que não está no retrato e se propôs a contar uma história que celebrava a participação e resiliência dos povos indígenas, da população negra e escravizada etc.:

Brasil, meu nego
 Deixa eu te contar
 A história que a história não conta
 O avesso do mesmo lugar
 Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu dengo
 A Mangueira chegou
 Com versos que o livro apagou
 Desde 1500
 Tem mais invasão do que descobrimento
 Tem sangue retinto pisado
 Atrás do herói emoldurado
 Mulheres, tamoios, mulatos
 Eu quero um país que não está no retrato

Além disso, centralizou as mulheres nessa história, fazendo menção a Dandara dos Palmares e Luísa Mahin, lembrando a trajetória no samba de Leci Brandão, da luta política de Marielle Franco:

³⁴⁶ Composto por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino, Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo.

Brasil, o teu nome é Dandara
 E a tua cara é de cariri
 Não veio do céu
 Nem das mãos de Isabel
 A liberdade é um dragão no mar de Aracati

 Salve os caboclos de julho
 Quem foi de aço nos anos de chumbo
 Brasil, chegou a vez
 De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

 Mangueira, Mangueira, tira a poeira dos porões
 Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
 Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões
 São verde e rosa as multidões

A força das aparições das mulheres nos enredos de algumas das mais importantes escolas de samba do país pode ser interpretado, assim, como resultado das conquistas angariadas pelos movimentos feministas, desde há muito. Não há como negar que, como plataforma cultural tão amplamente difundida e celebrada no país, os desfiles de carnaval são parte de uma rede discursiva importante, fortemente disputada, tornando marcante essa presença feminina e feminista. Ao mesmo tempo, é fundamental destacar que a ampla maioria de compositores – inclusive os dos sambas aqui apresentados – são homens. No cenário geral das disputas dos sambas no carnaval, a caneta está ainda, contemporaneamente, em mãos masculinas. Como afirma Nei Lopes:

Sem dúvida nenhuma é um universo muito masculino. A ala de compositores era o núcleo de formação das escolas. As mais tradicionais foram formadas por compositores como Paulo da Portela (Portela), Cartola (Mangueira), Mano Elói e Seu Molequinho (Império Serrano). Era basicamente um meio masculino, havia muito preconceito com a presença de mulher. Acho que, em certo sentido, ainda é visto como um meio muito marcado pela preponderância masculina.³⁴⁷

³⁴⁷ Nei Lopes em entrevista para O Globo. Ver RODRIGUES, Renan. Mulheres vencem machismo em disputa de samba-enredo das escolas do Grupo Especial. **O Globo**, Brasil, 22 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mulheres-vencem-machismo-em-disputa-de-samba-enredo-das-escolas-do-grupo-especial/>> Acesso em: 22 set. 2020.

As mulheres, entretanto, seguem disputando esse espaço. Depois de Dona Ivone Lara, que se tornou a primeira mulher a compor um samba enredo, algumas aparições de mulheres como compositoras em escolas de samba podem ser destacadas, como a de Dona Carmelita na Unidos da Ponte, e de Dona Zezé na Paraísos do Tuiuti. Em 2020, duas escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro entraram com composições de mulheres: Sandra de Sá foi autora do enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel e Manu da Cuíca escreveu para a Mangueira.

Apesar do histórico apagamento das mulheres na história do samba e do carnaval – via invisibilização e via estereotipação – as experiências femininas, seja nas casas das Tias Baianas no começo do século XX, seja nas formações de grupos de samba por mulheres nos últimos anos, constituem contranarrativas, escrevem *histórias outras*. Quando trocam a letra de “*O teu cabelo não nega*” para “*O teu cabelo é coroa, óh preta*”, as compositoras produzem uma crítica ao projeto do mito da democracia racial, permeado no imaginário social. Ao reivindicarem as memórias e a história das mulheres no samba e no carnaval – das origens até os dias atuais –, pesquisadoras e sambistas desafiam uma memória tradicionalmente escrita no masculino. Proporcionam para a historiografia uma aproximação com a epistemologia de um pensamento literário, social, histórico e político complexo, feminista, libertário e antirracista.

Nesse sentido, nas disputas das narrativas sobre o samba e o carnaval – frequentemente associados ao mito da democracia racial, encarnados na *imagem de controle* da “mulata”, como vimos na primeira parte desta dissertação – as mulheres produziram experiências de *contraconduta* ao ocuparem estes espaços com sua criação. *Contraconduta* entendida aqui, sob à luz de Michel Foucault, como novas chances de formulação da subjetividade, como a potência da construção inventiva de formas inéditas de existir e se colocar no mundo, novas maneiras de se relacionar consigo, com a vida e com os outros.³⁴⁸ Como afirma a historiadora Giovana Xavier, basta um olhar atento para as experiências das mulheres para encontrar potentes histórias de reinvenção³⁴⁹ protagonizadas por elas.

³⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008 e PELEGRINI, Mauricio. Foucault e a sociedade neoliberal: O trabalhador como “empresário de si”. In: TONETTI, Ana Carolina; NOBRE, Ligia V.; MARIOTTI, Gilberto; BAROSS, Joana. (Org.). **Contracondutas**: ação político-pedagógica. São Paulo: Editora da Cidade, 2017, p. 97-101.

³⁴⁹ XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019, p.28.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AFINADA NOS TAMBORINS

Ao propor a construção de uma história feminista do samba e do carnaval no Rio de Janeiro, esta dissertação buscou complexificar de forma crítica as narrativas sobre a cor e o corpo das mulheres, historicamente erigidas em uma discursividade masculina. Constitui-se, portanto, a partir da fundamental contribuição de intelectuais feministas que, na academia e na arte, têm se dedicado a resgatar as contribuições das mulheres na cultura, assim como chamam atenção para as relações de poder baseadas no gênero e na raça.

O exercício empreendido aqui foi de, por um lado, evidenciar as imagens e as narrativas produzidas sobre as mulheres, especialmente sobre as mulheres negras, nas marchinhas carnavalescas durante os anos de maior eclosão e sucesso desse tipo musical, entendendo-as como parte de uma formação discursiva composta também por fontes literárias, elaborações intelectuais etc. Nesse sentido, foi fundamental pensar como na constituição das relações raciais no país, no mito da democracia racial e na constituição do imaginário da nação, o samba e o carnaval foram acionados como manifestações culturais importantes e, o corpo das mulheres – em suas múltiplas racializações – tornou-se território central para essas elaborações.

Dessa forma, o primeiro capítulo buscou entender as maneiras com que a sexualidade, o gênero e a raça se articularam na constituição de uma nacionalidade tipicamente brasileira, forjada em suas peculiaridades, composta de diferentes formas pela intelectualidade nos anos 1930 e 1940 e, especialmente, na música. As representações do carnaval, do samba e da festa, do Brasil “terra de mulatas”, do país tropical e mestiço, contribuíram para a formação de um imaginário sobre o “paraíso das raças”, supostamente marcado por uma sexualidade latente, pelo ardor, feitiço e paixão das relações e da natureza. O que procuramos demonstrar é como essa constituição discursiva celebratória dificulta, ainda hoje, o combate do racismo e da misoginia na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, estas elaborações têm sido amplamente criticadas por diversas intelectuais feministas que historicamente agiram no sentido de propor novas leituras sobre os corpos e as existências das mulheres.

Já no segundo capítulo, procuramos entender o cenário da música em conjunto com os discursos de autores clássicos da literatura brasileira, como Aluísio de Azevedo e Manuel Antônio de Almeida. No conluio entre a sexualidade como formadora da nação e do gênero e da raça como integrantes fundamentais da cultura, formulações sobre os comportamentos e corpos femininos estiveram em voga em diferentes espaços. Procuramos notar as possibilidades de interpretação comparada entre a canção e a literatura, observando-se a historicidade destas narrativas no imaginário cultural. Foi nesse sentido que a invenção da

“mulata” se deu. Nessa configuração estiveram presentes sentimentos concomitantes e complexos de desejo e repulsa, de aproximação e afastamento, de amor e violência: não como dicotomias, ora um, ora outro, mas integrados em uma tensão que não se constituiu de maneira linear e inequívoca, mas que apresentam disputas e enredamentos. Exemplo disso é o fato de que, sob a suposta celebração da “mulata”, que a deseja e festeja como “a tal”, estão visíveis e latentes afetos racistas e misóginos.

Tornou-se fundamental elaborar uma crítica feminista à história do samba e das músicas de carnaval no Brasil, no olhar atento para o que expõem, mas também para seus esquecimentos. É por isso que o terceiro capítulo deste texto se dedicou a demonstrar como essa história foi tradicionalmente escrita no masculino, especialmente no que concerne ao espaço da composição. Constantemente celebrados e lembrados, os compositores ocupam a grande maioria das páginas de livros e textos de exposições sobre o samba e o carnaval. Esta predominância pôde ser vista na exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção” (2019) em cartaz no Museu de Arte do Rio. Apesar de extremamente rica em documentações e pesquisa, fundamentais para entender a importância do samba e do carnaval na história da cidade do Rio de Janeiro, a composição feminina não foi exatamente problematizada e trazida à tona. As mulheres foram frequentemente descritas a partir de suas funções de cuidado ou pela dança e até pela voz, fundamentais para o gênero e a festa, mas tiveram suas participações como compositoras e criadoras fortemente obliteradas. Ainda bem, podemos citar importantes e brilhantes atuações de pesquisadoras, compositoras e intelectuais feministas que têm denunciado esses apagamentos e trazido à tona centenas de nomes femininos que, no passado e no presente, ocupam e inventam o cenário da música popular brasileira.

Como este trabalho buscou elaborar a partir da história do samba e do carnaval, há uma resposta afirmativa ao questionamento de Murgel sobre se “as mulheres, com suas produções musicais, reinventam-se? Ou, em outras palavras, estão incorporando modificações na construção do eu fora do sujeito universal masculino?”³⁵⁰. Concordando com a historiadora, pode-se afirmar que as mulheres têm elaborado discursividades potentes na constituição de uma música no feminino. As experiências de sambistas mulheres e grupos carnavalescos feministas contemporâneos produzem narrativas que transcendem “o silêncio e pouca luz ofertada à voz feminina ancestral e ressignificam os estereótipos sociais e o forte apelo

³⁵⁰ MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo, 2007, Op. cit., p.3.

mediático, imposto ao corpo negro feminino ao longo dos séculos”.³⁵¹ Como celebra os versos de Carmen Faustino:

Existe uma narrativa
Que chega no miudinho
Sem alarde
Cadenciando
Uma malandragem
Que também é nossa!

O cafuné
É no ronco agudo da cuíca
Afinada nos tamborins
Nos peitos fartos
De amor atemporal
Realeza ancestral
E revolução
De mulher preta presente!³⁵²

Vale lembrar, mais uma vez, do relato de Dona Ivone Lara na introdução desta dissertação. A compositora revela o orgulho que sentia ao ver a quadra da escola de samba cantando um samba seu. Nós, ouvintes, conhecemos de perto a emoção que uma canção pode causar, por sua letra, interpretação e melodia. A arte tem uma capacidade extraordinária de despertar sensações, de elaborar subjetividades, de construir imaginários. Por isso, procuramos, nesta pesquisa, abrir espaço para contar uma outra história do samba e do carnaval, sob o olhar da crítica feminista. Se os compositores aqui citados são parte importante da história brasileira, chegou o tempo de mostrar também a autodefinição e as *contracondutas* produzidas pelas mulheres.

Este trabalho se propôs a existir como um ruído nas reiteradas histórias sobre o samba e o carnaval no Rio de Janeiro, buscando apontar suas essencializações e romantizações, historicamente produzidas por relações de poder. Mais do que isso, foram evidenciadas experiências de *contraconduta*, presentes na criação feminina, que abriram e abrem espaço

³⁵¹ FAUSTINO, Carmen. Licença para chegar, cantar, sambar e escrever. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs), 2018, Op. cit., p.14.

³⁵² Ibidem.

para outras políticas e poéticas muito mais progressistas, potentes, libertárias e comprometidas com a imaginação.

LISTA DE FONTES

Fontes musicais:

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. *Ó seu oscar*. Intérprete: Cyro Monteiro. Rio de Janeiro. Victor: 1939. 78 RPM.

ALVES, Ataulfo. *Mulata Assanhada*. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro. Sinter: 1956. LP10'

ALVES, Francisco; SILVA, Ismael. *Amor de malandro*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro. Odeon: 1930

BABO, Lamartine. *A melhor das três*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro. Victor: 1935. 78RPM

BABO, Lamartine. *Hino do Carnaval Brasileiro*. Intérprete: Lamartine Babo. Rio de Janeiro. Sinter: 1938. LP'10

BABO, Lamartine. *História do Brasil*. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro. Victor: 1934. 78 RPM

BABO, Lamartine. *Linda Morena*. Intérprete: Bando da Lua. Rio de Janeiro. Victor: 1933. 78RPM

BABO, Lamartine. *Maria da Luz*. Intérprete: As Frenéticas. Rio de Janeiro. Victor: 1933. 78RPM

BABO, Lamartine. *O teu cabelo não nega*. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro. Victor 1932. 78RPM

BABO, Lamartine; PIXINGUINHA. *Mulher Boêmia*. Intérprete: Benício Barbosa. Rio de Janeiro. Victor: 1928. 78RPM

BABO, Lamartine. *Senhorita Carnaval*. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro. Victor: 1933. 78RPM

BARBOSA, Paulo; PAIVA, Vicente. *Salada Portuguesa*. Intérprete: Manoel Monteiro. Rio de Janeiro: Odeon, 1935. 78 RPM.

BARROSO, Ary. *Dá nela*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro. Odeon: 1934.

BRAGUINHA. *A mulata é a tal*. Intérprete: Ruy Rey. Rio de Janeiro. Continental: 1947. 78RPM

BRAGUINHA. *Moreninha da praia*. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro. Victor: 1933. 78RPM

BRITO, Plínio de. *Quebra, Quebra, Gabiroba*. Intérprete: Jararaca, Paraguassu e Januário de Oliveira. Rio de Janeiro. Victor: 1935. 78 RPM

CUÍCA, Manu da; DI CAPRIO, Raul. *Pra matar preconceito*. Intérprete: Marina Íris. Rio de Janeiro. Jóia Moderna: 2020.

COSTA, Ana; CUÍCA, Manu; JESUS, Carolina Maria de. *Travessias*. Intérprete: Marina Íris. Rio de Janeiro. Jóia Moderna: 2020.

DORALYCE; DUFFRAYER, Silvia. *Mulheres* (paródia). Intérprete: Doralyce e Silvia Duffrayer. Rio de Janeiro. Mosca Produções: 2020.

FERREIRA, Bia. *Não precisa ser Amélia*. Intérprete: Bia Ferreira. Rio de Janeiro. Fatiado Discos: 2019.

FILHO, André. *Cidade Maravilhosa*. Intérprete: Severino Araújo. Rio de Janeiro. Continental: 1937.

JESUS, Antonio R de; LOURIVAL, Junquelino. *Sá Miquelina*. Intérprete: Grupo do Louro. Rio de Janeiro. Odeon: 1934.

GEARES, Toninho. *Mulheres*. Intérprete: Martinho da Vila. Rio de Janeiro. Sony Music: 1995. CD

ÍRIS, Marina; DI CAPRIO, Raul. *Voz Bandeira*. Intérprete: Maria Íris. Rio de Janeiro. Joia Moderna: 2020.

KELLY, João Roberto. *Mulata iê iê iê (Mulata Bossa-Nova)*. Intérprete: Emilinha Borba. Rio de Janeiro. Continental: 1965. LP

LACERDA, Benedito; CABRAL, Aldo. *Quem chorou fui eu*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro. Columbia: 1940.

LACERDA, Benedito; FRAZÃO, Erastóstenes. *Lero Lero*. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro. Odeon: 1941. 78 RPM.

NÁSSARA, Antônio; RIBEIRO, Alberto. *Tipo 7*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro. Odeon: 1934.

PAIVA, Vicente. *Prá fazer nosso samba*. Intérprete: Dircinha Batista. Rio de Janeiro. Continental: 1933.

SAMPAIO, Luiz Nunes. *Casaco da mulata*. Intérprete: Bahiano. Rio de Janeiro. Odeon: 1924.

SILVA, Oswaldo; CARVALHO, J. B. *Falso amor*. Intérprete: J. B. de Carvalho. Rio de Janeiro. Victor: 1940.

SOARES, Rubens; NAEESER, David. *Nêga do cabelo duro*. Intérprete: Anjos do Inferno. Rio de Janeiro. Columbia: 1942. 78 RPM.

SINHÔ; PRAZERES, Heitor. *Gosto que me enrosco*. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro. Odeon: 1928. 78 RPM.

VALENTE, Assis; MAIA, Durval. *Alegria*. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro. Victor: 1937. 78 RPM.

Fontes literárias

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Barueri: Ciranda Cultural, 2017.

BARBOSA, Orestes. *Samba: Sua história, seus Poetas, seus Músicos e seus cantores*. Rio De Janeiro: FUNARTE, 1978.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda de Samba*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978.

VIAÇÃO COMETA. *Você pode viajar setenta anos de graça nos confortáveis ônibus da Viação Cometa (através da música popular brasileira)*. São Paulo: Cometa, s.d.

Exposições em Museu

MUSEU DE ARTE DO RIO. Catálogo da Exposição “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia”. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio (MAR), 2018.

Arquivos

Reserva Técnica Musical - Instituto Moreira Salles

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)

Dicionário da Música Popular Brasileira Cravo Albin

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Música popular, identidade nacional e escrita da história. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 12-37, 2016.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. Cultura Negra: Festas, Carnavais e Patrimônios Negros. Vol.1. Niterói: EDUFF, 2017.

ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, p. 10-11.

AGUILAR FILHO. Sidney. Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945). 2011. 364 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de; RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. “A mulata trágica”: Repensando a categoria mulata no Brasil. Geledés Instituto da Mulher Negra. Em aberto. 28 out. 2020. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-mulata-tragica-repensando-a-categoria-mulata-no-brasil/>> Acesso em: 02 dez. 2021.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. Quando Lan me leva a Lélia ou uma carta para Martinho. Blog Notícia Preta. Rio de Janeiro, 06, abril. 2021. Disponível em: <<https://noticiapreta.com.br/quando-lan-me-leva-a-lelia-ou-uma-carta-para-martinho/#:~:text=Quando%20vi%20a%20capa%20do,inten%C3%A7%C3%B5es%20por%20tr%C3%AAs%20das%20imagens.>> Acesso em 16 abril. 2021.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de um Sargento de Milícias. Barueri: Ciranda Cultural, 2017.

ALMEIDA, Mariléa de. Territórios de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro. 2018. 302 p. Tese (Doutorado em História) –, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALVES, Patricia Teixeira. A idiosincrasia da cor: narrativas de intelectuais negras no Brasil Contemporâneo. 2010. 170 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

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

AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. A luta contra o racismo e a questão da identidade negra no Brasil. Revista Contemporânea v. 8, n. 1 p. 163-191, jan./jun. 2018.

_____. A recusa da raça: anti-racismo e cidadania no Brasil dos anos 1830. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 297-320, jul./dez. 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999). 2010. 278 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismos Subalternos. Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3), set./dez. 2017.

BALLOUSSIER, Anna Virginia; GRAGNANI, Juliana. Saiba a história de marchinhas antes de a Cabeleira do Zezé virar polêmica. Folha de São Paulo. São Paulo, 26 de fevereiro de 2017. Sessão Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1862065-saiba-a-historia-de-marchinhas-antes-de-cabeleira-do-zeze- virar-polemica.shtml>> Acesso em: 23 mai. 2020.

BARBOSA, Orestes. Samba: Sua história, seus Poetas, seus Músicos e seus cantores. Rio De Janeiro: FUNARTE, 1978.

BERNARDO, Teresinha. Negras, Mulheres e Mães. São Paulo: EDUC-PALLAS, 2003.

BEZERRA, Danilo Alves. Carnavais do Rio de Janeiro e seus usos pelo Estado Novo (1938 a 1942). In: XVIII Simpósio Nacional de História, 2013, Anais do XVIII Simpósio Nacional de História. ANPUH – Brasil, 2013.

_____. Os Carnavais do Rio de Janeiro e os Limites da Oficialização e da Nacionalização (1934-1945). 2012. 188 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2012, p.183.

BORGES, Pedro. Sarau das Pretas une poesia e releituras de marchinhas de carnaval. Alma Preta Jornalismo Preto e Livre. 06 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/sarau-das-pretas-une-poesia-e-releituras-de-marchinhas-de-carnaval>> Acesso em: 20 mai. 2020.

BRASIL, Eric. Carnaval Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. 338f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara*. 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARDOSO, Erika Natasha; MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Nem santas nem putas: estigmas comportamentais e violência de gênero*. In: MAGALHÃES, Livia Gonçalves (Org.). *Lugar de Mulher: Feminismo e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. 2005. 301 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. *Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CARLONI, Karla. *Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)*. *Artcultura*, 16(29), 2016.

CASTRO, Ruy. *Carmen – Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Suzana de. *Condescendência: estratégia pater-colonial de poder*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. *A Força Feminina do Samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

CHAGAS, Mario. *Educação em Museus: Balanços e Perspectivas*. In: *I Encontro Nacional da REM*, 2010, Rio de Janeiro, RJ. *Anais do I Encontro Nacional da REM*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2010.

CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e Costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro (1819-1820)*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1943.

COLLINS, Patrícia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. *Revista Sociedade e Estado*. V. 31, n.1, janeiro/abril, 2016.

_____. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. *The black feminist thought*. London, Routledge: 2000.

CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. cadernos pagu. Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, Campinas, v.6, n.7, 1996, p.35 – 50.

CÔRTEZ, Giovana Xavier da Conceição. Brancas de almas negras? beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930). Tese (Doutorado). 2012; 324 p. Departamento de História - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2012.

_____. Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

COSTA, Claudia de Lima; AVILA, Eliana. Glória Anzaldúa. A consciência mestiça e o "feminismo da diferença". Revista Estudos Feministas, v. 13, n. 3, 2005.

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

_____. "Não tá sopa": sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Unicamp, 2016. Coleção História Ilustrada.

_____. "VOCÊ ME CONHECE?" Significados do carnaval na Belle Époque carioca. Revista Proj. História. São Paulo, (13), jun, 1996.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Da crítica feminista e a crítica feminina. Revista Criação e Crítica, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, n.8, p.1-11, 2012.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, pp.120-139, 2020.

_____. Gênero, raza, sexualidad: debates contemporâneos. Conferencia Magistral, em el marco de la especialización maestría de estudios de la mujer. N1, 2011, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México. Disponível em:

<<http://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-deEstudiosAfrocolombianos/Documentos/13-Ochy-Curiel---Genero-raza-y-sexualidad-Debates-.pdf>> Acesso em: 08 de jul. 2019.

CRUZ, Maria Áurea Santa Cruz. A Musa sem Máscara: A Imagem da Mulher na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004, Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n° 26, Brasília, jul.-dez. 2005, p. 13-71.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1997.

_____. Universo do carnaval: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1981.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambucana faz versão feminista de “Mulheres”, de Martinho: ‘Cabeça e equilibrada’. Diário de Pernambuco, Recife, 8. março. 2018. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/03/pernambucana-faz-versao-feminista-de-mulheres-de-martinho-cabeça-e.html> Acesso em: 23 set. 2020.

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

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. Gênero e representação na literatura brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2009.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

EAGLETON, Terry. Marxismo e Crítica Literária. São Paulo: Unesp, 2011.

ERICEIRA, Ronald Clay dos Santos. As mulheres nas letras das marchinhas carnavalescas (1930- 1940). Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, v.10, n.2, nov. 2013.

_____. Sexualidade e Sociedade: estudo etnográfico e de gênero dos personagens femininos de uma escola de samba. Revista Pós Ciências Sociais – UFMA. Maranhão, Vol. 01, nº 01, 2004.

FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia (Orgs). Massembas de lalodês: Vozes Femininas em Roda. São Paulo: Polén, 2018.

_____. Samba em primeira pessoa. São Paulo: Polén, 2018.

FEDERICI, A história oculta da fofoca. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERREIRA, Carla Beatriz Guedes. Feijoada Carioca: um estudo de caso sobre a modificação dos patrimônios culturais imateriais. 2017. 145 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. A política da beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. Diálogos Latinoamericanos, núm. 1, 2000.

FOUCAULT, Michel. Aula de 1º de março de 1978. In: Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. A ordem do discurso. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997.

_____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

_____. Nascimento da Biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976.

FREIRE, Sabrina. 81% veem racismo no Brasil, mas só 34% admitem preconceito contra negros. PODER 360. 19 nov. 2020.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GARCIA, Tânia Costa. O "It Verde e Amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo: Annablume, 2004.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. Revista Veredas On Line – Análise do Discurso. 2/2010, p. 119-129, Juiz de Fora, 2010.

GIACOMINI, Sônia Maria. Profissão mulata: natureza e aprendizagem num curso de formação. 1992. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GOMES, Angela de Castro. História e Historiadores. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

_____. Ideologia e Trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.) Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES, Flávio; FERREIRA, Roquinaldo. A miragem da miscigenação. Revista Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n°80, 2008.

GOMES, Mariana Selister. Marketing Turístico e Violência contra as Mulheres: (des)(re) construções do Brasil como Paraíso de Mulatas. 2009. 131 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *Topoi*, V.5, no.9, Rio de Janeiro, July/Dec 2004.

_____. Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. In: *Revista Afro-Ásia*, v.29, nº30, p. 175-198.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. MPB no Feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira. Curitiba: Appris, 2017.

_____. SAMBA NO FEMININO: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música, sub-área: Musicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*. Santiago, v. 9, pp. 133-141, 1988.

_____. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). Por um feminismo Afro-Latino-Americano: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. O racismo no Brasil é profundamente disfarçado. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs). Por um feminismo Afro-Latino-Americano: Lélia Gonzalez. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. Mi cuerpo es un territorio político. Voces descolonizadoras, Cuaderno 1. Brecha Lesbica: 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A democracia racial revisitada. *Revista Afro-Ásia*, n.60, 2019.

_____. Depois da democracia racial. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). Na Roda de Samba. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978.

HATOUM, Milton. Relato de um certo Oriente. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

_____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. *Nuevo Texto Crítico*, vol. 7 no. 1, 1994, pp. 259-269.

_____. Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IBGE. PNAD 1976. Rio de Janeiro: IBGE, 1977.

hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNIOR, Caio Prado. Formação do Brasil Contemporâneo. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1942

LARANJEIRA, Lucas. Bia Ferreira lança Igreja Lesbiteriana, Um Chamado. Show Livre. 16 set. 2019. Disponível em: < <https://pauta.showlivre.com/bia-ferreira-lanca-igreja-lesbiteriana-um-chamado-seu-album-de-estreia/>> Acesso em: 12 set. 2020.

KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi. O Racismo e o Negro no Brasil: Questões para a Psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LENHARO, Alcir. Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata! Revista do Departamento de História da UFF, Rio de Janeiro, v.3, n.17, p. 123-144, 2009.

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

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da História Social do samba - 1º ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LUCA, Tania Regina de. A Revista do Brasil: um diagnóstico para a Nação. São Paulo: UNESP, 1999.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, set./dez. 2014.

_____. The Coloniality of Gender. Worlds & Knowledges Otherwise, 2008, 1-16.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. Ensino e Memória: Histórias do Futebol. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2010.

MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; Santhiago, Ricardo. (Orgs.) História Pública no Brasil. Rio de Janeiro: Sentidos e Itinerários, 2016.

MATOS, Maria Izilda Santos; FARIAS, Fernando Antônio. Melodia e Sintonia: o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MCLAREN, Margaret. Foucault e o sujeito do feminismo. In: Foucault, Feminismo e Subjetividade. São Paulo: Intermeios, p. 75-108, 2016.

MOREIRA, Adilson José. *Racismo Recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. 2 ed. 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.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, A. (Org) *Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira*. Niterói: Ed. UFF, 2004.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A canção no feminino: Brasil, século XX. *Revista Labrys*, v. 18, 2010.

_____. Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista. 2005. 262 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

_____. Cartografias da canção feminina: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]. Pesquisa de Pós-Doutorado em História Cultural. Disponível em: <<http://www.compositoras.mpbnet.com.br>> Acesso em: 17 jul. 2019.

_____. Compositoras Brasileiras na Canção Popular: Contracultura ou Contracondutas? In: Margareth Rago; Silvio Gallo. (Org.). *Michel Foucault e as insurreições: É inútil revoltar-se?* 1ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea. *Labrys. Estudos Feministas* (Edição em português. Online), v. 11, 2007.

_____. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESC*, São Paulo, n.3, nov. 2016.

_____. *Navalhanaliga: a poética feminista de Alice Ruiz*. 2010. 314 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

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

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no Século XIX. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1): 336, jan./jun. 2003.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. Revista de História, Universidade de São Paulo, n. 157, dez., pp. 153-171, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História, São Paulo, n.20, n.39, p.167-189, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. O Genocídio do Negro Brasileiro. processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Sandra Maria. Mulher e folia: a participação das mulheres nos bailes de máscaras do carnaval de São Luís nos anos de 1950 e 1960. São Luís: SECMA; Lithograf, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. O Violão Azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, José Luiz. Pequena História do Carnaval carioca: De suas origens aos dias atuais. Encontros, Ano X, nº 18, p. 61-85, jan/jun 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **Revista História**. São Paulo, v.22, n.1, p.81-113, 2003.

_____. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". Locus: revista de história, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

PARKER, Richard G. Corpos, Prazeres e Paixões: A cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Editora Best-Seller, 1991.

PELEGRINI, Mauricio. Foucault e a sociedade neoliberal: O trabalhador como "empresário de si". In: TONETTI, Ana Carolina; NOBRE, Ligia V.; MARIOTTI, Gilberto; BAROSSO, Joana. (Org.). Contracondutas: ação político-pedagógica. São Paulo: Editora da Cidade, 2017, p. 97-101.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os Silêncios da História. Bauru: Edusc, 2005.

PIZA, Edith. Branco no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu. In: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfred; HUNTLEY, Lynn. (Orgs.). Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra/SEF, 2000.

PONTALIS, Jean-Bertrand. Perder de vista (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PUZZINATO, Ana Paula; AQUILERA, Vanderci de Andrade. A presença de africanismos na língua portuguesa no Brasil. *Revista Afroatitudianas*, n.1, 2006.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

RAMOS, Arthur. *Guerra e relações de raça*. Rio de Janeiro: Departamento Editorial da União Nacional dos Estudantes, 1943.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

_____. O corpo exótico, espetáculo da diferença. *Revista labrys, études féministes/ estudos feministas*, jan-jun 2008. Disponível em:

<<https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>> Acesso em: 2 jun. 2020.

_____. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. In LOYOLA, Maria Andréa (Org.): *A sexualidade nas ciências sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. *Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, 1997.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro, Espoliação Branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

RODRIGUES, Nina. Métissage, dégénérescence et crime. *Archives d'Anthropologie Criminelle*, v.14, n.83, 1899. In: Scielo, v.15, n.4, p.1151-1182, out./dez. 2008.

_____. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Bahia: Progresso, 1894.

RODRIGUES, Renan. Mulheres vencem machismo em disputa de samba-enredo das escolas do Grupo Especial. *O Globo*, Brasil, 22 de setembro de 2019. Disponível em:

<<https://www.geledes.org.br/mulheres-vencem-machismo-em-disputa-de-samba-enredo-das-escolas-do-grupo-especial/>> Acesso em: 22 set. 2020.

ROMERO, Silvio. Carlos Frederico F. de Martins e suas ideias acerca da História do Brasil. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v.3, n.8, pp.245-271, 1912.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, jan./jun., pp. 129-152, 2008.

ROTA CULT. Martinho da Vila lança novo álbum, “Rio: Só Vendo a Vista”. 20, novembro. 2020. Disponível em: <<https://rotacult.com.br/2020/11/martinho-da-vila-lanca-novo-album-rio-so-vendo-a-vista/>> Acesso em 16 abril. 2021.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: ZAHAR/UFRJ, 2001.

SANTANNA, Marilda. Apresentação. In: SANTANNA, Marilda (Org.). As bambas do samba. Salvador: EDUFBA, 2016.

WERNECK, Jurema Pinto. O Samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática. Rio de Janeiro, 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. Os estudos feministas e o racismo epistêmico. Revista Gênero, v. 16, n. 2, 2016.

SARGENTELLI, Oswaldo. Ziriguidum. São Paulo: Letras, 1993.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo, 2012. 160 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Psicologia - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lília Mortiz. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos. Philia&Filia, Porto Alegre, v. 02, nº 2, jul./dez. 2011.
SCHWARTZMAN, Simon. A Igreja e o Estado Novo: O Estatuto da Família. Revista Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n.37, p.71-77, maio de 1981.

SILVA, Vitória Régia da. Feminismo e Folia. Gênero e número. 20 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/carnaval-blocos-feminismo/>> Acesso em: 20 mai. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. O Corpo Encantado das Ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. Fato e Mito: descobrindo um problema racial no Brasil. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n.79, nov. 1991.

_____. Preto no Branco. Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, Muniz. Samba: O Dono do Corpo. 2ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOHIET, Rachel. A sensualidade em festa: algumas representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de e SOHIET, Rachel (orgs). O Corpo Feminino em Debate. São Paulo. Editora UNESP, 2003.

SOVIK, Liv. Aqui Ninguém é Branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STEPHANIE, Amanda. Bloquinho faz paródia de músicas racistas e homofóbicas. Blog Todos Negros do Mundo. 23 fev. 2017. Disponível em: <
<https://todosnegrosdomundo.com.br/bloquinho-faz-parodia-de-musicas-racistas-e-homofobicas/>> Acesso em; 13 jul. 2018.

STRAUSBAUGH, John. Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture. Jeremy P. Tarcher/Penguin. 2007.

SWAIN, Tania Navarro. História: construção e limites da memória social. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. Subjetividades antigas e modernas. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Histórias feministas, história do possível. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. Do samba à bossa nova: uma invenção de Brasil. Dissertação (Mestrado). 2011. 120 p. Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

TELLES, Edward. Racismo à Brasileira: uma nova perspectiva sociológica. Rio de. Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Ford, 2003.

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

THURBER, Cheryl. "The Development of the Mammy Image and Mythology", em Bernhard, Virginia et al. (ed.). Southern Women: Histories and Identities. Columbia and London: University of Missouri Press, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

TONETTI, Ana Carolina; NOBRE, Ligia V.; MARIOTTI, Gilberto; BAROSSO, Joana. (Org.). *Contracondutas: ação político-pedagógica*. São Paulo: Editora da Cidade, 2017.

TURRA, Cleusa; VENTURI, Gustavo. *Racismo Cordial: A mais completa análise sobre o preconceito de cor no Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos Corpos: Arte Contemporânea e Crítica Feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH*, São Paulo, 2011.

_____. Visões do passado, insurreições no imaginário: história, gênero e raça em Rosana Paulino e Adriana Varejão. In: RAGO, Margareth; GALLO, Silvio. *Michel Foucault e as insurreições: É inútil revoltar-se?* 1ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

VASCONCELOS, Vania Maria Ferreira. *No colo das labás: raça e gênero em escritoras afro-brasileiras contemporâneas*. 2014. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. *A Violência Nossa de Cada Dia: O Racismo à Brasileira*. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi. *O Racismo e o Negro no Brasil: Questões para a Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Velloso. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. *Revista Estudos Históricos*, nº6, 1990.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas: UNICAMP, 1991.

VIANA, Oliveira. *As pequenas comunidades mineiras*. RBR, vol.8, 1918.

_____. *Populações Meridionais do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

VIDEIRA, Juliana Cintia. *Elza Soares na escola: gênero e relações étnico-raciais na música popular brasileira e no ensino de história*. 2018. 171 f. Dissertação (Mestrado Profissional em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

YOUNG, Robert. *Desejo Colonial. Hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, Buenos Aires, v.2, n.1, p.1-18, 2018.