

AS MULHERES E O SAMBA NA NARRATIVA HISTÓRICA: REFLEXÕES EM TORNO DA QUESTÃO DE GÊNERO NA EXPOSIÇÃO “O RIO DE SAMBA: RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO” DO MUSEU DE ARTE DO RIO (MAR)

Maria Clara Martins Cavalcanti

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de

Campinas

mamartinscavalcanti@gmail.com

Resumo: Reconhecendo a importância e o impacto que as narrativas históricas presentes em um projeto curatorial de um museu podem ter, nos interessa analisar neste trabalho como são constituídos os discursos sobre as mulheres no universo do samba em “O Rio do Samba: Resistência e Reinvenção”. Enquanto Virginia Woolf escrevia na Inglaterra o seu *Um teto todo seu* (1928) e afirmava que na produção literária e em diversas outras artes - tradicionalmente dominadas pelos homens - a competência feminina foi geralmente perseguida e apagada, o samba vinha se consolidando no Brasil como gênero musical, em um cenário não muito diferente para as mulheres. A música popular no Brasil tem sua trajetória usualmente contada a partir de seus compositores homens, relegando às mulheres os papéis de musas e intérpretes, - como tem destacado várias historiadoras feministas. Por isso, pretende-se aqui entender de que formas os discursos historicamente marcados pela invisibilização das mulheres compositoras no samba estão presentes em uma das maiores, e com mais intensa repercussão, exposições já feitas sobre o gênero musical. A partir das contribuições do pensamento feminista e das teorias em torno do gênero, em vertentes conceituais como o da diferença, decolonial e interseccional, busca-se aqui também realizar uma investida no sentido de apontar as potências da crítica feminista da história para a historiografia e narrativas sobre o samba em sua complexidade.

Palavras-chave: Gênero; Raça; História do Samba

A diversidade é desafiadora precisamente porque requer que mudemos velhos paradigmas, permitindo a complexidade.
bell hooks

Início este texto com esta provocação da teórica feminista negra bell hooks porque meu objetivo fundamental aqui é justamente *permitir a complexidade* da relação entre história e crítica feminista e, principalmente, mudar *velhos paradigmas* engendrados por muito tempo nas narrativas predominantes sobre a história do samba no Rio de Janeiro, cidade considerada berço do surgimento deste gênero musical. Além disso, acredito muito no que bell hooks fala sobre nos colocarmos nas pesquisas que fazemos, sobre a relação

próxima entre quem somos, de onde viemos e o conhecimento que produzimos. Algo próximo da ideia de saber situado que propõe a Donna Haraway e que vem afirmar que tão importante quanto o que falamos é porque falamos e o lugar de onde falamos. Minhas inquietações partem de um lugar muito pessoal e conectam-se com minhas perspectivas políticas e acadêmicas. Como alguém que passou muitos finais de semana da sua vida em rodas de samba, quando o feminismo chegou para mim - e com ele os questionamentos sobre os lugares que ocupam as mulheres em vários espaços - tornou-se impossível não perceber que as rodas de samba são, ainda, majoritariamente compostas por homens. E essa não é uma leitura apenas minha. A percepção de que o cenário musical do samba é predominante masculino tem feito despontar na cidade o surgimento de grupos de samba compostos apenas por mulheres, mulheres negras majoritariamente, com um discurso afinado e importante de denúncia à invisibilização das mulheres como compositoras, instrumentistas e musicistas.

É importante lembrar que durante muitos séculos, o incentivo à criatividade e à criação foi um privilégio masculino. Virginia Woolf em seu *Um teto todo seu* (1928) aponta para o fato de que na produção literária, assim como em outras artes tradicionalmente dominadas pelos homens, a competência feminina foi geralmente perseguida e apagada. É esse também o caso da música popular no Brasil, que tem sua história contada a partir de seus compositores homens, relegando às mulheres os papéis de musas e intérpretes, como tem destacado várias historiadoras feministas. A inserção das mulheres como compositoras nesse ambiente - principalmente nos primeiros anos do Século XX no país - foi cheia de entraves e as que obtiveram algum sucesso, foram massivamente apagadas dos registros, tirando algumas exceções. Em contraste com esse apagamento das compositoras na história da MPB está a constante representação das mulheres como “musas inspiradoras” nas letras de autoria masculina.

Como afirma Ana Carolina Murgel (2010), em seu denso trabalho de levantamento de compositoras no Brasil, muitas 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. Seu trabalho revela, por exemplo, como a própria Carmen Miranda, conhecida principalmente como cantora, chegou a compor muitas

músicas em parceria¹. Essa perspectiva nos auxilia a compreender que as mulheres participaram efetivamente não apenas como “musas” das canções, mas também como agentes efetivas da constituição da música popular no Brasil e é, portanto, exemplar das tensões de gênero existentes no cenário da música popular no país.

Essas inquietações e análises têm tornado - nós, mulheres feministas que se ocupam da pesquisa na história da música popular no Brasil - extremamente atentas para o lugar que as mulheres ocupam nas narrativas construídas em diversos espaços. Dessa forma, neste trabalho, gostaria de trazer reflexões sobre os discursos em torno das mulheres que permeiam a história do samba no rio de janeiro, e, para isso, eu escolhi partir da análise da exposição que versa também sobre esse tema, e que esteve em cartaz no Museu de Arte do Rio entre abril de 2018 e março de 2019, chamada “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”. Esta escolha justifica-se devido ao fato de que os museus são plataformas de história pública, de publicização do conhecimento histórico, da construção de narrativas. O museu é espaço de memória, como afirma Mário Chagas, ajuda nos processos de lembrança e esquecimento e é, por isso, um “é lugar de poder, de resistência, de conformação, de transformação, de educação bancária ou libertária” (CHAGAS, p.37, 2010). Precisam, portanto, serem tanto construídos como analisados por pesquisadores e, dessa forma, complexificados quanto às suas escolhas curatoriais e construções de memórias. A análise tecida aqui partirá, portanto, dos pressupostos da crítica feminista à cultura, exercício de intelectuais em várias partes do mundo, de bell hooks a Heloisa Buarque de Holanda², e que é uma potência de complexificação da análise dos discursos, das representações, dos sons e das imagens produzidas por aí. As narrativas são entendidas, portanto, como discursos, que além de representarem o objeto de quem falam, também os constituem (FOUCAULT, 1997). É a possibilidade de revelar relações de poder, os embates na ordem do imaginário, as guerras de imagens e signos. Representação e política se apresentam aqui de formas indissociáveis, em um exercício de defesa de ações transformadoras capazes de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política.

¹ Ver MURGEL, Ana Carolina. A canção no feminino: Brasil, Século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010

² Ver: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Este trabalho espera, na percepção dos estereótipos construídos pelos discursos nas narrativas sobre o samba, na exposição e fora dela, contribuir para a desnaturalização dos imaginários e lugares sociais reiterados às mulheres no samba historicamente. Sendo assim, insere-se no que Heloísa Buarque de Holanda define como “uma luta, bastante precisa, no interior de campos epistemológicos, no interior da própria lógica das formações discursivas”. (HOLANDA, 2003, p.20).

“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. É uma exposição extensa, com mais de 600 itens entre pinturas, objetos, fotografias, peças de vestuário, etc. etc. A abordagem central da narrativa parte da percepção do samba como principal referência artística e cultural da cidade do Rio de Janeiro, um gênero musical que se constituiu como espaço de representatividade e luta da população negra no país. É tema fundamental a perspectiva de que o samba é produto da diáspora, e a exposição percorre assuntos como as representações políticas em torno dele, seus significados sociais, seus traços raciais, etc. Nas palavras de um dos textos de abertura da própria exposição, que faz referência ao samba *A voz do morro*, de Zé Keti:

O inesquecível samba de Zé Keti, 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 (...) (Eleonora Santa Rosa/ Diretora Executiva do MAR/ODEON)

É inegável a complexidade e riqueza que a exposição trouxe à tona. Muitos são os assuntos abordados, o que dá uma dimensão histórica realmente complexa para a narrativa: são temas a fabulação do samba como identidade nacional, sua relação com o Teatro

Opinião, o CPC da UNE, a perseguição em determinados momentos históricos, o Teatro Experimental do Negro, a inserção na indústria fonográfica, dentre muitos outros. São dezenas de compositores, sambistas, percussionistas e cantores citados. 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, Hermínio 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, Ademir, Junior Itaguaí, Márcio, Caninha, Lamartine, Ary Barroso, Aluísio Machado, Zé Luiz, Monarco, Campolino, Silvio do Império, Cláudio Comunguelo, Walter Alfaiate, Mestre Capoeira, Luiz Grande, Jair do Cavaquinho, Ivan Milanez, Douro 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.

Quanto às mulheres citadas, foram elas: Tia 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. Muitas delas, apesar de reconhecidas compositoras, foram elencadas apenas como cantoras ou como as “tias do samba”. Seria redundante afirmar que, em uma análise quantitativa, o espaço destinado às mulheres foi menor do que aos homens. Mas as questões de gênero no entrelaçamento com o universo do samba são mais complexas e ambíguas.

O mesmo texto de abertura que citei anteriormente faz referência a uma “(...) Refinada estirpe de artistas de primeira linha, compositores de versos de extrema criatividade e competência, de poesia de excelência, de músicos de alta inventividade, cantores e cantoras presentes desde sempre, (...)”. A exposição destas palavras parece, sem querer, prever os lugares determinados às mulheres no restante da exposição, algo que se constitui como um argumento central da minha exposição aqui. Ao analisarmos a escolha das palavras para a construção da frase, parece ter se querido marcar a presença tanto de cantores como de cantoras (no feminino), mas não a de compositores e compositoras. Dessa forma, como apontei na introdução deste texto, a narrativa expográfica parece acompanhar uma tendência historiográfica que enquadra as mulheres como personagens importantes devido à suas vozes quando cantoras, à seus corpos quando dançarinas ou sua hospitalidade, como no caso das tias baianas que veremos mais adiante.

A primeira instalação da exposição se intitula “O ventre materno é o coração primeiro” e estabelece uma relação entre a gestação, o ritmo e a criação:

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 irmos ao mundo, pulsamos no compasso binário do principal órgão da vida; o ritmo do samba nos acompanha até o fim.

Nas paredes, trechos de sambas de inúmeros compositores: Caetano Veloso, Noel Rosa e Vadico, Zé Keti, Arlindo Cruz, Sombrinha, Almir Guineto, Adalto Magalha, Guará, Luiz Carlos da Vila, Maurício Tapajós; e apenas uma mulher: Gisa Nogueira. Apesar de elucidar o corpo da mulher como o lugar da gestação do ritmo, é enorme a disparidade entre o número de mulheres compositoras e homens compositores. Dessa forma, a importância feminina parece atrelada a sua possibilidade de gerar os sambistas em seu ventre, mas não propriamente à sua potência de criá-lo como gênero. A criação, neste caso, está atrelada a um ideal da maternidade, a obra prima produzida por essas mulheres parece sair de seus úteros, e não de seus cérebros.

É importante pontuar que existe um visível esforço para elucidar a participação feminina para a formação do gênero musical. São consideráveis os textos que se dedicam a falar sobre o “Matriarcado”, “As tias”, etc. Proponho-me agora a analisar especificamente

de que forma essa participação é narrada, especialmente nos textos que tratam das origens do gênero musical. Sobre as tias, por exemplo, a narrativa expõe:

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.

A exposição evoca uma centralidade feminina para a história do gênero enquadrando-as, predominantemente, nos papéis das tias baianas, daquelas que deram à luz a sambistas importantes, recebiam tantos outros em suas casas, os reuniam, e, ali, esses homens podiam compor seu samba. Sua importância aparece atrelada ao quanto eram fundamentais para a comunidade, naquilo que a exposição chama de matriarcado. Em outro texto, referindo-se também às origens 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”. Mais uma vez a centralidade do surgimento do samba, como música e gênero, ainda está focada nos homens: os filhos das tias baianas. O próprio texto afirma que o samba veio da Bahia com elas, mas logo depois nomeia seus filhos como os primeiros sambistas. Ou seja, essas mulheres ensinaram o samba e fizeram de seus filhos sambistas, já que muitos deles nasceram no Rio de Janeiro e não na Bahia, mas não são consideradas elas próprias legítimas sambistas. Se a justificativa para isso é que sambista seria uma categoria profissional, vários outros nomes masculinos também não deveriam nela ser enquadrados, e o são. Essa narrativa as traz como figuras importantes no andamento das rodas, mas não as elenca como compositoras, musicistas, percussionistas, etc:

(...) 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.

Trechos como esse passam a impressão que estas mulheres proporcionavam a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o

fazer musical é assumido pelos homens. Quando a roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, quando muito, constituindo o coro e as palmas.

O trabalho de Rodrigo Cantos Savelli, na área da musicologia, traz reflexões interessantes sobre o assunto. Ele apresenta indícios de que, por exemplo, Tia Ciata teria participado da composição do primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”. A citação que ele usa para falar sobre esse indício já está presente no livro de Roberto Moura sobre a Tia Ciata, de 1995, que diz:

Em cima da bucha, ainda na véspera do Carnaval de 1917, sai num canto de página do Jornal do Brasil de 4 de fevereiro: “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 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. (MOURA, 1995, p.124)

Outra referência 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:

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi Tia Ciata, mulher também turuna na música, dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falavam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu no Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas.

Enquanto isso, na exposição, Tia Ciata é assim descrita:

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.” Nenhuma menção a qualquer indício de sua atuação como compositora (ANDRADE, 2006, p.150).

Diferente do que Roberto Moura, Rodrigo Cantos e Mário de Andrade apontam em suas pesquisas sobre a Tia Ciata e o universo do samba, a exposição não menciona a existência de Ciata como compositora. Pelo contrário, em sua descrição, dá destaque para sua beleza e roupas, para suas habilidade em promover festas e dançar o miudinho.

Outro texto presente na exposição se intitula “Os verdadeiros sambistas” e faz referência a um livro de Vagalume, importante cronista que muito escreveu sobre o samba e o cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro. Citando o autor, o trecho da exposição corrobora, na escolha do título, para a impressão de que os verdadeiros sambistas são esses, todos homens:

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.

O texto que segue se intitula “O sambista” e nele, as mulheres aparecem representadas pelo “a” entre parênteses: “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.” As imagens, fundamentais em uma expografia museológica, que ilustram acompanham este texto, ao contrário, não parecem fazer essa inclusão e se aproximam muito mais do título que apresenta apenas o artigo no masculino: “O Sambista”.

O SAMBISTA



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. Essa imagem é, muitas vezes, preconceitivamente associada a malandragem ou mesmo vadiagem, em razão da marginalização da favela e de outros contextos socialmente menos favorecidos de onde quase sempre surgiram os sambistas.

Apesar dessa discriminação e da violência ainda praticada contra a cultura negra, a figura do sambista malandro das décadas de 1920 e 1930 (de chapéu palheta, camisa listrada e calça branca) tornou-se também símbolo do carioca típico. Para as mulheres, o traje associado ao samba foi, durante muitas décadas, a roupa de baiana.



Imagem no Catálogo da Exposição “O Rio de Samba: Resistência e Reinvenção”

Um último texto da exposição ao qual vou me ater neste breve ensaio se intitula “Presença Feminina” e aponta:

No universo do samba as mulheres são uma presença constante. Nas alas de baianas, seguindo uma tradição que remonta ao séc. XIX, sua figura constitui o aspecto mais histórico e ancestral do desfile das escolas. Como pastoras, são encarregadas de interpretar a parte coral e executar a coreografia dos sambas; dão leveza aos sambas com suas vozes e, antigamente, ao cantar em coro as composições de que mais gostavam, determinavam qual seria o samba vencedor na quadra. 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.

Nele, as mulheres não aparecem como compositoras, das origens até os dias atuais. Mais uma vez, sua presença constante aparece atrelada a um aspecto “histórico e ancestral” (como as mães dos sambistas, talvez), como intérpretes nos coros, como dançarinas, etc. Por fim, atrela sua existência como intérpretes a rádio à lembrança de que estas eram, em geral, jovens e bonitas. Em um salto para uma reflexão sobre um tempo mais contemporâneo ao

nosso, pensar que a aparição e visibilização de mulheres compositoras como Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra e Clementina de Jesus datam de mais de 40 anos após a presença das tias baianas na narrativa história, revela o quão a questão de gênero é uma tensão. A mesma estrutura que inibe a criação, invisibiliza as que criam e as tratam de capturar como musas, tema constante nas letras de autoria masculina, nas capas de partituras e discos, nas imagens do carnaval.

Gostaria de encerrar texto com o trecho de uma entrevista ao Museu da Imagem e do Som de Marília Batista, conhecida geralmente como intérprete de Noel Rosa, em que ela afirma:

Antes de conhecer Noel Rosa, eu preciso situar bem minha posição diante da música popular brasileira, para que não se cometa nenhum engano a respeito da minha posição. Eu, além de intérprete de Noel Rosa, sou compositora, sou autora de música popular. Antes de conhecer Noel Rosa eu já cantava minhas músicas em todos os lugares que ia, e o próprio Noel me conheceu cantando as minhas músicas (...) É o que eu sou na realidade. Além de professora de música - formada pela Escola Nacional de Música - além de sambista e intérprete, além de intérprete de Noel Rosa, além de intérprete de outros autores, eu sou acima de tudo compositora de samba. É o que eu sou e não quero ser nada mais do que isso. (Marília Batista em entrevista ao Museu da Imagem e do Som em 1967).

O esforço de Marília para se apresentar demarcadamente como compositora demonstra como o apagamento e invisibilização das mulheres como criadoras no universo do samba, além de ter perdurado por períodos extensos, das origens aos dias atuais, foi motivo de incômodo na experiência dessas próprias mulheres. É marcante como, apesar de todas as pesquisas sobre as mulheres no samba e de suas próprias narrativas sobre si, como esta de Marília, as narrativas maior visibilidade sobre o gênero musical podem ainda insistir no apagamento. E essa não é uma exclusividade da exposição, não o poderia ser. Faz parte de toda uma narrativa que se mantém canônica, que abdica de falar sobre as relações de poder tão presentes na configuração desse gênero musical. O samba, que foi fabulado em diversos períodos históricos como o gênero onde todos cabem, reproduziu durante muito tempo relações de poder pautadas nas questões de gênero. Acredito ser de fundamental importância mostrar como as mulheres, permeadas por diversas opressões, estiveram presentes no papel de criadoras, musicistas, sambistas, do princípio até os dias atuais. Provavelmente, as relações de poder instituídas inibiram a criação e a inserção de várias

mulheres, mas muitas outras foram presentes e precisam ser tratadas como o que foram: inventoras desse gênero musical, tantas vezes usurpadas de sua autoria.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. In: Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, mai. 2016.

ALBIM, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2003.

Catálogo da Exposição “O Rio do Samba - Resistência e Reinvenção” Museu de Arte do Rio (MAR) -28/abr/2018

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. 93-107, nov. 2013.

FOUCAULT, Michel. . História da Sexualidade Vol.II – O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Graal,1984

_____.História da Sexualidade Vol.III – O Cuidado de Si. Rio de Janeiro: Graal, 1985

_____.Sujeito e poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____.A ordem do discurso. Lisboa: Relógio d’Água Editores. 1997

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: Nuevo Texto Crítico, vol. 7 no. 1, 1994, pp. 259-269.

hooks, bell. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Editora Elefante, 2019.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da História Social do samba - 1º ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

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

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. In: Revista Topoi, v. 12, n. 22, jan-jun 2011. p270-283.

PISCITELLI, Adriana. Recriando a (categoria) Mulher?. In: ALGRANTI, Leila (org.) A prática feminista e o conceito de gênero. Textos Didáticos, nº 48, Campinas-SP, IFCH – Unicamp, 2002, pp.7-42

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

SAVELLI, Rodrigo Cantos. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. In: Per musi no.28 Belo Horizonte July/Dec. 2013

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1996.