

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA  
INSTITUCIONAL**

**ENTRE BAQUETAS E TAMBORINS: CARTOGRAFIAS DA  
AFIRMAÇÃO DE UM MODO SENSÍVEL DE SE CONSTITUIR  
MULHER NUMA ESCOLA DE SAMBA**

**VITÓRIA  
2021**

CARLA DE SOUZA CAMPOS

**ENTRE BAQUETAS E TAMBORINS: CARTOGRAFIAS DA  
AFIRMAÇÃO DE UM MODO SENSÍVEL DE SE CONSTITUIR  
MULHER NUMA ESCOLA DE SAMBA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito obrigatório para obtenção do grau de Mestra em Psicologia Institucional.

Orientadora: Marcia Roxana Cruces Cuevas

**VITÓRIA  
2021**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

C198e Campos Carvalho, Carla de Souza, 1976-  
Entre Baquetas e Tamborins: Cartografias da Afirmação de Um Modo Sensível de Se Constituir Mulher Numa Escola de Samba / Carla de Souza Campos Carvalho. - 2021.  
85 f. : il.

Orientadora: Marcia Roxana Cruces Cuevas.  
Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) -  
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Mulher Negra. 2. Samba. 3. Subjetividades. 4. Escola de Samba. 5. Decolonialismo. 6. Cartografia. I. Cruces Cuevas, Marcia Roxana. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 159.9

---

**CARLA DE SOUZA CAMPOS**

**ENTRE BAQUETAS E TAMBORINS: CARTOGRAFIAS DA  
AFIRMAÇÃO DE UM MODO SENSÍVEL DE SE CONSTITUIR  
MULHER NUMA ESCOLA DE SAMBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia Institucional.

Aprovada em 30 de março de 2021

Comissão Examinadora

---

Prof. Dr. Marcia Roxana Cruces Cuevas  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Profa. Dra. Luziane de Assis Ruela Siqueira  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Maria Helena Elpídio Abreu  
Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico este trabalho às mulheres que me atravessam e antecederam na luta por fluidez de suas inquietações, que, por suas singularidades e modos de existir, abriram possibilidades para que desfilasse na avenida da vida com estas reflexões e, assim, me constituem e desafiam...

## **AGRADECIMENTOS**

Gratidão a todas as ritmistas, baianas, senhoras da velha guarda, diretoras, assistas e mulheres do Samba Capixaba que contribuem para sua existência e encontram nele sentidos para suas vidas.

Agradeço aos parceiros de caminhada que fizeram possíveis a sistematização e interlocução destas reflexões. Meu companheiro de sempre, Carlos Fabian; minha filha, Ana Beatriz; minha mãe, Terezinha; minha amiga/orientadora, Marcia Roxana, minhas fontes de inquietações e inspirações. À Escola de Samba Novo Império e sua Orquestra Capixaba de Percussão e ao coletivo de Mulheres Unidas de Caratoíra – MUCA.

*O samba ainda vai nascer  
O samba ainda não chegou  
O samba não vai morrer  
Veja o dia ainda não raiou  
O samba é pai do prazer  
O samba é filho da dor  
O grande poder transformador.*

Caetano Veloso

## RESUMO

A pesquisa aborda a experiência de uma mulher na Orquestra Capixaba de Percussão e sua trajetória na bateria da escola de samba. O objetivo do trabalho foi conhecer e analisar os efeitos das práticas de ruptura com processos de subjetivação patriarcais-capitalísticos que capturam a produção desejante do devir mulher. Iniciamos este estudo na tentativa de responder às perguntas: Quais os efeitos das práticas de ruptura com processos de subjetivação patriarcais-capitalísticos que capturam a produção desejante do devir mulher na ala de tamborim da Orquestra Capixaba de Percussão? Quais as práticas instituídas na Orquestra Capixaba de Percussão que não colaboram para dar passagem à produção desejante e que fortalecem as práticas machistas? Quais os efeitos das práticas instituintes nas relações dos componentes da Orquestra Capixaba de Percussão? O que elas inauguram? O que elas colocam em evidência? Quais são os efeitos das práticas problematizadoras, reflexivas e dialógicas das mulheres da Orquestra Capixaba de Percussão na constituição de outro modo de se relacionar com o contexto da escola de samba? Realizamos uma pesquisa-intervenção para cartografar as práticas de criação que foram sendo estabelecidas. Efetuamos a análise do discurso, buscando escapar da interpretação dos dados para colaborar com uma perspectiva analítica das práticas que dão passagem à força instituinte nas relações. Os dados mostraram que tocar como mulher na cidade de Vitória, na comunidade de Caratoíra, dentro da Escola de Samba Novo Império, significa “aguentar o tranco” de transpor obstáculos raciais e machistas, somados aos desafios socioeconômicos comuns entre quem vive nas periferias das capitais brasileiras. O trabalho das mulheres negras na Escola de Samba coloca em evidência a urgência de rachaduras ou brechas por onde seja possível escapar e criar estratégias de resistência e potências, movimentos instituintes, de vida coletiva.

**Palavras-chave:** produção de subjetividade; feminismo interseccionalidade; samba.



## ABSTRACT

The research addresses the experience of a woman in the Capixaba Percussion Orchestra and her trajectory in the samba school drums. The objective of the work was to know and analyze the effects of the practices of rupture with patriarchal-capitalistic subjectivation processes that capture the desiring production of becoming a woman. We started this study to answer the questions: What are the effects of the practices of rupture with patriarchal-capitalistic subjectivation processes that capture the desiring production of becoming women in the tambourine wing of the Capixaba Percussion Orchestra? What are the practices instituted in the Capixaba Percussion Orchestra that do not collaborate to give way to the desiring production and that strengthen the macho practices? What are the effects of the instituting practices in the relationships of the members of the Capixaba Percussion Orchestra? What do they inaugurate? What do they highlight? What are the effects of the problematizing, reflective, dialogical practices of the women of the Capixaba de Percussão Orchestra in the constitution of another way of relating to the context of the samba school? We conducted an intervention research to map the breeding practices that were being established. We carry out the analysis of the discourse, seeking to escape the interpretation of the data to collaborate with an analysis of the practices that give way to the institutional force in the relationships. The data show that playing as a woman in the city of Vitória, in the community of Caratoíra, within the Escola de Samba Novo Império, means “to endure the stride” of overcoming racial obstacles, sexist in addition to the common socioeconomic challenges among those who live on the outskirts of Brazilian capitals. The work of black women in the samba school highlights the urgency of cracks or breaches where it is possible to escape and create strategies of resistance and powers, institutional movements, of collective life.

**Keywords:** production of subjectivity; intersectional feminism; samba.

## RESUMEN

La investigación aborda la experiencia de una mujer en la Orquesta de Percusión Capixaba y su trayectoria en la batería de la escuela de samba. El objetivo del trabajo fue conocer y analizar los efectos de las prácticas de ruptura con los procesos de subjetivación patriarcal-capitalista que capturan la producción deseante de la mujer. Iniciamos este estudio en un intento de dar respuesta a las preguntas: ¿Cuáles son los efectos de las prácticas de ruptura con los procesos de subjetivación patriarcal-capitalista que capturan la producción deseante de mujeres que tocan en la Orquesta de Percusión Capixaba? ¿Cuáles son las prácticas establecidas en la Orquesta de Percusión Capixaba que no colaboran para dar paso a la producción deseante y que fortalecen las prácticas machistas? ¿Cuáles son los efectos de las prácticas instituyentes en las relaciones de los componentes de la Orquesta de Percusión Capixaba? ¿Qué inauguran? ¿Qué destacan? ¿Cuáles son los efectos de las prácticas problematizadoras, reflexivas y dialógicas de las mujeres de la Orquesta Capixaba de Percussão en la constitución de otra forma de relacionarse con el contexto de la escuela de samba? Realizamos una cartografía para mapear las prácticas de reproducción que se estaban estableciendo. Realizamos el análisis del discurso, buscando escapar a la interpretación de los datos para colaborar con un análisis de las prácticas que dan paso a la fuerza institucional en las relaciones. Los datos muestran que tocar como mujer en la ciudad de Vitória, en la comunidad de Caratoíra, dentro de la Escola de Samba Novo Império, significa “aguantar el peso” de la superación de obstáculos raciales, sexistas, los desafíos socioeconómicos comunes entre quienes viven en las periferias de las capitales brasileñas. El trabajo de las mujeres negras en la escuela de samba resalta la urgencia de fisuras o brechas donde sea posible escapar y crear estrategias de resistencia, movimientos institucionales, de vida colectiva.

**Palabras claves:** producción de subjetividad; feminismo interseccional; samba.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Arrastão da Família Imperiana 2017. ....	30
Figura 2 – FEMUSQUIM, 2008. ....	31
Figura 3 – Ensaio de Passistas. ....	33
Figura 4 – Grupo de Passistas Show. ....	34
Figura 5 – Ensaio de Passistas mirins.....	34
Figura 6 – Oficina de Capoeira.....	34

## SUMÁRIO

<b>1 DA PRODUÇÃO DESEJANTE NA CONSTRUÇÃO DE OUTRO LUGAR NA PASSAGEM AO DEVIR MULHER: INQUIETAÇÕES E APOSTAS .....</b>	<b>12</b>
<b>2 PROBLEMATIZAÇÕES E CAMINHOS METODOLÓGICOS TRILHADOS .....</b>	<b>23</b>
<b>3 CONTEXTUALIZANDO O TERRITÓRIO DA CARTOGRAFIA .....</b>	<b>29</b>
<b>4 O SAMBA FLORESCE NO FUNDO DO NOSSO QUINTAL .....</b>	<b>36</b>
4.1 TIRA A POEIRA DOS PORÕES / Ô, ABRE ALAS PARAS SUAS HEROÍNAS DE BARRACÕES / DOS BRASIS QUE SE FAZ UM PAÍS DE LARAS, ELZAS E LECIS .....	45
4.1.1 Leci Brandão: “uma nova líder nasceu no morro do pau da bandeira” .....	46
4.1.2 O Cartola de Saia? “Pro mundo Inteiro ouvir Ivone Cantar ao Alvorecer” .....	48
4.1.3 Elza, a menina que não compreendia por que deveria agradecer a Deus o pão duro que recebeu .....	51
4.2 REGISTROS DO SAMBA NO ES E RELATOS DE/SOBRE MULHERES QUE INSURGIRAM NAS ESCOLAS DE SAMBA DO ES .....	53
4.3 AS GRAXEIRAS QUE SE TORNARAM GESTORAS .....	55
<b>5 RITMAR, SAMBAR E CARTOGRAFAR É TRAÇAR UM PLANO COMUM</b>	<b>58</b>
5.1 TOCAR BEM É TOCAR COMO HOMEM! .....	61
5.1.1 Tias Ciatas e as Baianas .....	72
<b>6 OS DESLOCAMENTOS DO LUGAR DA MULHER DO DIRETOR PARA O LUGAR DE MULHER PRETA, RITMISTA, PESQUISADORA E MILITANTE</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>

## 1 DA PRODUÇÃO DESEJANTE NA CONSTRUÇÃO DE OUTRO LUGAR NA PASSAGEM AO DEVIR MULHER: INQUIETAÇÕES E APOSTAS

Este trabalho foi escrito em um contexto pandêmico. Milhares de vidas ceifadas e outras milhares ainda mais precarizadas, em que a miséria e subalternidade das trabalhadoras vêm assumindo proporções que acreditávamos terem sido superadas na história de nosso país.

Inserido nesse contexto, o samba e as escolas de samba vivem uma tensão permanente entre a resistência cultural, diante da investida conservadora e colonialista que insiste em perseguir as diferentes manifestações culturais de origem afro-brasileira e africana, e a subserviência ao projeto de mercantilização e embranquecimento que financia os desfiles e garante a remuneração de centenas de trabalhadores que atuam na produção do espetáculo mundialmente prestigiado. Como filhos da dor, o samba e as escolas de samba seguem conscientes de seu poder transformador, porém com nítidas dificuldades de empreender um projeto formativo decolonial.

Desde maio de 2015, a atual diretoria da escola de samba em que hoje participo como ritmista – à época, esposa de um dos diretores – assumiu, no processo eleitoral, como projeto de gestão, o desafio de gerir a segunda mais antiga associação cultural que atua como escola de samba no Espírito Santo-ES, com transparência, participação democrática e, especialmente, ampliação da prática de samba nas comunidades da região chamada Grande Santo Antônio, na cidade de Vitória. Após décadas de práticas hegemônicas de extermínios<sup>1</sup> e desmandos, marcadas pelo exercício de poder de algumas poucas famílias da região, seguido do uso do espaço da quadra, na maior parte dos finais de semanas desses anos, para bailes funk, ampliando a estigmatização das juventudes periféricas da cidade em contextos de criminalização da pobreza, marginalização de corpos femininos e negros, somada à ausência de transparência do uso dos recursos públicos que chegavam para a Associação.

---

<sup>1</sup> Para maiores informações, consultar: BITTENCOURT, Matheus. **As políticas da insegurança:** da Scuderie Detetive Le Cocq às masmorras do novo Espírito Santo. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1132>. Acesso em: 13 out. 2021.

Todos esses aspectos colaboravam para a manutenção de um olhar sobre a juventude como perigosa (COIMBRA; NASCIMENTO, 2020) e com a reprodução da lógica patriarcal na relação com as mulheres e com a reprodução do estilo musical do samba como sendo expressão de um modo descomprometido com a realidade no território ao qual me refiro, o que acabou por instituir um exercício cultural permeado por práticas machistas, classistas e marginalizadas da existência da maioria das(os)<sup>2</sup> participantes.

Nesse contexto, decidimos operar nesta pesquisa com o conceito-ferramenta de prática em Foucault (VEYNE, 1982) porque ele destaca que é necessário que, ao trabalhar com a história e os processos históricos, acompanhemos “[...] a prática tal qual é realmente. [...] simplesmente Foucault tenta falar sobre isso de uma maneira exata, descrever seus contornos pontiagudos, em vez de usar termos vagos e nobres [...]” (VEYNE, 1982, p. 159-160).

Assim, ao olharmos para as práticas, estamos interessadas em realizar observações que estejam atentas para o que é dito, os preconceitos, reticências, saliências e reentrâncias inesperadas, de forma a conduzir-se pelas **criações da história** e não as da consciência ou da razão (VEYNE, 1982, p. 161)

**não há objetos naturais, não há coisas.** As coisas, os objetos, não são senão os correlatos das práticas. **A ilusão do objeto natural dissimula o caráter heterogêneo das práticas;** daí todas as confusões dualistas, daí, também, a ilusão de ‘escolha racional’ (VEYNE, 1982, p. 163, grifos nossos).

Diante disso, esta pesquisa procura colocar em evidência o modo como na Análise Institucional se explicam as complexas práticas e relações que constituímos no cotidiano da vida. Desse modo, a realidade e as nossas relações são vistas como pertencentes a um dinâmico jogo de forças, instituídas e instituintes que, em movimento permanente, atravessam-se, operando na criação da vida. As forças instituintes problematizam o que já foi produzido. As forças instituídas correspondem àquelas que afirmam e conservam uma dada organização no tempo (LOURAU, 1995).

Nesse contexto, observamos o patriarcado como uma força instituída que tem engessado e definido rumos e desenhado contornos institucionais, produzindo desigualdades estruturais que, na Análise Institucional, entendemos como instituídas.

---

<sup>2</sup> Nossa direção na escrita da dissertação segue o cuidado de destacar os gêneros; desse modo, damos visibilidade às práticas tanto de mulheres quanto de homens, evitando a homogeneização das diferenças.

Compreendemos o patriarcado como uma instituição social ou práticas que foram marcadas por específicas contingências para seu aparecimento e manutenção nas relações entre homens e mulheres. Para Maturana (2004, p. 31), o patriarcado se caracteriza:

[...] pelas coordenações de ações e emoções que fazem de nossa vida cotidiana um modo de coexistência que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento, a apropriação de recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade.

Entre as colaborações femininas na compreensão do patriarcado, trazemos bell hooks (2014), que, em sua obra “Entendiendo el patriarcado”, expressa que ele se trata de um sistema fundamental contra o qual os movimentos feministas devem lutar e nomear. Ela explica que a sustentação desse sistema, que perpetua uma lógica de poder de gênero, desigualdades e violências, implica a todas(os) na realidade social que construímos, indo além do sujeito mulher, e ela conclama a todas(os) na mudança desse sistema.

Lélia Gonzalez (1984) traz a importância de afrocentrar o pensamento, colocando a mulher negra no centro da organização social, já que a força e singularidade da resistência do corpo negro colaboram com diversas estratégias de enfrentamento a esse sistema tão enraizado no contemporâneo.

Nós, mulheres negras [...], muitas vezes temos uma experiência de vida que desafia diretamente a estrutura social sexista, classista e racista vigente, e a ideologia concomitante a ela. [...] é essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia. Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa (HOOKS, 2015, p. 208).

Desse modo, quando a nova diretoria eleita assumiu a gestão, em 2015, passei a viver, sentir e problematizar o lugar da “esposa” do diretor, que nessa escola já tinha sido capturado pela força instituída patriarcal, anulando a produção desejante necessária para a ampliação das forças insurgentes (ROLNIK, 2018).

Chamamos de produção desejante a toda dinâmica que opera na constituição da subjetividade. Para Guattari e Rolnik (1996), esta deve ser vista como tendo uma “natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (p. 25).

Essa problematização do lugar da “esposa” ecoava dentro do meu corpo, à época, revirado por diversas provocações dos modos de atuação do feminino por mim exercidos, nos lugares de mãe, mulher e profissional que precisavam dar passagem e inaugurar formas sociais de ação neste corpo exausto da cafetinagem<sup>3</sup> praticada pelo capitalismo neoliberal, um tanto engessado e preso às normativas até então por mim protagonizadas, e, como é na crise que a vida grita, neste caso, bate, a pulsão movimentou o desejo de agir.

Formada por seis membros, a diretoria executiva, composta por homens, socialmente posicionados como heterossexuais e casados, iniciou um árduo trabalho de gestão da escola de samba do bairro com o desafio de ocupar a quadra aos domingos à tarde, colocar as contas em dia, trazer de volta uma estabilidade e projeto que perdurassem por, pelo menos, um mandato de quatro anos, de modo que a escola de samba voltasse a se apresentar com dignidade na avenida, que voltasse a ser motivo de orgulho, de atuação comunitária, de promoção de ações educativas e formativas com a comunidade, como tem sido publicado pelos meios de comunicação capixabas na época da realização dos desfiles<sup>4</sup>.

Desde as primeiras reuniões de planejamento, estratégias de campanha, envolvimento de apoiadores, composição da diretoria social, firmamento de parcerias e outros, a diretoria atual, desde 2015, buscou envolver suas esposas, filhas(os), amigas(os) e, em um processo de aproximação com a comunidade local, através de espaços não usualmente acessados pela escola de samba, mas centrais na constituição dos processos de subjetivação de seus componentes, como os Centros Municipais de Educação Infantil, Escolas Municipais de Ensino Fundamental e Escolas particulares da região (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2020).

Iniciativa que atraiu muitos jovens da comunidade para a composição da bateria, começando assim um processo formativo de novos ritmistas, membros da harmonia, velha guarda, passistas, compositores, aderecistas, carnavalesco, enfim, todos os

---

<sup>3</sup> A expressão “cafetinagem”, nesse contexto, é de Rolnik (2018), e a autora nos explica que se refere à operação do atual momento do capitalismo globalizado financeiro que efetua o aproveitamento e captura de nossa força vital e de cooperação para sua ampliação. A essa operação de captura do desejo pelo sistema, de forma a extrair maior produtividade, é a cafetinagem.

<sup>4</sup> NOVO IMPÉRIO (ESCOLA DE SAMBA). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Novo\\_Imp%C3%A9rio\\_\(escola\\_de\\_samba\)&oldid=63403550](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Novo_Imp%C3%A9rio_(escola_de_samba)&oldid=63403550). Acesso em: 16 abr. 2021.



departamentos<sup>5</sup> ganharam um novo ar, uma oxigenação geral da Escola de Samba Novo Império aconteceu. Tais apostas foram produzindo outros movimentos na Escola, renovando e abrindo espaço ao instituinte, outros atores, outras formas de atuação, forças que impulsionavam cada segmento a se colocar em análise, se reinventar, receber e formar novos componentes.

Nesse contexto, sobretudo no lugar de esposa de um dos diretores, sentia-me convocada a assumir um lugar ativo nessa proposta e iniciei investimentos para viver ativamente a Escola e, de forma autônoma, inaugurei minha participação na instituição, assumindo uma direção ética/estética/política/inventiva (DIAS, 2011) que ampliasse os lugares usualmente ocupados por nós, mulheres, naquele território. Percebia a visibilidade e presença feminina nessa trama e, para além disso, uma motivação pessoal em acessar, pensar, convocar e problematizar algumas práticas bem instituídas naquele campo geográfico, social, produtor e perpetuador da subjetividade capitalista, de modos de viver cristalizados que se passam e reproduzem no dia a dia das escolas de samba em relação às mulheres.

#### **VOU LEVAR UMA PICANHA!**

Já na primeira organização de um momento de socialização mais recreativa da diretoria executiva, num grupo de WhatsApp, acompanhei um diálogo no mínimo inquietante. Um dos diretores disse que queria receber os demais diretores em sua casa para um churrasco em que a proposta seria ter a participação das esposas e filhos dos diretores. Inicia a conversa, uma ideia de envolver as famílias no processo de construção de um hábito de famílias inteiras ocuparem, se envolverem com a quadra, com o fazer escola de samba. Um dos membros escreve: “Vou levar minha esposa!”; outro, imediatamente abaixo, escreve: “VOU LEVAR UMA PICANHA”, **ao ouvir meu esposo relatar esta conversa em tempo real, não pude deixar de pensar, de dizer, de problematizar, “será que as esposas e a picanha estão ocupando o mesmo status neste evento?”** ou “será que, ao escrever o que levaria, o diretor não leu o que estava sendo discutido imediatamente antes de sua colocação?”. Independente da resposta aos meus questionamentos, **dividi minha inquietação e tornei-a pública no referido evento, até mesmo para sentir o que produziria nas pessoas ali presentes.**

Todos riram muito, brincavam e fizemos uma tarde feliz!

**Percebi que não estava ali à toa**, ainda sem saber ao certo a estratégia ou modo de atuação, continuei participando dos eventos, escutando, estudando as relações, questionando muitas vezes internamente, algumas publicamente, **minhas inquietações e necessidade de ocupar um lugar que atendesse a essas inquietações** (DIÁRIO DE CAMPO DA PESQUISADORA, 2015).

---

<sup>5</sup> Departamento, no linguajar da escola de samba, se refere à segmentação da comunidade da escola em diferentes frentes de atuação, como por exemplo, a bateria, as baianas, a harmonia, entre outros.

Refletindo acerca do que Grada Kilomba (2019) nos propõe em “Memórias da Plantação”, a objetificação de corpos negros exercida sob o olhar do homem branco civilizado, nesse exemplo manifesto de socialização, inquieta e nos provoca a problematizar a desapropriação e violentos discursos e imagens feitos acerca da mulher no universo do samba.

No relato acima, evidenciamos práticas discursivas em torno da mulher que nos movimentaram a outra relação com a gestão da escola, com o lugar de “esposa de diretor”, que demandou a expressão de inquietações e problematizações dos sentidos que se apresentavam nas escolhas e nas práticas afirmadas e instituídas nesse contexto.

Exercer essa prática de problematização nos coloca diante de uma direção de análise trabalhada por Guattari e Rolnik (1996), quando tratam dos devires minoritários. Para esses autores, o devir é entendido como força que atravessa individualidades e que não estão circunscritas às políticas identitárias. Assim, os autores nos falam em devir mulher, como um devir menor, como uma força intensa, transversal a todas e todos. Desse modo, ao ser atravessada pelo desejo de construir outra forma de estar mulher naquele campo social e geográfico, dava passagem à emergência de experimentações, problematizações dessas novas formas de viver, sentir e existir nessa atuação.

Ao inaugurar outras possibilidades de existência, abríamos caminhos a diversas potências criadoras de sentidos que não apenas envolviam um indivíduo, mas a comunidade que vive naquele território; ao singularizar, invocando formas diferentes de atuar na escola de samba, reuníamos elementos e engendrávamos novos cenários de atuação.

O cotidiano de uma associação cultural escola de samba é ocupado por parte considerável de pessoas que possui uma trajetória de vida marcada por processos de negação dos mais diferentes direitos. Identificamos, no espaço que estamos pesquisando, a marca da ausência ou da interrupção da escolarização, a forte presença do trabalho informal e/ou desemprego, somados à forte presença masculina nos espaços de decisão da instituição. Embora o trabalho da mulher, bem como da comunidade LGBTQIA+ seja uma condição básica para a existência da instituição, são perceptíveis as marcas de desigualdade de gênero, raça e de orientação sexual

no cotidiano das relações institucionais.

Como forma de resistência a esse processo, essas pessoas acabam produzindo conhecimentos permanentes e estruturantes nos diferentes espaços formativos e de atuação na produção do Carnaval e socialização da prática do samba. Dentre os diferentes espaços formativos, optamos por destacar a bateria, por ser considerada o coração de uma escola de samba, pela sua robustez quantitativa e sonora, e por atuar em um processo formativo com maior duração cronológica.

Nos primeiros meses do ano, cada grupo de instrumentos, chamados naipes, precisa sintonizar-se entre seus ritmistas para depois juntar-se ao coletivo de naipes. Então, reúnem-se, por uma hora, para ensaiar com seus naipes, os músicos do chocalho, do tamborim, dos surdos, das caixas, dos repiques, dos agogôs e outros instrumentos que compõem a bateria. Nos últimos 40 minutos do ensaio, o mestre e os diretores de bateria, educadores cuja formação foi forjada em suas comunidades, reúnem os aproximadamente 170 ritmistas e iniciam um trabalho coletivo de transformação das produções de cada grupo de instrumentos em uma orquestra, constituída a partir dos diferentes saberes. Após a definição do samba-enredo, o papel da bateria é produzir um desenho sincronizado, com desempenho de cada instrumento harmonizado com os demais, simbioticamente articulado com o tema que a escola vai desenvolver.

Foi justamente nesse espaço formativo que me inseri, na busca de me deslocar do lugar de esposa do diretor. Nele, já existiam outras mulheres atuando e fazendo ecoar a necessidade de visibilidade e diversidade ao segmento, mas dar passagem a essa força em meu corpo trazia à tona, àquele campo, elementos e arranjos inéditos.

Mas e a mulher nesse contexto? Há uma perturbadora normativa que espera e naturaliza que mulheres da escola de samba possuam corpos esculturais para sambar ou, se estiverem com idade mais avançada, ocupem o lugar de respeito, porém sem voz de decisão, como o das baianas, nas gerações atuais, as ritmistas, que se tocam bem – se tocam como homens adultos, homens nos diversos segmentos da agremiação que desvalorizam as potencialidades femininas e infantis – poderão reclamar um “lugar ao sol”.

Pensamos, nesse contexto, ser necessário falar, analisar, problematizar, ampliar o lugar da mulher. Um lugar que aposta no que Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019)

denominam de Feminismo das 99%, que se contrapõe ao feminismo liberal. Nessa perspectiva, apostamos em um feminismo cujo compromisso é com o direito à vida, com o bem viver, com responsabilidade com as pessoas e com a natureza.

Nosso feminismo é necessariamente contra a militarização da vida e o genocídio dos corpos negros, filhos de mulheres negras, que tombam, em especial, pelas mãos do Estado. O feminismo das 99% é antirracista. Nosso feminismo é sobre mulheres indígenas, caiçaras, camponesas, ribeirinhas, quilombolas e não pode ignorar que o Brasil é o país que mais assassina defensores de direitos humanos do mundo, em especial ligados à luta pelo território e pela justiça ambiental (2019, p. 12).

O feminismo liberal aposta no sucesso individual, na igualdade de oportunidades para perpetuar a sociedade excludente em que vivemos. Nossa proposta, neste trabalho, arrisca-se a mergulhar em uma perspectiva feminista que enfrenta as crises cíclicas do capital, o racismo, o desastre ambiental, a opressão da diversidade sexual, a revogação de direitos sociais e políticos. Ao propor nossas análises acerca das práticas instituintes e instituídas constituídas por mulheres, estamos atentas ao fato de que

Muitas vezes também são instrumentais a agressão e o assédio sexuais nos ambientes de trabalho, escolas ou clínicas. Nesses casos, os perpetradores são chefes e supervisores, professores e orientadores, policiais e agentes policiais, médicos e psiquiatras, locatários e oficiais do Exército – todos com poder institucional sobre aquelas que acabam como suas presas. Eles podem requisitar serviços sexuais, então alguns deles fazem isso. Aqui, a raiz é a vulnerabilidade econômica, profissional, política e racial das mulheres: nossa dependência do contracheque, da referência, da disposição do empregador ou do supervisor em não fazer perguntas sobre nossa situação migratória (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 42).

É com esse olhar que rememoro a Semana do Samba, em dezembro de 2019, quando uma diretora da ala de tamborim, ao se referir ao domínio da técnica desse instrumento, expressou uma crítica à prática discursiva que dá um sentido único e insistente para quem se arrisca a tocar o tamborim. Ela expressava seu desconforto diante da avaliação da excelência na execução das batidas e do seu desenho que devia seguir o modo masculino, destacando que “*quem toca bem, toca como homem*”.

Sempre admirei a força e importância da bateria da Novo Império, intitulada “Orquestra Capixaba de Percussão”, vi a chegada de vários novos integrantes a partir das apresentações e oficinas promovidas nas escolas de Ensino Regular Fundamental e Médio da região; e foi nesse contexto que expressei minha escolha e peguei um tamborim emprestado por uma semana, iniciando o processo de acessar áreas jamais visitadas no meu cérebro, desenvolver movimentos jamais executados

em meu corpo, passei a frequentar os ensaios, oficinas, workshops, conversas de WhatsApp, vídeos de Youtube, tudo sobre tamborim...

Partindo do brado “Seu papel é ser feliz onde quiser<sup>6</sup>”, integrei-me à bateria, que requer exaustivamente ensaiar nove horas por semana; posto forte, pulsante e repleto de desafios, longe de ser lugar confortável para ser feliz, desafiada a ocupar um lugar de excelência, tendo em vista a habilidade técnica exigida para a função, bem como, e mais ainda, implicada em constituir um corpo de mulher preta, sambista e pesquisadora.

E, nesse contexto, busquei dar passagem a essa força mediante a realização deste mestrado concomitantemente ao processo de me constituir outra mulher, esposa, mãe, filha, trabalhadora, realizando uma pesquisa que focasse na problematização das práticas que alijam as mulheres de sua força criadora. A escolha do curso de mestrado veio nesse horizonte. Não podia realizar uma investigação neutra, objetiva, a respeito das práticas instituintes na produção do samba. Foi assim que pautei a pesquisa por uma compreensão complexa, que abordasse os processos de subjetivação no movimento de ruptura com enunciados e práticas patriarcais, desqualificadoras, que capturam a produção desejante.

Desse modo, iniciamos o estudo na tentativa de responder às perguntas: Quais os efeitos das práticas de ruptura com processos de subjetivação patriarcais capitalísticos que capturam a produção desejante do devir mulher na ala de tamborim? Quais as práticas instituídas na Orquestra Capixaba de Percussão que não colaboram para dar passagem à produção desejante e fortalecem as práticas machistas? Quais os efeitos das práticas instituintes nas relações entre as(os) membros da Novo Império? O que elas inauguram? O que elas colocam em evidência? Quais são os efeitos dessas práticas reflexivas e dialógicas das mulheres da bateria na constituição de outro modo de se relacionar no contexto da escola de samba?

Para responder a esse objetivo, colocamos como ações específicas nesta pesquisa:

---

<sup>6</sup> Na letra do samba-enredo da escola Novo Império, do ano de 2018, que abordou o enredo “De Maria às Marias, um grito de liberdade”, em que as mulheres eram tema central, essa frase convoca as mulheres à construção do protagonismo em suas vidas, onde a felicidade é construída, enfrentando os desconfortos presentes na vida.

- Identificar as práticas instituídas na Orquestra Capixaba de Percussão que não colaboram para dar passagem à produção desejante e que fortalecem as práticas machistas.
- Entender os efeitos das práticas instituintes nas relações das e dos membros da Novo Império para dar visibilidade a novas composições e possibilidades outras inauguradas.
- Compreender os efeitos das práticas reflexivas e dialógicas das mulheres da bateria na constituição de outro modo de se relacionar no contexto da Escola de Samba.
- Estabelecer de modo permanente a análise da implicação das práticas com a Orquestra Capixaba de Percussão para dar passagem às forças instituintes que operam nesse contexto.

A dissertação que apresento foi organizada buscando dar expressividade aos desafios experimentados neste processo e, assim, os capítulos que se seguem almejam colocar em análise as forças instituídas e instituintes que participaram e participam como “antídoto para a patologia do regime colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018, p. 145).

Após esta apresentação, colocamos a construção dos caminhos metodológicos e as problematizações que fomos construindo nesse horizonte. Na sequência, adentramos na história e práticas que constituem a produção do samba, buscando mapear a participação feminina nesse contexto; para isso, trouxemos três sambistas negras: Leci Brandão, Dona Ivone Lara e Elza Soares e alguns destaques femininos do samba capixaba.

No quinto capítulo, intitulado “Ritmar, sambar e cartografar”, buscamos construir as análises das práticas singulares que dão passagem à produção de transformações.

Finalmente, concluímos a dissertação trazendo os deslocamentos experimentados e compartilhados no encontro com diversas mulheres no decorrer da pesquisa e da constituição da mulher preta, ritmista e militante.

Convidamos você, leitora(or), a vir conosco na leitura e acompanhamento das páginas que seguem, atualizando nossa militância comunitária, proposta por Leci Brandão, no

seu samba “[...] *está nascendo um novo líder no morro do pau da bandeira* [...]”; na cadência proposta por Dona Ivone Lara “[...] *eu vim de lá, eu vim de lá pequenininha, alguém me avisou pra pisar neste chão devagarinho*” e, assim, não chegar com pressa e poder demorar-se e cultivar-se, ao se encontrar com as diversas narrativas, análises e construções que a seguir propomos, e, junto com Elza Soares, afirmar esse rumo à “*mulher do fim do mundo*”.

## 2 PROBLEMATIZAÇÕES E CAMINHOS METODOLÓGICOS TRILHADOS

A pesquisa no movimento institucionalista se orienta pelo princípio de que “todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer” (PAULON, 2005), ou seja, assume-se a produção implicada do conhecimento, em que não há separação entre o objeto da pesquisa e o sujeito dessa ação.

Na obra “Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” (2009), Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, já na primeira pista, “A cartografia como método de Pesquisa-intervenção”, apontam

[...] a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção [...] a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção e coemergência – o que podemos designar como plano de experiência (p. 17).

Nesta pesquisa-intervenção, a cartografia realizada arriscou-se em conhecer-fazer o processo de subjetivação das formas de atuação feminina na escola de samba a partir da inquietação, produção desejanter, da forma engessada de existência e da busca de reinvenção de outras formas de atuação nesse campo de análise, contornado pela instituição chamada escola de samba.

Lourau (2004) dizem que “campo” é um conceito que a Análise Institucional vai tomar emprestado para definir o espaço-tempo em que as modificações se fazem no processo de intervenção, seguindo a formulação de demanda de análise. Assim, partindo da imersão nesse campo de intervenção e outras manifestações do feminino, a pesquisa se constituiu enquanto construção de saber-fazer e fazer-saber em que a escolha de ocupar um lugar na bateria se configurou como um ponto de partida para esta experiência.

Este ponto de partida, que pinça uma linha dentro desse emaranhado campo, aconteceu sem distanciamento, na imanência, mergulhada em uma experiência coletiva em que tudo e todas(os) estamos implicadas(os), colocando em questão os ideais de neutralidade, imparcialidade e objetividade institucionais. A análise das implicações e das sobreimplicações coletivas abre acesso aos processos de institucionalização, suas forças, valores, compromissos, desejos, crenças, suas formas de constituição de realidade.



Para Lourau (ALTOÉ, 2004), a implicação e sua análise devem ser entendidas não como uma lógica quantitativa, se está mais ou menos implicada(o), mais ou menos engajada(o). Ou seja, quando tratamos de implicação, afirmamos que, na ordem econômica mundial e globalizada, na sustentação dessa estrutura e dessa instituição econômica, estamos todos implicados, não se tratando de uma identificação ou personificação de quem estaria mais ou menos implicado do que o outro; assim, “a implicação é um nó de relações; não é ‘boa’ (uso voluntarista) nem ‘má’ (uso jurídico-policial)” (LOURAU; ALTOÉ, 2004, p. 190); daí a necessidade de sua permanente análise e contextualização dos lugares que vamos ocupando na ordem social econômica vigente. Assim, a implicação se relaciona intimamente à questão da sobreimplicação que, nada mais é do que o sobre-trabalho que se assume diante dos desafios que a realidade desigual e injusta coloca para todas(os).

A sobreimplicação e o ativismo, uma vez analisados, apresentam aspectos extremamente passivos: submissão a ordens explícitas ou a consignas implícitas da nova ordem econômica e social, ávida por preencher as grandes brechas produzidas tanto pela desafetação quanto pela institucionalização, maior ou menor, do desemprego. Em análise, essas fôrmas de realidade são quebradas e no instituído abrem-se brechas dando passagem ao instituinte (LOURAU; ALTOÉ, 2004, p. 191).

Ao focar a produção de subjetividade da mulher na escola de samba, capturada por forças instituídas de consumo do corpo-mulher, as estratégias metodológicas da cartografia visaram o movimento, a transformação, a passagem das forças instituintes e a processualidade do objeto, como também do campo, justamente por não ser um método aplicável, mas por “dar pistas” que orientam práticas e posturas ao fazer pesquisar. A cada cartografia que se propõe, especifica-se um processo único espaço-temporal em que a transformação acontece, na correlação das forças instituídas e instituintes.

Debruçar-me sobre um tamborim por horas a fio, muito além de garantir habilidade técnica, consistiu em criar uma linha de tensionamento neste campo em que me inseri a cartografar. Mudar de posição, operar um deslocamento importante do lugar da “esposa do diretor” para a “ritmista”, abarcou práticas ditas e não ditas enquanto dispositivo, ou, segundo Deleuze (1996), “máquinas que fazem ver e falar”, para responder à urgência que se coloca de construir estratégias de proliferação de outros modos de existir de forma imperiosa, também, à minha existência de mulher negra, pesquisadora, ritmista e militante, na conexão e rede de outros e tantos processos de

singularização e fortalecimento de incessantes transformações. Michel Foucault (2008, p. 244) nomeia dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” que operam na constituição do sujeito.

Ao desejar e propor-me olhar para as práticas do samba e, mais ainda, aprender a tocar um instrumento em uma bateria de escola de samba, demandou olhar para diversos dispositivos e uma das ações realizadas nessa direção foi buscar e conhecer a história do samba. Dediquei-me a estudar obras importantes de visibilidade nacional: “O mistério do samba”, de Hermano Vianna (2002); “Carnavais, Malandros e heróis”, de Roberto Damatta (1979); “Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz”, de Candeia e Isnard (1978); e outros clássicos.

Mas, como a pesquisa que me propus a fazer se inventa e abre rupturas, em um encontro informal, no centro histórico da cidade de Vitória, tive contato com outra obra que me tomou de assalto pela sua perspectiva livre de ressentimento, leve e dialogada que traz o samba para um lugar de resistência que narra seu nascimento enquanto identidade nacional. Em “Samba, o dono do corpo”, de Muniz Sodré (1979), deparei-me com a fundamental importância da mulher resistindo e dando passagem ao samba, perpetuando o exercício cultural do povo negro que vivia no subúrbio carioca, e me identifiquei plenamente.

Busquei a tal obra em sebos nacionais e consegui um exemplar muito antigo, com páginas amarronzadas e se soltando, mas se apresentando a mim como possibilidade de escape para reflexões acerca do feminino, sua negritude e sua força potente que faziam todo sentido à pesquisa à qual me propunha. Mais adiante, revisei o dossiê “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”, do Centro Cultural Cartola (2015), entendendo a trama de construção da vasta arquitetura do samba e, em especial, das baterias de escolas de samba no Rio de Janeiro, no Brasil e mundo afora.

Pensar acerca da “mulher no samba” convocou buscar referências sobre racismo e sexismo na história, seguindo uma direção potente e inclusiva do feminismo. Na obra “Sexismo, Racismo e Cultura Brasileira”, de Lélia Gonzalez (1984), encontrei uma importante reflexão acerca dos corpos femininos no mundo do samba, e em “Feminismo para os 99%, um manifesto”, já acima citado, deparei-me com uma

proposta ampla de discussão do feminino, inclusivo e democrático, com quem passo a flertar ao passear-pesquisar pela Novo Império.

Dentro da Escola de Samba Novo Império, assim como nas diversas organizações sociais, existem enunciados e linhas que delimitam papéis atribuídos aos diversos(as) atores da comunidade que a constitui.

[...] 'Tocar bem é tocar como um homem'; 'Diretoras podem ir aos domingos cuidar da limpeza da quadra'; 'Mulheres mais velhas compõem ala das baianas, não decidem rumos da escola, dançam, rodam, fazem e servem a feijoada... dentre outros' (DIÁRIO DE CAMPO DA PESQUISADORA, 2015).

Como assim?

Diante dessas falas, desses enunciados, somente consigo fazer silêncio por um tempo em que consiga ruminar, para que, nesse ato, consiga quebrar a força da raiva que provoca em mim essas tão pesadas e significativas práticas discursivas. Como Sodré (1979) propõe: a quebra do ressentimento para um encontro com o diferente na produção de algo potente.

Desse modo, todo o dito e visto compõem o campo de dizibilidade sobre o qual me dedico a pesquisar. Deleuze (2013) nos diz: "É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades... é necessário rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados" (p. 124).

Desde o início da pesquisa, vivencio o cotidiano e registro em diário de campo as práticas produzidas nos longos ensaios fechados, abertos, técnicos, nas reuniões setoriais, de planejamento, nos bastidores da produção do Carnaval, do desfile e nas confraternizações; elenco algumas cenas/dispositivos que mostram o instituído, a saber:

'levar picanha'; 'tocar como um homem'; 'podemos limpar os banheiros'; 'baianas podem fazer e servir a feijoada'; 'mulheres da comunidade sentam com o carnavalesco para definir o que da mulher, o enredo vai levar para a avenida'; 'ritmistas desfilam de vestido e batom'; 'estamos discutindo mulher e tem macho imperiano violentando companheiras em casa, na quadra, no barracão...'; 'piadas machistas saturam as redes sociais dos integrantes da bateria' (DIÁRIO DE CAMPO DA PESQUISADORA, 2015).

Momentos em que as rachaduras se produzem nos enunciados que contornam o instituído, dando vazão ao instituinte neste campo. Ou seja, realizamos, na escrita implicada do diário de campo, constantes e pertinentes problematizações das próprias

práticas, das capturas vividas, das forças que iam proliferando no processo de se constituir mulher negra, ritmista, pesquisadora e militante.

Assim, afirmamos que

[...] a interpretação não deve sobrepor à alteridade e à novidade trazida pelos eventos ou 'cenas que cortam' do campo. A experiência de campo, com todas as suas arestas e estranhezas, deve trabalhar contra as tendências generalizantes, simplificadoras e redutoras (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 72).

Na produção de dados, os relatos do diário foram trabalhados mediante a Análise da Implicação e Sobreimplicação, buscando os dispositivos que permitiam deixar ver as capturas, as rachaduras da força instituinte; assim, fazer a análise dos dados significou efetuar uma análise das práticas, das forças instituintes e instituídas, já que compreendemos que “o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57).

Para dar conta desse desafio acima colocado, quando assumimos cartografar, fomos construindo um plano de trabalho e de produção de dados que se centrou, para além da escrita do diário de campo, na busca de documentos da Escola de Samba em rede social e, também, nas conversações e registros dos diversos discursos, imagens, áudios, vídeos, fotos compartilhadas na rede social de WhatsApp dos grupos que fomos nos inserindo no decorrer da cartografia.

Decidimos trabalhar com a recuperação de imagens fotográficas que dessem visibilidade às forças instituintes e instituídas nessa constituição do feminino, sendo essas imagens capturadas das próprias redes sociais, como Facebook e Instagram.

Ainda realizamos pesquisa bibliográfica e documental, acessando a rede SciELO por meio de busca de palavras-chave que se relacionassem com as temáticas pesquisadas e utilizamos trabalhos acadêmicos que buscam compreender as contribuições das obras das mulheres, nas interfaces raça, gênero e classe e, também, trabalhos biográficos e documentários, disponibilizados em plataformas privadas sitiadas na internet.

Também destacamos que buscamos orientar as análises dos dados produzidos pelos princípios éticos/políticos colocados por Foucault para a constituição de uma vida não fascista, tais como:

- **Libere a ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante;**
- **Faça crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção,** mais do que por subdivisão e hierarquização piramidal;
- Libere-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental, por um longo tempo, sacralizou como forma do poder e modo de acesso à realidade. **Prefira o que é positivo e múltiplo; a diferença à uniformidade; o fluxo às unidades; os agenciamentos móveis aos sistemas. Considere que o que é produtivo, não é sedentário, mas nômade;**
- Não imagine que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. **É a ligação do desejo com a realidade** (e não sua fuga, nas formas da representação) que possui uma força revolucionária;
- Não utilize o pensamento para dar a uma prática política um valor de verdade; nem a ação política, para desacreditar um pensamento, como se ele fosse apenas pura especulação. Utilize a prática política como **um intensificador do pensamento, e a análise como um multiplicador das formas e dos domínios de intervenção da ação política;**
- Não exija da ação política que ela restabeleça os 'direitos' do indivíduo, tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é o produto do poder. **O que é preciso é 'desindividualizar' pela multiplicação, o deslocamento e os diversos agenciamentos.** O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de 'desindividualização';
- **Não caia de amores pelo poder** (FOUCAULT, 1977, p. 3-4, grifos nossos).

Diante desses princípios, assumimos que o trabalho de análise dos dados produzidos significou ampliar, multiplicar as formas de intervenção na Escola de Samba, no território vivido, nas relações familiares e em mim mesma, como ação ética/estética/política/inventiva.

### 3 CONTEXTUALIZANDO O TERRITÓRIO DA CARTOGRAFIA

Somos de Caratoíra, lugar bom de se morar, é a família imperiana que está nesse lugar (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2006).

[...] quem vem lá? É a Novo Império, é muito sério, paixão verdadeira. E o meu pavilhão vai tremular, Caratoíra, unida a cantar! (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2017).

Iniciamos a contextualização de nosso território de pesquisa, que é compreendido como uma rede de relações geográficas, afetivas, econômicas, temporais, sexuais, étnicas, religiosas, entre outras, e que é dinâmico e processual, com uma junção de dois refrões muito cantados na quadra da Escola de Samba Novo Império, os quais traduzem a intrínseca relação da Associação Cultural com o bairro de Caratoíra.

A Novo Império teve seu ato de criação e primeiras atividades ocorridas na Vila Rubim, no ano de 1956, tendo os estivadores e migrantes nordestinos grande participação nesse processo, o que nos possibilita compreender o nome de Império da Vila. Anos depois, a escola foi rebatizada com o nome de Novo Império, e teve sua sede localizada em tempos de muitos títulos do Carnaval capixaba em Caratoíra, o que acabou selando de maneira muito profunda essa relação e produzindo outro contorno, por meio da cultura do samba, às dimensões territoriais da região.

Com o intuito de aproximar o leitor deste texto ao contexto de pesquisa, optamos por promover um “Arrastão Textual”, tomando como referência os Arrastões da Família Imperiana. Inicialmente, consideramos importante construir um conceito do que chamamos de arrastão, a partir do contexto que estamos estudando, para que possamos melhor compreender o percurso que iremos realizar:

**Arrastão:** Movimento idealizado por Suzana Bremenkamp, uma mulher, imperiana, diretora do departamento de comunicação, e disparado pela Associação Cultural Social e Esportiva Grêmio Recreativo Escola de Samba Novo Império, que acontece desde 2016, sempre no primeiro domingo do ano. O ato consiste em uma “balbúrdia quilombola<sup>7</sup>”, em que a bateria, os casais de mestre sala e porta bandeira, as assistas, harmonia, baianas e velha guarda sobem até o ponto mais alto do Morro de Caratoíra e, após uma concentração desconcentrada, descem sambando, em

<sup>7</sup> Trabalhamos com a expressão expressada pelo então Ministro de Educação Weintraub ao se referir à produção de conhecimento universitário como balbúrdia. E ainda chamamos de quilombola por queremos destacar a resistência negra nesse movimento de balbúrdia.

movimento desgovernado e/ou impossível de se governar, literalmente abraçados por/com todos os quilombolas residentes na região e visitantes de outros quilombos até a Quadra da Escola.



Figura 1 – Arrastão da Família Imperiana, 2017.

Fonte: Departamento Cultural da Novo Império: Arrastão da Família Imperiana (2017).

Estamos no alto do Morro de Caratoíra, colados no Morro dos Alagoanos. De fato, só consegue diferenciar esses dois morros quem reside ou conhece muito bem o local. Ocupado por alagoanos, paraibanos, sergipanos e baianos que fizeram sua diáspora forçada em busca de trabalho, a partir dos anos 40 do século XX, para atuarem como mão de obra barata no processo de expansão territorial e econômica de Vitória.

Do ponto mais alto de Caratoíra, saímos em arrastão e, ao olharmos para o Morro dos Alagoanos, rememoramos a tradição do samba marcada por um tradicional Bloco das décadas de 70 e 80, chamado “Alegria, Alegria”; pelas Festas de São Sebastião realizadas em frente à igreja católica, que reuniam anualmente sambistas tradicionais do Espírito Santo e Rio de Janeiro e, mais recentemente, o Festival de Música de

Botequim (FEMUSQUIM). O Alagoano é terra nacionalmente conhecida pela gentileza e atuação cultural de Raimundo de Oliveira.



Figura 2 – Festival de Música de Botequim, 2008.  
Fonte: Voz das Comunidades - FEMUSQUIM (2008).

Com a descida do arrastão, passamos na casa e Dona Ciroca, baiana antiga, ainda viva da Novo Império. Nessa parada, na casa de Ciroca, observamos a juventude atuante dos “Vizinhos da Arte”, e a força insurgente das Mulheres Unidas de Caratoíra, (MUCA). Estas se lançam na comunidade distribuindo livros que discutem o feminismo preto, além de mobilizarem forças, em contexto de necropolítica reafirmada na pandemia, para suprir de comida e esperança as inúmeras famílias.

Mbembe (2018), na obra intitulada “Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte”, aprofunda o conceito de necropolítica, buscando construir um processo de compreensão em que a violência está diretamente ligada à estrutura do Estado, sendo que este define os humanos que podem morrer e os que devem viver. Nesse contexto, o racismo se constitui como um elemento de controle e dominação que perpetua os impactos do colonialismo, de práticas de escravidão contemporânea, tendo a população negra a suspensão. Em nome da civilização, da garantia de seus direitos.

Ao estabelecer a relação entre soberania e violência, Mbembe (2018) afirma que o colonialismo e todo o processo de violência sofrida pela população negra serviram para legitimar o capitalismo, sendo que a soberania se constitui com o “controle” sobre a mortalidade e definição da vida como a implantação e manifestação de poder. “O



seu lugar consiste no exercício de um poder à margem da lei e no qual a ‘paz’ tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’ (2018, p. 32-33).

Como qualquer guerra, o colonialismo atual não está permanentemente submetido a normas legais e institucionais, e o controle opera como base de divisão entre os vivos e os mortos. Nesse sentido, a necropolítica, discutida por Mbembe (2018), acaba civilizando e atribuindo racionalidade aos modos e atos de matar, e, como desdobramentos, perpetua as hierarquias raciais promovidas pelo Estado, em nome da “segurança”. Esse processo se intensifica nos países periféricos do mundo capitalista, visto que suas democracias ainda estão incipientes, frágeis e restritas a determinados grupos sociais, o que aprofunda a política de morte, em que matar se torna assunto de alta precisão “[...] e população inteiras são o alvo do soberano” (2018, p. 44-47).

A partir das contribuições feitas por Mbembe (2018), observa-se que essas formas de gestão “subjugam a vida ao poder da morte, reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror” (p. 71). Assim, em nosso presente, existem diversas maneiras pelas quais as armas letais são colocadas em circulação com o objetivo de destruição e aniquilamento ao máximo de indivíduos, criando mundos de morte.

Inseridas neste contexto de necropolítica, encontramos nessas duas comunidades diversos problemas ocasionados pelo poder público, no que diz respeito aos serviços não garantidos para a população local. Como equipamentos públicos, mapeamos: uma Unidade Básica de Saúde bem avaliada pela população local e um Centro Municipal de Educação Infantil. Quando os estudantes atingem a idade ou ano de ida para o Ensino Fundamental, acabam sendo obrigados a se deslocar para bairros vizinhos como Santo Antônio, Morro do Quadro, Santa Tereza e Mario Cipreste. E, por falar nesses bairros, o arrastão segue até o encontro de 7 ruas, chamado Ponto Chique. Desse cruzamento, cujo trânsito foge a qualquer racionalidade – não que isso seja algo ruim –, é possível visualizar um caminho que nos leva aos bairros de Santa Tereza, Morro do Quadro, Cabral e Chapada. Especificamente nesses bairros, temos uma Escola de Samba bastante querida, chamada “Chega Mais”. Encontramos também dois coletivos muito fortes de atuação comunitária, um deles coordenado e composto apenas por mulheres, chamado “Quadro de Esperança”, e outro em que as mulheres são o motor, cujo nome é “Juntos Somos Mais Fortes”, além do Coral

Serenata, composto por crianças e adolescentes que estudam na Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Mauro Braga e viajam o mundo cantando e encantando.

Coexistindo com esse universo político-cultural, temos a forte presença de conflitos disparados pela disputa da venda ilícita de substâncias psicoativas. Esses conflitos acabam produzindo momentos de confinamento dos moradores, ocupação frequente da polícia militar e mortes da juventude preta. Estamos falando de morros localizados na zona sul de Vitória, região periférica, com muitos trabalhadores exercendo atividades informais ou desempregados.

Descendo a ladeira em direção à quadra, já podemos visualizar a Ilha do Príncipe, o Mercado da Vila Rubim, as pontes Florentino Avidos e a Segunda Ponte e suas conexões com Cariacica e Vila Velha, além do encontro desses bairros com a avenida Santo Antônio, bairro mais antigo de Vitória.

Nesse encontro territorial está sediada a quadra da Novo Império. Consiste em um espaço comunitário, ocupado por formação de ritmistas, reuniões com mulheres empreendedoras da região, por assembleias de categorias, debates de candidatos a cargos públicos, pelos movimentos que pautam questões relacionadas ao racismo, o direito à diversidade sexual, formação de passistas, além de shows, bailes, festas de aniversário, feijoadas e samba.



Figura 3 – Ensaio de Passistas.

Fonte: Associação Cultural Social e Esportiva G.R.E.S. Novo Império (2020).



Figura 4 – Grupo de Passistas Show.

Fonte: Associação Cultural Social e Esportiva G.R.E.S. Novo Império (2020).



Figura 5 – Ensaio de Passistas Mirins.

Fonte: Associação Cultural Social e Esportiva G.R.E.S. Novo Império (2020).



Figura 6 – Oficina de Capoeira.

Fonte: Associação Cultural Social e Esportiva G.R.E.S. Novo Império (2020).

As imagens selecionadas remetem à dimensão educacional da Novo Império, que, muito além da competição anual, busca desenvolver o trabalho de formação e transformação dessa comunidade no território do samba em que me desloco e me constituo.

Destacamos que as imagens mostram que, embora exista uma dada organização que segue certas normatividades, como, por exemplo, os uniformes, as alas, as diversas segmentariedades, existem práticas que transversalizam e que craquelam, movimentam essas performances com as problemáticas que atravessam os corpos que acompanhamos nas fotos, tais como a questão de raça, gênero e classe, aspectos que buscaremos integrar em nossas análises nos capítulos que se seguem.

#### 4 O SAMBA FLORESCE NO FUNDO DO NOSSO QUINTAL

Resultado do contexto de escravidão africana iniciado no século XIX, cujos desdobramentos dos processos de resistência cultural dos africanos escravizados no Brasil desembocaram no início do século XX, na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, o samba resguarda importantes marcas da cultura popular africana e afro-brasileira e explicita a complexidade da produção de conhecimento do povo negro. Na busca por trazer alguns elementos desse percurso histórico, assumimos como referencial os estudos de Hermano Viana, Ney Lopes, Sergio Cabral e Muniz Sodré, além de dossiê do Centro Cultural Cartola e artigos de pesquisadores(as) e estudiosos(as) da cultura do samba.

O debate sobre a origem do samba no contexto urbano do Rio de Janeiro é acirrado e cercado de controvérsias. Há perspectivas concorrentes sobre o surgimento, circulação e difusão desse estilo musical no início do século XX na então capital da República. De maneira esquemática, há os estudos que valorizam sua dimensão autóctone, associando o samba exclusivamente à cultura negra, entre eles, as literaturas produzidas pelo jornalista Sérgio Cabral (1996) e pelo sambista e historiador Nei Lopes (2003). Por outro lado, existem os estudos analisando o samba como um mediador cultural entre os diferentes segmentos sociais cariocas: Sandroni (2012), Viana (2002) e Cavalcanti (2007) (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 31).

Diferentemente de outras manifestações culturais populares que acabam assumindo um território mais marcado, o samba se constituiu como cultura nacional, destacando-se como um fenômeno cultural pujante que atravessa um século, transitando ora como alvo de perseguição e discriminação, ora como símbolo nacional, cujas práticas, mesmo em contextos de grande circulação de capital, ainda podem ser caracterizadas por um processo marcado pela forte presença de precarização do trabalho, pela predominância das relações desiguais de gênero e outras formas de desigualdades.

Quando tratamos da questão da cultura também consideramos que esta sofre uma captura de sua produção nas relações sociais capitalistas que vivemos. Com Guattari e Rolnik (1996) entendemos que a cultura pode se constituir como uma estratégia de poder e controle da produção desejante à medida que se confirma cultura de consumo, a chamada e tão criticada indústria cultural. Assim, orientamos nosso fazer pautando essa ideia de cultura como um permanente processo de

[...] singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (p. 17).

Podemos acompanhar essa singularização na trajetória de produção do samba, como vemos no relato a seguir:

Os processos de ‘oficialização’ ou ‘nacionalização’ do samba. Descritos por estudiosos como Hermano Viana e Cláudia Matos, não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. Pode se afirmar que os seus primeiros cultores-pobres, negros e excluídos – foram os principais responsáveis por essa conquista. Eles tomaram para si a liderança do processo de afirmação gradual do samba, urdido em diversos fatores, que vão da excelência de sua expressão criativa ao capricho da indumentária e ao emprego de palavras rebuscadas no que se poderia resumir modernamente por ‘atitude’ (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 15).

Nesse sentido, o samba é uma importante prática de tradução do trato dado às camadas mais pobres da sociedade brasileira, pois se apresenta, muito mais do que um ritmo ou expressão musical de um grupo social marginalizado, mas sim como instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira.

A complexidade do fenômeno samba é percebida na literatura a partir de diferentes correntes que disputam narrativas e nos possibilitam perceber inúmeras contradições no processo histórico de constituição da sociedade brasileira, suas questões culturais e sociais. Ao analisarmos as produções resultantes de pesquisas que assumem uma perspectiva crítica, identificamos recorrentes indagações à produção do samba em função do que denominam “captura” pela Indústria Cultural. A teoria crítica, ao analisar o samba, tem aprofundado suas relações com a questão cultural e a questão social no Brasil.

Em “Dia de Graça”, Candeia nos alerta

hoje é manhã de carnaval/é o esplendor/as escolas vão desfilar/  
garbosamente/e aquela gente de cor com a imponência de um rei/vai pisar  
na passarela/salve a Portela/vamos esquecer os desenganos que  
passamos/viver a alegria que sonhamos durante o ano/[...] mas depois da  
ilusão/COITADO/negro volta ao humilde barracão (CANDEIA, 2021).

A referida composição traduz as contradições da excludente e desigual sociedade brasileira, que expressam motivações para os compositores em seus interesses individuais e coletivos.

Braz (2013), ao discutir as questões sociais e culturais do samba, afirma que

[...] as contradições são a matéria-prima impulsionadora da criação artística do samba. Entendê-la supõe compreender a ‘questão social’, tema controverso e cheio de armadilhas que, se não for bem aclarado, pode turvar nossas análises (BRAZ, 2013, p. 76).

Segundo o pesquisador, torna-se necessário compreender a particularidade do samba como uma modalidade de práxis que busca modificar as relações sociais, sendo seu produto resultado de sua atividade de criação, desencadeadora de processos de subjetivação e objetivação historicamente determinados.

Cabe destacar que a questão social e a questão cultural, simultaneamente, sintetizam o fenômeno do samba, visto que os trabalhadores apresentam em suas composições, práticas de lazer, movimento corporal, apresentações nas quadras e desfiles um conjunto de demandas e lutas que são travadas na sociedade capitalista, a partir de um processo que parece ficar restrito à questão cultural. Porém, esse cenário ocorre em um permanente confronto de forças instituídas e instituintes, entre os lugares de desfilado, excluído e, ao mesmo tempo, denuncia-dor da cruel realidade vivida que no Brasil é fruto de constantes práticas de desqualificação social, como a escravidão, que geraram marcas profundas em nossa sociabilidade (SCOREL, 1999).

A despeito das fronteiras e dos limites estruturais demarcados pela chamada questão cultural no país, as contradições de classe que marcam a 'questão social' no Brasil, especialmente entre as camadas mais baixas da classe trabalhadora em formação no país na entrada do século XX, tiveram no samba uma intensa e significativa forma de expressão sociocultural dos interesses sociais dos de 'baixo' (BRAZ, 2013, p. 80).

Em 1988, no Ano do Centenário da Abolição, a Estação Primeira de Mangueira cantava: *“Pergunte ao criador/pergunte ao criador/quem pintou essa aquarela? Livre do açoite da senzala/preso na miséria da favela/... o negro samba/negro joga capoeira, ele é o rei da verde-rosa/da Mangueira”* (ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 1988). Esse samba-enredo traduz as articulações e atravessamentos entre a questão social e cultural no Brasil, na sua interface com o samba.

Coutinho (2011), em trabalho intitulado “Cultura e Sociedade no Brasil”, traz à tona dois eixos de análise que nos auxiliam a compreender a rede acima citada. Utilizando-se das categorias de “via prussiana” de Lenin e “revolução passiva” de Gramsci, o autor analisa as transformações ocorridas em nossa história e reafirma conclusões de outros autores que trabalham com a perspectiva crítica, que a conciliação coordenada pelos de “cima”, para a garantia de seus privilégios, ao mesmo tempo em que buscavam garantir os anseios e movimentos dos de “baixo”, caracterizou todas as grandes alternativas vividas em nosso país, dentre elas, citamos: a Independência, a Abolição, a República, a Revolução de 1930, a Ditadura e a Redemocratização. As elites encontraram na via prussiana e na revolução passiva a possibilidade de

exclusão dos marginalizados das tomadas de decisão.

Inseridos nesse contexto, observamos que essa tendência de conciliação pelo alto deixa fortes marcas nos modos e conteúdo da cultura brasileira. Ressaltamos que “os de baixo” historicamente lutaram por participação, como força instituinte, na construção e distribuição dos bens materiais e imateriais construídos, inclusive criando seus instrumentos como partidos políticos, batucadas, escolas de samba, terreiros, mas que foram duramente reprimidos até a década de 30 do século passado.

É nesse campo que podemos sustentar a relação de complementaridade entre ‘questão social’ e ‘questão cultural’ para aprender o samba. Sua origem se deu no mesmo quadro histórico em que se estruturaram as relações sociais que conformaram a questão cultural em nossa busca por afirmar-se como sujeito histórico dotado de consciência social (BRAZ, 2013, p. 81).

Reconhecemos que a conciliação coordenada pelos “de cima” influenciou de diferentes maneiras a produção artística do samba ao longo da história, pautando temas e composições, critérios e regras de desfiles, disputando o padrão estético que se desejava projetar a partir da indústria cultural. Porém, em nossa análise, esse olhar advindo da Teoria Crítica, se não for complementado com outras perspectivas teóricas, pode reafirmar a construção de uma narrativa que acaba reduzindo os diferentes percursos experienciados na história da produção do samba, os movimentos e as estratégias de resistência, ou até mesmo algumas conformações assumidas em contextos específicos, a um processo de padronização coordenado pelo capital. Essa leitura faz-se muito presente quando se discute o papel da indústria cultural nas produções dos desfiles de escola de samba.

Horkheimer e Adorno (2002) afirmam que a indústria cultural tem como objetivo a dependência e a alienação dos homens, padronizando os gostos e induzindo-os ao consumo de produtos de baixa qualidade. Nesse sentido, o termo “indústria cultural” substitui a cultura de massas, pois não se trata da valorização da cultura, mas sim de uma ideologia imposta às pessoas. Os escritos de Horkheimer e Adorno, membros da Escola de Frankfurt, fortalecem associarmos a temática que estamos pesquisando, a ideia de que o samba e as escolas de samba passaram por um processo de padronização através do qual suas especificidades foram sendo gradativamente excluídas do processo de produção do Carnaval.

Para Horkheimer e Adorno (2002), os meios de comunicação da massa efetivamente se constituíram como um desestímulo à sensibilidade, pois desconsideraram as



diferenças culturais e padronizam o mundo. Os sujeitos tornam-se passivos e conformistas, pois a produção em escala produz uma falsa ideia de democracia, banalizando e descaracterizando a arte, promovendo a perda do senso crítico, tornando o consumidor passivo das mercadorias.

Todos somos consumidores e todos somos produtos, e, a indústria cultural, para atingir o maior número de pessoas possível, padroniza o que é diverso através da repetição. A repetição satisfaz o desejo de repetição. Mesmo que você provoque um enunciado disparador de valorização da comunidade, garantindo que seus quesitos não sejam importados, elegendo um casal formado na nossa quadra, um mestre e diretores formados na nossa Orquestra, e uma rainha de bateria oriunda de nossos bairros, as pressões mercadológicas e as demandas financeiras para a garantia do desfile te deixarão em dúvida se as decisões tomadas nessa direção serão compreendidas pela própria comunidade.

Embora de extrema relevância às reflexões acerca da indústria cultural, cabe destacarmos que, para Freire, somos, sim, sujeitos condicionados pelo contexto histórico, porém não determinados por ele. E, não sendo determinados, não nos adaptamos mecanicamente, nem passivamente.

Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado, mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir além dele. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. A diferença entre o inacabado que não se sabe como tal e o inacabado que a história e socialmente alcançou a possibilidade de saber-se inacabado (FREIRE, 1996, p. 53).

É justamente nessa perspectiva de Paulo Freire que os sujeitos são vistos como produto e, também, como produtores ativos da realidade, o que em Guattari e Rolnik (1996) será chamado de processos de singularização. Desse modo, compreendemos que os indivíduos trazem em suas práticas contribuições significativas para a construção de singularizações e de afirmação de outros modos de relação com a vida, com o trabalho e com a sexualidade, assumindo o processo permanente de movimento e criação de problemas, perturbações ao que está instituído.

Com enorme diversidade de gêneros e subgêneros, presença em todo o território nacional e em diferentes países, o samba floresce no fundo do nosso quintal como resistência aos processos de escravidão – Revolta dos Malês<sup>8</sup>, em 1835; aos

---

<sup>8</sup> Importante revolta de negras e negros escravizados, em Salvador-BA, no ano de 1835.

processos de higienização; proibição do direito de propriedade – Lei de Terras de 1835; Reformas Urbanas do início do século XX, que expulsaram os negros das regiões centrais das cidades, promovendo o deslocamento forçado para os morros e periferias; e criminalização cultural, com a perseguição das práticas religiosas e culturais produzidas pela negritude.

Foi justamente nesse contexto de proibição, tanto das folias e celebrações da vida quanto de suas práticas de fé, que o samba se constituiu e difundiu, diversificou-se e se popularizou nas rodas, nas escolas de samba, com expressões culturais de grande potencial agregador.

Freire (1967), no livro intitulado “Educação como Prática da Liberdade”, reafirma que toda prática educativa envolve uma postura teórica por parte do sujeito que a realiza. Nesse sentido, sujeitos pouco ou não escolarizados, marginalizados de parte considerável dos bens culturais, sociais e com extrema dificuldade de acessar seus direitos já proclamados em nossa Constituição, como forma de resistência a esse processo, acabam produzindo conhecimentos e tecnologias, porém nem sempre reconhecidos.

Em 2015, o Centro Cultural Cartola, com supervisão e apoio financeiro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), publicou um dossiê intitulado “Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo”, que buscou situar o samba como patrimônio, como referência cultural nacional, além de “fonte de inspiração e de trocas interculturais para além de suas fronteiras geográficas” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 17).

A pesquisa apresenta contribuições e fontes significativas acerca da história do samba, afirmando que, embora tenham ocorrido transformações ocasionadas pelas concessões feitas à participação de todas as camadas da população, as matrizes, bem como as características mais essenciais, na poesia, musicalidade, ritos e celebrações permaneceram.

Ao nos remetermos ao século XIX, identificamos alguns aspectos que nos ajudam a compreender o contexto acerca do qual estamos tratando:

- a) intensificação do processo de abolições em vários países, porém com manutenção no Brasil;

- b) crescimento da cidade do Rio de Janeiro a partir de 1830, fruto do tráfico, da migração interna de cativos e negros, igualando o número de escravizados ao da população livre;
- c) intensificação da criminalização após a revolta dos yorubás e malês, que ocorreu em 1835, na Bahia, ao mesmo tempo que muitos negros islâmicos migraram para o Rio após o fim da revolta;
- d) surgimento de uma nova dimensão religiosa, uma nova liturgia no encontro dos cultos bantos e yorubás, somada à ascensão das filhas de santo, que se tornaram as guardiãs da ancestralidade africana.

A escravidão nas Américas ocasiona uma mescla sem precedente de povos e culturas africanas, que em alguns momentos de inflexão, ocorridos em determinados lugares, elabora novas sínteses, decisivas na construção das novas sociedades nacionais que se montam depois do processo abolicionista e do republicanismo que varrem o continente. No literalmente novo mundo para o africano, dá-se uma reordenação dos valores e símbolos produzidos na origem africana diante da condição de escravos e do convívio entre diversas etnias no cativo (CARTOLA, 2015, p. 26).

Nesse mesmo contexto de historicidade do samba, Muniz Sodré (1979) descreve processos de produção em que a presença feminina se impõe de modo estrutural ao dar passagem aos espaços de suas casas, de seus terreiros, de sua fé, de seus corpos e existências para que fluísse o samba. Tia Ciata, uma autoridade de religião de matriz africana no Brasil, companheira de um influente profissional liberal da época, usando de certa proteção contra a repressora lógica de marginalização cultural vivenciada após a abolição, possibilitou e atuou na proliferação e resistência musical e cultural do samba. Sua casa era dividida em cômodos, onde na parte da frente se realizavam os bailes; nos fundos, o samba de partido alto; e no terreiro, as batucadas. Todos num gradativo nível de expressão corporal de agilidade e intensidade de danças, cultos religiosos, numa fundamental forma de resistência negra na vida urbana da capital do Brasil.

Dali, o samba ganha corpo. Executado por frequentadores de importância e indiscutível habilidade musical, Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e outros, produziram o primeiro samba gravado “Pelo Telefone”, como pontapé inicial ao novo gênero musical, o samba. A partir daí, ganhou as ruas, avenidas, a praça onze e, segundo Heitor dos Prazeres, constitui uma África em miniatura (PRAZERES *apud* CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015).

Desse ponto em diante, segundo Hermano Viana (2002), em seu trabalho intitulado “O Mistério do Samba”, o gênero musical, que resistiu às perseguições e marginalização, passou por um processo de apropriação e crescente perda de suas características africanas, batuques, força rítmica e entonação, a fim de se tornar um ritmo de identidade nacional. Segundo o autor, uma noite em que se encontraram intelectuais da elite brasileira como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda e os músicos Pixinguinha e Donga, “noitada” descrita pelo poeta modernista europeu Blaise Cendrars, simbolizou esse processo “misterioso” de reposicionamento social pelo qual o samba passou.

Numa outra perspectiva, Muniz Sodré (1979), sobre esse processo de popularização do samba ao ponto de se tornar um símbolo nacional, afirma

No contato das culturas da Europa e África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando sua matriz através da delocação dos acentos presentes na sincopação. A síncopa, como já dissemos, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Essa alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas na Europa ele era mais frequente na melodia, na África, sua incidência básica era rítmica. A síncopa brasileira rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro atacava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso (SODRÉ, 1979, p. 24).

Percebe-se, assim, uma diferença fundamental do ponto de vista dos autores que incide fortemente na pesquisa que apresentamos. De um lado, um autor que demarca perdas características que prejudicaram a essência do ritmo africano em nome de uma nacionalização e, de outro, uma estratégia de mistura, enriquecimento e sobrevivência cultural que constituiu um ritmo poente, resistente, que, mais que um gênero musical, é forma de expressão, modo de socialização e referencial de pertencimento de uma parcela considerável do povo brasileiro.

Quando analisamos o lugar da mulher no samba, temos que estar atentos para um duplo fenômeno: o racismo e o sexismo, visto que o primeiro é marca estrutural da sociedade pós-invasão portuguesa, o que acabou por produzir o segundo e efeitos violentos, em especial para a mulher negra.

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, sóls e luns, 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’ (GONZALES, 1984, p. 227).

Em um artigo intitulado “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, Lélia Gonzales aprofunda questões acerca da produção da mulata e da mãe preta, indissociando o binômio gênero e etnia. Gonzales (1984) soma-se ao grupo que contesta o mito da democracia racial, mas alerta que, no Carnaval, o mito é atualizado com toda a 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’. É 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 (GONZALES, 1984, p. 228).

Como um corpo-Card<sup>9</sup>, a mulher negra pode ocupar um lugar que alterna, em algumas horas, do centro temporário ao periférico permanente. Junto com elas, mas ainda com um lugar de fala um pouco mais privilegiado, estão as não negras que habitam as comunidades de origem das escolas de samba. Embora dividam as mesmas condições e negações de direitos presentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, o fenótipo acaba também reforçando a desigualdade e facilitando os processos de branqueamento nos espaços de samba. Estas duas mulheres: a negra e a não negra da periferia, somente perdem seu “*lugar de picanha*” quando se inicia um processo de ocupação da mulher branca e rica, que paga seu posto de madrinha, destaque e/ou rainha das baterias. Nesse contexto, o sexismo e o racismo somam-se à categoria de classe social, completando o ciclo estrutural, instituído e exploratório da história brasileira.

Só que na hora de mostrar o que eles chamam de ‘coisas nossas’, é um tal de falar de samba, tutu, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora. Quando querem falar do charme, da beleza da mulher brasileira, pinta logo a imagem de gente queimada da praia, de andar reboativo, de meneios no olhar, de requebros e faceirices. E culminando,

---

<sup>9</sup> Essa expressão denota o corpo-cartão de crédito.

pinta este orgulho besta de dizer que a gente é uma democracia racial. Só que quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista. Contraditório, né? Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma justamente porque a gente pôs o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é Escravo (GONZALES, 1984, p. 239).

A partir das contribuições de Gonzales, mas sem perder o que Freire (2007) nos aponta acerca dos sujeitos e da ação cultural, indagamos: quais têm sido os movimentos produzidos pelas mulheres do samba que têm possibilitado outros olhares e lugares nas escolas de samba e, conseqüentemente, na sociedade brasileira? Como podemos identificar a força instituinte que rompe, fissa essa tríade gênero-etnia-classe social, a partir das formas de atuação das mulheres que atuam com a prática do samba? Como as histórias de vida de Tia Ciata, Leci Brandão, Elza Soares, Dona Ivone Lara e as mulheres que constroem a Novo Império têm contribuído para rupturas dos instituídos nesse campo?

#### 4.1 TIRA A POEIRA DOS PORÕES/Ô, ABRE ALAS PARAS SUAS HEROÍNAS DE BARRACÕES/DOS BRASIS QUE SE FAZ UM PAÍS DE LARAS, ELZAS E LECIS

Consideramos de extrema importância este subitem, visto que ao estudarmos a história do samba experimentamos o esquecimento proposital de criadoras, mantenedoras e propagadoras dessa cultura de caráter nacional, que têm tido suas contribuições silenciadas por narrativas que privilegiam o protagonismo de homens brancos e, posteriormente, de homens negros. Em uma parceria de Luciano Bom Cabelo e outros bambas, podemos constatar que a escola de samba e todos os processos de formação que dão a ela contorno é certamente resultante de encontros muito mais plurais, em que homens e mulheres atuaram incansavelmente num processo permanente de construção do samba.

Nossa Escola

Como toda bola é de Pelé  
A flauta de Altamiro é  
Violão Baden pegou  
Todo cavaquinho é de Azevedo  
A voz é Roberto Ribeiro  
E Almir compositor  
Dona Ivone Lara  
Uma joia rara  
Jovelina Pérola

Vai vadiar junto com a Clementina  
 E a fineza que ensina  
 É Paulinho da Viola  
 Genial mestre Cartola  
 Martinho José Ferreira  
 Candeia, Tamarineira  
 Essa é a nossa Escola  
 Dona Ivone Lara  
 Uma joia rara  
 Jovelina Pérola  
 (UNDERGROUND SAMBA LAPA, 2021).

Nesse sentido, com o propósito decolonial de fortalecer contranarrativas que buscam protagonizar grupos étnicos e gêneros privilegiados socialmente, dialogaremos com recortes da história e movimentos de insurgências protagonizados por Leci Brandão, D. Ivone Lara e Elza Soares, diante das barreiras impostas pelo racismo e machismo presentes nas práticas do patriarcado.

Ressaltamos que não pretendemos, neste trabalho, retomar as biografias das baluartes, nem tratar de aspectos históricos de maneira linear. Nosso intuito consiste em trazer alguns momentos dessas vidas que se encontram em muitos aspectos, focando em seus singulares processos de resistência, de passagem às forças instituintes, o que nos provocou a escolha de pinçar elementos, na relação instituído-instituinte, que ora se aproximam, ora se diferenciam substancialmente.

#### **4.1.1 Leci Brandão: “uma nova líder nasceu no morro do pau da bandeira”**

Pereira (2010) dedicou sua pesquisa à história dessa compositora, advogada, militante e jornalista, buscando desvelar propostas identitárias de raça e gênero em seu repertório, revelando subjetividades e contranarrativas encampadas por Leci Brandão. Articulando o campo da história com o da música, emergem no trabalho os sons e os silêncios da vida dessa mulher preta que se tornou uma das maiores referências do mundo do samba.

Originária de Bangu, bairro tradicional localizado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, Leci, nas suas primeiras aparições nos programas de calouros de Flavio Cavalcante, apresentou-se com uma música que, em sua letra, afirmava não ter vindo para falar de guerra, mas sim de paz. Como o ambiente artístico de 1968 compunha

um cenário que acabava por exigir um posicionamento político antiditatorial, a compositora, mesmo tendo a sua apresentação sido a mais bem avaliada na referida tarde de sua inauguração, despertou inicialmente desconfiças de seus futuros colegas de profissão quanto ao seu posicionamento diante do regime militar. Anos depois, Leci Brandão (*apud* PEREIRA, 2010, p. 13) analisou seu processo e se manifesta acerca desse evento: “Naquela época, confesso, não tinha ainda uma consciência política. Meu pai tinha uma cabeça muito de direita. [...] Só fui descobrir meu outro lado anos depois da morte dele”.

Porém, ao analisarmos os estudos de Pereira (2010), o que mais nos chama atenção consiste no encantamento de Leci Brandão com as reações da vizinhança do bairro quando ela retornou das finais do programa em que não tinha sido vencedora. Conta Leci que a rua estava cheia, com festa, bolos, refrigerantes e cervejas. A partir daquele dia, ela passou a não pagar mais o transporte público, era reconhecida na comunidade e percebia que as pessoas se identificavam com ela.

A identificação social a qual se refere Leci Brandão pode ser compreendida como aquilo que a socióloga Nilma Lino Gomes chama de ‘modo de ser’. Ou seja, uma identidade que, por não ser inata, refere-se a uma forma de ser/estar no mundo e para /com o outro e acaba por apresentar-se como fator importante na criação de redes e relações e referências culturais dos grupos sociais (PEREIRA, 2010, p. 15).

Nascida na região da “Pequena África”, a filha da servente da escola aprendeu a gostar de samba nas festas familiares, e foi atravessada pelo contexto político, social e cultural vivido pelo país nas décadas 50, 60 e 70. Com o amadurecimento político, Leci inicia, na década de 70, após inserção no curso de direito, um repertório musical que, ao mesmo tempo, mantém o canto de histórias cotidianas, que retratava a vida das pessoas simples, mas que, gradativamente, foi sendo ampliado para temas que procuravam tratar das questões sociais.

Sua entrada, em 1972, na tradicional e predominantemente masculina ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, traduz as subversões de um corpo feminino, negro, jovem e culturalmente ativo, em um espaço demarcado pelas práticas machistas. A experiência na Mangueira provocou, disparou na compositora um processo de reflexão acerca do lugar social do samba, que abriu possibilidades para trabalhos no Teatro Opinião, onde Leci começou a observar e externalizar sua indignação com os processos de apagamento das mulheres negras na constituição de movimentos culturais e políticos do período.



Destaca-se que ‘aquela menina’, sobre a qual se referem à Leci Brandão, já reunia em 1990... nove discos gravados, dois prêmios Sharp, um disco de ouro e uma carreira que se solidificava a partir da opção e maturidade da artista em fazer da música seu principal veio de expressão de descontentamento e denúncia à nocividade das diversas faces do racismo e do sexismo, entre outros enredos sociais (PEREIRA, 2010, p. 34).

Ao analisarmos a obra de Leci Brandão, identificamos sua gradativa inserção nas agendas de luta promovidas pelos movimentos de redemocratização, negro e feminista. Na década de 80, a compositora apresenta um grande volume de denúncias em suas músicas acerca do racismo, demarca a contestação do estereótipo da mulher negra presente na ideia e no trabalho nas escolas de samba, como a “mulata”, confronta a tese da “morenidade”, atingindo o ponto fraco das questões que emergem a partir do conceito de miscigenação, além de convocar as mulheres para a ocupação do espaço público, para a participação política e construção democrática de nosso país.

#### **4.1.2 O Cartola de Saia? “Pro mundo Inteiro ouvir Ivone Cantar ao Alvorecer”**

Nobile (2015) publicou um livro intitulado “Dona Ivone Lara: A primeira Dama do Samba” e logo na apresentação registrou: “Dona Ivone foi incansável na busca de seus objetivos” (p. 3). Ivone da Silva Lara nasceu em Botafogo, Zona Sul carioca, e teve sua trajetória marcada pelo enfrentamento da formação conservadora que recebeu, somado à pressão do marido que desejava que ela não se envolvesse com a música.

Semelhantemente à história de Leci Brandão, Dona Ivone foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Império Serrano, e entrou para a história sendo a primeira mulher compositora de um samba-enredo de uma escola grande do Carnaval carioca. Suas insurgências não se restringem ao mundo do samba, pois sua formação profissional possibilitou experiências que marcam a história da saúde mental de nosso país.

Muita gente não sabe, mas Dona Ivone dedicou 37 anos de sua vida ao exercício de sua profissão, para a qual é necessário muito amor no coração: a enfermagem... Cuidou de pacientes portadores de doenças mentais<sup>10</sup>... conquistando admiração e respeito de profissionais renomados como Nise da Silveira (NOBILE, 2015, p. 1).

<sup>10</sup> Por um direcionamento ético/político, embora o autor use a nomenclatura de “doenças mentais”, sentimos a necessidade de expressar que nós não pactuamos com esse modo de olhar para os fenômenos que destacam a perspectiva biologista.

Tendo sua formação musical iniciada no convívio familiar, D. Ivone Lara passou por um logo tempo de conflitos frente à escolha de assumir publicamente, prioritariamente e exclusivamente, seu envolvimento com o samba. Tendo sido reconhecida como Assistente Social pelo Ministério da Saúde, no início da década de 70, mas já conhecida musicalmente, a cantora tinha em sua casa o marido que representava uma contraforça que influenciava significativamente nas suas decisões em relação à sua carreira profissional.

Para a alegria do marido, mordido de ciúmes, não seria daquela vez que Ivone penduraria o avental de enfermeira para se meter no meio de cuícas, agogôs, surdos, tamborins e reco-recos em estúdio de gravação. Cinco anos depois, em 1970, para tranquilidade de Oscar, ainda era aos pacientes do Engenho de Dentro que a esposa dedicava a maior parte do seu tempo (NOBILE, 2015, p. 95).

Ao nos aprofundarmos na biografia de Dona Ivone Lara, primeira mulher a aparecer em uma capa de disco empunhando um cavaquinho e cercada de homens, compreendemos as lutas que essa mulher travou ao longo de sua vida para se fazer escutar, tanto na esfera privada quanto na pública.

Na vida privada, a autorização do marido sempre foi a condição para a realização das gravações. Já na esfera pública, foi inúmeras vezes contrariada quanto aos detalhes de seus álbuns e retratada por jornalistas e produtores como uma mulher cuja força estava na sua “incrível capacidade” de conciliar harmoniosamente essas duas dimensões da vida. Ivone sempre se posicionou, mesmo não tendo sido escutada, contra aquilo que não considerava ser seu modo e desrespeitava sua formação.

E contra a sua vontade, ela era, também pela primeira vez, apresentada como ‘Dona Yvonne’. Um minitexto escrito por Adelzon (produtor) dimensionava o feito e o poder daquela figura: ‘Yvone Lara, além de uma excelente mãe, dona de casa, enfermeira e assistente social é grande compositora, toca um cavaquinho pra malandro nenhum botar defeito...’ (NOBILE, 2015, p. 53).

Sabemos que Leci Brandão, em sua primeira aparição em um programa de calouros, sofreu com os olhares críticos dos “artistas engajados”, e que D. Ivone, ao compor a música “Sonho Meu”, gravada e amplamente conhecida na voz de Maria Bethânia, acabou sendo acolhida pelos que lutavam em prol da anistia dos exilados políticos, visto que a repercussão do verso “Vai buscar quem mora longe, sonho meu”, segundo Dona Ivone, escrito para externalizar a dor de uma separação de amor, reverberou de maneira muito positiva entre os movimentos que lutavam pelo fim do exílio político imposto pela ditadura militar no Brasil.

O fato é que conseguimos identificar inúmeras aproximações entre a história de Leci Brandão, Dona Ivone Lara e Elza Soares, que trataremos a seguir, especialmente com as questões que atravessam um cotidiano marcado pelas práticas instituídas pelo patriarcado e as insurgências produzidas pelas baluartes e pelas ritmistas da Novo Império, o que aprofundaremos no próximo capítulo.

A ideia de que uma mulher toca um cavaquinho para nenhum malandro botar defeito nos possibilita reafirmar que, em uma sociedade cujas práticas patriarcais se perpetuam, o reconhecimento de uma ação política feminina sempre aparece referenciada a um homem. Se, na bateria da Novo Império, tocar bem é tocar como homem, Dona Ivone Lara, além de tocar tão bem ao ponto de nenhum homem colocar defeito, ainda teve seu talento “premiado” pelas práticas patriarcais com um título de “Cartola de Saias”. E, ao receber esse “título”, de maneira muito singular, novamente o “Canto da Rainha” surge:

Ivone agradecia a comparação, mas, com estilo próprio, preferia ser ela mesma. Fora exatamente a sua identidade – com seu jeito de compor melodias únicas, de transmitir emoção com um canto que cada vez criava um intervalo diferente de vozes, e de sambar aquele miudinho leve e inimitável (NOBILE, 2015, p. 83).

A experiência em Angola marcou decisivamente a vida de Dona Ivone Lara, inserindo-a definitivamente, ao seu modo sereno, nas questões sociais e raciais. A música “Sorriso Negro”, ao mesmo tempo que denuncia o racismo estrutural existente em nosso país, apresenta a política da felicidade afro-brasileira como força de insurgência de um povo que resiste aos processos de diáspora forçada e às diferentes formas de escravidão presentes até os dias atuais.

Dona Ivone certamente é uma das baluartes mais importantes da cultura do samba, sendo muito peculiar nas formas que encontrou de ocupar, resistir e insurgir em um ambiente marcado pela narrativa masculina. Com Dona Ivone, conseguimos perceber que “a vida foi em frente/e, você simplesmente/não viu o que ficou para trás” (CARVALHO, 2021a). Suas inovações, ao introduzir no campo da saúde mental a musicoterapia, em um trabalho realizado em parceria com Nise da Silveira, e sua paixão pela Império Serrano, somados às inovações melódicas nas rodas de samba, demarcam o lugar de protagonista da mulher preta na construção social e cultural de nosso país. “E é por isso que o mundo inteiro ouve Ivone cantar ao alvorecer” (CARVALHO, 2021b).

#### **4.1.3 Elza, a menina que não compreendia por que deveria agradecer a Deus o pão duro que recebeu**

Criada na região de Padre Miguel, na periferia carioca, Elza Conceição Soares sempre tratou o anúncio de sua idade de maneira muito peculiar: “Se o país tivesse respeito pela minha idade, eu diria a minha” (PROGRAMA RODA VIVA, 2002).

Videira (2018), em um estudo que teve como objetivo compreender na trajetória e nas letras das músicas de Elza Soares as possibilidades pedagógicas e curriculares que aprofundassem os estudos das relações étnico-raciais na educação básica, articula as questões de gênero e raça e mostra uma vida em que as práticas de insurgências foram condição para que uma mulher preta não morresse.

Talvez quem sabe, continue a ser castigada: por querer fugir da miséria [...]; por lutar contra os preconceitos; por ter amado um homem casado, sem me preocupar com o disse-me-disse; por achar que a velhice é doença; por querer morrer cantando; por amar minha gente e meu país. Quando a morte vier e sentar diante do palco, estarei, sob a luz dos spots, cantando... (SOARES *apud* VIDEIRA, 2018, p. 26).

Marcada por uma narrativa que a colocava no lugar de “amante destruidora de lar”, sendo referenciada a partir de um homem, jogador de futebol, violento, mas com grande carisma popular e na mídia nos anos 60 e 70, Elza insurgiu a fome, a miséria, as violências sofridas, não apenas com suas músicas, que estabeleciam um diálogo permanente com os movimentos políticos e culturais de cada década, mas com posicionamentos firmes e permanentes em entrevistas, shows e demais espaços em que era convidada ou convocada à participação.

Por isso, consideramos que contar a história de Elza ou mesmo fragmentos dela consiste em um enorme desafio político-metodológico. As biografias, reportagens e documentários acabam por reproduzir narrativas que reafirmam uma trajetória de violência sofrida desde a infância e consolidam uma perspectiva de “mulher preta, moradora da periferia, por isso, sofrida”. Com o cuidado de não cair nessa armadilha, buscamos neste trabalho desconstruir essa perspectiva, na maioria das vezes registrada por homens brancos e “intelectuais” não pertencentes às camadas populares de nosso país, e, a partir de um olhar decolonial e feminista afro, latino-americano, buscar nas histórias dessas mulheres novas formas de existir e resistir.

Videira (2018) nos alerta para o olhar masculino presente nas biografias de mulheres. Ao analisar a obra de um biógrafo de Elza Soares, Videira afirma:

[...] observamos que Louzeiro, em sua narrativa, constrói a imagem de Elza como uma criança pouco tradicional quanto aos papéis de gênero, afirmando que 'desde pequena caracterizava-se por um comportamento estranho: não tolerava brincadeiras com bonecas, batia nas meninas, enturmava-se melhor com os garotos'. Ainda afirma que ela gostava de soltar pipas com os moleques de rua e correr atrás das cabras para mamar o leite de suas tetas. Também ressalta que: Por essa época, como autêntico pivetinho, jogava bola e soltava pipa, resolvia as pendências da rua no braço. [...] sua disposição era conhecida no morro e Rosária temia que a filha tivesse algum desvio'... Este estranhamento de Louzeiro sobre o comportamento de Elza é muito importante para pensarmos a construção social dos gêneros, sendo o gênero um conceito relevante para a problematização e a construção das diferenças entre os sexos (VIDEIRA, 2018, p. 37).

De fato, a história de Elza é marcada por insurgências que a mantêm efetivamente viva. Em sua primeira apresentação em um programa de calouros, quando provocada insistentemente por Ary Barroso acerca de sua origem, Elza grita: "Eu venho do planeta fome!". Naquela noite, com o vestido e sandália emprestados de sua mãe, Elza ganhou a nota máxima, que era cinco, porém sua premiação só seria entregue dias após, tendo a cantora que convencer o taxista a levá-la para casa e receber no mesmo dia em que ela recebesse o prêmio.

Elza Soares cursou até o quarto ano do curso de direito e, de modo semelhante à Leci Brandão e Dona Ivone Lara, teve sua iniciação musical no contexto da família. Estudou bateria, sax alto e violão e desde a década de 50 encontra-se plenamente em atividade. Suas músicas aprofundam questões relacionadas aos desafios sociais e raciais no Brasil, também se constituiu como uma referência cultural para o movimento feminista afro e de coletivos que lutam pelo direito à diversidade de gênero.

Esse fato pode ser bem evidenciado em dois trabalhos recentes, intitulados "Mulher do Fim do Mundo" e "Deus é Mulher":

Se em A Mulher do Fim do Mundo as canções poetizavam as lutas das minorias e denunciavam a violência contra a mulher como com a população LGBT, em Deus é Mulher a temática feminista, como o próprio nome do álbum acena, dá o tom nas letras e na musicalidade das canções. Elza, nesses últimos trabalhos, mergulha em uma arte engajada em prol das questões que contemplam a contemporaneidade (VIDEIRA, 2018, p. 27).

Elza, em suas insurgências permanentes pela garantia de sua vida, ensinou-nos a dialogar com carinho e alertar a dor produzida pelo "Malandro", abrindo caminhos para Jorge Aragão, como também nos reconecta na/com a necropolítica, quando denuncia

que “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. As insurgências de Elza, Leci e D. Ivone nos possibilitam atuar de maneira que a mulher rompa com enunciados que a capturam em processos de violência e pela ocultação de seus fazeres, bem como pela nossa transformação em objeto de consumo sensual.

Nesse sentido, a partir dessas baluartes e outras mulheres capixabas que citaremos a seguir, mergulhamos na realização desta investigação que se propôs a ocupar um lugar ativo na bateria de uma escola de samba, de forma a afirmar práticas de colaboração e conexão na constituição de movimentos organizativos e de síntese cultural que, de acordo com Freire (1987), só se consegue mediante a problematização das reivindicações/práticas, já que “problematizando a situação histórica real, concreta” poderemos inscrever uma “ação de verdadeira transformação” (p. 183).

#### 4.2 REGISTROS DO SAMBA NO ES E RELATOS DE/SOBRE MULHERES QUE INSURGIRAM NAS ESCOLAS DE SAMBA DO ES

Bota saia pra girar ninguém resiste/ser capixaba também é chique (INDEPENDENTE DE BOA VISTA, 2012).

Para compreender as especificidades, semelhanças e diferenças na constituição das escolas de samba na cidade de Vitória, remetemo-nos aos estudos de Monteiro (2010), Sant’ana (2019) e Mattedi (2016).

Os pesquisadores acima citados nos possibilitam uma viagem em um tempo de riqueza cultural imensurável, porém com pesquisas escassas. As pesquisas nos indicam que, no início da década de 30 do século passado, enquanto “os de cima” que habitavam a cidade de Vitória optavam por se manter longe do povo promovendo bailes de luxo nas grandes associações, “os de baixo” forjaram práticas coletivas que antecederam as escolas de samba, sendo suas precursoras: as batucadas.

Enquanto a alta sociedade exibia em seus luxuosos carros alegóricos a extrema desigualdade social da época, não muito longe dali, nos morros da região central de Vitória, nasciam instituições que seriam a mais famosas do carnaval capixaba até o surgimento das escolas de samba. Apesar do nome dar um tom de algo primitivo e desordeiro, as batucadas eram agremiações carnavalescas, normalmente com sede própria (quando não própria, tinham um local no bairro sede em que faziam seus eventos), com extrema organização e luxo em suas atividades, se diferenciando dos blocos e cordões da época (SANT’ANA, 2019, p. 83).

Em um contexto de higienização social da pequena extensão territorial possível de ser ocupada localizada nas partes baixas da cidade; diferentes processos de expulsão da população – recém-alforriada ou os filhos destes – de seus lugares e de sua realocação incentivada por intervenções políticas municipais; a chegada de imigrantes provocada pelo surto de desenvolvimento intensificado nas décadas de 50 a 70, o que segundo Sant’Ana (2019) acabou propiciando um ambiente cultural de grande pluralidade e, como resultado, a gradativa transformação das batucadas em escolas de samba.

Nesse sentido, em 1955 é fundada a Unidos da Piedade e, no ano seguinte, a Império da Vila, atualmente chamada de Novo Império e Acadêmicos do Moscoso. Sant’ana (2019) ressalta que diferentemente de outras escolas de samba, após a criação da Unidos da Piedade, tanto a Império da Vila, nascida na Vila Rubim, bairro de extrema força carnavalesca, quanto a Acadêmicos do Moscoso, não surgiram de batucadas, o que nos alerta para as singularidades dos processos de constituição das escolas de samba no Espírito Santo.

Em relação à participação das mulheres nesse período, identificamos em um livro de José Carlos Mattedi, intitulado “Anjos e Diabos do Espírito Santo: Fatos e personagens da História Capixaba”, que, nas entrevistas de baianas, costureiras, compositoras e diretoras de agremiações, bem como em relatos de homens, pode-se compreender o contexto e as relações de gênero praticadas nos primeiros anos 30 de existência das escolas de samba de Vitória.

Importante destacar que o lugar de fala dos autores supracitados reforça narrativas de olhares sob a perspectiva machista que ainda permeia o universo do samba nos dias atuais. E que esta pesquisa vem convocar seus interlocutores a olhar para o termo graxeiras como as **mulheres que insurgiam da lógica marginal e colonial que o samba ocupava para o lugar central de protagonistas desta trama.**

### 4.3 AS GRAXEIRAS QUE SE TORNARAM GESTORAS

Mulher é força e fibra é revolução/ independência contra opressão/ aos teus pés eu ponho essa avenida (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2019).

Encontramos nos estudos de Mattedi (2016), Sant'ana (2019) e Duarte (2009) a marca da mulher no samba a partir das *graxeiras*. Estas eram trabalhadoras domésticas que trabalhavam para as elites locais; isso, somado às suas origens étnico-raciais, condição de classe e o fato de serem residentes dos morros, agregavam sobre elas o preconceito de serem as únicas mulheres que, segundo Duarte (2009), tinham vontade e coragem de participar dos desfiles dos blocos e escolas de samba; um mundo, na época, dominado pelos homens.

Mattedi (2016), em uma entrevista com Mario Reboco, um dos maiores compositores da história do samba capixaba, publicou uma fala do compositor na qual ele afirma que uma das estratégias encontradas para superar as dificuldades já enfrentadas por serem os integrantes das escolas de samba considerados como cachaceiros, baderneiros e malandros, foi a inclusão de empregadas domésticas na ala de assistentes, sendo estas apelidadas pejorativamente por alguns de *graxeiras*. Percebemos na entrevista que Mario Reboco dissocia o lugar de graxeira do lugar de mulher de famílias.

Nós arrumamos um monte de empregadas domésticas que alguns chamavam de graxeiras. Era aquela malhação danada em cima delas, mas elas não ligavam, e a gente saía brincando mesmo. Depois, foram chegando as famílias (MATTEDI, 2016, p. 151).

Em nosso olhar, as empregadas domésticas, ao ocuparem o lugar de assistentes, ao contrário de um olhar que possa produzir desqualificação acerca da coisificação de seus corpos, inauguram as práticas de insurgência nas escolas de samba e colocam em evidência a coexistência dessa dupla narrativa que falsamente polariza as mulheres de família em detrimento das mulheres graxeiras.

As graxeiras representam a comissão de frente de um desfile em que outras funções começaram a ser disputadas por mulheres que passaram suas vidas insurgindo contra o patriarcado presente no samba. Isso pode ser percebido na entrevista de Dona Elida Rocha, conhecida como Dona Dazinha, que assumiu funções como secretária, diretora da ala dos compositores, presidente da associação de intérpretes e compositores e atualmente é integrante da Velha Guarda da Novo Império. Quando



perguntada sobre quem teve a ideia de formar a Escola Império da Vila, ela cita, além de seu nome, os nomes de Detinha, Dona Léia e Marlene Costureira, atuantes e inseridas no processo de fundação da Escola de Samba Novo Império, ao mesmo tempo que resistiam ao preconceito.

Nessa época, anos 1960, tinha muito preconceito em relação ao samba. O samba não era o de hoje. Hoje, você é elogiado. Naquela época, você era pichado mesmo. 'Por que você estava dentro do samba?', perguntavam. Eu acho que Caratoíra é a terra do samba em Vitória. Nossos padrinhos foram a Piedade... Poucas mulheres frequentavam a Escola. Era só eu, Marlene, Detinha e Madalena. Éramos vistas como doidas, putas e vagabundas... Quando os ensaios passavam das dez horas, chegava o camburão e a gente saía correndo (MATTEDI, 2016, p. 164).

Em um trabalho intitulado “Ciatas: um olhar feminino sobre o carnaval capixaba”, de Ana Oliozi (2014), jornalista e sambista apaixonada pela Mocidade Unida de Glória, a autora identificou em mulheres de diferentes agremiações as marcas de Tia Ciata, o que acaba por instituir e perpetuar a cultura do samba e, fundamentalmente, para a existência, até os dias de hoje, das escolas de samba do Espírito Santo.

Dentre as mulheres citadas, encontramos: Iamara Nascimento e Carminha Pascolar, “crias” do Morro da Piedade; Bernadete Ladislau, ex-presidenta da Escola de Samba Unidos de Jucutuquara e da Liga das Escolas de Samba; Marlene Costureira e Dona Élide Borges (Diretora de Baianas), da Novo Império; Neuza Maria Alves, da Escola de Samba Independentes de São Torquato; dentre outras, que, certamente, produzem práticas singulares em seus territórios e existências, mas apresentam em suas histórias aproximações que gostaríamos de explicitar:

- a) Todas essas mulheres **resistiram** a processos de violência verbal, moral, ameaças e até concretizações de violência física;
- b) Todas essas mulheres **assumiram lugares de gestão**, em que suas decisões eram insistentemente contestadas e, muitas vezes, desqualificadas pelos homens que atuavam nas suas respectivas associações;
- c) Todas as mulheres citadas **insurgiram inúmeras vezes** e, até os dias de hoje, ao contrário de muitos homens de sua época, continuam atuando de diferentes maneiras na produção do Carnaval de Vitória;

- d) Todas essas mulheres **são patrimônio vivo do samba**, são as guardiãs dos saberes acumulados na trajetória junto às diferentes frentes de produção do samba capixaba e de suas instituições, não sendo possível falar destas sem referenciá-las.

Quando olhamos para as palavras e frases negritadas acima, logo conseguimos captar a força comum a essas singularidades; referimo-nos às práticas de resistência que afirmam o exercício concreto na produção da existência, mediante a criação, invenção, gestão da própria vida, afirmando a coragem necessária e, talvez, a única maneira de poder se erguer diante das violências experimentadas. Essa resistência aqui a entendemos como a força instituinte que abre passagem para experimentações que dão conta de criar um território de possibilidades de expressão e composição de forças, de modo a não sucumbir. Essa gestão da vida é a força instituinte que se mostra no exercício de partilha, de cuidado de si e do outro, bem como dessa permanente insurreição diante das práticas de ameaças e de aniquilamento.

## 5 RITMAR, SAMBAR E CARTOGRAFAR É TRAÇAR UM PLANO COMUM

Traçar um plano comum! Sim, em exclamação, já que podemos dizer que foi essa a prática, direção de trabalho na pesquisa mais intensa e que demandou uma constituição de corpo de pesquisadora e de ritmista, sendo esse corpo preto, no território de Caratoíra.

Mas como foi essa constituição?

A cada terça, quinta e domingo, **me desafiava a experimentar** o convívio com pessoas bem diversas num espaço muito arisco no estranho desafio de ocupar um lugar que ainda não sentia delineado. Uniforme impecável, tamborim afinado, baqueta amaciada, destreza de mãos, ouvidos atentos e memória treinada a desenhar um som comum com outros 169 ritmistas, que traçavam não apenas o samba-enredo, mas um sonho de uma comunidade que resiste às mazelas e desafios de sobrevivência da periferia negra, que luta por ver mais uma estrela em seu pavilhão. A cada encontro, chegavam a pé, de ônibus, bicicletas, carros, os personagens dessa viagem só de ida rumo à construção desse lugar. Esbarrava com rostos suados, cansados da luta da jornada de trabalhadores que naquele momento extravasavam suas dores num som ensurdecedor que exorcizava qualquer problema pelo menos temporariamente, como que em um transe coletivo (DIÁRIO DA PESQUISADORA, 2015).

Em meio a esse coletivo tão diverso e plural, parava para observar, conversar, trocar, pulsar e sentir o jeito como as mulheres ali presentes atuavam, pensavam, harmonizavam essa atividade de tocar um instrumento, aliada às suas diferentes formas de vidas e desafios de sobrevivências nesse território periférico. Especialmente a elas cabiam desafios ainda maiores, tendo em vista a chamada interseccionalidade, ferramenta conceitual proposta pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, em 1989, em que a partir de análise de fatos do cotidiano, as lutas antirracistas, antimachistas e anticlassistas, posicionava as mulheres negras, na **intersecção** dos desafios de sobrevivência dos seres humanos, definindo assim:

A conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (AKOTIRENE, 2019, p. 73).

Mulheres pretas, pobres, moradoras da periferia se aglutinam através dos séculos suportando as piores marcas de segregação e desvantagens sociais de toda ordem.

Como não seria diferente em nossa realidade, a construção de um lugar social digno numa comunidade que não foge à estrutura machista, classista (AKOTIRENE, 2019; RIBEIRO, 2019) e, por incrível que possa parecer, sim, racista (ALMEIDA, 2019), como a escola de samba, não era para qualquer uma!

Pensar acerca da condição da mulher negra nas sociedades contemporâneas constitui um novo ciclo da militância encabeçada pelas intelectuais negras, tais como: Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, Lélia Gonzales, Neusa Souza, Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, bell hooks, Conceição Evaristo, Leci Brandão, Elza Soares, Ivone Lara, dentre outras, que emergem diariamente nos quilombos urbanos, localizados nas grandes cidades brasileiras, que engendram no processo de suas análises a formação das suas subjetividades. Cabe destacar que essas intelectuais têm estabelecido ao longo de suas trajetórias uma relação indissociável entre suas pesquisas e as práticas dos movimentos sociais nos quais atuam.

Angela Davis (2017), na obra “Mulheres, raça e classe”, debate os efeitos do capitalismo, do racismo e do patriarcalismo sob o ponto de vista feminista negro, analisando o lugar de mulher negra trabalhadora. A autora propõe uma imersão na condição humana das mulheres negras nas sociedades capitalistas, que ultrapassa questões fenotípicas e se funde às questões de classe, sendo *a raça a maneira como a classe é vivida*.

bell hooks (2015), no artigo “Mulheres negras”, traz a discussão acerca da desvalorização da subjetividade negra, do machismo de homens negros, do racismo feminino e alerta para a necessidade de afrocentrar a defesa de seu povo, ampliando as análises que tentavam isolar suas pautas e segregavam as mulheres pretas que cruzavam os caminhos desses olhares num lugar implícito. Portanto, delineando esse vácuo na ausência de uma bandeira própria, de uma luta que representasse a problemática de forma coerente com a relevância dos povos negros na construção da história da humanidade.

Akotirene (2019), na obra “Interseccionalidade”, propõe um projeto intelectual negro de valorização dos saberes, da cultura e da estética das mulheres negras, que garantiram a base de existência de nossa sociedade, além da construção de riquezas materiais e imateriais que, historicamente, foram silenciadas e desvalorizadas em suas existências subjetivas, culturais e materiais.

Resgatar o valor e reconhecer a importância da mulher negra se faz tão necessário quanto a sobrevivência da vida humana em nosso país; recuperar as bagagens ancestrais africanas perdidas faz parte da trajetória desse projeto intelectual proposto, da constituição de subjetividades às quais me reporto nesta pesquisa.

Em sua dissertação de mestrado, no texto “Sono Injusto” (1996), Conceição Evaristo, ressaltando essa necessidade de retorno às bagagens ancestrais, remonta a uma prática de mulheres negras escravizadas que, nas senzalas, durante as madrugadas, de modo instituinte, choravam propositalmente em volume tão alto que incomodavam o sono de seus colonos, conferindo-lhes, assim, um sono injusto, numa prática ensurdecadora e produtora de sentidos, bem análoga à nossa rotina semanal de ensaios na quadra da Novo Império, no processo de exorcização e transe coletivo acima mencionado. A proposta é, portanto, cartografar metodologicamente, assumindo postura decolonial, de transgredir, conforme bell hooks (2015) propôs, e conectar o pensamento de mulheres negras terceiromundistas, ritmistas, trabalhadoras, estudantes, no território do samba em Caratoíra (AKOTIRENE, 2019).

A década de 80 do século passado, considerada a década da mulher, abriu diversas fissuras e brechas férteis em discussões a partir de reflexões de pensadoras como Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento, Edna Roland e outras pesquisadoras negras brasileiras que, de dentro dos movimentos sociais, sentiam a necessidade de enegrecer o movimento feminista e sexualizar o movimento negro, tirando as mulheres negras do lugar de sujeitos implícitos e dando visibilidade aos fortes efeitos da posição social desfavorável que ocupam, construindo importantes movimentos instituintes.

A contribuição dessas pensadoras negras para a pesquisa e produção acadêmica no Brasil e no mundo funcionou de modo similar a um carro abre-alas<sup>11</sup>, para uma série de reflexões e lutas que, ainda longe de atingir êxitos de igualdade social, convoca uma geração inteira a se constituir como mulheres negras que lutam, pensam, questionam e problematizam práticas ainda tão enraizadas em nosso modo de viver, de modo coletivo e permanente.

Reconhecer o lugar de desvantagem que, por gerações seculares, coloca-nos na base da pirâmide e reproduz atuações naturalizantes de exploração, morte e

---

<sup>11</sup> O carro abre-alas é o pontapé inicial que apresenta o enredo que a escola se propôs a carnavalizar.

desvalorização da mulher negra num mundo que só se constitui graças a essa larga fatia humana, faz-se um desafio gritante, barulhento, ensurdecido e necessário à perpetuação de toda a humanidade.

Para Rodrigues (2013), a interseccionalidade, ou seja, o pensar a mulher negra em aspectos sociais entendendo problemas raciais, de classe e gênero, apresenta-se enquanto essencial à produção intelectual num país como o Brasil, que se constitui à base de trabalho, vidas e sacrifício de negras e negros escravizados(as) e historicamente posicionados(as) em desvantagens sociais e subjetivas.

Desse modo, compreendemos essa interseccionalidade como um plano comum que se constrói coletivamente e que, na experiência da pesquisa, foi se constituindo nos diversos encontros e experimentações em que as problematizações das práticas aconteciam. No próximo capítulo, trataremos desses movimentos vividos.

### 5.1 TOCAR BEM É TOCAR COMO HOMEM!

O subtítulo deste momento da dissertação nos provoca a retomar o percurso de nossa construção até o presente ponto do texto. Buscamos, num primeiro momento, situar o espaço-tempo em que esta pesquisa acontece e apresentar os principais questionamentos e inquietações que me moveram a trazer as possibilidades de percurso para essa construção.

Num segundo momento, reafirmamos a cartografia como postura metodológica em que a pesquisadora se constitui no trilhar de seus caminhos, conectando-se com a história do samba, das mulheres negras no samba e aprofundando estudos do feminismo numa perspectiva crítica.

A partir desse momento, o trabalho apresentará nosso trajeto de construção do lugar da mulher negra no território do samba em Caratoíra, buscando refletir acerca do deslocamento do **lugar implícito**, ou seja, uma espécie de sublugares ou lugares difusos, dispensáveis, uma forma de ocupação física, material, emocional, afetiva, que não conta como estrutural, que garante a existência, mas não entra na soma das decisões, embora seja central para o andamento do Carnaval.

Nos ensaios, apresentações especiais e, mais marcadamente, no dia do desfile, existe uma formação da bateria em que o diretor de cada instrumento ou naipes define, numa tabela, o lugar, com linha e coluna, onde cada ritmista irá tocar e se apresentar no dia considerado mais importante do ano. Em nome de um chamado “equilíbrio do som”, presenciei, às vésperas do desfile das Escolas de Samba do grupo especial de Vitória, no ano de 2019, algumas ritmistas serem convocadas a tocar em lugares de menor destaque, na intenção de que esses lugares fossem ocupados por homens que pouco ou nada ensaiaram ao longo do processo de construção do Carnaval, reafirmando a prática do machismo e desconsiderando toda a trajetória de dedicação e investimento de um ano inteiro de ensaios, comprometimento e incansável trabalho.

Os ensaios frequentados por essas mulheres e não por esses homens tinham como objetivo a construção da técnica, da comunicação visual, da simbiose ritualizada na produção de vivências ricas de sentido e carregadas de sinergia entre as e os ritmistas de nossa ala. Tais escolhas feitas na semana do desfile reafirmavam o machismo estrutural e instituído e colocavam a mulher no **lugar explícito de objeto** que a qualquer momento poderia ser dispensado.

No 1º Seminário do Samba na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), promovido pelo Instituto Raízes, em parceria com a Secretaria Estadual de Cultura, em dezembro de 2019, uma diretora de bateria de outra escola de samba, negra e lésbica, relatou que, após anos de experiência e exímia destreza em vários instrumentos de percussão, chegou a ser convidada à maestria da bateria, posto que no Carnaval capixaba não há mulher alguma ocupando, sendo um verdadeiro motivo de honra, não fosse pelo fato de, segundo palavras de vários diretores de sua escola, na decisão e convite: “*tocar bem é tocar como um homem*”, e isso ela sabia fazer.

Toda a lisonja e o orgulho que o convite deveria produzir se desmancham e geram nela, e nas mulheres ritmistas, que, por diversas vezes, já escutaram esse argumento, um sentimento de revolta e desvalorização, reafirmando a lógica do machismo estrutural e institucional. Ela não aceitou o convite e dividiu a revoltante vivência conosco, ressaltando a necessária revisão do modo de atuação feminina na bateria das escolas de samba.

Nos eventos em que a Escola é contratada para uma apresentação remunerada, a maior parte dos ritmistas selecionados é homem. Esse fato não está relacionado à

habilidade e empenho dos “escolhidos”, mas sim por uma prática instituída pelo mestre e diretores, homens em esmagadora maioria, somado ao fato desses eventos acontecerem majoritariamente nos horários da madrugada. Nesse contexto, os ritmistas são vistos como profissionais de entretenimento, e a participação das mulheres é reduzida à função de assistentes, em que os corpos femininos *seminus* são apreciados numa lógica marcadamente colonial.

Diante de cada prática descrita, pude vivenciar insurgências, manifestações descontentes e questionamentos emergirem de forma direta, como foi no primeiro evento, o qual, no dia do desfile, uma ritmista negra foi colocada na mesma posição em que, após ensaiar por meses e com afinco, confrontando o diretor diante de tal injustiça, disse a ele: “Não vou dar o meu lugar a fulano, que nem ensaiou o ano inteiro”. O diretor arranhou outro lugar para o ritmista se apresentar.

Outras vezes, em conversas descontraídas, no banheiro, nos intervalos de eventos na quadra, em que geralmente a maioria dos homens bebia a cerveja reservada ao grupo, mulheres se colocavam e se faziam ouvidas, diante de manifestações como:

‘Não somos figurantes, somos ritmistas [...]’; ‘nas horas que ELES furam, que não tem ninguém pra ir, somos chamadas [...]’; ‘nas cotas de bebidas, contamos como iguais [...]’; ‘nos 45 minutos do segundo tempo, a gente, as meninas, que vêm colar fantasias [...]’; ‘nos churrascos, a gente sempre que fica com a comida’; ‘nos banheiros nunca tem papel higiênico, somos mulheres na e da Escola [...], não tem que ser só pras visitas, em dia de evento [...], mesma coisa é água pra dar descarga [...]’; ‘ensaios são eventos, somos trabalhadoras, precisamos de cadeira, água, papel higiênico, isso é respeito, cuidado [...]’; ‘tem um diretor que não gosta de mim porque não sou puta, o cara é casado, acha que pode nos tratar diferente da mulher dele, cheio de piadinhas quando bebemos [...]’; ‘sou antiga aqui, vim da formação mirim do outro mestre, tenho competência, já fui convidada pra diretoria, não vou porque tenho várias responsabilidades fora e não tenho sangue frio pra certas coisas de macho [...]!’ (DIÁRIO DE CAMPO DA PESQUISADORA, 2015).

No corpo de quem sente essas falas bate uma força de resistência que o desloca e reconecta com a mesma intensidade que deu passagem ao samba e às “tias baianas”. Essas mulheres traziam em sua existência o sentido de manifestar-se através do tambor, da dança, do canto, das cores e da coletividade a partir de suas singularidades, dentro de suas casas, junto de seus amores e desamores, na intimidade de suas dores e desafios, contradições e lutas por sobrevivência psíquica e física, que movem a engrenagem desta pesquisa.

Qualquer uma de nós, mulheres ritmistas, poderíamos dizer aos diretores acerca de



nossas insatisfações diante desses episódios frequentes, mas o lugar daquela mulher negra que não abriu mão de sua posição no desfile garantia-lhe um lugar de fala, que, segundo Djamila Ribeiro (2019), aglutinava em si quesitos de desvantagens sociais que o mérito da cena não cabia apenas a si. Havia, ali, uma irrupção de modos de fazer samba, de atuar naquele meio social, que ecoou em meu peito de forma potente!

Ao longo desses anos de cartografia das subjetividades femininas na Escola de Samba Novo Império, diversas cenas que aparecem no diário de campo contornam o fazer mulher negra em mim atravessada por construções e vivências coletivas como estas que apresento, dentre outras que cartografo ao longo deste trabalho.

O chamado lugar de fala, na busca já percebida no século XIX por Sojourner Truth, no enfrentamento da universalização da categoria mulher, abdica da estrutura universal, desafiando as formas como historicamente têm sido concebidas as representações do feminismo. Trata-se de evidenciar as vozes esquecidas pelo feminismo hegemônico. Contribuições de hooks, Gonzales, Butler, Xavier, Akotirene e outras intelectuais negras, em diferentes momentos da história, têm enfrentado o colonialismo, buscando romper com a lógica de deslegitimação dos corpos, saberes, produções impostas a certas identidades e subjetividades.

No livro intitulado “Lugar de Fala”, Ribeiro (2019) apresenta elementos históricos importantes para a compreensão do feminismo negro. A partir de várias contribuições de feministas em diferentes momentos históricos, a autora traz à tona o processo de construção do lugar social das mulheres negras, remetendo-nos ao discurso foucaultiano, compreendido como indissociável da prática, do poder e do controle.

Sobre o conceito, Ribeiro aponta:

[...] é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa. Acreditamos que este surja a partir da tradição de discussão sobre *feminist standpoint* – em uma tradução literal ‘ponto de vista feminista’ – diversidade, teoria radical crítica e pensamento decolonial (2019, p. 57).

Nessa perspectiva, a normatização hegemônica deve ser analisada a partir de diferentes pontos de análises, com foco sempre nas estruturas que produzem as desigualdades e hierarquias, não subalternizando e perpetuando o silêncio de suas vozes e saberes.

Ribeiro (2019) destaca que “o falar não pode ser restringido ao ato de emitir palavras,

mas ao fato de poder existir” (p. 64), e não garantir a existência de produções e epistemologias. Um cuidado importante que devemos nos atentar concentra-se no fato de não reduzir o lugar de fala exclusivamente às vivências, desconectando-o das “opressões estruturais que impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito a fala, à humanidade” (p. 64).

Nesse sentido, a perspectiva aqui colocada não nega a perspectiva individual, mas foca suas forças no lugar social, ciente de que este não determina uma consciência discursiva desse lugar, porém a multiplicidade de vozes nos auxilia na ampliação de olhares acerca da visão única e universal da mulher, e sempre compreendendo a raça, classe, gênero e sexualidade como categorias que se entrecruzam sobrepondo as diferentes formas de exclusão/inclusão.

Assim, ao destacar a manifestação de eventos da força de ação de mulheres negras na Escola de Samba Novo Império, observamos tensionamentos neste território em que somos convocadas ao reposicionamento social de todas e de cada uma que compõe esse tecido social.

Nesse contexto, o “tocar como homem”, tão presente nos discursos e práticas das escolas de samba capixabas, mereceu destaque neste trabalho em que monto, sob um olhar específico, a construção de trajetórias de enredos trazidos pela agremiação ao povo capixaba, desde 2016. Ano em que Angola, país africano de onde partiu a grande maioria dos negros escravizados forçados a vir trabalhar no Espírito Santo, foi tema, tendo sua contribuição cultural e estética carnalizada por essa comunidade com uma força há tempos adormecida por práticas e enredos com pouco sentido e conexão com nossa realidade comunitária. Angola reacendeu o orgulho, o brilho nos olhos e vibração nesse território.

Em 2017, ao desenvolver o enredo “Ervas Medicinais”, a Novo Império propôs uma imersão na ancestralidade, que, no caso do território que a cerca, remete aos negros e índios que, com seus saberes e práticas, tinham a cura para os males físicos e espirituais da humanidade, assim como faz o samba em seu “poder terapêutico e transformador”, traduzido poeticamente por Caetano Veloso e Gil (1968), no álbum Tropicália:

[...] a tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim, a lágrima clara sobre a pele escura, a noite, a chuva que cai lá fora, solidão apavora, tudo demorando em ser tão ruim, mas alguma coisa acontece no quando agora em mim, cantando eu mando a tristeza embora, o samba ainda vai nascer, o

samba ainda não chegou, o samba não vai morrer, veja, o dia ainda não raiou, **o samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor, o grande poder transformador** [...] (VELOSO; GIL, 1968, grifos nossos).

Na sequência, no ano de 2018, na busca de contrapor a reforma sindical recentemente aprovada e que precariza ainda mais as relações de trabalho, fragilizando a legislação trabalhista, a agremiação remontou à história de negros no Brasil que atuaram nas construções e funcionamento dos portos. Tratava-se da comemoração da luta dessa importante categoria de trabalhadores nos 100 anos do Sindicato dos Estivadores do ES (SINDIESTIVA), que, em nosso estado, teve importante participação no processo de ocupação dos Morros dos Alagoanos e de Caratoíra, conforme descrito no item em que é apresentado um arrastão textual; constitui-se território tradicional do samba e parte integrante do território que cerca a agremiação, desde o início das suas atividades nos portos capixabas.

Em festas sempre vibrantes, os moradores dos morros de nossa região se envolviam, participavam de arrastões, colocavam nas janelas suas manifestações com as cores da escola: azul, branco e rosa, expressas com bandeiras, camisas, canto na ponta da língua e alegria nos olhos das pessoas da comunidade.

O universo do samba, em esfera nacional, retomava, num engajamento político que faz parte de sua estrutura desde o nascimento. Após o golpe político de 2016 e o fortalecimento de forças políticas conservadoras, somados ao assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, em março de 2018, o grito enredado pela Escola de Samba carioca Tuiuti trouxe para a Avenida da Marquês de Sapucaí e para o mundo um grito de reivindicação por igualdade racial há tempos não visto, reerguendo com mais força a bandeira de luta e reconhecimento do trabalho, das injustiças sofridas e, principalmente, das riquezas herdadas pelos povos afro-brasileiros nos quilombos urbanos, atualmente caracterizados por suas comunidades, morros e favelas, resistindo, reinventando e perpetuando sua força e garra por sobrevivência e dignidade.

Candeia e Isnard (1978), na obra “Escola de Samba, a árvore que esqueceu a raiz”, definem o quesito “enredo” como sendo o tema histórico que uma escola de samba narra, representando temas com suas figuras, fantasias e alegorias (carros e esculturas) no desfile principal da sua organização. O regulamento impunha, por décadas, que os temas fossem nacionais e inéditos, como forma de enaltecer a cultura

e costumes brasileiros. Atualmente, há uma relativização dessa estrutura, sendo permitidas escolhas mais livres, porém, em momentos emblemáticos, como foi na comemoração dos 500 anos de colonização, ocorrem acordos entre as agremiações no sentido de retomar essa convenção.

Para esses autores, essa relativização na obrigatoriedade das características do quesito Enredo, dentre outros, faz parte de uma grande trama de indevida apropriação da cultura negra e do processo de descaracterização da proposta do samba em seus fundamentos, gerando um embranquecimento e desvalorização.

Em 1965, após levar um tiro e passar o resto de sua vida em uma cadeira de rodas, Candeia intensifica sua militância, e, ao entender a indevida apropriação pela qual passava a Portela, tradicional Escola de Samba carioca que ajudou a fundar, em relação a outros interesses que ultrapassavam e descaracterizavam seus fundamentos, desligou-se e fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (1975), que teve Lélia Gonzales como membra por um período, sendo uma das instituições que apoiou as mobilizações em São Paulo que deram origem ao Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978.

No estado do Espírito Santo, dentro do território nacional em que muitas mulheres, em sua maioria negras, são mortas por diferenças e desigualdades de gênero, elevando o feminicídio no Brasil<sup>12</sup>, a Escola de Samba Novo Império se viu convocada a trazer à tona esse debate, colocar no centro das atenções aquelas que ainda ocupavam lugar implícito. Antenada ao cenário nacional, provocada pelas temáticas sociais locais, desafiada por manter a tônica engajada dos temas trazidos nos anos anteriores e, especialmente, pressionada pela conjuntura atual de funcionamento da associação recreativa em suas capilaridades (haja vista a crescente participação feminina em setores até pouco tempo eminentemente masculinos), a diretoria da agremiação, majoritariamente masculina em seus cargos eletivos, viu-se cercada por mulheres que participavam mais e efetivamente em funções estratégicas; assim, pressionada pelos debates formais e informais de seus membros, vislumbrou a

---

<sup>12</sup> Segundo dados publicados por Borgo (2021), em site da Assembleia Legislativa do Espírito Santo, “Segundo estatísticas da área de segurança pública do Estado, 26 mulheres foram assassinadas em 2020 por maridos, namorados ou ex-companheiros, o equivalente a uma média de 2 mortes por mês por feminicídio. Foram presos 1.989 suspeitos de praticarem atos de violência contra mulher e solicitadas 8.030 medidas protetivas”. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2021/03/40569/apesar-de-avancos-mulheres-convivem-com-violencia.html>.

temática da mulher como um enredo importante, socialmente pertinente, politicamente engajado e, carnavalescamente, possível, de uma plástica interessante, envolvente para toda a comunidade e especialmente marcante para o Carnaval capixaba, com vistas ao título do campeonato naquele ano.

O Brasil ostenta a vergonhosa posição de 5º colocado no ranking mundial da violência contra mulher. A cada duas horas uma mulher é assassinada. Muitas têm sido as mortes de guerreiras que lutam contra a desigualdade, contra o preconceito, contra o desrespeito. Um alto preço pago por conquistas de enorme significado, mas infelizmente ainda bem distantes do ideal de igualdade que a mulher merece, tem direito. Por isso, a Família Imperiana traz esse forte brado para passarela de Samba. Não há mãos no mundo que irão nos calar! Com faixas, cartazes, megafones, bandeiras em punho, seguimos em uma grande marcha pela busca de respeito ao gênero feminino, 'mulheres unidas jamais serão vencidas' e decretamos: o Império de Maria às Marias... Uma Revolução, Um Grito de Liberdade, #presente! Relata legados de lutas e fortes emoções por várias Marias, sejam elas: santas ou pecadoras, rainhas ou princesas, revolucionárias, índias, brancas ou negras, heroínas ou vilãs, donas de casa ou meretrizes, famosas ou anônimas, ricas ou pobres, uma pluralidade de grandes mulheres, que lutam no dia a dia e não desanimam pelo reconhecimento de seus ideais, assim, derrubando as muralhas do preconceito social, a violência doméstica, aos assédios, e intolerância racial e sexual e, entre outras fantasias dos infelizes e miseráveis. Uma narrativa de conceitos, um grande ato de manifesto feminino, dentro do universo lúdico, que chamamos de carnaval. (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2019a – CARNAVALESCO PETERSON ALVES).

Iniciou-se um processo inédito na agremiação, de participação feminina, em grupos de trabalho que construíram o enredo junto com o carnavalesco. Este, colocou-se sensível e cuidadoso com o processo de escuta e atento à temática, lançou-se ao desafio proposto de trazer à avenida, de forma alegre, um enredo tão polêmico, libertador, cheio desafios e dores em suas nuances.

Ao carnavalesco, cabia o desafio de carnavalizar, ou seja, tornar o tema e suas dobraduras uma proposta alegre, comprometida politicamente, colorida e engajada. Um desfile que tinha como objetivo apresentar os terrores de suas vítimas, alertar sem ameaçar, fomentar empoderamento e encorajar toda e qualquer mulher que se sentisse convidada a se aglutinar num brado coletivo que não excluísse nenhuma forma de existência feminina.

Reunidas na quadra, sempre ao final do dia, mulheres da comunidade, participantes dos diversos segmentos da escola, com diversos níveis de formação escolar formal e informal, com diferentes níveis de participação na vida política desse território e fora dele, bem como militantes de movimentos sociais da cidade de Vitória, mulheres negras, mulheres que atuavam na Ufes, policiais civis, movimentos sociais de luta por

direitos e diversidade de gênero, dentre outras, eram convidadas a dizer como se viam representadas na proposta, quais aspectos não poderiam deixar de ser apresentados pela agremiação na avenida.

Nesse processo, eventos importantes promovidos pela escola de samba marcaram uma chamada ao empoderamento das mulheres da comunidade e do mundo do samba capixaba, bem como a necessária reflexão acerca de práticas machistas por parte de seus integrantes. Palestras promovidas pela Secretaria Municipal de Cidadania (SEMCID); rodas de conversa sobre direito e diversidade de gênero promovidas pela Grupe, Orgulhe, Liberdade e Dignidade (GOLD); Marcha contra o Femicídio que percorreu as ruas da comunidade ao som de uma bateria formada só por ritmistas mulheres, membras de várias escolas de samba do cenário capixaba – “Dandaras”, culminando em uma grande festa na quadra da Novo Império, abrilhantada por expoentes e renomadas sambistas de nossa terra; somados à inauguração da presença de mulheres em cargos importantes na construção do Carnaval que foi apresentado na avenida no ano de 2019. Insurgências que abriram possibilidades para uma construção mais específica e visível do fazer Mulher na Escola de Samba nesse território.

A partir desse ano, passamos a ver uma mulher na coordenação de decoração de alegorias, que liderava uma equipe composta por cerca de 30 pessoas no acabamento dos carros que iriam para a avenida; outra mulher na diretoria da ala de assistidas, que até então era constantemente alvo de assédios por parte de diversos membros integrantes da agremiação; mulheres organizando os destaques e composições, setor responsável por dar movimento humano e estético aos carros alegóricos; mulher, membra-fundadora, organizando e liderando a ala das baianas, quesito de tamanha relevância e contraditória desvalorização na prática rotineira das escolas de samba, que me dedicarei num momento especial a elas; mulheres dirigindo a harmonia da escola, setor responsável por dar leveza e coerência ao Carnaval, ao canto, às apresentações na avenida e na quadra dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, baianas, velha guarda, alegorias, assistidas, alas, bateria e equipe de som. Além do aumento considerável da presença de mulheres na bateria, em todos os instrumentos, chegando a assumir uma ala inteira, como é a ala de ganzás.

Ao longo de todo esse processo, alguns fatos e tensionamentos importantes ganharam visibilidade, desdobramentos e publicidade. A diretoria e seus membros se

viam convocados a discussões e decisões importantes acerca de manifestações e abusos machistas ocorridos dentro e fora da quadra envolvendo integrantes de diversos setores da escola. Fatos que não eram incomuns, mas costumavam ficar encobertos e abafados.

Diferentes episódios de assédio sexual contra mulheres integrantes da agremiação vieram à tona, foram debatidos, as vítimas ouvidas e acolhidas, e os abusadores, responsabilizados. Outro fato marcante foi de um empresário local que, em troca de apoio financeiro, estabeleceu interlocução abusiva direta com a rainha de bateria; assim que ela buscou apoio da diretoria, o abusador foi duramente pontuado e afastado das atividades da agremiação.

Inaugura-se, com a exaltação da temática, uma atmosfera ainda longe da ideal, porém emblemática dentro de um universo de machismos instituídos em que mulheres, membras da comunidade, sentem-se acolhidas e passam a falar de abusos e incômodos sofridos por diferenças de gênero em seus cotidianos.

Certa noite, em um final de ensaio, após o término das atividades na quadra, sentadas na praça para um bate-papo, uma integrante da escola, mulher negra que atua na agremiação há anos, socializou relatos de episódios violentos sofridos dentro de sua casa, por parte de seu companheiro. A partir desse momento, pudemos acolher e apoiar, intervindo no sentido de criar um tempo-espço para a expressão dessa experiência de sofrimento vivida, criando confiança entre nós, mulheres, de forma a partilhar de nossa força vital no enfrentamento dos desafios coletivamente. Nesse contexto, surgiu a ideia de constituição de um coletivo local, embora ainda com fortes marcas do feminismo liberal, chamado “Mulheres Empreendedoras da Grande Santo Antônio” (MEGS). Fundado no contexto pós-desfile de 2019, o MEGS atualmente envolve cerca de 40 mulheres da região, que desenvolvem suas atividades comerciais nesse território, em sua maioria com alimentos, confecções e salão de beleza. Elas passaram a se reunir, receber capacitações profissionalizantes, divulgar e trocar esses serviços entre si, promovendo fortalecimento do coletivo.

Tantos outros casos passaram a ser públicos e pontuados com relação a homens de várias idades, diversos níveis de formação acadêmica e posição social. Dentro dos grupos de rede social, manifestações homofóbicas eram corriqueiras e naturalizadas, que muito incomodavam à maior parte dos integrantes da bateria, e passaram, aos

poucos, a ser pontuadas e reduzidas consideravelmente, porém ainda não extintas. Há inúmeras insurgências em curso, mas o inegável avanço já se percebe.

No dia da apresentação dos protótipos de fantasias houve um descontentamento considerável, piadas negativas e grande parte dos ritmistas homens se recusava fortemente em desfilarem vestidos de mulher, afinal, tocar bem é tocar como um homem! Já percorridos meses de trabalhos acerca da temática, o acolhimento da ideia de tocar vestidos como mulheres foi ficando mais aceitável, mas, ainda em clima de piadinhas machistas e desconfiança, os ensaios tiveram prosseguimento.

Na noite do desfile, numa madrugada muito alegre e promissora, num clima de responsabilidade e dever cumprido, a agremiação fez um espetáculo que marcou o Carnaval capixaba, com muita emoção, orgulho, elogios e repercussão nacional. A Orquestra Capixaba de Percussão atravessou a avenida com seus 170 ritmistas caracterizados como mulheres, maquiadas e repletas de empoderamento e confiança, sob um céu azul e rosa de um dia que vinha raiando com a promessa de um título há 30 anos sonhado por essa comunidade sofrida. Sem dúvida, a campeã do Carnaval capixaba de 2019, nas mais diversas críticas e opiniões populares. As notas da bateria, todas 10, sem dúvidas; naquele ano de luta e empenho coletivo, tocar bem foi TOCAR COMO UMA MULHER!

Coração da escola, a Orquestra Capixaba de Percussão **ganha forma feminina pra representar o pulsar da força da mulher**. ‘Vestindo’ as mesmas dores, os mesmos preconceitos, os mesmos desrespeitos. O bater de surdos, repiques e tamborins simboliza **o brado da mulher que ecoa nessa evolução**. É a força suficiente para **‘aguentar o tranco’** nos 365 dias do ano. Uma nova era de rainhas do lar (ASSOCIAÇÃO CULTURAL SOCIAL E ESPORTIVA G.R.E.S. NOVO IMPÉRIO, 2019b – CARNAVALESCO PETERSON ALVES).

No trecho acima, deparamo-nos com o reconhecimento de um homem, do carnavalesco, que destaca a força feminina que veio na bateria que se dispôs a “representar o pulsar da mulher” na avenida. Diferentemente da perspectiva da representação, nós, mulheres, afirmamos a vida, pulsamos a cada batida e não representamos, e, sim, inauguramos, um modo outro de nos relacionarmos com a realidade, que, como o próprio carnavalesco destaca “o brado da mulher que ecoa nessa evolução”, um grito, uma intensidade feroz, ecoa e faz movimento coletivo, ou seja, nas vibrações das batucadas comparece uma força vital que fortalece uma ligação, um elo, um movimento coletivo. Como sentimos esse eco? Como vibração, ação estremecida, ação afetiva intensa. “Aguentar o tranco” somente na expressão



dessa vibração intensa que se conecta e se compartilha e se faz batuque, samba, música, composição. As mulheres do e no samba aprendem que somente produzem na estratégia de conexão, de gestão da vida, na partilha permanente.

### **5.1.1 Tias Ciatas e as Baianas**

A presença das Baianas na escola de samba traz à tona toda a tradição, a história dessa organização social e, mais que isso, remonta às origens da cultura afro-brasileira desde os lundus e batucadas, que deram origem ao que conhecemos hoje por escola de samba. Seu bailado, vestimentas e saberes nos reconectam fortemente com a nossa ancestralidade, pois elas são as portadoras da história de luta e resistência, responsáveis pela viabilização da existência do samba, desde Tia Ciata e outras, que, no início do século passado, abriam suas casas, guardando e dando passagem aos ritos de religiosidade e cultura negra no Brasil.

Como quesito obrigatório da agremiação nos desfiles oficiais, as baianas, em número mínimo de 50, com sua coreografia de giro e simplicidade, com saias bem rodadas e armadas, com seus turbantes e adereços na cabeça, enfrentam no dia a dia da agremiação processos de muita luta e resistência pela guarda dessa preciosa tradição.

Desafios específicos de cada agremiação, que afetam essas senhoras de forma estrutural, quando não lhes conferem voz decisiva nos rumos financeiros, políticos e arquitetônicos da escola. No nosso caso específico, analisando as práticas, damos conta de ver que se trata de uma força instituída muito dinamicamente nas diversas ações da escola e, nesse sentido, muitas são as capturas que atualizam a relação de objeto com as senhoras, donas, mulheres idosas que ocupam o lugar das baianas. Trata-se de um lugar que devemos problematizar: como construir autonomia nas práticas com essas mulheres? No decorrer da pesquisa, deparamo-nos com um dispositivo que nos permitiu ver o quanto as nossas práticas ainda perpetuam essa lógica de objeto no corpo das mulheres baianas. Esse dispositivo foi o uso da salinha, teoricamente destinada a elas dentro da quadra, mas que é destinada, diante do excesso de materiais e serviços de costuras, entre outros, como um espaço que nos permitimos chamar aqui de “Quarto de despejo”.

E, assim como Carolina Maria de Jesus, que criou desde o lixo, desde o que sobra, a obra acima citada, nossas baianas também inventam estratégias para conservar esse

espaço para as atividades que elas demandam, atualizando uma permanente negociação com essas práticas.

Devemos lembrar que essa captura que aqui trazemos em torno das baianas também é uma contradição com quem, desde a origem, abria suas casas, em todos os espaços mais íntimos, pelo desenvolvimento e manutenção da cultura do samba. O samba só foi possível porque ele atravessou o corpo feminino, que, em uma ação radical, abriu-se para a produção musical; não se tratava apenas de uma abertura da porta de casa, permitiu-se e desejou-se que samba viesse dos cheiros da cozinha, da cachaça, da poeira do terreiro, dos rituais do candomblé, dos seus batuques, dos corpos suados, do ritmo da vida.

Nos dias de festa, convidadas a se apresentar, servir feijoada, trabalhar por “amor ao samba” e não deixar as “crias desamparadas”. Reunidas com força e sabedoria, as baianas da Novo Império, lideradas pela Tia Hélida, insurgem na agremiação, defendendo a sua sala e, também, a defesa de um princípio de que, como são em número reduzido no território capixaba, deveria existir um movimento em que todas as baianas de todas as agremiações da Grande Vitória deveriam se apresentar e defender a cultura do samba, independentemente do pavilhão, reconhecendo a importância de sua ancestralidade e função social, praticando uma conexão com demais experiências, dando passagem ao movimento coletivo que integre singularidades, ampliando a resistência pela via da invenção de outras formas de atuar no universo do samba no estado.

Essa força instituinte das baianas, que propõe essa coletivização, lembra-nos da colocação de Angela Davis (2017) em relação à resistência de mulheres negras na vivência da classe social como conceito de raça.

## 6 OS DESLOCAMENTOS DO LUGAR DA MULHER DO DIRETOR PARA O LUGAR DE MULHER PRETA, RITMISTA, PESQUISADORA E MILITANTE

Pois é  
 É, foi ruim à beça  
 Mas pensei depressa  
 Numa solução para a depressão  
 Fui ao violão  
 Fiz alguns acordes  
 Mas pela desordem do meu coração  
 Não foi mole não  
 Quase que sofri desilusão  
 Quase que sofri desilusão (Tristeza)  
 Tristeza, tristeza foi assim se aproveitando  
 Pra tentar se aproximar  
 Ai de mim  
 Se não fosse o pandeiro e o ganzá e o tamborim  
 Pra ajudar a marcar meu tamborim  
 Pra ajudar a marcar...  
 (JOVELINA PÉROLA NEGRA, 2021)

A partir desse “passeio”, que já dura aproximadamente seis anos, trago neste trabalho um ensaio de sistematização da trajetória de formação e transformação do território-mulher em que me permiti dar passagem através de um tamborim.

Àquela inquietação que atravessava meu corpo em maio de 2015, no episódio irônico-indigesto, descrito no evento “vou levar uma picanha”, somaram-se diversos dispositivos aos quais me agarrei como possibilidade de reposicionamento daquela “vida vulgar” que levava estando no lugar de esposa do diretor.

Com a imersão na Orquestra Capixaba de Percussão, seus encantos e desafios, ativei meu corpo em sensações inéditas, no desafio de sincronizar o toque do pequeno tambor com outros 169 ritmistas, ao mesmo tempo em que sentia as indigestas contradições desse atuar comunitário, que afirmava e afirma práticas cruéis, instituídas em torno de nós, mulheres; sentir nossa força vital expandir-se aos domingos e, no virar do dia, ao chegar a segunda-feira, no individualismo da sustentação econômica e na correria da vida, não conseguirmos atualizar, conservar e cuidar, por exemplo, desse lugar de subalternidade imposto às mulheres negras na escola. Essa sincronização do desejo e dos desafios me remetem e mobilizam para um movimento coletivo que atravessa cada um(a) de nós, seus(suas) membros(as), de forma singular, conseguindo transpor para a luta diária que travamos por sobreviver.

Perceber, ao longo dessa trajetória, os desafios em diferentes níveis que cada ritmista atravessa para garantir sua presença nesse coletivo e aguçar a atenção aos obstáculos enfrentados, especificamente pelas mulheres na agremiação, em seus diferentes setores, na comunidade em que estamos inseridas, e experimentar a constituição desse lugar forjado pela luta de mulheres negras ao longo do processo de engendramento e existência do samba, convoca-me à ocupação de outro posicionamento nesta engrenagem.

Tocar como mulher na cidade de Vitória, na comunidade de Caratoíra, dentro da Escola de Samba Novo Império, significa “aguentar o tranco” de transpor obstáculos raciais e machistas, somados aos desafios socioeconômicos comuns entre quem vive nas periferias das capitais brasileiras. De quem luta diariamente para viver com dignidade, liberdade e coerência, acima de tudo em igualdade e justiça social.

Mulher brasileira  
 Que vai no mercado  
 E pechincha na feira  
 Mulher brasileira, mulher brasileira  
 A bem sucedida,  
 E a que está mal de vida  
 Sem eira nem beira  
 Mulher brasileira, mulher brasileira  
 Mulher brasileira  
 Cidadã brasileira

Ela é delegada  
 Ela é deputada  
 Prefeita e juíza

Uma boa mulher  
 Com um grande ideal  
 É o que a gente precisa  
 Sempre foi retaguarda  
 Mas vai pra vanguarda  
 De modo viril  
 E é a esperança  
 No futuro do Brasil  
 Fiz amor com ternura  
 Com uma doçura  
 De fêmea guerreira  
 Pra você fiz um samba  
 Cidadã brasileira  
 (LECI BRANDÃO, 2021)

Pertencer às comunidades historicamente marcadas por exclusão e injustiças sociais, má distribuição de renda, escassez nas oportunidades de reposicionamento social

para seus membros dentro de um contexto global de incentivo à competitividade e valorização de individualidades, traz em si a urgência e multiplicidade de rachaduras ou brechas por onde se faz possível escapar e criar estratégias de resistência e potências, movimentos instituintes, de vida coletiva.

Sambar, enquanto verbo que designa movimentar corpos, fazer um som coletivo a partir do toque de tambores, florescer em formação e transformação social no espaço-tempo em que se insere e esperar possibilidades de vida plena a todos os seus membros, faz-se necessário à humanidade.

Há pouco mais de um século, mulheres negras que, em suas singularidades, trazem a importância de afrocentrarem-se em ancestralidade e na responsabilidade de fazer possível a vida humana na terra<sup>13</sup>, perceberam nessa rachadura contida na aridez de seu tempo um terreno fértil para fazer possível “o Samba”; e, como não havia de ser diferente de seu repertório de construção, carregado de desafios e obstáculos por sobrevivência e resistência concomitantes às possibilidades de promoção de sentidos e potência de vida, deixando a cargo das suas descendentes a responsabilidade de atuar socialmente como guardiãs e perpetuadoras.

Às mulheres negras cabe o destaque do honrado lugar de mantenedoras da vida comunitária, repleta de sentido e plena de potência de transformação social, arraigada da herança de luta por (re)existir e perpetuar a riqueza que é o samba. Isso se faz possível através do acolhimento de demandas, da coletivização entre elas, ao contrário do que pressupõe a competição que se faz mola-mestra de muitas escolas de samba na atualidade.

Participar ativamente da Escola de Samba Novo Império, comungar de suas mazelas e alegrias, dividir a vida com suas integrantes, cartografar esse território, enfim, *tocar como mulher*, convoca-se a ocupar o lugar de mulher preta, ritmista, militante e pesquisadora, numa força que resiste às manifestações patriarcais que ainda se atualizam diariamente neste chão.

Agregar ao coletivo Mulheres Unidas de Caratoíra, com elas somar saberes, dividir desafios, mobilizar diversas ações de solidariedade em tempos pandêmicos, inserir em formação, estudos, leituras, debates e descoberta de intelectuais negras que se

---

<sup>13</sup> Aqui, quando trazemos a terra queremos recuperar a paisagem do terreiro.

fazem primordiais em nosso contexto social, agrega sentido, remonta às novas subjetividades e sensibilidades que promovem este deslocamento aqui trazido.

A chamada “família imperiana”, expressão muito usada nesse território, que ainda atualiza o patriarcado histórico vivenciado em nossa sociedade, a partir da valorização de suas integrantes negras, da coletivização dessas, do assumir as dores umas das outras, ao promover acolhida e somando suas potencialidades, vem se diversificando e multiplicando em suas formas de existir de maneira mais humana e justa.

Percebemos, neste trajeto, as lutas que ainda temos que travar, conhecemos de perto as condições de moradia, as necessidades que nossos pares atravessam, entendemos a importância da coletivização por garantia de direitos e dignidade humana, assumimos o compromisso de formarmos, estudarmos, potencializarmos como mulheres pretas deste território em suas habilidades e possibilidades de ocupar lugar de protagonistas em nossas famílias, nossas atividades laborais, de lazer, formando uma comunidade menos machista, menos racista, menos individualista e, assim, mais feliz, diversa e esperançosa.

Num caminho só de ida, sigo neste percurso repleto de desafios e possibilidades. Eu, a baqueta e o tamborim, criando batuques, vibrações, ressonâncias das práticas endurecidas em nós, nas nossas relações, e se há vibrações, há ressonâncias, há conectividade, há estabelecimento e criação de uma prática coletiva.

Ainda, cabe dizer que, neste contexto, a produção de problemas tem se colocado como importante operação para que esse eco, essas vibrações, mantenham vivos o campo – espaço/tempo – do samba e a nós mesmas.

Desse modo, ao encerrar esta dissertação, trazemos algumas dessas perguntas/problemas que continuam a movimentar nosso fazer, nosso pensar: Nesse exercício de criação, como se constituem as práticas de cuidado das singularidades e multiplicidades presentes nos modos coletivos de fazer samba? Como fortalecer o movimento das guardiãs do samba, força instituinte, que aposta na agregação das diferenças, superando a concorrência do campeonato, por um exercício de coletivização, de cooperação na defesa e sustentação da cultura do samba? Como transpor essa força coletiva/inventiva vivida no samba para a vida cotidiana? Como favorecer processos formativos abertos às multiplicidades presentes no território e que colaborem para o pertencimento e valorização dos saberes afrocentrados

constitutivos da comunidade? Como o exercício das mulheres atualiza o saber ancestral e colabora na manutenção dessas práticas no decorrer da história da comunidade? Ou seja, como essa força coletiva viva, sentida nos ensaios, oficinas, montagem do desfile etc. permite a criação de outro mundo possível?

As questões/problemas acima, do mesmo modo que as baquetas no tamborim, provocam vibrações e mantêm o campo em movimento. Nesse sentido, entendemos que este estudo não se finda ou apresenta uma conclusão definida. Diferentemente, terminamos com perguntas, porque, nesse sentido, assumimos a radical ação na construção do conhecimento. Assim, se “todo fazer é conhecer e todo conhecer é um fazer”, a colocação de problemas neste momento de finalizar a dissertação opera como afirmação dessa perspectiva na medida em que continuamos nos perguntando e problematizando o que fazemos, vivemos, tocamos, executamos.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Editora, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

ALTOÉ, Sônia (org.) **René Lourau analista em tempo integral**. São Paulo: Hucitec, 2004.

ARRUZZA, Cinzia; FRASER, Nancy e BHATTACHARYA, Tithi. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=CJ2HDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT7&dq=ARRUZZA,+BHATTACHARYA+E+FRASER+pdf&ots=fnLxV4XAUX&sig=NO SFjoqQU-5xEQ1c0MmmstbOIMA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03 maio 2021.

\_\_\_\_\_. **Samba enredo De Maria às Marias - Uma revolução... um grito de liberdade presente**. Vitória, 2019. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/videos/v/carnaval-de-vitoria-2019-confira-o-desfile-da-novo-imperio/7407331/>. Acesso em: 22 maio 2021.

\_\_\_\_\_. **Justificativa do enredo da Escola de Samba Novo Império 2019 – Carnavalesco Peterson Alves**. Vitória, 2019a. Disponível em: <https://www.facebook.com/gresnovoimperio/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Ficha técnica do desfile da Escola de Samba Novo Império 2019 – Carnavalesco Peterson Alves**. Vitória, 2019b. Disponível em: <https://www.facebook.com/gresnovoimperio/>. Acesso em: 03 maio 2021.

\_\_\_\_\_. **Samba enredo dos 50 anos da escola**. Vitória, 2006. Disponível em: <https://www.facebook.com/gresnovoimperio/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Samba enredo A cura pelas ervas medicinais**. Vitória, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/gresnovoimperio/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. **Departamento Cultural da Novo Império: Arrastão da Família Imperiana**. Vitória, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/gresnovoimperio/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Lidiana (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina Editora, 2009. p. 52-75.

BITTENCOURT, Matheus. **As políticas da insegurança: da Scuderie Detetive Le Cocq às masmorras do novo Espírito Santo**. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1132>. Acesso em: 13 out. 2021.

BORGO, Karina. Apesar de avanços, mulheres convivem com violência: Lei do



feminicídio completa seis anos e mulheres ainda vivem o ciclo da violência doméstica. **Assembleia Legislativa do Espírito Santo**, 4 mar. 2021. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2021/03/40569/apesar-de-avancos-mulheres-convivem-com-violencia.html>. Acesso em: 05 mar. 2021.

BRANDÃO, Leci [Compositora e intérprete]. **Cidadã Brasileira**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1990. 1 LP. Disponível em: <https://www.letras.com/martinho-da-vila/260237>. Acesso em: 5 mar. 2021.

BRAZ, Marcelo. **Samba cultura e sociedade**. São Paulo: Expressão Popular Ltda, 2013.

CANDEIA & ISNARD. **Escola de Samba, a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Editora Lidador/SEEC, 1978.

CANDEIA. **Dia de Graça** [Compositor e intérprete]. Rio de Janeiro: Equipe, 1970. Disponível em: <https://www.letras.com/candeia/95696/>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CARVALHO, Beth. **Acreditar**. São Paulo: Universal Music, 1999. 1 CD. Disponível em: <https://www.letras.com/beth-carvalho/175000/>. Acesso em: 22 jan. 2021a.

\_\_\_\_\_. **Canto da rainha** [Intérprete]. Rio de Janeiro: Universal Records, 2011. 1 CD. Disponível em: <https://www.letras.com/beth-carvalho/890136/>. Acesso em: 21 jan. 2021b.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Centro Cultural Cartola, 2015.

COIMBRA, Cecília; NASCIMENTO, Maria Livia do. A produção de crianças e jovens perigosos: a quem interessa? *In: Direitos Humanos não tem idade*. Rio de Janeiro: CEDECA/São Martinho, 2008. p. 1-11. Disponível em: <http://www.infancia-juventude.uerj.br/pdf/livia/aproducao.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.

COUTINHO, Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

DELEUZE, Gilles, O que é um dispositivo? *In: DELEUZE, Gilles. O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. p. 83-96.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIAS, Rosimeri de Oliveira. **Deslocamentos na formação de professores: aprendizagem de adultos, experiência e políticas cognitivas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

DUARTE, Leonardo Coleho. O samba no morro da fonte grande – Vitória/ES: 1889-1955. **Revista Eletrônica de musicologia**, v. XII, mar. 2009. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr12/14/leonardo\\_coelho\\_duarte.htm](http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr12/14/leonardo_coelho_duarte.htm). Acesso em: 22 jun. 2020.

SCOREL, S. **Vidas ao léu**: trajetórias de exclusão social. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **Samba Enredo 1988**: 100 Anos de Liberdade, Realidade Ou Ilusão. Disponível em: <https://www.letras.com/mangueira-rj/478753/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

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

FOUCAULT, Michel. **Preface**. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Traduzido: Wanderson Flor do Nascimento. New York: Viking Press, 1977. p. XI-XIV. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ligadosdireitoshumanos/wpcontent/uploads/2016/10/foucault.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. Disponível em: [http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/educacao\\_pratica\\_liberdade.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/educacao_pratica_liberdade.pdf). Acesso em: 15 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf). Acesso em: 22 jun. 2020.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOOKS, Bell. Entendiendo el patriarcado. In: \_\_\_\_\_. **The Will to Change**: Men, Masculinity, and Love, Simon and Schuster, 2004. Buenos Aires: Washington Square Press, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/296656842/Entender-El-Patriarcado-bell-hooks>. Acesso em: 4 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência e Política**, Brasília, 2015. Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2021.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>. Acesso em: 15 jan. 2020.

INDEPENDENTE DE BOA VISTA. **Vida em poesia... A lira que é Lucinda** [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (6min05s). Publicado pelo canal Carnavix Carnaval. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MfwrwHMSFB8>. Acesso em: 15 jan. 2020.

JOVELINA PÉROLA NEGRA. **Sorriso Aberto**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. 1 CD. Disponível em: <https://www.letras.com/jovelina-perola-negra/183186/>. Acesso em: 5 mar. 2021.

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

LOURAU, René. **Análise Institucional**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOURAU, René; ALTOÉ, Sonia (org.). **Analista institucional em tempo integral**. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZOLLER, Gerda. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia**. São Paulo: Palas Atena Editora, 2004.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

METTEDI, José Carlos. **Anjos e diabos do Espírito Santo: fatos e personagens da história capixaba**. Vitória: Editora Bios, 1961. v. II/2016.

MONTEIRO, Lucas. **Carnaval Capixaba: histórias, honras e glórias**. Serra: ES/ED do autor, 2010.

NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara. A Primeira-dama do Samba**. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2015.

NOVO IMPÉRIO (ESCOLA DE SAMBA). *In*: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Novo\\_Imp%C3%A9rio\\_\(escola\\_de\\_samba\)&oldid=63403550](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Novo_Imp%C3%A9rio_(escola_de_samba)&oldid=63403550). Acesso em: 16 abr. 2021.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. **O olhar feminino Carnaval capixaba**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em jornalismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Lidiana (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina Editora, 2009. p. 17-31.

PAULON, Simone Manieri. Análise da Implicação como ferramenta para a pesquisa-intervenção. **Psicologia e Sociedade**, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/intervires/a-analise-de-implicacao-como-ferramenta-na-pesquisa-intervencao/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

PEREIRA, Cristiane dos Santos. **Coisas do meu pessoal**: samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/8815>. Acesso em: 15 jan. 2020.

PROGRAMA RODA VIDA. **Elza Soares**. 2002. 1 vídeo (1h28min28s). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ko447IATMk>. Acesso em: 11 jun. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade de interseccionalidade. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, Florianópolis, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

SANT'ANA, Marcus Vinicius Silva. **Samba, lugar e Identidade**: Uma análise Geográfica de uma escola de samba. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: CODECRI Editor, 1979.

UNDERGROUND SAMBA LAPA [Interpréte]. **Nossa Escola**. São Paulo: ATRAÇÃO FONOGRAFICA LTDA, 2013. 1 CD. Disponível em: <https://www.letras.com/underground-samba-lapa/nossa-escola>. Acesso em: 5 mar. 2020.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Tropicália**. São Paulo: RGE, 1968. 1 disco de vinil.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. *In*: \_\_\_\_\_. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora da UNB, 1982. p. 149-181.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

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 em Ensino de História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/572387/2/juliana%20cintia%20videira.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2020.

VOZ DAS COMUNIDADES. FEMUSQUIM, 2008. Disponível em: <https://www.vozdascomunidades.com.br/colunas/opini>. Acesso em: 4 mar. 2021.