



MÔNICA JORDÃO PINHEIRO

AUSÊNCIAS E MEMÓRIAS DAS VOZES FEMININAS COMO INTÉRPRETES
PRINCIPAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO
NOS 40 ANOS DE SAMBÓDROMO

RIO DE JANEIRO
2026

MÔNICA JORDÃO PINHEIRO

**AUSÊNCIAS E MEMÓRIAS DAS VOZES FEMININAS COMO INTÉRPRETES
PRINCIPAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO
NOS 40 ANOS DE SAMBÓDROMO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, na linha de pesquisa Memória Subjetividade e Criação, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lobelia da Silva Faceira.

Rio de Janeiro
2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P654

Pinheiro, Mônica Jordão

Ausências e memórias das vozes femininas como intérpretes principais das Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro nos 40 anos de Sambódromo / Mônica Jordão Pinheiro. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025. 71f

Orientadora: Lobelia da Silva Faceira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2025.

1. Vozes femininas. 2. Memória Social. 3. Carnaval carioca. I. Faceira, Lobelia da Silva, orient. II. Título.

MÔNICA JORDÃO PINHEIRO

AUSÊNCIAS E MEMÓRIAS DAS VOZES FEMININAS COMO INTÉRPRETES PRINCIPAIS DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO NOS 40 ANOS DE SAMBÓDROMO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, na linha de pesquisa Memória Subjetividade e Criação, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em: 27 / 02 / 2026.

Banca examinadora:

Prof^ª Dr^ª. Lobelia da Silva Faceira (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Prof^ª Dr^ª Regina Maria Monteiro do Rego Abreu
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Dr^ª Bárbara Regina Pereira
Empresa Brasileira de Comunicação (EBC)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pelo compromisso com a produção e a disseminação do conhecimento, orientado por uma formação humanista, crítica e reflexiva, voltada ao fortalecimento da cidadania e à melhoria das condições de vida da sociedade.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) que, em sua proposta interdisciplinar, se constitui como um espaço de acolhimento e rigor acadêmico, tornando possível o desenvolvimento desta pesquisa e o amadurecimento das reflexões aqui apresentadas.

À minha orientadora, Professora Lobelia da Silva Faceira, pela escuta atenta e pela generosidade ao longo deste percurso. Em meio às turbulências próprias da pesquisa e da vida, sua orientação se fez como um farol e direção foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço à banca examinadora pela disponibilidade e pelas contribuições generosas. À Professora Regina Abreu, por seu olhar ímpar para os patrimônios e as manifestações culturais, e à Doutora Bárbara Pereira, com quem compartilho o encantamento pelas escolas de samba e pelas reflexões que este universo suscita.

A todas as pessoas que, de diferentes maneiras, influenciaram esta caminhada, em especial ao professor Domingos Sávio, por indicar o caminho do PPGMS; e ao professor Rodrigo Castelo, que, sem saber, construiu uma ponte onde eu só via muro.

À minha filha, que iniciou a graduação no mesmo ano em que ingressei no mestrado e, desde então, seguimos trilhando percursos acadêmicos em paralelo. É também por ela que busco ser, a cada dia, a minha melhor versão, encontrando no seu caminho em construção estímulo, companhia e sentido.

Ao meu marido, pela parceria cotidiana, pela escuta e pelo apoio firme ao longo de todo este percurso. Sua confiança, presente desde antes mesmo deste caminho se delinear com clareza para mim, foi decisiva para que ele se tornasse possível.

*"Carnaval, doce ilusão
Dê-me um pouco de magia
De perfume e fantasia
E também de sedução
Quero sentir nas asas do infinito
Minha imaginação"*

(Dona Ivone Lara - Cinco Bailes da História do Rio -
Samba Enredo do G.R.E.S. Império Serrano - 1965)

RESUMO

Esta dissertação analisa as ausências e memórias das vozes femininas nos 40 anos de desfiles das Escolas de Samba do grupo especial no Sambódromo do Rio de Janeiro, compreendendo esse espaço como um território de construção de memórias individuais, coletivas e sociais. Embora a participação das mulheres seja fundamental na história do samba e do carnaval, observa-se a permanência de uma hegemonia masculina no posto de intérprete principal das agremiações, o que produz lacunas na memória sonora e simbólica desse espetáculo. Ancorada no campo interdisciplinar da Memória Social e em debates sobre gênero e relações de poder, a pesquisa investiga a historicidade das contribuições femininas e problematiza os processos de apagamento e invisibilização de suas vozes. A metodologia qualitativa combinou levantamento bibliográfico, análise documental e análise de entrevistas publicizadas com intérpretes de samba-enredo, selecionadas em plataformas digitais, além da observação participante decorrente da inserção da pesquisadora no campo como ritmista. As análises foram organizadas em eixos que contemplam trajetórias, performance vocal, acesso ao microfone principal, permanência na carreira e processos de apagamento. Conclui-se que o acesso e a consolidação das mulheres como intérpretes principais são atravessados por barreiras estruturais que limitam sua permanência e visibilidade, contribuindo para a construção de memórias sociais pouco diversas. Ao evidenciar como certas vozes se legitimam enquanto outras permanecem à margem, o estudo amplia o debate sobre reconhecimento, representação e desigualdades de gênero, oferecendo subsídios para reflexões que ultrapassam o universo do carnaval e dialogam com dinâmicas mais amplas da sociedade.

Palavras-chave: memória social; gênero; vozes femininas; escolas de samba; carnaval carioca.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the absences and memories of female voices over the 40 years of parades by the Special Group samba schools at the Sambadrome in Rio de Janeiro, understanding this space as a territory for the construction of individual, collective, and social memories. Although women's participation has been fundamental to the history of samba and carnival, a persistent male hegemony can be observed in the position of lead singer (principal interpreter) within the samba schools, producing gaps in the sonic and symbolic memory of this spectacle. Grounded in the interdisciplinary field of Social Memory and in debates on gender and power relations, the research investigates the historicity of women's contributions and problematizes the processes through which their voices have been erased or rendered invisible. The qualitative methodology combined a literature review, documentary analysis, and analysis of publicly available interviews with samba-enredo singers selected from digital platforms, in addition to participant observation resulting from the researcher's own insertion in the field as a percussionist. The analyses were organized into thematic axes addressing trajectories, vocal performance, access to the lead microphone, career permanence, and processes of erasure. The study concludes that women's access to and consolidation in the role of principal interpreters are shaped by structural barriers that limit their permanence and visibility, contributing to the construction of less diverse social memories. By highlighting how certain voices become legitimized while others remain at the margins, this research broadens the debate on recognition, representation, and gender inequalities, offering insights that extend beyond the universe of carnival and speak to broader dynamics within society.

Keywords: social memory; gender; female voices; samba schools; Rio de Janeiro carnival.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	9
2 - CARNAVAL E SEUS FOLGUEDOS: OS <i>DROMOS</i> DAS ESCOLAS DE SAMBA..21	
3 - MULHERES NA CONSTRUÇÃO DO CARNAVAL: ALICERCE, PAREDES E UM TETO DE VIDRO.....	40
4 - POLISSEMIA DAS VOZES DO CARNAVAL: SER INTÉRPRETE É UMA QUESTÃO DE GÊNERO?.....	49
4.1 - MICROFONES ABERTOS PARA AS INTÉRPRETES: ENTREVISTAS E ANÁLISES.....	53
4.1.1 - ENTREVISTA COM GRAZZI BRASIL.....	56
4.1.2 - ENTREVISTA COM WIC TAVARES.....	58
4.1.3 - FALA DE LARISSA LUZ NO ENSAIO DA G.R.E.S. SÃO CLEMENTE.....	60
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	70

1 - INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem a proposta de analisar as ausências e memórias das vozes femininas, delimitados nos 40 anos dos desfiles das Escolas de Samba do grupo especial no Sambódromo do Rio de Janeiro, considerando o mesmo como um espaço de construção de memórias individuais, coletivas e sociais.

Na memória do carnaval encontramos, desde seus primórdios, a participação fundamental de mulheres. Entre elas, Chiquinha Gonzaga, que em 1899 fez a primeira composição específica para uma agremiação carnavalesca e que até hoje é cantada. A música “Ó Abre Alas” embalou o desfile da Rosa de Ouro, do bairro do Andaraí, onde a compositora morava.

Foi também na casa de uma mulher, a casa da Tia Ciata, que se deu a composição daquele que foi considerado como o primeiro samba, sendo lembrado e cantado até os dias de hoje, que seria o samba “Pelo telefone”, gravado pelo cantor e compositor conhecido como Donga. Ainda que haja controvérsias sobre se esse teria sido realmente o primeiro samba, é indiscutível que esse, entre muitos outros sambas, germinou e cresceu no quintal de Ciata, inclusive com sua participação na criação. Samba que nasce envolto e influenciado pela atmosfera do seu terreiro de axé, na região da Gamboa, no centro do Rio de Janeiro.

Essa região, também conhecida como Pequena África, por ser uma área que concentrou um expressivo número de ex-escravizados e seus descendentes, caracterizava-se como um local de confluência dessas casas, nas quais as tias baianas davam voz aos coros das mais diversas manifestações do samba e do carnaval. Apesar deste contexto, as mulheres aparecem ao longo da história como figuras secundárias na formação do samba. Consideramos, a partir de uma revisão de literatura preliminar e hipótese central desta dissertação, que as mulheres constituem os pilares fundamentais para evolução e popularização do samba, sendo provedoras das rodas onde o samba ganhou força e visibilidade, proporcionando um local de encontros e criações.

Outro exemplo de apagamento e reconhecimento tardio é o de Clementina de Jesus, que foi descrita como um “*elo perdido*” entre a ancestralidade musical africana e o samba urbano. Uma mulher que trouxe a expressão dos jongos e de sambas de tradição rural, que eram mais conhecidos como lundus¹, e cânticos rituais, segundo os autores Ney Lopes e Luiz Antônio Simas no livro “Dicionário da História Social do Samba”. O reconhecimento de Clementina de

¹ “O Lundu (...) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil, provavelmente por escravos de Angola” (ALBIN p 24, 2003)

Jesus como essa voz importante foi algo que só chegou quando esta já era sexagenária.

A presença da mulher no samba e no carnaval é uma constante luta por espaço e reconhecimento. Elas estão lá ao longo da história, mas nunca de forma igualitária e, principalmente, nunca em alguns setores. Quantas outras mulheres estão até hoje apagadas na história do samba e das Escolas de Samba?

No contexto contemporâneo, as temáticas de diversidade e inclusão aparecem como pauta relevante e frequente nas discussões e nas práticas de diversos setores da sociedade. Entretanto, observa-se que esse debate ainda não se estabeleceu de forma significativa em alguns segmentos culturais, como nos grupos especiais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, onde predomina a hegemonia de vozes masculinas como vozes principais e representantes oficiais das agremiações. Embora existam registros de momentos esporádicos na trajetória do carnaval em que vozes femininas ocuparam esse espaço, tais ocorrências permanecem raras e excepcionais.

Quando olhamos para anos anteriores do Carnaval carioca e encontramos mulheres como Clara Nunes, Elza Soares e Marlene, entre outras, à frente do carro de som de várias Escolas de Samba, e outros tantos anos sem nenhuma voz feminina ocupando esse lugar, uma grande lacuna se abre na história de luta e conquista de espaços pelas mulheres. Uma reflexão sobre o que acontece com a voz feminina para entoar tão raramente os sambas-enredos na avenida é, portanto, ponto de partida para um estudo que percebe, nas ausências dessas vozes, uma importante lacuna que socialmente reflete questões que merecem ser observadas e que aponta caminhos para possíveis mudanças de paradigma.

Em 1966, Tia Surica² esteve à frente do microfone oficial da G.R.E.S. Portela, sendo a primeira mulher intérprete de samba-enredo, função que naquela época era chamada de “puxador (a)”. Esse termo foi utilizado por muitos anos, até que o cantor Jamelão³, que tinha grande reconhecimento no samba, reivindicou a mudança da denominação para “intérprete”, por considerá-la mais apropriada ao cargo de tanta relevância e responsabilidade. Até hoje há quem prefira chamar de “puxador”, porém, de modo geral, a imprensa acatou a mudança e normalmente se refere a esses cantores como “intérpretes”.

No carnaval de 1969, Elza Soares, que já possuía uma sólida carreira na música, foi convidada a comandar o microfone principal do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, e em 1972,

² Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos) - É um ícone do samba e baluarte da Portela. Para mais informações: [Surica - Dicionário Cravo Albin](#)

³ Jamelão (José Bispo Clementino dos Santos - 1913 - 2008) - Teve uma longa e reconhecida carreira como cantor. Para mais informações: [Jamelão - Dicionário Cravo Albin](#)

Marlene, ícone do rádio, substituiu Roberto Ribeiro na G.R.E.S. Império Serrano, num desfile em homenagem à Carmen Miranda que levou a Escola a ser campeã do Carnaval daquele ano. Em 1973, Clara Nunes, que já era uma estrela da MPB, divide o microfone com David Correia⁴, compositor e intérprete deste e de muitos outros sambas defendendo o samba da Portela. Elza Soares volta a empunhar o microfone principal de uma Escola de Samba, só que desta vez pela Mocidade Independente de Padre Miguel, e Marlene se mantém à frente do Império Serrano. No mesmo ano, encontramos ainda a cantora Ivete Garcia⁵, que interpretou o samba da Unidos do Jacarezinho, Escola de Samba que na época era do grupo principal.

No ano seguinte, 1974, a já consagrada cantora Clara Nunes interpretou o samba da G.R.E.S. Portela junto com Candeia⁶ -- figura emblemática para a história do samba -- e Silvinho⁷ da Portela, que foi o primeiro intérprete oficial da referida agremiação. A cantora Marlene permaneceu na Império Serrano, porém acompanhada de uma voz masculina, coisa que se repetiu em 1975. Nesse ano, uma outra voz se junta a ela no apoio e, no Salgueiro, a cantora Sônia Santos⁸ defende, junto com Noel Rosa de Oliveira⁹, o samba da “vermelho e branco”.

Em 1976, as vozes femininas também vão aparecer acompanhadas por vozes masculinas. Na Mocidade Independente de Padre Miguel, Elza Soares com Ney Viana¹⁰, e na Vila Isabel, Sônia Lemos¹¹ com Antônio Grande¹². Somente em 1979, Elza Soares assume

⁴ Davi Correa - Foi um importante compositor da Portela e também interpretou sambas na avenida. Outras informações podem ser encontradas no site da Portela: [David Correa, o homem das melodias inesquecíveis – Portela Cultural](#)

⁵ Ivete Garcia não aparece em outras biografias, deixando uma dúvida se é a mesma cantora que gravou vários discos de samba e figura no Dicionário Cravo Albin. Caso seja ela, na década de 70 abandonou a carreira de cantora.

⁶ Candeia - (Antônio Candeia Filho -1935/1978) - Sambista, compositor e cantor, teve uma vida dedicada ao samba, destacando-se com inúmeros sucessos e sendo reverenciado por muitos autores. Algumas informações complementares podem ser encontradas em: [Candeia - Dicionário Cravo Albin](#)

⁷ Sílvio Pereira da Silva (1935/2001) - Foi intérprete oficial da Portela por 17 anos e também gravou alguns discos. Para outras informações: [ACERVO MUSICAL | Consulado da Portela de SP](#)

⁸ Sônia Santos, assim como Ivete Garcia, não aparece em outras bibliografias, deixando dúvidas se é a mesma que aparece no Dicionário Cravo Albin, pois nas informações não consta nada sobre ter sido intérprete de Escola de Samba.

⁹ Noel Rosa de Oliveira (1920/1988) - Foi compositor do Salgueiro, teve uma carreira como cantor e compositor tendo sido gravado por Elizete Cardoso e Jair Rodrigues, entre outros. Informações retiradas de: [Noel Rosa de Oliveira - Dicionário Cravo Albin](#)

¹⁰ Ney Viana (1942/1989) - Foi intérprete da Mocidade Independente de Padre Miguel por muitos anos, tendo ganho o prêmio Estandarte de Ouro de melhor intérprete em 1987. Maiores informações em [Ney Viana - Dicionário Cravo Albin](#)

¹¹ Sônia Lemos - A intérprete à qual o livro do Gomyde se refere é à Sônia Maria Mello Lemos (1943), pois é possível encontrar a gravação dela no Disco das Escolas de Samba do ano referido. No entanto, nos verbetes sobre ela não consta sua participação como intérprete de Escola de Samba. Caso seja, pode-se encontrar maiores informações em [Sônia Lemos - Dicionário Cravo Albin](#)

¹² Antônio Grande - Não foram encontradas informações sobre ele.

novamente, sozinha, o microfone principal de uma Escola de Samba, a Unidos de São Carlos, atual Estácio de Sá, voltando a dividir o microfone com outro homem na União da Ilha em 1985. No livro de Pêrsio Gomyde, consta a participação de duas mulheres em um formato de trio de intérpretes na Imperatriz Leopoldinense no Carnaval de 1984. Entretanto, essas duas mulheres, Valquíria e Lea Porto, não são citadas em outras fontes, e ao longo da pesquisa não foram encontradas outras informações sobre essas cantoras. Inclusive, pode-se observar na transmissão do desfile pela rede Manchete, publicizada na plataforma Youtube, que o nome que consta como “puxador” é o de Tuninho¹³, no minuto 1:20 do vídeo [\(1\) Imperatriz Leopoldinense 1984 - Alô Mamãe - YouTube](#).

De 1985 até 2015, não tivemos mais nenhuma mulher à frente do microfone principal de uma escola de samba, como pode ser observado no livro de Pêrsio Gomyde Brasil, “Da Candelária à Apoteose: quatro décadas de paixão 1970 – 2015”. Esse livro foi um guia que serviu de base para a apuração de quem interpretou os sambas enredos das Agremiações, ano a ano, dentro do período trazido no próprio título. Traz em seu conteúdo a lista dos principais elementos das Escolas de Samba, ordem dos desfiles, enredos, compositores(as) dos sambas, autores(as) dos enredos e/ou carnavalescos(as), intérpretes/puxadores(as) e os casais de Mestre Sala e Porta-Bandeira. Contém ainda dia(s) do(s) desfile(s), condição atmosférica, breve explicação sobre os enredos, apresentação das agremiações, total de pontos, classificação, Escolas que desceram ou que subiram de Grupo, critérios de julgamento, e algumas curiosidades e impressões pessoais do autor. Dessa forma, analisando o livro com o olhar atento para o gênero de quem interpreta os sambas nos desfiles das agremiações, podemos constatar a enorme ausência de vozes femininas nas Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro ao longo desse período, não fosse em 1989 a participação da famosa cantora Simone “puxando” o samba da Tradição, como convidada ao lado de Candanga¹⁴, que era o intérprete oficial da Escola.

Neste ponto, é interessante ressaltar que o livro guia “Da Candelária à Apoteose” contempla informações apenas até o ano de 2015, e que, antes do final desse período, já havia a internet, possibilitando às agremiações a produzirem seus próprios conteúdos e os alocarem em *sites*, trazendo mais um caminho de investigação sobre seus carnavais. Entretanto, para averiguar quem interpretou o samba enredo no desfile de cada Escola de Samba do grupo

¹³Tuninho Professor - Antônio Sérgio Ramos Teixeira (1954) - informações em [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

¹⁴ Gilson Candanga (1951/2014) - Foi, além de intérprete, um dos fundadores da Escola de Samba Tradição. Para outras informações: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

especial, em cada ano após o ano final da obra de Gomyde, foram necessárias investigações em cada *site* e em páginas diversas que registram os desfiles e outras informações sobre as agremiações, pois nem todas as Escolas de Samba possuem a organização desses dados em suas páginas. Apesar de atualmente essas informações serem mais facilmente encontradas, elas estão pulverizadas em muitos lugares, não tendo, sobre esses anos posteriores a mesma facilidade e organização no livro que agrupou as quatro décadas anteriores.

Voltando à cronologia das vozes femininas, tivemos mais recentemente, em 2018, Grazzi Brasil¹⁵ comandando o microfone da Paraíso do Tuiuti ao lado de um intérprete masculino, Celsinho Mody¹⁶. Em 2019, a cantora Larissa Luz¹⁷ foi convidada para estar à frente do microfone da G.R.E.S. São Clemente e, junto com Bruno Ribas¹⁸ e Leozinho Nunes¹⁹, formou um trio de intérpretes. Já Wictória Tavares²⁰, ou Wic, como é mais conhecida, que é filha do renomado intérprete Wantuir²¹, dividiu o posto com o pai no carro de som da Unidos da Tijuca no desfile de 2022 e 2023.

Excetuando uma ou outra participação especial, como no caso da cantora Ludmilla²², convidada a dividir o microfone principal da Escola de Samba Beija-flor por Neguinho da Beija-flor²³, intérprete oficial da Escola de Samba Nilopolitana de 1976 até 2025 (ano que anunciou sua aposentadoria), que a chamou por entender que, se o enredo falava de mulheres

¹⁵ Grazzi Brasil (1987) - É uma das poucas intérpretes que conseguiu chegar ao microfone principal das Escolas de Samba do grupo especial tanto do Rio de Janeiro como também de São Paulo. Ela é uma das intérpretes cuja entrevista será analisada nesta pesquisa. Outras informações sobre sua carreira podem ser encontradas em suas redes pessoais. segue aqui apenas o link de dois sites padrão de consulta desta pesquisa: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#) ; [Grazzi Brasil - Dicionário Cravo Albin](#)

¹⁶ Celso Mody (1987) - Intérprete que se originou no carnaval de São Paulo estreou junto com Grazzi Brasil no carnaval do RJ. Para maiores informações: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

¹⁷ Larissa Luz (1987) - Já era uma cantora reconhecida e premiada em Salvador, mas ganhou maior notoriedade ao interpretar Elza Soares no musical sobre sua biografia em 2018. No ano seguinte integrou o carro de som da São Clemente. Muito ativa nas redes sociais, sua carreira pode ser facilmente acompanhada. Algumas informações podem ser acessadas em: [Larissa Luz - Dicionário Cravo Albin](#)

¹⁸ Bruno Ribeiro da Silva (1975) - Iniciando na Escola Mirim da Mangueira, manteve-se como intérprete alternando entre agremiações do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo cantado ao lado de Larissa Luz no ano de 2019. Mais informações em: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

¹⁹ Leozinho Ribas (1988) - Iniciou em escolas de Samba Mirim, passou por algumas agremiações, cantando com Grazi Brasil em 2019 na São Clemente. outras informações: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

²⁰ Wictória Pereira Tavares (1996) - Foi a primeira mulher a comandar o microfone principal da Unidos da Tijuca. Atualmente trabalha como apresentadora do Bom Dia Favela, programa da rede Bandeirantes de televisão. Ela é uma das intérpretes cuja entrevista será analisada nesta pesquisa. Outras informações sobre sua carreira podem ser encontradas em suas redes pessoais. Segue aqui apenas o link do site padrão de consulta desta pesquisa: [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

²¹ Wantuir de Oliveira Tavares (1958) - É um renomado intérprete que dividiu o microfone principal com a filha Wic Tavares já citada. Para outras informações : [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

²² Ludmilla (Ludmila Oliveira da Silva - 1995): Cantora com sólida carreira, possui páginas oficiais, mas segue um link com uma matéria cita sua participação no carro de som que resume sua trajetória: [Ludmilla 30 anos: no aniversário da cantora, relembre trinta fatos e curiosidades marcantes de sua carreira](#)

²³ Neguinho da Beija-Flor (Luís Antonio Feliciano Marcondes - 1949) - Cantor com sólida carreira, intérprete principal com longa carreira na Beija-flor. Mais informações em: [Neguinho da Beija-Flor - Dicionário Cravo Albin](#)

heroínas, ela seria uma boa representante (segundo entrevista dada ao Fantástico em (20/Fev/2023), não há outros registros de efetiva participação feminina como intérpretes em Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro. Pode-se observar que apenas essas três cantoras, Grazzi Brasil, Wic Tavares e Larissa Luz, protagonizaram, ainda que dividindo o microfone, esse espetáculo nos 40 anos de Sambódromo do Rio de Janeiro.

Diante da história e da carreira de cada cantora, podemos considerar que Larissa Luz foi uma convidada especial, assim como Ludmilla, não tendo uma carreira voltada a ser intérprete de samba enredo. Esse não é o caso Grazzi e Wictória, que assumiram o microfone com o objetivo de se manterem no cargo dando continuidade em suas carreiras dentro das Escolas de Samba.

No Carnaval de 2024, ano que o Sambódromo completou 40 anos, as Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro confirmaram como intérpretes oficiais apenas vozes masculinas em seus microfones principais. Foram doze homens à frente dos carros de som dessas agremiações, e esse cenário se repetiu em 2025, ano da produção dessa dissertação. Às mulheres couberam o lugar de vozes de apoio e coro, posições de muita relevância e importância, sem dúvida, mas que não ocupam lugar de protagonismo e destaque na apresentação, e consequentemente na memória do Carnaval, da cultura carioca e da sociedade.

Nos desfiles das Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro, as agremiações são julgadas através de nove quesitos. Apenas em um deles, no quesito Harmonia, o canto é avaliado:

Harmonia, em desfile de Escola de Samba, é o entrosamento entre o ritmo e o canto. É, ainda, o resultado da forma como os componentes de uma Escola desfilam cantando o Samba-Enredo, demonstrando e considerando se há um perfeito entrosamento, consciência, domínio, audição e interpretação deles, em relação ao canto e ritmo do Samba-Enredo junto ao intérprete principal. O quesito “Harmonia” avalia o resultado sonoro conjunto executado pelos componentes musicais do desfile: a integração do canto, com os instrumentos e com a bateria. A qualidade deste resultado é avaliada pela qualidade da execução musical destes componentes, seja individualmente ou em conjunto, que devem se relacionar de forma harmônica e integrada. Para conceder notas de 09 a 10 pontos, o Julgador deverá considerar: • a perfeita igualdade do canto do Samba-Enredo, pelos componentes da Escola, em consonância com o “Intérprete” (também chamado de “puxador” ou Cantor) e a manutenção de sua tonalidade; • o canto do Samba-Enredo, pela totalidade da Escola; • a harmonia do samba. • a parte musical profissional da escola, de modo que o intérprete principal esteja em harmonia com os intérpretes de apoio e os músicos do carro de som, em consonância com a bateria; • a apresentação vocal dos intérpretes (principal e de apoio) e a execução adequada do arranjo entre os instrumentos de base. (LIESA - Manual do Julgador, 2026 p.55)

Nas orientações de julgamento em vigor até o ano de investigação desta pesquisa, não existe nenhum critério que determine qual deveria ser o tipo de voz. Não há nenhuma referência

sobre se essas vozes precisam ser graves ou agudas, e qual sua intensidade. O que podemos ler no manual do julgador, encontrado na página da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), é a preocupação com a qualidade musical do espetáculo e a técnica no sentido de manter a performance do canto em alto nível do início ao final do desfile.

Com a inauguração do Sambódromo, em 1984, e um novo sistema de som amplificado, o samba não precisava mais ser “gritado” por vozes graves e potentes que figuraram até a década de 40. Até então, isso, de certa forma, poderia ser entendido como justificativa, apesar de, nessa época, os desfiles não serem competitivos. Após a introdução da amplificação sonora e a presença dos carros de som, as técnicas de canto tornaram-se muito mais importantes para interpretação do que foram no passado. Porém, com toda a modernidade dos equipamentos, o que vemos muitas vezes é um canto por vezes gritado e, de maioria ou totalidade executado por vozes masculinas.

A percepção das ausências das vozes femininas gerou incômodo quando comecei a integrar as baterias de algumas Escolas de Samba como ritmista. Da mesma forma que as cantoras, nós, ritmistas mulheres, também ainda somos poucas, principalmente nos instrumentos considerados pesados (surdo de marcação, surdo de terceira, caixas e repiques), que compõem a “cozinha” (grupo de instrumentos que fazem a manutenção do ritmo) das baterias, onde muitas vezes estive na situação de ser a única mulher tocando repique²⁴.

Foi participando dos ensaios das baterias das Escolas de Samba que a inquietude e o espanto me levaram a refletir sobre as questões de gênero e representatividade das mulheres na sociedade do samba, e a pensar sobre a importância das vozes na formação das identidades dessas agremiações.

A partir dessa observação empírica, surgiram questões sobre a importância das memórias que estão sendo construídas para as gerações futuras. O atual cenário, como componente ativo de transformação social e da possível permanência, na memória social, como a “não diversidade de vozes”, justamente nessa festa popular onde a diversidade sempre foi a principal característica e fonte de inspiração para a execução dos festejos, pode nos conduzir a reflexões e muitas indagações a partir dessa “não diversidade”.

Memórias perdidas, que talvez um dia sejam resgatadas pelas pesquisas, porém, o fato é que muitas mulheres estavam lá e estão aqui no tempo presente, participando ativamente do

²⁴Repique ou Repinique é um bímbranofone de percussão direta tradicional do Brasil. É um tambor pequeno com peles em ambos os lados, tocado com uma baqueta por uma das mãos enquanto a outra toca diretamente na pele. Situa-se no índice 21 no sistema Hornbostel-Sachs de classificação de instrumentos musicais, entre os tambores percutidos, instrumentos cuja membrana é posta em vibração ao ser batida ou percutida. Mais informações em [Repinique, Brasil – Músic](#)

Carnaval e das Escolas de Samba, desse que é um grande patrimônio cultural Brasileiro. Contudo, não estamos guardando em nossos “ouvidos” e em nossa memória suas vozes, suas interpretações e suas expressões, colaborando na formação de uma identidade singular aos históricos desfiles que passam pela Passarela Professor Darcy Ribeiro.

Sendo a Memória Social o campo das representações coletivas, e sendo esta a esfera pela qual a sociedade pode se representar com propriedade, articulando passado, presente e futuro, assim como configurar o modo pelo qual isso será realizado, com suas produções e as relações que estabelecem com os demais, como afirma Gondar (2016), é no questionamento da evidência dessa relação e dessas ideias que se forja o pensamento principal desta pesquisa.

Dessa forma, foi no programa de pós-graduação em Memória social da UNIRIO que encontrei o campo interdisciplinar necessário para tal investigação, tendo nesse processo do mestrado descoberto vasta possibilidade de interlocução das diversas disciplinas e áreas do conhecimento que precisavam ser apreciadas para fundamentar o estudo.

Com essa investigação, pretendeu-se assinalar a importância de construirmos memórias que deixem reflexos para uma sociedade mais inclusiva e diversa, trazendo enriquecimento para o mundo do samba, que demonstra, ao longo de sua trajetória, o quanto a multiplicidade de seres, de imagens e de corpos é fundamental para a beleza do espetáculo, mas que, ainda assim, parece não enxergar essa beleza nas diferentes nuances e timbres das vozes.

Nesse sentido, a dissertação buscou pesquisar as camadas palimpsésticas das ausências das vozes das mulheres no Carnaval, numa perspectiva de analisar e registrar como chegamos até os tempos atuais, sem uma presença expressiva das vozes femininas, marcando a identidade desse espetáculo tão grandioso como é o Carnaval carioca.

O fato das mulheres não ascenderem, ou muito raramente alcançarem o cargo de microfone principal das agremiações, de não serem uma escolha frequente da voz para entoar o canto das Escolas de Samba, somado ao fato de que, quando chegam a ocupar esses lugares de protagonismo, não permanecem neles por muito tempo, ao contrário de vários intérpretes homens que permanecem na posição de microfone principal por anos nas mesmas ou em várias agremiações, construindo carreiras sólidas como intérpretes, aponta para um paradoxo.

A discrepância entre as permanências como intérpretes, entre homens e mulheres, é gigante. Quando os homens deixam o cargo, independente do motivo, seja por vontade própria ou por serem desligados das agremiações, quase que imediatamente são contratados por outra Escola de Samba, e dessa forma eles conseguem ficar por anos consecutivos à frente dos microfones principais, podendo assim aprimorar seu canto e fomentar suas carreiras como intérpretes de samba enredo. Ao contrário disso, as mulheres não têm as mesmas chances de

desenvolverem suas carreiras nesse cargo que exige prática e experiência. Exatamente pela falta de oportunidade e de continuidade, acabam migrando para outras áreas do canto ou outras carreiras.

Diante desse cenário, algumas reflexões podem ser levantadas e, entre elas, o conceito de “teto de vidro” (Glass Ceiling) cunhado por Marilyn Loden²⁵, em 1978, durante um discurso nos Estados Unidos. Esse conceito, que serve para indicar simbolicamente uma barreira sutil e transparente, mas forte o suficiente para evitar a passagem das mulheres aos níveis hierárquicos superiores, como afirmam Carvalho Neto, Tanure e Andrade (2010), parece poder ser aplicado perfeitamente no espaço cultural e social das Escolas de Samba.

Diante da subjetividade que se encontra na polissemia das vozes femininas, no que tange sua identidade, potência, registro, personalidade e expressão, essas vozes parecem encontrar resistência até mesmo onde se fez berço, formando um paradoxo que parece estar bem exemplificado com a metáfora usada no conceito acima citado.

As invisibilidades e apagamentos revelam muito sobre a dinâmica de poder em uma sociedade. Com isso, a memória vai sendo construída omitindo deliberadamente muitas narrativas, fatos e pessoas. Tudo vai sendo excluído de acordo com o que é da conveniência de um grupo que detém o poder. Compreender esses processos é essencial para promover uma sociedade mais justa e inclusiva, e que valorize todas as vozes.

Neste sentido, o objetivo geral da dissertação é analisar as ausências e apagamentos das vozes femininas, delimitado nos 40 anos dos desfiles das Escolas de Samba do grupo especial no Sambódromo do Rio de Janeiro, considerando o mesmo como um espaço de construção de memórias individuais, coletivas e sociais.

Com base em Halbwachs (2006), podemos entender que a memória é uma experiência para além da individualidade, a todo tempo influenciada pelo contexto social e cultural onde o indivíduo se insere, seu grupo social, sua família e sua comunidade. Enfim, tudo corrobora para a construção das lembranças, das memórias e dessa forma, as memórias carregam consigo as normas e valores daquele grupo social, dando forma ao passado e fortalecendo laços entre os membros do grupo.

Assim sendo, os objetivos específicos da pesquisa são: (i) investigar a historicidade do carnaval do Rio de Janeiro destacando as contribuições femininas; (ii) estudar sobre a polissemia que a “VOZ” pode representar no contexto dos desfiles da Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro destacando suas ausências; e (iii) analisar, sob a perspectiva

²⁵ [100 Women: 'Why I invented the glass ceiling phrase'](#)

interdisciplinar da memória social, os atravessamentos das relações de poder num espaço cultural de diversidade, onde a hegemonia da voz masculina prevalece.

Nos estudos com esse perfil, a metodologia da pesquisa científica mais amplamente utilizada, ao buscar compreender e interpretar fenômenos sociais complexos, explorando as perspectivas e experiências dos participantes, tem sido a pesquisa qualitativa, uma vez que “responde a questões muito particulares”. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. (MINAYO, 2001).

Inicialmente, ainda na fase do anteprojeto de pesquisa, havia a perspectiva de realizar entrevistas individuais com pessoas relacionadas ao tema, como algumas intérpretes, tanto principais como as de apoio ou coro. No entanto, a agenda das cantoras de Carnaval e o tempo necessário para todo o trâmite no Comitê de Ética, somado ao tempo para análise, demonstrou-se incompatível com o cronograma possível no mestrado, optando-se por analisar entrevistas já existentes.

Diante desse cenário foi realizada uma investigação na internet para selecionar as entrevistas que contemplassem o objeto de estudo, encontrando, na plataforma YouTube: uma *live* no site “Carnavalesco” intitulada “Intérprete, sim! Mulheres que cantam samba-enredo”, transmitida ao vivo no dia 8 de agosto de 2023; e uma outra *live* no *Canal do Carnaval*, onde Grazi Brasil é entrevistada no quadro *Desconexão*, transmitida em 13 de maio de 2021. Uma vez encontradas, foram vistas e ouvidas algumas vezes e parcialmente transcritas, e é através de suas falas, histórias e trajetórias, que as nuances das barreiras invisíveis (e por vezes bem visíveis) que existem, dificultando ou impedindo à ascensão profissional na carreira dessas intérpretes, serão apresentadas e analisadas.

Essas entrevistas não foram produzidas pelos mesmos *sites*, tendo diferentes entrevistadores, roteiros e perguntas. No entanto, possuem em si um pilar principal que é o testemunho das próprias intérpretes sobre a questão de ser mulher na posição de microfone principal nas Escolas de Samba, e a essência desse conteúdo na entrevista foi o que as fez serem elegíveis para análise nesta pesquisa.

A pesquisa também se valeu da técnica de observação participante em função da minha própria inserção no campo, construída ao longo de, aproximadamente, oito anos de vivência no samba na condição de ritmista. Esse lugar de experiência direta permitiu acompanhar práticas, relações e dinâmicas que não se encontram plenamente registradas nos materiais disponíveis, os quais se mostraram insuficientes para responder, por si sós, às questões que orientam a investigação.

Da mesma forma, embora as entrevistas constituam fonte central de dados, nem todos os conteúdos abordados nos eixos de análise surgem de maneira explícita nas falas das cantoras entrevistadas, ou aparecem como sutilezas que não se apresentam com clareza, mas que, para quem conhece de perto as circunstâncias, tornam-se mais evidentes. Assim, a observação participante foi mobilizada como estratégia complementar, possibilitando acessar dimensões do cotidiano e do funcionamento do campo que escapam tanto ao registro documental quanto ao recorte das entrevistas, contribuindo para uma leitura mais situada do objeto.

Com base no método qualitativo, foram sendo realizados os levantamentos e análises bibliográficas de fontes históricas e de literatura sobre o tema, como os livros “História do Carnaval Carioca”, de Eneida Moura, “As Escolas de Samba do Rio de Janeiro” de Sérgio Cabral, e “Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro”, de Roberto Moura, entre outros. Também foram usadas as bibliografias que integram a interdisciplinaridade da Memória Social, como “Os quadros Sociais da Memória”, de Maurice Halbwachs, “História e Memória”, de Jacques Le Goff, e “Problemas de Gênero” de Judith Butler, para citar apenas alguns títulos que foram referências na compreensão e análise do conteúdo das entrevistas já citadas, e também para posterior sistematização do material pesquisado, com o objetivo de construir bases de reflexão para um debate sobre as ausências e os espaços da presença feminina no cenário investigado.

A dissertação está organizada em cinco capítulos, sendo este o primeiro e de caráter introdutório. Nele, apresentam-se os elementos que situam o leitor quanto ao tema e ao problema de pesquisa, bem como as motivações que conduziram à escolha do objeto. Também são explicitados os objetivos, as perguntas que orientam a investigação e os caminhos metodológicos adotados, além de uma breve descrição da estrutura dos capítulos que compõem o trabalho. Desse modo, a introdução busca oferecer as bases necessárias para a compreensão do percurso analítico desenvolvido ao longo da dissertação.

O segundo capítulo traz um panorama que assinala os principais festejos carnavalescos, com base em obras incontornáveis como Moura(1958), Cabral(1996) e Cavalcante(1995), lembrando como essas festividades chegaram ao Brasil partindo de tradições importadas da Europa e transformadas à brasileira, somando-se à tradições africanas que foram mantidas através da resistência dos escravizados e seus descendentes. Vão sendo fundidas, todas essas influências, em uma amálgama única e improvável dentro do contexto sócio-histórico em que ocorre, e esse panorama vai sendo traçado até a criação das Escolas de Samba e seus desfiles, assinalando a participação fundamental das mulheres nesses processos. Chega-se, então, até a

criação do Sambódromo, sem deixar de lembrar das Escolas de Samba Mirins, importante elo para o futuro, como afirma Ribeiro (2016).

No terceiro capítulo, estruturamos a contribuição e a trajetória das mulheres na construção deste cenário, onde foram o alicerce, o “chão” do samba e das Escolas de samba, como visto em Moura (2022) e Efegê (2007). Dando sequência a essa construção, problematizamos que, desse mesmo alicerce, ergueram-se paredes que delimitam espaços de atuação. E, percebendo que sobre esta construção encontramos um teto que impede voos mais altos, traça-se um paralelo com o “Teto de Vidro”, termo cunhado por Marilyn Loden, onde ela afirma existirem barreiras que impedem as mulheres de ascenderem profissionalmente à cargos de alto escalão.

No quarto capítulo, a investigação se debruça sobre os múltiplos significados que a voz alcança, com base em conceitos oriundos da fonoaudiologia abordados em Le Huche (1999). Ele traz, então, as entrevistas publicizadas nos canais, *Carnavalesco e Canal do Carnaval*, na plataforma YouTube, com as intérpretes Wictória Tavares e Grazi Brasil, respectivamente. Através dos relatos de vivências, percursos de suas trajetórias e opiniões sobre o tema.

Após a apreciação das entrevistas, o capítulo tece as análises dos dados obtidos pelas entrevistas divididas em cinco eixos: I – Fatores das trajetórias até a chegada aos microfones; II – Fatores de interferência na performance das cantoras; III – Caminhos trilhados até o microfone principal; IV – Espaços para crescimento da carreira como intérpretes de samba enredo e representatividade; e V – Apagamento / esquecimento das vozes femininas.

Nas considerações finais, quinto e último capítulo, pretendeu-se efetuar uma reflexão sobre as ausências, apagamentos e atravessamentos da potente representatividade das mulheres e das vozes femininas nos processos de lembrança e esquecimento. Tais considerações partiram dos dados reunidos na pesquisa, dos relatos apurados nas entrevistas selecionadas e das análises realizadas, levando-se em conta sempre o cenário das Escolas de Samba do Carnaval carioca após os desfiles serem deslocados para a passarela Professor Darcy Ribeiro até o ano de 2024, quando completou 40 anos, numa perspectiva de fomentar subsídios para posteriores investigações à luz da Memória Social.

2 - O CARNAVAL E SEUS FOLGUEDOS: OS *DROMOS* DAS ESCOLAS DE SAMBA

As Escolas de Samba, ponto alto do carnaval Carioca, carregam em sua criação o fluir das modificações nas formas de brincar o tríduo de Momo no Brasil, que principia com tradições trazidas pelos colonizadores, passa por imitações de festejos europeus, cria seus próprios folguedos, chegando na criação das agremiações carnavalescas.

As mutações nos préstitos momescos foram acompanhando as movimentações sócio-históricas, contornando qualquer barreira imposta, fosse pela política, pela polícia ou pelo *establishment*. Antes do Carnaval que conhecemos ser festejado no Brasil, já ocorriam na Europa celebrações relacionadas ao plantio e à colheita, e comemorações destinadas aos deuses Baco e Dionísio. Portanto, festas pagãs, que são relacionadas como sendo a origem do Carnaval. Apesar de não haver unanimidade sobre o assunto, podemos afirmar que as manifestações culturais semelhantes ao que posteriormente se convencionou chamar de Carnaval são muito antigas e populares, e trazem no seu cerne a alegria de celebrar, de confraternizar, de se estar em grupo e, de formas diversas, atualizar rituais simbólicos para um grupo de indivíduos da sociedade.

Há quem afirme que as origens do carnaval são encontradas uns dez mil anos antes de Cristo. Velhos texto declaram que ele teve sua origem no culto agrário praticado pelos povos da Antiguidade; homens e mulheres mascarados, com corpos e caras tismados, cobertos de peles ou de plumas, saíam em bandos, constituindo estranhos cortejos que invadiam as casas numa terrível algazarra, gritando: “afastai-vos, demônios”. (ENEIDA, 1958, p.7)

Traçam-se comparações e semelhanças entre as festas, na busca de uma espécie de “árvore” genealógica” do Carnaval, o que é importante quando se busca a historicidade do evento. Mas, para o entendimento dessa construção enquanto manifestação cultural, de alegria e irreverência, a precisão de sua origem não chega a interferir no entendimento da força em sua essência.

Diante do poder de tais manifestações, e percebendo-se incapaz de suprimi-las, a igreja católica, após a Contrarreforma com o concílio de Trento, incorporou o Carnaval ao seu calendário cristão, que passou a ser festejado no período que antecede a quaresma, como assinalado por Lélia Gonzalez.

Não conseguindo suprimi-las de início, a igreja no começo as tolerou para, depois, integrá-las a seu calendário, sobretudo após a Contrarreforma; por isso mesmo, não proibiu sua realização nos territórios coloniais. Ficaram famosas as procissões [...]desse carnaval cristão que se estendia do Dia de Reis à Quarta-Feira de Cinzas. (GONZALEZ, 2024. p - 49)

Com a interpretação festiva baseada em suas tradições e culturas, cada país foi desenvolvendo sua forma de festejar o Carnaval, com máscaras, procissões, e flores, respectivamente na França, Itália e Espanha. Mas, em Portugal, a celebração tomou um outro rumo, menos organizado, um tipo específico de brincadeira, o Entrudo.

Esse formato de comemoração do Carnaval, chamado de entrudo, que era praticado em Portugal, tratava-se de arremessar latas com água e farinha sobre as pessoas que passavam na rua, e também despejar bacias de água das sacadas sobre os passantes, o que ocasionava discórdias e, por isso, o Entrudo era considerado deselegante e violento pelos críticos europeus. Essa tradição que emigrou com os portugueses para o Brasil colônia.

Nos primórdios do Carnaval Brasileiro, ainda no período colonial, antes de tudo o que conhecemos como festejos carnavalescos, era a tradição do Entrudo, uma forma bruta de brincar o Carnaval, trazida pelos portugueses, que reinava por aqui, ganhando muitos adeptos em todas as camadas sociais.

Essa prática, chamada de Entrudo, foi a comemoração carnavalesca que figurou como principal, atravessando o século XVII, XVIII, XIX e o início do século XX, segundo Cabral(1996), ganhando ao longo desse tempo novos contornos. Como exemplo, as latas foram substituídas por pequenas bolas de cera cheias de líquidos, e ficaram conhecidas como “limões de cheiro” ou “ limões cheirosos”, que no início eram preenchidos com água perfumada e mais tarde foram sendo repletas com os mais diversos líquidos, que ao atingirem o alvo se desmanchavam e espalhavam seu conteúdo. Mais tarde, ganharam a companhia de bisnagas e seringas, que espirravam esses líquidos sobre os passantes.

O Entrudo não era uma brincadeira restrita ao âmbito das ruas, havia também o entrudo doméstico onde todos participavam, não só os membros da família, mas também seus escravizados, e esses eram os responsáveis por buscar água e por confeccionar as bolas de cera, que também eram vendidas nas ruas.

Essa algazarra, que ocupava todas as ruas da cidade, foi ficando cada ano mais violenta, gerando, por parte da sociedade e da imprensa, uma forte pressão para sua proibição.

Foi um carnaval porco e brutal aquele com o qual festejamos o Momo nos tempos da Colônia e do Império, assustando os primeiros viajantes estrangeiros que aqui chegaram e, com toda razão, julgaram selvagens os folguedos carnavalescos sem considerar que estávamos apenas refletindo e repetindo hábitos de nossos colonizadores. (ENEIDA,1958, p. 17)

Apesar de seu caráter violento e de ter sido combatido pela imprensa e por parte da sociedade, que o achavam desagradável, o Entrudo perdurou como brincadeira por muito

tempo, tendo seu início ainda no século XVI, mas tornando-se popular em todo país ao longo do século XVII, chegando até o início do século XIX. Mas, paralelo ao formato “entrudístico” de comemorar, outros festejos e outras formas de se brincar o Carnaval foram surgindo, maneiras com um perfil mais civilizatório e menos agressivo.

Uma dessas formas ficou conhecida como “Zé Pereira”, que consistia em um grupo de pessoas que saía às ruas fazendo algazarra, tocando um bombo, que era um tambor similar aos tocados ainda hoje em fanfarras, junto com outros instrumentos percussivos.

Existia, ao que tudo indica, algo parecido em Portugal como procissão religiosa, e foi reeditada no Brasil por iniciativa do português José Nogueira de Azevedo Paredes, que tinha uma oficina de sapateiro no centro da cidade do Rio de Janeiro que virou um ponto de partida do Zé Pereira, e onde José Nogueira e seus patrícios guardavam os instrumentos após os desfiles sonoros pelas ruas do entorno.

Esse formato de folguedo carnavalesco, mais alegre, sem o ato de arremessar nada em ninguém, com música e cantoria, agradou tanto que logo foi imitado em outras partes da cidade, e outros grupos similares foram surgindo e ganhando notoriedade.

O sucesso foi tamanho que, em 1896, virou peça de teatro da Companhia do Heller, que representou o “Zé Pereira Carnavalesco” como paródia do *Les Pompiers de Nanterre*, e cantavam assim: “*E viva o Zé Pereira / Pois que a ninguém faz mal / Viva a bebedeira / Nos dias de carnaval! / Zim, balada! Zim, balada! / E viva o carnaval!*”

Costa (2001, p.15) levanta a possibilidade de o bombo ter sido o precursor do surdo de marcação usado nas baterias de Escola de Samba, e aponta esse formato de folguedo como tendo sido o início da trajetória da musicalidade carnavalesca, pois, a partir desse período, a música passou a acompanhar os festejos em suas variações.

Em meados do século XIX, com o Entrudo proibido, apesar de ter oferecido resistência com práticas clandestinas e com os “Zé Pereira” perdendo força, sendo em menor número a cada ano, surgem os bailes à fantasia e os passeios da sociedade carnavalesca pelas ruas da cidade, com batalhas de confete, com trajes de luxo, usos de máscaras, entre outros costumes que foram transformando o Carnaval fluminense em um Carnaval à europeia.

A primeira sociedade carnavalesca, segundo os historiadores, foi o “Congresso das Sumidades Carnavalescas”, que fez seu desfile inaugural em 1855, tendo sido prestigiado pela família imperial que, segundo Galvão (2009, p.72), deixaram a residência de verão em Petrópolis e vieram para o palácio de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, para assistir de suas sacadas ao desfile.

Tomando os jardins do palácio, o Congresso das Sumidades trazia banda marcial vestida de cossacos ucranianos, destacamento de *highlanders* escoceses, carro com Dom Quixote empunhando o estandarte da sociedade, fazendo referência a uma série de representações europeias e sinalizando uma forte mudança nas práticas de se festejar os dias de Momo, com uma tendência a imitar aos europeus, impondo-se um costume considerado mais civilizado.

A partir de então, as sociedades se proliferaram por todo país, estabelecendo-se como um novo modelo, e nesse Carnaval recém-inaugurado, três sociedades ficaram mais conhecidas. Os “Tenentes do Diabo”, os “Fenianos” e os “Democráticos”, e de suas dissidências nasceram outros clubes. Esses Clubes se multiplicaram, mas também se dividiram e muitos foram efêmeros, não tendo notícias relevantes sobre suas existências. No entanto, muitos fizeram história com ações políticas e sociais.

Apesar do perfil elitista das sociedades carnavalescas, havia também uma crítica política, e muitos abolicionistas aproveitavam o clube para organizarem estratégias de combate à escravidão, como podemos identificar no exemplo citado por Haroldo Costa sobre os “Tenentes do Diabo”, que deixaram de desfilar no Carnaval de 1864 para aplicar o dinheiro na compra da liberdade de 12 escravizados, e no Carnaval de 1889 desfilaram com uma alegoria à Lei Áurea.

Ali pelo final do século XIX, as cavalgadas, os carros de máscaras, os foliões camuflados em caricaturas de políticos, as carruagens foram aos poucos sendo substituídos por uma inovação: Os préstitos, ou seja, um cortejo com alegorias e os chamados “carros de ideia”, ou temáticos, já prenunciando o futuro “enredo” das Escolas de Samba. (GALVÃO, 2009, p.77)

No primeiro Carnaval do século XX, apenas duas das grandes organizações chamadas de “sociedades” desfilaram: Fenianos e Democráticos, afirma Costa, (2001, p-20). Esse desfile, apesar dos carros alegóricos com ornamentos de flores, portanto de grande volume, passavam pela estreita rua do Ouvidor junto com um animado e numeroso público. Os desfiles das sociedades pelas ruas foram aos poucos sumindo e o Carnaval foi ficando cada vez mais concentrado nos bailes.

Sem dinheiro para os grandes bailes carnavalescos, o povo inventava suas formas de brincar o Carnaval e, paralelamente, remontavam procissões, como os Ranchos de Reis, que eram procissões originalmente natalinas em vários lugares da região Norte e Nordeste do Brasil, mas que no Rio de Janeiro viraram carnavalescas.

Ferreira (2005, p.164) assinala que os ranchos criaram uma ponte entre o Carnaval sofisticado e o popular, misturando a ideia de luxo e requinte das sociedades carnavalescas às

“origens” populares dos cordões, com seus ritmos e cantos, e essa prática do enredo próprio elevou os ranchos ao nível de uma expressão cultural brasileira.

Os enredos com temas originais de cada grupo carnavalesco eram reproduzidos com ritmos diversos. Tangos, valsas e polcas eram tocadas para alegrar os desfiles e foliões. Não havia uma música especificamente carnavalesca até que, em 1899, quando a Maestra Chiquinha Gonzaga recebeu uma encomenda do cordão carnavalesco Rosa de Ouro do bairro do Andaraí, onde ela morava, ela, então, compôs a marcha-rancho “Ó Abre Alas”, música pioneira no estilo que atravessou o tempo na memória do povo Brasileiro.

Os cordões e os ranchos coexistiram por longo período no Carnaval carioca. Ambos tinham uma participação ativa dos foliões, mas os Cordões eram menos estruturados que os Ranchos e tinham uma característica ainda mais popular, com um formato mais influenciado pela cultura afrodescendente, trazendo elementos das congadas com uma estética mais livre e improvisada.

Entre os primeiros Ranchos, o mais famoso deles foi o “Ameno Resedá”, fundado em 1908 por Hilário Jovino Ferreira, baiano e frequentador da Casa de Tia Ciata. Esse famoso Rancho investiu na inovação, trazendo grupos de homens e de mulheres cantando e priorizando a música, a dança e as fantasias, e dividindo o rancho em setores, com porta-bandeira e carro alegórico, elementos que mais tarde foram absorvidos pelas Escolas de Samba.

Seu desfile era tão elaborado que os jornais da época chegaram a se referir a este como “teatro lírico ambulante”. E é pela imprensa que a disputa entre os ranchos ganha maior acirramento com promessas de prêmios do comércio local, como no concurso de 1909 promovido pelo Jornal do Brasil, onde além da taça de bronze oferecida por uma joalheria ao campeão, uma chapelaria premiou a comissão com chapéus Panamá.

Os ranchos, e podemos dizer também, os cordões, foram uma espécie de embrião das Escolas de Samba, onde o formato e a organização, junto com a música e a criação de enredos, “evoluíram” para agremiações. Alguns desses ranchos foram registrados como Escolas de Samba, mas outros não quiseram ter esse registro e se mantiveram em suas formações.

Essas minúcias não são totalmente claras nos achados bibliográficos, e o fato dessas informações serem vagas trazem uma importante informação, que é a do quanto de apagamentos a história sobre nossa cultura pode revelar, principalmente quando pensamos nos atores envolvidos em suas bases sendo de origem pobre e, muitos, descendentes de escravizados, aliados aos momentos sócio-históricos em que sua trajetória se desenvolve. Ainda assim, com todos os obstáculos devidos à falta da precisão na história do samba e das Escolas

de Samba, existem bibliografias importantes como a obra de Eneida (1958) e de Sérgio Cabral (1996), por exemplo, que nos ajudam nesse entendimento.

Algumas divergências são encontradas sobre qual foi a primeira Escola de Samba, e como essa terminologia surgiu, mas, independente da certeza de qual foi verdadeiramente a primeira agremiação a ser considerada Escola de Samba, o seu elo em comum e indiscutível era e é o próprio samba.

Referência permanente, esse ritmo musical agregou várias influências e muitas histórias ricas em tradições e costumes que transformaram culturalmente o Carnaval carioca, dando-lhe um perfil totalmente autêntico, diferenciando-o e distanciando-o daqueles carnavaís orquestrados por ritmos importados com um perfil europeizado.

A origem do samba encontra dicotomias entre seus pesquisadores, entretanto, SODRÉ (1998, p - 35) elucida pontos importantes, como o entendimento de que o samba foi um processo dinâmico de seleção de elementos negros, e que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica.

O samba, que era em seus primórdios perseguido pelas autoridades, encontrava abrigo nas casas das Tias Baianas onde criou força e passou a ser difundido a partir das rodas de samba realizadas nesses locais.

As Tias Baianas tinham o poder de concentrar em suas casas um universo cultural muito importante, mantendo tradições religiosas e festivas das diversas nações africanas que integraram a diáspora imposta pela escravidão. Criavam, como podemos encontrar em Moura (2022, p - 176), mecanismos de socialização próprios alternativos à escola primária e ao catolicismo, formas de subsistência diversas das garantidas pelo tempo fabril e pelo próprio ideal de modernização, garantindo a suficiência econômica e cultural da sua comunidade.

Para além do cerimonial do culto-africano, essas “Tias Baianas” e yalorixás eram fomentadoras, influenciadoras da cultura e participantes ativas, como instrumentistas, cantoras e compositoras, atributos que desaparecem na história, sendo lembradas muito mais pelas condições de cozinheiras e anfitriãs.

Havia um núcleo de principais organizadoras e mentoras dessa comunidade formado por, tia Bebiana, tia Ciata e suas irmãs de santo, Mônica, Carmem do Xibuca, Perciliana e Amélia entre outras. Segue-se nominando algumas outras tias que também fizeram história na Pequena África, como Perpétua, Veridiana, Maria Amélia, Rosa Olé da Saúde, Sadata da Pedra do Sal, Gracinda e Josefa da Lapa (MOURA, 2022)

Dentre todas as baianas, Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, foi a que ficou mais famosa, conhecida por conquistar uma proteção do governo após a própria, com seus

conhecimentos ancestrais de yalorixá, ter curado um importante político, passando então a ter suas celebrações respeitadas e livres de perseguições comuns aos terreiros das religiões afrodescendentes, naquela época. Essa condição de liberdade de culto, conquistada por Ciata, permitiu com que os encontros religiosos e musicais se tornassem frequentes, atraindo em sua casa uma diversidade grande de pessoas.

Foi em um desses eventos na casa da Tia Ciata que Donga teria criado a música “Pelo Telefone”, samba que foi considerado o primeiro, e essa informação gera polêmica pois vários outros sambas eram criados ali nas rodas e aconteciam com frequência e espontaneidade. Segundo conta Moura (2022; p - 251), a controvérsia não se estende apenas sobre ter sido ou não o primeiro samba, mas também sobre sua autoria, tendo tido a participação de Ciata, entre outros, na sua composição, mas apenas Donga aparece como autor. Fato é que, independente da autoria, “Pelo Telefone” foi o primeiro a ser gravado e registrado como tal.

Com a polêmica sobre ser o “inventor” do samba enquanto gênero musical, Donga declarava que ele não tinha inventado o samba, que a mãe dele, Amélia dos Santos, já havia trazido o samba da Bahia antes dele ter nascido. (Moura, 2022, p.237)

De fato, o que se tem notícia é de que essas pessoas que vieram da Bahia, e se instalaram nos arredores da Gamboa, trouxeram o samba baiano. Também é verdade que, nos ares do Rio de Janeiro, virou um samba carioca com outros contornos.

O “samba baiano” tem sua continuidade no “samba tocado pelos baianos no Rio”, não mais o mesmo, já modificado pelos anos transcorridos e pelos anos transcorridos e pelas sugestões musicais que propunha a capital, mas certamente um desdobramento da experiência musical baiana. (Moura, 2022. P-238)

Difundido, a partir das casas dessas tias matriarcas, na região da Gamboa, o samba toma força e se espalha pela cidade, que passa por intensas transformações arquitetônicas e sociais, com a abertura de grandes avenidas, com a chegada de muitos ex-escravizados para a região central da cidade e o “empurramento” da população mais pobre, em função da abertura das avenidas, para os morros da cidade.

Em meados do século XX, o samba e suas rodas passaram a ser uma prática de lazer para muitos desses indivíduos nessas comunidades, e não era diferente no morro de São Carlos, no Estácio. Lá, entre outras figuras importantes para a história do carnaval, morava Ismael Silva, criador, junto com seus parceiros, do bloco Deixa Falar. Dentre as muitas versões encontradas, uma delas diz que o Deixa Falar foi apenas um bloco, e em outra que foi a origem da primeira Escola de Samba.

Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba, foi na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado em 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco), no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba. (Cabral, 1996, p. 41)

Quando Cabral (1996) faz questão de mencionar que Ismael lhe diz essa data “de memória”, ele nos traz alguns elementos. O primeiro é que endossa a fragilidade na precisão das informações. O outro é a materialização da lembrança no momento da entrevista, onde essa informação da data vai mostrar, de forma exemplar, o quanto toda a memória sobre esses acontecimentos envolvendo o Carnaval carioca se dá na lembrança individual de seus participantes, e que depois, com a propagação das “versões”, ela então vai se tornar a memória coletiva de que temos notícia, forjando assim, através dessas lembranças a costura da trajetória dos fatos carnavalescos.

Mas dando sequência aos fatos encontrados, podemos ver que, no final da década de 20, surgem as primeiras configurações das Escolas de Samba, que, mais tarde, passam a integrar de forma definitiva o Carnaval carioca. Rapidamente, muitos dos blocos, ranchos e cordões transformaram-se nesse novo modelo de organização carnavalesca que tomaria a cidade com seus sambas.

Essas novas agremiações se dirigiam à Praça Onze, onde realizavam suas evoluções com um abre alas vindo à frente, alas das baianas (ao que tudo indica, Ismael Silva exigiu, nas reuniões de criação da Deixa Falar, que as baianas fossem uma representação obrigatória nas escolas, provavelmente como forma de homenagem às Tias baianas), mestre sala e porta bandeira, e os brincantes bem vestidos, com seus sambas sendo cantados à plenos pulmões.

A “Deixa Falar” durou apenas três carnavais, 1929, 1930 e 1931, não chegando a participar do primeiro concurso oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, organizado em 1932, mas inspirou muitas outras que existem e resistem até os dias atuais. Dentre elas, a Escola de Samba Estácio, que surge no mesmo berço e de uma fusão da Deixa Falar com a União das Cores, dando início à “União do Estácio de Sá”.

Esse conceito de espaço organizado de convívio, de liberdade, de resistência à violência e às perseguições sofridas pelos sambistas, em sua grande maioria negros e pobres, o lugar onde a comunidade se divertia e se reinventava para aguentar sua dura realidade, deu início a uma radical mudança, não só no carnaval, mas em toda a vida social de seu entorno e da cidade.

Há relatos de Ismael Silva que a ideia de organizar os grupos de bairros em Escolas de Samba era uma tentativa de poderem brincar o Carnaval com liberdade, sem sofrerem os abusos que sofriam, principalmente por parte da polícia, antes de se organizarem.

...durante um século, somente as pessoas mais ou menos abastadas tinham o direito pleno de se exibir nas ruas durante o reinado de Momo: elas ‘divertiam o povo’, ao qual era concedido o simples papel de expectador. Grupos de vizinhança pouco abastados que habitavam os morros ou a periferia não podiam nem mesmo se reunir numa esquina no período carnavalesco sem desenvolver imediatamente a perseguição da polícia. Divertiam-se, por assim dizer, clandestinamente... (SOARES - 1995, p.106)

Os bambas do Estácio, como eram conhecidos os fundadores e grandes compositores das primeiras Escolas de Samba, ainda que artistas talentosos, permaneciam “escondidos” nos morros, apagados e sem espaço numa sociedade em processo de modernização. No entanto, encontraram nas Escolas de Samba um palco onde suas habilidades podiam ser reconhecidas e valorizadas. Esse espaço de expressão promoveu uma transformação sociocultural significativa, ainda que não fosse o objetivo inicial ou consciente desses fundadores.

A criação das Escolas de Samba resultou em um fenômeno social emergente, impulsionado pela movimentação de massa das camadas populares. Como reflete a cientista social Maria Isaura Pereira de Queiroz, em citação presente no artigo de Soares (1998), é reducionista enxergar esse surgimento apenas como uma forma de entretenimento. Na verdade, a organização desses grupos, formados majoritariamente por pessoas oriundas das classes mais humildes, representou também uma forma de afronta simbólica à burguesia, ao exibir publicamente suas danças, músicas e cantos.

Esse movimento cultural despertou forte interesse popular, tanto pela originalidade quanto pelos sons dos instrumentos, muitos deles de origem africana e até então pouco conhecidos. Com o tempo, a própria elite passou a voltar os olhos para essa nova forma de celebração, aproximando-se do universo das Escolas de Samba e, assim, as tensões sociais foram, gradativamente, se atenuando quando comparadas a anos anteriores.

As rádios e gravadoras começaram, então, a prestar atenção no sucesso que os sambas faziam com a população, e logo percebem que poderiam ter lucros com suas reproduções e gravações, e esses compositores foram paulatinamente ganhando espaço e tocando nas rádios. Já os sambas-enredo só ganharam força junto às rádios a partir de 1949, com o sucesso do icônico samba exaltando “Tiradentes”, gravado e regravado por muitos cantores posteriormente, inclusive pela magnífica cantora Elis Regina.

Se, ao longo de toda a trajetória do Carnaval carioca até a criação das Escolas de Samba, existem imprecisões cronológicas, o que temos com certeza de data, amplamente divulgado, foi o primeiro desfile competitivo entre as Escolas de Samba, em 1932.

Numa promoção do Jornal Mundo Sportivo, que foi o primeiro diário voltado para esportes no Brasil, fundado por Mário Filho (o mesmo que dá nome ao estádio de futebol, também conhecido como Maracanã, e que era irmão de Nelson Rodrigues), nascia a competição entre as Escolas de Samba.

Havia, por parte desse veículo da imprensa, um interesse na cobertura das festas carnavalescas, pois, em se tratando de um jornal dedicado aos esportes, ficava sem ter muitas notícias no período momesco onde os campeonatos esportivos faziam uma pausa para os festejos.

Já nesse período, existia uma grande rivalidade entre as comunidades, entre os blocos, ranchos e cordões. Todos queriam ser considerados os melhores, os mais animados, e não seria diferente ao criarem as Escolas de Samba. O que era novidade foi a criação de uma regulamentação, um regramento com parâmetros que permitissem, aos julgadores, eleger e premiar o melhor desfile. E desde esse primeiro concurso os quesitos evolução, porta-bandeira, harmonia e bateria, entre outros, já foram avaliados e pontuados.

Alguns caminhos foram percorridos pelas Escolas de Samba até chegarem à Passarela do Samba Darcy Ribeiro. O sufixo “dromo”, que foi utilizado no título do segundo capítulo, faz referência ao nome Sambódromo, que é uma junção de samba mais o sufixo grego *dromo*, que significa alameda, corredor que conduz à entrada de um templo, porém também é conhecido como lugar de correr, como por exemplo os autódromos.

A escolha da icônica Praça Onze de Junho como espaço para este primeiro concurso parecia lógica para os idealizadores integrantes do jornal Mundo Esportivo, que reconheciam não haver local mais adequado para um evento como aquele, uma vez que os ranchos, blocos e outras manifestações culturais já haviam consagrado o local como sendo um território carnavalesco, com muitas histórias e memórias dos festejos do momo, além de seu posicionamento central entre algumas comunidades, como o Morro da Favela, Morro de São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Estácio de Sá, Saúde, Gamboa e Santo Cristo, e também tinha acesso para os sambistas da zona norte, pois já existia a estação de trem da Central do Brasil.

Com as Escolas de Samba oficializadas, seus desfiles organizados, concessão de autorizações por parte da polícia e patrocínio dos jornais, essas agremiações foram evoluindo e o que era feito de maneira amadora foi se profissionalizando, crescendo em número de componentes e de regras a serem cumpridas em prol da obtenção da vitória.

Como destaca Cavalcanti (1995, p.26), a popularização das escolas de samba representou uma inovação sociológica ao expandir o vínculo com essas agremiações para além dos moradores das comunidades onde foram fundadas.

A identificação com alguma escola passou a mobilizar diferentes camadas sociais, tecendo uma rede de pertencimento que atravessava toda a cidade, ampliando assim as bases sociais e atraindo moradores de diversas regiões e classes, criando um público torcedor semelhante ao dos esportes, que acompanhava e vibrava com as apresentações das agremiações eleitas como suas preferidas.

Paralelamente, a crescente visibilidade e valorização das escolas de samba também favoreceram a entrada de profissionais especializados, como cenógrafos e artistas plásticos. Essa integração aproximou o universo acadêmico e artístico das agremiações, contribuindo para uma transformação profunda e duradoura na concepção estética dos desfiles, que passaram a incorporar elementos mais elaborados e inovadores.

Assim, as escolas de samba deixaram de ser manifestações restritas às periferias e se consolidaram como espaços de produção cultural complexa e influente. Ao articular tradição popular, inovação artística e inclusão social, tornaram-se símbolos da identidade carioca e expressões legítimas de resistência e afirmação das classes subalternas no cenário urbano.

Com todo esse sucesso, as escolas sentiram a necessidade de se unirem e se organizarem, e assim criaram, primeiro, a União Geral das Escolas de Samba, em 1935, que, por ser uma organização, conseguiu receber subsídios dos governos, assim como as Sociedade e Rancho recebiam. Depois, em 1947, fundaram a Federação das Escolas de Samba e a Confederação das Escolas de Samba, mas em 1952 houve a necessidade de fundir as três em um só órgão, a Associação das Escolas de Samba, e essa organização foi consequência de uma série de situações históricas e sociais do período.

No carnaval de 1945, uma forte expressão de resistência em se manter a tradição dos desfiles aconteceu, mesmo sem o apoio financeiro da Prefeitura do Distrito Federal do Brasil e sem a cobertura da imprensa, que foram contrárias à sua realização por causa da participação do Brasil na luta ao lado das tropas aliadas na segunda Guerra Mundial. Ainda assim, com todos os obstáculos, algumas escolas de samba, fizeram seus desfiles dentro do campo de São Januário com a ajuda de entidades estudantis, entre outras. Nesse sentido, as mudanças na historização de uma tradição cultural também estavam acontecendo a partir da mudança do local, mas com a força de uma comunidade que entendia a importância da manutenção do evento apesar das forças contrárias.

Para além dos arquivos midiáticos, o Carnaval proporciona, com seus desfiles, a constituição de lembranças individuais e subjetivas que vão se tornar memórias coletivas. No cerne de seus festejos, nele encontramos a reinterpretação de histórias da sociedade, sendo essas trazidas para serem atualizadas dentro dos enredos, ecoando seus versos e dando sentido às tramas das mais diversas.

Os enredos são os fios condutores que narram as histórias propostas para os desfiles. Sua compreensão é de certa forma complexa, pois precisam ser traduzidas através dos sambas, das fantasias, dos carros alegóricos e de todos os elementos que serão organizados em forma de cortejo para encenar sua mensagem, mas nem sempre foi assim. No princípio, as escolas não precisavam ter um enredo específico, e as Escolas não tinha obrigatoriedade de contar, em seus desfiles, o que continha na letra do samba, ou dos sambas, pois era comum que as agremiações cantassem até três sambas ao longo de seus desfiles.

De todo esse contexto, a partir da tradição cultural de uma manifestação de massa, evoca-se uma série de histórias, lendas, culturas, rituais, religiões, críticas sociais e toda sorte de enredos. Molda-se a substância que alimenta a próxima construção da memória.

Quando um enredo é apresentado, ele se alimenta das memórias e lembranças atemporais, que pode ser de um passado longínquo ou até mesmo do tempo presente, ou ainda de uma ideia de futuro, para dar forma ao que se tornará o alicerce do desfile, e assim dar forma a algo totalmente novo, ainda que possa ser um assunto já antes visitado.

Todo esse quadro de acontecimento terá uma voz que irá anunciar e cantar para que toda essa amálgama seja derramada na avenida e, conseqüentemente, transformada em memórias individuais e coletivas, tendo importância significativa como continuidade e substância dos grupos envolvidos, ou não, no evento. Essa voz que aparece ao longo dos anos, onde o timbre, a entonação e a interpretação dada são parte desse grupo de elementos que estruturam a memória coletiva, e, por sua vez, vão se perpetuando nessas memórias, e vai sendo normalizado o fato de serem, com raras exceções, vozes masculinas.

Observar os elementos que formam a substância da memória de um grupo, as implicações na manutenção de quadros sociais ou na transformação desses, parece ser um vetor para refletir, à luz da memória social, alguns fenômenos que perpassam territórios de produção de memória e de apagamentos. A mentalidade desses grupos culturais, que ora enaltecem, ora apagam a participação efetiva e protagonista de uns em detrimento de outros que fazem igualmente parte da tradição e da manutenção cultural, histórica e social.

...a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes

preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (Le Goff, 2003)

Le Goff (2003) afirma que o estudo da memória social é um dos meios fundamentais para a abordagem dos problemas do tempo e da história, pois a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento. Nesse aspecto é necessário diferenciar as sociedades de memória oral das sociedades de escrita e as fases de transição da oralidade. Afirma ainda que, ao lado da emergência da memória ligada à palavra escrita, a memória coletiva se desenvolve através da evolução social e política.

As tradições da cultura popular, especificamente as do carnaval carioca, são historicamente transmitidas oralmente.. Não havia registros por escrito de uma construção desses fazeres, como um manual da liturgia dos festejos. Há um fazer que vai sendo passado, de geração em geração, oralmente, e os rituais vão se repetindo baseados nas experiências passadas.

Segundo Halbwachs (1990), a memória é uma experiência para além da individualidade, a todo tempo vai sendo influenciada pelo contexto social e cultural onde o indivíduo se insere. Seu grupo social, sua família, sua comunidade, enfim, tudo corrobora para a construção das lembranças, das memórias. Desta forma, as memórias carregam consigo as normas e valores daquele grupo social dando forma ao passado e fortalecendo laços entre os membros do grupo.

...a memória coletiva individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que simultaneamente ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que podem emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (Halbwachs, 1990, p.14)

Os desfiles da Escola de Samba são preparados ao longo do ano com base no aprendizado de anos anteriores, apoiado no tema do ano presente, para serem futuramente apresentados numa data específica onde as agremiações têm como finalidade principal a vitória perante os jurados.

Essa dinâmica se repete a cada ano, apesar da natureza efêmera dos desfiles e na impermanência desse tempo que não é uma entidade fixa, mas algo que é percebido e interpretado de maneiras diferentes. Dependendo das experiências e das interações sociais, segundo Halbwachs, refletirá em como essas memórias serão entrelaçadas com as memórias individuais.

Esse fenômeno social pode ser relacionado ao que Halbwachs chamou de “Liame das gerações”, que se refere à conexão dinâmica e ininterrupta entre as gerações, onde as experiências, histórias e tradições são passadas adiante, moldando a identidade e a cultura de um grupo. O autor afirma que um quadro não pode produzir totalmente sozinho uma lembrança precisa e pitoresca. Nesse caso, o quadro em questão está repleto de reflexões pessoais, de lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem engajada em outra imagem, uma imagem genérica reportada ao passado.

A materialização dessa conexão dinâmica entre gerações não poderia ser mais bem exemplificada, neste cenário, do que nas Escolas de Samba Mirins. Elas surgiram na década de 80, após uma grande movimentação a favor de sua criação. As crianças e adolescentes estavam inseridos na festa que envolvia toda a família, no entanto, a ideia de existir uma Escola de Samba só delas parecia uma forma de salvaguardar o futuro do samba. Só em 1983 foi criada a primeira Escola de Samba Mirim, chamada “O Império do Futuro”, tendo sua origem na Escola de Samba Império Serrano, e desfilando até os dias atuais.

A próxima escola de samba mirim seria fundada na Estação Primeira. Com a Vila Olímpica acontecendo desde 1984, sempre com atividades condicionadas à matrícula na rede escolar, um grupo formado pela cantora Alcione, Dona Zica, Tia Jô, Dona Neuma, Delegado, entre outros, fundam, em 1987, a Mangueira do Amanhã. Algumas outras escolas também foram criadas, mas depois desapareceram, porém a importância das Mirins para a comunidade onde estão inseridas é inegável, como nos conta Ribeiro (2016, p.76).

Após a fundação do “Império do Futuro” e da “Mangueira do Amanhã”, principalmente, houve um boom de escolas de samba mirins que tinham o mesmo objetivo: revelar talentos que pudessem ser absorvidos pela escola-mãe e inseri-lo no mercado da música e da dança do Rio de Janeiro, assim como capacitar estes mesmos jovens para o trabalho de montagem e construção do Carnaval. Alegorias, adereços, fantasias, carros, entre outros componentes da festa, exigiam mão-de-obra qualificada e nada melhor que unir a importância da cultura carnavalesca carioca à inserção no mercado de trabalho. Este crescimento das escolas de samba mirins se dá gradualmente. Apenas nos anos 2000 surgiria outra escola de samba mirim. (RIBEIRO, 2016. P.76)

Com a proliferação de Escolas de Samba Mirins, em resposta à necessidade de organização e valorização dessas novatas, surge a Associação das Escola De Samba Mirins do Rio de Janeiro - (AESM-RIO), com objetivo de fortalecer o papel social, educativo e cultural dessas agremiações voltadas para as crianças e adolescentes, promovendo inclusão social e construção de identidade.

Quando as Escolas Mirins surgem, um dos grandes problemas do carnaval carioca estava para ser solucionado, o endereço definitivo destinado aos desfiles.

Com a destruição da Praça Onze, em 1941, para construção da Avenida Presidente Vargas, os desfiles foram remanejados para outros locais, como a Avenida Antônio Carlos, Avenida Rio Branco e Rua Marquês de Sapucaí, e essa mudança quase que anual desagradava aos sambistas que não conseguiam prever o local onde realizariam suas evoluções. Logo, ficavam sem conseguir dimensionar a logística e os elementos constitutivos para um bom desempenho no trajeto do préstito.

Todos os anos eram montadas as arquibancadas para o público, que aumentava exponencialmente a cada Carnaval, para dessa forma poderem assistir à evolução das agremiações com um mínimo de conforto. Antes das arquibancadas, o povo se aglutinava no entorno gerando tumulto e confusão, pois todos queriam conseguir ver suas Escolas passarem. Depois, quando findava a festividade, havia-se que desarmar todas aquelas ferragens com madeiras das arquibancadas, e isso gerava um alto custo para a cidade, além do transtorno causado no trânsito.

O pedido ao governo da época para a construção de um local fixo para os desfiles, segundo a matéria assinada por Cristina Índio do Brasil – Repórter da Agência Brasil Publicado em 10/02/2024, partiu de um casal de sambistas bem conhecidos: a lendária porta-bandeira da Portela Vilma Nascimento e seu marido, Mazinho, que mais tarde teve seu trabalho de planejamento dos desfiles reconhecido pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), responsável pelo Grupo Especial, considerado a elite do carnaval carioca. "Todo ano a gente ficava em dúvida (...) tava chegando o carnaval, e a gente não sabia onde ia ser o desfile. Era muito preocupante. Armava e desarmava a arquibancada. Era horrível". Comentou a porta-bandeira em entrevista à Agência Brasil.

Em Cabral (1996) a dinâmica apresentada sobre a decisão pela construção não cita o pedido da ilustre porta bandeira Vilma Nascimento, a abordagem se fixa nos tratos políticos e decisões acordadas entre o governo de Leonel Brizola e a prefeitura de Jamil Haddad, mas fica claro que foram mobilizados diante da forte pressão por parte dos sambistas, para que decidissem, de uma vez por todas, onde os desfiles iriam acontecer.

Havia grande indecisão por parte dos políticos sobre o local mais adequado e como seria a montagem das arquibancadas, tendo até sido cogitado junto a uma siderúrgica a montagem de uma estrutura fixa de metal. No entanto, o vice-governador, professor Darcy Ribeiro, teve a ideia de encomendar um projeto ao arquiteto Oscar Niemeyer destinado para o local dos desfiles.

Uma vez aprovado o projeto e decidido o local, convocaram a imprensa. O arquiteto Sabino Barroso, integrante da equipe de Niemeyer desde a construção de Brasília e responsável pela construção do Palácio do Samba da Estação Primeira de Mangueira, explicou o projeto da obra na Rua Marquês de Sapucaí (mais tarde promovida à avenida) aos jornalistas.

Apesar de só ter encontrado a referência sobre esse episódio do pedido da ilustre porta-bandeira da Portela ao governador Brizola na reportagem acima citada, decidi trazê-la à voga para lançar luz à mais um exemplo de apagamento da participação das mulheres na construção do carnaval. Vilma é até hoje muito respeitada no universo do samba e certamente um pedido feito por ela diretamente ao governador Brizola pode sim ter sido de grande influência para mobilizar a decisão, e só tomamos conhecimento desse episódio graças à reportagem.

Com o projeto assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a obra foi iniciada no ano 1983 na Avenida Marquês de Sapucaí, localidade que já havia sido palco de desfiles das Escolas de Samba no passado. A rua com 700 metros de comprimento recebeu arquibancadas nas laterais de sua pista e um grande largo ao final de seu percurso, sendo inaugurada em 2 de março de 1984, levando apenas 1 ano para a conclusão de sua construção, e logo foi batizada pelo povo com o nome de sambódromo, ainda que tenham sido cogitados outros nome como Avenida do Samba, Avenida dos desfiles, Passarela do Samba, Sambarela, etc, levando o Governador Leonel Brizola a abrir uma votação entre os jornalistas que acabaram por representar a voz do povo, pois todos já se referiam assim ao local.

Desde então, as Escolas de Samba ganharam um local fixo para evolução das agremiações, pondo fim de vez ao complexo processo de montagem e desmontagem das arquibancadas que causavam transtornos para a cidade, tanto na dinâmica do trânsito como no orçamento, além de proporcionar mais conforto e melhor visão para o público, acabando de com a incerteza do local de onde seriam alocados os desfiles, que era algo que trazia muita insegurança para as pessoas envolvidas na logística das agremiações.

Com o passar dos anos, o aumento de público e da demanda dos enredos cada vez mais elaborados das escolas de samba, com carros alegóricos cada vez maiores, foram necessárias algumas reformas e adaptações, sendo a maior realizada em 2011 com o intuito de acomodar um público que, anos após anos, foi aumentando, e também para receber diversos eventos culturais como shows nacionais e internacionais, tendo sido sede das competições de tiro e arco na Olimpíada de 2016.

A Passarela Professor Darcy Ribeiro, com seus imensos arcos no final da pista emoldurando o amplo espaço que foi denominado Praça da Apoteose, virou ponto turístico e um símbolo da cidade do Rio de Janeiro. Sua capacidade de abarcar diversos eventos vem

demonstrando grande importância como espaço público. Para quem participa dos desfiles, a importância vai além. É, para todas as pessoas envolvidas no samba, um solo sagrado onde a magia onírica do carnaval é vivenciada e muitos sonhos se realizam, onde a ancestralidade se manifesta e memórias individuais e coletivas se atualizam de forma única e contínua todos os anos.

Após a construção do Sambódromo, houve grande transformação na forma de se preparar os desfiles. Uma nova maneira das Escolas de Samba pensarem suas apresentações e prepararem suas fantasias, carros alegóricos, suas alas e sua musicalidade, dividida entre a bateria, com seus instrumentos, e o canto, com o carro de som, pois as dimensões da avenida interferiram na evolução. Inclusive o seu entorno, pois havia a necessidade de empurrar os carros alegóricos dos barracões (nome do espaço onde são construídos) até a passarela do Samba.

Todas as decisões de como apresentar os enredos que, muitas vezes, entraram para a história, para a memória coletiva, individual e social, foram remodeladas por esse novo espaço, que seria permanente, e no qual as agremiações poderiam dimensionar suas festas com antecedência e criar estratégias em prol de conseguirem a primeira colocação.

Temos, então, um novo conceito dentro desse quadro de acontecimentos coletivos que sempre foi o carnaval desde seus primórdios, a produzir memória nesse novo território que inaugura uma nova historização dos desfiles das Escolas de Samba. Dali em diante, o desfile das Escolas de Samba passou a ser tratado como um evento principal dentro das manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro, atraindo olhares do mundo inteiro, passando a ser desejado por muitas pessoas e fazendo nascer em uma grande massa o sonho de desfilar com sua Escola favorita, fomentando o desejo de poder vestir uma das fantasias daquele enredo que lhe agradou e poder brincar e sambar junto com uma diversidade de pessoas atravessando, enfim, o sambódromo, o *dromo* do Samba.

A passarela do Samba foi um marco no Carnaval carioca e trouxe muitas modificações para os desfiles, mas tem uma que até hoje se atualiza que é a melhoria na amplificação sonora. Passados 40 anos, o som da passarela ainda sofre críticas e ajustes. No final do primeiro semestre de 2025, o atual presidente da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) anunciou nas redes sociais, repercutido por toda imprensa, que para o ano de 2026 uma robusta modificação seria feita. O carro de som, que tradicionalmente acompanha o desfile na pista, onde intérpretes e músicos dos instrumentos de corda vão ao lado desfilando, esse carro não existirá mais. Para o próximo carnaval, o som será feito como nos shows de música em geral.

Com tantas modernizações ao longo dos “dromos” dos desfiles, as Escolas de samba passaram por um inflamento de componentes, aumentando exponencialmente a participação de diversos setores da sociedade. No entanto, a hegemonia masculina na ocupação dos cargos de maior protagonismo, como a presidência das escolas, o diretor de carnaval, o mestre de bateria, para citar apenas alguns cargos de importância, e como o já citado intérprete principal, continuam funcionando como no passado.

É fato que a condição da mulher na sociedade passou e ainda passa por mudanças, e que podemos observar algum reflexo dessas mudanças na dinâmica das agremiações, porém ainda muito raras. Por exemplo, das doze escolas de samba do grupo especial que desfilaram no ano de 2025, apenas duas agremiações são presididas por mulheres e em todas elas os mestres de bateria são homens. Assim como já citado, todas também com intérpretes homens. De modo geral, os cargos mais importantes, inclusive o de carnavalesco, outro espaço onde raramente vemos mulheres. Mesmo tendo a representatividade de figuras ilustres como Maria Augusta²⁶ e Rosa Magalhães²⁷, ambas se firmaram em uma longa carreira como carnavalescas em um ambiente amplamente dominado por homens.

Se deslocarmos o olhar para a parte financeira, coincidentemente observa-se que esses cargos são também os mais bem remunerados. Os lugares garantidos ou reservados para as mulheres são onde elas se empenham e investem, muitas vezes financeiramente, para estar, como por exemplo o cargo de Rainha de bateria, ou então aqueles onde elas estão apenas pelo amor ao samba e ao carnaval, como na ala das baianas.

Ao longo deste capítulo percorremos a historização do Carnaval. É possível observar a presença eminente das mulheres em diferentes atuações em prol do desenvolvimento do Carnaval, com atuações sólidas efetivas no processo de construção do Carnaval, e é sobre o papel da mulher na edificação desta manifestação cultural que trataremos no próximo capítulo.

²⁶ Maria Augusta Rodrigues (1942-2025) - Pioneira na função de carnavalesca, Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Por ocasião de seu falecimento vários veículos midiáticos publicaram matérias sobre sua trajetória, destaco o link que traz mais informações : [Maria Augusta, carnavalesca e comentarista, morre aos 83 anos no Rio | G1](#) ; recomendo também o podcast Samba Pod: [Samba Pod! - EP #22 - Maria Augusta - Parte 1](#) e [Samba Pod! - EP #22 - Maria Augusta - Parte 2](#)

²⁷ Rosa Lúcia Benedetti Magalhães (1947 - 2024) - Junto com Maria Augusta, foi uma pioneira na função de carnavalesca. Também professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, teve, por ocasião de seu falecimento várias matérias veiculadas, destacando essa para maiores informações: [Escolas de samba se despedem da carnavalesca Rosa Magalhães | Agência Brasil](#)

3 - AS MULHERES NA CONSTRUÇÃO DO CARNAVAL: ALICERCES, PAREDES E UM TETO DE VIDRO

Neste capítulo, a palavra construção foi pensada não apenas no sentido abstrato e subjetivo das criações, por exemplo a das relações, mas como uma metáfora do sentido literal da construção física de edificações, utilizada para ilustrar, figurativamente, as estruturas de permanências e delimitações da presença feminina nas diferentes camadas onde sua participação se fez presente.

Como observado inicialmente, no breve panorama de explanação sobre a historicidade e os *dromos* do Carnaval, do samba e das agremiações, a presença feminina mostrou-se relevante nos processos de desenvolvimento e criação dos préstitos momescos, embora as narrativas sobre estas participações apareçam discretas e pontuais, o que, ao mesmo tempo, apaga e confirma sua presença e posição nas muitas camadas da história carnavalesca.

As mulheres não eram meras figuras periféricas, principalmente nos processos iniciais dos festejos e do samba. Elas foram os alicerces, as bases para a fundação de sustentação do solo que, como toda construção, começa pela preparação do terreno. Nesse caso, talvez o mais adequado seria dizer nesse terreiro, que foi limpo, cuidado e nivelado, pelas Tias Baianas, que eram as donas dos locais, mas também por tantas outras mulheres que faziam parte da estrutura organizacional dessas casas, onde o samba pode se desenvolver e ser cultivado dentro de um espaço físico que o protegia das violências policiais, das agruras sociais, das intempéries do tempo.

Sobre essas matriarcas, nomeadas de Tias Baianas, alguns autores trazem informações que permitem compreender um pouco melhor a dimensão e centralidade destas figuras na cultura afro diaspórica que se instalou na região central da cidade do Rio de Janeiro, e sua importância na divulgação do samba.

...mulheres que vieram do interior das Gerais e muitas da Bahia, compondo um grupo de senhoras festeiras, conhecidas como tias. Seus nomes ficaram registrados na história da música popular brasileira: Tia Ciata, cujo nome era Hilária, nasceu na Bahia em 1854 e fundou o Rancho Rosa Branca, integrado por muitas baianas e veteranos da guerra de canudos; tia Dadá; Tia Josefa; Tia Gracinda; Tia Isabel; Tia Prisciliana de Santo Amaro (mãe do sambista João da Baiana); Tia Mônica; Tia Amélia do Aragão (mãe do compositor Donga); Tia Veridiana; Tia Bebiana. (FERNANDES, p 43 - 1986)

A autora enfatiza o fato dessas mulheres trabalharem de dia e, a noite, promoverem rodas de samba no fundo do quintal de suas casas que eram base para as batucadas e as danças, e conta que eram festas muito concorridas e que, em 1878, teria sido aberto ao público o

primeiro espetáculo de samba, apresentado pelas tias baianas que nele exibiram um gracioso sapateado.

Diante de tais informações, encontramos elementos que nos levam a entender que, para além da manutenção e transmissão das memórias, da cultura e religiosidade afro-diaspórica, havia a produção e estruturação de novas expressões artísticas e culturais em suas comunidades, desempenhando múltiplas funções, e dentre estas funções, acumulavam também as funções domésticas.

Para além de Tia Ciata, que ficou mais conhecida com livros e estudos dedicados sobre sua biografia, outras mulheres se destacaram por seus belos cantos e por atuarem como pastoras/cantoras no mundo do samba, como é o caso de Maria Adamastor, Amélia Aragão e Tia Carmem, segundo Efegê (2007, p.16).

Maria Adamastor, por exemplo, figurou como se fosse uma rainha (termo utilizado por Efegê - 2007) entre os diretores de rancho que, até onde se sabe, eram homens. Assumiu também a responsabilidade de pastora do rancho de nome “Reinado de Siva” e, além de pastora, neste mesmo rancho se destacou como mestre-sala. Entre outras funções em diversos ranchos, como conta Efegê, foi ganhando tanta notoriedade que os ranchos começaram a disputar sua presença e participação, e formou vários outros ranchos.

...começou por fundar o jardineira e, mais tarde, o Rosa Branca. Em 1909, já com sua comadre Juliana Emília dos Santos (...) fazia parte do Papoula do Japão, (...) e no qual, por eleição, tinha cargo de mestre. ... Ora figurava no cortejo como como porta-estandarte garbosa, impondo-se aos aplausos do povo, ora era a mestre-sala em bizarras evoluções coreográficas em que demonstra leveza de movimentos e porte fidalgo. (Efegê 2007 p16)

Na mesma obra, o jornalista Efegê ainda aponta o fato de muitos pesquisadores de Carnaval citarem apenas a Tia Ciata, que merece sim ser enaltecida, mas que, na opinião dele, isso seria falta de acuracidade na investigação, ou seria pelo fato da casa de Hilária ser frequentada por jornalistas como Vagalume, Mário de Almeida e João do Rio, e que estes, por amizade, teriam levado seu nome para os jornais da época trazendo popularidade para ela.

Afirma ainda que Tia Sadata e Tia Bebiania foram tão importantes quanto Tia Ciata, mas raramente são lembradas, assim como uma outra pastora de destaque no mundo do samba e que não teve a mesma popularidade, mas que teria sido importantíssima para essa construção, que foi a Amélia do Aragão, mãe de Donga.

Em depoimento ao, como intitula Efegê, decano dos cronistas de Carnaval, o jornalista Francisco Guimarães, de apelido Vagalume, Donga teria dito que sua mãe, já no final do século

XIX, era conhecida como uma das mais importantes figuras do samba à época, e que ela já cantava samba antes de ser reconhecido como tal, e dessa forma sugere que sua mãe teria introduzido o samba da Bahia no Rio de Janeiro. “Quando nasci, [...] minha mãe, Amélia dos Santos, natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que haviam introduzido o samba no Rio” (DONGA apud SODRÉ, 1998, p. 70).

Onde quer que se pesquise sobre a origem que o samba urbano carioca teve, encontramos o relato de que nasceu nos quintais das tias Baianas, e tendo sido, ainda que exista controvérsias, o primeiro samba, o “Pelo Telefone”, criado na casa de Tia Ciata.

Com este cenário em mente, com essas mulheres sendo as provedoras, detentoras dos terreiros e terrenos, onde os sambistas podiam se abrigar e o samba podia acontecer, onde se alimentava o corpo e a criatividade para as composições, não é difícil associar estas mulheres aos alicerces que deram suporte e estrutura para esta construção.

Dentro ou fora dessas casas, as mulheres construíram as bases para a existência do samba e das Escolas de Samba. Dona Zica e Dona Neuma foram grandes responsáveis pela sustentação da Mangueira. Na Portela temos, ainda nos dias de hoje, a presença forte e representativa de Tia Surica. Na Império Serrano, a dama do samba Dona Ivone Lara, e tantas outras mulheres que não possuem registro, mas que estavam lá dando o suporte necessário para levar adiante a cultura do samba.

Em “O Samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e cultura midiática”, Jurema Werneck (2007) fala sobre os apagamentos, ausências e insuficiência de fontes sobre as mulheres negras na cultura brasileira. E pensando sobre quem registrou as memórias e histórias do samba, nota-se que grande parte dos registros jornalísticos, das bibliografias, da cobertura de imprensa, das crônicas, foram majoritariamente escritas por homens, como pode-se observar na obra “Os Cronistas de Momo”, de Eduardo Granja Coutinho, que exemplifica bem isso ao nos contar sobre a clube dos cronistas do carnaval, todos homens.

Para além dos registros formais da imprensa, as Tias eram reconhecidas e reverenciadas no carnaval. Exemplo disso era que os ranchos obrigatoriamente iam até suas casas para saudá-las no dia dos seus desfiles.

No dia do desfile, os ranchos tinham uma obrigação: passar na residência de Tia Ciata, que morava na rua da Alfândega, e Tia Bebiãna, no Largo de São Domingos, para cumprimentá-las e, implicitamente, pedir suas bênçãos. Era um compromisso tão sério que o rancho que não o fizesse não contava como se não tivesse saído no carnaval. Costa (2001 p 70).

Na criação das Escolas de Samba, uma das exigências de Ismael Silva foi a criação da ala das baianas, “provavelmente uma homenagem às “tias”, que em seus terreiros mantiveram seus costumes, interpretando a música, conservando a indumentária típica de sua pátria de origem lá na África” (SOARES 1985 p 100)

Em uma homenagem que perdurou até os dias de hoje, a ala das baianas garante às senhoras um espaço para brincar o carnaval. É um inegável espaço de homenagens, mas, de certa forma, também de reafirmação do lugar da mulher mais velha.

Se, por um lado, mulheres serviram de alicerce e estrutura para a fundação do samba, por outro as paredes desta construção foram sendo erguidas de forma a delimitar os espaços para suas presenças.

Ao que tudo indica, foi ao longo de sucessivos carnavais que as cabrochas foram sendo agrupadas no que teria se transformado na figura da passista, que dominava a arte do samba com sua dança. Segundo a tese de Bárbara Pereira (2019), a data ou época do surgimento da figura passista não é consenso nas bibliografias, sendo encontrados dados que apontam tanto para a década de 50 como para três décadas depois. De toda forma, o que observamos empiricamente é que, posteriormente, essas mulheres vão sofrer emparedamentos estéticos e precisam obedecer a um padrão de corpo, de beleza e jovialidade.

Atualmente, já conseguimos observar algumas exceções de passistas fora destes padrões nas Escolas de Samba, como por exemplo a passista Viviane Assis (passista com nanismo), entre outras poucas exceções fora do que seria considerado padrão. Estas exceções nos levam a confirmar a regra, mas também nos dão a sensação de que há uma abertura maior para a diversidade de corpos, pois todas, independente de sua aparência física, apresentam a arte da dança do samba, ou como se diz o “samba no pé”.

A primeira rainha de bateria que se tem notícia foi a travesti Eloína dos Leopardos, em 1976, à frente da bateria da Beija Flor. Com o passar dos anos, esse cargo de rainha de bateria foi se firmando como categoria na década de 80. Iniciou-se o que se pode chamar de “era das famosas”, com a modelo Monique Evans, em 1986, desfilando à frente da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Em entrevista, a ex- modelo afirma que:

“Há controvérsias quanto à primeira pessoa a ocupar o posto de rainha de bateria. Alguns consideram que surgiu na década de 1970, quando a famosa mulata Adele Fátima veio à frente dos ritmistas da escola de Padre Miguel, fato inédito até a data. Na opinião de Monique, as famosas que saíam perto da bateria começaram com a nomenclatura de “madrinha” e as mulheres da comunidade eram “rainhas”. Nos dias de hoje, no entanto, não existe mais a distinção, são todas rainhas, segundo ela”
[.G1 - 'Não sabia o samba', lembra Monique Evans, 1ª rainha de bateria, há 30 anos - notícias em Carnaval 2014 no Rio de Janeiro](#) acessado em 01/02/2026.

A partir desse período, a figura da Rainha de bateria ficou muito ligada ao marketing das escolas, atraindo os olhares para personalidades famosas, como modelos e atrizes, entre outras, inaugurando um local destinado a mulheres que, tendo em sua principal característica o corpo desnudo e a sensualidade, não era exigido que dominassem a arte da dança do samba. Entretanto, nos últimos anos, isso parece estar mudando, pelo menos em algumas agremiações que estão dando oportunidades para mulheres da comunidade.

Em 2022, Mayara Lima, então princesa da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, “viralizou” nas redes sociais ao postar um vídeo dançando o samba de forma sincronizada com a bateria, alcançando um número enorme de comentários em suas redes sociais. Pessoas indignadas de sua posição não ser a de Rainha, que na ocasião era ocupada por uma empresária paulista. Diante de tamanha pressão social, no ano seguinte ela foi entronizada no cargo, mantendo seu compromisso com a qualidade da dança, o sincronismo e o *glamour* do cargo – sinais dos tempos.

Esses lugares, que por muito tempo foram destinados à ascensão de celebridades, vêm traduzindo um potencial de representatividade por uma ou outra rainha de bateria, como é o caso de Evelyn Bastos, rainha de bateria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que, apesar de encarnar todos os atributos de perfeição física e da potência do bailado do samba, traz em suas entrevistas falas muito empoderadas de uma mulher que sabe a responsabilidade de ser referência para muitas meninas que sonham chegar nesse lugar. Evelyn acumula as funções de presidente da escola de samba mirim Mangueira do Amanhã e diretora cultural da LIESA, no momento.

Essa mesma agremiação, a Mangueira, não permitia ritmista mulheres entre os integrantes da bateria até o ano de 2007, quando decidiram criar uma ala de xequerês (instrumento de percussão originário da África Ocidental, feito com cabaça seca e missangas) por ocasião do enredo daquele ano. Ao abrir o teste para as vagas, a predominância era de mulheres ritmistas, dando origem ao desejo da diretoria da época de manterem, então, um naipe totalmente feminino. O movimento para o ingresso de mulheres foi expandindo para outros instrumentos.

Esses limites, que foram sendo impostos, de lugares determinados para se estar enquanto mulher e os rompimentos desses emparedamentos, avançando e ocupando espaços onde, tradicionalmente, apenas homens ocupavam, ou que não seriam destinados às mulheres, trazem em si o conceito “Glass Ceiling”, ou Teto de Vidro.

Há pelo menos duas vertentes que buscam explicar a existência do fenômeno “teto de vidro” na literatura. Uma vertente enfatiza a discriminação e outra a diferença comportamental entre homens e mulheres (COELHO, 2006). A vertente que enfatiza a discriminação apresenta 2 modelos. Um modelo é denominado discriminação por preferência. O empregador prefere contratar um homem a uma mulher, mesmo que estes tenham produtividade idêntica. A discriminação é influenciada por fatores culturais e psicológicos. Outro modelo é o de discriminação estatístico. Supõe-se que existiria um estigma social segundo o qual a produtividade das mulheres seria menor do que a dos homens (ARROW, 1998; BECKER, 1971; COELHO, 2006). Desde há muito, pesquisas indicam que os preconceitos levam à discriminação contra a mulher, constituindo-se em um dos maiores fatores que impedem a ascensão delas nas grandes organizações (STOCKDALE; LEONG, 1994).

Logo, se por um lado vemos na Escolas de Samba um discurso de que hoje não há nenhuma proibição ou restrição de gênero em nenhuma área das agremiações, na prática o que vemos são atitudes conservadoras, quando mantêm um número reduzido de mulheres por naípe, tendo muitas vezes apenas uma em cada instrumento, por exemplo, ou quando continuam convidando apenas homens para serem o microfone principal do carro de som nos desfiles.

Pesquisando sobre a trajetória das vozes femininas no Brasil, vemos que a passagem da década de 20 para a década de 30 foi marcada pelo que ficou conhecida como “Era de Ouro da MPB”. Compositores e intérpretes surgiam e imprimiam, na história da música popular brasileira, seus estilos, influenciando a formação da identidade da música Brasileira.

Para o crescimento da MPB, duas modificações essenciais se tornaram determinantes. Primeiro, a mudança do sistema de gravação mecânica para gravação elétrica, o que permitia o registro fonográfico de vozes de curta extensão, mas cheias da malícia que o samba exigia. A segunda foi o aparecimento e a espantosa expansão do primeiro veículo de comunicação de massa da nossa história, o rádio. (ALBIN - 2003. p 80-81)

A chamada Era do Rádio, situada entre as décadas de 30 e o início dos anos 50, foi de grande importância para a projeção de artistas do campo musical, como compositores, instrumentistas e intérpretes. A ampla audiência e a crescente demanda por novidades nas programações radiofônicas contribuíram para a consolidação de um circuito de difusão em que a voz, mediada por recursos técnicos de captação e amplificação, passou a ocupar papel central na formação de ídolos e na circulação das canções.

Nesse cenário, surgiram intérpretes que se tornaram alguns dos primeiros ídolos de alcance nacional. Entre essas figuras destacou-se Carmen Miranda, conhecida como “a pequena notável”, cuja trajetória evidencia a relação entre tecnologia sonora e projeção artística. Segundo Albin (2003), tratava-se de uma cantora de voz de baixa intensidade, que passou a ser plenamente valorizada a partir da introdução e do aprimoramento dos equipamentos de

amplificação sonora na década de 1930, o que permitiu que vozes com menos intensidade vocal alcançassem o grande público.

Foram muitas as vozes que se destacaram no cancionário popular nesse período, mas Carmen Miranda ocupa lugar singular nesse contexto. Nascida em Portugal e trazida ao Brasil ainda com cerca de 18 meses de idade, construiu aqui sua trajetória como cantora, dançarina e atriz. Teve seu primeiro grande sucesso com a gravação de “Iaiá Ioiô”, lançada no carnaval de 1930, e alcançou ampla notoriedade com a marchinha “Taí – pra você gostar de mim”, que vendeu 36 mil cópias, um recorde para a época. Em 1932, estreou no cinema no documentário “Carnaval cantado no Rio” e, no ano seguinte, participou do filme “Voz do Carnaval”. Sua trajetória permite observar como a amplificação sonora e os novos meios de difusão contribuíram para que determinadas vozes alcançassem maior projeção.

A afirmação de Albin (2003), sobre a importância da amplificação sonora para o sucesso e fama de Carmen Miranda, entre outros cantores que tinham uma voz pouco potente, nos leva de volta ao Dossiê das Matrizes do Samba, onde encontramos a observação sobre o quanto as Pastoras foram relegadas ao segundo plano, justamente com o advento da amplificação nos desfiles.

Muitas foram as vozes do rádio que fizeram sucesso, e eram nomeados como reis e rainhas através de concurso promovido pela Associação Brasileira de Rádio (ABR). Em 1949, Marlene foi a grande ganhadora do concurso, alavancando sua carreira e sendo entronizada muitas vezes. Quando Marlene foi convidada para assumir o microfone principal da Escola de Samba Império Serrano, em 1972, ela já era uma cantora com fama e sucesso. Este enredo falava exatamente sobre Carmem Miranda e trouxe a vitória para a agremiação.

As vozes femininas nunca foram um problema na pontuação das Escolas de Samba nos desfiles, e essa afirmação é decorrente de exemplos como esse, onde Marlene estava à frente do Microfone e ganharam o primeiro lugar. Aproximando para um exemplo mais recente, em 2018 Grazi Brasil foi microfone principal da G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, ficando em segundo lugar por apenas um décimo na pontuação.

A trajetória das cantoras, de modo geral, foi atravessada por preconceitos e machismos e ainda sofria com intrigas e disputas que causavam aumento na audiência das rádios, como por exemplo a suposta rivalidade entre Marlene e Emilinha Borba, que gerava disputa entre seus fãs e lucro para as gravadoras. Outra disputa conhecida era entre Carmen Miranda e Dalva de Oliveira, entre várias rivalidades construídas e incentivadas entre mulheres como parte de um controle social velado.

No caso de Carmen Miranda, as críticas estavam também ligadas a um certo nacionalismo que era incentivado pelo governo da época. Apesar de sua forte identificação com o Brasil e de ter se tornado uma das principais referências na difusão de imagens do carnaval e da cultura popular brasileira, Carmen Miranda foi alvo recorrente de críticas. Em um primeiro momento, questionava-se sua “brasilidade” em razão de seu nascimento em Portugal, ainda que sua trajetória de vida e formação artística tenham se dado integralmente no país. Posteriormente, quando já no auge de sua carreira nos Estados Unidos, passou a ser acusada de estar “americanizada”, mesmo quando sua imagem era uma referência do Brasil no exterior.

Tais críticas evidenciam atravessamentos de preconceito e disputas em torno de identidade, pertencimento e legitimidade cultural, revelando como a trajetória de uma artista mulher, estrangeira apenas pelo seu nascimento, e de grande visibilidade pública, foi constantemente tensionada por expectativas normativas sobre o que seria uma representação “autêntica” da nação.

Outro exemplo é a vida da emblemática Dalva de Oliveira, que ficou conhecida na era do rádio como “A Rainha da voz”. É um bom exemplo de atravessamentos do machismo, quando, numa época em que ainda não existia divórcio, interrompeu seu casamento e foi se relacionar com outro parceiro. Sua trajetória é facilmente encontrada nas plataformas digitais, portanto aqui me atenho apenas à lembrança de que mesmo as mulheres que tiveram fama e sucesso não se isentaram das tentativas de apagamentos, onde seus talentos acabam por serem relegados a segundo plano, tendo em voga suas vidas privadas elevadas ao patamar de importância que deveria ser apenas do seu talento, mas essa é uma engrenagem conhecida que gera lucro para alguns em detrimento da arte.

ALBIN (2003 - p 158), nos conta como Dolores Duran, reconhecida como grande cantora, era também uma brilhante compositora. E, para exemplificar a dimensão da sua habilidade em compor, conta que Tom Jobim havia mostrado uma composição dele em parceria com Vinícius de Moraes da qual Dolores havia ficado encantada com a melodia, mas teria escrito uma outra letra, e que Tom Jobim teria imediatamente trocado a letra da música pelo poema escrito por Dolores Duran, e que teria dito que a letra dela era bem melhor que a dele, tendo a música “Por causa de você” sido um grande sucesso da Música Popular Brasileira. É interessante refletir as raras vezes que o nome de Dolores Duran aparece como compositora, e sobre a curiosa situação que é contada como uma alegoria para conseguir endossar que era uma competente criadora de letras musicais.

Com todos os obstáculos, as cantoras conseguiram espaço e reconhecimento. Entretanto, as que eram compositoras ficaram nas sombras, como por exemplo Dona Ivone

Lara, que mesmo vindo de uma família ligada ao carnaval e ao samba, pois era filha de uma Pastora do Rancho Flor do Abacate com um violinista e passista do bloco dos Africanos, da década de 20, tendo composto seu primeiro samba aos doze anos, só gravou seu primeiro disco aos 56 anos, tendo sido invisibilizada por muitos anos e tendo muitas de suas composições sido entregues para serem assinadas por homens, pelo fato de não aceitarem mulheres nas alas dos compositores. Ainda assim, ela foi a primeira mulher a assinar a autoria de um samba-enredo, em 1965 – “Os Cinco Bailes da História do Rio”, para o Império Serrano, e ficou em segundo lugar no concurso.

Ao longo da investigação me deparei com uma informação intrigante, de que, na verdade, a primeira mulher compositora de escola de samba teria sido Amélia Pires, na década de 1930, e que seria compositora da Escola de Samba Unidos da Tijuca. No entanto, não consegui fontes suficientes para comprovar essa referência de que Amélia tenha composto um samba enredo. Essa ausência de informações sobre a possível primeira compositora, na década de 30, provavelmente é apenas um exemplo de tantos apagamentos sofridos por tantas mulheres que estavam lá, que se empenharam, que se dedicaram, mas que hoje não sabemos seus feitos, quiçá seus nomes.

Ainda assim, com todos os obstáculos, algumas mulheres conseguiram soltar suas vozes no espaço tão reconhecidamente destinado aos homens, e é sobre essas vozes polissêmicas que ecoaram na avenida que trataremos no próximo capítulo.

4 - POLISSEMIA DAS VOZES DO CARNAVAL: SER INTÉRPRETE É UMA QUESTÃO DE GÊNERO?

Este capítulo está estruturado em função da análise das entrevistas de duas intérpretes principais que chegaram ao cargo mais alto no carro de som das escolas de samba do grupo especial ao longo dos 40 anos de sambódromo, apoiando-se, para tal, em conceitos sobre voz trazidos da fonoaudiologia e incorporados no sentido oferecer melhor compreensão da voz enquanto fenômeno fisiológico, expressivo e simbólico.

Tendo como condutor da análise a reflexão citada na introdução, sobre a subjetividade que a polissemia das vozes femininas traz neste contexto, e que encontra resistência até mesmo onde se fez berço, um paradoxo que nos leva a pensar sobre os obstáculos que inviabilizam a equidade de vozes e nos conduzem a problematizar a naturalização dessas ausências.

Partindo da premissa de que a reflexão constitui um instrumento provocativo e norteador da investigação proposta nesta dissertação, sobretudo neste capítulo, entende-se que ela não se configura como uma questão de pesquisa a ser respondida, tampouco pretende oferecer respostas definitivas. Afinal, sua natureza complexa demandaria um tempo incompatível com o disponível para o mestrado. Nesse sentido, o tema pode ser compreendido como uma lacuna a ser explorada em pesquisas futuras, com prazos mais alongados, como em um eventual doutorado, no qual pretendo aprofundar essa temática.

Ao pensar sobre uma abordagem envolvendo a temática da voz, fez-se presente a necessidade de consultar outras áreas do conhecimento, pois, quando deslocamos o olhar para a representação do sentido do que “ser a voz da Escola de Samba” significa, imediatamente teve-se, na minha percepção, uma interdisciplinaridade de campos de estudo.

Dessa forma, pareceu-me coerente trazer, de forma breve, algum conceito encontrado sobre voz, para elencar seu sentido semântico interpretativo, usando como referência o conhecimento que a fonoaudiologia preconiza sobre este fenômeno intrigante da fisiologia e que, de modo geral, fomenta o princípio de seu entendimento.

Para tanto, podemos iniciar dizendo que a voz pode ser conceituada como instrumento de expressão e de comunicação que se apresenta sob múltiplos aspectos, como fenômeno vocal (com suas características individuais, tipos vocais), na expressividade da voz (onde permite identificar os variados estados emocionais), na circunstância de sua utilização (de acordo com o papel social a ser desempenhado) ou na intencionalidade do sujeito (com uma voz projetada ou direcionada, não direcionada ou sendo expressão simples de alerta ou insistência). Podemos também pensar na sua fisiologia e anatomia, ou sob uma perspectiva psicológica, patológica,

artística ou cotidiana, entre muitos outros aspectos musicais (voz cantada), como podemos encontrar em La Huche (1999).

Dentro de qualquer um desses aspectos, acima citados, amplamente utilizados na fonoaudiologia, área de onde parte meu interesse particular pela observação das vozes, existe um universo subjetivo e que vai determinar como cada voz será armazenada nas memórias, individual, coletiva e social.

Considerando que vivemos em uma sociedade onde os desfiles das Escolas de Samba têm ocupado o lugar de destaque dos festejos carnavalescos, e que estes só acontecem porque existem grupos que compartilham desses saberes, que passam de geração em geração, guardando e atualizando as memórias da cultura ancestral, esses desfiles funcionam como um quadro social da memória.

Pensando que os elementos que integram o quadro social moldam a memória coletiva, penso que um desses elementos pode ser atribuído à voz que interpreta o samba enredo, e que permeia as lembranças com sua subjetividade, que carrega um timbre único de quem canta, que conduz de forma singular sua interpretação, que usa a dinâmica vocal com energia e empolgação, entre outros elementos que a voz consegue transmitir.

Não há registro sonoro dos cantores nos primeiros carnavais, o que se sabe, com certeza, é que havia um que cantava o samba e outro que era chamado de versador. Este último cantava improvisos e quem fazia as vezes da amplificação sonora era o coro das pastoras, que repetiam os versos.

Haroldo Costa, em seu livro “100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro”, faz a seguinte afirmativa: “é bom que se diga que, naquela época, não se usava nenhum tipo de amplificação, nem megafone, era no gogó mesmo, e por isso os puxadores eram tenores” (Costa, 2001.p.70). Quando traz esta informação, ele está se referindo especificamente aos ranchos, mas pode-se dizer o mesmo sobre as Escolas de Samba por vários anos, até o advento da amplificação sonora tecnológica, por volta do início da década de 50, quando os primeiros sistemas de som foram instalados na praça Onze.

Até então, o samba era cantado “a plenos pulmões”, e isso era possível graças à potência e afinação das pastoras, que eram grupos de mulheres que entoavam os cânticos em forma de coro, e que foram assim chamadas por advirem de grupos pastoris.

Estas mulheres coralistas, conhecidas como pastoras, cantavam a primeira parte do samba e a segunda parte ficava à cargo do mestre de canto, como podemos encontrar no Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro:

Nos primeiros anos de existência, tendo como matriz os ranchos carnavalescos, as escolas de samba não apresentavam em seus desfiles um samba-enredo. Um refrão era entoado pelas pastoras (nome extraído dos pastoris natalinos) e os mestres-de-canto, posicionados à frente e atrás do contingente formado por dezenas de pessoas, improvisavam os versos, submetidos ao tema do estribilho. (IPHAN – Dossiê Matrizes do Samba. p-52).

Graças a força das vozes das pastoras, o samba podia ser ouvido pelos brincantes e pelo público, garantindo a musicalidade da festa.

A amplificação sonora, ao mesmo tempo que contribuiu para a profissionalização dos desfiles, empurrou a participação das vozes femininas para um lugar secundário, tornando o cantor principal mais audível e já não dependendo mais da reverberação das vozes das pastoras para o samba ser ouvido.

Mais tarde, o samba, que era improvisado e versado, começou a ser escrito especificamente para o desfile da Escola de Samba, obedecendo uma estrutura principal, um enredo que contava uma história para ser interpretada no desfile, através das alegorias, das fantasias e por quem fosse cantar.

O samba-enredo chega mudando a dinâmica dos desfiles, reduzindo os refrãos, que eram partes destinadas ao canto das vozes femininas, e reduzindo assim o papel de destaque que as pastoras tinham nesses arranjos musicais, direcionando, então, a atenção para o cantor principal, que era a pessoa responsável por também dar uma interpretação à letra do samba enredo.

Há consenso entre os pesquisadores de que é na virada dos anos 1940 para 1950 que o samba-enredo tal como o conhecemos hoje adquire suas características mais marcantes. Nos anos seguintes, a tendência de composição de sambas-enredo cada vez mais integrados à narrativa se intensifica, gerando sambas extensos praticamente sem nenhuma repetição. (IPHAN - Dossiê Matrizes do Samba p-40).

A pessoa que interpreta o samba tem extrema relevância para a agremiação, pois proporciona uma espécie de elo sonoro entre todas as partes envolvidas na Escola de Samba, e não apenas no desfile. Ao longo do ano existem muitos eventos em que precisam se apresentar.

Quando defendem a ideia que está contida no enredo através do samba, intérpretes são a voz da agremiação perante a sociedade. São responsáveis pela convocação da comunidade através de chamadas (seus gritos de guerra) e mobilizam a população à cantar o samba junto com a Escola, tanto nos ensaios como no desfile, promovendo maior empolgação e participação, dando o exemplo da intenção imprimida em cada trecho da letra e gerando, assim, a harmonia no canto.

Ao longo da pesquisa, me deparei com um artigo das fonoaudiólogas Isabel de Godoys Monteiro Gomes (Fonoaudióloga Clínica. Especialização em Voz – Centro de Estudos da Voz)

e Mara Behlau (Doutora em Distúrbios da Comunicação Humana – UNIESP. Diretora CEV), publicado em 2006, no site [Academia do Samba - Artigos](#). Considerei apropriado citá-lo exatamente por afirmar, pelo olhar da fonoaudiologia, que o gênero de quem vai cantar e interpretar o samba na avenida não tem nenhuma relevância para um bom desempenho, sendo o mais importante para a apresentação o preparo que foi dedicado, ao longo do percurso, com cuidados na saúde vocal e, evidentemente, também com a saúde física. Não está mencionado no artigo, mas eu incluiria a saúde mental, pois a responsabilidade é gigantesca em função da pressão sobre os intérpretes, assim como em todos os setores das Escolas de Samba. No entanto, as questões emocionais influenciam diretamente à voz²⁸.

A história de Homens e Mulheres cantores de samba-enredo era diferente, os homens faziam o solo dos sambas e as mulheres o coro. Embora já demonstrados o seu poder de afinação e de resistência vocal, neste meio, mulheres são pouco vistas. Em média, um samba enredo é cantado na avenida, entre 40 a 100 vezes dependendo do tamanho da composição. Requerendo domínio da coordenação pneumofonoarticulatória e postura corporal vocal para obter qualidade e resistência vocal. A figura do puxador de samba-enredo é de suma importância para a escola de samba, pois ele é o seu representante sonoro. Nesta perspectiva, o intérprete deve contemplar além do cantar, uma relação interativa entre ele e a comunidade da escola, a diretoria, e o público presente ao evento. (Gomes e Behlau - Artigo: Categorização das vozes dos intérpretes de samba-enredo do Rio de Janeiro - Grupo Especial entre 2001 e 2005. publicado em 2006)

Dentro do cenário do samba, consegue-se perceber, sem muito esforço, que a presença masculina vem majoritariamente dominando esse posto, de tal forma que a ausência das mulheres foi sendo normalizada ao ponto de surpreender a todos quando alguma mulher assume o microfone principal.

São exatamente essas exceções que demonstram, de alguma forma, que esse cargo não parece ser um destino para vozes femininas. Partindo dessa percepção, procurei entender estas ausências nos microfones principais, assistindo, ouvindo e analisando entrevistas das poucas intérpretes que ocuparam esse cargo nos últimos anos, onde o assunto em questão é abordado.

A partir dessa perspectiva, no subitem a seguir, serão apresentados e analisados os depoimentos a partir da escuta e observação das respostas às perguntas que foram realizadas pelos entrevistadores.

²⁸ Para maior compreensão sobre a interferência da emoção na voz sugiro a bibliografia : Behlau, Mara. Voz - O Livro do Especialista. volume I. p.21 Rio de Janeiro. Revinter, 2001.

4.1 - MICROFONES ABERTOS PARA AS INTÉRPRETES: ENTREVISTAS E ANÁLISES

Ao pesquisar sobre intérpretes no período de 1984 à 2024, encontramos, como já mencionado anteriormente, algumas participações de mulheres nos carros de som das Escolas de Samba do grupo especial do Rio de Janeiro, lembrando que esse nome “carro de som” é dado aos grupo de cantores e músicos que tocam instrumentos de corda que, geralmente, são cavaquinho e violão, sofrendo algumas variações dependendo do enredo e da agremiação, tendo sido visto até violino em alguns anos. Porém, em sua grande maioria, participam como convidadas para cantar ao lado, em conjunto com o intérprete principal.

Dito isso, podemos entender que, dentro dos quarenta anos do sambódromo, apenas três mulheres foram intérpretes principais de Escolas de Samba do grupo especial, que foram a Grazzi Brasil, a Wic Tavares e a Larissa Luz, sendo usado como critério para escolha das entrevistas, àquelas que de fato exercem a carreira de intérpretes de samba enredo.

A participação da cantora Larissa Luz é interessante e podemos considerar um caso híbrido e à parte. Ela foi convidada pela G.R.E.S. São Clemente para ser intérprete e esteve à frente do microfone principal, mas apenas no ano de 2019, e o intérprete principal da Escola continuava sendo o Leozinho, e ainda teve mais um convidado especial, o intérprete Bruno Ribas. Os três cantaram juntos e, após o desfile, não se viu mais a participação desta cantora em nenhuma outra Escola de Samba, tendo seguido com sua carreira de cantora e atriz, o que nos leva a categorizar sua passagem na avenida como uma convidada no carro de som, pois não parece ter havido o propósito de se tornar uma profissional dedicada a construir uma carreira como intérprete.

Já nos casos de Grazzi Brasil e Wic Tavares isso é diferente. Elas procuram desenvolver suas carreiras como intérpretes e possuem trabalhos relacionados às Escolas de Samba, que as mantém ativas e participantes de carros de som das agremiações de uma forma ou de outra, mesmo quando não estão ocupando um cargo nos carros de som, como por exemplo nas disputas de samba (concurso que ocorre após o lançamento dos enredos, para ser escolhido o samba enredo que será cantado no desfile). Nessa ocasião das disputas de samba, como são chamados estes eventos, muitas cantoras aparecem como apoio, coro, mas raramente como principal, sendo contratado, pelos compositores do samba, geralmente as vozes conhecidas do grande público. E como o grande público está acostumado com tons masculinos, via de regra os homens são as principais escolhas para interpretarem os sambas nas disputas.

Dessa forma, podemos ver que a Cantora Grazzi Brasil conseguiu manter uma carreira como intérprete principal entre alguns anos no Rio de Janeiro e mais consolidada em Escolas de Samba de São Paulo. Já a cantora Wic Tavares, que foi intérprete principal juntamente com seu pai, o cantor Wantuir, na Escola de Samba Unidos da Tijuca, dois anos seguidos, mantém-se na luta por uma colocação nos microfones principais, sendo frequente nas disputas de samba e tendo sido contratada no ano de 2025, inclusive por uma Escola de Samba da Inglaterra, para ser intérprete principal.

Em face dessas construções de carreira, selecionei as entrevistas de Grazzi Brasil e de Wic Tavares, entendendo que, para os objetivos desta pesquisa, seriam as duas que mais contribuiriam para o tema. Entretanto, mantive a transcrição e o link de uma breve fala da cantora Larissa Luz, por considerar bastante relevante seu ‘brado’ exigente e anunciador “mulher preta no poder”, que vem ao encontro dos múltiplos significados da voz e da palimpséstica observada no posicionamento, do poder da fala e do uso da voz, em uma posição de protagonismo. Mais do que optar por manter a fala de Larissa Luz, ainda que breve, levando em consideração o recorte já mencionado, é importante ressaltar que, por não ter sido encontrada nenhuma entrevista desta cantora, compatível com as duas outras entrevistas selecionadas, isso não permitiu que fosse realizada uma análise com o aprofundamento equiparado às outras. De toda forma, optei por manter esta observação e link, como um exemplo do poder que é ter um microfone principal em punho em uma avenida lotada com cobertura de mídias variadas e diante de tais circunstâncias, utilizar este espaço para efetuar um chamamento às mulheres pretas e clamar que elas ocupem espaços de poder.

As entrevistas aqui selecionadas foram transmitidas ao vivo no formato que se convencionou chamar de *lives*, através da plataforma Youtube, que hospeda os canais selecionados, dedicados a gerar conteúdos relacionados com carnaval, mais especificamente conteúdos relacionados com o universo das Escolas de Samba, onde comentam acontecimento das agremiações e, de forma geral, contam sobre o que está programado na agenda das Escolas de Samba, muitas vezes compartilhando vídeos das disputas de samba e dos ensaios em geral. Entrevistam componentes das agremiações, transmitem opiniões com críticas e, entre outros conteúdos, seus realizadores acompanham de perto os preparativos das Escolas de Samba.

Os canais produtores dos conteúdos em questão foram:

– O “Canal do Carnaval” (@canaldocarnaval), mais dedicado ao carnaval de São Paulo, comandado pelo apresentador Tiago Bombonatti, que foi quem entrevistou a intérprete Grazzi Brasil em um quadro do canal chamado Desconexão, em 13 de maio de 2021, com 1:01:54 hora de duração.

– O canal “Carnavalesco” (@scarnavalesco) dedica suas manchetes tanto ao carnaval do Rio de Janeiro quanto ao de São Paulo, com o apresentador Freddy Ferreira em parceria com um casal que comanda o canal chamado “Fala Galera” (@falagaleraoficial), Guilherme Campagnuci e Renata Campagnuci, ou Gui e Renatinha, como são apresentados. Os três se revezam nas entrevistas realizadas e transmitidas em 8 de agosto de 2023, com 1:50:33 hora de duração.

Na *live* do “Carnavalesco”, quatro intérpretes participam como convidadas: Wic Tavares, Milena Wainer, Pâmela Falcão e Pipa Brasey. Foram divididas em dois blocos de entrevistas: no primeiro Wic e Milena, no segundo, Pâmela e Pipa. Das quatro participantes, apenas a Wic Tavares esteve presente no grupo especial na condição de intérprete principal, e, por essa razão, seguindo o que já foi mencionado como recorte da pesquisa, a análise recai predominantemente sobre sua fala.

As entrevistas são relativamente longas e outros assuntos também são abordados, mas não foram considerados relevantes para o debate proposto, mantendo o foco nas falas relacionadas ao tema central desta pesquisa. Entretanto, os endereços eletrônicos que levam até às entrevistas originais foram aqui disponibilizados, para que possam ser apreciadas por quem desejar ampliar o entendimento sobre a trajetórias dessas mulheres e os outros assuntos abordados nas entrevistas, considerando estas como fontes interessantes para pesquisa e de ampliação de conhecimento deste universo do samba sob a ótica das cantoras.

A seguir, encontram-se os dados das entrevistas em citação indireta e direta, com formato reduzido/parcial, permitindo o conhecimento prévio do conteúdo das entrevistas para melhor entendimento do capítulo da análise de dados. Para tanto, as entrevistas foram separadas em três subitens, sendo o primeiro o da entrevista de Grazzi Brasil para o canal Desconexão, o segundo o da entrevista com Wic Tavares e outras, na *live* dedicada a falar sobre mulheres que cantam samba-enredo, e o terceiro o da Larissa Luz durante a gravação do ensaio da Escola de Samba São Clemente para o carnaval de 2019.

4.1.1 - ENTREVISTA COM GRAZZI BRASIL, feita por Tiago Bombonatti - Canal Desconexão

https://www.youtube.com/watch?v=3_BhXRwPQmc&list=PLaYu5GfUbfEdEUNMZqZRZOQp-A9T7u0

Grazzi inicia a entrevista contando que, desde pequena, em torno dos 7 anos, já queria cantar e sentia um amor imenso por isso. Teve a primeira banda de samba rock aos 13 anos, aos 15 foi

mãe e as coisas foram acontecendo com muitas dificuldades, mas com determinação correu atrás desse sonho. A música é resistência e diz que a salva em todos os momentos, pois quando canta qualquer problema vai embora. Em 2015, começa a defender samba enredo como apoio no coro. O primeiro foi um samba pra VaiVai, cujo enredo era Elis Regina, e o samba que ela defendeu ganhou a disputa. Em 2016, novamente foi campeão o samba que ela defendeu na disputa, para o Carnaval de 2017. O enredo era Mãe Menininha do Gantois, que é “o samba da minha vida”, pois apesar de estar com outro grupo ganha novamente e é um samba que transformou sua vida. Diz que a luta continua, mas as pessoas começaram a reconhecer seu trabalho e foi muito marcante em sua vida. Aí foi convidada para a ala musical da Vai Vai e veio de apoio pela primeira vez no Anhembi em 2017, e no CD que ia só fazer um alusivo, dividiu a faixa com Wander Pires. No ano seguinte, em 2018, ela defende o samba que o enredo era Gilberto Gil, já dividindo o microfone principal nas disputas, e aí foi convidada para ser intérprete oficial da Vai Vai, sendo a primeira mulher na história da maior escola de samba de São Paulo a ocupar esse cargo. Foi um tanto assustador, diz ela, pois foi muito novo, mas foi maravilhoso. Em 2017, o Presidente da Paraíso do Tuiuti assistiu ao desfile da Vai vai e a convidou para, em 2018, ser intérprete da escola, dividindo o microfone principal com Celsinho Mody no Rio de Janeiro. Nesse ano então, de 2018, foi a única mulher ocupando o microfone principal, ainda que dividindo a função, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A Escola de Samba do RJ ficou em segundo lugar por 1 décimo de diferença da primeira colocada. Um samba fantástico, que lhe trouxe muitos frutos. Sentiu muito preconceito em São Paulo, principalmente com o rebaixamento em 2019 na Vai Vai. “Bateram muito”. “Tinham que colocar uma mulher?”, perguntaram, mas sabe e tem confiança do que fez. Seguiu em frente e em 2020 foi para a São Clemente, no RJ. Em 2021 estava no Terceiro Milênio, e vai para 2022. Tiago pergunta sobre o fato de ser mulher, e conta de um vídeo com outras mulheres que cantam samba, inclusive ela, e cita algumas, e pergunta como é para ela ter trilhado esse caminho que outras mulheres lá atrás começaram e tiveram resistência, e como ela pode continuar resistindo para outras se espelharem nela. Bernadete foi uma pioneira e cita ela com gratidão, diz o que aconteceu na vida dela e teve que ter jogo de cintura. Não descartou as oportunidades, teve conquistas, mas teve tristezas também. Diz ela: “Mas, para essas meninas, que como eu também ainda estou aprendendo, temos que fazer o que temos que fazer, chegar lá e cantar porque a gente pode fazer o que a gente quiser. Isso já tá tão ultrapassado, é tão chato ter que falar toda vez a mesma coisa, toda hora, mas a gente vai ter que falar até mudar. Essa palhaçada de dizer que mulher não consegue cantar, mulher consegue cantar, tanto no tom dela como no tom dos homens, que é o que ela acaba tendo de cantar.” (18:32)

Tiago Bombonatti pede para que ela explique sobre os tons. Grazzi começa explicando que a voz das mulheres é mais aguda, e faz uma ressalva que vai explicar por alto, pois não sabe tecnicamente, pois é autodidata. Se mudarem o tom para o das mulheres, os homens não conseguem alcançar, então a mulher tem que cantar no tom dos homens. Nunca vão colocar no tom das mulheres, pois os homens não vão alcançar, se quiser a mulher tem que cantar no tom dos caras. No CD, a gravação ela cantou dois tons acima, mas no desfile teve que cantar dois tons abaixo: “Se eu cantasse no tom que eu gravei, teria sido mais confortável. Você tem que estar se adaptando e ainda e ouvindo coisas bem chatas, machismo bomba. Acho que qualquer setor de qualquer trabalho, qualquer mulher bomba é real, tem que se posicionar, pisar firme no chão. Tenho muitos amigos intérpretes, já dividi samba com muitos homens, tenho vários amigos. José Paulo foi o primeiro a me chamar pra gravar, mas sempre tenho que me adaptar ao tom deles. Ainda bem que tenho grave na voz, mesmo sendo mulher. Mas existe muito machismo. É se posicionar, firmar o pé no chão e fazer, senão não vai ter mulheres na frente. Vim muitos anos depois da Eliana, da Bernadete, como ficou tantos anos assim sem mulheres cantando? Precisa acontecer essa oportunidade na vida de outras mulheres como estou vendo pra Vanda, é uma luta.” (22:24)

Tiago pede uma retrospectiva e pede para que ela conte como foi a chegada na Vai Vai. Disse que no primeiro momento nem conseguiu comemorar, e que foi tenso, pois a música pra ela é coisa muito séria, mas não é de perder oportunidade e aceitou, “mas foi tenso”, repete.

Conta sobre a ponte Rio - São Paulo, e ela conta rapidamente sobre as muitas viagens pelo Brasil divulgando e defendendo o samba, e sobre a participação dela no The Voice. Fala sobre o momento atual da entrevista, que foi na pandemia, e da dificuldade da artista nesse cenário com a perda de familiares e a perda da renda, e sobre a falta de reconhecimento com a arte e principalmente a música.

O entrevistador fala sobre o ano em que a Terceiro Milênio anuncia um enredo que fala sobre as grandes mulheres e ela é anunciada como intérprete oficial da escola. Ela falou sobre a emoção de ter seu nome entre outros de mulheres tão grandiosas. Achou que viria apenas no carro, quando ficou surpresa ao ser chamada para ser intérprete. A escola é grandiosa e, segundo ela, falta muito pouco para ser do grupo especial de São Paulo. Foi recebida com muito respeito, como nunca foi recebida, cantou junto com o amigo Pitty de Meneses, e agradeceu nominalmente aos que deram oportunidades para ela. Fala sobre a bateria do Terceiro Milênio, que tem muitas mulheres e que a receberam com muito carinho.

Tiago enfatiza que o Terceiro Milênio é uma escola que valoriza as mulheres. Como foi uma entrevista feita na pandemia, foi falado sobre as expectativas sobre o carnaval na época.

4.1.2 - ENTREVISTA COM WIC TAVARES – Live “*Intérpretes, Sim! Mulheres Que Cantam Samba-Enredo*” do site *Carnavalesco*, com o casal Gui e Renatinha, do *Fala Galera*, e com o Freddy Ferreira

<https://www.youtube.com/watch?v=PRmFhBFZlBw&t=1370s>

Renatinha começa fazendo a pergunta para Wic e Milena - “Por que tem poucas mulheres intérpretes no samba?”

Wic responde que é um assunto bem complicado para as mulheres no samba, no geral, de responder, mas acredita que tem um certo preconceito, um machismo, da mulher ocupar esse espaço, e às vezes é difícil dar continuidade a um trabalho por conta desse preconceito e de um pré-conceito. “Nós somos subestimadas o tempo inteiro, e as pessoas não dão voz a gente, não respeitam a gente quando a gente pede pra aumentar o volume do microfone, e a gente não se escuta. A resposta sempre é “ah, mas isso é potência vocal”, “ah, mas é mulher cantando””. Ela conta (5:27) que já aconteceu de ir fazer um trabalho com seu pai e aí pedia pra aumentar, falava “Nossa! A minha voz está muito baixa”, o pai pedindo pra aumentar, e o cara disse que era porque ela era mulher. Aí ela e o pai trocaram de microfone e ninguém ouvia a voz dele, e pergunta: “Tem noção do que é não escutar a voz de Wantuir, tem noção?”

Diz que essas coisas enfraquecem o movimento e as pessoas olham pra elas com olhar de julgamento, de que elas não têm capacidade de exercer essa função. É muito complicado, diz, mas acredita que existem mulheres incríveis, mas não dão espaço para as mulheres trabalharem e mostrarem que merecem ter esse lugar de fala, para outras mulheres que querem também chegar e que têm também esse sonho de cantar. Visa muito isso, passa isso diariamente. “Não é uma “parada” que passa, é uma constância, chega ser uma falta de respeito com a gente. A gente não quer nada, a gente só quer ter o espaço para cantar, mostrar o que a gente sabe e ama fazer, minha crítica é essa.”

Milena diz que faz dela as palavras da Wic: “A gente passa por esse processo que passam por isso diariamente, e a gente pensa, nossa, o samba evoluiu de tantas maneiras, de tantas partes está sendo tão retrógrado”. Homens que são extremamente machistas e tentam moldá-las, usando de estereótipos, adoram criar um pré-julgamento. Endossa o que a Wic falou sobre o som, que isso acontece com frequência; “Há uma preguiça, teve uma situação em que até o diretor interveio e nem precisei falar, ele mesmo pediu para regulagem o microfone dele, mas

é uma situação chata, que parece que só quando um homem fala é que a gente consegue. Ainda criam um ambiente de rivalidade entre as mulheres que não existem, nosso objetivo é de se unir, nós mulheres estamos nós unindo em prol do samba.”

Wic endossa sobre a criação de rivalidades entre as mulheres que não existe: “Somos tão poucas...”

As duas falam de mulheres que vieram antes e que servem de inspiração para elas, e as meninas novas que estão com uma cabeça de buscar a união, e de uma puxar a outra.

Gui chama o Freddy Ferreira para participar do debate. Ele inicia dizendo que é importante, principalmente nessa live, que eles (os homens presentes nessa live) se coloquem na posição de ouvintes, pois têm pouco a acrescentar e muito que ouvir e re-significar nesse veículo de comunicação, pois se eles lutam pela mudança e pela equidade sexual nas escolas de samba, o mínimo que podem fazer é se colocar no papel de ouvinte (repete) e acrescentar muito mais ouvindo do que participando.

Cita que a Tati Carvalho já esteve no canal e está na live, e que surgiu na escola mirim da Estácio de Sá. “Tantas outras poderiam estar aqui, Julia Lan... tantas outras... que representam o segmento vocal, da melhor forma possível e é uma honra para o site carnavalesco tê-las com eles.” Pede para citarem um ponto positivo, sendo mulheres.

Millena inicia contando que veio do carnaval mirim, que chegou com muitos sonhos e esperança em algum dia representar a escola mãe: “Uma das minhas maiores conquistas, o que me deu maior felicidade, foi estar na escola mãe.” Começou na Mangueira do Amanhã, depois foi pra filhos da águia, estrelinha da mocidade e foi pra Mocidade. Conseguir ir pra escola mãe é um troféu

4.1.3 - FALA DE LARISSA LUZ NO ENSAIO DA G.R.E.S. SÃO CLEMENTE, para o carnaval de 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Xe5ho7m2sP4>

“Mulher preta no poder” (Evoca em voz firme) no momento que antecede aos desfiles.

“Primeira vez que vi o carnaval do RJ de dentro e do melhor lugar. Vim pra poder mostrar a nossa capacidade de ocupar todos os lugares possíveis e impossíveis, imagináveis e inimagináveis. Nós mulheres pretas, mulher preta no poder! Sou caloura no carnaval, mas minha alma já é daqui faz tempo.”

Após a apresentação das entrevistas, apresentamos a análise dos dados organizada em cinco eixos distintos: Fatores das trajetórias até a chegada aos microfones; Fatores de

interferência na performance das cantoras; Caminhos trilhados até o microfone principal; Espaço para crescimento da carreira como intérprete de samba enredo e representatividade; e Apagamento / esquecimento das vozes femininas.

No primeiro eixo - fatores das trajetórias até a chegada aos microfones - uma das principais confluências entre as entrevistadas foi a relação de amor com a arte do cantar. Ambas relatam como sendo algo quase inevitável. Seus talentos se manifestaram desde muito cedo, assim como o início profissional, e apesar de terem tido diferentes pontos de partida, elas desaguaram na mesma foz das Escolas de Samba.

Wic Tavares conta que começou pela dança como desfilante em escolas mirins, mas que passou por vários setores das Escolas de Samba, inclusive de passista. Já Grazzi Brasil tinha uma banda de samba rock desde a adolescência, onde, pelo que dá a entender, iniciou como cantora, indo depois cantar como coro no carro de som.

Nas entrevistas podemos observar, logo no início da fala da Grazzi Brasil, que há uma vivência desde a infância em um ambiente musical e que a música é compreendida como resistência.

Grazzi conta que, desde pequena, em torno dos 7 anos, já queria cantar e sentia um amor imenso por isso. Teve a primeira banda de samba rock aos 13 anos e aos 15 foi mãe. As coisas foram acontecendo com muitas dificuldades, mas com determinação correu atrás desse sonho. Diz que a música é resistência e que a salva em todos os momentos, pois quando canta qualquer problema vai embora.

Wic Tavares conta que passou por diversos setores das Escolas de Samba, que acompanhava o pai intérprete e que, aos seis anos, teria dito ao pai que um dia ela iria cantar com ele.

A recorrência, nos depoimentos, da ideia de que o canto surge como algo “inevitável” pode ser interpretada à luz de Maurice Halbwachs, que nos traz a ideia de que a memória não é um fenômeno puramente individual, mas que é construída sempre no interior de quadros sociais da memória. O que as intérpretes nomeiam como vocação ou amor pela arte do cantar desde quando eram ainda crianças, surge em contextos coletivos e específicos, como o ambiente familiar e as vivências comunitárias, que parecem fornecer referências, modelos e possibilidades delas se identificarem com o gênero musical do samba. Nesse sentido, o desejo de cantar e a persistência nessa prática são sustentados por memórias compartilhadas que trazem sentido e legitimidade à experiência do cantar. As trajetórias distintas de Wic Tavares e Grazzi Brasil, que partem de lugares diferentes dentro do universo musical, e caminham para a

Escola de Samba, podem ser entendidas aqui como um espaço de transmissão e atualização da memória social do samba.

Assim, as trajetórias destas intérpretes evidenciam que a chegada ao microfone não resulta apenas de talentos individuais, mas da inserção frequente em quadros sociais que são reconhecidos e validam determinadas formas de lembrar, sentir e expressar tudo isso no samba através do canto, nesse caso.

Com relação ao segundo eixo - fatores de interferência na performance das cantoras - os fatores apontados em suas falas aparecem como falta de convites e oportunidades para serem tanto a voz principal da agremiação como para serem voz de apoio. E quando acontece a oportunidade de comporem o carro de som, enfrentam desafios de ordem operacional, onde muitas vezes seus microfones não são devidamente regulados, e contam ainda que passaram por situações em que os técnicos de som deixaram o microfone mais baixo do que deveriam. Sobre esse assunto, Wic Tavares exemplifica contando que uma vez o seu pai, o intérprete Wantuir, que possui uma voz potente, trocou de microfone com ela para provar ao técnico que o microfone da filha estava de fato muito baixo, o que demonstra que a necessidade do pedido dela para aumentar o volume precisou ser referendado por um homem.

Quando a cantora Wic se refere à parte técnica do som, ela diz que isso acontece com frequência, atribuindo esse comportamento a existência de uma espécie de preguiça por parte dos técnicos. Nesse momento, conta um episódio para exemplificar: “Teve uma situação em que até o diretor interveio e nem precisei falar, ele mesmo pediu para regularem o microfone, mas é uma situação chata, que parece que só quando um homem fala é que a gente consegue, e ainda criam um ambiente de rivalidade entre as mulheres que não existe, nosso objetivo é de se unir, nós mulheres estamos nos unindo em prol do samba”. E endossa sobre a criação de rivalidades entre as mulheres que não existe: “Somos tão poucas...”

Já a cantora Grazzi conta uma situação em que, ao entrar no estúdio para a gravação do samba, todos os equipamentos estavam equalizados para o tom do cantor com quem ela faria dupla, fazendo com que ela tivesse que cantar em um tom diferente do que seria o seu natural, precisando ajustar seu canto ao do parceiro de gravação. Pelo que fica subentendido, não houve nem uma tentativa de equalização entre as duas vozes.

Grazzi conta que, em outra gravação de samba (registro fonográfico), ela cantou dois tons acima, mas no desfile teve que cantar dois tons abaixo, e explica: “Se eu cantasse no tom que eu gravei teria sido mais confortável. Você tem que estar se adaptando e ainda ouvindo coisas bem chatas, o machismo bomba. Acho que em qualquer setor de qualquer trabalho, com qualquer mulher, bomba. É real, tem que se posicionar, pisar firme no chão”.

Os relatos das cantoras demonstram que os obstáculos à performance vocal feminina nas Escolas de Samba não se restringem à dimensão de suas capacidades e competências para cantar, mas aos atravessamentos das relações de poder.

As situações narradas por Wic Tavares e Grazzi podem ser compreendidas à luz de Judith Butler, especialmente no que diz respeito à performatividade de gênero quando demonstra que os corpos são regulados por normas sociais que definem quais performances são reconhecidas como legítimas. No caso analisado, a voz masculina é tomada como parâmetro normativo, enquanto a voz feminina aparece como desvio que deve se adaptar, seja cantando em tons desconfortáveis, seja tendo sua potência reduzida pela regulação do microfone.

Essa normatividade se revela quando o pedido de Wic para aumentar o volume do microfone só é legitimado após a intervenção do pai, intérprete consagrado, demonstrando que a autoridade da mulher não é reconhecida por si mesma, necessitando da chancela masculina para adquirir validade.

A necessidade de Grazzi ajustar sua voz ao tom masculino, sem qualquer tentativa de equalização entre as duas vozes, reforça a ideia de que o cargo de intérprete é pensado a partir do masculino como universal, relegando a mulher à condição de variável que precisa se adaptar. Nesse sentido, Simone de Beauvoir contribui para compreendermos como a mulher é historicamente construída como o “Outro”.

Ao exigir a adaptação unicamente da voz feminina, reforça-se a lógica segundo a qual o homem representa o sujeito pleno, enquanto a mulher é posicionada como o “Outro”, que é uma presença necessária, porém secundária, cuja legitimidade depende de sua capacidade de ajustar-se ao padrão dominante. “O homem é o sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir - 1986 p 13).

Esse enquadramento ajuda a compreender como hierarquias de gênero se reproduzem também em práticas artísticas e musicais, naturalizando a centralidade masculina e tornando menos visíveis as assimetrias que estruturam esse universo.

O terceiro eixo - caminhos trilhados até o microfone principal - ambas as cantoras relatam que o caminho foi sendo trilhado e que, para chegarem ao microfone principal, precisou haver um convite, deixando subentendido que quem convida ocupa um lugar de “fiador”, alguém que dá garantias de sua competência, existindo, ao que parece, uma necessidade de que algum homem endossasse seus talentos. Isso nos leva a pensar que, talvez, possa ter sido este o viés das escolhas, no passado, por cantoras consagradas, que já estavam com suas carreiras consolidadas, para interpretarem o samba nos desfiles.

Grazzi cita “Bernadete²⁹” como uma pioneira e cita ela com gratidão, e exemplo de trajetórias anteriores e, de certa forma, tomando como referência sua trajetória, a partir dessa menção, ela conta que diante dos acontecimentos ao longo de sua vida teve que ter muito “jogo de cintura”, sem descartar nenhuma oportunidades que aparecesse, diz que teve conquistas mas teve tristezas também “mas para essas meninas que como eu também ainda estou aprendendo temos que fazer o que temos que fazer, chegar lá e cantar porque a gente pode fazer o que a gente quiser, isso já tá tão ultrapassado é tão chato ter que falar toda vez a mesma coisa, toda hora, mas a gente vai ter que falar até mudar, essa palhaçada de dizer que mulher não consegue cantar, mulher consegue cantar, tanto no tom dela como no tom dos homens que é o que ela acaba tendo de cantar. (18:32)”

Millena inicia contando que veio do Carnaval mirim, que chegou com muitos sonhos e esperança em algum dia representar a escola mãe: “Uma das minhas maiores conquistas, o que me deu maior felicidade, foi estar na escola mãe”. Começou na Mangueira do Amanhã, depois foi pra Filhos da Águia, Estrelinha da Mocidade, e foi então pra Mocidade. “Conseguir ir pra escola mãe é um troféu”, diz ela.

Wic conta que teve ajuda do pai, que falou com o presidente da Unidos da Tijuca, mas teve que passar por um teste.

Os relatos das cantoras sobre os percursos até o microfone principal evidenciam que o acesso a esse lugar de centralidade simbólica não ocorre de forma neutra ou meritocrática, mas é mediado por relações que vão legitimando seus fazeres. O convite aparece como elemento importante, e quem convida ocupa o papel de “fiador”, isto é, alguém cuja palavra confere credibilidade à intérprete diante da agremiação e do público.

O talento feminino, ainda que reconhecido informalmente, necessita ser validado por figuras masculinas já legitimadas no campo onde atuam para que se torne socialmente aceito. O convite não é apenas um gesto de reconhecimento, mas um dispositivo de poder que regula quem pode ou não ocupar determinados cargos.

Analisando com base em Simone de Beauvoir (2019), essa dinâmica reforça a condição da mulher como sujeito cuja competência raramente é presumida. Diferentemente dos homens, que costumam ser percebidos como naturalmente aptos ao microfone principal, as mulheres precisam provar reiteradamente sua capacidade, mesmo quando já possuem trajetórias

²⁹ Bernadete - Maria Bernadete Raimundo, também conhecida como “Tulipa Negra”, foi a primeira intérprete de samba enredo no cenário da passarela do samba do Anhembi no desfile de São Paulo, em 1991, e fundadora da Escola de Samba Lapeano. Mais informações em [SAMBARIO - O site dos sambas-enredo](#)

consolidadas. O endosso masculino funciona, assim, como uma autorização simbólica para que a mulher transite em um espaço historicamente negado.

A fala que remete às escolhas passadas de cantoras já consagradas também pode ser lida a partir de Judith Butler, ao evidenciar que os caminhos profissionais das mulheres são moldados por normas de gênero que limitam as possibilidades de atuação. O acesso tardio ou excepcional ao microfone principal não resulta apenas de escolhas individuais, mas de um sistema que regula quais performances vocais femininas são consideradas aceitáveis e em quais lugares essas performances podem acontecer.

Na menção à Bernadete e ao evocá-la com gratidão, as cantoras não apenas reconhecem uma trajetória individual, mas acionam uma memória que funciona como referência e inspiração para as gerações seguintes. Bernadete aparece como figura que abriu caminhos, ainda que tenha enfrentado tristezas nas suas conquistas, revelando os custos do pioneirismo feminino.

O fato dessas histórias precisarem ser constantemente recontadas indica que a memória dominante do samba ainda privilegia trajetórias masculinas, e a necessidade de “falar toda hora a mesma coisa” revela o caráter repetitivo e resistente que tende a conservar hierarquias, mesmo diante de transformações evidentes na sociedade.

As disputas pela memória não dizem respeito apenas ao passado, mas às possibilidades de mudar o presente. Quando Grazzi reafirma que “mulher consegue cantar”, a fala tenciona diretamente os sentidos cristalizados que sustentam a exclusão feminina.

Ao reconhecer Bernadete e, simultaneamente, afirmar que “isso já está tão ultrapassado”, as cantoras constroem uma ponte entre passado, presente e futuro.

No quarto eixo - espaço para crescimento da carreira como intérprete de samba enredo e representatividade - quando Grazzi fala que uma pioneira entre as mulheres intérpretes de São Paulo a aconselha dizendo para ela “vai lá e representa mesmo, porque eles não dão espaço pra gente”, aqui Grazzi afirma uma gratidão em relação às mulheres que vieram antes e abriram caminho, numa clara referência à importância da representatividade feminina, com uma apoiando a outra, contrariando uma construção social de rivalidade entre as mulheres. Ela ainda diz que, para essas meninas que também querem ser intérpretes, que elas têm que chegar e cantar e porque “nós mulheres temos que fazer o que a gente quiser e que as pessoas precisam entender isso”. Demonstrando união, incentivo e possibilidade de carreira, mas dentro da atual realidade, ela conta que precisa ter o que chama de “plano B”, se referindo à sua participação no *reality show* *The voice* e outros projetos, por não ter garantia de conseguir se manter apenas como intérprete.

Na entrevista da Wic, tanto ela como as outras entrevistadas que participaram da *live* mencionam as antecessoras com respeito e gratidão, reverenciando suas representatividades. Wic conta que colheu muitos frutos após ser intérprete principal com seu pai, que foi uma grande experiência e que colhe os frutos até hoje, mas dá a entender que não conseguiu mais voltar ao microfone principal por falta de oportunidade, pois muitas gestões das Escolas não querem mulheres no microfone principal, justificando a dificuldade de seguir na carreira apenas de intérprete de samba enredo.

As outras participantes, apesar de não serem o foco da análise, trazem falas que reafirmam os relatos de falta de oportunidade e que, de alguma forma, precisam de tal “plano B”. Uma delas, inclusive, desenvolve sua carreira de cantora fora do Brasil, e em suas falas são reafirmadas o reconhecimento das mulheres que foram pioneiras em romper com a barreira do preconceito e representarem a voz feminina nos desfiles.

Diante de tantos obstáculos, e de um ambiente notadamente machista, talvez muitas mulheres sequer pensem em ser intérpretes, pois a possibilidade de desenvolvimento da carreira parece ser remota, apesar dos exemplos de perseverança das entrevistadas. Elas precisam trabalhar muito mais para mostrar que também dão conta dos desafios pertinentes ao cargo e que são capazes, assim como qualquer homem.

Essa condição, que revela um horizonte limitado de possibilidades para o crescimento da carreira da mulher, seja como intérprete de samba-enredo ou em outros cargos onde se percebe esse cenário, torna-se desestimulante e afasta muitos talentos que desistem mesmo antes de tentarem. A própria percepção de que a carreira é difícil ou improvável já funciona como mecanismo de exclusão simbólica, fazendo com que muitas mulheres sequer se imaginem ocupando esse lugar, e é nesse contingente que a representatividade, os espaços de fala, a memória das que vieram antes, é de fundamental importância.

Analisando essa dinâmica a partir de Judith Butler (2003), podemos considerar que as normas de gênero regulam quem pode ocupar determinados espaços. Quando a presença feminina nos microfones principais é rara, e só vemos homens ocupando esses espaços, o desejo de ali chegar passa a ser socialmente desencorajado, mesmo sem que isso seja explicitado de alguma forma. Assim, a exclusão não se dá apenas por negação direta, mas pela produção de expectativas desiguais sobre o futuro profissional de homens e mulheres.

A constatação de que as mulheres precisam “trabalhar muito mais” para provar sua competência dialoga diretamente com Simone de Beauvoir, ao revelar que o esforço feminino raramente é convertido automaticamente em reconhecimento. A exigência de excelência

constante, imposta às mulheres, funciona como uma barreira adicional à consolidação da carreira, criando um percurso mais longo, desgastante e, muitas vezes, solitário.

O quinto eixo - apagamento / esquecimento das vozes femininas - explicita de forma contundente os mecanismos de apagamento e esquecimento sistemático das vozes femininas no samba-enredo. A fala de Wic revela que esse apagamento não se manifesta apenas na ausência de oportunidades, mas na deslegitimação cotidiana da voz feminina, tanto em sentido literal da voz que não se escuta, quanto simbólico da voz que não é reconhecida.

As falas das intérpretes evidenciam não apenas a dificuldade de acesso aos espaços de visibilidade, mas também a recorrente deslegitimação de suas vozes, mesmo quando ocupam o microfone, mesmo tendo chegado nele por ter seu talento reconhecido por quem a convidou. Tal dinâmica pode ser compreendida à luz da reflexão de Gayatri Chakravorty Spivak sobre a condição do sujeito subalterno, cuja fala, ainda que proferida, nem sempre é reconhecida ou autorizada nos espaços que representam algum poder. Nesse sentido, não se trata apenas da ausência de mulheres nesses espaços, mas da persistência de mecanismos que dificultam sua escuta e continuidade, produzindo formas de apagamento que resultam nas ausências das vozes femininas.

A recorrente justificativa de que a voz está baixa “porque é mulher” revela que o problema não é técnico, mas normativo: a voz feminina é previamente percebida como menos potente, menos legítima e menos adequada ao espaço onde se entende de protagonismo masculino, como é o espaço do carro de som.

A cena emblemática em que Wic e Wantuir trocam de microfone explicita o caráter estrutural do machismo, pois, quando o responsável técnico atribui que não se está ouvindo a voz da Wic porque é uma voz feminina, e por isso tem baixa potência, naturalizando isso como regra, a impossibilidade de ouvir a voz masculina consagrada no mesmo microfone causa estranhamento imediato, e mais fica comprovado que o conceito apontado pelo técnico é parte deste mecanismo de subalternização. O episódio revela ainda que o problema nunca foi o equipamento, mas a hierarquização de gênero que define quem merece ser escutado.

Aqui, Simone de Beauvoir (2019) ajuda a compreender como a mulher é constantemente colocada sob suspeita. O olhar de julgamento mencionado por Wic reforça a ideia de que a mulher precisa provar, reiteradamente, que é capaz de ocupar aquele lugar, enquanto o homem parte de uma presunção automática de competência.

No campo da memória social, o que se observa é um processo ativo de produção de esquecimento, onde as experiências das mulheres intérpretes são enfraquecidas, interrompidas e descontinuadas, o que impede sua consolidação como memória coletiva reconhecida.

Segundo Maurice Halbwachs, a memória só se estabiliza quando encontra suporte em quadros sociais duráveis. O que Wic e Grazi descrevem é exatamente a negação desses quadros: a falta de espaço, o desrespeito técnico e a deslegitimação constante, o que impede que as vozes femininas se fixem como referência histórica no samba-enredo. Cada mulher precisa começar do zero, como se não houvesse passado.

A reivindicação de Wic não é por privilégio, mas por direito à existência simbólica: “a gente só quer ter o espaço para cantar, mostrar o que a gente sabe e ama fazer”. Essa afirmação evidencia que o apagamento das vozes femininas não é apenas uma questão profissional, mas uma disputa pelo direito à memória e à representação, e diria ainda que ao poder que empunhar um microfone em um desfile pode representar.

Assim, a ausência das vozes femininas não se limita ao cargo de microfone principal, mas funciona como um mecanismo de apagamento e esquecimento social, que impede que essas mulheres sejam reconhecidas como parte constitutiva da história do samba-enredo. Romper com esse processo exige não apenas abrir espaço para que cantem, mas garantir condições para que suas trajetórias sejam ouvidas, registradas e lembradas.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres têm aparecido, cada vez mais, em ocupações tradicionalmente masculinas, o que contribui para a redução das disparidades entre homens e mulheres em diferentes campos da vida social. No entanto, no contexto do Carnaval carioca, a grande maioria das mulheres ainda não tem tido voz em sua formulação, nem têm participado das decisões nos altos escalões das agremiações. Essa ausência se revela de forma especialmente significativa quando se observa o espaço do carro de som e, em particular, o cargo de microfone principal.

Apesar dos avanços relacionados à ocupação de espaços pelas mulheres em toda a sociedade, ainda estamos longe de um equilíbrio no que diz respeito aos postos hegemonicamente ocupados por homens. Um exemplo emblemático dessa desigualdade é a presença feminina no microfone principal das agremiações do Grupo Especial ao longo dos 40 anos de desfiles realizados na Passarela Professor Darcy Ribeiro. O fenômeno do chamado “teto de vidro”, metáfora que remete à existência de uma barreira invisível, porém sólida, ajuda a compreender como essas mulheres encontram limites que não são explicitamente declarados, mas que se impõem de maneira constante, silenciosa e eficaz.

Nesse sentido, as análises desenvolvidas ao longo deste trabalho demonstram que o acesso, a permanência e o crescimento da carreira das mulheres como intérpretes de samba-enredo são atravessados por práticas estruturais que dificultam sua consolidação. A necessidade de legitimação masculina, os entraves técnicos recorrentes, o questionamento e a desconfiança da capacidade vocal para atravessar a avenida com fôlego, mantendo o canto em alta qualidade, e a descontinuidade das oportunidades evidenciam que tais obstáculos não são episódicos, mas fazem parte de um sistema que naturaliza a centralidade masculina nesse espaço.

Diante desse cenário, e estendendo a reflexão para o cenário da sociedade de forma mais ampla, as ações afirmativas mostram-se fundamentais para desestabilizar a normalização de cargos historicamente e hegemonicamente masculinos. Esse processo começa pela identificação e problematização das ausências das mulheres nos lugares de poder, de forma ampla e sem exceções, para que essas ausências não permaneçam naturalizadas ou invisibilizadas. Reconhecer essas lacunas é passo essencial para que novas possibilidades de participação e reconhecimento possam ser construídas.

No campo da memória, podemos observar que as vozes que se consolidam socialmente são, em grande medida, aquelas que foram mais veiculadas pelos meios de comunicação, registradas em gravações fonográficas e difundidas por diferentes mídias, tornando-se referências de uma época, tanto no âmbito individual quanto coletivo. Afinal, como nos ensina

Halbwachs, as lembranças coletivas se estruturam a partir de suportes sociais que organizam e selecionam aquilo que será lembrado pelo grupo.

A partir dessa perspectiva, constata-se que algumas vozes se tornaram marcos da história do samba-enredo, como o caso citado na pesquisa do Neguinho da Beija-flor, que por 50 anos foi a voz principal da mesma escola, para falar de apenas um exemplo dentre tantos, enquanto outras, embora existentes e atuantes, permaneceram à margem dos quadros sociais da memória. Essa constatação conduz à reflexão sobre a memória como um campo de disputas, no qual lembrar e esquecer são processos históricos atravessados por relações de poder, o que fica evidenciado ao longo de diferentes períodos, além dessas dinâmicas sofrerem, inclusive, interferências diretas de instâncias de vigilância e controle por governantes, reforçando a compreensão de que aquilo que se consolida como memória social não é neutro nem espontâneo.

Ao deslocar a análise para além do universo das Escolas de Samba, observa-se que os mecanismos identificados neste estudo não se restringem ao campo do Carnaval, mas dialogam com dinâmicas mais amplas da sociedade brasileira. As dificuldades enfrentadas pelas mulheres intérpretes, o questionamento recorrente de sua competência, a necessidade de legitimação e os processos de apagamento de suas trajetórias são encontrados em diferentes esferas da sociedade, nas quais as mulheres seguem sem serem representadas em espaços de poder, visibilidade e decisão.

Nesse sentido, as Escolas de Samba acabaram se apresentando nesta pesquisa como um microcosmo de observação das relações sociais de gênero, onde reúnem, de forma simbólica, várias tensões que atravessam o mundo do trabalho, da cultura e da vida cotidiana, onde a recorrência desses padrões evidenciam que as desigualdades observadas não decorrem de incapacidades individuais, mas de estruturas sociais que continuam a ser reproduzidas por meio de critérios aparentemente neutros, como a técnica, a tradição ou a meritocracia.

Ao evidenciar como certas vozes são reiteradamente legitimadas enquanto outras permanecem à margem, este trabalho contribui para uma reflexão mais ampla sobre os processos sociais de reconhecimento e esquecimento. Assim, a discussão sobre as vozes femininas no samba-enredo ultrapassa o campo específico do Carnaval e se insere no debate sobre quem pode falar, ser ouvido e permanecer na memória da sociedade. Trata-se, portanto, de uma questão que interpela não apenas as Escolas de Samba, mas a própria sociedade, ao revelar como desigualdades históricas seguem sendo reproduzidas e naturalizadas nos mais diversos contextos.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARAÚJO, H. Carnaval. **Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro. Gryphus. 2003.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba enredo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Volume 1: fatos e mitos. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Lumiar, 1996.
- CARVALHO NETO, A; TANURE, B; ANDRADE, J; **Mulheres Executivas: O Teto de Vidro em Questão. Revista de administração Contemporânea**. V.14, n.1, p 85 –103. 2010.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.
- _____. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.
- COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Coleção História, Cultura e Ideias).
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- EFEGÊ, Jota. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.
- FERNANDES, Neusa. **Síntese da História do Carnaval Carioca**. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural, 1986.
- FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GOMIDE, Pérsio. **Da Candelária à Apoteose: Quatro décadas de paixão (1970 - 2015)**. Rio de Janeiro: Litteris. 2016
- GONZALEZ, Lélia. **Festas Populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo. 2024.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HUCHE, François Le; ALLALI, André. **A Voz**. Tradução de Eunice Gruman. Porto Alegre: ARTMED, 1999.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Dossiê Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Brasília, DF: Iphan/Minc, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf> Acesso em: Outubro/2025.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão... [et al.]. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org) **Pesquisa Social. Teoria, Método e Criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOURA, Eneida C. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1958.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Todavia, 2022.

PEREIRA, Bárbara Regina. **Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba,minha vida, minhas regras**. (Tese) Rio de Janeiro; Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. 2019

RIBEIRO, Ana Paula Alves. **Tem Criança no Samba ... ou as três décadas do G.R.C.E.S.M. Império do Futuro**. In: Myrian Sepúlveda dos Santos. (Org.). **Nos Quintais do samba da grande Madureira**. São Paulo: Editora Olhares, 2016, v. 1, p. 68-77.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio; o sambista que foi rei**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

THEODORA, Helena. **Guerreiras do Samba**. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro. V6. N1. 2009

WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba Segundo As Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática**. (Tese). Rio de Janeiro; Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Rio de Janeiro - UFRJ, 2007.

[Normas ABNT 2026 Atualizadas](#)

Entrevista com Grazi Brasil:

https://www.youtube.com/watch?v=3_BhXRwPQmc&list=PLaYu5GFfUbfEdEUNMZqZRZOQp-A9T7u0

Entrevista com Wic Tavares e outras intérpretes:

<https://www.youtube.com/watch?v=PRmFhBFZlBw&t=1370s>

Vídeo da fala de Larissa Luz:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xe5ho7m2sP4>