

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Programa de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários
Disciplina: Crítica feminista, estudos de gênero e perspectivas interseccionais
Prof. Dra. Nícea Nogueira
Aluna : Beatriz Coelho Silva (Totó)
2025 - 1

E se Judith Shakespeare fosse parar na Portela?¹

Resumo

Este texto parte de Judith Shakespeare, personagem criado por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, para questionar o papel coadjuvante das mulheres na Velha Guarda da Portela. Embora elas sejam fundamentais na organização das festas e na escolha do repertório, praticamente não têm músicas próprias gravadas nem solam ou tocam instrumentos nos shows e rodas de samba. Para tentar responder a esta pergunta, buscam-se autores que falam do cotidiano das mulheres das classes populares, no século XX, como Mônica Velloso, Rachel Sohiet e Roberto Moura, e outros que, neste século, pesquisam especificamente o lugar da mulher na Portela, como Maria de Paula Ribeiro e Nilson Rodrigues Júnior. Também se interroga sobre a necessidade de privacidade e solidão para a criação literária, como preconiza Woolf no citado texto e, para isso, recorre a relatos de criadores brasileiros e ingleses. Neste texto, a canção é tida como uma obra literária para ser ouvida e composta de letra, melodia e interpretação (arranjo e canto). Tenta-se fazer perguntas pertinentes para a questão do (quase) silenciamento da mulher no samba.

Palavras-chave

Velha Guarda; Portela; Sambas de quadra; Shakespeare, Silenciamento feminino

¹ Texto apresentado como trabalho final da disciplina *Crítica feminista, estudos de gênero e perspectivas interseccionais*, no Programa de Pós Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, no 1º semestre de 2025. A autora é mestranda do programa.

Introdução: Judith e as pastoras

*Tudo azul*²

Tudo azul, não há mais embaraço entre nós
Tudo azul, já resolvi com ela a situação
Eu me justifiquei, ela se conformou
Tudo azul, tudo azul meu amor

Eu te ofereço o trono e vou te fazer rainha
Te farei todas as vontades enquanto fores só
minha

A partir da canção *Tudo azul*, que dá título ao álbum mais recente da Velha Guarda da Portela, analisa-se o lugar das mulheres no grupo, em particular, e no samba, em geral. Na música, o eu lírico masculino diz que se justificou e “ela se conformou”. Por isso, promete fazê-la rainha com trono e tudo, sob a condição de ser seu único homem. Uma ode ao machismo, como reconhecem as cantoras do grupo (chamadas pastoras). Conformadas, como diz a letra do samba. Neste trabalho, comparam-se as premissas da escritora inglesa Virginia Woolf no ensaio *Um quarto todo seu*, com a questão das mulheres da Velha Guarda da Portela, grupo criado em 1970 na tradicional escola de samba de Oswaldo Cruz, subúrbio carioca, para preservar sambas compostos no decorrer do século XX. Compostos, tocados e cantados por homens, com raras exceções. As mulheres entram para fazer coro em quase todas as canções, como ocorre no samba da epígrafe.

O disco *Tudo azul*, lançado em 2000, com sambas compostos a partir de 1945, é o *corpus* da dissertação “*Se eu for falar da Portela, hoje eu não vou terminar*”. A(s) história(s) que o samba conta³, em que tento entender como e por que os sambas da Portela nos trazem pertencimento, aqui definido como sentir-se parte de um grupo e gostar dessa sensação (ROSA, 2023). Dedico uma subseção à questão: por que as mulheres, fundamentais na organização das festas e definição dos repertórios, mas não têm protagonismo como autoras, cantoras ou instrumentistas? E adianto a pergunta: o que o Shakespeare tem a ver com isso? Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf inventa uma irmã do bardo inglês, Judith, tão talentosa quando ele, que fracassa como autora e atriz de teatro. Ao contrário do irmão, Judith é ridicularizada, mal

² Como obra literária, a canção difere do poema, seu primo ou antepassado, pois só cumpre seu papel quando ouvida. Por isso, recomendo escutar a versão integral dos sambas citados, porque assim conseguirei ser mais clara nas premissas e nas perguntas que faço. Além de fruir uma boa música. Após as referências literárias vem o link para as músicas, na ordem em que são citadas..

³ Parte deste texto vem da primeira versão da dissertação.

sucedida em Londres e se suicida porque mulheres não tinham voz nem vez na época elizabetana (séculos XVI e XVII).

1) O que contam as pastoras

Certamente, 400 anos depois, Judith Shakespeare seria acolhida na Portela, participaria das festas, seria musa de sambas e talvez até subisse no palco com os compositores e instrumentistas. Mas sempre como coadjuvante, pois é o que ocorre com as pastoras da Portela (Surica, Doca, Eunice e Áurea⁴), explicitamente, no filme *O mistério do samba*⁵ (2008), um *making of* do disco, dirigido por Carolina Jabor (filha do cineasta Arnaldo Jabor) e Lula Buarque de Holanda (filho de Heloísa, *idem*). O documentário mostra a cantora e compositora Marisa Monte garimpando o repertório de 18 músicas, algumas apresentadas como vinheta. No auge do prestígio de público e crítica, Marisa Monte produziu o álbum e os shows de lançamento, com o repertório que ouvia com seu pai, o economista Carlos Monte, portelense que levava os músicos a sua casa, no aristocrática Urca, bairro da zona sul carioca, ou fazia o trajeto inverso levando a família a conhecer às festas da escola de samba.

No filme e no disco, as pastoras solam apenas uma música, *Você me abandonou*, de Alberto Lonato. Ou melhor, nenhuma sola a música inteira, cada uma canta um trecho. Segundo Marisa Monte fala em *O mistério do samba*, é uma canção com o eu lírico feminino, mas confesso não encontrar nada que a defina assim:

Você me abandonou

Você me abandonou
Você me abandonou, ô, eu não vou chorar
Mas hei de me vingar
Não vou te ferir, eu não vou te envenenar
O castigo que eu vou te dar é o desprezo
Eu te mato devagar

O desprezo é uma arma perigosa
É pior do que uma seta venenosa
O desprezo para quem sabe sentir
Muitas vezes faz chorar, outras vezes faz sorrir

⁴ Aqui, inverte a regra de identificar as pessoas com o nome de batismo e o apelido entre parêntesis porque, no meio musical, quase todo mundo sabe quem é Surica, mas não identifica Iranete Ferreira Barcelos. O mesmo acontece com Doca (Jilçária Cruz Costa). Eunice (Fernandes da Silva) e Áurea (Maria de Almeida Andrade) são identificadas pelo primeiro nome.

⁵ O filme não tem qualquer relação com o livro de Hermano Viana, com o mesmo título.

A outra exceção é *Volta, meu amor*⁶ (Manacéa e Áurea Maria, pai e filha), cantada do disco por Marisa Monte e Argemiro Patrocínio (pandeirista e compositor de *A chuva cai*, hit de Beth Carvalho, no fim dos anos 1970). A composição é de 1976 (a mais recente do álbum), ou seja, Áurea Maria era adolescente ao completar a canção iniciada pelo pai, prática comum na criação de sambas, mas aqui sorrateira. Normalmente, o compositor apresenta uma primeira parte, com letra a música e alguém é convidado ou se oferece para fazer a letra e a melodia da segunda. Áurea conta que o pai pedia a ela e à irmã para decorarem as canções, (“criança tem cabeça mais fresca, dizia ele”, conta a pastora em *O mistério do samba*) e ela gostava especialmente desta, ainda sem nome. “Fiz o refrão e a segunda escondida e mostrei a meu pai. Ele aprovou e, por isso, foi gravada”, conta ela no documentário. Nunca teve outra música gravada ou apresentada e shows da Velha Guarda o que faz dela uma compositora bissexta, embora evidencie, mais que domínio, excelência na criação de letra e melodia na segunda parte de *Volta, meu amor*.

Volta, meu amor

Foi embora o meu grande amor
Fiquei tão sozinho, sem um carinho
Neste mundo senhor
Não deixe criador eu sofrer assim
Faça voltar este amor pra mim

Volta, volta, meu amor
Quero sentir novamente seu calor
Volta, volta, meu amor
Quero sentir novamente o seu calor

Vem para os meus braços não me diga mais adeus
Eu só quero ouvir amor dos lábios teus
O teu perfume quero sentir
Entre os meus braços o teu calor
Tão forte quanto o meu amor

A interseccionalidade se aplica neste caso? O termo diz respeito a intersecção (ou interseção, segundo o dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, 1999), e significa corte, cruzamento e “operação por meio da qual se forma o conjunto de elementos que pertencem simultaneamente a dois ou mais conjuntos” (FERREIRA, 1999, p. 1.127). No decorrer desse século, a Teoria Literária apropriou-se do conceito para falar da Literatura de autoria feminina não branca, pois, como explicam Patrícia Collins e Simar Bilge em *Interseccionalidade*, já nos anos 1960, as

⁶ Cristina Buarque canta, no mesmo disco, *Minha Vontade*, só com as pastoras, em uníssono. À época, Cristina era artista consagrada, ligada à Velha Guarda por ser casada com o compositor portelense Mauro Duarte.

mulheres negras perceberam só os sindicatos de trabalhadores e grupos feministas não atendiam a suas demandas. Eram lentes monofocais para atender questões multifocais (educação, saúde, antirracismo etc.). “As mulheres negras usaram a interseccionalidade como ferramenta analítica em resposta a esses desafios” (COLLINS & BILGE, 2021, p. 03).

É evidente que o conceito se aplica às pastoras da Velha Guarda da Portela. Em 1999, quando o álbum foi gravado eram mulheres, negras, periféricas (moravam em bairros de classe média baixa), cultas, mas sem estudo formal além do Ensino Básico e idosas (com exceção de Áurea, mais nova e assistente social formada na UFRJ). Digo eram porque, das quatro, só Surica (84 anos) e Áurea Maria estão vivas⁷. Essas mulheres fizeram frente a variadas opressões e as quatro eram independentes, donas de seu destino e de seu corpo, como se verá adiante. Só não cantam solo nem têm suas músicas cantadas nos shows ou discos do grupo. Seria caso de se rebelar, já que não aceitaram outros silenciamentos? Em *off* e com o gravador desligado, uma delas diz: “Se a gente sair por isso, aparecem 10 querendo o nosso lugar”.

Falta de empatia ou, para usar a palavra da moda, sororidade? Certamente. Aí, volto Judith Shakespeare. Como inglesa, branca, solteira e jovem, certamente teria que enfrentar barreiras dessas mulheres, que não aceitam facilmente novatas no grupo, como contam em *O mistério do samba*, e como relata Maria de Paula Ribeiro, na tese *Na roda das donas do samba*: um estudo sobre as histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Embora seja de Madureira e frequente a quadra da Portela com a família desde criança, em determinado momento de sua pesquisa de campo, alguma mulher perguntava a Maria de Paula se o namorado não se incomodava de ela estar ali sozinha. Segundo a pesquisadora, era a senha para ir embora porque alguma mulher do grupo tinha ciúme de sua presença (RIBEIRO, 2023).

E se, em vez de irmã do dramaturgo inglês, Judith fosse irmã de Natal da Portela (Natalino José do Nascimento), presidente da agremiação por mais de 30 anos, ou de Manacéa (Manacé de Andrade, pai e parceiro da pastora Áurea), Mijinha (José Augusto de Andrade) e Aniceto de Andrade, compositores consagrados. A irmã de Natal, Aracy, é citada no samba de roda *Pagode do Vavá*, de Paulinho da Viola (Paulo César Faria), e não encontrei mais nenhuma referência a ela, que deveria ter algum protagonismo, visto que os primeiros ensaios e reuniões da agremiação, nos anos 1920, ocorriam na casa dos pais dela e de Natal. Dos três compositores, não tive notícia de irmãs, embora a família fosse grande. Ou seja, a nossa Judith negra não teria

⁷ Como toda pesquisa, esta é um flagrante de um momento, no caso, o fim do século XX, quando *Tudo Azul* foi gravado e lançado. No entanto, acredito, que a situação pouco mudou. A dissertação de Maria de Paula Ribeiro, de 2023, referência deste trabalho, evidencia isso.

uma vida muito diferente das pastoras e outras mulheres da Portela: fundamentais na organização, mas sem protagonismo no palco. E deixo Judith aqui porque, embora tenha partido de uma personagem ficcional, meu objetivo é olhar o factual, não inventá-lo.

2) Caindo na real, o que dizem os especialistas

Há uma interessante literatura sobre a participação da mulher nas escolas de samba, embora muitos trabalhos recorram aos mesmos autores e fontes. Por isso, além da já citada tese de Maria de Paula Ribeiro, à qual voltarei mais adiante, busquei outro autor que vê a questão sob ângulo diferente. Há dez anos, no artigo *Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela*, Nilson Rodrigues Júnior. lembrava a importância das mulheres na organização das escolas de samba e sua capacidade “de aglutinar, exercendo a função de agentes entre diferentes segmentos sociais, em geral, por meio de suas atividades religiosas” (RODRIGUES JR. 2015, p. 53). De fato, boa parte das pastoras eram filhas ou mães de santo e tinham um papel de liderança testemunhada em muitos sambas e, mais recentemente, estudada em trabalhos acadêmicos. O mesmo autor, no entanto, reconhece que, no palco, estas mulheres são coadjuvantes, embora o próprio Monarco, líder da Velha Guarda até sua morte, em 2024, tenha reconhecido que somos indispensáveis: “Já pensou uma porção de crioulo (sic) cantando ô ô ô? A voz da mulher que entra no meio, uma mulher, às vezes, chega no meio da voz de dez homens, dá um colorido diferente” (MONARCO, apud RODRIGUES JR. 2015, p.54).

Paulão 7 Cordas (Paulo Roberto Pereira Araújo) teoriza a importância da voz feminina no samba com cavalheirismo:

A voz das mulheres é mais aguda e, dentro da frequência mais aguda, é mais fácil perceber a letra e mesmo a melodia, porque a pessoa canta ambas. Então, quando um compositor queria mostrar um samba, era fundamental a participação das mulheres. Também porque elas é que determinavam o calor da história (PAULÃO apud SILVA, 2025, p. 58).

Paulão 7 Cordas é produtor fonográfico dos discos das Velhas Guardas nos últimos 25 anos, os coletivos e os individuais, e um dos consultores da dissertação “*Se eu for falar da portela, hoje eu não vou terminar*”. Em *Tudo azul*, dividiu a tarefa com Marisa Monte e fez os arranjos. Produtor fonográfico é quem, junto com o artista principal, idealiza o álbum, do repertório aos arranjos e escolha dos intérpretes, às vezes, até a capa do disco. Mal comparando, como o orientador num trabalho acadêmico.

Apesar da assertiva de Paulão sobre a importância das mulheres, ainda hoje, há pouquíssimas autoras de samba, embora cantoras escolham seu repertório desde sempre e sugiram temas aos compositores⁸. Numa busca sobre o assunto, encontrei trabalhos interessantes sobre Carmen Miranda, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Elza Soares e Dona Ivone Lara, que, além de cantora, é compositora e a única sambista consagrada no nível de Cartola (Angenor de Oliveira) e Paulinho da Viola. No entanto, só assumiu sua carreira após a morte do marido que, segundo ela disse em várias entrevistas, não a queria artista. Por isso, suas músicas iniciais, eram assinadas por outros compositores do Império Serrano, sua escola de samba. Ressalte-se que, tal como as pastoras, Dona Ivone era independente financeiramente, assistente social e colaboradora da psiquiatra Nise da Silveira⁹.

Voltando a Rodrigues Jr., este autor lembra que, nos anos 1960, com a “flexibilização das posições rigidamente fixadas dos conceitos de homem e mulher, assim como da relação entre os papéis sexuais e de gênero” (RODRIGUES JR. 2015, p. 58), as pastoras tiveram a possibilidade de romper

com os modelos de mulher, mãe, esposa ou dona-de-casa, controlando um poder que as mesmas, provavelmente, não controlariam se permanecessem fora da Velha Guarda da Portela ou mesmo, se no seu interior, passassem a ocupar outras funções, como compositoras ou instrumentistas, pois nessas não haveria diferenciação entre elas e os homens (RODRIGUES JR, 2015, p. 60).

Aqui, ousou apontar uma contradição: ao mesmo tempo que se enfatiza a liderança das mulheres, faz entender que, até os anos 1960, elas seguiam um modelo patriarcal de mãe, esposa ou dona de casa. Esta relação é negada por autoras como Mônica Velloso, em *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro* (1990) e Rachel Sohiet, em *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas* (1998), além do pioneiro Roberto Moura, em *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro* (1985). Com critérios e fontes diferentes, os três contam que, impelidas a sustentar filhos naturais ou de adoção, as mulheres negras e/ou pobres, sempre estiveram na rua e, só muito raramente, envergavam o figurino da submissão. Ademais, impossibilitadas da reclusão do lar pela necessidade de buscar o sustento na rua e, por isso, ter convivência com todo tipo de pessoas, estas mulheres tinham modos e linguajar diferentes da dona de casa burguesa, modelo

⁸ Sobre este tema, apresentei a comunicação *Cadê a mulher no samba?*, em junho de 2025, na IV Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS), cujo tema foi o silêncio.

⁹ Dona Ivone Lara desenvolvia, com música, terapia semelhante à que, nas artes plásticas, resultou no Museu do Inconsciente. Ela acreditava que este trabalho estava perdido, devido à dificuldade de registro sonoro até meados dos anos 1970. No entanto, recentemente, a Faculdade de Serviço Social da UFRJ, onde ela se formou, comunicou ter encontrado gravações que podem ser dessa terapia. A pesquisa ainda não teve resultados concretos.

de comportamento na primeira metade do século XX (VELLOSO, 1990). Ou, como diz Sueli Carneiro, em *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, formam

um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar” (CARNEIRO, 2019, p. 325/326).

Em *O mistério do samba*, isso fica patente: Eunice diz que seu trabalho e independência sempre foram prioridade acima de encontrar marido. Surica confessa-se uma namoradeira que preferiu não se casar (embora corra, a voz pequena, que pretendentes não faltaram). Doca fala de dois maridos que teve e mandou embora de casa, sem medo da pecha de desquitada ou mulher fácil. Ambas contam ter tido profissões diversas, como camelô, merendeira de escola, cozinheira etc. Doca, pequena empreendedora, se mantinha fazendo coro em gravações e também com as rodas de samba que promovia em seu quintal, onde, tal como nos primórdios, a cerimônia religiosa virava festa. No mesmo documentário, Zeca Pagodinho (Jessé Gomes da Silva Filho), que vivia no Irajá, bairro próximo a Oswaldo Cruz, conta que, ainda adolescente, conheceu seus ídolos da Portela na Quintal da Doca. Áurea, mais nova, é assistente social, discreta sobre a vida pessoal, mas lembra da liderança e autoridade de sua mãe, dona Neném (Yolanda Almeida de Andrade), escolhendo quem frequentava suas rodas de samba e ensaios e que músicas seriam cantadas¹⁰. Ou seja, a submissão ao papel coadjuvante no palco não é consequência de uma postura cotidiana.

Maria de Paula Ribeiro é enfática: sem as mulheres, talvez nem houvesse escolas de samba. “A rigor, foi a partir dos pequenos núcleos formados em torno e a partir de algumas dessas matriarcas que as escolas de samba tiveram a oportunidade de se formar e consolidar seu protagonismo na cena pública do Rio de Janeiro” (RIBEIRO, 2023, p. 27). Sua alentada pesquisa vai de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), no início do século passado, às pastoras de hoje e, como Nilson Rodrigues Júnior, atribui parte dessa influência à liderança religiosa. Reconhece também que, nas instituições de preservação da memória da cultura de massa, as portelenses são raras. No Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), entre mais

¹⁰ João Batista Vargens, autor do livro sobre a Velha Guarda, tem um interessante perfil biográfico dela: *A casa da dona Neném*. Almádena. Rio Bonito (RJ): 2023.

de mil testemunhos, encontrei o de quatro mulheres ligadas a escolas de samba: Dodô da Portela (Maria das Dores Alves Rodrigues, a primeira porta-bandeira da escola, em 2000), Nanana da Mangueira (Lorenildes Lima, em 2000), Vilma da Portela (Vilma Vitório Nascimento, outra porta-bandeira, em 1999), Paula do Salgueiro (Paula da Silva Campos, 1999). Não deve ser acaso estas entrevistas terem acontecido na gestão de Marília Trindade Barboza, biógrafa de Silas de Oliveira, Cartola e Pixinguinha e pioneira pesquisadora do samba.

Mesmo com as modificações das escolas a partir dos anos 1970, segundo ela causadas pela penetração da elite nos desfiles, as mulheres mantiveram a liderança:

A despeito das dinâmicas que transformaram as escolas de samba desde dentro, a presença e a afluência feminina ainda se mantiveram fortes no cotidiano das agremiações, onde atuam como baianas, pastoras, porta bandeiras, costureiras, bordadeiras, assistentes, diretoras de departamento, coordenadoras de alas, cozinheiras, ritmistas, entre outras atividades...” (RIBEIRO, 2023, p. 67)

Note-se que, entre as 11 funções citadas, não há cantora nem compositora. Perguntada sobre isso, Surica diz que não tinha “o dom” da composição. Áurea, a única com música em *Tudo azul*, conta que fez a segunda parte de *Volta, meu amor* sem o pai saber e só mostrou a outras pessoas depois de aprovada por ele. Como já foi dito, informa que tem outras músicas engavetadas, sem previsão de gravá-las. Doca era compositora e versejadora renomada, como conta Cristina Buarque no audiolivro **Samba se aprende na escola**: canções da Praça Onze, mas nunca teve uma canção sua incluída no repertório da Velha Guarda. Em *O mistério do samba* esta questão nem é posta, talvez porque havia muito que mostrar da produção dos compositores, que daria não só um filme, mas uma série. Assim sendo, permanece a pergunta: por que as mulheres são coadjuvantes na Velha Guarda da Portela?

3) Solidão x criação na música popular

Ainda atenta aos fatos, volto a Virginia Woolf e pergunto se estas mulheres não se impõem como autoras e intérpretes porque não têm um espaço da casa ou do seu tempo para criar no sossego da solidão. Digo isso porque, no citado ensaio, ela diz que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (WOOLF, s/d, p. 10). Já se viu aqui que as pastoras da Portela tinham seu próprio dinheiro e independência para vir de onde e ir para onde quisessem. Mas nem elas nem os compositores tinham um teto exclusivo e sossego para criar. E, certamente, não é por uma questão financeira porque, embora

não fossem ricos, todos tinham casa, profissão e uma vida sem grandes apertos financeiros. A partir de meados dos anos 1970, quando cantores de sucesso começaram a gravar suas músicas, alguns tiveram até folga financeira, como diz Argemiro Patrocínio, originalmente requisitado lustrador de móveis, em *O mistério do samba*: “Depois que recebi o primeiro dinheiro do Ecad [Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais], nunca mais fiz outra coisa que não fosse música” (PATROCÍNIO apud JABOR & HOLLANDA, 2008).

A questão aqui, tem dois vetores que, quase paralelos, se encontram em bares e rodas de samba. De um lado, como lembra Paulão 7 Cordas, o samba é gregário:

Samba é música, mas tem toda uma manifestação cultural em torno: de convivência, hábitos, dança, culinária. Ninguém faz samba sozinho. O próprio canto leva a isso, porque tem solo e refrão cantado em coro. A música vem em primeiro plano, mas a principal característica do samba é ser agregador. O samba atinge o ápice de sua essência quando é feito em conjunto” (PAULÃO apud SILVA, 2022).

A fala está episódio 1 do audiolivro *Samba se aprende na escola – canções da Praça Onze* (2022). No episódio 8, da mesma obra, o compositor mineiro Roger Resende, conta que sambas são obras coletivas que, muitas vezes sequer levam o nome de quem teve a ideia inicial|:

Por exemplo, eu estava num bar e comecei a fazer um samba. De repente, vão chegando outras pessoas, outras pessoas, outras pessoas. No final da história, eu já fui embora, e eu, que comecei o samba, nem assino samba. O samba é de quem termina e não de quem começa [riso] (RESENDE apud SILVA, 2022)

Os dois, Paulão 7 Cordas e Roger Resende se referem aos sambas quadra ou de terreiro, que foram gravados no disco *Tudo azul*, assim chamados porque feitos em festas, rodas de samba e outros tipos reuniões. Segundo o produtor, “Samba enredo é feito por encomenda, conta uma história e serve ao desfile da escola de samba. Pode ser maravilhoso, mas se não estiver dentro do enredo, a escola perde ponto. Como o nome já diz tem um enredo e um refrão para animar a plateia” (PAULÃO apud SILVA, 2022)¹¹. Por estas características, Roger Resende explica que não pode haver informalidade na criação do samba enredo.

Às vezes são quatro, cinco parceiros e tem que sentar todo mundo junto, porque é uma história muito longa. E é melhor ali, ao vivo porque fica tudo resolvido, votado. Se não, sai até briga. E todo mundo tem que ficar satisfeito, como num casamento, tem que haver consenso e cumplicidade para compor (RESENDE apud SILVA, 2022).

¹¹ No episódio 11 do audiolivro, explica-se mais detalhadamente o samba enredo. Para conhecer sua história, recomendo *O Brasil do samba enredo*, de Monique Augras. As falas de Roger Resende estão no episódio 8 da mesma série.

Mesmo o samba enredo nem sempre é feito no aconchego de um quarto solitário. Aluísio Machado, autor de *Bumbum paticumbum progurumdum*, clássico samba enredo campeão do Império Serrano em 1982, com Beto Sem Braço (Laudeni Casemiro) conta, no episódio 14 de *Samba se aprende na escola* – sambas da Praça Onze, que se reunia com o parceiro no ônibus em que ambos voltavam do Centro do Rio de Janeiro para casa, em Jacarepaguá, depois do trabalho, uma viagem de mais de uma hora, se não houvesse imprevistos. Machado era escrivão do Tribunal Marítimo e Beto Sem Braço, feirante. “A gente ia compondo enquanto voltava para casa e, no fim de semana, arredondava as músicas”. E o que é arredondar música? “Tirar as arestas da letra e da melodia”, ensina o compositor (MACHADO apud SILVA, 2022).

No já citado artigo sobre as “baianas” do Rio de Janeiro (aspas que se justificam porque nem todas tinham esta origem, embora se vestissem como tal para vender seus quitutes na rua), Mônica Velloso acrescenta outra variável. Se nas casas burguesas, herdeiras de uma arquitetura europeia, onde o quarto é para dormir, a sala para ficar, o escritório para trabalhar e a cozinha para cozinhar...

Nas habitações populares isso não ocorre. Sua arquitetura interna é quase desprovida de divisões. Não existe a rigorosa segmentação de espaços, onde cada cômodo tem uma função precisa. Faz-se de tudo em todos os lugares. Assim, é comum que o espaço do sono se misture com o do lazer, trabalho e alimentação. Enquanto trabalham, as mães olham os filhos, trocam confidências íntimas com as comadres, cantarolam, dão e ouvem conselhos. Enfim, a casa não é o “lar, doce lar”, reduto da intimidade, mas ponto de referência e união de forças para enfrentar a luta cotidiana (VELLOSO, 1990, p. 8)

Note-se que os homens não são citados nessas reuniões. A própria Mônica Velloso ressalta o pouco protagonismo deles nessas famílias, em que “o parentesco pode ou não passar por laços consanguíneos. Uma coisa é certa: a maior parte dos ditos parentes o são por laços de afetividade e vivência” (VELLOSO, 1990, p. 7). Certamente, nas festas havia uma divisão, as mulheres ficavam na cozinha e na sala tocando, cantando e ou dançando choros e modinhas e boa parte dos homens ficava no quintal, no batuque que, acrescido de outros vários elementos, desaguiaria no samba. Essa separação está explícita no samba *Batuque na cozinha*, de João da Baiana, um conto musicado narrando a confusão causada numa festa “na casa da tal Inês” pela presença de dois homens na cozinha. Interdição avisada logo no refrão “Batuque na cozinha sinhá não quer”.¹²

¹² Segundo Hermínio Bello de Carvalho, produtor do disco *Gente da Antiga*, de 1968, em que João da Baiana registra este samba, a “casa da tal Inês” era um cortiço da Praça Onze, as festas que varavam dias e noites. O samba foi composto nos anos 1910, a partir de um tema folclórico. Virou hit com a gravação de Martinho da Vila nos

Longe de mim contestar Virginia Woolf, que tece teses convincentes e muito bem fundamentadas em seu ensaio, mas certamente ela trata de um outro tipo de criação literária, feita por e para a elite intelectual e a aristocracia inglesa na primeira metade do século XX. E, aí, incluo canções eruditas, óperas, árias etc. Sem juízo de valor, são gêneros de literatura musicada com características e finalidades diferentes, que só se encontraram na segunda metade do século XX quando, segundo Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos: o breve século XX. 1914/1991*, a elite adotou o gosto das classes populares¹³. Talvez a arte popular inglesa tivesse um modo de produção parecida com a do nosso samba. Em *Beatles Anthology*, documentário em seis capítulos, Paul McCartney lembra que, nos anos 1950, ele e John Lennon, filhos de operários, compunham no WC de sua casa e, mais tarde, já famosos e com poder na indústria fonográfica, levavam os temas (corresponderiam à primeira parte dos sambas?) para o estúdio, onde criavam as canções coletivamente. (WONFOR & SEMEATON, 1995). Mas esta é quase uma digressão, assunto para outra pesquisa. O certo é que, na música popular, a criação raramente se dava no sossego de um teto exclusivo e solitário do artista.

Considerações finais, à falta de conclusão

Com tantas voltas, espero não ter tangenciado a questão inicial deste texto, cuja resposta ficou aberta: por que as mulheres das escolas de samba, especialmente da Velha Guarda da Portela, que recusam opressões comuns em outros ambientes e classes sociais, aceitam o silenciamento nos discos e nos palcos. Assim, volto a *Um teto todo seu*, quando Virginia Woolf compara a inspiração a um peixe que vemos num riacho caudaloso. Se conseguimos pegá-lo, devemos prepara-lo, para a inspiração virar uma ideia, um texto, um novo conhecimento (WOOLF, s/d). Gosto dessa imagem porque me considero mais pescadora que pesquisadora. E essa frase não é minha, mas de Luiz Antônio Simas, autor de *Tantas páginas belas: Histórias da Portela e outros textos seminais sobre samba* (SIMAS, 2025).

Aviso que, ao contrário da escritora inglesa, que levanta teses consistentes sobre a ausência de mulheres escritoras até o século XVIII, perdi o peixe. Embora tenha visto as entrevistas das quatro pastoras em *O mistério do samba* e recorrido a autores que estudam a

anos 1970 e hoje é um clássico com dezenas de regravações. Mais detalhes, no livro *"Quando vem da alma de nossa gente"* - sambas da Praça Onze.

¹³ Neste livro, o historiador inglês cita Chico Buarque de Holanda como exemplo da aristocrata que se curva à cultura popular. Cesário Alvin e Melo Franco por parte de mãe, Chico Buarque declara-se compositor e cantor de samba.

participação das mulheres nas escolas de samba (que talvez não existissem sem o empenho feminino), não consegui responder à esta questão: Por que as mulheres, mesmo tendo um papel decisivo no samba, se conformam em ser coadjuvantes no palco e na composição? Espero, ao menos, ter feito boas perguntas, que sacudam feminismo vitimista. E, se possível, perguntaria a Virgínia Woolf: O que aconteceria se Judith Shakespeare fosse parar na Portela?

Referências bibliográficas

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero *in* **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Org. Heloísa Buarque de Hollanda (Teixeira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

COLLINS, Patricia H. & BIILGE, Sirma. O que é interseccionalidade? *in* *Interseccionalidade*. Tradução Rane Souza. Boitempo. São Paulo: 2021.p. 16-20. Disponível em https://docs.google.com/document/d/19rak0_fuqhzkRWXDI_s1YEKTgG-pyVZJbivnoSXrzBs/edit?tab=t.0 Acesso em 01 jul 2025.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Aurélio século XXI**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

JABOR, Carolina; HOLLANDA, Lula B. **O mistério do samba**. Pesquisa e direção musical: Marisa Monte. Produção: Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda e Marisa Monte. Rio de Janeiro. Conspiração Filmes. 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tzifIZ1uMPU> . Acesso em 19 maio 2025.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca. Volume 32. Série Publicação Científica. 1995. 2 edição revista pelo autor.

RIBEIRO, Maria de Paula. **Na roda das donas do samba**: um estudo sobre as histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). 2023. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-11072023-151911/publico/MariadePaulaPinheiroCorrigida.pdf> Acesso em 05 jun 2025.

RODRIGUES JR. Nilson. Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela. In *Terci*, v 05, n. 01, jan/jun 2015. Universidade Integrada do Alto Uruguai e Missões. Erechim. 2015. P 52-64. Disponível em <https://biblat.unam.mx/hevila/Teminosrevistacientifica/2015/vol5/no1/4.pdf> Acesso em 27 maio 2025.

ROSA, Miriam. D. O que é o sentimento de pertencimento? Entrevista concedida a Juliana Estanislau. **Jornal da USP**. São Paulo. Abril 2023. Disponível em <https://jornal.usp.br/radio-usp/sentimento-de-pertencimento-e-a-necessidade-de-manter-relacoes-estaveis-e-de-moldar-o->

[comportamento/#:~:text=Mas%20o%20que%20%C3%A9%20o,um%20grupo%2C%20de%20uma%20na%C3%A7%C3%A3o.](#) Acesso em 14 ago 2024.

SILVA, Beatriz C. Samba, marca registrada do Brasil *in Samba se aprende na escola*. Canções da Praça Onze. Disponível em <https://toris.com.br/2022/01/07/samba-marca-registrada-do-brasil/> . Acesso em 28 fev 2025.

----- “Quando vem da alma de nossa gente”. Sambas da Praça Onze. Niterói: Garota FM Books. 2025.

SIMAS, Luiz A. Disponível em <https://www.instagram.com/reel/DJbdzeeOJIF/> . Acesso em 02 ago 2025.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: Estudos sobre o Carnaval da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro. Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.

VELLOSO, Mônica: As tias baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro **Revista Estudos Históricos** volume 3, número 6. Rio de Janeiro. CPdoc, Fundação Getúlio Vargas, 1990. P. 207-228. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2303/1442> . Acesso em 17 abr. 2024.

WONFOR, G. & SMEATON, B. **Beatles Anthology**. Londres: Apple Corps & Granada Television. 1995. Disponível nas plataformas digitais. Netflix, Prime etc.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. Tordesilhas. São Paulo. S/D.

Músicas citadas

Tudo azul, de Ventura (Boaventura dos Santos), com Velha Guarda da Portela. Canta Monarco. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/ Phonomotor, 2000. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F7xsHf7fk3M> acesso em 12 jul 2025.

Você me abandonou, de Alberto Lonato (da Silva), com Velha Guarda da Portela. Cantam Surica, Doca, Eunice e Áurea Maria. *In Tudo azul*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/Phonomotor. 2000. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N-K90yFY00I> . Acesso em 29 jul 2025.

Volta, meu amor, de Manacéa (Manacé José de Andrade) e Áurea Maria (de Andrade), com Velha Guarda da Portela. Cantam Marisa Monte e Argemiro Patrocínio. *In Tudo azul* .Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 2000. Disponível em <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tudo-azul-3150> . Acesso em 29 jul 2025.

Minha vontade, de Chatim (Thompson José Ramos). Canta Cristina Buarque. *In Tudo azul*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon/Phonomotor. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JJcYeNrsczo> . Acesso em 29 jul 2025.

Pagode do Vavá, de Paulinho da Villa. Canta Paulinho da Viola. In *A dança da solidão*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 1972. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GBtojIEGatQ>. Acesso em 29 jul 2025.

Bumbum paticumbum prugurundum, Beto Sem Braço e Aluísio Machado. Canta Quinzinho.. Produção: Laíla (Luiz Fernando Ribeiro de Castro), Genaro Soalheiro e Zacarias Siqueira de Oliveira. Rio de Janeiro. Top tape/ 1981. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6hO33pWKwV0>. Acesso em: 02 mai. 2019.

Batuque na cozinha, João da Baiana. Canta João da Baiana. Arranjo: Pixinguinha e Nelsinho. Produção: Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Odeon. 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yJKLtKCSOLw>. Acesso em: 17 jun. 2019.