

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

Pra Matar Preconceito Eu Renasci: duas vozes negras femininas em um bloco comunista

Thiago de Souza Borges 

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, PPG Música | Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Samuel Mello Araujo Junior 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música | Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente artigo trata de um bloco carnavalesco carioca chamado Comuna Que Pariu! Organizado pelo Partido Comunista Brasileiro, o bloco teve, entre 2013 e 2020 (período abordado no texto), duas mulheres negras como puxadoras. Propondo uma discussão sobre as representações femininas negras no carnaval e o papel das mulheres nas escolas de samba (principal referência do bloco), apontamos para a importância de um bloco como esse ter essas duas cantoras como suas principais vozes.

Palavras-chave: Comuna Que Pariu, carnaval, mulheres negras.

Abstract: This article deals with a Rio carnival group called Comuna Que Pariu! Organized by the Brazilian Communist Party, the block had, between 2013 and 2020 (the period covered in the text), two black women as handlers. Proposing a discussion about black female representations in carnival and the role of women in samba schools (the block's main reference) we point to the importance of a block like this having these two singers as its main ones.

Keywords: Comuna Que Pariu, carnival, black women.

Ao contrário do que possa parecer, e na contramão do que muitas vezes é dito, o carnaval não é um espaço sereno e democrático, mas sim um terreno de intensas disputas, sendo um território profundamente político. No caldo de tais contendidas, existem temas centrais para o entendimento da própria sociedade brasileira, como a formação da identidade nacional, o racismo e as relações e papéis de gênero. Tais apontamentos iniciais são de fundamental importância para situar o(a) leitor(a) e o(a) preparar para as páginas que se seguem.

O artigo trata de um bloco carnavalesco carioca, fundado em 2008, por membros do Partido Comunista Brasileiro, chamado Bloco Revolucionário do Proletariado Comuna Que Pariu!, ou, simplesmente, Comuna Que Pariu (CQP). O bloco, inicialmente um coletivo bastante reduzido que contratava uma bateria para animar aquilo que alguns membros mais antigos descrevem como uma simples roda de samba, tem um ponto de virada em 2013, fundando sua própria bateria e se tornando um coletivo bem mais ampliado. Tratamos aqui do período que se estende de tal momento até a brusca interrupção imposta pela pandemia de COVID 19 logo após o carnaval de 2020.

Ao longo de todo esse período, o Comuna teve como figuras centrais, portadoras do microfone e simbolizando a própria imagem do bloco, duas mulheres negras, as cantoras Nina Rosa e Marina Iris.

O objetivo principal do artigo é, apresentando o bloco e suas cantoras, discutir as representações das mulheres negras no carnaval e seus lugares nas escolas de samba (principais fontes de inspiração para o Comuna), apontando assim a importância de que um bloco militante que arrasta milhares de foliões como o CQP ter essas duas mulheres negras como suas principais figuras de destaque.

As informações referentes ao bloco e às cantoras são fruto de entrevistas com militantes do coletivo e pesquisas em um material audiovisual produzido pelo próprio bloco durante o período pandêmico, intitulado “Histórias dos Nossos Carnavais”.

1. Lugar de Mulher É Onde Ela Quiser

Sou santa, sou puta, sou filha da luta
Machismo é porrada e piada sutil
Lugar de mulher é... é onde ela quiser!
E no Comuna Que Pariu!¹

“Maluca” é o apelido dado por Marine (ritmista do naipe de chocalhos) para a bateria do bloco. Montar a sua própria bateria foi, certamente, um dos maiores desafios da história do bloco, e também o seu maior divisor de águas. Esse processo de construção foi permeado por inúmeras questões que foram aparecendo ao longo do caminho. Mas, para falar de tal processo de formação, iremos começar trazendo um pouco da trajetória de Bil-Rait “Buchecha”, mestre de bateria do Comuna, que foi o principal responsável pela tarefa de construção da bateria.

Nascendo na praça Mauá e com os pais morando em Jacarepaguá, Buchecha morou em diversos lugares do Rio ao longo da vida, mas como um traço comum em sua trajetória, aponta a proximidade, herdada de família, com a escola de samba, especificamente a Mangueira, escola do coração da maioria dos parentes. Desde os avós, amigos da velha guarda histórica da Mangueira, passando pelo pai, frequentador e passista da escola. Na adolescência, existe um afastamento do mundo das escolas e ele, que já frequentava os bailes *funk* de “galera”, nos clubes do subúrbio, começa a frequentar mais os bailes *funk* de morro.

Tal afastamento dura até que o tio, então administrador dos serviços gerais do Salgueiro, o convidar para a quadra. O encanto se deu de forma imediata e ele passou a frequentar a escola todo final de semana. Então houve um convite para que ele fosse tocar na bateria e ele, embora já tivesse tido contato com a percussão no período em que foi do exército, ficou intimidado em tocar em uma bateria de tal importância. Porém, a partir de uma movimentação do tio, que foi falar diretamente com o mestre Louro, Buchecha é convidado por este, e passa a se aproximar da bateria, aprendendo caixa diretamente com ele e se interessando em aprender os diversos instrumentos, bem como os seus processos de afinação e manutenção, enfim, o funcionamento da bateria.

¹ Lugar de Mulher é ... É onde ela quiser! – Composição: Marina Iris, Manu da Cuíca, Nina Rosa, Belle Lopes, Victor Neves e Bil-Rait “Buchecha” (Comuna que pariu, 2015).

Desde então, a casa do tio, vizinha à escola, virou uma “base” para o jovem que, encantado com aquele universo, passou a ir quase diariamente na quadra, realizando funções diversas. Até que, em seu primeiro ano, por um acaso (uma fantasia que sobrou no dia do desfile), ele desfila na bateria pela primeira vez e permanece lá por anos, chegando, depois de tempos, a assumir a direção da bateria mirim.

Com o passar dos anos, ele se profissionaliza e por conta das rodas que começa a organizar, passa a se aproximar de uma turma, em grande parte estudantes da UERJ, que, além de serem ligados ao samba, são também pessoas bastante politizadas e daí se dá uma virada de chave para ele. Ele aponta que em sua formação familiar e em sua trajetória social, ele não teve muito contato com discussões políticas e diz que, embora nunca tenha sido alguém reacionário, se entendia como um sujeito conservador e que, embora não trouxesse o racismo e a homofobia consigo, ressalta que o machismo era um elemento presente em sua subjetividade e entendimento de mundo.

Ele narra que é a partir desses encontros gerados pelas rodas de samba que promovia e, principalmente após ter ido morar com dois militantes de esquerda, que ele passa a entender “qual o lado em que ele teria que estar” dentro da sociedade. A partir dali, começa a ler Marx e se aproximar da militância política e do PCB, entrando oficialmente em 2012.

Nesse período, o partido reativa a célula de cultura que estava inoperante desde a ditadura militar e Buchecha se junta ao pequeno grupo de camaradas responsáveis por esse processo. “Tocar” o Comuna foi a primeira tarefa que o partido deu para a célula. Nesse momento, Buchecha, com toda a sua vivência de escola de samba, era a “pessoa certa no momento certo”. Segundo ele mesmo conta, ele tentou, a partir de uma visão crítica de suas experiências, trazer os elementos positivos da organização da escola de samba, deixando de fora o que fosse negativo.

Ao mesmo tempo, outros camaradas com mais experiência dentro do partido, ficavam responsáveis pela parte estrutural e organização política. De tal forma que ele “deu a linha” de como o bloco se organizaria. Indicando, por exemplo, quantos e quais instrumentos deveriam ser comprados. Assim, dá-se início ao que ele define como “uma das coisas mais bonitas que eu já fiz na vida”.

A trajetória de Buchecha traz diversos elementos de grande importância na constituição do Comuna. Ali estão a aproximação com a formação política e a com a militância de esquerda a partir de ligações artísticas e de afeto; ali também está presente a proximidade com o *funk*; estão presentes também a diversidade de localidades e realidades de moradias, e diversidade de realidades e vivências trabalhistas. Mas os pontos centrais aos quais quero me atentar (ao meu ver, elementos imbricados) são a profunda relação com as lógicas e modelos de organização das escolas de samba e uma socialização atravessada pelo machismo. Como o próprio mestre de bateria disse, ele procurou operar uma espécie de “filtragem”, separando elementos positivos e negativos oriundos das escolas de samba naquilo que seria introduzido no bloco.

Jurema Werneck (2007, p. 123 - 132) apresenta uma série de reflexões fundamentais para entender um pouco melhor os processos através dos quais determinadas estruturas machistas foram se instalando em diversos espaços do samba.

Primeiramente, a autora ressalta que não há evidências de que o samba tenha sido em algum momento uma manifestação exclusivamente masculina, de forma que, os papéis exercidos dentro da roda de samba eram exercidos por homens e mulheres. Os critérios para a participação da roda possuem uma lógica hierárquica que tem relação com “seu grau de domínio das regras da participação comunitária”. (Werneck, 2007, p. 124). De tal forma que o mais velho e o mais novo são colocados lado a lado, podendo aprender um com o outro e evoluir mutuamente, mas sem que seus lugares sejam confundidos. Dentro de tal lógica, mulheres e homens podem tomar lugar e terem sua hierarquia respeitada. A autora aponta o momento onde tal lógica começa a se transformar:

Aparentemente, foi ao longo do movimento de negociação das formas de expressão negras com a sociedade branca e do processo de hibridização que esta negociação requisitou, que a modernização cultural implicou também num movimento de destituição dos poderes das mulheres negras e seu afastamento das possibilidades de manejo das diferentes técnicas envolvidas na realização do samba (Werneck, 2007, p. 124).

Werneck chama a atenção para o fato de que tal afirmativa não ignora que no continente africano houvessem lógicas sociais que buscassem subjugar a população feminina. O que a autora

traz, recorrendo às figuras das Ialodês², é apontar que, naquele contexto, os modelos de patriarcado eram vividos em uma disputa intensa, aonde eram reconhecidos o poder e a capacidade da mulher enquanto sujeito de disputa.

Daí derivam dois processos paralelos apresentados por Werneck: por um lado, o apagamento do protagonismo da mulher pela bibliografia, e por outro, o afastamento da mulher de algumas funções de destaque no samba. Quanto ao apagamento histórico, a autora ressalta algumas funções essenciais que foram exercidas por mulheres negras como:

[...] a produção de acordos de aceitação social, que implicavam o desenvolvimento de aproximações com segmentos externos ao mundo do samba; a disponibilização de infraestrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas-de-fósforo) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos-altos.

Todas estas etapas podem e devem ser vistas como esferas da atuação capitaneadas por mulheres negras. (Werneck, 2007, p. 128 - 129).

Jurema revela que as atuações das mulheres no contexto do samba vão para além do gênero musical propriamente dito e remetem a uma concepção de samba anterior a gravações como “Pelo Telefone”, onde o foco, até então coletivo e comunitário, se desloca para o indivíduo, numa lógica que se adequa às necessidades da indústria fonográfica de então. Segundo a autora, essa atuação feminina se deu, não só no contexto da Pequena África, mas também no movimento do Estácio, com Ismael Silva e companhia e na história das escolas de samba e blocos do subúrbio. (Werneck, 2007, p. 128 - 129).

Por fim, em uma reflexão feita a partir da figura do “ogã” no candomblé, a pesquisadora aponta como um conjunto de funções masculinas que, embora de grande importância, não significavam um posto hierárquico superior ao de mãe ou pai de santo. A autora aponta que, ao longo do século XX,

² Segundo Werneck, Ialodê é a forma brasileira para as palavras Ìyálòdè ou Iyálóde, originárias do iorubá. Ainda segundo a autora, esse seria um dos títulos dados na tradição candomblecista afro-brasileira para as orixás Oxum e Nanã, e tal título seria devido à atuação de ambas na disputa com o poder masculino, de acordo com a mitologia. Tal título é também conferido a mulheres emblemáticas e/ou lideranças. (Werneck, 2007, p. 66-69).

a importância da atuação masculina nos terreiros foi crescendo e, como um de seus efeitos, a função de “puxador” das cantigas no terreiro, em determinados espaços, passa a ser uma atribuição masculina. Jurema apresenta a hipótese de que as funções e crescente importância masculina nos terreiros passam também a se refletir nas escolas de samba, de forma que os homens se tornam os responsáveis pelos instrumentos e pela função de puxadores. (Werneck, 2007, p. 130 - 132). Diz ela:

O que quero assinalar é que, até um determinado momento do desenvolvimento das formas culturais afro-brasileiras, a existência de funções sob responsabilidade exclusiva de homens não era um elemento estranho às práticas da população negra. Isto permitiu que esta segmentação fosse aceita e legitimada no incipiente mundo do samba. A novidade aqui é a sua individualização e desvinculação às regras da coexistência na comunidade, regras que foram consideradas inaceitáveis para os padrões modernos. E principalmente por esta forma moderna significar uma destituição ou invisibilização das responsabilidades e participações femininas, uma vez que obrigariam o reconhecimento da importância das mulheres negras, especialmente de sua liderança, atributos conflitantes com os padrões da sociedade patriarcal e racista (Werneck, 2007, p. 132).

O papel de protagonismo das mulheres no candomblé no final da década de 1930 foi observado pela antropóloga estadunidense Ruth Landes e publicado dez anos mais tarde em seu clássico “A Cidade das Mulheres” (LANDES, 2002). A antropóloga, buscando compreender as relações raciais no Brasil, numa proposta de estudo comparativo com a realidade dos EUA, busca a Bahia, entendendo que ali haveria uma espécie de síntese afro-brasileira. Nas palavras dela, “O que os negros fazem na Bahia é ‘típico’ do Brasil”. (Landes, 2002, p. 42). Ela utiliza o conceito de matriarcado para interpretar tal protagonismo. Jamie Lee Andreson analisa tal uso:

O uso do “matriarcado” na antropologia moderna costuma se referir a dois tipos de uma mesma organização social: caracterizada pelo domínio das mulheres nas atividades políticas e econômicas ou pela centralidade das mulheres em linhagens, moradia e adoração (Siegestleitner, 2006). Em geral, o matriarcado significa que as mulheres têm poder na sociedade, o que não é compatível com o denominado patriarcado. De outro modo, a descendência matrilinear pode ocorrer numa sociedade patriarcal, na qual as mulheres são centrais na organização do parentesco, mas não controlam outros aspectos da sociedade, tampouco usufruem de autonomia ou liderança política. A partir desse entendimento, Landes identificava o matriarcado no candomblé, mas não na sociedade brasileira, que era explicitamente patriarcal. Na sua perspectiva, as líderes chamadas de “mães” demonstravam a posição de poder conferida às negras, como mãe Aninha, Mãe Flaviana e Mãe Menininha. Esse poder contrastava com as limitações que as mulheres enfrentavam fora do contexto religioso. Para Landes, o candomblé era um espaço de alteridade, onde os papéis de gênero se invertem. O matriarcado se apresentou em justaposição ao patriarcado, que dominava as

organizações sociais, políticas e econômicas nas Américas – e na Europa – em geral. Contrastando com tudo isso, o candomblé assegurava autoridade às mulheres. É precisamente nesse aspecto que a tese dela aponta como a sociedade patriarcal oprime as mulheres e as força a se submeterem à autoridade masculina (Anderson, 2019, p. 151).

Retomando o fio da meada, Jurema Werneck oferece pistas valiosas para que se possa entender o machismo instaurado no samba. Certamente, o Comuna Que Pariu não está livre desses atravessamentos. Muito embora tenha tido, pelo menos desde sua estruturação enquanto coletivo ampliado até a interrupção forçada pela pandemia de COVID 19, as funções de “puxador” exercida por mulheres, Nina Rosa e Marina Iris, e tendo contado com mulheres em todos os naipes da bateria, inclusive na função de monitoras, o machismo foi, provavelmente, o maior desafio enfrentado pelo bloco ao longo de toda a sua estruturação, e segue sendo um assunto ao qual é preciso ter permanente atenção.

2. As Representações da Mulher Negra no Carnaval

Abrimos aqui um espaço para pensar as representações das mulheres negras no carnaval, mas para tal, é preciso pensar em dois processos simultâneos e imbricados: as criações de uma “identidade nacional” e a invenção – ou, “invenções” (Abreu, 2000a) – da figura do “carioca” (Lopes, 2000), entendidas por Jurema Werneck como “alternativa à africanidade representada pela população negra e seus atributos culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais.” (Werneck, 2007, p. 47).

Esse longo processo de, como propõe Regina Abreu, múltiplas invenções do “carioca” e de criação de uma identidade nacional, tem na cultura popular (principalmente no carnaval e nas práticas sonoras a ele ligadas) e nos veículos de imprensa lócus fundamentais. Tais processos vão se intensificando no final do século XIX, evidenciando-se, justamente, nos debates em torno das construções simbólicas do carnaval discutidas e disputadas nos textos dos cronistas carnavalescos e terão, talvez, o seu ponto alto no Estado Novo e nas definições daqueles que viriam a ser os símbolos nacionais. A respeito dessas “invenções” do carioca (referindo-se, inicialmente, a três delas), Regina Abreu diz:

Entre o “carioca” nomeado pelo indígena como o estrangeiro; o “carioca” como símbolo de distinção identificado à cidade-sede da Corte; e o “carioca” responsável por uma cidade-contaminada, fonte de doença e atraso lá se foram 400 anos. Mas a história não parou por aí. A categoria “carioca” continuou sendo acionada, ganhando novos significados. É exemplar o caso do mulato, conhecido como típico mestiço carioca. Se ele era visto negativamente pelos reformadores urbanos do começo do século, no início dos anos 30 e sobretudo no Estado Novo, esse mesmo mulato foi reinvestido de novas significações. A perigosa hiper-sexualidade da mulata do começo do século foi redimensionada, transformando-se junto com o samba, a capoeira, a feijoada e o malandro carioca em símbolos de uma brasilidade mestiça. Uma vez positivada, a mestiçagem carioca ganhou até um personagem, o Zé Carioca criado por Walt Disney. Como assinalou Lília Schwarcz, por meio da versão “Zé Carioca” da malandragem, reintroduzia-se no Brasil o modelo do jeitinho, a concepção de Gilberto Freire de que no Brasil tudo tende a amolecer e a se adaptar. Mas isso foi só a partir dos anos 30, quando o mestiço foi reinventado como produto nacional... Até então, a face malandra e mestiça do “carioca” permaneceu nos subterrâneos de uma cultura popular malvista e perseguida (Abreu, 2000a, p. 182).

Nessa impressionante síntese, Regina Abreu apresenta o caminho trilhado pela ideia de “carioca”, desde a alteridade construída pelo indígena até a produção de uma identidade nacional em torno da mestiçagem, em um projeto, que como diz Antônio Herculano Lopes:

Seria artisticamente anunciado por um Lima Barreto e cientificamente consubstanciado por um Gilberto Freire, por exemplo, dando então uma validade intelectual para a ideia da mulatização da sociedade brasileira, da mestiçagem progressiva, que iria revelar o melhor de “nós”, não o pior, não a degeneração da raça, como acreditava grande número de intelectuais da virada do século. A partir de então, carnaval, samba e feijoada poderiam tornar-se o símbolo carioca e, na proposta nossa de reflexão aqui, por extensão, do brasileiro – extensão meio imperialista da Capital se impondo ao país de um modo geral (Lopes, 2000).

Tal caminho aberto por Freire de uma “superação” das ideias ligadas ao racismo científico, para uma “nova” noção positiva da mestiçagem (agora não mais como estratégia eugênica de branqueamento), do povo e da cultura dela resultantes (Dantas, 2011, p. 88/ Abreu; Dantas, 2016, p. 13), agora, entendidos como a grande vantagem e contribuição do Brasil para o mundo, também é amplamente criticado e associado à criação do “mito de democracia racial”. A crença em um “paraíso racial” (Gomes, 2005, p. 59) no qual existiria uma suposta convivência harmoniosa entre raças e o elogio da miscigenação.

Tal ideário foi largamente denunciado e combatido pela intelectualidade negra brasileira. Primeiramente é importante declarar que, como lembra Lélia Gonzalez “Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação, de manipulação sexual da escrava.” (Gonzales, 2020b, p. 202). Maria Helena Machado compartilha a mesma afirmação que Gonzalez, narrando não só as múltiplas formas de violência sexual às quais essas mulheres estavam sujeitas, mas também como tais relações de violência e poder foram romantizadas por atores como Gilberto Freyre. (Machado, 2018, p. 338 - 339).

Retomando o processo de “invenções” do carioca, Werneck aponta que:

[...] quando a substituição (ou invisibilização) da presença negra não se mostra factível, a resposta ao dilema do protagonismo negro na sociedade racista vai surgir através de operações discursivas que busquem apagá-lo ou atenuá-lo. Um dos aspectos desta operação de ocultamento está na opção por uma forma gramatical específica: em muitos casos, a produção negra vai ser retratada na voz passiva, ou seja, a partir de um recurso ideológico e gramatical que recusa o protagonismo negro. E que ancora sua mobilidade (ou ascensão) a uma concessão da população branca. Nesta modalidade de discurso, o negro e seu trabalho criativo aparecem como resultantes de uma ação que, via de regra, não é protagonizada por ele, mas sim por sujeitos brancos e seus aparatos tecnológicos, comerciais ou industriais (Werneck, 2007, p. 48, 49).

A “diluição” das contribuições culturais negras no caldo da “cultura nacional” gera enormes distorções no entendimento social. Destacamos aqui a fala de Lélia Gonzalez, quando perguntada sobre as lutas e reivindicações de minorias como a negra e a indígena:

[...] minoria cultural a gente não é não, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português, é ‘pretuguês’. Se a gente levar em consideração, por exemplo, a atuação da mulher negra, a chamada ‘mãe preta’, que o branco quer adotar como exemplo do negro integrado, que aceitou a democracia etc. e tal, ela, na realidade, tem um papel importantíssimo como sujeito suposto saber nas bases mesmo da formação da cultura brasileira, na medida em que ela passa, a aleitar as crianças brancas e ao falar o seu português (com todo um acento de quimbundo, de abundo, enfim, das línguas africanas), é ela que vai passar pro brasileiro, de um modo geral, esse tipo de pronúncia, um modo de ser, de sentir e de pensar (Gonzalez, 2020a, p. 289 - 290).

Enriquecendo um pouco mais esse debate, Haroldo Costa e Celso Luiz prudente, ao tratar do que denominam de “‘vampirização’ da alma africana pelo hegemônico corpo branco” (Prudente;

Costa, 2020, p. 277), afirmam que “o branco se vestiria do jeito do negro para se projetar internacionalmente como carioca, valendo-se de uma alma africana para um corpo que ele queria que fosse branco “eurocidental”. (Prudente; Costa, 2020, p. 277).

Retomando as reflexões críticas a respeito das mudanças ocorridas nas escolas de samba, gostaríamos de trazer, para encerrar esse capítulo, um assunto ainda pouco explorado na literatura que trata do tema. Trata-se das questões de Lélia Gonzalez sobre o papel da mulher negra nesse contexto. Lélia (Gonzalez, 2020f, p. 77) traz uma reflexão a partir de seu lugar de membro do Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo e das contradições internas observadas dessa perspectiva, já que as questões relativas à mulher negra eram abordadas apenas de um ponto de vista socioeconômico, faltando maiores aprofundamentos.

A autora afirma que no carnaval, o mito da democracia racial é atualizado em todo o seu simbolismo e, justamente nesse momento, a mulher negra se transforma em “rainha”, na “mulata deusa do meu samba”. Saindo do anonimato, ela se transforma numa espécie de “cinderela do asfalto”, se tornando o centro das atenções e alvo de adoração e desejo, sendo esse desejo fruto de olhares hipersexualizados e focados em seu rebolado, sua bunda e no “tesão” que geram nos espectadores. O que Lélia afirma é que, como acontece com qualquer mito, o da democracia racial oculta algo para além do que mostra. Dessa forma, acaba exercendo violência simbólica sobre a mulher negra pois, o elemento ocultado, justamente aquele oposto ao endeusamento na avenida, ocorre no cotidiano dessa mulher quando ela se transfigura em empregada doméstica. De tal forma que “mulata” e “doméstica” são termos atribuídos a um mesmo sujeito, variando de acordo com a situação como essas mulheres são vistas (Gonzalez, 2020f, p. 75 - 80).

Seguindo o raciocínio, Gonzalez (2020f, p. 81 - 86) retrocede ao Brasil pré-abolição e traz o termo “mucama”. O termo carrega em si dois significados indissociáveis. Por um lado, significa a mulher escravizada que era responsável por todas as tarefas da casa enquanto estava sujeita a todo tipo de violências sexuais. Por outro lado, estava ligado a prestação de serviços sexuais ou a relações de concubinação que não podiam ser assumidas ou reveladas. Dessa forma, a figura da mucama cria tanto a mulata quanto a doméstica. Nessa perspectiva, a doméstica seria a mucama permitida, aquela que é o lado oposto da exaltação, justamente por estar no cotidiano. Lançando mão de uma

epistemologia psicanalítica e analisando uma série de exemplos, a autora mostra como as questões ligadas a essa mucama são ignoradas, silenciadas ou reprimidas. Chegando-se mesmo ao ponto de esconder a própria mulher negra que, dentro de uma “divisão racial e sexual do trabalho”, acaba relegada aos cargos que não implicam em “lidar com o público”, encontrando para os demais a barreira da exigência de “boa aparência”. Esse “recalcar” é reproduzido também nas relações afetivas, inclusive as com pessoas negras.

Lélia (Gonzalez, 2020f, p. 87 - 93) apresenta mais uma faceta da figura da mucama, presente, por exemplo, em obras de Caio Prado Jr e Gilberto Freyre, trata-se da “figura boa da ama negra”, “da mãe negra”, da “bá”. A dicotomia criada é que, enquanto mulher, ela é a mucama e, enquanto mãe, é a “bá”. Teria sido essa a figura efetivamente responsável pelas funções maternas no Brasil, já que exercia, não só as funções de alimentação, incluindo a amamentação, como também as funções de higiene, de colocar para dormir, de contar histórias e, nesse processo, também a de ensinar a falar. É justamente assim que nasce aquilo que a autora chama de “pretuguês”, é ela quem educa as crianças e, assim, vai criando a cultura brasileira. Afinal, “a função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da linguagem materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente” (Gonzales, 2020f, p. 88).

Em consonância com as ideias de Lélia, Grada Kilomba afirma que a imagem de controle da “mãe preta”, que confina essas mulheres às funções maternas e domésticas, representa uma relação ideal entre elas e a branquitude na qual exercem uma postura obediente, amorosa e servil que torna possível que sejam “amadas pela família branca”. Ao mesmo tempo, tais imagens, são um “reservatório” para os medos da cultura ocidental na qual essa “mãe negra” tem lugar junto a imagem da “prostituta negra sexualmente agressiva”, de tal forma que a “mulheridade negra” é constituída como um “duplo”. (Kilomba, 2020, p. 142-143).

3. As Puxadoras

Sou Zezé, sou Leci
Mercedes Baptista, Ednanci
Aída, Ciata
Quelê, Mãe Beata e Aracy

Pele preta nessa terra
É bandeira de guerra porque vi
Conceição, Dandara
Pra matar preconceito, eu renasci

(Pra Matar Preconceito)
Raul DiCaprio e Manu da Cuíca

Difícilmente se poderia imaginar versos mais apropriados para abrir esse capítulo. “Pra Matar Preconceito”, um samba em parceria de Raul DiCaprio e Manu da Cuíca, se tornou um grande sucesso, sendo cantado em rodas de samba de diversas regiões da cidade. Manu, importante militante do bloco, atuando como compositora e também como cuiqueira, é também a compositora de dois sambas da Mangueira (2019 e 2020) que fazem parte do repertório do Comuna, sendo cantados com muita empolgação pelo público e representando momentos especialmente emocionantes no desfile.

No caso de “Pra Matar Preconceito”, Manu, uma mulher branca, consultou um grupo de mulheres negras para ouvir delas sugestões sobre os caminhos que a letra poderia (ou deveria) seguir. Nesse grupo estavam as cantoras do bloco, Marina Iris e Nina Rosa, que foram as primeiras a gravarem a composição, em um esforço coletivo para produzir o fonograma e o videoclipe que disseminaram a música. Esse samba costuma gerar um grande sentimento de identificação entre mulheres negras e vêm sendo cantado (geralmente por cantoras negras), não só nas rodas de samba (como já foi dito), mas também em diversos tipos de atos e manifestações artísticas, tendo se tornado um importante símbolo que traduz a importância e a força da luta das mulheres negras. Uma vez feito esse pequeno preâmbulo, iremos entrar mais diretamente no tema.

Já introduzimos alguns pontos a respeito da embocadura política do bloco, dos discursos e posicionamentos adotados e que se revelam e são divulgados principalmente por meio das letras dos sambas. Porém, tão ou mais importantes do que os sambas e suas letras, são as vozes que dão corpo e

vida a esses sambas, e através das quais, os sambas conquistam corações e mentes ao longo do ano até, finalmente, tomarem definitivamente as ruas em tom catártico no dia do desfile.

Como portadores da palavra, a função de puxador tem uma importância específica. Haroldo Costa e Celso Luiz Prudente correlacionam tal papel à figura do griot. Para os autores:

A produção artística do carnaval, no sentido gregário de relações de solidariedade comunitárias, em que o samba-enredo conta a memória do grupo, resgata a imagem do griot (indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar e transmitir histórias, tradições, conhecimentos, artes, canções e mitos de seu povo) e também é veículo de comunicação no processo de aprendizagem desse grupo, marginalizado do ensino formal, sendo espécie de livro didático orgânico dos negros [...] (Prudente; Costa, 2020, p. 287).

Essas curtas linhas sugerem a dimensão do que são as palavras cantadas em um samba enredo. Porém existe aí um problema. Se a presença de mulheres já é uma raridade entre as parcerias nas composições desses sambas, ela é ainda mais rara na função de puxador(a). Apresentamos anteriormente a hipótese trazida por Jurema Werneck (2007) que associa tal predominância masculina às mudanças (talvez seja possível falar em distorções) ocorridas ao longo do tempo nas atribuições dadas à figura do ogã em alguns espaços. Para a autora, a estrutura das escolas teria assimilado tais mudanças ocorridas nos terreiros de forma que, não só a responsabilidade pelos tambores, mas também a responsabilidade pelo canto se tornariam atribuições masculinas.

Pois bem, o Comuna, pelo menos desde a sua estruturação enquanto coletivo ampliado até o período pandêmico, subverte essa ordem, tendo à frente, como a “voz do comuna”, as cantoras Nina Rosa e Marina Iris. Sendo assim, o bloco trouxe, tanto nas suas gravações, quanto nos seus desfiles, na função de puxadoras, essas duas importantes figuras. Duas mulheres negras, cantoras e compositoras, com enorme projeção, tanto dentro do samba como na militância política de esquerda.

4. Nina Rosa

Militante do PCB, Nina Rosa relaciona o começo de sua carreira à sua entrada no curso de letras na UERJ, onde conhece as pessoas com quem formaria o primeiro grupo, o Samba de Maria, grupo no qual cantava e era percussionista, tocando pandeiro. Nesse mesmo período, Nina começa a

experimentalizar suas primeiras composições, algumas das quais entravam para o repertório do grupo. Paralelamente, ela começa também a disputar, como compositora, em blocos (História dos nossos carnavais – Nina Rosa, 2020). Na entrevista dada por Nina para o “Histórias dos nossos Carnavais”, a cantora fala de sua aproximação com a militância. A cantora diz que, já enquanto militante do PCB e como membra do bloco CQP ela vai tomando noção da importância que tem a sua voz (voz política e corpo político) que, somada aos tambores e cordas, alcançam as pessoas nos mais diversos lugares, dentro e fora do Rio de Janeiro.

Em especial, Nina conta um pouco da importância desse alcance quando ela defendeu o samba campeão do carnaval da mangueira de 2019, Histórias pra Ninar Gente Grande (samba ao qual ela se refere como sendo revolucionário), e como ela era, ao descer do palco, abraçada carinhosamente pelas mulheres negras mais velhas, algumas das quais se referiam ao samba como sendo o “samba da Marielle³”. Para ela, isso possibilitava o começo de um momento de abrir diálogo sobre as opressões sociais. Nina comenta o seu “duplo papel” no bloco, já que ela, com sua experiência pregressa na percussão (tendo passado pelo curso de percussão da escola de música Villa-Lobos), assumiu, logo no

³ Marielle Franco foi uma importante liderança política que, no dia 14 de março de 2018, foi vítima de um crime de execução. O bárbaro assassinato tirou também a vida do motorista Anderson Gomes. Mulher negra, nascida em 1979 e criada no Complexo da Maré, graduou-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC RIO) e concluiu mestrado em Administração Pública pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com a dissertação “UPP - A Redução da Favela a Três Letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro”. Militante do PSOL, foi assessora parlamentar do, então deputado estadual, Marcelo Freixo, assumindo a coordenação da Comissão de Direitos Humanos e Cidadania (CDDHC) da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ). Em 2016, participando de sua primeira disputa eleitoral, candidatando-se ao cargo de vereadora da cidade do Rio de Janeiro, concorrendo pela coligação “Mudar é Possível”, formada pelo PSOL e pelo PCB, obteve mais de 46 mil votos, sendo eleita com a quinta maior votação da câmara de vereadores do Rio naquele ano e sendo a segunda mulher mais votada para o cargo em todo o país. Como parlamentar, atuou na defesa da população negra, de mulheres, moradores de favelas e da população LGBTQIA+. Presidiu a Comissão de Defesa da Mulher e foi relatora da comissão responsável por monitorar a intervenção federal no Rio de Janeiro, sendo uma voz crítica a tal intervenção e de denúncia aos abusos cometidos pela Polícia Militar. Em junho de 2018, a ALERJ aprovou uma lei incluindo no calendário oficial da cidade o Dia Marielle Franco – Dia de luta contra o genocídio da mulher negra. O assassinato levou Renata Souza a articular o conceito de “feminicídio político”, reconhecendo a vulnerabilidade e processos de silenciamento de atores sociais que lutam contra as desigualdades a partir de seus corpos “matáveis”. Segundo Renata, “ ‘feminicídio político’ corresponde ao assassinato de mulheres por sua condição de gênero na luta política. É o resultado mais letal das violências que submetem e acometem as mulheres protagonistas de processos de luta por mudança social.” (Souza, 2020, p.11). Até o momento em que essa pesquisa está sendo escrita, o estado brasileiro ainda não revelou quem foram os mandantes do crime.

início, a função de instrutora e de responsável pelo naipe dos chocalhos (função hoje exercida por Raquel Fragoso) apesar de, no papel de cantora, ela não poder compor a bateria no dia do desfile.

Um ponto fundamental dos discursos defendidos pela cantora é a sua dimensão enquanto trabalhadora da música. Afirmando sempre que o respeito, que a valorização da música, deve passar, em primeiro lugar, pela valorização do trabalhador da música. Respeito profissional, pagamentos dignos e condições adequadas de trabalho são algumas das demandas centrais dessa classe que, geralmente atuando sem vínculos trabalhistas formais e sem subsídios estatais, se viu em especial condição de desamparo diante da pandemia de COVID 2019.

Nina Rosa é, atualmente, puxadora da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, tendo também ocupado o raro lugar que cantoras como Carmem Costa e Elizete Cardoso ocuparam anteriormente, cantando para o público de seiscentas mil pessoas do bloco Bola Preta. Foi assumindo um lugar cada vez mais relevante nas disputas de samba das grandes escolas do Rio de Janeiro, seja no papel de interprete ou no de compositora, e se consolidando como uma das mais importantes vozes do atual cenário de samba. É uma das vozes que manifestou, elaborou e propagou os discursos políticos do Comuna ao longo de sua história.

Infelizmente, passada a pandemia, Nina deixou de participar do Comuna.

5. Marina Iris

Marina conta que demorou a se entender como uma cantora. Apesar de frequentar rodas de samba desde cedo (filha de sambista), ela não se aproximava muito. O início da vida profissional, a partir do movimento de se entender enquanto cantora, está muito ligado às interações na UERJ, aonde cursava letras, e aonde conheceu a Manu da Cuíca, que, além de uma grande incentivadora, é também a pessoa que a convida para cantar numa roda que organizava, o Mosaico Urbano. A partir daí, começa a cantar cada vez mais e forma um grupo com a própria Manu (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

Com o passar dos anos, após algumas passagens marcantes no seu processo de profissionalização, como o show em homenagem ao compositor Paulo Vanzolini com o grupo Coisa

e Tal e o cantor Lúcio Sanfilippo e sua participação no concurso do bar Carioca da Gema, Marina entra para a programação do famoso bar e começa, finalmente, a se entender como cantora (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

A partir daí, com o apoio de muitas pessoas queridas, começa a se programar para gravar o seu primeiro disco. De lá para cá, a artista já lançou quatro discos solo, alguns *singles* e um disco coletivo, o É PRETA, projeto que reúne cinco cantoras negras do samba, entre elas, a Nina Rosa. Destaca-se, também, o disco “Rueira”, que mobilizou uma campanha que tomou muita força no carnaval, com distribuição de tatuagens provisórias com o título do álbum. A imagem de mulheres com as tatuagens e se reivindicando como “rueiras” foi se tornando cada vez mais comum (inclusive no Comuna), e a campanha foi ganhando força e contando com o apoio de diversas pessoas. Paralelamente ao seu entendimento e amadurecimento como cantora, vai se desenvolvendo seu processo enquanto compositora (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

Assim como Nina, Marina também chama a atenção para um fator muito importante que é a precariedade vivida pelos trabalhadores da música. Esse fator de instabilidade foi decisivo na demora da cantora em se reconhecer enquanto tal, precisando, para garantir condições de vida um pouco mais tranquilas, ter que investir nas carreiras de jornalista e de professora, sendo essa última especialmente incompatível com a vivência profissional no canto, não só pelos horários díspares como, principalmente, pelo enorme desgaste da voz imposto pela prática do magistério. Atualmente, ela divide a carreira artística com o trabalho na militância política no partido ao qual é filiada, o PSOL (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

Falando sobre a sua ligação com o CQP, Marina lembra que parte das pessoas que estavam no processo de formação do Comuna eram seus amigos de longa data, da época de UERJ. Ela chegou a se aproximar ainda em sua fase embrionária, e lembra de um evento do bloco, por volta de 2009, ainda bastante esvaziado, com algo em torno de trinta pessoas. A cantora foi, com o passar dos anos, acompanhando o desenvolvimento do bloco que, segundo ela, ia passando de uma brincadeira que já demonstrava seu potencial político, para algo cada vez mais estruturado. Até que no carnaval de 2014, já com a estreia do coletivo ampliado e com bateria própria, Marina inaugura sua participação como puxadora, ao lado de Nina Rosa. No mesmo ano inicia, também, sua participação como compositora,

participando da elaboração do samba feito para o carnaval de 2015, o “Lugar de mulher é... É onde ela quiser!”, que ela afirma ser, não só o seu samba preferido, como um importante ponto de crescimento e de virada nos rumos do bloco. Desde então, Marina nunca deixou (durante o período aqui abordado), de alguma forma, de participar das composições (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

Quando não podia estar nas reuniões de composição, e, portanto, assinar o samba, ela era procurada para opinar sobre o que foi composto, sendo que essas opiniões eram levadas para o coletivo de compositores e, por vezes, até para plenárias. (História dos nossos carnavais – Marina Iris, 2020).

6. Conclusão

Discutir carnaval de forma séria e responsável é abordar os temas cruciais para o entendimento da sociedade brasileira como a formação da identidade nacional e da figura do carioca; o apagamento da importância e protagonismos negros; o mito da democracia racial; as representações das mulheres negras; e outros.

É neste sentido que apresentamos as grandes figuras de Nina Rosa e Marina Iris. Cantoras, compositoras e militantes que representaram a voz e o rosto do Comuna Que Pariu por quase dez anos. Passo fundamental para a superação do apagamento negro na (ainda mal contada) história do carnaval e para as barreiras impostas às mulheres nos espaços de samba. São, ainda, passos importantíssimos para a superação das muitas barreiras impostas às pessoas negras em espaços de militância de esquerda, o que daria assunto para muitas outras páginas.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. C.; DANTAS, C. V. MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE NACIONAL E ESCRITA DA HISTÓRIA. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, [S. l.], v. 13, n. 1, 12 maio 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/20749>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ANDERSON, J. L. **Ruth Landes e A Cidade das Mulheres**: uma releitura da antropologia do candomblé. Salvador, BA: EDUFBA, 2019.

COMUNA QUE PARIU. **Lugar de mulher é... É onde ela quiser!** Rio de Janeiro: [s. n.], 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-l3zE1xvHk&t=2s>. Acesso em: 17 nov. 2021.

DANTAS, C. V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **Artcultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, 26 nov. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14017>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

GOMES, F. dos S.; SCHWARCZ, L. M.; LAURIANO, J. **Enciclopédia Negra**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, N. L. **Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil**: uma breve discussão. Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal, [S. l.], v. 10639, v. 03, p. 39–62, 2005.

GONZALEZ, L. **Democracia Racial? Nada disso! Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, intervenções e diálogos. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira. Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, intervenções e diálogos. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020b.

HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - MARINA IRIS. Rio de Janeiro: [s. n.], 13 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBVfYPjib-c>. Acesso em: 14 abr. 2022.

HISTÓRIAS DOS NOSSOS CARNAVAIS - NINA ROSA. Rio de Janeiro: [s. n.], 20 maio 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9YnhAWfySNU>. Acesso em: 4 dez. 2021.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MACHADO, M. H. P. T. **Mulher, Corpo e Maternidade. Dicionário da Escravidão e Liberdade**: 50 textos críticos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 334–340.

MANGUEIRA. **A verdade vos fará livre**. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=avtD1xVztlQ>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MANGUEIRA. **História Pra Ninar Gente Grande**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>. Acesso em: 7 abr. 2022.

MARINA IRIS E NINA ROSA - PRA MATAR PRECONCEITO - RAUL DICAPRIO E

MANU DA CUÍCA. Rio de Janeiro: [s. n.], 13 maio 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pwbl78cFf1o>. Acesso em: 19 abr. 2022.

PRUDENTE, C. L.; COSTA, H. Escolas de samba: comunicação e pedagogia a resistência do quilombismo. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 274–294, 12 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/174392>. Acesso em: 24 jun. 2021.

SOUZA, Renata. **Cria da Favela**: resistência à militarização da vida. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

WERNECK, J. P. **O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

SOBRE OS AUTORES

Thiago de Souza Borges é músico, bacharel em História, mestre e doutorando em Música na linha de pesquisa de Etnografia das práticas Musicais no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8993-4760>. E-mail: thiago.kobe@gmail.com

Samuel Mello Araujo Junior concluiu doutorado em Musicologia - University of Illinois (1992). É Professor Titular de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com publicações em livros, periódicos e CDs no Brasil e no exterior, abordando, entre outros temas, música e política, teoria e método em etnomusicologia e modelos de pesquisa participativa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6790-917X>. E-mail: araujo.samuel@gmail.com

CREDIT TAXONOMY

Thiago de Souza Borges			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Samuel Mello Araújo			
	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação		Visualização
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.