

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

HELLEN CRISTINA SOUZA SABINO

**A herança cultural das mulheres pretas de
São Paulo e o samba de Geovana**

São Paulo

2024

HELLEN CRISTINA SOUZA SABINO

A herança cultural das mulheres pretas de São Paulo e o samba de Geovana

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientadora: Prof. Dr. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

São Paulo

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

[A ficha catalográfica “deve vir no verso da folha de rosto”. Acessar o endereço <https://www.eca.usp.br/biblioteca/ficha-catalografica>, preencher todos os campos e colar aqui a ficha catalográfica fornecida pela Biblioteca da ECA-USP. Retirar estas instruções antes da impressão final do presente trabalho.]

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autora: Hellen Cristina Souza Sabino

Título: A herança cultural das mulheres pretas de São Paulo e o samba de Geovana

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientadora: Prof. Dr. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____ (Presidente)

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

*À minha mãe, melhor amiga, minha fã número um
a mulher que me apresentou à música
e investiu seu tempo para que eu me dedicasse apenas aos estudos.
Te amarei para sempre, Fatima de Souza Sabino,
in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por mais uma promessa cumprida em minha vida, pois Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas.

Agradeço à minha mãe, que dedicou anos de sua vida me levando à escola de música, passando por provas, testes e muitas apresentações, sendo minha maior incentivadora nos estudos e no caminho profissional da música, minha fonte de inspiração e ancestralidade: Fátima de Souza Sabino, *in memoriam*.

À minha família, amigos e rede de apoio que estiveram ao meu lado, torcendo e vibrando comigo em cada conquista.

Ao meu namorado, que me acompanhou e motivou dia após dia, compartilhando comigo cada desafio e vitória.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Adriana Lopes da Cunha Moreira, que conduziu minha pesquisa com exímia aptidão, despertando meu interesse pelo o campo da pesquisa e me guiando até o meu primeiro congresso. Minha eterna gratidão e admiração, professora.

A todos os professores do CMU, que contribuíram imensamente para minha formação e construção enquanto pessoa e profissional. Aos funcionários que trabalham muito, para que tudo funcione em nosso departamento.

A todas meninas negras que vieram antes de mim, às matriarcas do samba, às mulheres que lutaram para que hoje eu estivesse onde estou. A minha singela homenagem às minhas ancestrais.

*O imaginário brasileiro, pelo racismo,
não concebe reconhecer que as mulheres negras são intelectuais.*

Conceição Evaristo

RESUMO

SABINO, Hellen Cristina Souza. *A herança cultural das mulheres pretas de São Paulo e o samba de Geovana*. 2024, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Resumo: Este trabalho procura entender e contribuir para maior equidade racial no ambiente cultural. Para tanto, contextualiza a condição da mulher brasileira preta e artista. Nesse contexto, aborda questões históricas e conceitos de base associados aos preceitos de nacionalismo e universalismo, à ligação existente entre mérito e escravidão cultural sobre a raça, assim como à incidência de racismo, sexismo e machismo sobre cerceamentos às iniciativas de mulheres pretas. Traz, ainda, informações históricas a respeito do surgimento do samba no Brasil e em São Paulo, apresentando uma análise musical do samba *Brilha Sol*, composto pela sambista Geovana em 2020. A análise musical considera a formação de motivos e variações, a organização formal e a configuração harmônica da obra. Nas conclusões, é destacada a importância do reconhecimento e do combate às estruturas de racismo e sexismo que continuam a marginalizar e invisibilizar as vozes das mulheres pretas dentro do cenário artístico e popular brasileiro. É declarada, ainda, a conscientização de que os primeiros passos rumo a uma sociedade diversificada, inclusiva e respeitosa, é diretamente proporcional à recuperação e ao reconhecimento das produções culturais de grupos marginalizados como parte integral da identidade nacional.

Palavras-chave: Negritude. Mulheres pretas. Samba em São Paulo. Análise musical. Geovana Brilha Sol.

ABSTRACT

SABINO, Hellen Cristina Souza. *The Cultural Heritage of Black Women in São Paulo and Geovana's Samba*. 2024, 40p. Undergraduate Thesis (Music Degree) – Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

Abstract: This paper seeks to understand and contribute to greater racial equity in the cultural environment. To this end, it contextualizes the condition of the Black Brazilian woman and artist. In this context, it addresses historical issues and foundational concepts related to nationalism and universalism, the link between merit and cultural slavery concerning race, as well as the impact of racism, sexism, and misogyny on the limitations faced by Black women's initiatives. The work also provides historical information about the emergence of samba in Brazil and São Paulo, presenting a musical analysis of the samba *Brilha Sol*, composed by the samba artist Geovana in 2020. The musical analysis considers the formation of motifs and variations, the formal organization, and the harmonic structure of the work. In the conclusions, the paper highlights the importance of recognizing and combating the structures of racism and sexism that continue to marginalize and make the voices of Black women invisible in the Brazilian artistic and popular scene. It is also emphasized that the first steps towards a diversified, inclusive, and respectful society are directly proportional to the recovery and recognition of the cultural productions of marginalized groups as an integral part of national identity.

Key-words: Blackness. Black Women. Samba in São Paulo. Musical Analysis. Geovana *Brilha Sol*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fazenda na região oeste paulistana	24
Figura 2 - Famílias separadas	25
Figura 3 - Dança Batuque de umbigada	27
Figura 4 - Batalhões	32
Figura 5 - Circularidade no samba rural paulista	33
Figura 6 - Encosta Theatro Municipal de São Paulo	34
Figura 7 - Crianças aguardando a mudança	35
Figura 8 - Sinhá dama do samba	36
Figura 9 - Dona Olímpia	38
Figura 10 - Madrinha Eunice	39
Figura 11 - Exposição temática em forma de período irregular pela presença de interpolação. Geovana, <i>Brilha sol</i> , comp. 1-18	46
Figura 12 - Parte B. Geovana, <i>Brilha sol</i> , comp. 19-42	47

SUMÁRIO

1 Introdução	16
2 Negritude e feminismo: questões históricas e conceitos de base	18
2.1 Nacionalismo, universalismo, escravidão cultural e mérito	18
2.2 Racismo, sexismo e machismo	21
3 O samba no Brasil e em São Paulo, e a presença constante das mulheres pretas no samba brasileiro	23
3.1 O surgimento do samba no Brasil	23
3.2 O samba em São Paulo	24
3.2.1 Batuque de umbigada ou umbigada	26
3.2.2 Jongo	28
3.2.3 Samba de bumbo (samba rural)	30
3.2.4 Samba em Pirapora do Bom Jesus	31
3.2.5 Circularidade	32
3.2.6 Êxodo rural	34
3.2.7 Três bairros, três mulheres	35
3.2.6.1 Barra Funda e Sinhá, a dama do samba	36
3.2.6.2 Bexiga e Dona Olímpia, a embaixadora do samba paulista	38
3.2.6.3 Liberdade e Madrinha Eunice, a líder cultural feminina	39
4 Geovana	43
4.1 Análise musical do samba <i>Brilha sol</i> de Geovana (2020)	43
4.1.1 Análise da temática	43
4.1.2 Análise musical	44
5 Conclusão	49
Referências	50

1 INTRODUÇÃO¹

Os povos africanos retirados de seu território original e escravizados no Brasil ao longo dos séculos XVIII e XIX, sentem ainda hoje consequências do cerceamento da liberdade e da violência escravocrata. Ao longo de aproximadamente duzentos anos, valores “morais” e “religiosos” justificaram aprisionar, violentar, excluir, perseguir e anular a identidade de pessoas cuja cor da pele as associava à origem africana.

Somou-se, ainda, a essa forma aguda de racismo, o condicionamento sexista, que levou – e ainda leva – a ser esperado que uma mulher preta seja e esteja sempre em regime de servir (Gonzaga, 2020, [s. n.]). Nesse sentido, a cientista da comunicação Danubia de Andrade Fernandes e a ativista estadunidense Gloria Jean Watkins (cujo pseudônimo é Bell Hooks), constataam que “a mulher negra é duplamente caracterizada como um ser inferior, por sua condição feminina e racial” (Hooks, 1995 *apud* Fernandes, 2016). Essa forte incidência de racismo e sexismo (Juteau-Lee. In: Guillaumin, 1995, p. 1-26) retira da população de mulheres pretas o direito de plena integração como seres agentes.

Ao ser (apenas) legalmente liberta, ao final do século XIX, essa população de brasileiros anteriormente escravizada passou por uma segunda etapa escravocrata ao ser socialmente reduzida à insignificância por grupos sociais dominantes (Kaçula, 2021, [s. n.]). Sua presença na formação da sociedade brasileira foi sistematicamente discriminada. Um juízo de valor depreciativo foi construído como estratégia de domínio pelo grupo social dominante, que escolheu julgar como inferiores as concepções culturais da população de outra etnia.

No âmbito dos ambientes culturais, o fazer artístico da população de brasileiros anteriormente escravizados concorreu com sua sobrevivência. Naturalmente, quando é tirado de um indivíduo o seu direito de ser, a sua noção de pertencimento a um coletivo artístico tende a ser considerada supérflua. Contudo, mesmo diante de dificuldades extremas, essa população pôde responder às inerentes necessidades humanas de manutenção de laços identitários e adequou sua tradição às diferentes configurações sociais pelas quais transitou. De sua manutenção das tradições culturais e dos fazeres artísticos emergiu uma resistência por meio da música, e dentre suas muitas expressões de resistência cultural surgiu o samba.

¹ Boa parte dos argumentos dessa introdução foram previamente publicados nos anais do XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, sob o título *Sutilezas na composição do samba de Geovana* (Sabino; Moreira, 2024).

O samba integra uma série de costumes tradicionais que não ocorriam em teatros, mas em terreiros ou em locais onde os brasileiros de descendência africana sentissem que havia alguma segurança, onde houvesse a possibilidade de não serem perseguidos. Nesses espaços mais remotos, podiam manifestar de maneira livre sua cultura e crenças religiosas.

No ambiente acadêmico da área de música, o estabelecimento e a caracterização de uma escola, estilo ou período artístico passa pela fundamentação na análise de obras artísticas cuja valoração meritória as estabelece como canônicas e seus autores passam a ser estabelecidos como referenciais. Contudo, há centenas de anos, os ambientes culturais brasileiros têm considerado, *a priori*, as produções de pessoas brancas como sendo canônicas. Já as obras de pessoas pretas têm sido consideradas não civilizatórias e esse juízo de valor tem passado por uma escolha estética. Não obstante, a população brasileira figura entre as etnicamente mais diversas, sendo definida por essa pluralidade.

Ao focarmos as obras musicais na população de mulheres pretas, a subtração do potencial de serem consideradas referenciais e canônicas é bem mais expressiva. Poucas obras compostas por mulheres figuram no repertório referencial acadêmico e obras compostas por mulheres brasileiras pretas são quase inexistentes nesse ambiente.

Com o intuito de entender e contribuir para maior equidade racial no ambiente cultural, no capítulo 2 deste trabalho abordamos questões históricas e conceitos de base associados aos preceitos de nacionalismo e universalismo, à ligação existente entre mérito e escravidão cultural sobre a raça, assim como à incidência de racismo, sexismo e machismo sobre cerceamentos às iniciativas de mulheres pretas. O capítulo 3 traz informações históricas a respeito do surgimento do samba no Brasil e em São Paulo. Finalmente, o capítulo 4 apresenta uma análise musical do samba *Brilha Sol*, composto por Geovana em 2020.

Com esse trabalho esperamos contribuir para os esforços que têm sido feitos no sentido de valorizar o repertório da população brasileira de ascendência africana.

2 NEGRITUDE E FEMINISMO: QUESTÕES HISTÓRICAS E CONCEITOS DE BASE

Para os povos de ascendência africana no Brasil, a música tem sido uma ferramenta vital de resistência para a preservação da identidade. Contudo, há ainda um longo caminho a ser trilhado para um reconhecimento equânime de sua produção artística. Nesse capítulo, procuramos elencar paradigmas históricos a esse contexto.

2.1 Nacionalismo, universalismo, escravidão cultural e mérito

Na história da música europeia, conceitos estabelecidos como nacionalismo e universalismo são comumente utilizados para a caracterização de escolas, estilos e períodos.

Os sociólogos Ricardo de la Encina e Pérez de Onraita (2004) qualificam o **nacionalismo** como uma doutrina ou filosofia política que resguarda uma deferência à nação. De acordo com esse conceito, o nacionalismo pode estar comprometido com julgamentos de valor, os quais, por sua vez, podem ser pautados pelo bem estar social. Já o historiador e cientista político estadunidense Benedict Anderson (1989 [1983]) coloca as noções de nação e nacionalismo como os elementos centrais para o estabelecimento dos ideais nacionalistas. Observa que essas noções são construídas dentro da sociedade e, a partir dessa construção coletiva, linhas de conduta como o desenvolvimento do capitalismo e a liberdade de imprensa são estabelecidas.

Nesse contexto, “o Estado nacional é entendido como um conjunto de pessoas unidas num mesmo território por interesses comuns”. E o nacionalismo pode ser considerado “um movimento político social que visa uma organização social fundamentada na coesão social, na identidade coletiva e na cultura das nações” (Encina, 2004 *apud* HistedBr, [s. n.]).

O conceito de nacionalismo pressupõe uma contrapartida, o conceito de **universalismo**. Com o intuito de explorar o conflito entre universalismo e diversidade na era da globalização, o sociólogo Renato Ortiz (2015) refere-se inicialmente às origens do termo:

O termo *universal* é polissêmico, o uso que dele fazemos é geralmente dúbio e impreciso. [...] [Contudo,] não é tanto a definição mais apropriada que interessa, mas, sim, em que medida o termo nos remete a diferentes tradições intelectuais. Uma

primeira acepção volta-se à herança do Iluminismo: universal define uma qualidade da natureza humana. [...] A despeito das diferenças históricas, culturais e sociais, enfatiza-se o traço unificador (Ortiz, 2015, [s. n.]).

Na crítica ao trabalho de Ortiz, a filósofa Olgária Matos agrupa elementos históricos atualmente relacionados ao universalismo que podem nos instruir de uma maneira mais imediata:

A modernidade foi um fenômeno do Ocidente europeu que se dispôs a universalizar a exigência da “liberdade, da igualdade e da justiça”, em suas diferentes concepções filosóficas e históricas, abrangendo os estágios da evangelização, da colonização, da descolonização e, por fim, a “globalização”.

A universalização do industrialismo e a predominância da técnica, a aceleração do tempo da produção e do mercado, com sua potência de liquidação de tradições e valores, traz para o primeiro plano a “experiência do tempo” e da “diversidade” – nacional, cultural, sexual, religiosa, histórica. Disso resultam as aporias do universal e do particular, o universal – comum e acessível a todos – rumando para o universalismo homogeneizador e intolerante das diferenças, e a diferença tendendo ao relativismo corporativista e privatizante, a que subjaz a problematização da experiência democrática, convertendo-se a cidadania em “identidades”, direitos universais legislados cada vez mais no particular, a democracia tornando-se vulnerável a lobbies e grupos de pressão.

[...] [Ortiz] se volta para o Brasil, analisado segundo a consciência da multiplicidade étnica, religiosa e racial, em que a heterogeneidade não é um elemento acidental e instável, mas constitutivo da própria ideia de nacionalidade e origem (Matos, 2015. In: Blog Boitempo, [s. n.]).

No esteio desse construtivismo a partir da heterogeneidade, a jurista brasileira Lorena Neves Macedo entende que, atualmente, o universalismo apresenta “intenções de se tornar cada vez mais pragmático” na área jurídica. Refletindo a respeito de propostas voltadas a direitos humanos internacionais, menciona a corrente do **universalismo ético**, que busca preservar “um mínimo ético irredutível, ainda que não haja consenso sobre o sentido de ‘mínimo ético’”. Macedo menciona um desejo dos defensores do **universalismo ético** de construção de um “constitucionalismo global” junto ao qual seria estabelecido um “Direito Internacional dos Direitos Humanos”, que contaria com “um aparato técnico a intencionar aplicar, por meio de cortes internacionais, princípios criticados como provenientes de um colonialismo cultural, travestidos de universais” (Macedo, 2012, [s. n.]). Nesse espaço entre os costumes locais e uma legislatura “minimamente ética”, seria possível que as pessoas eventualmente atendidas por essa corte tivessem respeitados seus valores pessoais? Ou seja, é possível que o universal atenda aos interesses particulares?

Nesse sentido, mais questões emergem: qual universo delimita o universalismo? Que pessoas são incluídas e que pessoas são excluídas desse ambiente cultural historicamente

estabelecido? Como articular a existência de ações culturais universais, comuns a vários países europeus, africanos e asiáticos? Delimitando essa última questão ao território brasileiro e considerando a formação do povo brasileiro a partir de pessoas originárias de todos os continentes, as culturas de todos os continentes têm sido, de fato e em igual proporção, consideradas para a caracterização do que tem sido atualmente chamado de cultura universal no Brasil?

Os povos africanos escravizados ao longo dos séculos XVIII e XIX no Brasil sentem ainda hoje consequências do cerceamento da liberdade e da **violência escravocrata**. Ao longo de aproximadamente duzentos anos, valores “morais” e “religiosos” justificavam aprisionar, violentar, excluir, perseguir e anular a identidade de pessoas cuja cor da pele as associava à origem africana. Nesse ambiente aterrador, o fazer artístico passou a concorrer com a sobrevivência. Quando lhes foi – e ainda é – tirado o direito de ser, tudo o que havia sido construído enquanto indivíduo pertencente a um coletivo passou a ser supérfluo.

Ao ser (apenas) legalmente liberta, ao final do século XIX, essa população de brasileiros anteriormente escravizada passou por uma segunda etapa escravocrata, uma espécie de “**escravidão cultural**”, ao ser socialmente reduzida à insignificância por grupos sociais dominantes. Assim como ocorreu com sua presença na formação da sociedade brasileira, sua produção cultural, educacional e artística foi sistematicamente discriminada, e essas pessoas passaram a ter oportunidades socioeconômicas limitadas. Tais estratégias de domínio, em que um grupo social dominante escolhe julgar as concepções de uma população étnica como sendo de menor valor, constituem um juízo de valor depreciativo que passa por uma **escolha estética**.

No âmbito dos **ambientes culturais**, observamos que, mesmo diante de dificuldades extremas, tendemos a não sucumbir e acabamos respondendo às inerentes necessidades humanas de manutenção de nossos laços identitários. As pessoas brasileiras descendentes dos povos africanos escravizados adequaram sua tradição identitária às diferentes configurações sociais pelas quais transitaram. No ambiente social junto ao qual foi forçosamente inserido, esse grupo social transformou persistência em resistência: da manutenção das tradições culturais e dos fazeres artísticos emergiu uma resistência por meio da música.

Contudo, na área de música, o estabelecimento e a caracterização de uma escola, estilo ou período artístico fundamenta-se na análise de obras artísticas cuja valoração meritória as estabelece como canônicas e seus autores passam a ser estabelecidos como referenciais. No esteio dessa configuração, o conceito de **mérito** passa a merecer um olhar mais atento.

A origem semântica do conceito de mérito é atribuída ao sociólogo inglês Michael Young (1958) em *The Rise of the Meritocracy*. Nessa publicação, a noção de meritocracia surge

em oposição àquela dos privilégios aristocráticos. Young (2017 [1958], p. 30, tradução nossa) observa que “por centenas de anos a sociedade tem sido um grande campo de batalha entre dois grandes princípios, o princípio da seleção por família e o princípio da seleção por mérito”. Ao transportarmos os conceitos de universalismo e meritocracia para a área de música na sociedade brasileira atual, podemos depreender a ideia de que toda a população deveria ter as mesmas oportunidades e chegar aonde deseja, desde que exista um esforço individual para tal. Contudo, há centenas de anos os ambientes culturais brasileiros têm considerado, a priori, as produções de pessoas não brancas como inferiores e não civilizatórias. E o fluxo meritório não se estabelecerá no Brasil enquanto permanecer a atual quase ausência de recuperação dos apagamentos histórico, cultural, musical e intelectual das produções de pessoas não brancas. Somos uma população colorida e é essa diversidade que nos define.

Como se não bastasse, na contramão desta premissa multicultural não incide apenas o racismo, mas também o sexismo e o machismo.

2.2 Racismo, sexismo e machismo

O conceito de **racismo** é exposto no *site* do Núcleo de Promoção da Igualdade Étnico-Racial do Ministério Público do Estado do Paraná conforme apresentado a seguir:

De maneira geral o racismo está ligado à ideia absolutamente equivocada de que há diferenças externas e corporais entre os seres humanos, que manifestariam superioridade ou inferioridade de determinados grupos em relação a outros.

Isso significa que o racismo estabelece uma visão de hierarquia entre raças. Raça pode ser entendida como um grupo de pessoas que possui determinadas características físicas e hereditárias em comum. Isto é, características físicas, como o formato dos olhos, a cor da pele, a cor do cabelo, entre outras.

Segundo a Convenção Interamericana Contra o Racismo, racismo em sentido estrito consiste em qualquer teoria, doutrina, ideologia ou conjunto de ideias que enunciam um vínculo causal entre as características fenotípicas ou genotípicas de indivíduos ou grupos e seus traços intelectuais, culturais e de personalidade, inclusive o falso conceito de superioridade racial.

O racismo ocasiona desigualdades raciais e a noção de que as relações discriminatórias entre grupos são moral e cientificamente justificadas (Núcleo de Promoção da Igualdade Étnico-Racial, [s. n.]).

Na introdução ao livro *Racism, sexism, power and ideology*, da socióloga francesa Colette Guillaumin, a socióloga canadense Danielle Juteau-Lee procura contextualizar historicamente as categorias racismo e sexismo. A respeito da segunda, esclarece:

Primeiramente, [a categoria] sexo é vista como evidência, no sentido de que existem dois sexos biológicos e, portanto, existem duas categorias sexuais. Assim, o “sexo” como uma variável independente determina o lugar ocupado na divisão sexual do trabalho e na sociedade em geral.

Em um segundo momento, o sexo biológico é separado do gênero: “você não nasce mulher, você se torna mulher”. [...] Neste aspecto, a categorização dos seres humanos em duas categorias biológicas distintas não é questionada; as diferenças biológicas entre homens e mulheres são vistas como evidentes e conduzindo à sexualização como um processo de significação.

Em um terceiro momento, alguns cientistas sociais, principalmente feministas materialistas, argumentam que a bipartição do gênero é estranha à existência do sexo como uma realidade biológica. Utilizando a teoria da sexagem de Guillaumin, Mathieu (1989) sugere que as sociedades empregam a ideologia da definição biológica do sexo para legitimar e apoiar uma hierarquia de gênero baseada na opressão de um sexo pelo outro (Juteau-Lee. In: Guillaumin, 1995, p. 12-13).

Enquanto relações de dominação, tanto o racismo como o sexismo pautam-se em diferenças biológicas para a construção ideológica de identificação de “grupos socialmente constituídos no contexto de uma relação de apropriação”, ao longo do processo histórico, a “ênfase na sexagem e na apropriação coletiva lança luz sobre a maioria dos problemas contemporâneos deixados por resolver” (Juteau-Lee. In: Guillaumin, 1995, p. 13, 14).

Das relações de dominação supracitadas depreende-se o conceito de **machismo**, que segundo a Comissão de Direitos Humanos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, refere-se ao “comportamento, expresso por opiniões e atitudes, de um indivíduo que recusa a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros sexuais, favorecendo e enaltecendo o sexo masculino sobre o feminino” (Significados, 2022 *apud* Comissão de Direitos Humanos da ECA-USP).

Desde o início da escravidão de povos africanos no século XVIII, o condicionamento racista e sexista leva a ser esperado que uma **mulher preta** seja e esteja sempre em regime de servir (Andrades Fernandes 2016). De acordo com a cientista da comunicação Danubia de Andrade Fernandes, a ativista estadunidense Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo Bell Hooks, sustenta ainda que “a mulher negra é duplamente caracterizada como um ser inferior, por sua condição feminina e racial” (Watkins *apud* Fernandes, 2016).

Ao focarmos a população de **mulheres pretas no ambiente artístico musical**, notamos a forte incidência do racismo, juntamente com o sexismo e o machismo. Ao submetermos essa população à égide do universalismo e da meritocracia, retiramos desta população o direito de integração como seres agentes e subtraímos de suas obras o potencial de serem consideradas referenciais e canônicas no ambiente artístico definido como universal.

3 O SAMBA NO BRASIL E EM SÃO PAULO, E A PRESENÇA CONSTANTE DAS MULHERES PRETAS NO SAMBA BRASILEIRO

Existem muitas expressões de resistência cultural do povo africano que chegou ao Brasil, após ter sido retirado sem o seu devido consentimento individual de seu território original. Da adequação de sua tradição identitária, junto às diferentes configurações culturais com as quais se depararam surgiu o samba.

3.1 O surgimento do samba no Brasil

Remotamente na África, especificamente na Angola, há uma dança originária da Luanda no qual aos sons de tambores, dá-se a umbigada. O significado do termo *samba* descende da palavra angolana homônima, que na língua kimbundo (falada no noroeste de Angola) significa umbigada (Simson, 2007, p. 10).

Na língua umbundo (falada do Planalto Central de Angola) o termo samba significa estar animado, excitado. Na língua luba (ou tshiluba), falada na República Democrática do Congo, e em outras línguas bantas, significar pular e saltar de alegria (Simson, 2007, p. 10).

O samba no Brasil é composto por uma série de características, conforme a região que pertence e é desenvolvido a partir de laços regionais, culturais e religiosos. No nordeste surge o **samba de coco**. Especificamente no litoral do norte, em Pernambuco, surge o **samba de matuta**, que era dançado nos ranchos pastoris. Na Bahia surge o **samba de roda**, com forte influência das religiões de matrizes africanas, dançado nos ranchos do ciclo natalino². No Rio de Janeiro surge o **samba de partido alto**, que deflui dos **batuques africanos** advindo da **dança de umbigada**. Contudo, o partido alto era acompanhado por instrumentos de percussão improvisados (como o prato de porcelana), violão e cavaquinho (Figura 1). Em seguida, foram estabelecidos o **samba breque** e, posteriormente, o **samba enredo**. No Rio Grande do Sul o samba surgiu associado ao **batuque** (Simson, 2007, p. 11).

² Tempo que compreende o período de quatro semanas que se seguem ao Natal, de 25 de dezembro a 6 de janeiro, podendo estender-se até 2 de fevereiro.

3.2 O samba em São Paulo

Ao abordar o samba na cidade de São Paulo, é preciso realizar uma contextualização histórica que explique suas raízes e desenvolvimento. No século XIX, o tráfico de escravizados trouxe ao Brasil um considerável contingente de pessoas advindas do antigo reino do Congo, onde hoje se localizam Angola e a República Democrática do Congo. Esses escravizados desembarcavam tanto no porto do Rio de Janeiro quanto no porto de Santos e eram diretamente levados para o oeste do interior paulista e para a região de Campinas, onde a cultura cafeeira estava profundamente enraizada (Figura 1). Esse contexto contribuiu significativamente para o crescimento da economia brasileira na segunda metade do século XIX, uma vez que a produção de café se tornou a principal base econômica do país (Manzatti, 2005).

Figura 1 – Fazenda na região oeste paulistana.



Fonte: Doc. Batuque Paulista, 2016. 1 vídeo (03:17). Foto: [s. n.].

Os colonizadores utilizavam a separação de famílias e a mistura de etnias com idiomas e costumes distintos como estratégias de dominação (Figura 2). Essa tática visava evitar a comunicação entre os escravizados, uma vez que os idiomas e costumes eram diversos. O objetivo não era apenas aumentar a produtividade dos escravizados, mas também prevenir fugas, revoltas e possíveis rebeliões, garantindo assim o controle sobre a mão de obra (Doc. Batuque Paulista, 2016, 03:34)

Figura 2 – Famílias separadas.



Fonte: Doc. Batuque Paulista, 2016. 1 vídeo (03:27). Foto: [s. n.].

Dentro desse ambiente opressivo, a música emergiu como uma forma relevante de manifestação artística. Ela não apenas proporcionava um mínimo de qualidade de vida e alívio emocional, mas também servia como uma expressão de resistência. Surgiam cantos que se vinculavam a atividades e emoções específicas, como o trabalho, a alegria, a libertação, a tristeza e, especialmente, o canto de banzo (Doc. Batuque Paulista, 2016, 03:50). Banzo é um conceito oriundo do idioma quicongo, que usa a palavra Mbanzu, significando pensamento e lembrança. Já no quimbundo, a palavra usada é Mbanzo, significando saudade, paixão, mágoa (Novo dicionário Banto no Brasil). Atualmente, as línguas de origem bantu são faladas na atual Angola, República Democrática do Congo, República do Congo, alguns povos do Gabão e na província de Luanda. O sentido atual evoca um profundo sentimento de saudade e dor pela perda da liberdade, vivenciada profundamente pela população negra desde o momento em que embarcavam nos navios de traficantes de pessoas. Essa sensação é uma manifestação de apego às raízes, à cultura e à identidade, brutalmente interrompidas pelo colonialismo e pela escravização dessa população.

Todos esses cantos e manifestações culturais eram influenciados diretamente pelo ambiente do cafezal. Os ritmos e melodias desses cantos e os elementos do ambiente rural incidiram sobre as escolhas e configurações dos instrumentos utilizados. Os tambores, por exemplo, eram construídos a partir de troncos de árvores, que, após serem escavados, recebiam couro em uma das extremidades. Em relação à configuração rítmica, enquanto uma pessoa batia

na árvore com dois pedaços de pau, funcionando como uma espécie de baquetas, a outra pessoa fazia o mesmo no tambor, e dessa forma surgiu o **batuque paulista** (Doc. Batuque Paulista, 2016, 05:31).

O **batuque paulista**, por sua vez, foi o precursor de diferentes vertentes musicais, dando origem ao **batuque de umbigada**, ao **jongo** e ao **samba de jumbo**, conhecidos como **batuques caipiras**. Essa fusão de diversas influências culturais reflete a complexidade da formação da identidade musical brasileira.

3.2.1 Batuque de umbigada ou umbigada

O **batuque de umbigada** acontece em um formato circular, criando um ambiente de interação e coletividade. No centro desse círculo, um solista, conhecido como “puxador”, improvisa os versos chamados **moda**. A interação é dinâmica, com um coro que responde ao puxador e, em algumas situações, qualquer membro do círculo pode ser escolhido para realizar uma resposta (Simson *apud* Prando 2014, p. 166-167), reforçando a ideia de participação comunitária.

A condução rítmica do **batuque de umbigada** é mediada pelo tambor de tonalidade grave, que estabelece um padrão rítmico característico sobre o qual os dançarinos podem se expressar, antecipando a formação do samba paulista (Doc. Batuque Paulista, 2016, 09:11).

A dança no batuque de umbigada é uma forma de interação entre homens e mulheres, criando um desafio mútuo que estabelece uma dualidade por meio da disputa. Essa expressão corporal, no entanto, era frequentemente interpretada de maneira distorcida pelos colonizadores, que a viam com um caráter sexualizado. Ao desvalorizarem essa prática, alegavam que ela incitava a promiscuidade, revelando uma perspectiva racista e preconceituosa que não encontrava interlocução com o grupo em questão (Doc. Batuque Paulista, 2016, 10:06). Essa visão elitizada e eurocentrada não reconhecia a profundidade e o significado das práticas culturais africanas.

A **umbigada** carrega uma forte ligação com a religiosidade dos escravizados que chegaram ao Brasil. Sob a perspectiva africana, o ato de encostar umbigo com umbigo simboliza a celebração da vida, representando um respeito ao órgão que concede a vida por meio do cordão umbilical. Esse rito, que ocorria por meio da dança, cultuava e homenageava a deusa da fertilidade (Simson *apud* Prando, 2014, p. 166-167), afirmando a importância da vida e da continuidade (Figura 3).

Figura 3 – Dança Batuque de umbigada.



Fonte: Mello (2007, 13:27). Foto: [s. n.].

Infelizmente, muitos colonizadores não podiam entender que essas danças tinham raízes religiosas profundas. Em suas culturas anteriores, ainda nas tribos africanas, o povo negro dançava o *semba* como uma forma de prestar homenagem à deusa da fertilidade, que os brindava com boas colheitas e muitos filhos, que colaboravam junto às guerras tribais e no trabalho da agricultura, permitindo a continuidade da própria existência (Simson *apud* Prando, 2014, p. 166-167). Essa conexão com a espiritualidade e a ancestralidade permeia a prática do batuque de umbigada, refletindo não apenas um legado cultural, mas também uma luta contínua pela preservação da identidade e pela afirmação diante da opressão.

Esse formato de improvisação nos versos do batuque de umbigada, apresenta similaridades com os *negro spirituals*, um gênero musical que emergiu como uma forma de manifestação e resistência entre os escravizados nos Estados Unidos. Esses cânticos são caracterizados pelo lamento e pela necessidade de comunicação em um contexto de repressão, no qual a interação verbal era restrita durante as atividades laborais. Para contornar essa limitação, os escravizados desenvolveram uma estrutura musical que consistia em perguntas formuladas por uma pessoa chamada de “líder” e respostas eram dadas pelo coro. Essa dinâmica

permitia não apenas a expressão de sentimentos, mas também a manutenção da coesão social entre os membros da comunidade.

Além de sua evidente religiosidade, os *negro spirituals* desempenhavam uma função política significativa, pois visavam à promoção da abolição da escravidão. As composições frequentemente incorporavam referências bíblicas e simbolismos que, além de expressar a esperança, ofereciam orientações sobre rotas de fuga. Por exemplo, uma canção que se popularizou é a *Wade in the Water* utilizava a metáfora da imersão nas águas como um recurso para evitar a captura por meio de cães farejadores imergindo na água, refletindo a luta pela liberdade e pela dignidade. Nesse mesmo sentido, as rotas de fuga eram trançadas nos cabelos das pessoas, do que decorre o uso atual de tranças nagô.

Nesse sentido, os *negro spirituals* não apenas funcionaram como um meio de comunicação clandestina, mas também como uma ferramenta de fortalecimento da identidade coletiva e de resistência cultural frente à opressão. Eles criaram um espaço onde a cultura africana poderia ser preservada e reinventada, apesar das tentativas de apagamento por parte dos colonizadores.

3.2.2 Jongo

O **jongo** emergiu como uma forma de expressão cultural logo após a proibição do **batuque de umbigada**, sendo considerado por Mário de Andrade um resquício dessa última prática. Enquanto o batuque de umbigada era associado a um contexto de liberdade e celebração, o jongo assumiu uma nova configuração em resposta às restrições impostas pela sociedade colonial. O jongo organiza-se a partir do elemento chamado "ponto", que consiste em uma forma poética e musical expressa nos versos entoados pelos jongueiros. Os pontos, caracterizados por sua estrutura lírica, muitas vezes utilizam metáforas e simbolismos, permitindo que os escravizados se comunicassem de uma maneira sutil, que escapava à compreensão dos colonizadores (IPHAN, 2005 p. 2).

A linguagem poética do jongo não apenas funcionava como um meio de comunicação, mas também atuava como um mecanismo de resistência, onde os jongueiros articulavam suas identidades e a de suas comunidades. Por meio de crônicas e uma linguagem codificada, o jongo se manifestou sempre em uma esfera marginal, desafiando as imposições da sociedade dominante. Essa expressão cultural possui características distintivas que conferem uma identidade própria (IPHAN, 2005 p. 4), refletindo as vivências e os desafios enfrentados pela população negra.

O poder das palavras é fundamental no jongo, onde os jongueiros procuravam cativar seus interlocutores por meio da poesia, em harmonia com o ritmo dos tambores. Cada ponto entoado carrega significados profundos e requer interpretação, o que gera um espaço de interação entre os participantes. Aqueles que recebiam um ponto enigmático eram instados a decifrá-lo imediatamente e a oferecer uma resposta, em um processo denominado "desatar o ponto". A incapacidade de interpretar o enigma podia levar à condição de ficarem "enfeitiçados" ou "amarrados" (Altoé, 2016), o que acentuava a importância da agilidade mental e da sagacidade dentro dessa prática cultural.

A condução rítmica do jongo acontecia por meio de dois ou três tambores: o tambu (também conhecido como caxambu), o candogueiro e o tambor. Esses instrumentos apresentam três afinações que perpassam do grave, médio e agudo. Acreditava-se que, ao tocar os tambores, abria-se um portal entre o mundo material e o espiritual, que permitia a comunicação entre os dois mundos, justamente por ser uma forma de louvor aos antepassados (IPHAN, 2005 p. 3). Essa ligação espiritual reforça a natureza reverente do jongo.

Assim como na umbigada, a dança acontecia em uma roda, onde um solista se destacava enquanto o coro respondia. No centro da roda, os participantes dançavam em pares, realizando movimentos coreografados que alternavam aproximações e afastamentos, evitando o contato físico. Essa dinâmica não apenas preserva a tradição da dança, mas também reduz o risco de novas proibições (Altoé, 2016), permitindo que a prática sobrevivesse em um ambiente hostil.

O jongo é uma manifestação cultural que reverencia os antepassados e valoriza as raízes, saberes e ritos dos povos africanos, especialmente aqueles de língua bantu. As conexões do jongo com outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, são marcadas por um profundo respeito à ancestralidade, à espiritualidade e à valorização das tradições, formando uma rede identitária.

Ademais, o jongo desempenha um papel fundamental na preservação da cultura afro-brasileira, servindo como um meio de transmissão de histórias, conhecimentos e valores. Os jongueiros são, portanto, não apenas portadores de uma tradição musical, mas também narradores históricos que mantêm vivas as memórias e as lutas de seus antepassados. Através do jongo, é possível conectar-se com um legado cultural profundo e reconhecer a importância da resistência e da luta pela dignidade.

Ainda hoje, o jongo permanece vivo nas festas de santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, no Divino e nas comemorações do 13 de maio, que marca a abolição da escravidão (Altoé, 2016). Essas manifestações contemporâneas não apenas celebram a herança cultural afro-brasileira, mas também relembram a luta histórica por

reconhecimento e valorização, reafirmando a vitalidade do jongo como um instrumento de narração histórica e de resistência cultural.

3.2.3 Samba de bumbo (samba rural)

No samba de bumbo, os textos conhecidos como **versos** são entoados com a finalidade de contar causos, ou realizar improvisações, frequentemente em formas dísticas, com estrofes de dois versos que utilizam uma linguagem cifrada. Essa forma poética e musical permite uma comunicação codificada, onde a presença de um solista se destaca, fazendo perguntas ou instigando a narrativa. No canto, há a figura do solista que faz a pergunta, acompanhado por um coro de mulheres em uníssono que a responde (*responsorium*) a essas provocações (Oliveira, 1966), formando um diálogo musical que enriquece a experiência coletiva.

A dança se divide em três modalidades principais: em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada. “Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, o geral inclinado pra frente como que escutando uma consulta feita em segredo” (Andrade, 1937).

A condução rítmica do samba de bumbo inclui uma variedade de instrumentos, como bumbos (ou zabumbas), caixas, chocalhos (maracacha), reco-recos, pandeiros e os tambores graves que solavam e improvisam, eram batidos em louvação aos santos (Magnin e Marins, 2017). O samba de bumbo era praticado em localidades como Vinhedo, Campinas, Pirapora do Bom Jesus e Santana do Parnaíba, onde as particularidades de cada lugar se refletem na sonoridade e na forma de execução.

Embora o samba de bumbo tenha estado disperso em diferentes regiões do estado de São Paulo, ele assumiu diversas denominações e perspectivas de análise entre os intelectuais que estudaram o tema. O ponto de intersecção entre essas diferentes modalidades reside em sua matriz africana, que se expressa através de elementos comuns, como o uso do bumbo como instrumento central do festejo. Este instrumento, bastante presente em músicas nordestinas, possui raízes ibéricas, conforme discutido por Oliveira (1966), tendo sido apropriado e ressignificado.

A importância do samba de bumbo não se limita à sua função como mero entretenimento. Em cada batida de bumbo, em cada verso entoado, ressoam as vozes de um passado que se recusa a ser esquecido, celebrando a ancestralidade e a vivacidade das tradições que moldaram a cultura paulista.

3.2.4 Samba em Pirapora do Bom Jesus

Pirapora do Bom Jesus, um bairro de Santana de Parnaíba, emergiu como um importante polo de centralidade de difusão e conhecimento do **samba de bumbo**, especialmente durante os festivais religiosos que perduraram por pelo menos dois séculos. Este samba estava profundamente entrelaçado com as festividades religiosas que aconteceram ao decorrer de ao menos dois séculos, em homenagem ao santo padroeiro da cidade, Bom Jesus, cuja história remonta a um evento significativo ocorrido em 1725. Em 6 de agosto daquele ano, uma imagem esculpida em madeira foi descoberta nas margens do rio Tietê, sendo nomeada de Bom Jesus de Pirapora pelas pessoas que a encontraram. Esse achado gerou uma série de histórias, e muitos milagres foram atribuídos à imagem. Desde então, a cidade de Pirapora se transformou em um importante centro religioso, que atraía um expressivo número de romeiros e devotos durante a festa anual dedicada ao santo (Dias, 2010). Os romeiros, predominantemente fazendeiros, frequentemente levavam consigo alguns escravizados para auxiliar nas festividades. Como essas celebrações se estendiam por dias e, às vezes, semanas, Pirapora dispunha de uma diversidade de alojamentos para acomodar todos os visitantes. Enquanto os fazendeiros se acomodavam em hotéis da cidade, os negros escravizados eram alojados em barracões, dois edifícios que pertenciam ao santuário do local. Essas edificações eram compostas por dois andares, sendo um piso térreo de chão batido, pelo qual nada era cobrado, e no primeiro andar havia quartos para aluguel (Cunha; Andrade, 1937).

Durante os dias de festa, o segundo barracão se tornava um espaço vibrante onde o **samba de bumbo** era praticado. Impedidos de frequentar as missas na igreja católica, os negros escravizados buscavam alternativas para celebrar de acordo com suas próprias tradições e expressões culturais. A sociedade da época insistia que apenas o que acontecia dentro da igreja era sagrado, relegando tudo o que se passava fora dela ao campo do profano, marginalizando a cultura afro-brasileira manifesta nessas festividades (Cunha; Andrade, 1937).

Apesar dessas disparidades, a essência da festa consistia em uma combinação de procissões, cumprimento de promessas e missas ocorridas dentro da igreja. Já no âmbito rotulado como profano, o samba de bumbo emergia como o elemento central do festejo. Os sambistas faziam parte de grupos conhecidos como "batalhões" (Figura 4), cada um representando uma cidade específica, como São Paulo, Campinas e Itu, conforme observado por Cunha (1937).

Figura 4 – Batalhões.



Fonte: Doc. Batuque Paulista, 2007. 1 vídeo (16:27). Foto: [s. n.].

Em 1937, Cunha e Andrade observaram a decadência da festa de agosto em Pirapora, em decorrência de um desequilíbrio entre suas dimensões religiosa e profana. A proibição da prática do samba no barracão nesse ano representou um marco significativo, evidenciando a resposta da Igreja ao crescente destaque da festividade profana. A ampla divulgação dessa exclusão antes do período festivo contribuiu para a redução da participação dos sambistas, refletindo a postura da Igreja diante do aumento da importância da dimensão profana da festa, que começava a eclipsar as atividades religiosas e devocionais (Cunha; Andrade, 1937).

O samba de bumbo, portanto, não é apenas uma forma de celebração, mas também um testemunho da luta por reconhecimento e valorização das tradições afro-brasileiras.

3.2.5 Circularidade

A circularidade é um elemento fundamental na cultura afro-brasileira, manifestando-se em diversas expressões culturais, como a roda de samba, a roda de capoeira e as práticas religiosas que envolvem as crenças de matrizes africanas. Esses círculos não são apenas formações físicas, mas também espaços carregados de significados espirituais e sociais (Figura 5). Acredita-se que ao se reunir em círculo, as pessoas criam uma espécie de campo energético

que promove a interação e a comunicação entre o material e espiritual, os vivos e os mortos, entre descendentes e ancestrais.

Esse conceito de circularidade desempenha um papel crucial na continuidade e na transmissão de tradições, permitindo a conservação de saberes e práticas ao longo das gerações. Essa forma de comunicação não verbal de compartilhamento de experiências e emoções é reforçado pela oralidade e pelas canções, que carregam consigo as histórias, os mitos e as tradições da cultura afro-brasileira.

O “pensamento rodante” é uma abordagem estética e comunicacional que se debruça sobre o contexto dos círculos, espirais e rodas nas culturas africana e afrodiaspóricas. Segundo Alan Santos de Oliveira (2021, p. 158-159), essa perspectiva simboliza a interconexão entre indivíduos e comunidades, bem como a perpetuação de valores culturais que são fundamentais para a identidade afro-brasileira. Além disso, a circularidade promove um sentido de pertencimento e coletividade, fortalecendo laços sociais e criando um espaço seguro para a expressão individual e comunitária.

Figura 5 – Circularidade no samba rural paulista.



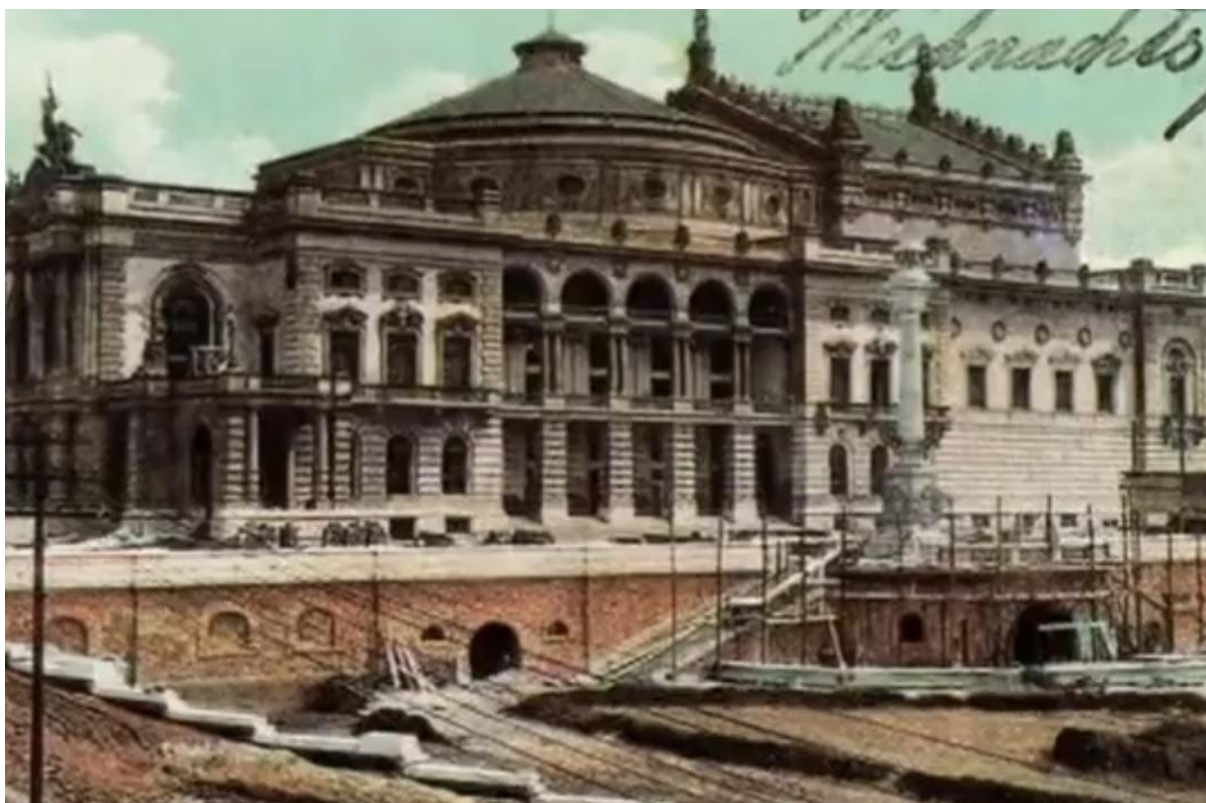
Fonte: Kaçula, 2021. Foto: IHGG Campinas. In: Vermelho [s. n.].

3.2.6 Êxodo Rural

Com a abolição da escravidão, houve um afluxo exponencial da população negra para a capital paulista. Ao final do século XIX, na região da estação da Luz, mais precisamente no bairro da Santa Efigênia, onde está localizada a Rua General Osório, havia uma forte concentração de cortiços. Essa área era considerada popular, enquanto regiões como Campos Elísio, Higienópolis e Av. Paulista eram ocupadas pela elite paulistana (Mello, 2007, 16:20).

São Paulo passou por uma reorganização urbana, e o crescimento da cidade era previsível, devido ao grande fluxo de migração e imigração de pessoas em busca de trabalho e oportunidades na capital. Nesse contexto, a cidade passou a contar com melhorias urbanísticas, como alargamento da Avenida São João e da Rua Líbero Badaró, o ajardinamento do Vale do Anhangabaú, e a construção de um monumento a Carlos Gomes na encosta do Theatro Municipal de São Paulo (Mello, 2007, 16:44).

Figura 6 – Encosta do Theatro Municipal de São Paulo.



Fonte: Mello (2007, 13:27). Foto: [s. n.].

Com o crescimento da cidade, impulsionado por seu redesenho arquitetônico e urbano, ocorreu a destruição física dos cortiços e de muitos espaços pertencentes à comunidade negra,

resultando em um apagamento histórico provocado pela expulsão dessa população, que passou a ser marginalizada. Esse processo de “higienização” da área reflete o momento em que a elite começa a se apropriar áreas que anteriormente pertenciam à população preta e pobre, marcando uma afirmação territorial em que tudo o que não lhe diz respeito é prontamente descartado e substituído.

Figura 7 – Crianças aguardando a mudança.



Fonte: Mello (2007, 19:26). Foto: [s. n.].

Restou a essa população se reorganizar conforme a realidade daquele momento: nas periferias da cidade, como nas regiões da Barra Funda, Bexiga, Liberdade e Baixada do Glicério.

3.2.6 Três bairros, três mulheres

Todas as práticas culturais e identitárias da comunidade negra foram silenciadas, perseguidas e criminalizadas. No entanto, as mulheres desempenharam um papel fundamental na preservação dessas tradições, uma vez que, nos fundos de seus quintais ou terreiros, essas manifestações ocorriam livremente. O samba, nesse contexto, foi um aquilombamento dentro

desses espaços cedidos por mulheres. Ao migrar do interior paulista e se consolidar na capital, sem perder sua influência e estética rurais, o samba se misturou a novas linguagens e se transformou no samba contemporâneo.

3.2.6.1 Barra Funda e Sinhá, a dama do samba

Cacilda Costa nasceu em fevereiro de 1917, em São Paulo, filha de Florência Ernestina da Conceição e Félix da Costa. Seu pai a apelidou de “Sinhá”, dizendo: “Essa menina é clara, parece nega Sinhá” (Matarazzo, 2024). Sua tia, Gesse Glória da Costa, casou-se com Dionísio Barbosa, fundador do grupo carnavalesco Barra Funda (em março de 1914), que mais tarde originaria o Cordão Carnavalesco Barra Funda.

Figura 8 – Sinhá dama do samba.



Fonte: Athena, 2017. Foto: [s. n.].

Sinhá cresceu em um ambiente imerso na cultura carnavalesca. Seu pai frequentava a festa do Bom Jesus de Pirapora, e sua mãe a levava, juntamente com seu irmão, para assistir aos desfiles de corso na Avenida Paulista. “Eu sou do tempo do corso na Avenida Paulista. Época muito divertida, com as pessoas desfilando nas baratinhas conversíveis, jogando confete e serpentina. Quem estava na calçada brincava e pisava em um verdadeiro tapete de confete”, contou Dona Sinhá à *Folha de S. Paulo* em 1984.

Em 1928, surgiu o Cordão Vai-Vai. Aos 12 anos, Sinhá foi convidada para desfilar e, após pedir permissão à sua mãe, se juntou ao desfile. “Aos 12 anos desfilei como baliza no Vai-Vai, no tempo em que ainda era cordão e não havia escola de samba. Na época, o grupo era improvisado, embora seguisse as instruções dos líderes, que eram normalmente compositores, e explicavam como deveria ser feita a fantasia. Tudo era animado, não havia pano brilhante, e o pessoal usava mais cetim, bordados etc.”, recordou a sambista à *Folha de S. Paulo* em 1981.

Entre 1933 e 1934, Sinhá se casou com um homem de sobrenome Arruda. Em 1935, nasceu sua primeira filha, Maria Aparecida, que, aos três anos, já desfilava no Vai-Vai. O casamento, no entanto, durou pouco, e o casal acabou se separando. Para se sustentar, Sinhá começou a trabalhar como empregada doméstica em casas de família.

Nos anos seguintes, mudou-se para os Campos Elísios e, no final de 1940, passou a morar com Inocêncio Tobias. Em 1950, teve seu segundo filho, Carlos Alberto Tobias, que faleceu jovem, aos 40 anos, em 1990 (Matarazzo, 2024).

Inocêncio Tobias, companheiro de Sinhá, foi um grande baluarte do samba paulista. Seu pai era festeiro e seu avô, pandeirista. Inocêncio fez parte da diretoria do Cordão Campos Elíseos, mas, em 1952, após um desentendimento com membros da diretoria, cortou laços com o grupo. Pouco depois, Inocêncio Tobias uniu-se a Dionísio Barbosa, tio de Sinhá, e ambos reativaram o Cordão Camisa Verde (Matarazzo, 2024).

Nos anos seguintes, Sinhá, Inocêncio e os demais associados trabalharam arduamente para o crescimento e o reconhecimento do grupo. Eles ensaiavam em frente ao porão onde moravam, na Rua Conselheiro Brotero, 388. Inicialmente, enfrentaram muitas reclamações dos vizinhos devido ao barulho, mas, com o tempo, os próprios vizinhos se associaram ao cordão e começaram a contribuir. Finalmente, em 1970, Sinhá e Inocêncio inauguraram o salão São Paulo Chic, que passou a ser a sede da escola de samba. O local rapidamente se tornou um ponto de encontro de estudantes universitários e, em pouco tempo, passou a ser um verdadeiro marco na história do samba paulistano (Matarazzo, 2024).

3.2.6.2 Bexiga e Dona Olímpia, a embaixadora do samba paulista

Olímpia dos Santos Vaz nasceu em 3 de novembro de 1914 e ficou conhecida como Dona Olímpia ou Tia Olímpia. Sua trajetória no samba paulista teve início no dia 1º de janeiro de 1930, quando se tornou uma das principais fundadoras da escola de samba Vai-Vai. Durante mais de duas décadas, ela foi responsável por gerenciar o corte do cordão, contribuindo significativamente para a organização e crescimento do grupo (Rede Antirracista).

Dona Olímpia também desfilava no Cordão do Cai-Cai e teve a oportunidade de trabalhar ao lado de grandes nomes do samba, como Madrinha Eunice, Pé Rachado, Frederico Penteado, Geraldo Filme, entre outros (Rede Antirracista).

Figura 9 – Dona Olímpia.



Fonte: Diretoria de comunicação, 2016. Foto: Mauricio Coutinho.

Reconhecida como uma das figuras mais importantes do samba paulista, Dona Olímpia foi uma das principais matriarcas do gênero, com contribuições valorosas para a formação e preservação do samba na capital paulista. Pelo seu trabalho e dedicação, recebeu o título de “embaixadora do samba paulista”, uma honra que refletiu seu legado no ritmo e na cultura da cidade (Vai-Vai, 2024).

3.2.6.3 Liberdade e Madrinha Eunice, a líder cultural feminina

Deolinda Madre nasceu em 14 de outubro de 1909, em Piracicaba, no interior de São Paulo. Ainda criança, mudou-se com seus pais para a capital paulista, estabelecendo-se no bairro da Liberdade. Ficou conhecida como Madrinha Eunice, apelido que recebeu por ser responsável pelo batismo de muitas crianças (Oliveira, 2023).

Figura 10 – Madrinha Eunice.



Fonte: Oliveira (2023). Foto: Beatriz Oliveira.

Madrinha Eunice conheceu o carnaval da Praça Onze, no Rio de Janeiro, e costumava participar de festas religiosas e carnavalescas naquela região. Inspirada por essa experiência, ela passou a desejar criar algo parecido em São Paulo. Em 1937 fundou a Sociedade Recreativa

Beneficente Esportiva, mais conhecida como escola de samba Lavapés, a primeira a se estabelecer na cidade.

Sua atuação foi fundamental para a promoção de uma liderança cultural feminina, assumindo o que a historiografia reconhece como o “protagonismo da mulher negra pós-abolição” (Oliveira, 2023).

Segundo o historiador Amilton Azevedo, o samba e as escolas de samba são criações negras inseridas em um projeto de sociedade em que a afetividade ocupa um papel central. “O negro e negra brasileiros são fundadores de outro Brasil: antirracista, anti colonial e anti-*apartheid*, esses modelos ‘civilizatórios’ redefiniram o espaço urbano e a própria ideia de cidade” (Oliveira, 2023).

No Cambuci, região tradicionalmente associada à população negra de São Paulo, Dona Eunice assumiu a liderança do bloco Lavapés. Além de comandar importantes rodas de samba, ela também se dedicou à organização do bloco, cuidando de fantasias e buscando recursos junto à comunidade negra e aos comerciantes. Durante décadas, Dona Eunice desempenhou um papel destacado no carnaval paulistano, certamente comparado ao de outra “tia africana”, a Tia Ciata, figura referencial no samba carioca (Silva, 1990, p. 77).

4 GEOVANA

A compositora e cantora Maria Teresa Gomes nasceu em 1948, na cidade do Rio de Janeiro, filha de mãe mineira e pai senegalês. Cresceu no morro do Laboriaux, na favela carioca da Rocinha. Artisticamente conhecida como Geovana ou Gegê, seu primeiro contato com o mundo musical, ocorreu no seio de sua família, onde aprendeu os toques do candomblé. Atuava como empregada doméstica e vendedora ambulante quando começou a cantar e compor profissionalmente.

Ao fim dos anos 1960, Geovana integrou a roda de samba do Teatro Opinião e destacou-se por participar da vida cultural brasileira desde a "Era dos Festivais". Em 1971, participou da última edição da "Bienal do Samba", festival promovido pela TV Record, sendo uma das compositoras vencedoras com o samba *Pisa nesse chão com força* (Geovana, Itaú Cultural, 2024). Com um timbre vocal comparável ao de Clementina de Jesus, Geovana consagrou-se como intérprete de suas próprias composições (Lopes, 2023, [s. n.]).

Pelo selo RCA, gravou seu primeiro disco, *Quem tem carinho me leva*, em 1975, que contém onze faixas, sendo dez delas exclusivamente assinadas por Geovana. Em sua voz imponente e vibrante, o lírico e diversificado repertório do samba de raiz da obra oscila entre o nostálgico e o sedutor, com pitadas de irreverência (Geovana, Itaú Cultural, 2024).

Treze anos depois, em 1988, gravou *Canto pra qualquer cantar*, somando dez faixas, sendo sete de composição própria e três por meio de co-autoria. Em sua voz imponente e vibrante, o lírico e diversificado repertório do samba de raiz da obra oscila entre o nostálgico e o sedutor, com pitadas de irreverência (Geovana, Itaú Cultural, 2024).

A canção que empresta título ao álbum *Quem tem carinho me leva* carrega um refrão que se tornou popular nos bailes de samba-rock: “Gosto de fazer amor/ Quem tem carinho me leva”. Interpretada por uma mulher no auge da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), quando a censura incessantemente cortava letras consideradas “impróprias” para a “moral” conservadora da época, a música surpreende pela sua sintonia com ideais de liberdade sexual (Geovana, Itaú Cultural, 2024). Devido ao sucesso dessa canção e outras na mesma temática, a cantora ficou conhecida como a “deusa negra do samba rock” e a “musa do samba rock”, em razão do impacto de suas composições nos anos 1970 a 1980.

Como compositora obteve sucesso, na voz de grandes figuras da cena do samba, com a colaboração do compositor Beto sem Braço (1940-1993) compôs a canção *Lã de cobertor* e o famoso partido-alto *Ô Irene*, gravado pelo icônico grupo Fundo de Quintal (1980). Através do cantor Almir Guineto (1946-2017), lançou *Tambores de Trinidad*, canção co-escrita ao lado de Dona Fia (1920-2010), uma das fundadoras da escola de samba Salgueiro, em cuja ala de compositores Geovana chegou a juntar-se (Geovana, Itaú Cultural, 2024). Nomes como Clara Nunes, Paula Lima, Izzy Gordon, Martinho da Vila, Wilson Simonal, Dudu Nobre e Curumin estão entre os intérpretes de suas canções (Disparada, Fellipe Chueco).

A sambista fez parte de momentos marcantes e movimentos significativos da música popular brasileira, tendo convivido com figuras essenciais da cultura nacional, como Elis Regina, Pixinguinha, Silas de Oliveira e João da Baiana (Encontroteca, [s. n.]).

No início dos anos 2000, Geovana passava por algumas dificuldades e isso acarretou uma mudança do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Na época, chegou a trabalhar com reciclagem e atuou como segurança em uma casa noturna no centro da cidade. Neste mesmo período, a cantora e compositora estreou na cena do samba paulista, criando laços com o Batalhão da Vagabundagem, movimento do samba paulistano que visa preservar as tradições do partido alto, e com o Sindicato do Samba, grupo que assumiu a reformulação da carreira artística musical e pessoal de Geovana (Content, 2023).

Geovana participou de dois documentários, *Partideiros* (1978), que destacou a notoriedade do samba de partido-alto, sob direção de Carlo Tourinho (1939-2023) e Clóvis Scarpino (1930-2003), e *Bambas* (2017), que versa sobre o lado feminino do samba paulistano, com direção de Anná Furtado (Geovana, Itaú Cultural, 2024). Geovana é também celebrada por um filme sobre sua vida e trajetória, o documentário *Tataruê: o mundo negro de Geovana*, com direção de Camilo Bousquat Árabe e Geovana, junto a convidados. O filme narra a vida e obra musical da artista, reafirmando a importância da música popular e das manifestações afro-brasileiras na preservação e constituição da nossa cultura (Sambando.com [s. n.]).

Marcando seu retorno após 32 anos, o terceiro disco, *Brilha Sol* (2020), foi lançado durante a pandemia, por meio do Sindicato do Samba, tendo havido um financiamento coletivo realizado pela internet (Carvalho, 2020). O disco contém 14 faixas, sendo 12 delas inéditas. A identidade de partido-alto ainda é mantida em *Ô menina*, *Cura* e *Antes que eu fique bêbado*. O álbum ainda conta com participações de diferentes cantores e grupos, como Fabiana Cozza (1976), Curumin (1976), Thaíde (1967) e Clube do Balanço (1999).

Seu retorno tardio como cantora e compositora aos palcos e à cena fonográfica, desperta atenção sobre sua longeva trajetória artística e versatilidade musical, lança questões sobre a proscrição de cantoras negras no Brasil contemporâneo.

4.1 Análise musical do samba *Brilha Sol* de Geovana (2020)

4.1.1 Análise da temática

Iniciaremos esta análise trazendo considerações sobre a letra da canção *Brilha Sol*, escrita por Geovana:

Brilha Sol
Pela santa madrugada
A estrela matutina
E a Lua for embora dormir
Brilha Sol
Pra secar os alagados e a roupa no varal

Sol
És a estrela mais quente
Brilha aqui no oriente
É o astro rei
Ilumina a cabeça desse povo
Que está sentindo a falta desse seu clarão
Ilumina a cabeça desse povo
Que está sentindo a falta desse seu clarão

A canção em questão permite diversas leituras poéticas, mas um aspecto que particularmente chama a atenção é a maneira como o Sol é homenageado e exaltado. O Sol, enquanto astro, é amplamente reconhecido por sua relevância para a manutenção da vida na Terra, desempenhando funções vitais, como a promoção da fotossíntese, a regulação do clima, a geração de energia e a produção da vitamina D. Estes são apenas alguns exemplos da imprescindibilidade deste corpo celeste para a existência e o bem-estar dos seres vivos.

Na obra poética, o eu lírico inicia o discurso convocando o Sol para o alvorecer de um novo dia. A madrugada, para muitas pessoas, é um momento de agradecimento e de oração, no qual se pede proteção para enfrentar as adversidades que surgem ao longo do dia. Embora possamos almejar controlar os acontecimentos, a incerteza sobre o que o novo amanhecer nos reserva é inevitável. A transição da lua para o raiar da alvorada simboliza a passagem do escuro

para a luz, e o Sol, como fonte de calor e energia, nos aquece e traz à tona a importância de vivermos no presente, cultivando o “aqui e agora”.

Em sua função de “astro-rei”, o Sol é o símbolo de poder, vida, iluminação e clareza. Sua presença tem a capacidade de clarear a mente e iluminar a alma, representando não apenas a força vital que sustenta a Terra, mas também um princípio metafórico de revelação e entendimento. Nesse sentido, o Sol surge como uma força transformadora que permite uma visão mais clara do mundo e de nós mesmos.

Além disso, a analogia com o Sol expande-se para uma reflexão sobre a condição humana. Assim como o Sol, nós, seres humanos, somos essencialmente compostos de elementos estelares. Ao compreender que somos partes de um vasto sistema universal, que inclui estrelas, planetas e outros corpos celestes, passamos a entender que nossas vidas também têm um propósito interconectado com o cosmos. Nessa ótica, o Sol simboliza a interdependência e a força vital que nos conecta com o todo.

A canção, portanto, transmite uma mensagem profunda de esperança e resiliência, especialmente no contexto social e histórico em que foi lançada. O álbum *Brilha Sol*, lançado em 2020, no auge da pandemia de COVID-19, tornou-se um farol de acolhimento e empatia, oferecendo conforto em um momento de profunda dor e perda. Aquele foi um período sombrio, marcado pela morte de entes queridos e pela angústia coletiva, e a música ofereceu não só consolo, mas também uma nova perspectiva, alinhando-se às necessidades de escuta e solidariedade daquele momento crítico.

Ademais, *Brilha Sol* representa um marco na carreira da cantora, que, após 32 anos de trajetória, retorna com uma proposta renovada, explorando novos estilos musicais e colaborações artísticas, além de sua sólida base no samba. Este álbum, portanto, não apenas reflete um novo ciclo pessoal e artístico, mas também ressoa com uma mensagem de renovação, força e luz em tempos de incerteza.

4.1.2 Análise musical

A configuração melódica da obra³, organizada nas seções A e B, é formada a partir de quatro motivos (M1, M2, M3 e M4, na Figura 3). Os dois primeiros motivos são utilizados para

³ A análise deste ponto em diante foi apresentada em forma de comunicação em Salvador, Bahia, em agosto de 2024, e publicada nos anais do XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, sob o título *Sutilezas na composição do samba de Geovana* (Sabino; Moreira, 2024).

configurar o primeiro tema, exposto enquanto período (cf. Schoenberg, 2015 e Mathes, 2007). O antecedente do período (comp. 1-10, Figura 3) apresenta o motivo 1 (M1, comp. 1-2) em forma de arpejo do acorde de Sol maior, iniciado por terça menor ascendente, seguida de quinta justa descendente, atingindo a fundamental do acorde. A parte melódica do M1 gera uma incerteza advinda da nota inicial, terça do acorde de tônica, que conduz ao ponto culminante da linha melódica que traz a palavra “Brilha”, enfatizada harmonicamente pelo apoio do acorde de quinto grau, resolvido pelo acorde de primeiro grau que apoia a palavra “Sol”. Assim, estabelece-se desde o início uma relação entre texto, linha melódica e harmonia.

No motivo 2 (M2, comp. 3-4, Figura 3) nota-se uma mudança rítmica significativa, uma vez que dela surge o primeiro motivo rítmico identitário da obra, a síncopa característica do samba. Ela é inicialmente enfatizada pelo colorido da nota Si, décima terceira do acorde de quinto grau com sétima. A continuação do antecedente é formada por uma variação de M2 (2.2, comp. 8, Figura 3) antecédida por uma interpolação (2.1, comp. 6-7) e sucedida por uma extensão cadencial, que forma uma semicadência (SC) pela finalização em uma dominante sem fundamental (2.3, comp. 9-10). Nesse contexto, a variação 2.3 passa a ter função formal de transição para o próximo evento.

O consequente (comp. 11-18, Figura 3) é iniciado pela mesma ideia rítmica e contorno melódico do antecedente, mas agora a progressão harmônica gera uma expectativa de continuação ao seguir do segundo para o quinto grau. As variações 2.4 e 2.5 perfazem a progressão ii-V-I, cumprindo a função formal de encerramento da seção A, mas por uma cadência autêntica imperfeita (CAI), já que a linha melódica repousa sobre a quinta, e não sobre a fundamental do acorde de tônica.

Dignos de nota são a irregularidade frasal decorrente da interpolação nos compassos 6-7 (destacados pelo retângulo pontilhado irregular na Figura 2), o que faz com que antecedente tenha 10 compassos e o consequente, 8 compassos, bem como o diálogo estabelecido entre as finalizações, com funções formais de transição e de encerramento (comp. 9-10 e 16-18, destacado pelos retângulos pontilhados regulares na Figura 11).

Figura 11 – Exposição temática em forma de período irregular pela presença de interpolação. Geovana, *Brilha sol*, comp. 1-18.

Período:
Antecedente

Motivo 1 (M1) Motivo 2 (M2)

The musical score is presented in a single system with four staves. The first staff (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody starts on G4, moves to D5, then G5, and ends on a whole note G4. The lyrics are 'Bri - lha Sol'. The second staff (measures 5-10) continues the melody with a more active eighth-note pattern. The lyrics are 'Pe-la san-ta ma-dru-ga - da'. The third staff (measures 11-14) shows a continuation of the melody with a similar eighth-note pattern. The lyrics are 'A es-tre-la ma-tu-ti - na'. The fourth staff (measures 15-18) shows the end of the piece with a final cadence. The lyrics are 'e a Lu-a for em-bo-ra dor - mir'. The score includes various harmonic annotations such as D7, G, E7, Am, G#°, and V7. It also includes a 'CAI' (Coda) section at the end, marked with a double bar line and a repeat sign.

6 D7 2.1 G E7 2.2 Am 2.3 G#° SC
V7
A es - tre - la ma - tu - ti - na e a Lu - a for em - bo - ra dor - mir

11 Am Consequente D 2.4 Am 2.5
Bri - lha Sol pra se - car os a - la - ga - dos e a

16 D G D 1. 2. G7
rou - pa no va - ral CAI V V7/IV

Fonte: As autoras.

Na seção B, o motivo 3 (M3, comp. 20-24, Figura 4) e suas variações possui um padrão rítmico recorrente, que aparece tanto repetido como variado. Sua exposição ganha continuidade ao estabelecer uma conexão motivica por elisão com a variação 3.1 no compasso 22. Repetições de notas em seu contorno melódico são utilizadas para chamar a atenção ao texto, havendo também graus conjuntos e intercorrências de saltos de quintas justas na linha melódica dessa passagem. A presença marcante de interpolações com função formal de parênteses nos compassos 28 e 36 (destacadas por retângulos cinzentos com ângulos arredondados na Figura 3) reforçam a narrativa do texto, a respeito da necessidade de compreensão das pessoas.

O motivo 4 (M4, comp. 25-26, Figura 4) e as variações 4.1 e 4.2 (comp. 33-34, 41-42) é formado essencialmente de material cadencial para encerramento de ideias temáticas. Nos compassos 25-26 e 33-34 o M4 tem a função formal de *levare*, de maneira que o mesmo material que cadencia, impulsiona para a reiteração temática; já nos compassos 41-42, o M4

conduz a uma extensão. É notório que as três aparições das formas de M4 são relacionadas entre si por estabelecerem uma rima.

Figura 12 – Parte B. Geovana, *Brilha sol*, comp. 19-42.

B Motivo 3 (M3)

21 D G 3.1 E7 Am
es-tre - la mais quen - te - bri-lha'a-qui no o-ri - en te -

25 D7 Motivo 4 (M4) G G7 3.2 C D G 3.3
É o nos-so rei - I-lu - mi - na a ca-be-ça des-se po - vo que es -

31 E7 Am D7 4.1 G
tá sen-tin-do'a fal - ta des - se seu cla - rão -

35 G7 3.4 C D G 3.5
I-lu - mi - na a ca-be-ça des-se po - vo que es -

39 E7 Am D7 4.2 G D7
tá sen-tin-do'a fal - ta des - se seu cla - rão - Bri-lha Sol -

Fonte: As autoras.

A assimetria na parte B da obra (Figura 12) decorre da elisão no compasso 22, das interpolações com função formal de parênteses nos compassos 28 e 36, e da extensão nos compassos 42-43. O colorido da seção B, harmonicamente mais variada pela intercorrência de dominantes individuais das subdominantes maior e menor, e pela predominância do acorde de dominante, contrasta em relação à seção anterior, estruturado sobre o acorde de tônica.

As assimetrias formais e flutuações melódicas empregadas por Geovana no samba *Brilha sol* são planejadas com tal delicadeza e destreza que dificilmente seriam percebidas

como um desequilíbrio. Ao contrário, emprestam a este samba um refinamento que o destaca diante de composições que prezam pela quadratura.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo compreender e contribuir para a promoção de maior equidade racial no ambiente cultural, com foco na realidade das mulheres negras brasileiras artistas. Ao longo da análise, foi possível evidenciar como as questões históricas e os conceitos de nacionalismo e universalismo, frequentemente associados ao debate cultural, perpetuam dinâmicas de exclusão e marginalização dessas mulheres. A discussão sobre a interligação entre méritos e a herança da escravidão cultural, que ainda influencia as representações e o reconhecimento no campo artístico, revelou-se central para entender as barreiras enfrentadas pelo racismo, sexismo e machismo.

Em nossa análise, optamos pelo uso de estratégias analíticas formais estabelecidas e extensivamente aplicadas a obras de repertórios de concerto, por entendermos que contribui para maior compreensão das estruturas apresentadas por Geovana em seu samba, tanto por brasileiros, quanto por povos dos outros países e continentes. Nesse sentido, pretende-se que exista maior incorporação do samba como repertório do século XX. Uma opção pela criação de uma metodologia analítica exclusiva para o samba poderia ter o efeito contrário, da dificuldade de compreensão do que se pretende expor, do que decorreria uma continuidade do ostracismo.

Especificamente para os povos de ascendência africana no Brasil, a música tem sido uma ferramenta vital para a preservação da identidade e resistência. Mesmo diante de uma opressão sistêmica, essas comunidades encontram nessa manifestação artística uma forma poderosa de expressão.

No entanto, para que haja uma verdadeira valorização dessas contribuições, é essencial reconhecer e combater as estruturas de racismo e sexismo que continuam a marginalizar e invisibilizar essas vozes dentro do cenário artístico e popular brasileiro. Para que sejam dados os primeiros passos rumo a uma sociedade diversificada, inclusiva e respeitosa, é imprescindível que as produções culturais de grupos marginalizados sejam recuperadas e reconhecidas como parte integral da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

ALTOÉ, Larissa. Jongo, expressão da cultura afro-brasileira. *Multirio*, seção Educação e relações étnico-raciais, Rio de Janeiro, 27 jan. 2016. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/8637-jongo-expressao-da-cultura-afro-brasileira#:~:text=O%20jongo%20%C3%A9%20uma%20dan%C3%A7a%20de%20roda%20e%20de%20umbigada,n%C3%A3o%20chegando%20a%20se%20tocar>. Acesso em: 9 de set. 2024.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. SP: Companhia das Letras, 1989 [1983].

ANDRADE, Mário de. *O Samba Rural Paulista*. Revista do Arquivo, v. 41, 1937.

BRITO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

BENT, Ian; POPLE, Anthony. Analysis. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford: Oxford University Press, 2001-2024.

CARVALHO, André. Geovana tenta retomar ponto de partido alto em 1º disco em 32 anos. Folha de S. Paulo, Ilustrada, São Paulo, 29 nov. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/geovana-tenta-retomar-posto-de-rainha-do-partido-alto-com-1o-disco-em-32-anos.shtml>. Acesso em 15 jul. 2024.

CENTRO NACIONAL de Folclore Brasileiro. Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, [s. n.]. Disponível em: <http://www.cnfc.gov.br/tesouro/00000091.htm#:~:text=Tempo%20que%20compreende%20o%20per%C3%ADodo,se%20at%C3%A9%2020%20de%20fevereiro>. Acesso em: 20 jun. 2024.

CHUECO, Fellipe. Ancestralidade da deusa mulher - Geovana - Brilha Sol. *Disparada*, São Paulo, [s. n.], 7 dez. 2020. Disponível em: <https://disparada.com.br/geovana-brilha-sol/>. Acesso em: 27 de jun. 2024.

COLETIVO SINDICATO DO SAMBA. Deusa Negra do Samba Rock, Geovana volta à cena. [s. n.], 2019. Disponível em: <https://osindicatodosamba.com.br/?p=1105>. Acesso em: 15 jul. 2024.

COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS DA ECA. *O que é Machismo?* São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, [s. n.]. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/page/view.php?id=4290875>. Acesso em: 21 dez. 2023.

CONTENT, F. Geovana: a vida, obras e maiores sucessos da sambista. *Novabrazil*, São Paulo, [s. n.], 22 nov. 2023. Disponível em: <https://novabrazilfm.com.br/notas-musicais/geovana-sambista>. Acesso em: 15 de jul. 2024.

CUNHA, Mario Wagner Vieira da. Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI, 1937.

DIAS, Fernanda de Freitas. Da proibição ao “resgate”: a cidade de Pirapora do bom Jesus e os sambas de bumbos paulista. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n. 40, p. 1-9, fev. 2010. Disponível em:

<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao40/materia01/#:~:text=O%20samba%20de%20bumbo%20teve,cidade%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20em.>

Acesso em: 24 de jun. 2024.

DOCUMENTÁRIO Batuque Paulista (História do Samba Paulista). Canal Documentário Batuque Paulista, São Paulo, 2016. 1 vídeo com 1:23:37 de duração, realizado por estudantes de Jornalismo, Radio e TV da Faculdade Cásper Líbero. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oFjap6PNpCA&t=550s>. Acesso em: 10 de set. 2024.

ENCONTROTECA, Artista popular Geovana. Casa de Cultura Cavaleiro de Jorge, [s. n.].

Disponível em: <https://www.encontroteca.com.br/grupo/geovana>. Acesso em: 15. jul. 2024.

ENCINA, Ricardo de la; ONRAITA, Pérez de. *Poder y comunidad: una sociología del nacionalismo* (ensayo y testimonio). Arre, Navarra, Espanha: Pamiela argitaletxea, 2004.

FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 24, n. 3, 2016.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2016v24n3p691>. Acesso em: 21 dez. 2023.

GEOVANA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa646098/geovana>. Acesso em: 21 abr. 2024.

GONZAGA, Paulo. Preto, as mulheres negras não estão aqui para te servir. *Site Negre - Por uma mídia negra nordestina*, 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/preto-as-mulheres-negras-nao-estao-aqui-para-te-servir/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

GUILLAUMIN, Colette. *Racism, sexism, power and ideology*. London and New York: Routledge, 1995.

HISTED-BR, Grupo de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e Educação no Brasil". Faculdade de Educação, UNICAMP, [s. n.]. Disponível em:

<https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/nacionalismo>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Revista de Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, Florianópolis, UFSC, 1995, p. 464-478.

IPHAN. *Jongo, patrimônio imaterial brasileiro*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Jongo_patrimonio_imaterial_brasileiro.pdf.

Acesso em: 9 set. 2024.

JUTEAU-LEE, Danielle. Introduction (Re)constructing the categories of “race” and “sex”: the work of a precursor. In: GUILLAUMIN, Colette. *Racism, sexism, power and ideology*. London and New York: Routledge, 1995. p. 1-26.

KAÇULA, Tadeu. Heranças ancestrais afro-brasileiras. *Vermelho: a esquerda bem informada*, Brasília, [s. n.], 2021. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2021/03/22/herancas-ancestrais-afro-brasileiras/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

LOPES, Nei. A cantora e compositora Geovana lança o disco “Brilha Sol”, depois de 30 anos sem gravar. *Revista Prosa, Verso e Arte*, [s. n.], 20 abr. 2023. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/a-cantora-e-compositora-geovana-lanca-o-disco-brilha-sol-depois-de-30-anos-sem-gravar/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

MAGNIN, Leonardo Coutinho; MARINS, Leonardo Yu. “Continuar festejando”: como a tradição do samba de bumbo se mantém viva. In: ENECULT, ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 13. 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 12 a 15 set. 2017, 15 p. Disponível em: <http://www.patrimonioimaterial.sp.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/enecult-samba-de-bumbo-2017.pdf>. Acesso em: 9 set. 2024.

MACEDO, Lorena Neves. *Universalismo versus relativismo: pela prevalência da razão. Publica Direito*, [s. n.], 2012. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=61d009da208a34ae>. Acesso em: 21 dez. 2023.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3464/1/MarceloManzatti.pdf>. Acesso em: 9 out. 2024.

MARCELINO, Márcio Michalczuk. Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.patrimonioimaterial.sp.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/TESE_MARCELO_MICHALCZUC_MARCELINO.pdf. Acesso em: 18 jun. 2024.

MATARAZZO, Thais. *Sinhá a dama do samba*. Revista Athena, n. 29, 2024. Disponível em: <https://athena.pt/2017/08/01/httpsathena-ptwp-adminpost-phppost754actionedit/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MATHES, James. *The Analysis of Musical Form*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2007.

MATOS, Olgária Chain Feres. *Universalismo e diversidade: Olgária Matos escreve sobre o novo livro de Renato Ortiz*. Blog Boitempo, São Paulo, [s. n.], 2015. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/08/31/universalismo-e-diversidade-olgaria-matos-escreve-sobre-o-novo-livro-de-renato-ortiz/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

MELLO, Eduardo. *Samba à Paulista: fragmentos de uma história esquecida (parte1)*. Canal CJE. São Paulo: Pró Reitoria de Cultura e Extensão da USP, São Paulo. 2007. 1 vídeo com

47:49 de duração. Disponível em: <https://youtu.be/pmcJlUmg31o?si=dyToOwr60kUZZ3qk>. Acesso em: 13 set. 2024.

NÚCLEO DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE ÉTNICO-RACIAL. *Racismo*. Curitiba, Ministério Público do Estado do Paraná, [s. n.]. Disponível em: <https://site.mppr.mp.br/nupier/Pagina/Racismo#:~:text=Raça%20pode%20ser%20entendida%20como,cor%20do%20cabelo%2C%20entre%20outras>. Acesso em: 21 dez. 2023.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

OLIVEIRA, Beatriz de. Legado da sambista Madrinha Eunice e escola lavapés revelam potência da presença negra na edificação da cidade de São Paulo. *Omenelick*, São Paulo, 2023. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/legado-da-sambista-madrinha-eunice-e-escola-lavapes-revelam-potencia-da-presenca-negra-na-edificacao-da-cidade-de-sp>. Acesso em: 15 abr. 2024.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PRANDO, Flávia. Samba paulista: militância e resistência. *Música Popular em Revista*, Unicamp. Campinas, v. 6, n. 1, p. 159-184, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13153/8556>. Acesso em 9 de set. 2024.

REDE Antirracista. Escola de Samba Vai-Vai. *Ação educativa*, [s. n.]. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/redeantirracista/equipamentos/escola-de-samba-vai-vai/>. Acesso em: 10 out. 2024.

REGISTRO samba de bumbo paulista. *Youtube*, [s. n.], 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2vALnFIBQ4&t=5s>. Acesso em: 10 set. 2024.

SAMBANDO.COM. Geovana musa do samba rock, ganhará documentário em sua homenagem. [s. n.]. Disponível em: <https://www.sambando.com/geovana-musa-do-samba-rock-ganhara-documentario-em-sua-homenagem>. Acesso em: 10 out. 2024.

OLIVEIRA, Alan Santos de. *Círculos, espirais e rodas no mundo afro-atlântico: itinerários do pensamento rodante*. 2021. 236 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/42460>. Acesso em: 16 jun. 2024.

SABINO, Hellen Cristina Souza; MOREIRA, Adriana Lopes. Sutilezas na composição do samba de Geovana. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM. 34., 2024, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 16-20 set. 2024. 8 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. RJ, Zahar, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. SP: Edusp, 2015.

SILVA, da José Carlos Gomes da. *Os sub urbanos e a outra face da cidade: negros em São Paulo 1900-1930, cotidiano, lazer e cidadania*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/28874>. Acesso em: 15 abr. 2024.

SIMSON, Olga von. O samba paulista e suas histórias: textos, depoimentos orais, musicais e imagens na reconstrução da trajetória de uma manifestação da cultura popular paulista. *Resgate*, v. 16, p. 9-34, 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645648/12948>. Acesso em: 14 jul 2024.

VAI-VAI. *Nossa história*. São Paulo: GRCSES Vai-Vai, 2024. Disponível em: <https://vaivai.com.br/nossa-historia#:~:text=tiririca%20ou%20capoeira,-Em%201914%2C%20surgiu%20o%20primeiro%20cord%C3%A3o%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20%2D%20O,deles%20foi%20o%20VAI%2DVAI>. Acesso em: 10 de out. 2024.

YOUNG, Michael. *The rise of the meritocracy*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2017 [1958].