

As cantoras, musas dos sambas-enredo dos carnavais paulistanos (1980-1991)

The singers and muses of sambas-enredo of São Paulo Carnivals (1980-1991)

 Zelia Lopes Silva¹

Resumo

Neste texto discutirei os sambas-enredo exibidos nos carnavais da cidade de São Paulo, entre 1980 e 1991, os quais homenageiam cantoras e intérpretes brasileiras, a exemplo de Carmem Miranda, que recebeu tributo três vezes, Clara Nunes que foi enredo de duas escolas de samba diferentes, e Elis Regina. Tais enredos alinham-se às exigências decorrentes da institucionalização dos festejos carnavalescos desde 1968 em cujos desfiles devem exibir temas voltados para o folclore (lendas, mitos, etc.) e para a história do país, de modo a lhes conferir o perfil de brasilidade desejado pelos circuitos oficiais. Pergunta-se: em que medida os tributos a essas mulheres cumprem os objetivos almejados se tais escolhas se inserem em outros interesses?

Palavras-chave: Carnaval paulistano. Cantoras carnavalizadas. Samba-enredo.

Abstract

In this article I will discuss the sambas-enredo exhibited in the carnivals of São Paulo city, between 1980 and 1991, which pay homage to Brazilian female singers and performers, such as Carmem Miranda, honored three times, Clara Nunes, who was the theme of two different samba schools, and Elis Regina. These themes were in line with the demands arising from the institutionalization of carnival celebrations since 1968 in which carnival parades should display themes focused on folklore (legends, myths, etc.) and the history of the country in order to give them the profile of Brazilianness desired by the official circuits. We propose a question: to what extent do the tributes to these women fulfill the desired goals if such choices are part of other interests?

Keywords: São Paulo Carnival. Carnival singers. Samba-enredo.

¹ Graduada em História pela Universidade de Brasília; Mestre pela Unicamp, Doutora pela USP e Livre-Docente (Unesp/2004). Prfª da Universidade Estadual Paulista –UNESP/Campus de Assis. E-mail: zelia.lopes@terra.com.br

Introdução

Embrenhar-se no mundo feminino com a carnavalização da vida de algumas mulheres que se tornaram enredos para serem exibidos nas passarelas durante os folguedos de Momo, entre os anos de 1980 a 1991, exige imaginação na abordagem do assunto. Alinha-se ainda o fato de existir o cerceamento da liberdade de expressão até 1985, quando termina a ditadura militar existente no país.

As peculiaridades conjunturais assinaladas estarão subjacentes nas reflexões sobre essas mulheres, ícones do mundo da música, que foram motes de sambas-enredo do carnaval paulistano. As escolhidas eram cantoras que se projetaram no cenário cultural brasileiro e no exterior, em tempos distintos do século XX, a exemplo de Carmem Miranda², homenageada três vezes (1983, 1988, 1990), Elis Regina³, que recebeu tal tributo uma vez (1984), e Clara Nunes⁴, enredo de duas escolas de samba diferentes (1987, 1990).

Essas intérpretes tiveram traços de suas experiências de vida e profissionais carnavalizados e exibidos alegoricamente na avenida pelas agremiações Flor da Zona

² Carmem Miranda (1909-1955) chamava-se Maria do Carmo Miranda da Cunha. Era filha de pais portugueses que vieram para o Brasil quando ela tinha dois anos de idade. Iniciou suas atividades de cantora na pensão de sua mãe, frequentada por artistas. Em 1928 conheceu José de Barros que se tornou o seu padrinho profissional que a introduziu no mundo artístico e das rádios. O sucesso no Brasil projetou-a internacionalmente, notadamente nos EUA que se firmou pela sua singularidade e brasilidade, expressas em seus trajes e na interpretação do cancionário popular (Dicionário Mulheres do Brasil, 2000, p. 134-135).

³ O seu nome de batismo era Elis Regina Carvalho Costa. Nasceu em 17 de março de 1945 em Porto Alegre. Iniciou a carreira artística em Porto Alegre, ainda na infância. Gravou o seu primeiro compacto em 1960. Em 1964 transferiu-se para o Rio de Janeiro. Em 1965 participou do I Festival da Música Popular Brasileira cantando “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, arrebatando o primeiro lugar. Daí em diante projetou-se nacionalmente e também internacionalmente, participando de festival na Europa e apresentando-se em 1968 no Olympia, em Paris. Retornou a Europa no ano seguinte. Gravou vários discos e fez shows que foram referência, como: *Falso Brilhante* (1978), *Saudades do Brasil* (1980), *Trem Azul* (1981). Faleceu, em decorrência de *overdose*, em 19 de janeiro de 1982 em São Paulo e foi sepultada no cemitério do Morumbi/SP (Dicionário Mulheres do Brasil, 2000, p. 190-191).

⁴ Clara Nunes nasceu em Paraopeba (MG) em 12 de agosto de 1943 e faleceu a 2 de abril de 1983 no Rio de Janeiro. Órfã desde criança teve os primeiros ensinamentos musicais no ambiente familiar. Por meio de lembranças pós memória, as experiências de violão de seu pai foram inspirações vigorosas para sua vida artística, segundo seus depoimentos. Na adolescência mudou-se para Belo Horizonte. Participou de concursos para ingressar no mundo artístico. Fez sua estreia nos palcos, no Rio de Janeiro em 1972 com o show Clara, Clarisse, Clara. No ano seguinte apresentou-se em Salvador com Vinicius de Moraes e Toquinho. Em seguida, a convite da rádio e TV portuguesa, fez uma longa temporada em Portugal. Anos depois, já reconhecida no Brasil, participou novamente de atividades culturais em Portugal e em outros países da Europa. (DICIONÁRIO MULHERES DO BRASIL, 2000, p. 161; BRUGGER, 2008).

Sul⁵, União Independente de Vila Prudente⁶, Combinados do Sapopemba⁷, Morro da Casa Verde⁸ e Lavapés⁹. Eram escolas relativamente recentes, exceto a Lavapés, escola de samba criada em 1937.

Essas mulheres foram cantadas em prosa e verso sob o som dos batusques e acordes do samba, durante o período de distensão ditatorial e de sua superação em 1985, com o retorno das eleições gerais, em conformidade com as regras democráticas. O ano de 1991, data final para essas reflexões, marcou o momento de criação do sambódromo que se tornou o diferencial na exibição dos desfiles que, a partir de então, ficaram marcados pelo luxo e *glamour*.

Entretanto, a homenagem dos sambistas ao gênero feminino já ocorrera em décadas anteriores. Pesquisas indicam que antes de 1968 (data de oficialização dos desfiles carnavalescos) algumas mulheres foram inspiração para os enredos de escolas de samba. A Nenê da Vila Matilde, por exemplo, trouxe em 1959, 1961 e 1962 mulheres como temas de seus enredos, antecipando-se em relação às demais agremiações. Os motes das homenagens foram figuras femininas que se destacaram no imaginário coletivo por suas proezas excepcionais ou amorosas, como a escrava Chica da Silva e a Marquesa de Santos. Após 1968, algumas mulheres foram representadas em sambas-enredo.

Inquirir tais situações implica voltar-se para a conjuntura de emergência desses sambas-enredo bem como esclarecer que as fontes para essas reflexões são as letras dos enredos que foram divulgadas pela SASP – Sociedade dos Amantes do Samba Paulista, a bibliografia sobre o período, sobre as cantoras e os carnavais da cidade. Não existe sinopse e nem áudio que poderiam propiciar outros elementos para análise do assunto. Como as escolas de samba em pauta são pequenas, saber sobre sua trajetória nem sempre é possível devido à precariedade de informações.

⁵ Existem dois registros sobre a fundação da Escola de Samba Flor da Zona Sul: 13 de maio de 1976 e 18 de fevereiro de 1978. Consta em crônicas da imprensa que no período de 1979 a 1997 a escola ficou sem desenvolver atividades oficialmente. Porém, a SASP noticia seu desfile em 1987 trazendo o enredo em homenagem a Clara Nunes. Em 1997 teria solicitado a UESP o direito de desfilar novamente.

⁶ A escola União Independente de Vila Prudente foi fundada em 11 de maio de 1982.

⁷ A Escola de Samba Combinados do Sapopemba foi fundada em 12 de dezembro de 1984 e teve como seu primeiro Presidente o Mestre Saraiva.

⁸ Morro da Casa Verde foi fundada em 06 de abril de 1962 por Sr. Zezinho Nazareth, resultante de uma dissidência da Unidos do Morro da Casa Verde.

⁹ A escola de samba Lavapés foi fundada em 1937 e foi dirigida por Diolinda Madre (Madrinha Eunice) desde tal data até o ano de 1995, ano de sua morte. No ano seguinte, assumiu a presidência da escola, sua neta Rosemeire Marcondes.

O que motivou essas agremiações a tais escolhas, além das determinações oficiais? As mudanças em curso no país influenciaram os sambistas nas homenagens ao gênero feminino? Ou, os sambas-enredo se constituíram em tributos específicos, das próprias escolas, de apreço às musas escolhidas? O que diz a historiografia dos anos 1970 e 1980 sobre os desfiles carnavalescos de algumas escolas de samba e seus respectivos sambas-enredo dedicados às cantoras Carmem Miranda, Clara Nunes e Elis Regina?

Os indícios são abismais em relação às pesquisas sobre as brincantes nos carnavais da cidade. Essas precariedades se aguçam ainda mais sobre aquelas que receberam os tributos por meio dos sambas-enredo transformados em fontes para essas pesquisas. Isso não quer dizer que o movimento feminista esteja ausente da cena brasileira nessas décadas.

Retrocedendo aos anos 1970, as mobilizações das mulheres no Brasil acompanham as inquietações do movimento feminista internacional chamado de Segunda Onda¹⁰. Entretanto, elas tinham pautas próprias considerando que parte dessas mulheres se engajou no combate à ditadura militar, às desigualdades sociais e à miséria existente no país. Integradas aos demais movimentos sociais contra a ditadura militar, essas intervenções tornaram-se cada dia mais radicais, dando origem às organizações clandestinas de esquerda, que se propunham enfrentar o regime militar, a partir da luta armada. Como desdobramento dessa radicalização, as mulheres de esquerda também se engajaram no combate armado dessa conjuntura e muitas delas foram presas e mortas sob tortura.

Outra parte dessas mulheres — em que pese a postura feroz da ditadura militar contra os militantes de esquerda, sejam eles homens ou mulheres —, ainda na década de 1970 esboçam-se modestamente algumas ações, seguindo os passos do movimento feminista internacional chamado de Segunda Onda que explodiu em vários países, como já mencionado. As atuações dessas feministas brasileiras resumiram-se aos chamados “Grupo de Conscientização Feminina” (de 1972-1975/São Paulo) e “Grupos de Reflexão” (no RJ, durou de 1972 a 1973). Foram estruturados por mulheres jovens intelectualizadas,

¹⁰ Conquanto no país os confrontos ocorriam sob forte repressão, nos EUA, os ruídos das ruas com as demandas feministas foram explosivos e os embates se projetaram muito além de suas pautas. Nesse diapasão o movimento negro sacudiu o cenário público americano contra a discriminação racial enfileirados em torno da luta pela garantia das liberdades civis agregando-se a ele a ala radical que ficou conhecida como “os panteras negros”. Esse grupo combatia em suas propostas o sistema capitalista, os preconceitos e as injustiças sociais, notadamente sofridas pelos afro-americanos.

do Rio de Janeiro e de São Paulo (que tinham viajado aos EUA e à França e que, de alguma forma, tiveram contato com aqueles movimentos feministas) (PEDRO, 2012).

Sob a ditadura militar, e apesar dela, o movimento feminista brasileiro, embora intermitente, produziu imprensa própria que agregou mulheres intelectualizadas das elites. Nas periferias do ABC paulista também emergiu o movimento de mulheres que lutava por creches, contra a carestia (o movimento das panelas vazias), ligado ao sindicalismo do período e à Igreja Católica.

Na década de 1980, acompanhando as rearticulações políticas gerais em prol da redemocratização do país, as movimentações feministas ganharam impulso muito embora suas pautas fossem direcionadas aos seus interesses, como expôs Céli Pinto:

Com a redemocratização dos anos 1980, o feminismo no Brasil entra em uma fase de grande efervescência na luta pelos direitos das mulheres: há inúmeros grupos e coletivos em todas as regiões tratando de uma gama muito ampla de temas — violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, opções sexuais (PINTO, 2010, p. 17).

Se as suas conexões resultaram em ações diversas que foram desde fomentar os seus impressos, até a criação de espaços próprios para agregá-las (PEDRO, 2012), do ponto de vista das pesquisas acadêmicas a produção ainda estava centrada em projetos autorais. Somente no final dos anos 1990 é que surge a publicação do livro *História das Mulheres no Brasil* (DEL RPIORE (Org.); BASSANEZI (Coord. de caps.), 1997) proposta coletiva pioneira, que mapeia o estado da questão e que se tornou referência às pesquisas posteriores¹¹.

Muito embora as investigações desde aquela publicação coletiva tenham avançado, ainda existem temas e períodos pouco explorados, a exemplo das folionas nos festejos carnavalescos pelo Brasil afora, incluindo as brincantes de São Paulo. Ora, se

¹¹ No Brasil, o movimento feminista da chamada **Segunda Onda** não resultou somente na produção de textos, isoladamente, mas houve o deslocamento dessas questões da rua para as Universidades e vice-versa já no período pós-ditadura. Nesse último espaço, vão surgindo paulatinamente a criação de jornais, Grupo de Estudos, fóruns acadêmicos, como **Fazendo Gênero**, diferentes daquelas experiências da década de 1970. Surgem igualmente periódicos a exemplo de *Estudos Feministas*, criado em 1992 pela CIEC/ECO/UFRJ, sob a liderança de Heloisa Buarque de Hollanda, da área de literatura, e em 1993 *Cadernos Pagu*, na Unicamp. Esses espaços eram fruto de debate de mulheres militantes que foram se agregando, tais quais as outras experiências ocorridas no eixo Rio/São Paulo e em várias partes do país. No Rio de Janeiro, São Paulo e Florianópolis essas iniciativas tiveram impulso com a chegada de mulheres intelectuais, exiladas, que se agregaram às demais mulheres militantes do país, que instigaram o debate e ajudaram a organizar, nas universidades, grupos de pesquisas e demais eventos acadêmicos. Nesse processo, houve a transferência da revista de *Estudos Feministas* da UFRJ para a UFSC, que posteriormente torna-se Revista de Estudos. Teve como editora a Professora da área de Letras, Zahidé Muzart, responsável pela criação, em 1995, com duas colegas aposentadas, da Editora Mulheres (RIBEIRO, Elisa; KARAM, Sergio, 2020).

não existem pesquisas específicas sobre as brincantes e sobre essas homenageadas a partir dos sambas-enredo, não é o que ocorre com as cantoras, motes desses tributos. Elas foram objetos de pesquisas acadêmicas, cujos resultados tornaram-se significativos para análise dos sambas-enredo que trouxeram aspectos de suas vivências para a montagem dos desfiles pelas escolas de samba promotoras desses preitos.

Nesse processo, os carnavais paulistanos de 1980 a 1991 também foram investigados, o que não se estendeu às mulheres que aparecem marginalmente mencionadas nessas pesquisas. Alguns estudos gerais abordaram as mudanças sofridas nessas festividades, após 1968, com a oficialização dos carnavais da cidade. Alessandro Dozena (2011), por exemplo, em seu livro *A geografia do samba na cidade de São Paulo* mapeia esse campo identificando transformações da espacialidade do samba e da estrutura das escolas de samba em São Paulo, capital, não obstante reafirme que o samba e o carnaval sejam ocorrências distintas.

No mesmo diapasão tem-se o trabalho de Bruno Baronetti (2015) que explora o universo dos desfiles carnavalescos na cidade de São Paulo, de 1968 a 1996, com foco na Escola de Samba Vai-Vai. Nesse livro o autor trouxe depoimentos dos sambistas, incluindo em seu rol, o depoimento de Emília Feliciano Ferreira, conhecida por Dona China, primeira porta-bandeira da Vai-Vai na modalidade de escola de samba, a partir de 1972. Os seus registros elucidam alguns aspectos gerais sobre a participação das mulheres no âmbito daquela escola de samba, os preparativos para a exibição e as limitadas funções dentro da agremiação.

Independentemente de todos os obstáculos, no início da década de 1980 no embalo do processo de redemocratização tem-se um ambiente mais favorável aos poetas do samba para pensar outros temas para os sambas-enredo, que fossem além do universo oficial. Nessas escolhas eles discutiram o papel das mulheres na vida do país, embora os motes sobre o gênero feminino não fosse uma novidade. Certamente os tributos às divas Carmem Miranda, Elis Regina e Clara Nunes, expressos nos enredos são paradigmáticos considerando que suas trajetórias artísticas se inscrevem no universo do samba e muitos fizeram para o seu engrandecimento.

Os passos seguintes voltam-se para esmiuçar o tema, principiando pela sistematização dos sambas-enredo trazidos pelas agremiações.

As musas das passarelas do samba paulistano: as mulheres-memória

O perfil e sentido dessas distinções, expostos no Quadro 1, sintetizam as informações gerais tais como: o nome das escolas, o título do samba-enredo sobre a protagonista homenageada, o ano, a classificação da escola por grupo, o resultado final de sua exibição e o/a Presidente/a da escola.

Quadro 1- De interpretes às passarelas do samba como alegorias (1983-1990)

Nome da escola samba	Título do samba-enredo	Ano	Grupo	Classificação	Presidente
Flor da Zona Sul (Fundada em 18/02/1976 ou 1978)	Exaltação a Carmem Miranda	1983	Vaga Aberta	11º lugar	Luiz Carlos Cruz
União Independente de Vila Prudente (fundação - 11/05/1982)	Elis Regina – O som da festa eterna desta musa	1984	G1	8º lugar	Arcílio Antunes
Flor da Zona Sul	Clara Guerreira	1987	Vaga Aberta	5º lugar	Luiz Carlos Cruz
Lavapés (Fundação - 1937)	Carmem Miranda	1988	G3	8º lugar	Diolinda Madre ¹²
Combinados do Sapopemba (Fundada em 12/12/1984)	Clara Nunes	1990	G3	3º lugar	Mestre Saraiva (1º Presidente) /Zoraide
Morro da Casa Verde (Fundada em 06/04/1962)	Carmem Miranda, “a estrelinha brilhante”	1990	G3	4º lugar	Laurizete Nazaré da Silva

Fonte: SASP – Sociedade dos Amantes do Samba Paulista. BIBLIOTECA DIGITAL: CARNAVAL. http://www.sasp.com.br/a_sambas_carnaval.asp?rg_carnaval=1968#.¹³

Identificar as mulheres que inspiraram os sambas-enredo não foi difícil por se tratar de um número relativamente pequeno, como já mencionado anteriormente. O espectro de inserção social das homenageadas também era restrito, embora as escolhas tenham-se

¹² Diolinda Madre dirigiu a Lavapés até o ano de 1995. Após a sua morte (1995) a direção da escola foi assumida no ano seguinte por sua neta Rosemeire Marcondes.

¹³ O quadro e os sambas-enredo citados neste texto foram construídos por mim com base nas informações coletadas no site da SASP (Sociedade dos Amantes do Samba Paulista). Disponível em: https://web.archive.org/web/20160306022219/http://www.sasp.com.br:80/A_CARNAVAIS.asp#.WpcMXujwbiU. Acesso em: 25/08/17; 31/08/17; 04/09/17; 10/10/17; 18/10/17; 19/10/17; 29/10/17; 11/01/2019.

voltado para um núcleo comum ligado ao mundo cultural dos afrodescendentes que tinham no samba e sua valorização o centro dessa comunhão de sentidos.

Assim, de 1968 a 1991, vinte sambas-enredo enfocaram as figuras femininas. Já para o período de 1959 (1ª aparição) a 1991, trinta e oito sambas-enredo tiveram como protagonistas as mulheres. Em relação ao objeto desse artigo, o quadro acima divulga pequena parcela de mulheres que atuavam no campo da música que receberam nesse período homenagens dos sambistas. Externo a esse grupo, apareceram as personalidades femininas que se projetaram ao longo dos séculos como Dona Beja, Domitila, a Marquesa de Santos (1961, 1969, 1982), a Índia Paraguassú (1980), cujo enredo trouxe o título *Acima de tudo mulher*, a soldado Maria Quitéria (1972), Nair de Teffé (1982- Primeira Dama), Cacilda Beker (1977- atriz de teatro)¹⁴. Além delas, os poetas prestaram tributos ao gênero feminino, às mulatas e às orixás.

Não eram escolas de projeções, exceto Lavapés. Mesmo assim, entre as agremiações enfocadas nesse artigo, apenas União Independente da Vila Prudente integrou dois anos consecutivos, na década de 1980, o Grupo 1¹⁵; três delas foram classificadas no Grupo 3 e duas sequer atingiram a pontuação exigida ficando classificadas em Vaga Aberta, denotando o sobe e desce dessas agremiações em decorrência das dificuldades para atender as exigências oficiais, de luxo, requinte e qualidade de cada proposta de desfile.

A análise dos sambas-enredo alusivos às protagonistas da música e os sentidos dessas representações carnalizadas das vivências de tais figuras, pode ser precedida do esclarecimento sobre este gênero musical. O texto *Dossiê das Matrizes do samba do Rio de Janeiro* (jan/out/2006), de responsabilidade do Centro Cultural Cartola e do Iphan/MINC, discute as modalidades que se constituem as matrizes do samba do Rio de Janeiro, a partir das variações identificadas por partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. O objetivo da referida pesquisa foi distinguir as diferenciações dessas modalidades de samba que faziam parte do repertório cultural dos negros afrodescendentes. Interessa neste texto clarificar as características do samba-enredo e os

¹⁴ Além dessas cantoras também foram homenageadas as compositoras e intérpretes negras, Chiquinha Gonzaga (1978) e Clementina de Jesus (1983).

¹⁵ A Escola de Samba União Independente da Vila Prudente em 1984 e 1985 fez parte das escolas de samba que integravam o originário Grupo 1. Desceu para o Grupo 2 nos anos de 1986 e 1987. No ano de 1988, com a criação do Grupo Especial ela passou a integrar o Grupo 1, entre o ano de 1988 a 1991, com a nova reclassificação das escolas de samba.

elementos básicos que modelam sua configuração. Na Introdução do texto citado acima, aparece a seguinte definição para samba-enredo¹⁶:

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o **samba-enredo**, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile. De sua animação e cadência depende todo o conjunto da agremiação, em termos de evolução e envolvimento harmônico. O samba-enredo agrega características dos dois primeiros subgêneros [samba de terreiro e samba de partido-alto] descritos, como, por exemplo, a presença marcante do refrão e a inclusão, quase sempre nas entrelinhas, de experiências e sentimentos dos sambistas, desafiando a fria objetividade de alguns enredos (Centro Cultural Cartola/IPHAN/MINC, jan/out/2006).

Assim demarcado o perfil do samba-enredo, vê-se que esse gênero traz elementos de expressões culturais constitutivas do repertório da subcultura dos pretos, forjadas nos bairros periféricos do Rio de Janeiro, ao longo do século XX, e consagrado nas passarelas dos carnavais da cidade. A partir de 1956 esse gênero teve início em São Paulo, com os desfiles da Escola de Samba Nenê da Vila Matilde e consagrou-se nas passarelas, em 1968, com a institucionalização dos carnavais da cidade.

Na conjuntura assinalada nesse artigo, o samba-enredo já fazia parte dos desfiles das escolas de samba, trazendo motes voltados para expressões diversificadas da cultura e da história do país. Foi nesse diapasão que as musas da música popular brasileira se tornam motes de sambas-enredo, como veremos a seguir. Os poetas desenharam os seus perfis seguindo traços já consagrados e de domínio público, sobre suas trajetórias pessoais e profissionais.

Iniciaremos essa discussão por Carmem Miranda, protagonista que foi carnavalizada nas passarelas no ano de 1983, tributo que já fora prestado em 1974 pela Escola de Samba Lavapés que na ocasião integrava o Grupo 2.

Carmem Miranda – “A estrelinha brilhante que marcou gerações”

¹⁶ Os outros subgêneros analisados no texto citado referem-se ao samba de terreiro que cantava a experiência de vida, o amor, as festas, etc. e samba partido-alto “nascido das rodas de batucada, no qual o grupo marcava o compasso batendo com a palma da mão e repetindo versos envolventes que constituíam o refrão. No partido-alto o refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados, normalmente (mas não necessariamente) obedecem ao tema proposto”. É o refrão que serve para um participante chamar um parceiro para o centro da roda para a dança e o gingado (Centro Cultural Cartola/IPHAN/MINC, jan/out/2006).

“A estrelinha brilhante que marcou gerações”, como diz o samba-enredo, traduz o papel disseminado sobre a artista no imaginário social, que atravessou, sucessivamente, gerações. Rememorada na década de 1980 em diferentes sambas-enredo, o significado atribuído à cantora remonta aos anos 1940, o auge de sua atuação profissional. Naquela ocasião, as suas performances e repertórios musicais foram vinculados à afirmação da identidade nacional, a partir da valorização da cultura brasileira de traços plurais (MAUAD, 2014) tendo no samba o seu sustentáculo.

Nas décadas seguintes, certas imagens e representações sobre o Brasil e o gênero feminino apoiaram-se em Carmem Miranda, mulher-memória de certa vertente do samba, e do carnaval, que se tornaram elementos difusores e força mobilizadora significativa da identidade do país. E, igualmente, da erotização da mulher brasileira associada ao ritmo e à dança atinentes a esse gênero e ao carnaval (BESERRA, 2007).

Rastros daquela trajetória rememorada no sentido memorial apareceram nos sambas-enredo inspirados na cantora que foram elaborados pelas escolas de samba Flor da Zona Sul (1983) e Morro da Casa Verde (1990). Embora fossem diferentes essas escolas trouxeram elementos comuns para traçar o seu perfil, como veremos a seguir. Sem inovações, seguiram os mesmos padrões das demais agremiações. Os compositores retraçaram aspectos da trajetória pessoal e profissional de Carmem Miranda que se fixara na memória e no imaginário coletivo a partir de seus feitos transnacionais, ainda que tributários aos elementos de brasilidade.

O samba-enredo *Exaltação a Carmem Miranda* (1983, de autoria desconhecida) apresentado pela Escola de Samba Flor da Zona Sul, classificada em Vaga Aberta, retrçou a trajetória da cantora, de origem portuguesa, e definiu seus esforços para confirmar sua brasilidade, estratégia que foi realizada ao unir “a magia do fado para ao samba se juntar”. Esse caminho foi realizado por meio da apropriação de elementos culturais usados para animar as suas performances que definiam a baianidade, tais como: o mexe, mexe de sua evolução e as alegorias usadas em cena que, simbolicamente, sinalizavam para sua pertença ao Brasil. Segundo os sambistas eram o jeito de seu “povo cantar”. A cantora aparecia sempre acompanhada do grupo Bando da Lua. A letra do enredo é a seguinte:

O samba-enredo *Exaltação a Carmem Miranda*
(Escola de Samba Flor da Zona Sul - 1983)

Saiu de lá veio pra cá/o Brasil ficou mais forte/Depois de Carmem chegar /e veio de lá de muito longe, veio pra ficar/ O mundo atravessou brasileira primeira, que se naturalizou/Adeus Coimbra, adeus Lisboa/ trouxe a magia do fado para o samba se juntar/Daqui pra lá, de lá pra cá/ exaltando batuqueiro gente nova festejar/Tem Bando da Lua para animar/ no show que ela dava era assim/Carmem Miranda baianinha/ quem é que não viu o que ela tinha/ Daqui pra lá, de lá pra cá/ mexe mexe evolução e alegoria sem parar/Vou te pegar nega maluca, ora se vou/ seu requebrado minha mente iluminou/ ôôô ora se vou/O Tio Sam se ao menos pudesse ver a imagem feliz/Da baiana crescer comparando essa beleza sem igual/Olha a maneira do meu povo cantar/A Flor invade o Ipiranga nesse visual/Mostra pro povo nosso carnaval (SASP, acesso 11/01/2019).

A letra enfatiza sua trajetória e os parâmetros para garantir a brasilidade requerida, calcada no samba, nos requebros e na identificação com a Bahia que permitia o mexe, mexe e alegorias para suas exibições.

A terceira escola de samba que prestou tributo a Carmem Miranda foi a Lavapés (1988/G3), com o samba-enredo – *Carmem Miranda*. Os seus versos não serão discutidos porque eles não foram disponibilizados, bem como o nome do compositor_ não foi informado na ficha técnica da SASP.

Em 1990, o enredo *Carmem Miranda, a “estrelinha brilhante”*, do compositor João Celso Rabelo, exibido pela Escola de Samba Morro da Casa Verde/ G3, centrou o foco nos elementos de brasilidade que marcou o seu perfil, sempre acompanhada do conjunto Bando da Lua. A letra é a seguinte:

Samba-enredo - Carmem Miranda, a “estrelinha brilhante”
(Escola de Samba Morro da Casa Verde)

Vai meu pensamento/ nesse momento de raro prazer/ Vagar no mundo do samba/ pois Carmem Miranda/ nós vamos trazer/ Assim se faz presente/ em nossa mente, em nossos corações/A estrelinha brilhante/ que marcou gerações/ foi bem longe baiana/ Fez fama, criou raiz (raiz)/ com o Bando da Lua cantava/ E levava o nosso país/ tchica tchica bum/ bum bum bum/ Ta-hi balance/ no tabuleiro da baiana/ o que que tem /Tem dendê (SASP, acesso 11/01/2019).

A letra do enredo enfatiza que além da música, o seu canto divulgava o nosso país para outras nações a partir de suas características específicas, tais como: o ritmo — tchica, tchica, bum, bum, bum, bum —, certas peculiaridades culturais, a exemplo do tabuleiro da baiana e o dendê, óleo peculiar para a fritura do acarajé, quitute que era comercializado no tabuleiro da baiana. Em outras palavras, a cantora conquistou “corações e mentes” no decurso do movimento das gerações mantendo-se presente nesse imaginário, no recorrente processo de construção da brasilidade do país.

Para contar essa estória em versos, os compositores usaram rimas ricas e rimas pobres. Nos versos da primeira estrofe, por exemplo, a palavra “prazer” (s.) foi usada para

rimar com “trazer” (v.); e, na sequência, esse padrão anterior alterou-se ao ser usado o substantivo “corações” (s.) para rimar com “gerações” (s.).

Os sambistas empregam outras figuras de linguagem, para agregar maior realce à sua poética, como a metáfora (“vagar no mundo do samba”; “estrelinha brilhante”) e a metonímia “criou raiz (raiz)” — que se caracteriza pelo emprego de um termo em lugar de outro —, para demarcar a ideia de pertença da protagonista ao país. Parece que o objetivo era avigorar o seu perfil inspirador e sua projeção que se definia muito além do aqui e do agora daquele momento.

Diferentemente da trajetória de Carmem Miranda, as cantoras Elis Regina e Clara Nunes vivenciaram outro debate que perpassou a conjuntura dos anos 1960 e 1970, sobre o campo popular e a cultura nacional. O forte traço contestatório demarcou tal debate no campo da música, que passou a conviver com a emergência de outras tendências — Samba jazz, Bossa Nova, Iê, Iê, Iê, Tropicália, MPB, etc. — no final dos anos 1960. A opção defensora no samba voltou-se para afirmação das raízes da cultura brasileira.

Afirma Mateus de Andrade Pacheco que os artistas da MPB eram vistos pelos contemporâneos como “pensadores da sociedade brasileira”, assumindo assim o lugar de contestação do regime autoritário e a defesa de temas relativos à valorização da música nacional e da cultura brasileira. E, também, eram chamados a refletir sobre os hábitos e costumes vigentes no país.

Esta intervenção inicialmente teve o tom de denúncia da pobreza e da exclusão nas chamadas “músicas de protesto” das quais Elis Regina foi importante intérprete. A canção Upa Neguinho, música de autoria de Edu Lobo e letra de Gianfrancesco Guarnieri (que originalmente integrou o musical *Arena conta Zumbi*, contendo textos e direção de Augusto Boal), ganhou interpretação especial da cantora Elis Regina e tornou-se sucesso absoluto de sua carreira. Mas, a sua atuação foi muito além. Os seus espetáculos temáticos — *Falso Brilhante* (1975), *Transversal do Tempo* (1978), *Saudades do Brasil* (1980), *Trem Azul* (1982) —, definiram suas intervenções no cenário brasileiro, como interpreta Mateus de Andrade Pacheco em sua dissertação de mestrado *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção* (PACHECO, 2009).

Se o final dos anos 1960 foi marcado por intervenções artísticas de protestos em diferenciados campos e sofreu modificações nos anos seguintes, a trajetória de Elis Regina também teve o rumo alterado na década de 1970, como observa Andrea M.

Vizzotto A. Lopes, no texto *Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina* (LOPES, 2014).

A discussão passo a passo voltou-se para outro tipo de agenda, igualmente complexa, considerando que os protagonistas anteriores, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram presos e exilados. E, Chico Buarque de Holanda passou a ser cerceado, ficando na Itália por um tempo. Nesse período, Elis Regina também estendeu sua temporada de shows na Europa, considerando a falta de liberdade de expressão existente no país.

A projeção de Clara Nunes no mundo da música coincidiu com a afirmação do samba no campo cultural. As preocupações culturais da artista se inseriam no debate existente na conjuntura sobre a cultura popular, comuns entre outros artistas como às cantoras Nara Leão, Gal Costa, Maria Betânia e Elis Regina e ao compositor Gilberto Gil, como interpreta Sílvia Maria Jardim Brügger (2008), acrescentando as peculiaridades da artista.

No entender de Brügger havia em suas opções elementos distintos em relação aos demais artistas que eram sua inserção religiosa de tradição afro que suas músicas traduziam nos palcos. Embora essa marca fosse significativa, Clara insistia que não queria ser apenas a cantora de samba. Seu interesse maior era a cultura popular brasileira. Essas dimensões foram analisadas pela autora ao dizer em suas reflexões que “as pesquisas e interesses da cantora” iam além das matrizes afro ampliando-se para o folclore brasileiro e para os diversos cantares do povo brasileiro, em suas expressões culturais amplas.

Independentemente de qualquer querela, o certo é que sua carreira se projeta, incisivamente, apoiada nas expressões culturais do povo, manifestas em suas crenças, mitos, lendas, canto e danças de diferentes tipos e significados.

Os sambas-enredo trouxeram fragmentos desses registros, ao escolherem certo repertório da trajetória das musas inspiradoras de tais tramas que foram transmutadas em alegorias distribuídas em suas alas e exibidas na passarela de forma carnalizada.

Elis Regina – “pimentinha ardida”

A homenagem a Elis Regina no ano de 1984 pela Escola de Samba União Independente de Vila Prudente, classificada no Grupo 1, trouxe elementos mais críticos

para a passarela, ao nomeá-la de “pimentinha ardida” e “menina assanhada”. O samba-enredo, *Elis Regina – O som da festa eterna desta musa*, dos compositores Nelson Coelho, Roberto Lindolfo e Ditão foi uma homenagem póstuma à cantora apresentada pela Escola de Samba União Independente de Vila Prudente.

Os seus primeiros versos anunciam que em vez de “chorar” é melhor “cair na folia” e cantar alegoricamente sua trajetória e realizações nos diferentes palcos do país. Em seus versos desfilaram o seu percurso em Porto Alegre, no Clube do Guri; em outros espaços como o Beco das Garrafas, o circo, o teatro e TV, pelo Brasil afora. Para além dos espaços, os muitos shows realizados pela cantora foram lembrados tais quais: Falso Brilhante (1975), Trem Azul (1982) e a música Upa “Neguinha”. O título da letra da música “Upa Neguinho!” foi carinhosamente transformado em tributo à cantora, na transmutação do gênero no nome da canção como uma forma de elegia à protagonista. O seu jeito alegre e expansivo de cantar e de ser foram lembrados em mais de uma passagem do enredo. As adjetivações que foram cunhadas (talvez em sua contemporaneidade), como “menina assanhada”, “pimentinha ardida”, apareceram para caracterizar o seu perfil irrequieto e fora da norma. Os seus versos podem ser lidos na citação abaixo:

Samba-enredo - Elis Regina – O som da festa eterna desta musa
(Escola de Samba União Independente de Vila Prudente -1984)

Na terra do churrasco/e chimarrão/Eu me embalei na poesia/onde brotou a
revelação/Elis a luz que irradia/minha Vila vem mostrar/Pra que chorar/cai comigo
na folia/Pra despertar/vamos pular/São só três dias/ô,ô,ô, hoje tem Arrastão/Eu
vou/Upa Neguinho/a na estrada/menina assanhada/Ai que saudade nos dá/Foi a
hélice/de tantos valores atuais/No Falso Brilhante da vida/jamais foram
esquecidas/Suas obras imortais/era uma musa que surgia/Para sempre quem
diria/entre tantas Marias/Trem Azul/pimentinha ardida/trazida do Sul/Beco das
Garrafas/Clube do Guri/Rádio, circo/teatro e TV/Ô, ô, ô, ô, ô/Elis a festa é sua/Ô,
ô, ô, ô, ô/desça e vem sambar na rua (SASP, acesso 11/01/2019).

Independentemente do uso de algumas figuras de linguagem em alguns de seus versos, tais como a metáfora (Foi a hélice de tantos valores atuais). Ou, ainda, a comparação com uma planta também chamada de especiaria (pimentinha ardida) que denota a percepção “picante”, “inflamada” ou “provocante” de sua personalidade, independentemente dos versos trazerem uma percepção bastante descritiva sobre a cantora e sua trajetória.

Elis, enquanto cantora e intérprete, tinha uma compreensão bem fluída sobre o seu papel de artista, ao romper fronteiras em suas atuações. Como se trata de uma homenagem dois anos após a sua morte, os poetas não tiveram à sua disposição os

significativos estudos sobre a cantora para avaliar as propostas de seus espetáculos e a potencialidade de suas performances para compor as alegorias necessárias ao desfile da escola¹⁷.

Tanto é assim que os textos sobre a obra da cantora fornecem outros elementos sobre os pressupostos da trajetória da intérprete. A exemplo Mateus de Andrade Pacheco, por exemplo, no texto citado anteriormente, diz o seguinte:

Foi em 1975 que a cantora deu seus primeiros passos rumo à experiência com espetáculos temáticos, através da temporada bem sucedida de *Falso Brilhante*, espetáculo que questionava as fronteiras entre a música, o teatro e o circo a partir de um jogo cênico em que a intérprete e seus músicos se vertiam numa trupe de artistas populares/amadores para contar/cantar a trajetória do artista, da música brasileira e do próprio Brasil (PACHECO, 2009, p.1).

Os demais espetáculos temáticos prosseguem trazendo sua leitura do país sob viés diferenciado, a exemplo de *Transversal do Tempo (1978)*, *Saudades do Brasil (1980)*, *Trem Azul (1982)*. Por exemplo, *Saudades do Brasil*, o espetáculo concebido por Elis Regina e César Camargo Mariano, reinventa o Brasil, como analisa Mateus de Andrade Pacheco, no texto *Cantando suas saudades, Elis inventa um país*. O trecho abaixo é elucidativo:

Por meio de canções, construía-se uma trama que, encenada por Elis e sua trupe, contava a história recente do país, além de elaborar reflexões sobre a identidade brasileira. Mais que isso: pela forma como a narrativa do espetáculo focava memórias, redescobria-se, ou mesmo recriava-se, o Brasil (PACHECO, 2014, p.58).

As interpretações e encenações de Elis Regina aparecem nos estudos de Fausto Borém e Ana Paula Taglianetti (2014), do campo da música. Os autores focalizam o texto-música-imagem bem como a trajetória do canto cênico da intérprete. E, também, falam de sua trajetória e dos estudos com o coreógrafo, ator, cantor, etc. americano Lennie Dale que resultou no aperfeiçoamento dos elementos cênicos e na performance musical de seus espetáculos que se tornam esteticamente cada vez mais sofisticados.

Certamente esse complexo processo não se adequa à elaboração de um samba-enredo que deve apresentar uma estória concisa de celebração do homenageado. Ou seja, contar os seus feitos, no ritmo do batuque e da música, o que o samba-enredo da escola descritivamente procurou atender de forma objetiva, embora empobrecedora de sua trajetória pessoal e profissional.

¹⁷ E nem este pesquisador possui as imagens das encenações ocorridas nas avenidas sobre o enredo para explorar a concepção de seus destaques e alegorias apresentadas em suas alas.

Clara Nunes – “a morena de Angola”

Outra artista que recebeu tributos foi Clara Nunes, que foi mote das escolas de samba Flor da Zona Sul (Vaga Aberta-1987) com o samba-enredo *Clara Guerreira*, (dos compositores Oscar Henrique, Aldacir e Ferras Antonio), e Combinados de Sapopemba (G3- 1990), com o samba-enredo *Clara Nunes* (do compositor Cidão da Ilha), já no período democrático. Os dois enredos exaltaram as relações da cantora com os orixás que definiam seu alinhamento religioso com a Umbanda e o Candomblé. A Flor da Zona Sul, em enredo mais curto, convida a todos para celebrar e cantar Oxossi. Isso será feito por meio da Sereia Clara, que irá “*enfeitiçar os corações*”, na passarela, com o seu canto e sua dança.

Os sambas-enredo, a seguir, permitem ao leitor acompanhar os seus versos:

Samba-enredo: *Clara Guerreira (Flor da Zona Sul-1987)*

É noite de lua cheia vem meu povo/vem cantar saudar Oxossi/
Sereia é Clara guerreira doce delírio/alegrias e imaginações cantando e sambando
no asfalto enfeitiça os corações ca ô ô ca ô ô/Cabecinha saudar os povos das
pedreiras Eparrei/ Inhansã a Flor vem levantando poeira (SASP, acesso 11/01/2019).

A Combinados estabeleceu o seu pertencimento no mundo dos orixás ao afirmar que ela era a filha de Ogum com lansã. Também fez alusão a Serrinha para confirmar o seu engajamento religioso de matriz afro. Independentemente de sua condição memorial, os versos do enredo clamam por sua presença na avenida, ao finalizar o samba-enredo dizendo que “*A morena de Angola novamente vai passar*”.

Samba-enredo: Clara Nunes (Combinados de Sapopemba-1990)

Resplandeceu, iluminou/Vai clarear/A filha de Ogum com lansã
Clara Nunes a cantora popular/Salve o samba/Salve a Santa, salve ela/Salve o
manto azul e branco da Portela/O mar serenou/Sou a tal mineira/Na tina, a deusa
dos Orixás/Vem me fascinar/Com seu canto de areia/Baiana boa gosta de
samba/A Combinados também é bamba/Clara guerreira/A voz do eterno sabiá/Lá
no terreiro do samba/Cantou Serrinha/Para o seu povo se alegrar/Sempre
altaneira/Exaltando a Bahia em seu cantar/Com o canto das três raças/A morena
de Angola novamente vai passar (SASP, acesso 11/01/2019).

Esses sambas-enredo optaram por estreitar a percepção da cantora deixando-a restrita ao universo religioso afro. Os especialistas que têm discutido sua discografia, ressaltaram que a cantora tinha uma preocupação mais ampla vinculada à cultura popular. A autora Rachel Rua Baptista Bakke discutiu a discografia de Clara Nunes no texto *Tem Orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na música popular brasileira* (BAKKE, 2007) e realçou o aspecto religioso de matriz afro da cantora e deixou expresso no próprio título esse alinhamento.

Indo numa direção mais nuançada, Sílvia Maria Jardim Brügger explorou no texto “*O povo é tudo!*”: uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes (BRÜGGER, 2008) o alinhamento da cantora ao debate conjuntural sobre cultura popular. A autora defendeu a tese de que a singularidade de Clara Nunes, nessa opção, foi o fato de considerar as suas escolhas musicais, traduzidas em seu canto e dança, uma *missão religiosa* que se expressava no palco. Para tanto, investiu no aprendizado do universo musical e suas matrizes religiosas afro, que incluiu o seu estudo da dança com a coreógrafa negra Mercedes Batista (COSTA; MATTOS, ABREU, 2014) que “foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal e responsável pela introdução de elementos da dança afro na dança moderna brasileira” (BRÜGGER, 2008, p. 202, nota 46).

Em meio à busca de definição de seu perfil, a cantora fez escolhas musicais que eram afinadas com suas percepções de mundo e que se expressavam nas suas indumentárias. A opção pelo branco sinalizava esse pertencimento a subcultura afro-brasileira e sua afinidade religiosa com os orixás a quem dedicava homenagens e tributos. Entretanto, os sambas-enredo recuperaram sucintamente a trajetória da intérprete, indicando percurso linear, o que não traduz o seu caminho como esclarece Bakke que o define em três momentos, a saber:

A carreira artística de Clara Nunes pode ser dividida em três momentos distintos. O primeiro se caracterizou, como já foi dito, na busca por um espaço no mercado fonográfico brasileiro, quando tentaram transformá-la numa cantora de boleros. O segundo, foi marcado pela “descoberta da África” e da umbanda, quando Clara se aproximou de Adelson Alves e imprimiu um novo estilo à sua imagem artística, chegando a ser reconhecida pela imprensa como “cantora de macumba”. A última etapa de sua carreira caracterizou-se pelo desejo de ser reconhecida como cantora popular brasileira, quando a idéia de mestiçagem passa a ser central na concepção de identidade nacional que sua obra divulga, e o caminho através do qual as religiões afro-brasileiras se inseriam no universo da cultura nacional (BAKKE, 2007, p. 89).

A consolidação de sua carreira insere-se nesse terceiro momento, embora o conjunto de sua discografia tenha significativo apelo na definição de seu perfil de cantora e intérprete do universo da música popular brasileira.

Para além do universo das homenageadas, ainda se coloca a questão de saber o porquê das escolhas de mulheres, independentemente de suas inserções no mundo da música, para a estruturação desses enredos. Sabe-se que nessa conjuntura o movimento de mulheres em âmbito planetário já havia conquistado espaços significativos de reconhecimento de suas bandeiras de luta, inclusive na Organização das Nações Unidas-

ONU, que dedicara uma data específica para comemorar e debater as questões atinentes ao gênero feminino, ao instituir o Dia Internacional da Mulher¹⁸.

Certamente essas bandeiras trouxeram maior visibilidade às mulheres. Porém, no reduto do samba paulistano as homenagens às mulheres, de espectros distintos, já ocorreram antes dessas intervenções da ONU e se voltaram para personagens que tinham alguma ligação com o universo do samba ou com o universo afro, fossem mulheres militantes em suas fileiras, ou os orixás de suas religiões de matriz africana. E, ainda, mulheres que se projetaram ao longo dos séculos por sua ousadia e quebra dos padrões da época em que viveram, a exemplo de Dona Beja, Domitila (a Marquesa de Santos), a índia Paraguassú, a soldado Maria Quitéria que se tornaram protagonistas dos carnavais paulistanos.

Além dessas questões, a escolha dessas musas para compor os sambas-enredo, para estruturação de suas passeatas, pode ser explicada no âmbito de seus versos que trazem as ligações entre as homenageadas e o mundo dessas agremiações que passam pela valorização do samba e da cultura popular. E, também, por se tratar de intérpretes que tinham significativo capital simbólico, pela projeção adquirida em suas carreiras, conferindo, dessa forma, prestígio às agremiações que, além de pequenas e recém-criadas (exceto Lavapés), não tinham condições de competir com as grandes escolas classificadas no Grupo 1, que recebiam mais recursos e eram mais preparadas para montar os desfiles desse carnaval-show exibido nas passarelas da cidade.

Considerações finais

Discutir os sambas-enredo dedicados a essas cantoras e intérpretes, que atuaram no meio musical, em momentos distintos do século XX, foi um desafio considerando, suas trajetórias de vida significativamente distintas. Estava em jogo apreender o assunto e seus significados simbólicos (que não se esgotavam no texto do enredo) buscando superar o já sabido. Essa tarefa ocorreu sem que tivesse acesso aos registros do que foi exibido, oficialmente, por essas agremiações por não constar dos arquivos dedicados ao

¹⁸ As mobilizações das mulheres nos EUA e na Europa com as palavras de ordem “nosso corpo nos pertence” e o “privado também é público” tiveram como desdobramento a Conferência Internacional, realizada na cidade do México e convocada pelo movimento feminista internacional para debater os seus direitos. Teve a presença de delegações de mulheres de várias partes do mundo e resultou em posicionamento da ONU sobre tais reivindicações. Assim, o órgão definiu o 8 de março o dia Internacional da Mulher. Além desta data, considerou 1965 a 1985 como a Década da Mulher em todo o mundo (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000, p. 229-239).

assunto, nem mesmo da SASP – Sociedade dos Amantes do Samba Paulista. Para tanto, a letra do samba-enredo tornou-se a peça chave para o conhecimento do tema, além da produção historiográfica sobre essas personalidades. As leituras dessas obras permitiram conhecer melhor o universo pessoal e os projetos culturais que as divas da música se engajaram em sua trajetória de vida e profissional. Esses intentos metodológicos tornaram possível explorar a leitura feita, sucintamente, pelos compositores sobre o percurso dessas mulheres para compor os sambas-enredo de suas agremiações.

O traço em comum entre essas intérpretes da música popular brasileira foi pensar a brasilidade em conformação com a cultura popular. Nesse sentido, as expressões festivas/religiosas, ritmos, danças e cantares do trabalho do povo se constituíam nos elementos básicos para a inserção do temário no mundo das artes. Entretanto, a leitura feita desse campo por essas cantoras, como assinalamos no corpo desse texto, ocorreu a partir de registros e opções político-culturais distintas, o que demarca visões de mundo e valores próprios que conformam os seus projetos artísticos.

Os poetas populares e sambistas capturaram essas dimensões, traduzindo nos sambas-enredo as peculiaridades de cada artista e aquilo que as tornavam únicas, enquanto pessoas e personalidades artísticas. Esses tributos, entretanto, seguiram uma perspectiva convencional, sem adentrar nas inserções políticas e culturais que definiram, igualmente, as vidas pessoais e profissionais dessas mulheres-memória. Tais traços poderiam conformar outro perfil, diferentemente da reafirmação de uma memória enquadrada (POLLACK, 1989) de suas vidas, opção que não colocava em risco a imagem apolínea e comportada, já consagrada no imaginário social, sobre essas intérpretes, não importando se essa construção não incorporasse todas elas. Elis Regina era o oposto dessa imagem “fabricada” e apolínea sobre si.

Outro aspecto a considerar nessas reflexões finais tem a ver com as escolhas pelas escolas de samba de motes sobre o gênero feminino para os seus sambas-enredo. Uma hipótese possível seria o papel desempenhado por essas musas na divulgação do samba para além do reduto específico negro, como fizeram Carmem Miranda, Elis Regina e Clara Nunes. Essas divas cantaram com foco no campo popular, matriz de construção e reafirmação de identidades do país, mesmo que os pontos de vistas fossem distintos. Clara Nunes, por exemplo, se destaca pela partilha de valores integrantes da subcultura negra que se expressam na escolha da religião, (Candomblé, Umbanda), na música e na dança de matriz afro que passaram a integrar os seus espetáculos e discografia. Os

manifestam nas cores de seu vestuário, na dança e no repertório musical, vinculados a matriz afro, que definem o seu perfil.

Enfim, esses são os traços que conformaram e deram sentido a essa trama envolvendo as musas da música popular brasileira, fora do grupo negro, que foram motes de sambas-enredo que se traduziram em alegorias e foram exibidos nas passarelas, sob o ritmo do batuque, pelos integrantes das referidas escolas.

Referências

Fontes

Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SASP (Sociedade dos Amantes do Samba Paulista). Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160306022219/http://www.sasp.com.br:80/A_CARNAVAL_S.asp#.WpcMXujwblU>. Acesso em: 25/08/17; 31/08/17; 04/09/17; 10/10/17; 18/10/17; 19/10/17; 29/10/17; 11/01/2019.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Erico Vital. **Dicionário mulheres do Brasil: de 1.500 até a atualidade biográfico e ilustrado**. Rio de Janeiro: Jorge Editores Zahar, 2000.

POR HEBE E MARTHA | AGOSTO 25, 2014 · 07:43

<https://conversadehistoriadoras.com/2014/08/25/uma-coreografa-brasileira-no-atlantico-negro-homenagem-a-mercedes-baptista/> .Acesso em 18/08/2020.

Bibliografia

BARONETTI, Bruno Sanches. *Transformações na Avenida. História das escolas de samba da cidade de São Paulo. 1968-196*. São Paulo: Editora LberArs, 2015.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, 2007.

BESERRA, Bernadete. Sob a sombra de Carmen Miranda e do carnaval: brasileiras em Los Angeles. **Cadernos Pagu**. v. 28, p. 313-344, jan./jun. 2007.

BORÉM Fausto, TAGLIANETTI Ana Paula. Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p.53-69, 2014.

BORÉM Fausto, TAGLIANETTI Ana Paula. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.39-52.

BRÜGGER Silvia Maria Jardim. “O povo é tudo!”: uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 191-204, jul.-dez. 2008.

COSTA, Erika Villeroy da. **A dança negra de Mercedes Baptista** – Coporeidades afro-diaspóricas em diálogo. Anais do 2º Internacional. História & Parcerias. s/d.

Dossiê das Matrizes do samba do Rio de Janeiro. Centro Cultural Cartola/ Iphan/MINC. Rio de Janeiro, (jan/out/2006).

DOZENA, Alessandro. **A geografia do samba na cidade de São Paulo**. São Paulo: Fundação PoliSaber, 2011.

LOPES, Andrea M. Vizzotto A. Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina. **DiaLogos**, Rio de Janeiro/RJ, n.8, outubro de 2014.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. N. Sér. v. 22. n.1. p. 133-159. jan.-jun. 2014.

KERBER, Alexander. Representações regionais em Carlos Gardel e Carmen Miranda. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 377-397, jul.-dez. 2009.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos**: embriagues equilibrista que se fez canção. Dissertação (Mestrado História). Universidade de Brasília: 2009.

PACHECO, Mateus de Andrade. Cantando suas saudades, Elis inventa um país. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 57-76, jan-jun. 2014.

PEDRO, Joana Maria. O feminismo de “Segunda Onda”. Corpo, prazer e trabalho. In: **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 238-259.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 02, n. 03, 1989, p 3-15.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**. V.18, n.36, p15-23, jun 2010.

RIBEIRO, Elisa; KARAM, Sergio. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p.1-18, jan-mar. 2020.