

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto de Artes – Campus São Paulo

CAROLINA RODRIGUES GOMES

**A IMPORTÂNCIA DAS MULHERES NAS BATERIAS DE
ESCOLAS DE SAMBA E NO CARNAVAL DE RUA DE SÃO
PAULO**

São Paulo
2025

CAROLINA RODRIGUES GOMES

**A IMPORTÂNCIA DAS MULHERES NAS BATERIAS DE
ESCOLAS DE SAMBA E NO CARNAVAL DE RUA DE SÃO
PAULO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Licenciatura em Música.

Orientador(a): Prof. Dr. Rafael Y
Castro

Coorientador(a): Prof. Dra. Andreia
Miranda de Moraes Nascimento

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

G633i Gomes, Carolina Rodrigues, 2000-

A importância das mulheres nas baterias de escolas de samba e no carnaval de rua de São Paulo / Carolina Rodrigues Gomes. – São Paulo, 2025.

57 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Y Castro.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Andréia Miranda de Moraes Nascimento.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) –

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Carnaval. 2. Bateria (Música). 3. Percussão (Música). 4. Mulheres. 5. Educação não-formal. I. Castro, Rafael Y, 1977-. II. Nascimento, Andréia Miranda de Moraes. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 784.68

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CAROLINA RODRIGUES GOMES

**A IMPORTÂNCIA DAS MULHERES NAS BATERIAS DE ESCOLAS DE
SAMBA E NO CARNAVAL DE RUA DE SÃO PAULO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo – SP, para obtenção do título de Licenciada em Música.

Data da Defesa: 20/10/2025

Banda Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Y Castro

UNESP – Instituto de Artes – Campus São Paulo

Prof. Dr. Andreia Miranda de Moraes Nascimento

UNESP – Instituto de Artes – Campus São Paulo

Prof. Dr. Alfredo Faria Zaine

UNESP – Instituto de Artes –
Campus São Paulo

A todas as mulheres que vivem da música
e que precisam dela para viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Rafael Y Castro e Andreia Miranda, meus orientadores, por sua paciência, orientação e incentivo ao longo deste processo.

A toda a minha família pelo apoio e incentivo no estudo da música, ao qual sempre compartilharam comigo o amor pelo fazer musical.

Ao Conservatório Municipal de Guarulhos e toda sua rede de professores e funcionários que contribuíram como base da minha educação.

Ao meu professor de piano Adolfo Mendonça que sempre viu potencial em mim desde nosso primeiro contato.

Agradeço também aos meus colegas pelas trocas e vivências compartilhadas ao longo da vida e da graduação.

Agradeço profundamente aos meus pais, pela educação e estabilidade que me proporcionaram ao longo de toda a minha vida, me permitindo debruçar aos estudos em busca dos meus sonhos e ideais.

Agradeço, por fim, a todos que me apoiaram durante a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho busca trazer um cenário histórico-cultural e social sobre a presença feminina no meio musical, especificamente dentro do contexto da bateria de escola de samba no carnaval de rua de São Paulo. A pesquisa foi desenvolvida a partir de diferentes metodologias, combinando revisão bibliográfica, análise de vídeo documentário, levantamento de reportagens jornalísticas, pesquisa de campo e vivências pessoais, possibilitando uma ampla abordagem do tema. Esta produção também presta a função de documentação do surgimento e relato das anteriores e atuais atividades do bloco de rua “Siga Bem”, fundado em 2017 inicialmente por mulheres e hoje composto por pessoas da comunidade LBTQIAPN+, pois entende-se a necessidade de nós, mulheres, contarmos e registrarmos a nossa própria história. Também é apresentada e registrada a história de alguns blocos que cruzaram o caminho do Siga Bem e auxiliaram em sua formação inicial e em sua caminhada atual, como o bloco “Ilú Obá De Min”, além de outros blocos e baterias que possuem como ideal a valorização e a liberdade de mulheres ritmistas atuarem no carnaval de São Paulo. Além do aspecto histórico, esta pesquisa buscou relatar os processos educacionais e as metodologias aplicadas dentro da bateria de escola de samba do bloco Siga Bem, evidenciando seu caráter de ensino não formal, a importância da experiência prática e individual dentro do aprendizado e a construção e manutenção de um espaço social de identificação pessoal para o coletivo.

Palavras-chave: carnaval; bateria de escola de samba; bloco carnavalesco; mulheres; educação não formal.

ABSTRACT

This work seeks to provide a historical, cultural, and social overview of the female presence in music, specifically within the context of samba school percussion groups in São Paulo's street carnival. The research was developed using various methodologies, combining a bibliographic review, documentary video analysis, journalistic reporting, field research, and personal experiences, enabling a comprehensive approach to the topic. This production also serves to document the emergence and report on the past and current activities of the street group "Siga Bem," founded in 2017 initially by women and now comprised of members of the LGBTQIAPN+ community. This work recognizes the need for women to tell and document their own stories. The history of some of the carnival block groups that crossed Siga Bem's path and contributed to its initial formation and current trajectory is also presented and documented, such as the carnival block "Ilú Obá de Min", as well as other carnival block groups and percussion groups whose ideal is the valorization and freedom of female percussionists to perform in São Paulo's Carnival. Beyond the historical aspect, this research sought to report on the educational processes and methodologies applied within the Siga Bem samba school percussion group, highlighting its informal teaching approach, the importance of practical and individual experience within learning, and the construction and maintenance of a social space of personal identification for the collective.

Keywords: carnival; samba school drumline; carnival block.; women; non-formal education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Maria Esther.....	24
Figura 2 – Madrinha Eunice.....	26
Figura 3 – Dagmar.....	28

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CARNAVAL	12
2.1 SINÓPTICO DO SURGIMENTO DO CARNAVAL.....	12
2.2 O SURGIMENTO DO CARNAVAL NO BRASIL	13
2.2.1 <i>Samba</i>	18
3. MULHERES NO SAMBA	22
3.1 MULHERES RITMISTAS.....	25
4. SIGA BEM CAMINHONEIRA	30
4.1 O SIGA BEM E EU.....	34
4.2 EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA	37
5. O ENSINO DE MÚSICA NÃO FORMAL	41
6. OUTRAS BATERIAS FORMADAS POR MULHERES.....	44
6.1 ILÚ OBÁ DE MIN	44
6.2 BATUQUE DAS GUERREIRAS	44
6.3 BLOCO FEMINISTA	45
6.4 MARIA SAPATÃO	46
6.5 BLOCO DRAMAS DE SAPATÃO.....	47
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

1. INTRODUÇÃO

O carnaval brasileiro é uma das manifestações culturais mais relevantes da nossa nação, marcado pela pluralidade de expressões artísticas e sociais. Tanto nos desfiles das escolas de samba quanto nos blocos de rua, essa festividade cria espaços de encontro, resistência, manutenção da memória e afirmação de identidades. Porém, historicamente, a participação de mulheres nesse universo esteve restringida por estereótipos de gênero que destinaram a elas papéis secundários, serviçais ou ligados ao corpo e sua objetificação, invisibilizando sua atuação no cenário musical, principalmente enquanto ritmista.

O objetivo geral deste trabalho consiste em analisar a importância da presença feminina nas baterias de escolas de samba e nos blocos de carnaval de rua de São Paulo, destacando suas contribuições musicais, educacionais e sociais. Como objetivos específicos, busca-se compreender o percurso histórico do carnaval e do samba, investigar a inserção das mulheres nesses espaços, documentar o processo de formação do bloco Siga Bem Caminhoneira e discutir o ensino musical enquanto prática educativa não formal. A metodologia adotada combina procedimentos de revisão bibliográfica, análise documental e audiovisual, observação participante e pesquisa de campo, com abordagem qualitativa e natureza descritiva. Algumas informações foram obtidas através de entrevistas informais, registros audiovisuais, reportagens e experiências pessoais da autora, e analisadas sob perspectiva da educação dialógica e da valorização da cultura popular. A escolha do tema é justificada pela relevância acadêmica em ampliar o debate sobre gênero, música e educação; pelo aspecto social de valorização das mulheres e no fazer musical; e pela motivação pessoal da autora em registrar e fortalecer a presença feminina nos espaços de ensino e prática musical ligados ao carnaval paulistano.

Para trazer à luz a participação das mulheres no carnaval paulistano, de início, no primeiro capítulo, é apresentado um panorama histórico do carnaval, desde suas raízes na antiguidade, passando pelas festas europeias, até os dias atuais onde a festa é celebrada através dos desfiles das escolas de samba e dos cortejos dos blocos de rua. Neste trajeto, é destacada a consolidação do samba como expressão central da festividade, conectando aspectos culturais, sociais e religiosos. Para tanto, foi utilizada como metodologia a revisão bibliográfica de autores como José Ramos Tinhorão (1991) e Roberto Lapicciarella (1996).

O segundo capítulo discorre sobre a presença feminina no contexto musical com foco no samba e no carnaval, primeiramente cerceada e delimitada a funções estereotipadas pelo seu gênero. São apresentados exemplos de pioneiras compositoras, intérpretes e ritmistas que

derrubaram barreiras sociais, abrindo caminho para as futuras gerações. Neste capítulo a pesquisa foi apoiada no vídeo documentário “Samba à Paulista – fragmentos de uma história esquecida”, produzido por Yara Camargo e Leandro Freire, com coprodução da TV Cultura e direção de Eduardo Mello, além de análises de reportagens jornalísticas.

O terceiro capítulo concentra-se no estudo de caso do bloco Siga Bem Caminhoneira, relatando seu processo de fundação, evolução e suas atividades na cidade de São Paulo. A autora também comenta sua experiência pessoal com o ensino musical até adentrar ao coletivo do Siga Bem e relata as atuais movimentações do bloco segundo sua própria vivência e percepção. Para contar essa história, o estudo se deu através de uma pesquisa de campo, colhendo informações sobre as vivências pessoais das primeiras integrantes do bloco e da própria experiência da autora como integrante do coletivo, além da análise de reportagens e registros midiáticos.

O quarto capítulo aborda o ensino de música em contextos não formais, tomando o Siga Bem Caminhoneira como exemplo. Também é apresentada a maneira como o bloco se constituiu como espaço de aprendizagem coletiva, acolhimento e produção de saberes sociais e culturais, por meio do estudo bibliográfico de Edward Palmer Thompson (1984), Maria da Glória Gohn (2015) e Paulo Freire (2013), que ajudam a compreender e embasar a dimensão pedagógica dessas práticas, além da vivência prática e observacional dos ensaios.

E por fim, no quinto e último capítulo, a discussão é ampliada para apresentar outros blocos e baterias de carnaval formados, exclusivamente ou em sua maioria, por mulheres, como o Ilú Obá de Min e o Batuque das Guerreiras. Nessa análise, observamos outras iniciativas que inserem os corpos femininos no carnaval de rua de São Paulo, fortalecendo sua presença na construção da história e memória dessa manifestação cultural. Falar sobre esses grupos, a fim de divulgar sua existência, é fundamental para que suas trajetórias não permaneçam invisíveis e passem a ser cada vez mais reconhecidas como parte integrante da cultura popular e da luta por espaços mais justos e inclusivos dentro do universo carnavalesco e dentro da sociedade em geral.

2. CARNAVAL

2.1 SINÓPTICO DO SURGIMENTO DO CARNAVAL

A palavra Carnaval tem origem no latim e é proveniente da expressão *carnis levare*, que significa “levar a carne”, ou melhor, “retirar a carne”. Lapicciarella (1996) afirma que o termo Carnaval, também proveniente da língua indo-europeia antiga, se refere à expressão similar à anterior “*carrum novalis*”, que significa carro naval, um tipo de carro alegórico em forma de barco que tomava as ruas do Império Romano dando início às festividades da época. Isso se assemelha ao elemento do carnaval atual “carro alegórico”, que tem destaque nos desfiles das Escolas de Samba.

A origem do carnaval é incerta, uma vez que sua história foi transmitida entre gerações de forma oral, contendo poucos registros físicos. Muitos pesquisadores relacionam seu surgimento às festas religiosas e parareligiosas da Grécia, Egito e Roma Antiga, celebrações essas que envolviam a inversão de papéis e valores sociais, consumo de vinho, orgias e excessos.

Segundo Pinto (2018) há registros de duas festas que aconteciam na Babilônia e que supostamente tenham originado o carnaval: Sacéias e o Ano Novo na Mesopotâmia. As Sacéias eram celebrações nas quais um encarcerado tomava o papel da figura do rei durante alguns dias, vestindo-se e alimentando-se como ele, e até mesmo dormindo com suas esposas. Ao final da cerimônia, o prisioneiro era chicoteado e morto através do enforcamento ou empalado. Já o Ano Novo na Mesopotâmia acontecia próximo ao equinócio da primavera. O ritual acontecia no tempo de Marduk, deus patrono da cidade da Babilônia, e assim como na Sacéia, o rei perdia sua condecoração temporariamente, e era agredido na frente da estátua de Marduk. Esse ritual servia como uma demonstração de submissão do rei àquela divindade, e em seguida ele voltava a assumir seu trono. As duas celebrações possuíam uma característica em comum, característica essa que permanece até hoje no significado do Carnaval: a subversão de papéis sociais. Rei se tornando súdito, inversão de valores, regras, leis e costumes.

O Carnaval também se assemelha às práticas acontecidas durante a festividade de Bacanal, rituais religiosos em homenagem a Baco ou Dionísio, deus do vinho. De acordo com Diel (1991), as celebrações em honra a Dionísio também tinham como característica a suspensão momentânea das normas sociais, o que se aproxima da lógica da festa carnavalesca, em que o prazer, a música e a transgressão assumem papel central. Com a prática da agricultura,

era comum que homens e mulheres comemorassem os períodos de fertilidade do solo e que também fizessem festas e oferendas aos deuses pedindo por uma boa colheita. Os carnavais, no século XI, aconteciam no período fértil para a agricultura. Rapazes se fantasiavam de moças e saíam pelas ruas e campos durante a noite, declaravam-se fazer parte da fronteira do mundo dos vivos e dos mortos e entravam nos domicílios através da aceitação dos moradores que ali habitavam, sendo recebidos com muita comida, bebida e até beijos das jovens das casas.

Também no período da Roma Antiga outras duas festas se relacionam com a história do Carnaval: Saturnália e Lupercália. De acordo com Frazer (1982) a Saturnália, um pouco mais relacionada com o Natal cristão, acontecia no mês de dezembro, entre os dias 17 a 23, e envolvia troca de presentes e festejo com muita comida e bebida. Homenageando o deus Saturno, deus da agricultura e do tempo, esse período do ano era destinado ao esquecimento das responsabilidades, inversão de normas sociais e libertinagem. Segundo Minois (2003) a Lupercália acontecia em épocas um pouco mais próximas das que comemoramos o Carnaval atualmente, no mês de fevereiro, por volta do dia 15, e essa festa também exaltava e comemorava a fertilidade.

2.2 O SURGIMENTO DO CARNAVAL NO BRASIL

A história do carnaval no Brasil se dá a partir do momento da colonização, século XVI. Com a vinda dos portugueses, muito de sua cultura e costumes adentraram em nossas terras e nos povos que aqui habitavam. Sem data específica ou registro físico de suas folias, Tinhorão (1991) e Crecibeni (2000) afirmam sua inicialização no século seguinte à colonização, século XVII, já Pegado (2005) afirma ser ainda mais tardio, no século XVIII. Porém todos entram em consenso sobre o “entrudo”, festa europeia que tinha como tradição carnavalesca atirar líquidos, farinhas e outros elementos uns nos outros com o intuito de se sujarem. A brincadeira acontecia nas ruas e muitas vezes era repreendida pela polícia. As famílias brancas se refugiavam em suas casas, acompanhando a farra de um lugar “seguro” e participando de suas janelas. Homens negros escravizados participavam da folia e as mulheres negras escravizadas ou livres trabalhavam na venda de bexigas com líquidos para a brincadeira e quitutes.

A segregação de classe, existente desde o princípio, dividiu o carnaval em dois modelos de eventos: O Grande Carnaval e o Pequeno Carnaval, termos usados pelo pesquisador Nogueira (2008). O Grande Carnaval correspondia à manifestação ao qual a elite da sociedade participava, e que excluía as brincadeiras de rua e a sujeira ao qual ela era relacionada, e se

assemelhava aos bailes de máscara, característicos da cultura italiana. O Pequeno Carnaval, consumido pela classe pobre, continuava com a folia das ruas, reprimidas pela polícia e pela igreja.

Com a perseguição ao pequeno carnaval, algumas mudanças começaram a surgir e o entrudo se transformou em cordão, “[...] um tipo de agrupamento de rua que surgiu no Rio de Janeiro no final do século XIX” (Arantes, 2013, p. 10). Semelhantes às procissões sacras, os foliões saíam às ruas em fileiras, semelhante a cordões, e cantavam músicas acompanhados por instrumentos de percussão.

Carnaval e política sempre estiveram juntos e misturados. Costa (2007, p. 13-14) afirma que “Não é de agora que carnaval e política se frequentam, trocando informações, métodos e procederes. [...] A antiguidade e a contemporaneidade de sua celebração atestam quanto o carnaval é intrínseco na composição política e religiosa dos povos”. Em seu livro “Política, religião e carnaval”, Costa faz uma análise sensível e histórica sobre o Carnaval, uma das manifestações mais importantes do Brasil e que se entrelaçam com esses dois elementos sociais, mostrando que o desfile não é apenas uma festa ou brincadeira, mas também um ato social, simbólico e político.

Os cordões também estão associados à manifestações, como por exemplo, na composição mais famosa do músico Geraldo, “Pra não dizer que não falei das flores”, composta em 1968, onde ele cita em determinado trecho o termo “cordões”, se referindo à manifestações feitas na época da ditadura militar no Brasil, que aconteceu entre 1964 e 1985.

Pelos campos há fome

Em grandes plantações

Pelas ruas, marchando

*Indecisos **cordões***

- Geraldo Vandré

Além disso, a diferença de classe que separou o Grande Carnaval do Pequeno Carnaval, já explicado anteriormente, denota a desigualdade social enraizada no Brasil, e a existência do Pequeno Carnaval, mesmo com a repressão da época, se mostra como um protesto para afirmar a existência e o direito de lazer das minorias.

Por volta do século XX, os Cordões se transformaram em Ranchos, uma agremiação¹ carnavalesca típica do Rio de Janeiro, que agora contava com danças e encenações, além de um conjunto instrumental mais complexo, abrangendo instrumentação de corda e sopro. Assim, a agremiação contava com três mestres: o mestre de harmonia para a instrumentação, o mestre e canto para o coro e o mestre-sala, para a coreografia. Moura (1995) destaca que os ranchos carnavalescos foram importantes referências de organizações de desfiles, antecedendo o carnaval que conhecemos hoje em dia. E devido ao nome, o gênero musical mais tocado pelos Ranchos nada mais era do que a Marcha Rancho².

Entre o final do século XIX e o início do século XX, após passarem pela transição dos Ranchos, o carnaval evoluiu para a fase ao qual conhecemos hoje: Blocos Carnavalescos. Um bloco carnavalesco é composto por integrantes de uma mesma comunidade, moradores de um bairro, vizinhos, amigos, conhecidos, se concentram em algum determinado lugar, ensaiam e desfilam pela cidade em datas específicas.

O primeiro cordão³ carnavalesco de São Paulo foi formado por Dionísio Barbosa, em 1914, o Grupo Carnavalesco Barra Funda, posteriormente intitulado como Grupo Carnavalesco Camisa Verde e Branco, que futuramente vai se tornar a Escola de Samba Camisa Verde e Branco, considerado um “Quilombo urbano de resistência cultural”, que mesmo sem o apoio das autoridades, com poucos recursos e marginalizados por parte da sociedade, saíam às ruas para celebrar e afirmar sua existência (Giordano, 2014).

Já no Rio de Janeiro, segundo o próprio site da agremiação, o cordão carnavalesco mais antigo foi fundado em 1918, o Cordão Bola Preta (CBP). Suas atividades aconteciam na Rua da Glória nº 88, e foi fundado por Álvaro Gomes de Oliveira, Francisco Brício Filho, Eugênio Ferreira, João Torres e os três irmãos, Oliveira Roxo, Jair Joel e Arquimedes Guimarães. Também entendido como Clube Carnavalesco, o título de Cordão procura remeter às tradições dos cordões que atuaram no século XIX. O grupo recebeu e recebe muita visibilidade, contendo composições de Jacob do Bandolim, Nelson Barbosa e Vicente Paiva.

O carnaval brasileiro atual se difere de região para região devido suas culturas e tradições diversas. Em Olinda, município de Pernambuco, encontramos a tradição dos bonecos gigantes, que também homenageiam figuras importantes de nossa sociedade, e o ritmo do frevo

¹ Associação, clube ou grupo de pessoas que se unem por interesses comuns.

² Gênero musical brasileiro derivado dos ranchos carnavalescos, com andamento lento e cadenciado, característico do carnaval carioca.

³ Mesmo utilizando o termo “cordão”, como observado pela linha cronológica, o grupo criado pode ser entendido como um Clube Carnavalesco, pois no período de sua criação os cordões já estavam extintos. A utilização do termo tem a intenção de reviver as tradições dos antigos cordões.

domina a festividade. Na região norte encontramos o Carnaboi, que mistura o ritmo do Carnaval com o Festival Folclórico de Parintins e a cultura do boi-bumbá. Já em São Paulo e Rio de Janeiro, vivenciamos os blocos de Rua e os Desfiles de Escolas de Samba. Além dos famosos Trios Elétricos, também encontrado nessas duas cidades e na Bahia. No carnaval de rua de São Paulo outros subgêneros também criam contrapontos para agradar a todos os possíveis públicos dessa festa, você pode escolher por blocos tradicionais (Monobloco, Tarado Ni Você, Domingo ela não vai etc), blocos com artistas e estilos variados (Bicho Maluco Beleza – Alceu Valença, Bloco da Pabllo – Pabllo Vittar, Bem Sertanejo – Michel Teló, Agrada Gregos – Gretchen etc) e blocos por região, toda a programação fica disponível no site <https://www.blocosderua.com/>.

Apesar da modernização dessa manifestação popular, algumas características das festas religiosas e seculares historicamente encontradas na Grécia, Egito e Roma Antiga, e também características do Entrudo e dos Cordões permanecem até hoje. Nas festividades da antiguidade foi encontrado o elemento da subversão dos papéis, assim, hoje em dia, vemos muitos foliões fantasiados do gênero oposto durante as datas comemorativas, além da simbologia de se tratar de um período de liberdade sexual e libidinagem. No entrudo, uma de sua característica mais marcante era a brincadeira de sujar uns aos outros pelas ruas, assim hoje em dia são utilizados confetes, serpentinas e spray de espuma durante alguns festejos. No cordão, com a entrada dos instrumentos percussivos – ênfase ao bombo ou bumbo – e as procissões, essa prática é mantida até hoje, com a ala⁴ da bateria e os cortejos ou desfiles.

Uma outra característica que se mantém até hoje é a desigualdade de classes. O Grande Carnaval, simbolizado pelos bailes de máscaras desfrutados pela elite, hoje se apresenta como o desfile das escolas de samba nos Sambódromos. Com o crescimento do Carnaval na cidade de São Paulo, os desfiles das escolas que aconteciam na Avenida Tiradentes entre 1977 e 1991, sentiu-se a necessidade de ampliar o seu espaço para melhor receber os foliões. A prefeitura da cidade, em parceria com o Anhembi, homologou a construção do Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo em 1990. O projeto foi realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e sua inauguração aconteceu em 1991. O Sambódromo do Anhembi, como é conhecido, está localizado no Distrito Anhembi, no bairro de Santana, Zona Norte da cidade de São Paulo, mais precisamente na Avenida Olavo Fontoura, 1209. Seu acesso precisa ser feito necessariamente por carro, táxi, ou transporte coletivo que é disponibilizado pela SPTrans, empresa responsável pela gestão do sistema de transporte público na cidade de São Paulo, partindo de duas estações de metrô. Agora, para assistir os desfiles, além dos gastos normais com comida, bebida e

⁴ Grupo de pessoas dispostas em linha.

transporte que já eram necessários quando os desfiles aconteciam na Avenida Tiradentes, os foliões precisaram se programar financeiramente para custear o valor dos ingressos no sambódromo, que variam de R\$45 e pode chegar até R\$3.490 (Camarote Bar Brahma).

De acordo com o decreto nº 12.342, de 30 de dezembro de 2024, o valor do salário mínimo no Brasil no ano de 2025 é de R\$1.518,00 (BRASIL, 2024). Segundo dados do Censo Demográfico de 2022, 32,7% da população possuía rendimento mensal entre 1 e 2 salários mínimos, e 24,2% [sobre]viviva com renda entre meio e um salário mínimo (Veja [...], 2025). O valor do ingresso do camarote ultrapassa a somatória de dois salários mínimos, visto que a maior parte da população possui este valor como renda mensal.

Os ingressos mais caros se referem aos camarotes, muitas vezes patrocinados por empresas que compram os lugares com vista privilegiada ao desfile, e comercializam os ingressos a preços desmedido, oferecendo conforto, comida e bebida, banheiro privativo, chapelaria e até shows musicais, ou seja, basicamente uma festa paralela ao carnaval. Toda essa comodidade é contemplada a quem pode pagar por ela e à quem possui visibilidade na mídia, como celebridades e sub-celebridades, uma prática comum de distribuição de convites vips, ou seja, sem custo. A classe pobre ocupa as arquibancadas, sentados no concreto aparente, e é ali que o grande público permanece durante as 7 horas de desfile.

Ao longo das últimas décadas, o Carnaval paulista, em específico no contexto das Escolas de Samba, é atravessado por disputas financeiras e interesses econômicos que, muitas vezes, coloca em segundo plano os propósitos fundadores dessas agremiações. Segundo Vanir de Lima Belo (2013, p. 317): “O carnaval das escolas de samba na cidade de São Paulo apresenta-se como um espetáculo da indústria cultural. Mas é, também, uma festa popular, produto de uma comunidade unida em torno de um objetivo”. Esse movimento de transformação do carnaval enquanto manifestação política e cultural de uma comunidade em produto da indústria cultural a ser comercializado criou uma estrutura de competição por recursos (patrocínios, apoios governamentais, cotas publicitárias), a fim de buscar estrutura para profissionalização e garantia de espaço urbano e visibilidade midiática. Embora o carnaval ainda guarde traços de sua gênese popular, ao se apresentar como produto, um espetáculo da indústria, tensiona seu caráter comunitário original diante das exigências do mercado (Belo, 2009).

A pesquisadora Maria Aparecida Urbano comenta em sua fala ao documentário Samba à Paulista que muitos pioneiros do carnaval paulista não acompanharam a modernização e capitalização da folia e nem sequer adentraram ao sambódromo. Já o Pequeno Carnaval continua ocupando as ruas, espaço que sempre foi seu. Desde os grandes blocos de trios

elétricos que arrastam multidões, às pequenas agremiações de bairro que se apresentam para a comunidade, o pequeno carnaval ainda sobrevive mesmo apesar de suas adversidades.

2.2.1 Samba

O samba chega ao Brasil através do tráfico negreiro a partir do século XVI. Cada etnia africana trouxe consigo uma bagagem musical, religiosa e cultural que se difundia nas regiões onde havia uma maior concentração de negros escravizados, como Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

No artigo Samba paulista: militância e resistência de Flávia Prando (2019), a autora faz considerações sobre a origem e desenvolvimento do samba no estado de São Paulo com base em uma série de literaturas, mas tendo como ponto de partida as palestra e debates realizados no Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Nacional do Comércio em São Paulo (CPF-SESC) em 2014-2015. Entre esses encontros o compositor e diretor de harmonia da escola de samba Vai-Vai, Fernando Penteado, apresentou sua versão sobre a história do samba, Prando a registou em formato de gravação de áudio e transcreveu sua fala nas páginas 165 e 166 da revista Música Popular, volume 6, número 1, onde seu artigo foi publicado. Penteado inicia:

Quando chegamos aqui como escravos, aqueles que conseguiam chegar, né? O comprador de escravos já estava esperando e a primeira coisa que eles faziam era separar as famílias. Sabemos que a África é um grande continente, e para que eles separavam as famílias? Porque eles não costumavam levar escravos da mesma etnia, para que não houvesse plano de fuga. Era uma torre de babel. Assim, esta família nunca mais ia se ver. O que eles faziam? Elas já temendo alguma coisa, tendo visão do pior que vinha – pois todos traziam sua religião e a religião do negro dá uma visão à frente e quem bate o candomblé sabe do que eu estou falando – eles, então, reuniam os quatro ou cinco, quantos tivesse conseguido chegar... (Penteado, 2015 *apud*. Prando 2019, p. 165).

Penteado explica então como os povos africanos mantinham a memória e os laços familiares:

Os povos africanos, eles têm um símbolo, que é da própria família. Então, em um pedaço de pano, muitas vezes da própria roupa, eles desenhavam este símbolo, com sangue muitas vezes, e cortavam em quantos pedaços tivessem de pessoas ali, cortavam aquela tirinha de pano e cada um levava embora, era a única lembrança que a pessoa ia ter dali, era a memória que ele ia ter. Iam, por este Brasil de meu Deus, se espalhavam e tchau. E quando eles estavam na fazenda, então, nós, aqui, estamos todos em uma fazenda, trabalhando (...) cada um de uma tribo, com um dialeto, ninguém se conhece, mas no final do dia, quando eles se recolhiam era comum, na senzala, aquele canto que ia a noite inteira, aquele lamento (Penteado, 2015 *apud*. Prando 2019, p. 165).

Em seguida, Penteado detalha a cantoria entoada pelos negros escravizados:

O que eles faziam com esse cântico? Eles faziam uma roda e nesta roda eles ficavam o mais juntos possível, encostando um no outro, pra pegar energia, sabe? Não é essa roda que a gente dá a mão. No nosso ciclo nossa roda é fechada, ombro com ombro, pra minha energia passar para ele e o espírito zombeteiro que tá fora da roda não passar para dentro. Entendeu? Esta roda é fechada. Eu estou nesta roda, eu vou puxar meu canto.... Daí vem o puxador de samba, puxa um ponto, um samba sempre é puxado. E eu ia arcado (imitando), por que estou arcado? Porque sou escravo, então eu cato aqui, óh, e não tiro o pé do chão, porque sou escravo, partido alto não tira o pé do chão, por quê? (cantando) “*Achei uma bola de ferro, presa nela uma corrente, tinha um osso de canela deu tristeza em minha mente, esse osso de canela, veio de outro continente*”. Talismã”!⁵ Falou tudo aí, né? Então, estou com uma bola de ferro por isto ando arcado, por isto não tiro o pé do chão. Daí eu ia lá, eu cheguei, tentava me erguer com meu paninho na mão e puxava meu canto no meu idioma, para que aquele meu canto desse um axé, um alento aos meus que estão lá de longe. Só que tinha uma coisa, eles se posicionavam pelas estrelas, então ele sabia que ele estava cantando aqui e o outro estava cantando lá, como os muçulmanos fazem, já se fazia isto (Penteado, 2015 *apud*. Prando 2019, p. 165-166).

Penteado finaliza sua fala comentando sobre a força espiritual e coletiva dos cantos, que uniam os escravizados em fé, transe e conexão com seus ancestrais:

Eles não estavam perdidos, por mais que os senhores achassem que eles estavam perdidos, eles não estavam perdidos. Ele sabia que naquele momento seus ancestrais estavam rezando também. O canto dele era tão forte que chegava a entrar em transe e até via o seu ente querido, até conversava com seu ente querido. O canto era forte e era emanado por todos os que estavam cantando junto. Eles não entendiam o dialeto, mas cantava uma vez, duas vezes, três vezes, na quarta, tava todo mundo cantando. Então, no meu dialeto eu cantei e todo mundo me ajudou, e quando o canto é forte, é uni sônico, o presságio é melhor, então, eu purifiquei todinho, daí eu vou ter que tirar uma pessoa, vou ter que tirar um outro, alguém para também fazer sua reza, aí eu venho, pego minha bola e vou na frente do outro e bato meu umbigo no umbigo dele. Porque o umbigo é símbolo da fertilidade, porque é onde tudo começou. E assim ia a noite inteira, aquele cantoril⁶ (Penteado, 2015 *apud*. Prando 2019, p. 166).

Em seu relato, Fernando Penteado ressalta dois elementos presentes no samba até os dias de hoje: A roda e a umbigada. Quando nos referimos ao samba, uma das primeiras imagens formadas em nossa mente é a famosa roda de samba, onde um grupo de pessoas se reúnem em círculo, com seus corpos e seus instrumentos, e o samba é puxado e entoado pelos participantes ali presentes. Já a umbigada tem como referência ao “Semba”, gênero musical originário da Angola. Em kimbundu, língua bantu, “semba” significa “umbigada”, descrevendo um movimento central da dança. Olga von Simon, no documentário “Samba à Paulista”, afirma que

⁵ Octávio da Silva, integrante da Acadêmicos de Rocha Miranda.

⁶ Fala registrada no encontro *Memória do Samba Paulista*, agosto de 2015

este movimento se trata de um rito à deusa da fertilidade e relata a intolerância religiosa sofrida pelos negros por suas manifestações culturais e religiosas.

O samba é um dos gêneros mais populares e democráticos da cultura brasileira. Ele se adaptou a cenários políticos e sociais, adotando novos instrumentos e novas linguagens e se desdobrando em samba-canção, samba-enredo, samba rock, samba reggae, samba-choro, samba-jazz, partido alto, samba de breque, samba de terreiro, entre outros⁷. Além de sua diversidade de estilo, ele também possui uma diversidade de raízes e em sua primeira fase ele possuía forte ligação com o ritmo do maxixe (Mestrinel, 2010).

Ao focar no samba paulista, Sandroni (2001) e Olga von Simon afirmam que sua origem vem do samba rural da Bahia, samba de umbigada ou samba de roda, e que chegou na região sudeste com a diáspora africana. Já Osvaldinho da Cuíca, em sua fala registrada no ciclo desde que o Samba é Samba, na palestra realizada no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo – 2014, afirma que é “Difícil determinar a origem do samba paulista. São muitas vertentes desta cultura e todas elas influenciam em um determinado seguimento do samba” (Osvaldinho da Cuíca, 2014 *apud* Prando, 2015, p. 11). Ele também comenta sobre a influência nordestina, e que em segundo lugar ficaria a influência do samba carioca, o samba rancho. E ressalta a influência do jongo afirmando: “Se o jongo é o pai do samba, o lundu foi seu avô” (Osvaldinho da Cuíca, 2014 *apud* Prando, 2015, p. 11).

O samba rural, indicado como originador do samba paulista por Sandroni e Olga von Simon, recebeu uma descrição por Mário de Andrade em 1937: “Reúne-se um grupo de indivíduos, na maioria negros e seus descendentes, para dançarem o samba. O grupo tem seus instrumentos de percussão, em que o bumbo domina visivelmente.” (Andrade, 1937 *apud*. Samba à Paulista, 2007).

O antropólogo Marcelo Manzatti, fala no documentário Samba à Paulista sobre o tocador de bumbo obedecer a uma regra africana onde o instrumento grave é o solista, e ressalta a inversão desta regra disso, onde os instrumentos agudos se tornaram são solistas e os instrumentos graves mantêm a marcação do tempo, porém na África e em muitas manifestações da cultura popular é o contrário.

Esse samba rural, também conhecido como samba de bumbo, também é mencionado por Francisco de Assis Santana Mestrinel em seu artigo, O samba e o carnaval paulistano, como

⁷ Nei Lopes, em seu livro “*Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*” apresenta diversos estilos desse gênero musical).

o formador do samba paulista: “Se no Rio de Janeiro o samba teve como importante matriz o maxixe, [...] em São Paulo o samba rural, ou samba de bumbo” (Mestrinel, 2010, p. 4).

Manzatti afirma que em meados do século XIX, principalmente devido Ciclo do Café que trazia uma grande quantidade de negros da região nordeste para a região sudeste, o samba ganha uma nova configuração nos centros urbanos, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo, onde já se articulava as festividades carnavalescas. Em São Paulo, o samba se consolidou a partir das manifestações trazidas pelos migrantes baianos, descendentes de escravos e paulistas do interior, dialogando com jongo, batuques e o samba carioca. Também no documentário “Samba a paulista”, a urbanista Raquel Rolnik comenta sobre a reurbanização da cidade de São Paulo, entendida também como uma “higienização da área”, que expulsou os negros dos centros, obrigando-os a ocuparem a periferia, no caso de São Paulo, bairros como Barra Funda e Bexiga se tornaram os polos de sociabilidade negra, onde surgiram os primeiros cordões e agremiações que mais tarde dariam origem a escolas como Lavapés, Vai-Vai e Camisa Verde e Branco.

O registro fonográfico da canção “Pelo Telefone” (1916/1917), atribuída a Donga, marca simbolicamente a entrada do samba no mercado musical, ainda que esse gênero já circulasse oralmente em diversas formas e localidades. Na cidade do Rio de Janeiro, as reuniões festivas na casa da ialorixá baiana conhecida como Tia Ciata, que dava abrigo aos músicos e sambistas, foram fundamentais para consolidar o samba urbano, integrando diferentes sonoridades e batuques de matriz africana, maxixe e choro, além de servirem como centro de encontro e partilha dos saberes dos que ali frequentavam.

Nas próximas décadas, esse gênero musical se espalhou pelo país, conversando com culturas regionais e incorporando novos instrumentos, harmonias e temáticas. Hoje, o samba é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil (BRASIL, 2007) e se mantém como um dos mais significativos símbolos de nossa identidade nacional. Seja nas escolas de samba, nas rodas informais, nos subgêneros criados ao longo do tempo ou em pesquisas acadêmicas, o samba reafirma sua força como expressão artística, espaço de sociabilidade, resistência e reafirmação da herança viva da diáspora africana em nosso país.

3. MULHERES NO SAMBA

Ainda no documentário *Samba à Paulista*, Evaristo de Carvalho, Olga von Simson e Fernando Penteadó comentam que com o fim da escravidão, as mulheres negras assumiram, em grande parte, o papel de mantenedoras de suas famílias. Muitas seguiram com suas funções como amas de leite, empregadas domésticas, lavadeiras ou quituteiras, enquanto os homens encontravam poucas oportunidades de trabalho formal e eram empurrados para ocupações informais. Daí surgiram as ocupações de engraxate e carregador de mercadorias. Nas horas livres, ou seja, nos momentos em que eles não estavam exercendo alguma função de trabalho remunerado, organizavam rodas de samba, prática frequentemente estigmatizada como “vadiagem” ou “malandragem” e alvo de repressão das elites, que não aceitavam a alegria negra fora do espaço do trabalho e da servidão.

Nesse contexto, podemos destacar a atuação das mães de santo, que tiveram papel crucial na preservação e difusão do samba ao acolherem sambistas em seus terreiros, sendo Tia Ciata uma das figuras mais importantes desse processo. Hilária Batista de Almeida, 1854-1924, nascida no Recôncavo Baiano, se mudou para o Rio de Janeiro em 1876 com sua filha em meio à diáspora baiana. Tia Ciata levou consigo o samba de roda e tornou-se uma das mais conhecidas tias baianas, mulheres negras oriundas da Bahia que se fixaram no Rio no final do século XIX. Estabelecida na região da Praça Onze, conhecida como “Pequena África”, sua casa e quintal se transformaram em ponto de encontro para importantes nomes do samba, como Pixinguinha, Donga, Sinhô, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, acolhendo rodas de samba mesmo sob proibição legal. Respeitada e influente, especialmente após tratar uma ferida do então presidente Venceslau Brás, conquistou prestígio que lhe garantia proteção policial, além de trabalhar como quituteira, curandeira e ialorixá. Em sua casa nasceu o primeiro samba gravado no Brasil, “Pelo Telefone” (1916/1917), de Donga e Mauro de Almeida. Por sua contribuição fundamental ao samba carioca e à cultura afro-brasileira, Tia Ciata é reconhecida como a matriarca do samba, tendo inspirado a criação da Ala das Baianas nas escolas de samba, recebido homenagem do Império Serrano em 1965 com o samba-enredo “Aquarela Brasileira” e um monumento na Praça Onze, onde viveu (Moura, 1995).

A centralidade das Tias Baianas no desenvolvimento do samba é amplamente reconhecida, principalmente no que diz respeito ao acolhimento, à alimentação e suporte espiritual, enquanto o fazer musical fica à mercê dos homens. Entretanto, Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2010) observa que a historiografia tradicional tende a restringir a atuação

feminina ao espaço da cozinha e da organização comunitária, e ao trazermos para o cenário atual, a função das mulheres muitas vezes ainda se delimita à dança, canto, funções de apoio, reforçando estereótipos de gênero e desconsiderando sua participação no fazer musical.

Em seu artigo publicado na SIMPOM – Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: Um exame das relações de gênero no samba da pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, Gomes afirma:

Ao analisar as entrelinhas entre o dito e o não dito nos estudos que trabalham com a construção histórica do samba enquanto manifestação cultural afro-brasileira e como gênero musical brasileiro por excelência, pude verificar que a centralidade das Tias Baianas traspassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual/religiosa — atribuições muito bem documentada na literatura — e adentrou no terreno musical, não apenas como observadoras, apreciadoras, anfitriãs — lugar comumente atribuído a elas —, mas também como cantoras, instrumentistas, compositoras, agentes transformadoras e atuantes num território sugerido como essencialmente masculino. (GOMES, 2010, p. 997)

Segundo o autor, ao analisarmos as entrelinhas dos estudos sobre o samba, podemos perceber que essas mulheres não apenas abrigaram e protegeram, mas também cantaram, tocaram, compuseram e transformaram o samba, atuando em um território historicamente sugerido como masculino. Assim, desde os primeiros registros do samba, as mulheres estiveram presentes não apenas como coadjuvantes, mas como protagonistas dessa história que muitas vezes a invisibiliza pela narrativa oficial.

Além das Tias Baianas, referências da preservação e difusão do samba, podemos destacar Dona Maria Esther de Camargo Lara (1924-2017), liderança feminina e guardiã do Samba de Bumbo de Pirapora, uma das matrizes do samba paulista. Dona Maria Esther, nascida em Bom Jesus de Pirapora, interior de São Paulo, vivenciou as rodas de samba do interior desde muito cedo. Na década de 1940, fundou o “Grupo Samba de Roda de Bom Jesus de Pirapora” ao lado de Honorato Missé. Segundo Raszl (2025), sua atuação conseguiu unir humor, oralidade e religiosidade, tornando-se símbolo da resistência feminina negra e da preservação dos saberes populares.

Na figura 1 vemos dona Maria Esther com uma faixa com os escritos de “Imperatriz e Baluarte do Samba do E. S. P.” (Estado São Paulo), ela é considerada a Embaixatriz do samba paulista.

Figura 1: Maria Esther



Fonte: Página do Facebook *O Samba de São Paulo*, 2017.

Outras mulheres se destacaram ao longo da história do samba e da música popular brasileira, abrindo caminhos em espaços predominantemente masculinos. Chiquinha Gonzaga foi pioneira ao compor a primeira marcha carnavalesca registrada, *Ó abre alas* (1899), consolidando-se como referência na música popular. Também merece destaque a musicista Francisca Gonzaga, cantora, sanfoneira e compositora que iniciou carreira nos anos 1950 e lançou seu último trabalho em 2006, frequentemente confundida com a pianista homônima. Dona Ivone Lara, grande nome do samba brasileiro, não foi apenas a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba – Império Serrano, em 1965 – como também uniu música e saúde ao desenvolver oficinas musicais em hospitais psiquiátricos, em parceria com sua amiga Nise da Silveira, originando o bloco “Loucura Suburbana”. Leci Brandão, além de cantora e compositora reconhecida, foi a primeira mulher a entrar para a ala de compositoras da Estação Primeira de Mangueira e ampliou sua atuação política, defendendo pautas ligadas à igualdade racial, direitos das mulheres, professores e cultura popular. Já Elza Soares, considerada a “voz do milênio” pela BBC em 1999, transformou sua trajetória de resistência em uma das carreiras mais marcantes da música brasileira, utilizando sua obra como instrumento de denúncia contra o racismo, a desigualdade de gênero e a violência.

No cenário mais recente, outras artistas seguem afirmando o protagonismo feminino no samba e no carnaval. Entre elas, Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione, ampliaram a difusão do gênero, e na esfera do carnaval, além das pioneiras Chiquinha Gonzaga – compositora da primeira marchinha de carnaval brasileira, – Dona Ivone Lara – primeira compositora de um samba enredo –, e Elza Soares – primeira intérprete de samba enredo no Rio de Janeiro,

Bernadete, a Tulipa Negra do Samba, foi a primeira mulher a cantar como intérprete oficial no Sambódromo do Anhembi em 1991, consolidando a presença de intérpretes femininas nas escolas paulistanas. A atuação dessas mulheres, tanto no passado quanto no presente, evidencia um processo contínuo de resistência e afirmação da identidade feminina no samba no cenário musical em geral, abrindo caminho para que novas gerações encontrem reconhecimento e espaço de criação.

3.1 MULHERES RITMISTAS

Madrinha Eunice foi outra de mulher de destaque e símbolo de resistência para o samba, o carnaval e a figura feminina neste cenário. Deolinda Madre, nascida em Piracicaba, São Paulo, cresceu vivenciando o samba de Pirapora e em 9 de fevereiro de 1937 fundou a primeira escola de samba da cidade de São Paulo, a Sociedade Recreativa Beneficente Esportiva Escola de Samba Lavapés. Conforme Silva (2018), Eunice foi pioneira ao assumir a direção de uma agremiação em um contexto predominantemente masculino, porém sua liderança rompeu barreiras de gênero e serviu de exemplo e identificação, reafirmando o papel das mulheres negras na construção do samba paulista, o que fortaleceu futuramente a presença feminina nas direções e nas baterias das escolas de samba. Em 2 de abril de 2022 foi inaugurado uma estátua em sua homenagem na praça da Liberdade, em São Paulo. A escultura de Madrinha Eunice é a primeira mulher do Departamento de Patrimônio Histórico, da Secretaria Municipal de Cultura, que busca reconhecer a ancestralidade africana na capital (Primeiros Negros, 2024).

Na figura 2 podemos ver a escultura localizada na Praça da Liberdade, 135 – Liberdade, São Paulo, que foi produzida pela artista Lídia Lisboa. Fabricada em bronze, a estátua possui aproximadamente 1,70 m de altura e 60 cm de largura, rica em detalhes, retrata Madrinha Eunice dançando, com saia rodada, turbante, colares e pulseiras.

Figura 2: Madrinha Eunice



Fonte: Yizima, 2022

Em paralelo às intérpretes, muitas mulheres também conquistaram seu espaço como instrumentistas e ritmistas, ocupando territórios historicamente marcados pela predominância masculina. Rodrigo Cantos Savelli Gomes e Acácio Tadeu Camargo Piedade (2010) comentam em seu artigo que a participação feminina em rodas de samba, grupos de choro e baterias de escolas de samba foi, durante muitas décadas, condicionada por uma divisão simbólica que associava determinados instrumentos ao gênero: caberia às mulheres os chamados instrumentos “leves” ou “agudos”, como chocalho, xequerê, agogô e tamborim, enquanto os instrumentos “pesados” ou “graves”, como bumbo, caixa e repinique, permaneciam majoritariamente destinados aos homens.

A lógica apresentada por Gomes e Piedade (2010) vem sendo gradualmente transformada com a atuação de personagens como Tia Ciata, Dona Maria Esther, Madrinha Eunice, além de percussionistas e ritmistas que passaram a compor a ala de baterias seja nos desfiles oficiais do Sambódromo, seja nos blocos de rua ou nas rodas de choro. Conforme reportagem de Flávio Ismerim, publicada no *UOL Carnaval* (2023), Rafaella Rocha foi a pioneira a comandar uma bateria de escola de samba no desfile da Imperatriz da Pauliceia no Sambódromo do Anhembi em 2023, conquistando um marco na história do carnaval paulista e

na representatividade feminina na percussão. Pouco tempo depois, segundo a matéria de João Vitor Costa no portal *O Globo – Carnaval* (2025), neste ano de 2025, Laísa Lima, filha do Laíla, ex-diretor de carnaval Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, se torna a primeira mulher a comandar uma bateria na Série Ouro da Marquês de Sapucaí, assumindo o posto de maestrina da escola Arranco do Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro. A ascensão dessas duas instrumentistas simboliza um marco de representatividade, além de evidenciar e reafirmar a possibilidade concreta de que as mulheres ocupem esses espaços historicamente considerados inacessíveis.

Embora haja poucos registros sobre a participação feminina nas baterias, sabe-se que em 1938 a escola de samba carioca Portela inaugurou um marco ao permitir a entrada de uma mulher nesse espaço. Dagmar (não há registros de seu sobrenome), cunhada de Natal da Portela, outro ritmista da bateria e que tocava surdo, tornou-se a primeira mulher a desfilar em uma bateria de escola de samba, inscrevendo seu nome na história do carnaval. O feito ganha ainda mais prestígio ao considerarmos que, naquele período, as baterias eram constituídas apenas por *ogãs alabês*⁸, cargo masculino do candomblé destinado aos tocadores de tambor, o que reforçava a ideia de que a percussão era um território vedado às mulheres.

Na imagem a seguir observamos um registro fotográfico em preto e branco com o símbolo da escola de samba Portela localizado ao canto inferior esquerdo e os dizeres “Você sabia?” no canto inferior direito. A imagem retrata a ritmista Dagmar tocando um instrumento de percussão, bumbo, rodeada de homens que também estão tocando instrumentos de percussão como bumbo, caixa, reco-reco e chocalho, em um ensaio para o carnaval.

⁸ Ogã: do iorubá, é o nome genérico para as diversas funções masculinas. Alabê: também do iorubá, é o ogã (homem) responsável pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé, como os atabaques.

Figura 3: Dagmar



Fonte: Página do Facebook de Portela, 2014.

A centralidade dos ogãs alabês nas primeiras baterias de escolas de samba encontra respaldo na própria tradição do candomblé, em que o tocar dos atabaques é concebido como uma função única e exclusiva dos homens. Essa prática, transmitida pela oralidade das narrativas místicas de geração em geração, contribui para a construção de uma memória afro-religiosa que reforça hierarquias de gênero. As autoras do artigo “*Cartografando mulheres alagbe e reinventando a tradição*”, Rocha e Santana (2018), argumentam que essa narrativa não deve ser tomada como verdade absoluta, estática ou imutável, defendendo a necessidade de se compreender a tradição de modo crítico, de forma a abrir espaços para a reinvenção da memória afro-religiosa.

Se no artigo de Rocha e Santana (2018) a tradição aparece como uma área de contestação, no qual as proibições femininas no fazer musical do tambor podem e devem ser questionadas e ressignificadas, a análise de Yuri Barros (2016) sobre seu projeto de educação musical *Rum Alagbê*, desenvolvido no Terreiro do Gantois, em Salvador, acrescenta uma perspectiva prática a esse debate. O projeto foi criado em 2001 e oferece a meninos e meninas aulas de ritmos do candomblé dentro do espaço religioso que historicamente interditava o

contato feminino com os atabaques. Essa iniciativa gerou alguns questionamentos importantes: por que ensinar um instrumento que continua sendo vedado às mulheres nas cerimônias? Qual o sentido de se aprender o instrumento e os ensinamentos, se elas não poderão tocar nos rituais? O que motiva alunas, inclusive não pertencentes do candomblé, a buscarem por esse aprendizado? Mesmo sem todas essas respostas em definitivo, Barros destaca que o projeto deve ser entendido como um espaço de transmissão de saberes e de preservação da memória afro-brasileira, além de representar o cumprimento dos direitos culturais garantidos por lei, como a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira - Lei nº 10.639/2003 (Brasil, 2003) - e do ensino de música - Lei nº 11.769/2008 (Brasil, 2008). A iniciativa de Barros se afirma como um território de resistência e de afirmação cultural, em que a presença das mulheres nos tambores, mesmo fora do ritual, colabora para a reinvenção da tradição e para a valorização da atuação ativa e prática das mulheres no universo percussivo. É necessário observar, no entanto, que o autor frequentemente descreve o empenho das alunas como algo surpreendente ou fora do comum, o que revela, mesmo que de forma sutil e talvez inconsciente, uma perspectiva marcada por estereótipos de gênero, onde a dedicação das mulheres ao aprendizado é apresentada como algo excepcional, quando, na realidade, trata-se apenas de sua capacidade de atuação no campo de aprendizado escolhido por ela.

Além da inserção das mulheres na ala da bateria de escola de samba, hoje em dia podemos contar com baterias de carnaval de rua formadas e compostas apenas por mulheres, como é o caso do bloco Ilú Obá de Min, coletivo paulistano de percussão formado exclusivamente por mulheres negras (Ilú [...], 2024). Para além da percussão, destacam-se também instrumentistas que ampliam a presença feminina no cenário musical, como Xênia Barros e Ana Cacimba, cantoras, compositoras e instrumentistas, e Maria Menezes, cantora e instrumentista reconhecida no cenário do samba e que integra grupos e projetos com outras instrumentistas mulheres como o *Samba de Dandara*. Esses exemplos ilustram a continuidade e a renovação das trajetórias femininas no samba e no carnaval, conectando tradição às práticas contemporâneas, servindo de exemplo, incentivo e modelo de identificação, abrindo espaços para vivências como a do bloco *Siga Bem Caminhoneira*, tema do próximo capítulo.

4. SIGA BEM CAMINHONEIRA

As informações que embasam a escrita deste capítulo foram construídas a partir de conversas informais, ou seja, coletadas sem caráter de entrevista, com integrantes do Siga Bem Caminhoneira, como Letícia Peres, Luana Coelho, Didi Lima, Iara Viana e Carolina Danieleto, além de observações em registros audiovisuais, redes sociais e materiais de divulgação do coletivo Siga Bem Caminhoneira (2025).

O nome do coletivo se assemelha ao “Projeto Siga Bem Caminhoneiro”, que se refere à Casa Siga Bem, uma iniciativa itinerante patrocinada pela Vibra e Rede Siga Bem (Petrobras) que oferece serviços de saúde, bem-estar e lazer para caminhoneiros em postos da rede. Porém, seu significado é outro. Dentre os nomes que são utilizados para se referir à mulher lésbica - sapatão, sapatilha, fancha, sáfica, cola velcro, caminhoneira, etc – o termo “caminhoneira” foi selecionado para compor o nome fantasia. Esse vocábulo se refere ao estereótipo da mulher lésbica que não performa feminilidade, muitas vezes chamada de desfem, e que utiliza de roupas, estilos e trejeitos considerados masculinos, se assemelhando ao profissional do transporte rodoviário.

Antes da criação do bloco Siga Bem Caminhoneira, em 2016, já existiam alguns blocos carnavalescos voltados ao público LGBTQIAPN+, sobretudo para homens gays, como o *Agrada Gregos* e o *Meu Santo é Pop*. No entanto, não havia um bloco dedicado exclusivamente às mulheres lésbicas e bissexuais. Ainda que esses blocos se apresentassem como espaços “inclusivos”, as mulheres permaneciam em posição marginalizada dentro das festividades.

Letícia Peres, uma das fundadoras do Siga Bem, entre os anos de 2007 e 2012, chegou a produzir algumas festas voltadas exclusivamente para mulheres na cidade de São Paulo, contribuindo para o fortalecimento da sociabilidade e da visibilidade lésbica. Essas iniciativas ajudaram a fomentar uma comunidade que futuramente viria a integrar o coletivo. Similar à proposta de Letícia, em 2016 a DJ, produtora cultural e curadora artística Renata Corr passou a produzir festas com a mesma temática, voltado ao público LGBTQIAPN+, com maior adesão de mulheres, além de ter como intuito a promoção de artistas da comunidade, o “*Desculpa Qualquer Coisa*”. No ano seguinte a proposta da festa se transformou em bloco de carnaval e desfilou pelas ruas de São Paulo. Diferentemente do Siga Bem, o Desculpa Qualquer Coisa se apresenta apenas com discotecagem e performances, sem bateria de escola de samba.

Letícia Peres e Didi Lima, em laço de amizade, são pessoas que atuam no setor audiovisual. O desejo de Leka e Didi de se verem representadas enquanto pessoas homossexuais no carnaval de São Paulo impulsionou a criação do bloco em 2016, dois anos após o decreto de Fernando Haddad, prefeito de São Paulo naquela época, que regulamentava oficialmente o carnaval de rua de São Paulo.

A proposta inicial consistia em valorizar e dar visibilidade à luta lésbica e bissexual na sociedade, ao mesmo tempo em que se buscava promover o respeito e a igualdade de gênero. Além de criar um ambiente seguro para que mulheres durante o carnaval, o coletivo também levantou a possibilidade de oferecer um espaço acolhedor para mães, tanto nos ensaios quanto nos cortejos, por meio de um espaço infantil e de cuidadoras responsáveis para as crianças, buscando promover a cultura, o lazer e a sociabilidade para mulheres mães. No entanto, essa frente ligada à maternidade não chegou a ser plenamente concretizada.

Letícia precisou se afastar temporariamente do trabalho e convidou Didi para assumir a produção, e contou com a colaboração de Micha Nunes, que já integrava o bloco Ilú Obá de Min⁹, que foi responsável por reunir ritmistas daquele grupo para compor a bateria do Siga Bem Caminhoneira, e Iara Viana, cantora, que trabalhou com Micha Nunes assumindo a harmonia do grupo. Essa participação expressiva de mulheres negras, vindas do Ilú, fez com que o coletivo refletisse também sobre as intersecções entre gênero, sexualidade e raça, reconhecendo o quanto as mulheres negras lésbicas enfrentam formas ainda mais intensas de invisibilidade social.

O primeiro cortejo ocorreu no ano seguinte à sua fundação, em 2017, de forma orgânica e espontânea. A divulgação aconteceu por meio da circulação de informações no Facebook e pelo boca a boca, com convites que indicavam data, horário e local dos ensaios. Nesses convites, era ressaltado que se tratava de um bloco de visibilidade lésbica, aberto à participação de todas as mulheres interessadas em comparecer e compartilhar seus instrumentos. Em poucos encontros, as primeiras integrantes discutiram as possibilidades de repertório, realizaram ensaios livres e desfilaram no dia 5 de março de 2017 na rua Treze de Maio, reunindo cerca de mil foliões.

No aspecto musical, o primeiro cortejo mesclou canções tradicionais e populares do carnaval com paródias, priorizando intérpretes femininas. Entre as escolhidas estavam Daniela Mercury (Ilê Pérola Negra, O Canto da Cidade, Rapunzel), Sandra de Sá (Olhos Coloridos),

⁹ Coletivo afrocentrado de mulheres negras composto por uma bateria, corpo de dança e pernas de pau que procura homenagear personalidades e fatos históricos da cultura negra.

Gal Costa (Massa Real), Preta Gil (Sinais de Fogo), Beth Carvalho (Vou Festejar), Fafá de Belém (Vermelho), Clara Nunes (Conto de Areia), Leci Brandão (Zé do Carço) e Dona Ivone Lara (Alguém me Avisou). O repertório também incluiu clássicos como Banda Eva (Arerê, De Ladinho) e Ara Ketu (Ara Ketu Bom Demais) e marchinhas tradicionais (Saca-Rolha, Maria Candelária). Embora não houvesse instrumentos harmônicos, as músicas foram interpretadas com base em uma instrumentação percussiva típica de bateria de escola de samba, acompanhada de vocais.

Após Micha, Jaqueline Cunha de Souza, mulher negra, musicista, produtora e diretora musical, foi tomando destaque entre as ritmistas. Jackie Cunha já possuía experiência musical e começou a ser vista de forma natural como liderança da bateria e, no ano seguinte, assumiu oficialmente a posição de maestrina do Siga Bem Caminhoneira.

Em 2018, os ensaios continuaram a acontecer no espaço da Ação Educativa, associação civil sem fins lucrativos que atua nos campos da educação, cultura, juventude e na perspectiva dos direitos humanos, localizada na Vila Buarque, em São Paulo. Essa parceria se deu por meio de Micha, que trabalhava na associação e estabeleceu a ligação entre as duas entidades.

A manutenção de um bloco de carnaval de rua envolve grande dedicação, tanto em termos financeiros quanto organizacionais. Para viabilizar as atividades, as integrantes passaram a realizar festas e eventos com o objetivo de arrecadar fundos. Em 2018 também foi criada uma campanha de financiamento coletivo online para auxiliar nas despesas. A participação nesses eventos extrapola a questão financeira, constituindo-se também como forma de ocupar espaços diversos com corpos femininos, afirmando presença e construindo memória.

O cortejo de 2018 aconteceu na tarde do dia 18 de fevereiro, na Rua Rui Barbosa com uma bateria ampliada e público estimado em cinco mil pessoas. Ainda nesse ano, o bloco se apresentou pela primeira vez na Casa Natura Musical, importante espaço cultural da cidade de São Paulo. O evento reuniu a cantora Lia Clark, discotecagem das festas Desculpa Qualquer Coisa e Batekoo, além da apresentação do Siga Bem Caminhoneira, que combinou repertório de carnaval com referências do pop, brasilidades e black music.

Em 2019, os ensaios tiveram início cerca de seis meses antes do carnaval e passaram a incluir oficinas de percussão, agora em um novo endereço, localizado no Tatuapé, região próxima ao centro de São Paulo. Nesse período, o bloco desenvolveu uma nova identidade visual, idealizada pela integrante Thaís Esmeraldo, inspirada na iconografia dos caminhões pernambucanos. Para dar suporte à transmissão e divulgação dessa identidade, foi criado o Grupo de Comunicação, responsável pela produção de itens como camisetas, bonés e bottons.

A harmonia vocal passou a contar com o reforço de duas instrumentistas, guitarra e baixo, acrescentando complexidade ao conjunto musical, que até então se apoiava apenas em cantoras. Também em 2019 foi criado o naipe de dança, composto por sete integrantes responsáveis por performances coreográficas. As figuras de Abre-Alas e Porta-Bandeira, no entanto, só seriam incorporadas em 2023.

O terceiro cortejo ocorreu na região da Bela Vista, reunindo aproximadamente 15 mil foliões. A crescente demanda por participação levou o bloco a organizar oficinas semanais de instrumentos, realizadas às terças-feiras durante o segundo semestre de 2019, abertas a todas as interessadas mediante contribuição simbólica. Embora o foco fosse a inclusão de mulheres negras, a proposta manteve caráter acolhedor e inclusivo. Paralelamente, para o ingresso na harmonia do grupo, foram instituídas audições formais.

Em janeiro de 2020 o bloco voltou a se apresentar na Casa Natura Musical pela segunda vez e no dia 29 de janeiro realizou seu último cortejo antes da pandemia, novamente no trajeto da Rua Rui Barbosa. Com a suspensão mundial dos eventos, as atividades foram interrompidas e voltariam a se movimentar no segundo semestre do ano seguinte.

No final de 2021 o bloco retomou os ensaios com a expectativa de desfilar no carnaval de 2022, contudo, a gestão municipal de Ricardo Nunes (MDB) determinou não destinar recursos públicos para o evento, alegando falta de patrocínio, o que inviabilizou os cortejos naquele ano.

Nesse período, surgiram novos desafios internos. Parte das integrantes, presentes desde a fundação do bloco, passaram a se identificar como pessoas transgênero¹⁰ e passaram a vivenciar seus processos de transição de gênero. Em meio a esse contexto, Marina Mathey relatou no portal *Ecoa Uol* em dezembro de 2021 que durante um ensaio aberto, Mila – pessoa transmasculino não binário e indígena – contou ter sido impedida de adentrar e participar do ambiente em que se estava acontecendo a reunião por parte da organização, sob a justificativa de que o bloco seria destinado exclusivamente a mulheres. O episódio foi entendido como transfóbico e gerou debates internos e externos levando o coletivo a repensar suas diretrizes.

Dessa reflexão emergiu a necessidade de ampliar a luta inicialmente proposta, incorporando a defesa dos direitos das pessoas trans. Assim, bloco, concebido como um espaço prioritário de visibilidade para mulheres lésbicas e bissexuais, reformulou sua identidade política para também contemplar a luta trans. Ressalta-se, no entanto, que o bloco segue restrito

¹⁰ Transgênero: pessoa cuja identidade de gênero não corresponde ao sexo que lhes foi atribuído ao nascer, identificando-se como pertencente ao gênero oposto, ou então rejeitando a ideia de um gênero binário, optando por uma identidade não binária

à participação de pessoas que não sejam homens cisgênero, mantendo o princípio de garantir o protagonismo às mulheres e pessoas trans em um carnaval marcado pela diversidade de coletivos e propostas.

4.1 O Siga Bem e eu

Ao longo da narrativa apresentada até aqui, procurei reconstruir a trajetória do bloco Siga Bem Caminhoneira a partir de suas origens e dos principais acontecimentos que marcaram sua consolidação no carnaval de rua de São Paulo. Entretanto, para além de uma análise documental e histórica, essa pesquisa também se entrelaça com a minha própria vivência como mulher lésbica e instrumentista, e agora também como integrante desse coletivo. A seguir, apresento um recorte sobre meu percurso musical até a minha inserção no Siga Bem, bem como minha compreensão dos espaços de resistência e criação que o bloco representa e continuo a contar sua história que ainda permanece viva e ativa na cidade de São Paulo.

Iniciei meus estudos em música aos nove anos de idade. Assim como muitas pessoas, desde a infância, o fazer musical sempre esteve presente em meu cotidiano. Meu pai costumava comprar CD's dos artistas que admirava e nossas viagens familiares nas férias escolares era composta pelas trilhas sonoras durante os trajetos de carro. Na família, alguns tios e primos tocam instrumentos de percussão e cantam, ainda que sem formação formal. Fui, portanto, a primeira integrante da família a iniciar os estudos sistematizados em música.

Minha primeira lembrança marcante nesse percurso, e que considero ser o estopim para o meu ensejo de estudar música, ocorreu quando uma professora recém-chegada à escola em que eu estudava apresentou-se no pátio com um teclado e um microfone de lapela, a fim de divulgar as aulas de coral e teclado que ela passaria a ministrar. A apresentação foi marcante para mim e despertou meu interesse ao ponto em que eu pedisse aos meus pais que me matriculassem naquela aula extracurricular, o que não foi possível naquele momento.

Pouco tempo depois, ganhei de presente de aniversário um teclado e iniciei as aulas em uma escola livre de música, com um professor que me ensinou os primeiros fundamentos daquele instrumento. Após dois anos de estudo, passei a tocar na igreja junto ao grupo que minha prima participava. Naquele período, considerei suficientes os conhecimentos adquiridos e decidi aprender outro instrumento: o violão. Após aproximadamente um ano de aulas com o novo instrumento, minha mãe, Elisangela, foi orientada a inscrever-me no processo seletivo do Conservatório Municipal de Guarulhos. Assim, em 2013 ingressei no conservatório, onde

permaneci por oitos anos, concluindo em 2021 o curso de Piano Popular e tornando-me a primeira aluna a se formar nessa habilitação.

Durante o curso, tive contato com diversos docentes: duas professoras mulheres e quatro professores homens em disciplinas teóricas, e exclusivamente professores homens na prática instrumental. Em determinado momento do curso, uma atividade consistia em escutar pianistas e observar suas técnicas, mas a lista de referências fornecida pelo professor continha apenas homens. Ao questioná-lo sobre a ausência de instrumentistas femininas, solicitei uma lista de pianistas mulheres, que ele prontamente me forneceu. Acredito que esse foi o episódio que me marcou a ponto de modificar a minha percepção para uma maior consciência acerca do caráter predominantemente masculino do universo musical, assim como em tantos outros espaços sociais.

Passei então a refletir sobre o número de referências femininas no ensino formal e informal, nas bandas que eu acompanhava e nos meios musicais que eu frequentava (igreja e conservatório). Recordei, nesse processo, a professora que se apresentou no pátio escolar quando eu tinha nove anos e compreendi a importância de ter me sentido representada naquela ocasião, podendo imaginar-me futuramente nesse papel. A partir desse momento, defini como objetivo ampliar meu repertório e referências de artistas mulheres e desenvolver trabalhos musicais junto a elas.

Essa trajetória foi se concretizando gradualmente. Em 2020, participei do projeto Versões Femininas, idealizado pela cantora e fonoaudióloga Juliana Fernandes. Em 2021 me formei no conservatório e ao realizar meu recital de formatura, pude compor um trio exclusivamente feminino para a execução de músicas instrumentais. Em 2022, passei a integrar a banda Quintal de Iaiá, idealizado por Iara Viana e Laura Guimarães. Através dessas parcerias, recebi o convite para integrar a harmonia musical de um bloco de carnaval idealizado e formado por mulheres e pessoas da comunidades LBTQIAPN+, o bloco Siga Bem Caminhoneira.

Ainda em 2020, durante a pandemia do Covid-19, participei do Festival Internacional de Música em Casa – FIMUCA, que reuniu centenas de professores e instrumentistas do Brasil e do exterior em uma plataforma online gratuita, oferecendo aulas, concertos e mesas-redondas em diversas áreas da música erudita e popular. Assisti a aulas ministradas pelas pianistas Karin Fernandes, Debora Gurgel, Maria Teresa Madeira e Natalia Valentin, e do pianista André Mehmari. Uma reflexão apresentada por uma das professoras – cuja autoria não consigo recordar – teve grande impacto em meu aprendizado: a importância de que nós, mulheres, buscássemos ouvir e assistir outras pianistas, de modo a favorecer maior identificação e compreensão técnica, considerando a fisionomia das mãos femininas. Essa consideração

consolidou minha compreensão da relevância de ampliar o repertório de referências femininas, aspecto esse que sempre esteve presente em minha carreira musical.

Minha história com o bloco Siga Bem começou em fevereiro de 2023. Cerca de dez dias antes do cortejo daquele ano, realizado em 25 de fevereiro na região da Santa Cecília, com um público de sete mil pessoas. A formação da harmonia contava com uma violonista, uma cavaquinista e duas cantoras, e o repertório incluía versões de axés, sambas, samba enredo e músicas populares em evidência naquele período, além da paródias de algumas dessas canções.

Devido à proximidade da minha entrada com a data do cortejo, não acompanhei o trabalho desenvolvido pela maestrina em exercício, Juliana Guilherme. Ainda assim, ao longo daquele ano, participei de apresentações do bloco, entre elas a realizada pela terceira vez na Casa Natura Musical, ocasião em que tivemos a honra de dividir o palco com a cantora Leci Brandão, uma das mais importantes intérpretes de samba da música popular brasileira.

No dois anos seguintes, o bloco continuou a crescer e a se institucionalizar, assumindo progressivamente um caráter profissional e buscando viabilizar sua proposta por meio de patrocínios e editais. Nesse processo, ocorreram mudanças internas, algumas pessoas se afastaram, novas integrantes chegaram e diferentes ideias passaram a ser incorporadas. As fundadoras deixaram de exercer suas funções diretamente, enquanto integrantes da primeira formação, como Iara Viana, permaneceram na diretoria. Luana Coelho passou a compor a superintendência, contando com o apoio de uma equipe de produção atualmente formada por Keka Ritchie, Bárbada Fernanda e Paloma Barbosa.

No campo musical, a bateria passou a adotar o sistema de inscrições anuais para novas e novos integrantes, e sua regência também foi renovada. Para os cortejos de 2024 e 2025 a bateria foi orquestrada por Aworonke Lima, que contou com as contra-maestrias de Mariana Stefani para o desfile de 2024 e Akin Ayo e Layza Alves para o desfile de 2025. A harmonia também sofreu alterações em sua formação, passando a ser composta por teclado, violão, guitarra, baixo, cavaquinho e três vozes.

Ao longo de sua trajetória, o Siga Bem Caminhoneira esteve presente não apenas em cortejos carnavalescos, mas também em centros culturais, festas e em diferentes espaços de militância política e social. O bloco participou de manifestações, caminhadas, protestos e marchas, reafirmando seu compromisso com a luta pelos direitos da comunidade LBT+.

Em oito anos de história, a carreta do Siga Bem já percorreu seis cortejos, quatro apresentações em unidades SESC, três apresentações na Casa Natura Musical, uma na Parada LGBTQ+ de São Paulo (considerada a maior do mundo), duas na Feira da Diversidade LGBTQ+ e uma apresentação na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP), além do bloco

também se fazer presente na Caminhada LesBi – Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais de São Paulo e também na Marcha Transmasculinha da cidade. Esses dados revelam não apenas a consolidação do coletivo como agente cultural, mas também a importância de compreender os trâmites e processos necessários para propiciar a presença de um bloco nas ruas.

4.2 Eu quero é botar meu bloco na rua

Entre os anos de 2013 e 2016 a cidade de São Paulo teve o professor, advogado e político Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT) como seu 51º prefeito, e no segundo ano de seu mandato, 2014, o mesmo promulgou o Decreto Nº54.815, de 5 de fevereiro, “Disciplina o Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo” (Prefeitura de São Paulo, 2014).

Este decreto foi a primeira ação concreta do poder público para organizar e regulamentar o carnaval de rua em São Paulo, estabelecendo diretrizes claras para seu funcionamento. No artigo 1º, definiu-se o carnaval de rua como um conjunto de manifestações voluntárias, não hierarquizadas, festivas e não competitivas, que acontecem em vias públicas, como blocos, cordões e bandas. O artigo 2º determinou que os desfiles deveriam respeitar seus itinerários tradicionais, incluindo os tempos de concentração e dispersão, de acordo com a programação que deveria ser divulgada previamente. O artigo 3º proibiu o uso de cordas, grades e barreiras que segregassem o espaço, reafirmando o caráter inclusivo e democrático da festa, porém permitia a utilização de vestimentas que identificassem cada grupo.

No artigo 4º, foram determinadas regras para a dinâmica dos blocos: podendo desfilar quatro semanas antes até duas semanas depois do feriado oficial, devendo se distribuir por diferentes regiões da cidade e circular pelo trajeto, sem permanecer parados, com a finalidade de minimizar conflitos com a vizinhança e tráfego. O artigo 5º criou a Comissão Intersecretarial responsável pelo planejamento do carnaval de rua, com funções de diálogo com blocos e moradores, buscando minimizar impactos e articular parcerias. O artigo 6º detalhou a composição dessa comissão, reunindo diversas secretarias e órgãos municipais com atribuições específicas, como Cultura, Saúde, Transportes, Subprefeituras, Segurança Urbana e Comunicação, o que demonstra a grande complexidade da gestão deste evento.

O artigo 7º previu a possibilidade de implantação de programas de patrocínio para financiar infraestrutura e serviços, sem restringir a autonomia dos blocos em buscar outros meios de custeio. Já o artigo 8º estabeleceu o Plano de Apoio ao Carnaval de Rua, oferecendo benefícios como inserção na agenda oficial, subsídio de taxas, inclusão em guias de

programação e adesão ao programa de patrocínio, embora blocos com patrocínio próprio ou subvenção pública não pudessem acumular esses incentivos. O artigo 9º autorizou que secretarias editassem normas complementares por meio de portarias e por fim, o artigo 10º determinou a entrada imediata em vigor do decreto, formalizando sua aplicação a partir da data de publicação no diário oficial (São Paulo, 2014).

Esse decreto representou um marco para a história do carnaval de rua paulistano, pois não apenas regulamentou a ocupação dos espaços públicos, como também o legitimou, reafirmando seu caráter cultural, inclusivo e democrático, fortalecendo os blocos e consolidando sua importância na vida cultural da cidade.

No ano seguinte, em 2015, essa legislação foi alterada em partes pelo Decreto Nº 55.878, de 29 de janeiro de 2015, e posteriormente revogada através do Decreto Nº 56.690, de 7 de dezembro de 2015 (São Paulo, 2015a; São Paulo, 2015b). Anos depois, após a mudança de gestão da prefeitura da cidade, a partir de 2017 o então prefeito João Dória (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB) revogou a legislação anterior por meio do Decreto Nº 57.916, de 5 de outubro de 2017, com o objetivo de regulamentar questões não pontuadas nos projetos anteriores, visto o evidente crescimento do carnaval de rua de São Paulo como um todo (SÃO PAULO, 2017).

Durante a gestão de Bruno Covas Lopes (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB) a documentação que disciplinava o carnaval sofreu mais três alterações, surgindo então os decretos Nº 58.857, Nº 59.019 e Nº 59.096, todos no ano de 2019 (São Paulo, 2019a; São Paulo, 2019b; São Paulo, 2019c). Após a morte de Covas em 16 de maio de 2021, Ricardo Nunes, seu vice-prefeito, assumiu a prefeitura de São Paulo, conseguindo se reeleger em 2024. Nunes altera as diretrizes da organização do carnaval de rua de São Paulo apenas em 22 de setembro de 2023 através do decreto Nº 62.780, onde cria a Comissão Especial de Organização do carnaval de Rua 2024, conforme previsto no artigo 5º do Decreto Nº 58.857/2019. Essa regulamentação foi revogada e alterada novamente pelos decretos Nº 63.925/2024 e Nº 64.537/2025, ambos pelo mesmo prefeito que ainda atua, sendo este último decreto o mais recente em vigor (São Paulo, 2023; São Paulo, 2024a; São Paulo, 2025).

O decreto mais recente que regulamenta o carnaval de rua em São Paulo aprofunda e amplia as diretrizes estabelecidas no texto original de 2014. Enquanto o decreto Nº 54.815/2014 principiou a normatização da festa, reconhecendo-a como uma manifestação cultural popular e criando uma estrutura de apoio e gestão pública, a nova legislação de 2025 trouxe um maior detalhamento técnico e institucional. Uma das diferenças centrais está na definição: em 2014, o carnaval era descrito como manifestações voluntárias e não competitivas, e em 2025 passou

a ser compreendido também como manifestações organizadas ou não, sempre sem fins lucrativos, reforçando o caráter comunitário e vedando finalidades comerciais. Outra mudança relevante se dá ao itinerário: o decreto de 2014 definia que os blocos deveriam obrigatoriamente seguir o trajeto tradicional, e em 2025 o percurso é tratado como “preferencial”, dando abertura para ajustes em função da segurança ou do trânsito. Além disso, o novo decreto exige planos formais de segurança e saúde apresentados pelos organizadores, fixa limites técnicos para trios elétricos e equipamentos de som, amplia o número de secretarias inculvidas na Comissão Intersecretarial e detalha suas competências. Sobre patrocínios, o decreto de 2014 previa a possibilidade de implementação de programas de patrocínio municipal com autonomia para os blocos captarem recursos, já em 2025 a norma passou a definir juridicamente o que é patrocínio, condicionando sua utilização à transparência e proibindo que se confunda com exploração comercial. Além disso, a nova regulamentação implementa preocupações ambientais, de cidadania e de direitos humanos, áreas não contempladas de forma explícita no texto de 2014.

Para participar do carnaval de rua de São Paulo, os blocos devem seguir o cronograma divulgado pela prefeitura e realizar sua inscrição por meio de formulário específico, preenchido de forma voluntária e individual. A prefeitura não oferece verba para manutenção da estrutura dos cortejos, cabendo aos próprios blocos arcarem com seus custos. No entanto, compete ao poder público, por meio da CET, organizar aspectos relacionados ao trajeto, como fechamento de ruas e organização do trânsito, além de disponibilizar apoio policial e banheiros públicos, quando necessário, em função da quantidade estimada de público e da proximidade de outros blocos, situações que podem gerar maior concentração de foliões, além de um guia de regras e orientações que as agremiações devem seguir atentamente.

No final de 2023, a prefeitura lançou o Edital N° 20/2023/SMC/CFOC/SFA - Prêmio Blocos de Carnaval de Rua para a Cidade de São Paulo, que contemplou 100 blocos com o valor de R\$25 mil cada (Prefeitura de São Paulo, 2023). O edital teve como objetivo apoiar e fortalecer os blocos de rua, reconhecendo sua importância histórica e sua contribuição para a consolidação da cultura carnavalesca paulistana. As inscrições foram realizadas através da plataforma CAPAC - Cadastro de Artistas e Profissionais de Arte e Cultura. Entretanto, a limitação de blocos a serem premiados por esse programa gerou descontentamento entre as agremiações, visto que o número anual de inscrições dos blocos ultrapassa a marca de 600, o que significa que menos da metade foi atendida pelo programa (Gomes, 2023).

Em 2024, com a publicação do Edital N°40/2024/SMC/CAF/SPAR – Fomento Cultural a Blocos de Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo para o Carnaval de 2025, a quantidade de blocos contemplados permaneceu inalterada, mantendo a mesma discrepância entre demanda e

apoio efetivo (São Paulo, 2024b). O bloco Siga Bem Caminhoneira esteve entre os contemplados em ambos os editais, reforçando seu reconhecimento institucional no cenário paulistano, visto se tratar de um dos maiores blocos com participação de pessoas LBT+. Até o momento da escrita deste trabalho, o edital de fomento para o carnaval de 2026 ainda não havia sido publicado.

5. O ENSINO DE MÚSICA NÃO FORMAL

Além da identificação pessoal que estabeleci com o bloco Siga Bem Caminhoneira, por ser mulher lésbica e encontrar nele a possibilidade do fazer musical com outras mulheres, chamou-me a atenção a presença do ensino musical no espaço da bateria de escola de samba. Até então, meu contato com o carnaval se restringia a experiências como espectadora: uma vez na infância quando assisti um dos desfiles da LigaSP¹¹ no Sambódromo do Anhembi, acompanhada pela minha mãe Elisangela Rodrigues, e, posteriormente, já na vida adulta, como foliã dos blocos de rua do carnaval paulistano.

A aproximação prática com a linguagem das baterias aconteceu em 2022, quando comecei a participar da retomada dos ensaios da bateria universitária do instituto de Artes da Unesp, que posteriormente viria a se chamar “Baixaria”. Nesse contexto, compus o naipe do tamborim, instrumento que adquiri futuramente para estudo pessoal. Concomitantemente, durante o segundo semestre daquele ano, cursei a disciplina optativa “Bateria de escola de samba: território de saberes”, ministrada pelo professor doutor, mestre e bacharel em percussão, também pela Unesp, Rafael Y Castro, orientador deste trabalho. Recordo-me de refletir sobre como era possível existir uma matéria sobre bateria de escola de samba dentro da universidade, percepção que hoje entendo como reflexo de um pressuposto enraizado em nossa sociedade: a ideia de que a música popular não integra o ensino formal e acadêmico.

Ainda em 2022, participei do “Batucunesp”, encontro que reuniu outras baterias universitárias de diferentes câmpus da Unesp para um dia de integração. O evento, realizado no dia 24 de setembro na quadra da Mocidade Camisa Verde e Branco, localizada na Barra Funda, próximo ao Instituto de Artes, me proporcionou a experiência inédita de tocar ao lado de um grande número de ritmistas, aprendendo a partir da prática coletiva. Essa vivência remete à reflexão de Thompson (1984), segundo ele, a reconstrução contínua da cultura se dá no fazer humano, ou seja, é fazendo que se aprende. A experiência é fundamental para a compreensão da cultura como um processo dinâmico e vivo, que transmite valores e morais por meio da prática.

A educação não formal dialoga com esse pensamento, pois abrange saberes e aprendizados gerados ao longo da vida, seja de forma coletiva ou individual. A doutora em

¹¹ Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo é a entidade civil que representa as 32 Escolas de Samba da Cidade de São Paulo que compõem o Grupo Especial e os Acessos I e II do Carnaval de São Paulo realizados no Sambódromo do Anhembi.

ciência política, Maria da Glória Gohn (2015), em seu livro “Educação não formal no campo das artes”, define a educação não formal da seguinte maneira:

A concepção que adoto de educação não formal parte do suposto de que a educação propriamente dita é um conjunto, uma somatória que inclui a articulação entre educação formal, aquela recebida na escola, regulamentada e normatizada por leis, via um conjunto de práticas que se organizam em matérias e disciplinas; a educação informal, aquela que os indivíduos assimilam pela família, pelo local onde nascem, religião que professam ou por meio do pertencimento a uma região, território e classe social da família; e a educação não formal tem um campo próprio, embora possa se articular com as duas anteriores. A educação não formal é um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o sociopolítico como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. (Gohn, 2015, p. 15-16)

No Siga Bem Caminhoneira, essa prática educativa se manifesta no trabalho das cinco maestrinas (Michele, Jaqueline, Juliana, Aworonke e Tamara – atual maestrina) e quatro contramestres (Mariana, Layza, Akin e Thais) que conduziram a bateria até o presente momento. Entendo-os como arte-educadores: mediadores do conhecimento musical e instrutores dos saberes rítmicos, formados pelas experiências musicais vivenciadas ao longo de toda sua vida. Como indica o próprio termo, “mestre” é aquele ser dotado de excepcional saber e competência em determinada ciência ou arte e que ensina seus aprendizes. Cada liderança, ao seu modo, buscou ensinar a como tocar um instrumento, como ouvir o coletivo rítmico e harmônico e como sentir o pulso.

O ensino técnico da instrumentalidade está presente dentro da educação não formal, porém não se trata de um adestramento mecânico, ele não é o principal objetivo nem a finalidade do processo. O bloco Siga Bem Caminhoneira tem como propósito o crescimento e aperfeiçoamento do quesito musical enquanto uma bateria de escola de samba, porém seu preceito sempre foi a criação de um espaço de acolhimento, inicialmente para mulheres, e que se abriu para pessoas da comunidade LBT+. Muitas pessoas encontram no grupo um espaço de visibilidade e legitimação de suas identidades, o que explica a presença de integrantes que se deslocam de outras cidades em busca de conexões significativas.

O fator vontade também é essencial no processo de ensino-aprendizagem na educação não formal, pois o participante o faz por livre escolha, diferentemente do aluno da educação formal, muitas vezes compelido por pressões sociais. Gohn (2015) observa que o autoaprendizado às vezes pode assumir uma forma de “autoajuda” em função das pressões de um mundo capitalista e produtivista. Para ela:

[...] Nesses casos, as aprendizagens não formais têm sido a estrada principal a pavimentar esta via. E o campo da cultura é o palco por excelência. Não basta aspirar a algo, é preciso

vivenciá-lo. E, para isso, precisa-se de: auto-organização, planos e estratégias de aprendizagem e autoaprendizagem. (Gohn, 2015, p. 21)

Minha permanência no Siga Bem, mesmo diante de desafios como distância dos ensaios e trabalhos, a logística do transporte de meu instrumento e a desproporção entre esforço dedicado e recursos financeiros disponíveis, demonstra que o bloco representa mais do que uma experiência profissional como instrumentista e educadora musical. O Siga Bem é conexão, identificação e história. Nesse sentido, diálogo com Paulo Freire (1987), para quem ensinar não é transferir conhecimentos, mas criar condições para que estes sejam produzidos coletivamente. No bloco, essa “relação dialógica” se apresenta na interação do cotidiano das pessoas com a tentativa de um ensino horizontal, certas vezes alcançado, certas vezes verticalizado, mas que permanece em constante transformação.

Participar do Siga Bem Caminhoneira permite compreender que estamos contribuindo para a formação e consolidação da trajetória de grupos ritmistas femininos que ocupam ruas, avenidas e sambódromos, inscrevendo suas vozes e tambores na história do carnaval e da música popular brasileira. Essa experiência, entretanto, não é única: ela integra um movimento mais amplo de coletivos e blocos formados por mulheres que vêm transformando o cenário carnavalesco contemporâneo.

6. OUTRAS BATERIAS FORMADAS POR MULHERES

6.1 Ilú Obá de Min

Como observado ao longo da trajetória do Bloco Siga Bem, outros grupos formados por mulheres e com ideais semelhantes já existiam no cenário paulistano e penso ser importante também listá-los aqui neste capítulo a fim de propagar e registrar suas histórias. Alguns deles cruzaram o caminho do bloco, outros seguem como referência para nós. Com diversidade e individualidade, cada bloco conta em sua história sua luta e determinação.

Instituição sem fins lucrativos, Ilú Obá de Min – Educação, Cultura e Arte Negra é uma associação paulistana que tem como base o trabalho com as culturas de matriz africana, afro-brasileira e a mulher negra (Ilú [...], 2024). O bloco carnavalesco, que faz parte dessa associação, foi fundado em 2004 e é um coletivo formado por mulheres negras que busca condecorar a cultura afro-brasileira através da música, dança e performance. Em sua fundação o bloco também era composto por mulheres não negras, mas a dois anos atrás o diretório do bloco decidiu que o grupo deveria ser formado apenas por mulheres negras, e as mulheres não negras que participavam do coletivo migraram para outros blocos carnavalescos.

“Mãos Femininas que Tocam Tambores para o Rei Xangô”, em iorubá¹², é um grupo que procura valorizar o protagonismo feminino negro nos ritmos e saberes da ancestralidade africana através de suas inspirações nas tradições do candomblé e da cultura iorubá.

Fundado pelas percussionistas Beth Beli, Girlei Miranda e Adriana Aragão em novembro de 2004, o bloco é o principal projeto da associação e há 19 anos abre o carnaval de rua da cidade de São Paulo. Com cerca de 400 integrantes, as mulheres negras compõem o corpo da bateria, dança e pernas de pau e a cada ano, uma personalidade negra, fato histórico ou mito, formam o tema a ser contemplado pelo cortejo.

6.2 Batuque das Guerreiras

Vivian Pitty, ritmista a mais de 20 anos, começou sua história nas baterias de escola de samba tocando tamborim na escola mirim Estrelinha da Mocidade. Como dito anteriormente, nesse ambiente majoritariamente masculino, os instrumentos leves (agogô, tamborim, chocalho

¹² Língua tonal da família Níger-Congo falada na África Ocidental, principalmente na Nigéria, Benim e Togo.

e xequerê) são os primeiros a serem destinados às mulheres, porém o sonho de Vivian era tocar caixa e depois de muita insistência, conseguiu alcançar seu objetivo. Trecho retirado da entrevista fornecida por Vivian à Alba Valéria Mendonça, jornalista do G1 Rio, em julho de 2022:

Fiz mais testes que os homens costumam fazer para desfilar, mas fui a primeira mulher a tocar caixa na bateria da Mocidade. Embora, hoje tenha mulheres em praticamente todas as baterias, ainda é muito difícil, por exemplo, formar uma fileira de dez mulheres no tamborim. Montar uma bateria não foi fácil, mas tem muita mulher talentosa por aí, que só está precisando de um incentivo. (Pitty *apud.* Mendonça, 2022)

Vivian também relata ser a única mulher a compor um naipe das baterias em que participava e o desejo de ver mais mulheres ritmistas atuando no cenário carnavalesco fez com que ela, acompanhada de outras mulheres, fundasse o bloco Batuque das Guerreiras que surgiu em junho de 2022 no Rio de Janeiro, sendo Vivian a mestra de bateria.

Em um ano de história o bloco contava com a participação de 90 ritmistas mulheres, sendo que mais da metade não possuíam formação musical e estavam vivenciando suas primeiras experiências de aprendizado rítmico e musical através do bloco. O ano de seu surgimento foi marcado por sua primeira apresentação ao público na quadra da escola de samba Unidos de Padre Miguel, localizada na Vila Vintém, Rio de Janeiro, sendo a primeira bateria de escola de samba formada exclusivamente por mulheres a se apresentar por lá.

A gente quer mostrar que mulher tem capacidade para desfilar onde ela quiser, inclusive num espaço majoritariamente masculino como é a bateria de uma escola de samba. Fácil não é, mas também não é impossível. Depois que pega o jeito, o samba flui muito bem. Tanto que a Batuque das Guerreiras tem ritmista da Mocidade, da Unidos de Vila Isabel, da Império Serrano, da Portela, da Estácio de Sá e da Unidos de Padre Miguel. (Pitty *apud.* Mendonça, 2022)

No dia 08 de março de 2025 o bloco Batuque das Guerreiras desfilou na Sapucaí abrindo o Desfile das Campeãs desse ano, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. Com isso, o bloco conquistou o registro de primeira bateria totalmente feminina a tocar no Sambódromo Marquês de Sapucaí.

6.3 Bloco Feminista

Para contar a história deste bloco foram analisadas informações através da campanha de financiamento coletivo, publicado por Ana Moraes (2023) e realizada através do site

Benfeitoria, em prol da realização do carnaval de 2025, além dos registros midiáticos em seu perfil do Instagram.

O coletivo Bloco Feminista surgiu em 2021 como uma demanda política às manifestações dos atos contra o governo político nacional daquela época. Idealizado por mulheres, o bloco defende um feminismo plural, voltado a diversos tipos de pessoas: classe trabalhadora, antirracista e LGBTQ+, buscando dentro de seus fundamentos a anti intolerância.

Defendendo pautas democráticas, um dos motes principais do grupo é o protagonismo e a autonomia feminina, mesmo acolhendo e integrando “todes”. Porém, é ressaltado que o protagonismo, a linha de frente e o encabeçamento do bloco é pautado nas mulheres. Outro princípio do bloco é sobre o compartilhamento de saberes, onde são aceitas qualquer tipo de pessoa, mesmo aquelas que não possuem fundamentação teórico-prática no ensino musical. Através de oficinas, workshops e ensaios, o grupo vai se aperfeiçoando musicalmente para as apresentações. O último ponto a ser destacado pelo bloco é o respeito à ancestralidade do carnaval. O Bloco Feminista entende o carnaval de rua como um ato político de ocupação do espaço público, historicamente estruturado pela negritude da cidade e principalmente pelas mulheres negras. Portanto, “brincar” o carnaval é carregar consigo um respeito à toda sua ancestralidade.

Tendo as musicistas Camila Midori e Carol Oliveira como mestras de bateria, o bloco se apresenta anualmente desde 2022 no carnaval de rua de São Paulo e marca presença em paradas e manifestações políticas condizentes com os ideais do coletivo.

6.4 Maria Sapatão

Para representar minha cidade natal, o Bloco Maria Sapatão tem sua sede localizada no município de Guarulhos, São Paulo e seu nome representa uma reapropriação política de um termo historicamente usado de forma pejorativa.

Com o objetivo de ocupar as ruas não só para festejar, mas também para aprender, cooperar e construir novos projetos sociais, o bloco Maria Sapatão surge no final do ano de 2022, com o desejo de Kelly Furlan e Lilian Bonfim de organizar um bloco de carnaval entre amigas, utilizando o nome de um comércio já existente e idealizado por Kelly: Maria Sapatão Camisaria. Desde 2023 o bloco se apresenta no carnaval de rua de Guarulhos carregando consigo temas políticos e democráticos: 2023 – Fervo também é luta, 2024 – Confete ou Molotov, 2025 – Sem Anistia (Maria Sapatão, 2025).

Se posicionando como um bloco de posição política de esquerda, seus integrantes são plurais, porém a bateria é composta por mulheres, pessoas não binárias e transexuais, entendendo que sua luta precisa ser voltada aos direitos LBT+.

Daniela Rocha, arte-educadora, é a mestra da bateria e conduz os ensaios exercendo sua profissão de professora. Todas as pessoas são bem-vindas, independente de conhecimento técnico musical prévio, contudo é necessário que as pessoas estejam abertas aos processos de formação musical, político e cultural. Através de ensaios, rodas de conversas, manifestações, reuniões e apresentações, o bloco exige o comprometimento de seus integrantes para seguimento e evolução do coletivo.

O bloco Maria Sapatão também participa do Uniblocos, grupo representante dos blocos de rua de Guarulhos, que se insere nos eventos municipais, através de uma contribuição mensal (Guarulhos Cultural, 2025). Ainda que seja um bloco recente e pequeno, ter um grupo de mulheres de sua cidade natal que ousam ocupar os espaços que também a pertencem usando a seu favor um termo tradicionalmente utilizado como insulto é algo importante a ser registrado.

6.5 Bloco Dramas de Sapatão

Um outro bloco similar ao Siga Bem Caminhoneira surgiu em 2019, Dramas de Sapatão. O coletivo nasceu através da necessidade de se criar mais espaços inclusivos e seguros para mulheres lésbicas, bissexuais, pessoas trans e não binárias dentro e fora do carnaval de rua de São Paulo.

Fundado por Dady Veríssimo e Pam Santos, o bloco teve sua primeira turma de Oficina de Bateria no ano de seu nascimento, porém sua primeira apresentação ao público só aconteceu em janeiro de 2020, na Marcha da Visibilidade Transsexual. Depois da pausa da pandemia, o grupo voltou a se apresentar em agosto de 2021, na Marcha da Visibilidade Lésbica. Em 2022 o bloco recebeu uma moção de agradecimento na Câmara Municipal de São Paulo e no ano seguinte realizou seu primeiro cortejo pelas ruas de São Paulo, repetindo a apresentação nos dois próximos anos (Cultura LGBTQ+, 2023).

Regidas por Dady, uma blogueira que ganhou destaque nas redes sociais com uma página na web com o nome do bloco, teve seu projeto escalonado para a formação do bloco e de um bar na região da Barra Funda. Além de participação em marchas, protestos, passeatas e cortejos, o bloco busca promover outros eventos ao longo do ano, como o Arraiá do Dramas,

possibilitando a criação de espaços inclusivos e seguros para mulheres e pessoas LBT+, além de promover a economia entre essas pessoas.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou a compreensão do carnaval como um fenômeno cultural, histórico e social em constante transformação, marcado pela inversão de papéis sociais desde suas origens e pela afirmação de identidades coletivas. Foi constatado que a presença feminina nesse espaço foi historicamente apagada, mas que, através de resistências e conquistas graduais, as mulheres passaram a ocupar seus lugares e a serem reconhecidas e respeitadas como protagonistas do fazer musical. O estudo do bloco Siga Bem Caminhoneira demonstrou como iniciativas coletivas atuais reafirmam o caráter político do carnaval e constroem espaços de acolhimento, pertencimento e visibilidade. Também foi observado que a educação não formal, através do ensino musical, vivenciada em oficinas e ensaios, não se limita à transmissão técnica e mecanicista, mas propicia a criação de saberes, a valorização das identidades e fortalecimento de vínculos comunitários.

Dessa forma, este estudo alcançou seus objetivos ao evidenciar que a presença feminina nas baterias de escolas de samba e nos blocos de rua de São Paulo resulta de processos históricos, sociais e educacionais marcados por resistência e transformação. Ao investigar o percurso do carnaval e do samba, compreendeu-se como essas manifestações, antes restritas e hierarquizadas por gênero, tornaram-se espaços de protagonismo e representatividade. A análise do Siga Bem Caminhoneira mostrou que a educação musical, quando vivenciada em contextos não formais, constitui uma prática dialógica e coletiva, em que a troca de saberes se sobrepõe à lógica hierárquica da transmissão do conhecimento.

Além do Siga Bem, diversas outras baterias e coletivos de mulheres compartilham o mesmo ideal de valorizar o protagonismo feminino no carnaval brasileiro, promover ambientes acolhedores e significativos para pessoas da comunidade LGBTQIAPN+, criar redes de apoio entre seus integrantes e ocupar espaços historicamente negados às mulheres e às minorias de gênero. Essas iniciativas reforçam o carnaval como prática política e educativa, em que a arte e a coletividade se tornam formas de resistência diante dos preconceitos e desigualdades sociais, reafirmando o potencial transformador da música e do fazer coletivo na construção de uma sociedade mais diversa e igualitária.

Os resultados indicam que, embora os desfiles oficiais estejam cada vez mais influenciados pela competitividade e pela lógica capitalista, o carnaval ainda mantém seu ímpeto como prática política, educativa e de resistência. Essa dualidade revela, de um lado, a mercantilização da festa e o esvaziamento de sua dimensão comunitária e, de outro, a força de

coletivos que reafirmam o potencial do carnaval como espaço de luta, lazer, aprendizagem e afirmação de identidades e comunhão.

No campo da educação musical e dos estudos culturais, a relevância da prática coletiva em ambientes não formais, como uma bateria de escola de samba, acaba por ser o meio que possibilita a formação cidadã e artística. As contribuições deste estudo contemplam a atuação de blocos femininos e LTB+, ampliando a documentação e o registro histórico sobre a participação feminina no carnaval brasileiro se tornando referências de identificação para as futuras gerações e fortalecendo a compreensão do carnaval como campo legítimo e de produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS

ARANTES, N. Pequena história do Carnaval no Brasil. **Revista Portal de Divulgação**, São Paulo, n. 29, n. 3, p. 6-20, 2013. Disponível

em: <https://revistalongeviver.com.br/anteriores/index.php/revistaportal/article/view/327/0>.

Acesso em: 23 set. 2025.

BARROS, I. R. P. de. Elas podem tocar atabaque?. In: **XII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, 2016.

BELO, V. de L. Carnaval das Escolas de Samba: profissionalização e ação social. **Ponto Urbe**, São Paulo, n. 4, p. 1-13, jul. 2009. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/pontourbe/1992>. DOI: 10.4000/pontourbe.1992. Acesso em: 11 jul. 2025.

BELO, V. de L. Carnaval das escolas de samba da Cidade de São Paulo: As imposições do mercado e as relações do lugar. In: **GEOUSP Espaço e Tempo**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 311-326, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/74951>. Acesso em: 11 jul. 2025.

BLOCOS de rua. In: Blocos de Rua. Disponível em: <https://www.blocosderua.com/>. Acesso em: 06 out. 2025.

BRASIL. Decreto nº 12.342, de 30 de dezembro de 2024. Dispõe sobre o valor do salário mínimo a vigorar a partir de 1º de janeiro de 2025. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, n. 251, p. 869, dez. 2024. Disponível em:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/decreto/d12342.htm#:~:text=DECRETA%3A,Par%C3%A1grafo%20%C3%BAnc](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/decreto/d12342.htm#:~:text=DECRETA%3A,Par%C3%A1grafo%20%C3%BAnco)o. Acesso em: 6 out. 2025

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, jan. 2003.

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 6 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para estabelecer a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica.

Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 1, ago. 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111769.htm. Acesso em: 6 out. 2025.

CORDÃO da Bola Preta. In: Cordão da Bola Preta. Disponível em:

<https://www.cordaodobolapreta.com.br/>. Acesso em: 6 out. 2025.

COSTA, H. **Política e religiões no carnaval**. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

COSTA, J. V. Nova mestre de bateria do Arranco é filha de Laila e será uma das primeiras mulheres no posto na Sapucaí. **O Globo – Carnaval**, Rio de Janeiro, 1 abr. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2025/04/01/nova-mestre-de-bateria-do-arranco-e-filha-de-laila-e-sera-uma-das-primeiras-mulheres-no-posto-na-sapucaia.ghtml>. Acesso em: 5 out. 2025.

CRECIBENI, N. **Convocação geral, a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade**. São Paulo: O artífice editorial, 2000, 123 p.

CONVERSA com o Bloco Dramas de Sapatão. *In*: Medium: Cultura LGBTQ+ Wiki, 2023. Disponível em: <https://medium.com/cultura-lgbtq-wiki/conversa-com-o-bloco-dramas-de-sapat%C3%A3o-5951266ce75f>. Acesso em: 05 out. 2025.

GOHN, M. da G. **Educação não formal no campo das artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2015.

DA SILVA, Z. L. Mulheres negras nos carnavais paulistanos: quem são elas? (1921–1967). *In*: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1–16, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n247409>. Acesso em 23 mar. 2025.

DIEL, P. **O Simbolismo na Mitologia Grega: ensaio de psicologia simbólica**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

FRAZER, J. G. **O ramo de ouro: uma investigação sobre magia e religião**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 22. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GIORDANO, I. Do grupo Barra Funda aos cordões carnavalescos. *In*: **Arquivo – Catraca Livre**. São Paulo, 1 out. 2014. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/arquivo/do-grupo-barra-funda-aos-cordoes-carnavalescos/>. Acesso em: 6 out. 2025.

GOMES, B. São Paulo tem 676 blocos inscritos para o Carnaval 2024. *In*: **O Globo**. São Paulo, 2 nov. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2023/11/02/sao-paulo-tem-676-blocos-inscritos-para-o-carnaval-2024.ghtml>. Acesso em: 5 out. 2025.

GOMES, R. C. S. Tias Baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. *In*: **I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música - SIMPOM**, Rio de Janeiro, n. 1, 2010. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2789/2098>. Acesso em: 07 out. 2025.

GOMES, R. C. S.; PIEDADE, A. T. C. Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis. *In*: **Revista Música e Cultura**, Florianópolis, n. 5, 2010, p. 01-15. Disponível em: <http://musicaecultura.ufsc.br/Gomes_Piedade-Samba.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2025.

UNIBLOCOS divulga a programação dos blocos de carnaval em Guarulhos. *In*: **Guarulhos Cultural**. Guarulhos, 13 fev. 2025. Disponível em:

<https://guarulhoscultural.com.br/uniblocos-divulga-a-programacao-dos-blocos-de-carnaval-em-guarulhos/>. Acesso em: 5 out. 2025.

SITE oficial do coletivo Ilú Obá de Min. *In*: Ilú Obá De Min. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.iluObademim.com.br/>. Acesso em: 5 out. 2025.

SAMBA do Rio de Janeiro é patrimônio cultural do Brasil. *In*: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Brasília, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1941/samba-do-rio-de-janeiro-e-patrimonio-cultural-do-brasil>. Acesso em: 5 out. 2025.

ISMERIM, F. Primeira mulher a comandar bateria do Anhembi quebra tabu no carnaval de SP. *In*: **UOL Carnaval**, São Paulo, 25 jan. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2023/01/25/primeira-mestra-anhembi.htm>. Acesso em: 1 out. 2025.

VEJA quanto custam os camarotes mais exclusivos do Carnaval; ingressos individuais ultrapassam R\$ 7 mil. *In*: **ISTOÉ DINHEIRO**, 28 fev. 2025. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/camarotes-carnaval-ingressos>. Acesso em: 6 out. 2025.

CENSO: só 7,6% dos trabalhadores do Brasil ganham mais de 5 salários mínimos. *In*: **ISTOÉ DINHEIRO**, 09 out. 2025. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/censo-trabalhadores-5-salarios-minimos>. Acesso em: 5 out. 2025.

LOPES, N. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

LAPICCIRELLA, R. **Antologia musical popular brasileira: As marchinhas de carnaval**. Musa Editora, 1996.

MARIA S. **Mídia kit institucional do bloco Maria Sapatão**. São Paulo, 2025. 1 arquivo em formato PDF.

MATHEY, M. Seguir bem caminhoneira não é seguir bem cisgênera. **UOL Ecoa**, 15 dez. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/marina-mathey/2021/12/15/seguir-bem-caminhoneira-nao-e-seguir-bem-cisgenera.htm>. Acesso em: 2 out. 2025.

MENDONÇA, A. V. Bateria de escola de samba formada exclusivamente por mulheres estreia na Unidos de Padre Miguel. **G1**, Rio de Janeiro, 2 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2023/noticia/2022/07/02/bateria-de-escola-de-samba-formada-exclusivamente-por-mulheres-estrela-na-unidos-de-padre-miguel.ghtml>. Acesso em: 5 out. 2025.

MESTRINEL, F. de A. S. O samba e o carnaval paulistano. **Histórica**, v. 6, n. 40, 2010.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, A. Bora levar o carnaval pra rua com o bloco feminista! **Benfeitoria**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://benfeitoria.com/projeto/bora-levar-o-carnaval-pra-rua-com-o-bloco-feminista-1t2w>. Acesso em: 5 out. 2025.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 2ª Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NOGUEIRA, R. M. F. O carnaval como uma peça da construção identitária brasileira. **Caderno Virtual de Turismo**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/article/view/236>. Acesso em 04 out. 2025.

O SAMBA DE SÃO PAULO. **Faleceu hoje, Dona Maria Ester do Samba de Bumbo de Pirapora**. São Paulo, 17 mai. 2017. 1 fotografia. Facebook: O Samba de São Paulo@osambadesaopaulo. Disponível em: https://www.facebook.com/osambadesaopaulo?locale=pt_BR
https://www.facebook.com/photo/?fbid=740294906173934&set=ecnf.100069875344065&locale=pt_BR. Acesso em 24 abr. 2025.

PEGADO, I. A. S. **A evolução do Carnaval Carioca: A festa popular que virou produto**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso para Bacharel em Jornalismo - Departamento de Comunicação Social do Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.

PINTO, T. dos S. História do carnaval e suas origens. **Brasil Escola**. 2018. Disponível em <https://brasilestela.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>. Acesso em 05 fev. 2025.

PORTELA. **Em 1938, a Portela foi a primeira escola a permitir a participação de mulheres na bateria (...)**. Rio de Janeiro, 06 nov. 2014. 1 fotografia. Facebook: Portela@PortelaNoAr. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=390857514395827&id=198001260348121&set=a.198215546993359&locale=pt_BR. Acesso em: 5 out. 2025.

PRANDO, F. R. Samba Paulista: militância e resistência. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 159–184, 2019. DOI: [10.20396/muspop.v6i1.13153](https://doi.org/10.20396/muspop.v6i1.13153). Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13153>. Acesso em 25 out. 2025.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Decreto nº 56.690, de 7 de dezembro de 2015, altera a regulamentação do Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo. **Diário Oficial**: seção 1, São Paulo, SP, p. 1, n. 25, fev. 2014. Disponível em: https://drive.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/decreto54815_1391712846.pdf. Acesso em: 5 out. 2025.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Prefeitura vai premiar 100 blocos de carnaval de rua mais relevantes com R\$ 25 mil cada. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/w/noticia/prefeitura-vai-premiar-100-blocos-de-carnaval-de-rua-mais-relevantes-com-r-25-mil-cada>. Acesso em: 5 out. 2025.

MADRINHA EUNICE, fundadora da primeira escola de samba de SP. In: **Primeiros Negros**. [S. l.], jan. 2024. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/madrinha>

[eunice/#:~:text=Inaugurada%20em%202%20de%20abril,imortalizando%20personalidades%20negras%20em%20cria%C3%A7%C3%B5es](#). Acesso em: 04 out. 2025.

RASZL, J. de A. B. Dona Maria Esther e o Samba de Bumbo: mídia popular e resistência feminina no interior paulista. In: XXII CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO – FOLKCOM, 2025, Rio de Janeiro, RJ. **Anais [...]**. Sorocaba: Universidade de Sorocaba, 2025.

ROCHA, S. de S.; SANTANA, M. Cartografando Mulheres Alagbe e Reiventando a Tradição. In: **XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT)**, p. 1-3, Salvador, 2019. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/upload-484/111578.pdf>. Acesso em: 04 out. 2025.

SAMBA À PAULISTA - fragmentos de uma história esquecida. [S.l.: s. n], 2007. 1 vídeo (95:03 minutos). Publicado pelo canal de MP Comunidades de Samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTYJUQi2RDI>. Acesso em: 7 ago. 2025.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 54.815, de 5 de fevereiro de 2014**. Disciplina o Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/decretos/D54815.pdf>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 55.878, de 29 de janeiro de 2015**. Altera dispositivos do Decreto nº 54.815, de 5 de fevereiro de 2014, que disciplina o Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo. São Paulo, 2015a. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-55878-de-29-de-janeiro-de-2015>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 56.690, de 7 de dezembro de 2015**. Revoga o Decreto nº 55.878, de 29 de janeiro de 2015, e dispõe sobre a organização e o funcionamento do Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo. São Paulo, 2015b. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-56690-de-07-de-dezembro-de-2015/>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 57.916, de 5 de outubro de 2017**. Regulamenta o Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-57916-de-05-de-outubro-de-2017>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 58.857, de 17 de julho de 2019**. Cria a Comissão Especial de Organização do Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo e dispõe sobre o planejamento do Carnaval de Rua de São Paulo 2022. São Paulo, 2019a. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-58857-de-17-de-julho-de-2019>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 59.019, de 21 de outubro de 2019**. Altera o Decreto nº 58.857, de 17 de julho de 2019, que cria a Comissão Especial de Organização do Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo. São Paulo, 2019b. Disponível em:

<https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-59019-de-21-de-outubro-de-2019>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 59.096, de 22 de novembro de 2019**. Dispõe sobre a composição e as atribuições da Comissão Especial de Organização do Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo e dá outras providências. São Paulo, 2019c. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-59096-de-22-de-novembro-de-2019>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 62.780, de 22 de setembro de 2023**. Dispõe sobre o Guia de Regras e Orientações para o Carnaval de Rua de São Paulo – 2024 e dá outras providências. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-62780-de-22-de-setembro-de-2023>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Decreto nº 63.925, de 27 de novembro de 2024**. Dispõe sobre o Guia de Regras e Orientações para o Carnaval de Rua de São Paulo – 2025 e dá outras providências. São Paulo, 2024a. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-63925-de-27-de-novembro-de-2024>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. **Edital nº 40/2024/SMC/CAF/SPAR – Fomento Cultural a Blocos de Carnaval de Rua da Cidade de São Paulo para o Carnaval de 2025**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2024b. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/documents/d/cultura/fomento-aos-blocos-de-carnaval-para-a-cidade-de-sao-paulo-2025-pdf>. Acesso em: 5 out. 2025.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. **Decreto nº 64.537, de 11 de setembro de 2025**. Dispõe sobre o Guia de Regras e Orientações para o Carnaval de Rua de São Paulo – 2026 e dá outras providências. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/decreto-64537-de-11-de-setembro-de-2025>. Acesso em: 5 out. 2025.

SIGA BEM CAMINHONEIRA. **Mídia kit institucional do bloco Siga Bem Caminhoneira**. São Paulo, 2024-2025. 1 arquivo em formato PDF.

THOMPSON, E. P. **Tradición, Revuelta y consciencia de classe**. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1991.

YIZIMA, L. J. **A Madrinha Eunice é a mais nova moradora na Praça da Liberdade**. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.portalorientese.com/a-madrinha-eunice-e-a-mais-nova-moradora-na-praca-da-liberdade/>. Acesso em: 08 out. 2025.