

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

MARIA DE PAULA PINHEIRO

**NA RODA DAS DONAS DO SAMBA:
Um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo
Escola de Samba Portela**

São Paulo

2023

MARIA DE PAULA PINHEIRO

NA RODA DAS DONAS DO SAMBA:

**Um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo
Escola de Samba Portela**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte

Linha de pesquisa: Fundamentos do Ensino e Aprendizagem da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Regina Stela Barcelos Machado

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pinheiro, Maria de Paula

NA RODA DAS DONAS DO SAMBA: Um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela / Maria de Paula Pinheiro; orientadora, Regina Stela Barcelos Machado. - São Paulo, 2023.
506 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Matriarcas do samba. 2. Tias da Portela. 3. Escolas de samba. 4. Mulheres negras. 5. Culturas e sociabilidades afro-brasileiras. I. Machado, Regina Stela Barcelos . II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

PINHEIRO, Maria de Paula. **NA RODA DAS DONAS DO SAMBA**: Um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. 2023. 506 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em: 27 de março de 2023

Banca examinadora:

Profa. Dra. Regina Stela Barcelos Machado (Orientadora)

Universidade de São Paulo – USP

Profa. Dra. Helena Theodoro

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Nilcemar Nogueira

Museu do Samba – Rio de Janeiro

Profa. Dra. Vanda Machado

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP

Dedico esta tese a todas as matriarcas do samba,
do passado e do presente, em especial às Tias da Portela.

Também dedico ao meu pai, João do Violão,
que plantou em mim a semente do samba.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, reverencio e presto homenagem às Tias portelenses que deixaram um legado inestimável para a história e a cultura do samba e para a sociedade brasileira como um todo: Vicentina do Nascimento (Tia Vicentina), Yolanda de Almeida Andrade (Dona Neném), Maria das Dores Alves Rodrigues (Tia Dodô), Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice), Dagmar Nascimento (Dona Dagmar), Jilçária Cruz Costa (Tia Doca) e Therezinha de Jesus Moraes (Dona Therezinha).

Também reverencio e presto homenagem às Tias portelenses que mantêm vivo o legado das matriarcas do samba de tempos idos e vividos e cujas histórias inspiraram a realização deste trabalho: Iranette Ferreira Barcellos (Tia Surica), Áurea Maria de Almeida Andrade, Neide Sant'Anna de Albuquerque e Jane Carla de Andrade de Araújo.

Agradeço ao meu pai, João do Violão (João Ribeiro Pinheiro, *in memoriam*), por ter me iniciado e me guiado pelas rodas, quadras e passarelas do samba. Os seus ensinamentos continuam a orientar cada passo da minha caminhada. A sua existência permanece sendo fonte inesgotável de sabedoria, força e inspiração em minha vida.

Agradeço à minha mãe, Flávia de Paula Pinheiro, por ter sido um porto mais do que seguro ao longo dessa jornada e por toda a vida. Agradeço por oferecer o seu colo generoso, que me acolheu com amor e alimentou minha esperança nos momentos mais difíceis e sempre que precisei.

Agradeço ao meu companheiro, André Carvalho, pelo apoio e amor incondicionais, sem os quais teria sido ainda mais difícil transpor os inúmeros desafios dessa longa jornada. A sua presença foi imprescindível em todos os momentos de realização desse trabalho, não apenas pela dimensão afetiva, mas, também, por colaborar com a revisão textual e conceitual da tese.

Agradeço a toda a minha família, em especial meus irmãos, sobrinhos e sobrinhas, por partilharem comigo momentos de afeto, alegria e prazer, hoje e sempre.

Agradeço à minha orientadora, Regina Machado, pelo apoio, confiança e respeito com a minha caminhada heurística e criativa. Suas palavras e seus ensinamentos transmitiram a força e a sabedoria necessárias para que eu pudesse honrar e dignificar os propósitos que inspiraram e animaram a realização deste trabalho.

Agradeço ao professor Alberto Ikeda por sua orientação firme e fortalecedora, sem a qual eu não teria tido condições de concluir esta pesquisa.

Agradeço às professoras e grandes mestras Helena Theodoro, Vanda Machado e Nilcemar Nogueira, que muito nos honraram com suas presenças e contribuições valiosas na banca de defesa da tese, e cujas reflexões e sugestões de correção foram incorporadas na revisão final do trabalho.

Também agradeço às professoras Ana Paula Alves Ribeiro, Clécia Maria Aquino de Queiroz e Maria Christina de S. L. Rizzi pela generosidade em compor a banca de suplência, ao lado dos professores Luiz Rufino e Pedro Abib.

Agradeço ao amigo e mestre Minoru Naruto por estar sempre presente em momentos decisivos de minha vida. Agradeço pela generosidade de me acolher e partilhar um pouco de sua imensa sabedoria de viver. Também agradeço pelo incentivo e apoio inestimáveis que me proporcionou na fase final desta pesquisa – e pelas inesquecíveis experiências gastronômicas!

Agradeço à querida amiga Clarissa Suzuki por cada momento dessa longa caminhada acadêmica e pela parceria nas estradas da vida. Obrigada por me mostrar o valor da verdadeira amizade e por ser exemplo de força, coragem e generosidade.

Agradeço à amiga Mariana Sala por estar ao meu lado em todos os momentos. Obrigada por me oferecer casa, amor, comida e alegria, com a generosidade e o companheirismo que lhes são característicos e que fazem de você uma pessoa única e especial!

Agradeço à amiga Régia Macêdo por abrir os caminhos que possibilitaram a minha aproximação da Velha Guarda da Portela, em especial de Tia Surica. Também agradeço por conceder uma entrevista que muito contribuiu para elucidar dúvidas sobre as trajetórias das Tias portelenses. Por fim, agradeço por me recepcionar em sua casa no Rio de Janeiro, sempre de forma amorosa e acolhedora.

Agradeço à amiga Aurea Alves por ter me conduzido ao encontro com Cristina Buarque na Ilha de Paquetá. Também agradeço por estar sempre de prontidão para colaborar com qualquer assunto e projeto que envolvam o samba e a Velha Guarda da Portela.

Agradeço ao Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação (GMEPAE/ECA/USP) e à professora Sumaya Mattar pelas contribuições que trouxeram no momento inicial de desenvolvimento deste estudo.

Agradeço ao atual presidente da Portela, Fábio Oliveira Pavão, pela entrevista que concedeu na fase final dessa pesquisa. Também agradeço ao Rogério Rodrigues, atual diretor do Departamento Cultural da Portela, por ter compartilhado referências importantes sobre as Tias da Portela no início da jornada desse trabalho, além de autorizar a cessão dos registros fotográficos de Dona Martinha e sua filha Adélia Santana apresentados na tese.

Agradeço à equipe do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), especialmente a Maria Helena Oliveira, Alexandre Loureiro e Luiz Antonio de Almeida, pelo apoio e pela colaboração durante o processo de pesquisa do acervo de depoimentos orais do museu.

Agradeço ao Museu do Samba (antigo Centro Cultural Cartola), em nome de Nilcemar Nogueira e da equipe do setor de pesquisa, representada por Vanessa Alves e Mariana Zampier, pelo apoio e colaboração ao longo do processo de pesquisa do acervo de depoimentos orais que compõe o programa *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* e da pesquisa iconográfica sobre as Tias da Portela, especialmente de Tia Dodô.

Agradeço ao Centro de Memória do Carnaval da LIESA, na pessoa de Fernando Araújo, pelo apoio e colaboração no processo de pesquisa do acervo de depoimentos orais que compõe o

projeto *Museu Histórico Portelense*, idealizado e realizado por Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo na década de 1970.

Agradeço a Gracy Mary Moreira e sua família pela generosidade da acolhida e pelos encontros de formação na Casa da Tia Ciata. Também agradeço ao Marllon Azevedo pelas trocas e pelos ensinamentos nos “Caminhos de Tia Ciata”.

Agradeço a Cristina Buarque de Hollanda e João Baptista M. Vargens pela generosidade em compartilhar informações valiosas sobre acontecimentos que marcaram as trajetórias das Tias da Portela.

Agradeço à família de Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice), representada por suas filhas Alciléa (Cuchinha), Alcinéia e Ednéa (Neném), e ao Carlos Eduardo Torres Barbosa (Kadu Torres), por disponibilizarem e autorizarem os registros fotográficos de Tia Eunice apresentados na tese.

Agradeço à pesquisadora e escritora Marília Trindade Barboza por disponibilizar fotografias de seu acervo e de sua autoria que documentam o antigo Terreirão da Tia Doca, na década de 1970.

Agradeço a Almir Barbio, Marquinhos de Oswaldo Cruz e Marcello Sudoh por terem colaborado na identificação de personalidades históricas da Portela em fotografias que fazem parte do acervo do Departamento Cultural da Portela, especificamente as imagens de Dona Martinha e Adélia Santana.

Agradeço a Paulo Henrique Souza (PH Registrou) por autorizar e disponibilizar fotografias de sua autoria para compor parte significativa dos registros visuais apresentados na tese, assim como agradeço a Thaís Monteiro pelas fotografias de sua autoria que retratam Tia Surica em momentos importantes de sua trajetória: o marco dos seus 80 anos e o show de lançamento do álbum em homenagem aos 100 anos de Manacéa.

Agradeço a toda a equipe do CMEI Dr. Djalma Ramos, do bairro de Vida Nova, em Lauro de Freitas (BA), representada por Fátima Santana Santos, Cristiane Melo e Elisiane Lima, por partilhar tantas experiências de felicidade junto às crianças e famílias do “Djalma”.

Agradeço a Fátima Santana Santos e Ladjane Alves Sousa, docentes, pesquisadoras, escritoras e artistas que transformam educação em arte, desde o chão da escola até a universidade. Agradeço por me ensinarem a ética/estética de uma educação comprometida com a superação das desigualdades e fortalecedora da vida em sua plenitude.

Agradeço aos mestres e às mestras do samba da Bahia, com quem tanto aprendi nos anos em que estive morando na Bahia, e até hoje. Os meus sinceros agradecimentos a: Guiga de Ogum, Clarindo Silva (Mestre Calá), Seu Regi de Itapuã, Dona Dalva Damiana de Freitas, Dona Salvadora, Soninha do Samba, Paulinho do Reco, Luiz Bacalhau, Mestre Ecinho e tantos mais. Também agradeço ao coletivo É Samba da Bahia! (ÉSBA!) pelas rodas e pelos projetos que pudemos realizar entre os anos de 2019 e 2021, assim como agradeço aos amigos Amadeu Alves e Pedro Abib pelas parcerias bonitas em prol do samba da Bahia!

Agradeço a Mãe Ana de Xangô pelo apoio e orientação que me permitiram cumprir com serenidade e saúde essa longa jornada.

Agradeço a Mestra Ana Rodrigues do Novo Quilombo (Conde/PB) pela acolhida e pelos ensinamentos valiosos.

Agradeço a Francineth Germano por ser referência na música e na vida.

Agradeço ao casal Maria Helena Embaixatriz e Waldir Dicá por ser sentinela do samba e pela amizade.

Agradeço ao ex-primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Sociedade Rosas de Ouro Jorginho e Rosângela “Nenê” (*in memoriam*) por ser referência na arte da dança do samba e pelos ensinamentos valiosos.

Agradeço aos amigos Eduardo Pontin e Paulo Mathias por serem exemplos de compromisso e seriedade na pesquisa e no respeito à Velha Guarda do samba.

Agradeço ao escritor e historiador Carlos Eugênio Marcondes de Moura pela tradução do resumo da tese para o inglês.

Agradeço à minha tia Cristina Konder pela tradução do resumo da tese para o espanhol e pelo apoio de sempre. Também agradeço ao meu tio Leandro Konder (*in memoriam*) por ter sido exemplo de ética na docência, na pesquisa, na filosofia e na vida – e por partilhar da admiração pela obra do genial Wilson Batista!

Agradeço aos amigos e às amigas do Samba de Terreiro de Mauá e do Bloco de Samba Pega o Lenço e Vai por serem essa gente bamba que sabe tudo de samba!

*Portela,
Suas cores têm
Na bandeira do Brasil
E no céu também
Avante, portelense, para a vitória!
Não vê que o seu passado é cheio de glória
Eu tenho saudade
Desperta, oh, grande mocidade!*

*As suas cores tão lindas
Seus valores não têm fim
Portela querida,
És tudo na vida pra mim*

Chico Santana¹

¹ Hino Portelense, de autoria de Francisco Felisberto de Sant'Anna.

RESUMO

PINHEIRO, Maria de Paula. **NA RODA DAS DONAS DO SAMBA**: Um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. 2023. 506 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A tese investiga a participação e o protagonismo de mulheres negras reconhecidas como Tias nos processos de formação, organização, promoção e difusão da cultura das escolas de samba no Rio de Janeiro. As Tias são as mulheres mais velhas e experientes das comunidades de samba que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um amplo complexo de saberes que remonta à herança civilizatória negro-africana recriada no Brasil. O estudo se debruça sobre as histórias, as memórias e os saberes das Tias que fizeram/fazem parte do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, oriundo do bairro de Oswaldo Cruz, no subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro. A Portela é uma das escolas de samba mais tradicionais do Brasil, alcançando o seu centenário no ano de 2023, além de ser a atual detentora do maior número de títulos em concursos oficiais do carnaval carioca.

As protagonistas da pesquisa são mulheres que fizeram parte de diferentes gerações e são reconhecidas pelos próprios componentes da agremiação como representativas de sua história, atuando em distintas atividades na escola de samba, com especial destaque para os segmentos de baianas e pastoras. A pesquisa abrange as histórias e memórias de: Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade), Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos) e Jane Carla (Jane Carla de Andrade de Araújo). Também contempla as narrativas de protagonistas que contribuíram para a formação e a consolidação de segmentos tradicionais da agremiação portelense, como: Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), Tia Dodô (Maria das Dores Alves Rodrigues), Tia Eunice (Eunice Fernandes da Silva), Dona Dagmar (Dagmar Nascimento), Tia Doca (Jilçária Cruz Costa) e Dona Therezinha (Therezinha de Jesus Moraes).

O estudo se baseia na revisão bibliográfica da literatura existente sobre carnaval, samba, escolas de samba e Portela, além de trabalhos de autores/as que fundamentam e conceituam o patrimônio civilizatório negro-africano no Brasil a partir de múltiplos enfoques, com especial interesse pelos trabalhos de Helena Theodoro, Muniz Sodré, Nei Lopes, Marco Aurélio Luz, Vanda Machado e Leda Maria Martins, além de intelectuais que representam o feminismo negro brasileiro, como Sueli Carneiro e Jurema Werneck. A pesquisa documental se constitui na principal base metodológica do estudo, abrangendo a investigação e a análise de: periódicos cariocas (jornais e revistas) da década de 1970 até os dias atuais; acervos de fontes orais que fazem parte de programas de salvaguarda da história e da memória do samba na cidade do Rio de Janeiro; e o levantamento de registros fotográficos históricos das Tias da Portela. Além da pesquisa documental, também foram realizadas entrevistas com as protagonistas do estudo.

A pesquisa revela que as Tias foram fundamentais para a formação, preservação, promoção e popularização do samba no Rio de Janeiro, assim como para construir espaços próprios de continuidade e expansão do patrimônio negro na sociedade em geral, atuando em diferentes domínios do saber/poder que integram o universo das escolas de samba.

Palavras-chave: Matriarcas do samba; Tias da Portela; Escolas de samba; Mulheres negras; Culturas e sociabilidades afro-brasileiras.

ABSTRACT

PINHEIRO, Maria de Paula. **IN THE CIRCLE OF WOMEN OWNERS OF SAMBA**: a study on histories, recollections and knowledges of the Aunts of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. 2023. 506 pages. Doctor Degree in Arts. Program of Post-Graduation in Visual Arts. School of Communication and Arts, São Paulo University, São Paulo, 2023.

The thesis investigates the participation and protagonism of black women acknowledged as Aunts in the process of formation, organization, promotion and diffusion of the culture of samba schools from Rio de Janeiro. The Aunts (“Tias”) are the older and most experienced members of samba communities. They recognize themselves and are recognized as being holders of a vast amount of knowledge, which comes from the Black-African heritage recreated in Brazil. This study focuses on the histories, memories and understandings of the Aunts who were/are part of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, from the neighborhood of Oswaldo Cruz, in the suburb of northern Rio de Janeiro. Portela is one of the most traditional samba schools of Brazil, reaching its centenary in the year 2023. Moreover, it detains the highest number of titles in official competitions of Rio de Janeiro’s carnival up to the actual moment. The leading-ladies of this research are women that belonged to different generations of Portela Samba School, and are recognized by its members as representatives of its history. They have taken part in different activities at the samba schools, with special emphasis on the segments of baianas and pastoras. This research includes histories and memories of: Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade), Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos) and Jane Carla (Jane Carla de Andrade de Araújo). It also includes the narratives of protagonists who have contributed to the formation and consolidation of traditional segments of Portela Samba School, such as: Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), Tia Dodô (Maria das Dores Alves Rodrigues), Tia Eunice (Eunice Fernandes da Silva), Dona Dagmar (Dagmar Nascimento), Tia Doca (Jilçária Cruz Costa) and Dona Therezinha (Therezinha de Jesus Moraes).

The study is based upon the bibliographic revision of the existing literature concerning the carnival, samba, samba schools and Portela, besides upon authors and authoress who substantiate and conceptualize the Black-African civilization heritage in Brazil from multiple approaches, with special interest in the researches of Helena Theodoro, Muniz Sodré, Nei Lopes, Marco Aurélio Luz, Vanda Machado and Leda Maria Martins, as well as intellectuals who represent the Brazilian black feminism, such as Sueli Carneiro and Jurema Werneck. The documentary research constitutes the main methodological basis of the study, covering the investigation and analysis of: periodicals from Rio de Janeiro (newspapers and magazines) from 1970 up to present days; collections of oral source that are part of programs of safeguard of the history and memory of samba in the city of Rio de Janeiro; and the survey of historical photographic registers [records] of the Aunties of Portela. The research also includes interviews with the protagonists of this study.

The thesis reveals that the Aunties were of fundamental importance for the formation, preservation, promotion and popularization of samba in Rio de Janeiro, as well as for building spaces of continuity and expansion of the Black heritage in the society as a whole, acting in different fields of knowledge/power that make up the universe of samba schools.

Keywords: Samba Matriarchy; Aunties of Portela; Samba Schools; Black Women; Afro-Brazilian cultures and sociabilities.

RESUMEN

PINHEIRO, María de Paula. **EN LA RUEDA DE LAS DUEÑAS DE LA SAMBA: Un estudio sobre historias, memorias y saberes de las Tías del Gremio Recreativo Escuela de Samba Portela.** 2023. 506 f. Tesis (Doctorado en Artes) - Programa de Posgrado en Artes Visuales, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2023.

La tesis investiga la participación y el protagonismo de las mujeres negras reconocidas como Tías en los procesos de formación, organización, promoción y difusión cultural de las escuelas de samba en Rio de Janeiro. Las Tías son mujeres mayores y experimentadas de las comunidades de samba que se reconocen y son reconocidas por ser las poseedoras de un amplio complejo de conocimientos que se remonta a la herencia civilizadora negro-africana recreada en Brasil. El estudio se centra en las historias, las memorias y los conocimientos de las Tías que formaron/forman parte del Gremio Recreativo Escuela de Samba Portela, oriundo del barrio de Oswaldo Cruz, en el suburbio de la zona norte de Rio de Janeiro. Portela es una de las escuelas de samba más tradicionales de Brasil, alcanzando su centenario en el año de 2023, además de ser poseedora del mayor número de títulos en concursos oficiales del carnaval de la ciudad.

Las protagonistas del estudio son mujeres que forman parte de diferentes generaciones y son reconocidas por los propios componentes del gremio como representativas de su historia, actuando en distintas actividades en la escuela de samba, destacando especialmente en los segmentos de bahianas y pastoras. El estudio abarca las historias y memorias de: Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade), Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos) y Jane Carla (Jane Carla de Andrade de Araújo). También contempla las narrativas de protagonistas que contribuyeron para la formación y la consolidación de segmentos tradicionales del gremio portelense, como: Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), Tia Dodô (Maria das Dores Alves Rodrigues), Tia Eunice (Eunice Fernandes da Silva), Dona Dagmar (Dagmar Nascimento), Tia Doca (Jilçária Cruz Costa) y Dona Therezinha (Therezinha de Jesus Moraes).

El estudio se fundamenta en la revisión bibliográfica de la literatura existente sobre el carnaval, la samba, escuelas de samba y Portela, además de trabajos de autores/as que fundamentan y conceptúan el patrimonio civilizador negro-africano en Brasil a partir de múltiples enfoques, con especial interés por los trabajos de Helena Theodoro, Muniz Sodré, Nei Lopes, Marco Aurélio Luz, Vanda Machado y Leda Maria Martins, además de intelectuales que representan el feminismo negro brasileiro, como Sueli Carneiro y Jurema Werneck. La investigación documental se constituye en la principal base metodológica del estudio, abarcando la investigación y el análisis de: periódicos cariocas (diarios y revistas) de la década de 1970 hasta los días actuales; acervos de fuentes orales que forman parte de programas de salvaguarda de la historia y de la memoria de la samba en la ciudad de Rio de Janeiro; y la recopilación de registros fotográficos históricos de las Tías de Portela. Además de la investigación documental, también fueron realizadas entrevistas con las protagonistas del estudio.

El estudio revela que las Tías fueron fundamentales para la formación, preservación, promoción y popularización de la samba en Rio de Janeiro, así como para construir espacios propios de continuidad y expansión del patrimonio negro en la sociedad en general, actuando en diferentes dominios del saber/poder que integran el universo de las escuelas de samba.

Palabras-clave: Matriarcas de la samba; Tías de Portela; Escuelas de samba; Mujeres negras; Culturas y sociabilidades afro-brasileras.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1 a 3 – Roda de samba na casa de meus pais na Ilha de Itaparica (BA), na década de 1970	35
Imagem 4 – Rosângela “Nenê”, que ocupava o posto de primeira porta-bandeira da Rosas de Ouro, no desfile do carnaval de São Paulo de 1991	41
Imagens 5 e 6 – Meu primeiro desfile como porta-bandeira mirim, no carnaval de 1991 da Rosas de Ouro, acompanhada pelo mestre-sala Luizinho.....	42
Imagens 7 a 12 – Almoço com roda de samba no Cafofo da Surica, na vila da Rua Júlio Fragozo, nº 25, em Oswaldo Cruz, em 6 de agosto de 2011.....	48
Imagem 13 – Prato-e-faca que pertenceu a João da Baiana, com pintura de sua autoria em homenagem às mães baianas do samba	134
Imagem 14 – Foto atribuída a Dona Martinha, responsável pela cerimônia de batismo da Portela	170
Imagem 15 – Foto atribuída a Adélia Santana (filha de Dona Martinha), conhecida como Dona Neném do Bambuzal	171
Imagens 16 e 17 – Missa e celebração em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Portela, em 8 de dezembro de 2021	172
Imagem 18 – O ex-primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Portela, Alex Marcelino e Danielle Nascimento, representando Oxóssi e Oxum, respectivamente, e a águia portelense no carro abre-alas, no carnaval de 2017	180
Imagem 19 – Ensaio na antiga sede da Portela, em 1952, no mesmo terreno em que seria construída a Portelinha	181
Imagem 20 – Ensaio de rua em frente à antiga sede social da escola, conhecida como “Portelinha”, na Estrada do Portela, nº 446, em Oswaldo Cruz	181
Imagem 21 – Visão de quem entrava na quadra da Portela, em 1989. No local, a partir da reforma de 2011, foram construídos o Bar da Tia Vicentina e quiosques para comercialização de bebidas e comidas	182
Imagem 22 – Atual sede social da Portela, conhecida como “Portelão”, na Rua Clara Nunes, nº 81, em Madureira	182
Imagem 23 – Paulo da Portela no estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, portando a bandeira da Portela à frente dos componentes da escola, nos anos 1930	191
Imagem 24 – Busto de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, na praça que leva o seu nome, localizada em frente à antiga sede da Portela, em Oswaldo Cruz	192
Imagem 25 – Tia Vicentina posa para reportagem do jornal <i>O Globo</i> , em 1973	205

Imagem 26 – Ala das baianas da Portela recebe o Estandarte de Ouro de destaque feminino, conquistado por Tia Vicentina no carnaval de 1973, na TV Globo	206
Imagem 27 – Registro da Velha Guarda da Portela para a capa do primeiro disco do conjunto, <i>Portela passado de glória</i> , de 1970	206
Imagem 28 – Tia Vicentina na histórica apresentação da Velha Guarda da Portela na cidade de São Paulo, durante as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972	207
Imagem 29 – Tia Vicentina, ao lado de Roberto Ribeiro e João Nogueira, à esquerda, e Gisa Nogueira e Cristina Buarque, à direita, em foto de divulgação da inauguração da nova sede social do Clube do Samba, na Barra da Tijuca, em 10 de maio de 1983	208
Imagem 30 – Tia Vicentina, ao lado de Nésio Nascimento, na sede da recém-fundada Sociedade Cultural e Recreativa Portela Tradição, em 3 de outubro de 1984	208
Imagem 31 – Dodô, aos 16 anos de idade, ao lado de seu primo Lariel, mestre-sala da Unidos de Lucas	217
Imagem 32 – Dodô no último ano em que desfilou como primeira porta-bandeira pela Portela, em 1956	218
Imagem 33 – Dodô em sua casa no Morro da Providência, com a fantasia de destaque para o desfile da Portela de 1961	219
Imagem 34 – Tia Dodô vestida com a tradicional indumentária de baiana para o desfile da Portela de 1967	220
Imagem 35 – Tia Dodô na quadra da Portela, em 1991, portando a bandeira do desfile de 1966	221
Imagem 36 – Tia Dodô, à frente da ala das Damas, no ensaio técnico da Portela, em 2010 ..	221
Imagem 37 – Tia Dodô, à frente da ala das Damas, em seu penúltimo desfile pela Portela, em 2013, aos 93 anos de idade	222
Imagens 38 a 40 – Três figurinos criados e confeccionados por Tia Dodô	223
Imagem 41 – Dagmar Nascimento toca surdo no antigo terreiro da Portela, em 1954	231
Imagem 42 – Therezinha de Jesus Moraes (à esquerda) homenageia Tia Vicentina (à direita) na quadra da Portela, na década de 1970	238
Imagem 43 – Dona Therezinha presta depoimento para o projeto <i>Memórias dos Portelenses</i> , no Departamento Cultural da Portela, em 12 de janeiro de 2017	239
Imagem 44 – Dona Therezinha presta depoimento para o projeto <i>Memórias dos Portelenses</i> , no Departamento Cultural da Portela, em 12 de janeiro de 2017	239
Imagem 45 – Eunice Fernandes da Silva, a Tia Eunice	247

Imagem 46 – Tia Eunice e Clara Nunes, madrinha da Velha Guarda da Portela, na quadra da Portela	248
Imagem 47 – Formação da Velha Guarda da Portela na segunda metade da década de 1970 (com Tia Eunice ao centro, atrás de Manacéa)	249
Imagem 48 – Tia Eunice (de xale branco, ao centro) na quadra da Portela. Ao seu lado, à esquerda, estão Dona Therezinha e Tia Surica	249
Imagem 49 – Tia Eunice dança o tradicional “miudinho”, que ela dominava com maestria	250
Imagem 50 – Formação da Velha Guarda da Portela em 1999	251
Imagem 51 – Tia Eunice (à esquerda) e sua filha Alciléa (Cuchinha), na homenagem ao centenário do compositor Chico Santana (Francisco Felisberto de Sant’Anna), na Portelinha, em Oswaldo Cruz, em 2011	252
Imagem 52 – Tia Eunice aos 93 anos, ao lado de Cabelinho (Walter Silva de Vasconcellos Chaves), em homenagem recebida na sede oficial da Portela, em 2013	252
Imagem 53 – Tia Doca na estação de trem de Oswaldo Cruz, em 1999	266
Imagem 54 – Encontro da Velha Guarda da Portela na quadra da agremiação, na década de 1970 (com Tia Doca à direita)	267
Imagem 55 – Tia Doca e Paulinho da Viola, durante show da Velha Guarda da Portela na reinauguração da quadra da escola (Portelão), em 1989. À direita, no canto, podemos ver Tia Surica, e, à esquerda, Monarco	268
Imagem 56 – Arthur L. de Oliveira Filho, Manacéa e Antônio Rufino (da esquerda para a direita), no antigo Terreirão da Tia Doca (Rua Antônio Badajós, nº 11), em Oswaldo Cruz, na década de 1970	269
Imagem 57 – Reunião da Velha Guarda da Portela no Terreirão da Tia Doca, na década de 1970	269
Imagem 58 – Tia Doca toca xequerê em seu pagode na Rua João Vicente, nº 219, em Madureira, em 2008	270
Imagem 59 – Tia Doca e sua tradicional sopa de ervilha	270
Imagem 60 – Grupo de pastoras do rancho Ameno Resedá no carnaval de 1911	274
Imagem 61 – Pastoras da Portela no carnaval de 1957. Neste ano, o desfile das escolas de samba aconteceu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro (RJ), e a Portela sagrou-se campeã do concurso	279
Imagem 62 – Grupo de pastoras da Estação Primeira de Mangueira (à direita), com Cartola à frente, na gravação a bordo do <i>S.S. Uruguay</i> , em 7 de agosto de 1940	284

Imagem 63 – Heitor dos Prazeres e seu conjunto de pastoras no show “A História do Samba”, apresentado no Hotel Quitandinha, em 1954	284
Imagem 64 – Registro da Velha Guarda da Portela, em Oswaldo Cruz, na ocasião da gravação do primeiro disco do conjunto, <i>Portela passado de glória</i> , em 1970	293
Imagem 65 – As pastoras Surica, Áurea Maria, Tia Eunice e Tia Doca, no show de lançamento do disco <i>Tudo Azul</i> , no Canecão, em fevereiro de 2000	294
Imagem 66 – Show da Velha Guarda da Portela em Paris (França), em 2005. Da esquerda para a direita, estão as pastoras: Surica, Áurea Maria, Doca e Neide Santana	294
Imagem 67 – As atuais pastoras da Velha Guarda da Portela: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla (da esquerda para a direita), ao lado de Monarco (à direita), na Feijoada da Família Portelense, em 7 de março de 2020	295
Imagem 68 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 5 de novembro de 2022. Da esquerda para a direita: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla	295
Imagem 69 – Dona Neném e Áurea Maria, no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz. Na fotografia, ao centro, está Manacé José de Andrade	328
Imagem 70 – Áurea Maria e Dona Neném em cena do documentário <i>As Pastoras - Vozes Femininas do Samba</i> , gravado no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz	328
Imagem 71 – Lincoln Washington Pereira de Almeida, irmão de Dona Neném, ao violão, acompanhado de Argemiro Patrocínio (à esquerda) e Osmar do Cavaco (à direita), em cena do curta-metragem <i>Partido-Alto</i> , gravado no quintal de Dona Neném e Manacéa, em 1976	329
Imagem 72 – Manacéa (com cavaco) em cena de <i>Partido-Alto</i> , gravado no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz. À esquerda, está Casquinha (Otto Enrique Trepte) e, à direita, Alberto Lonato	329
Imagem 73 – Quintal da casa de Dona Neném e Manacéa, em cena do curta-metragem <i>Partido-Alto</i> , gravado em 1976	330
Imagem 74 – Dona Ivone Lara (à frente, à direita) rodeada pelos integrantes das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano, no quintal da casa de Dona Neném e Manacéa, em Oswaldo Cruz, em 1978. A foto está registrada na contracapa do LP <i>Samba minha verdade, samba minha raiz</i> (EMI-Odeon, 1978)	330
Imagem 75 – Ensaio da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz, em 1999	331
Imagem 76 – Encontro da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz	331
Imagem 77 – Carlos Monte e João Baptista M. Vargens recebem a Medalha Natal da Portela das mãos de Dona Neném (ao centro), na Feijoada da Família Portelense, no dia 3 de agosto de	

2019. À esquerda, vemos Luís Carlos Magalhães (ex-presidente da Portela), e, à direita, Tia Surica (atual presidente de honra da escola)	332
Imagem 78 – Departamento Cultural da Portela e convidados sendo recepcionados no quintal da casa de Dona Neném, na ocasião da celebração do aniversário de 1 ano da lei que instituiu o Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, em 22 de janeiro de 2020	332
Imagem 79 – Tia Surica posa para reportagem do jornal <i>O Globo</i> na sede da histórica Portelinha, em 10 de maio de 2019	370
Imagem 80 – Surica, ainda criança, com a fantasia de baianinha para o desfile da Portela	371
Imagem 81 – Formação da Velha Guarda da Portela no final da década de 1980	371
Imagem 82 – Ensaio da Velha Guarda da Portela na casa de Tia Surica, em Oswaldo Cruz, em 1999, com a participação do portelense Marquinhos de Oswaldo Cruz (no cavaco, ao centro)	372
Imagem 83 – Roda de samba no Cafofo da Surica, em 1998	372
Imagem 84 – Marisa Monte e Tia Surica no show de lançamento do álbum <i>Tudo Azul</i> , no Canecão, em fevereiro de 2000	373
Imagem 85 – Aniversário de 89 anos do mestre Casquinha (Otto Enrique Trepte), no Cafofo da Surica. Da esquerda para a direita: Cabelinho, Casquinha, Monarco e Guaracy 7 Cordas	374
Imagem 86 – Homenagem a Paulo da Portela no Cafofo da Surica, em 18 de agosto de 2012, com a participação da Roda de Samba de Paquetá e dos portelenses Dona Neném, Áurea Maria, Waldir 59, Marquinhos do Pandeiro e Timbira	374
Imagem 87 – Tia Surica e Beth Carvalho no Pagode da Família Portelense, na quadra do Portelão, em 2004	375
Imagem 88 – Feijoada da Tia Surica no Teatro Rival, em 2013	375
Imagem 89 – Tia Surica e Diogo Nogueira na gravação do DVD <i>Tia Surica – Poderio de Oswaldo Cruz</i> , no dia 29 de dezembro de 2013, na quadra da Portela	376
Imagem 90 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 7 de março de 2020. Ao lado de Tia Surica, da esquerda para a direita, estão: Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla	376
Imagem 91 – Roda de samba da Feijoada da Tia Surica no G.R.E.S. Dificil é o Nome, em Pilares, no dia 8 de fevereiro de 2020	377
Imagem 92 – Irani Cunha (irmã de Surica, à direita), ao lado da equipe de colaboradas da Feijoada da Tia Surica, no G.R.E.S. Dificil é o Nome, em Pilares, no dia 26 de outubro de 2019	377
Imagem 93 – Tia Surica e Cristina Buarque no show de lançamento do CD <i>Conforme eu sou</i> , na quadra da Portela, em maio de 2021	378

Imagem 94 – Tia Surica no carro abre-alas da Portela no carnaval de 2018	378
Imagem 95 – Jane Carla vestida de baianinha para o desfile da Portela, aos 3 anos de idade	406
Imagem 96 – Jane Carla (à direita) vestida de baianinha para o desfile da Portela, ao lado de sua babá, Maria das Dores de Oliveira (à esquerda)	407
Imagem 97 – Jane Carla vestida de baianinha para o desfile da Portela	408
Imagem 98 – Jurema Araújo dos Santos, madrinha de Jane Carla, vestida com a indumentária de baiana “típica” para o desfile da Portela	409
Imagem 99 – No quintal de sua casa, Jane Carla veste a fantasia de baiana “estilizada” para o desfile da Portela	410
Imagem 100 – Jane Carla e sua mãe, Hilma Belchior, na quadra da Portela	411
Imagem 101 – Jane Carla, ao lado da filha Marcela (à direita) e do marido Márcio Araújo (à esquerda), na barraca que leva o seu nome na Feira das Yabás, em 2015	412
Imagem 102 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 1º de fevereiro de 2020. Da esquerda para a direita: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla	412
Imagem 103 – Festa da Ala das Baianas da Portela de 2019	413
Imagem 104 – Jane Carla em apresentação da ala das baianas na Feijoada da Família Portelense, em 4 de agosto de 2019	413
Imagem 105 – Jane Carla aguarda o momento da entrega das fantasias da ala das baianas para o desfile da Portela de 2020	414
Imagem 106 – A equipe técnica presta apoio às integrantes da ala das baianas na montagem das fantasias para o desfile da Portela	414
Imagem 107 – Jane Carla, à frente da ala das baianas, no desfile da Portela de 2020	415
Imagem 108 – Após o desfile, na dispersão, as fantasias vão sendo deixadas no chão	415
Imagem 109 – Tia Surica, presidente de honra e matriarca da Portela, na vila onde mora há mais de 40 anos, em Oswaldo Cruz	418
Imagem 110 – Encontro da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz	427
Imagem 111 – Jane Carla, à frente da ala das baianas, no desfile da Portela de 2022	437
Imagem 112 – Tia Eunice ensina os passos do miudinho para crianças na quadra da Portela, em cena do documentário <i>O Mistério do Samba</i> (dir. Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008)	446
Imagem 113 – Baianas da Portela durante ensaio de comunidade para o carnaval de 2020 ...	452

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AEIC	Área de Especial Interesse Cultural
ALERJ	Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro
CCCP	Centro Comunitário de Capacitação Profissional
CEFET-RJ	Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro
CIEP	Centro Integrado de Educação Pública
G.R.C.E.S.	Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba
G.R.C.E.S.M.	Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim
G.R.E.S.	Grêmio Recreativo Escola de Samba
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
MIS	Museu da Imagem e do Som

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
PRIMEIRAS LIÇÕES DE SAMBA	32
CAPÍTULO 1 – POR QUE CONTAR OUTRAS HISTÓRIAS DO SAMBA?	49
1.1 <i>Com versos que o livro apagou</i> – Considerações iniciais sobre o não reconhecimento de mulheres negras na construção de narrativas sobre o samba	51
1.2 <i>Mãe, baiana mãe, empresta o teu calor</i> – Saber e poder matriarcal nas comunidades-terreiro e nas escolas de samba	67
1.3 <i>O samba dominando o mundo</i> – As rodas femininas para além da escola de samba	79
1.4 <i>O azul que vem do infinito</i> – Transformando a ausência em presença na construção de um percurso de pesquisa	90
CAPÍTULO 2 – HISTÓRIAS QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA	110
2.1 Tia Ciata para além do <i>Pelo telefone</i>	112
2.2 Outras Tias baianas no Rio de Janeiro	128
2.3 Quem foram as mulheres da Deixa Falar?	138
2.4 De Mangueira à Madureira: na roda de mães de santo, rezadeiras, jongueiras e sambistas	151
2.5 Matriarcas que fizeram escola em Oswaldo Cruz	164
CAPÍTULO 3 – HISTÓRIAS DE MULHERES DA PORTELA CONTADAS POR PORTELENSES	173
3.1 <i>Paulo da Portela ia buscar as moças para sair na escola</i>	183
3.2 Tia Vicentina foi cozinheira, baiana e pastora pioneira da Portela	193
3.3 Quando Dodô passava com a bandeira, os homens tiravam o chapéu	209
3.4 Dagmar Nascimento, a primeira mulher a tocar em bateria de escola de samba	224
3.5 Therezinha de Jesus Moraes, a “mãe-funcionária” e presidente do Departamento Feminino	232
3.6 Tia Eunice, a “grande mãe” da Velha Guarda da Portela	240
3.7 Tia Doca: entre o terreiro da Portela e o “pagode de fundo de quintal”	253

3.8 Pastoras da Portela: o canto feminino negro do samba entre as rodas e os palcos	271
---	-----

CAPÍTULO 4 – HISTÓRIAS DE DONA NENÉM – YOLANDA DE ALMEIDA ANDRADE 296

4.1 <i>Levantava poeira quando a Portela saía!</i>	300
4.2 <i>Antigamente, tinha que ser a gente mesmo no gogó</i>	303
4.3 <i>Era só branco que trabalhava lá</i>	307
4.4 <i>Eu e o Manacé fomos criados juntos</i>	310
4.5 <i>A minha casa sempre foi musical</i>	312
4.6 <i>Ele começava a cantar lá nos fundos do meu quintal</i>	315
4.7 <i>Eu fico feliz, porque faz fila para comer</i>	320
4.8 <i>Todo mundo aqui é portelense</i>	325

CAPÍTULO 5 – HISTÓRIAS DE TIA SURICA – IRANETTE FERREIRA BARCELLOS 333

5.1 <i>Eu trago no sangue o micróbio do samba</i>	335
5.2 <i>Uma dama com dois valetes ao lado</i>	339
5.3 <i>A Portela foi uma porta aberta para mim</i>	343
5.4 <i>É a dor que me ensinou a gemer</i>	348
5.5 <i>Eu fico satisfeita de ver a minha casa cheia</i>	356
5.6 <i>Eu quero ter a minha vida independente</i>	361
5.7 <i>O samba agora não valoriza mais as mulheres</i>	366
5.8 <i>A gente sofre muito por uma coisa que você tem amor</i>	368

CAPÍTULO 6 – HISTÓRIAS DE JANE CARLA – JANE CARLA DE ANDRADE DE ARAÚJO 379

6.1 <i>A minha história com o samba veio da minha avó</i>	381
6.2 <i>Minha infância foi toda aqui</i>	384
6.3 <i>A minha madrinha fazia muita anágua no quintal</i>	386
6.4 <i>“Eu nunca mais vou trabalhar pra ninguém!”</i>	391
6.5 <i>A baiana é a mãe da escola de samba</i>	392
6.6 <i>No dia do carnaval, eu não desfilo pra brincar</i>	397
6.7 <i>Eu sempre cantei em casa</i>	402
6.8 <i>A minha família toda é envolvida aqui na Portela</i>	404

CAPÍTULO 7 – OUTRAS HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E SABERES DO SAMBA	416
7.1 Entre os quintais e a escola de samba: o <i>associativismo-comunitarismo</i> como princípio matricial e matriarcal do samba	419
7.2 Dimensões do saber/poder feminino na escola de samba	428
7.3 Breves notas sobre o princípio da <i>senioridade</i> e a transmissão de saberes no samba	438
7.4 Presença e poder feminino para além da escola de samba	447
 RODANDO, RODANDO, O SAMBA FICA MAIS VIVO: À GUIA DE CONCLUSÃO	 453
 REFERÊNCIAS	 462
 APÊNDICE	 500

INTRODUÇÃO

*Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.
Quero sair pelas ruas dos subúrbios com
minhas baianas rendadas sambando sem parar.*

Antônio Candeia Filho¹

A palavra matriarca expressa a força do sagrado feminino africano. Na tradição das escolas de samba, o núcleo que presentifica o lastro ancestral e histórico-social do matriarcado negro é a ala das baianas. Este segmento está presente nas entidades carnavalescas e socioculturais que se autodenominaram escola de samba desde os seus primórdios, sendo a sua presença obrigatória nos desfiles oficiais do carnaval do Rio de Janeiro desde 1935. São as baianas que formam a base de sustentação das comunidades de samba no passado e no presente, sendo um sentido popularmente difundido para representar as mulheres que fazem parte desta tradicional ala o de “mães do samba”.

Na reportagem *Rodando, rodando, o samba fica mais vivo*, com subtítulo *A Ala das Baianas pede reforço*, de autoria do jornalista e pesquisador Francisco Duarte, publicada no jornal *O Globo*, em 3 de fevereiro de 1979², Dona Ivone Lara apresenta um importante testemunho sobre o papel das baianas nas escolas de samba. O tema central da reportagem é o processo de renovação das alas de baianas que estava em curso à época nas agremiações cariocas, a fim de reagir ao esvaziamento ocorrido nos anos anteriores e despertar o interesse de jovens mulheres para o tradicional segmento³.

Para introduzir a questão, Francisco Duarte apresenta um breve panorama histórico que destaca a presença de mulheres negras que circulavam com as tradicionais indumentárias de baiana e seus emblemas distintivos pelos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, indo desde as procissões religiosas do catolicismo popular do século XVIII, passando pelas baianas mercadoras de doces e iguarias de tabuleiro pelas ruas da capital federal entre o final do século XIX e o início do XX, e alcançando o carnaval dos cordões, ranchos, blocos e escolas de samba. A última seção da reportagem apresenta os depoimentos de três representantes de alas de baianas de escolas de samba do Rio de Janeiro: Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), que desfilava como destaque da ala das baianas da Portela; Yolanda Alvarenga da Silva, que fazia

¹ Militante da cultura negra, sambista e compositor histórico do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, popularmente conhecido como Candeia. O trecho apresentado na epígrafe integra o manifesto de fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S. Quilombo).

² DUARTE, Francisco. *Rodando, rodando, o samba fica mais vivo*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1979, p. 35.

³ O termo “segmento” designa os diferentes setores e áreas de atividade cultural e associativa que fazem parte de uma escola de samba.

parte do segmento de baianas da Beija-Flor de Nilópolis; e Dona Ivone Lara, representando a ala das baianas da Cidade Alta, do Império Serrano. Entre os depoimentos da reportagem, destaco uma declaração dada por Dona Ivone Lara sobre a importância das baianas para os desfiles de escolas de samba: “A evolução das baianas é que dá vida às escolas”. E continua:

As baianas só devem fazer evolução – explica D. Ivone Lara, a compositora do Império Serrano – porque uma baiana é um visual muito bonito. Ela roda e, rodando, dá presença ao samba. Rodando, com a saia muito ampla, mas pesada, ela promete mostrar o que as outras exibem até demais. E uma promessa é uma intenção, é um segredo, não é uma oferta, entende? Baianas rodando é samba, e samba é improvisação e expressão corporal. Repare só que beleza uma ala de 200 baianas rodando na hora do estribilho do samba-enredo.

Tradicionalmente, a ala das baianas é formada por mulheres veteranas da escola de samba, ou seja, pelas componentes mais antigas e experientes da agremiação, e que, neste contexto, são popularmente conhecidas como “Tias”. Uma possível definição para o termo “Tia” implica considerar que este é um modo de tratamento destinado às mulheres mais velhas das comunidades de samba que se reconhecem e são reconhecidas por serem detentoras de um amplo complexo de saberes que remonta à herança civilizatória negro-africana recriada no Brasil, irradiando-se do âmbito da estrutura das relações da família nuclear e extensa, e, assim, simbolizando a dimensão afetiva, dos cuidados, da orientação e das experiências interpessoais e grupais em geral.

As Tias foram lideranças femininas que tomaram para si a responsabilidade de fundar e organizar diferentes formas associativas e comunitárias que aglutinaram populações negras em torno de práticas religiosas e lúdico-festivas na cidade do Rio de Janeiro, antes mesmo do surgimento das primeiras escolas de samba. Eram elas que davam acolhida aos sambistas em suas casas; promoviam bailes e rodas de samba; conduziam cultos de matriz africana; organizavam ensaios de cordões, ranchos e blocos carnavalescos; coordenavam atividades de produção de fantasias e figurinos; criavam e geriam pequenas associações de ofício para a prestação de serviços diversos – desde a produção e comercialização de gêneros alimentícios até a confecção e o aluguel de vestimentas –; e estabeleciam mediações com diferentes grupos sociais a fim de garantir a continuidade de seu grupo e de seu patrimônio em múltiplas direções – simbólicas, materiais, sociais, políticas, espirituais, culturais etc.

As matriarcas pioneiras do samba são mulheres que dispunham de grande prestígio e autoridade no interior de sua comunidade, e, também, para além dela. Basta lembrarmos de mulheres como Tia Ciata, Tia Bebiana, Tia Amélia do Aragoão, Tia Perciliana, Tia Sadata, Tia Fé, Tia Tomásia, Tia Sinhá, Tia Martha e tantas outras lideranças, referenciadas desde o final

do século XIX e o início do XX na cidade do Rio de Janeiro, que tiveram grande ascendência cultural e social junto a diferentes redutos de samba cariocas. A rigor, foi a partir dos pequenos núcleos formados em torno e a partir de algumas destas matriarcas que as escolas de samba tiveram a oportunidade de se formar e consolidar o seu protagonismo na cena pública do Rio de Janeiro.

As escolas de samba surgem nos morros e subúrbios cariocas a partir da década de 1920. Para além de seu caráter festivo, que abrange aspectos lúdicos, de lazer e de conagração coletivo, é importante reconhecer que as escolas de samba se configuraram como núcleos de irradiação de formas de sociabilidade e de solidariedade grupal fundamentais para o processo de construção da cidadania e da identidade negra ao longo do tempo, mostrando-se potencialmente capaz de projetar perspectivas de futuro para um grupo que experimenta a partilha dos bens materiais e imateriais socialmente constituídos de forma desigual. Sob o aspecto carnavalesco, as escolas de samba incorporaram influências de diferentes entidades que as precederam, dos antigos cordões aos ranchos e blocos carnavalescos, valendo-se de uma forma de exibição que integrou de modo dinâmico formas de expressão coreográfica, rítmico-melódico-percussiva, poética, cênica e plástica. No período inicial de surgimento das escolas de samba, os segmentos que compunham sua estrutura básica eram: comissão de frente, ritmistas, mestres ou diretores de canto (posteriormente, chamados de diretores de harmonia), compositores, baianas e pastoras, mestres-salas e porta-bandeiras.

Ainda que a literatura sobre a presença da mulher no mundo do samba⁴ tenha se ampliado nos últimos anos, ainda não foi dada a devida atenção ao protagonismo de mulheres negras que fizeram parte de segmentos coletivos tradicionais das escolas de samba, especialmente de baianas e pastoras. No que diz respeito ao papel das Tias propriamente dito, a literatura também não abordou de modo satisfatório a sua presença e participação na formação, organização, manutenção, promoção e difusão da cultura das escolas de samba. É possível observar ainda que, além da ausência de uma revisão crítica da bibliografia existente que seja capaz de revelar aspectos importantes sobre a participação das Tias no universo das escolas de samba, também são escassas as fontes orais sobre mulheres que atuaram em diferentes segmentos das agremiações cariocas em acervos públicos de salvaguarda da memória oral e da história do samba do Rio de Janeiro até, pelo menos, meados da década de 2000.

⁴ Pela expressão “mundo do samba” ou “universo do samba”, compreendo o conjunto das práticas socioculturais que caracteriza o samba enquanto marco de pertencimento do povo negro no Brasil e que abrange modos de sociabilidade, formas expressivas, meios de produção e partilha de bens materiais e imateriais, formas de organização político-institucionais, modos de cultuar o sagrado, de celebrar a vida, de construir laços de pertencimento e de solidariedade grupal, de transmitir saberes etc.

Outro aspecto importante a se considerar é que a ampla e multidisciplinar literatura do samba – que abrange campos do conhecimento bastante diversificados, como a história, a sociologia, a antropologia, as artes, a etnomusicologia e os trabalhos de natureza biográfica –, deteve-se, quase que exclusivamente, nas trajetórias e narrativas de protagonistas homens, com especial interesse por aqueles que se destacaram no domínio do fazer musical, dando pouca ou quase nenhuma atenção aos conhecimentos e às experiências de mulheres que fizeram ou fazem parte das escolas de samba. Quando as referências são citadas, a menção é feita de um modo genérico, sem o devido aprofundamento a respeito de suas vivências e de seus conhecimentos acerca deste universo. Tal aspecto revela, ainda, que a grande maioria dos especialistas e pesquisadores que se dedicou a produzir conhecimento sobre o samba ao longo do tempo não reconheceu ou não valorizou de forma satisfatória as mulheres como fonte de conhecimento válido sobre a história e a cultura do samba. Ou seja, as mulheres não apenas foram sub-representadas enquanto protagonistas da história e das práticas sociais e culturais do samba, como, também, não foram consideradas como fontes potenciais de saber sobre esta prática cultural nas mais diversas áreas.

A partir desta breve contextualização sobre o problema que mobiliza o presente estudo, o objetivo da pesquisa é investigar o papel exercido por mulheres reconhecidas como Tias nos processos de formação, manutenção, transmissão e difusão da cultura das escolas de samba no Rio de Janeiro. A hipótese proposta é a de que as Tias exerceram um papel primordial na formação, preservação, promoção e popularização do samba no Rio de Janeiro, assim como na construção de espaços próprios de continuidade e expansão do patrimônio negro na sociedade em geral, atuando em diferentes domínios do saber/poder que integram o universo das escolas de samba. Também considera que as Tias foram fundamentais na condução dos processos iniciáticos de transmissão de saber no contexto das escolas de samba, a partir de experiências e interações dinâmicas entre diferentes gerações no âmbito das práticas rituais e nos espaços de sociabilidade onde o samba é cultivado e praticado coletivamente.

O estudo se debruça sobre as histórias, as memórias e os saberes das Tias que fizeram ou fazem parte do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela⁵, nascido no bairro de Oswaldo Cruz, no subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro. A Portela é uma das escolas de samba mais tradicionais do Brasil, tendo a sua data de fundação estabelecida em 11 de abril de 1923, assim como é a atual detentora do maior número de títulos em concursos oficiais do carnaval carioca.

⁵ Para evitar repetições excessivas do nome oficial da Portela ao longo do trabalho, farei uso de variações comumente utilizadas para identificá-la, como: agremiação portelense, agremiação de Oswaldo Cruz, agremiação azul e branca, Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz ou, somente, Azul-e-Branco.

No bojo de sua quase centenária história, a agremiação portelense é reconhecida pelo protagonismo de grandes lideranças femininas que exerceram um papel fundamental na formação e na consolidação da escola como uma das mais emblemáticas do carnaval brasileiro. As protagonistas desta pesquisa são mulheres que fizeram ou fazem parte de diferentes gerações da Portela e são reconhecidas pelos próprios componentes da agremiação como representativas de sua história, atuando em distintas atividades na escola de samba, com especial destaque para os segmentos de baianas e pastoras. A pesquisa abrange as histórias e memórias de Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade), Tia Surica (Iranette Ferreira Barcellos) e Jane Carla (Jane Carla de Andrade de Araújo), além das narrativas de protagonistas que deram importante contribuição para a formação e o desenvolvimento de segmentos tradicionais da agremiação portelense, como: Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), Tia Dodô (Maria das Dores Alves Rodrigues), Tia Eunice (Eunice Fernandes da Silva), Dona Dagmar (Dagmar Nascimento), Tia Doca (Jilcária Cruz Costa) e Dona Therezinha (Therezinha de Jesus Moraes).

O presente trabalho também se propõe a prestar uma homenagem ao legado do pavilhão portelense no ano do seu centenário, destacando os valores e fundamentos que sustentam a comunidade de Oswaldo Cruz e que têm na mulher um núcleo vital de manutenção, promoção e expansão de seu patrimônio material e imaterial socialmente constituído ao longo do tempo.

A tese está dividida em 7 capítulos, além de um texto introdutório onde apresento experiências que vivi no mundo do samba e que me fizeram reconhecer o papel central ocupado pelas mulheres em diferentes contextos culturais onde o samba é praticado coletivamente.

O capítulo 1 apresenta e discute aspectos importantes que dizem respeito ao não reconhecimento de mulheres negras na construção de narrativas sobre o samba e como as protagonistas femininas foram sub-representadas em estudos que abordam tais práticas. O capítulo também fundamenta e conceitua as dimensões do saber/poder matriarcal nas comunidades-terreiro e nas escolas de samba, com foco em suas dinâmicas próprias de transmissão de saber e de preservação da memória coletiva, assim como aborda as iniciativas levadas a cabo nas últimas décadas que buscam recolocar a mulher no centro das narrativas e das experiências sociais que se dão no universo do samba em diferentes contextos. Ao final do capítulo, são apresentadas as fontes de pesquisa e as orientações metodológicas que fundamentam o estudo.

O capítulo 2 apresenta e discute diferentes aspectos da participação de mulheres negras reconhecidas como Tias nos processos de produção, transmissão e difusão da cultura do samba na cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, assim como na criação de espaços e redes de sociabilidade que contribuíram para o surgimento

e o desenvolvimento de associações culturais e agremiações carnavalescas afro-cariocas, notadamente as escolas de samba. Ao longo do capítulo, pretendi lançar luz para a atuação ativa e criativa das Tias, destacando suas qualidades de mediação, organização, proteção, invenção e liderança no âmbito das comunidades de samba.

O capítulo 3 apresenta e discute aspectos históricos, culturais e sociais que caracterizam o bairro/subúrbio de Oswaldo Cruz e o designam como um importante reduto de samba da cidade do Rio de Janeiro. O capítulo está focado nas narrativas de mulheres que foram protagonistas do processo de formação e consolidação de diferentes segmentos femininos tradicionais e de atividades culturais e associativas da Portela, com foco nos núcleos de pastoras, baianas, porta-bandeiras e Departamento Feminino, porém, também contemplando as histórias e narrativas de mulheres que romperam com o exclusivismo masculino em áreas relacionadas ao fazer musical na agremiação portelense.

O capítulo 4 apresenta as histórias e memórias de Yolanda de Almeida Andrade, a Dona Neném, contemplando as experiências e os acontecimentos que marcaram sua trajetória na relação com a cultura do samba de Oswaldo Cruz e da agremiação portelense: a infância vivida em Oswaldo Cruz e o ingresso na Portela; o ofício em ateliês de costura; o casamento com Manacéa e a atuação do sambista como compositor e líder da Velha Guarda da Portela; o quintal como espaço matricial do samba em Oswaldo Cruz; a aprendizagem e o domínio das práticas culinárias que fazem parte da tradição do samba; e o legado deixado por Dona Neném na continuidade dos laços estabelecidos com a Portela entre as filhas, os netos e bisnetos.

O capítulo 5 apresenta as histórias e memórias de Iranette Ferreira Barcellos, a Tia Surica. As narrativas apresentadas no capítulo contemplam: o ingresso na agremiação de Oswaldo Cruz e as primeiras experiências vividas no ambiente da escola de samba; a atuação como pastora da Velha Guarda da Portela; a carreira no meio artístico e fonográfico como intérprete solista; a atuação à frente da Feijoada da Família Portelense; as reuniões e os encontros com sambistas na vila onde reside há mais de 40 anos em Oswaldo Cruz; as homenagens recebidas pelos serviços prestados à cultura do samba e ao carnaval carioca; e as opiniões e críticas da matriarca portelense sobre os rumos da escola de samba e do carnaval.

O capítulo 6 apresenta as histórias e memórias de Jane Carla de Andrade de Araújo. As narrativas apresentadas no capítulo contemplam: a infância vivida em Oswaldo Cruz e o ingresso na ala de baianas da Portela; a convivência com mulheres mais velhas que fizeram parte de segmentos femininos tradicionais da escola; o trabalho com confecção de roupas e de fantasias para o carnaval; a arte e o ofício de presidente da ala das baianas; a atuação em

conjuntos musicais femininos de samba e como pastora da Velha Guarda da Portela; e a participação e o envolvimento de sua família com a agremiação portelense.

No capítulo 7, são apresentadas as considerações finais da tese que partem da leitura e da análise conjunta das histórias das Tias da Portela a fim de refletir sobre as formas singulares através das quais foi possível manter vivo o legado da agremiação de Oswaldo Cruz. Para tanto, identifiquei nos princípios do *associativismo-comunitarismo* e da *senioridade* e nas diferentes dimensões do saber/poder feminino que integram o universo do samba as bases através das quais as Tias puderam preservar, promover e difundir o patrimônio material e imaterial da comunidade portelense ao longo do tempo.

PRIMEIRAS LIÇÕES DE SAMBA

Neste texto introdutório, apresento algumas experiências que vivi no mundo do samba que me levaram a reconhecer o papel primordial exercido pelas mulheres em diferentes contextos culturais onde o samba é cultivado e praticado coletivamente. Neste percurso de escrita, lançarei mão de alguns registros visuais para compor as narrativas apresentadas por reconhecer que os lugares de memória não se limitam à sua face de inscrição letrada, ancorando-se em múltiplos suportes e meios expressivos, que ampliam as possibilidades de comunicar e transmitir conhecimento.

Nasci na capital paulista, mas passei toda a minha infância em Salvador (BA), onde fui morar com minha família antes de completar dois anos de idade. Dos infinitos encontros que se criam entre o mar e a cidade de Salvador, eram as festas de largo que sempre atraíram o meu olhar de criança. Dentre as inúmeras festas populares que fazem parte do calendário oficial de Salvador, a recordação mais antiga que guardo na memória é a da celebração que acontece todo dia 2 de fevereiro no bairro do Rio Vermelho, a tradicional Festa de Iemanjá. Também posso me lembrar das festas de Santa Bárbara e da Lavagem do Bonfim. A festa de Santa Bárbara marca o início do ciclo festivo que antecede o carnaval na capital baiana, no dia 4 de dezembro; que prossegue, em 8 de dezembro, com a festa de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade; em 1º de janeiro, com a procissão fluvial de Bom Jesus dos Navegantes; na primeira quinta-feira que precede o segundo domingo do ano, a Lavagem do Bonfim; e, finalmente, no dia 2 de fevereiro, a Festa de Iemanjá. A infância vivida em Salvador marcou de forma profunda os meus modos de ver e perceber o mundo, despertando em mim o gosto pelos mercados populares, pelas ladainhas e procissões, pelas festas de largo, pelo samba de roda e pela culinária afro-brasileira que conecta temperos e sabores de tempos imemoriais.

Por parte de pai, sou filha e neta de cearenses nascidos no Quixadá (meu avô paterno foi o único que nasceu em Baturité, no norte do estado do Ceará). Minha avó, Maria Júlia, quando jovem, era dona de uma sorveteria na praça central da cidade, onde não apenas cuidava da venda, mas, também, da feitura do sorvete. Quituteira de mão cheia, com ela criei gosto pela cozinha e pelos segredos que praticava para garantir mesa farta e cheia de gente: vatapá, peixe com coco, camarão frito, baião de dois, pirão de leite, ambrosia, doce de banana e bolo de milho. Sendo mãe de onze filhos, engrossou o coro e a estatística de mulheres nordestinas que passaram pela experiência de migração, indo para a “cidade grande” tentar a vida e a sorte. Meu pai não se formou na faculdade e passou a vida trabalhando em atividades variadas como profissional autônomo, desde vendedor de uniforme escolar e calça jeans a locador de aquário e organizador de bloco carnavalesco.

Do lado materno, tive as raízes espalhadas pela região interiorana e a capital do estado de São Paulo. Minha avó, Maria Henriqueta, natural de Taquaritinga, desde o momento em que se casou com o meu avô, tornou-se dona de casa e passou a se dedicar, integralmente, aos cuidados com os filhos e, mais tarde, com os netos. Assim como minha vó Júlia, também era uma cozinheira de mãe cheia. Herdei de ambas o gosto pela cozinha e sempre identifiquei na prática culinária um espaço de invenção, inspiração e prazer, além de reconhecer o seu potencial de aglutinar familiares e amigos em torno de uma mesa. Minha mãe completou o Curso Normal e passou a lecionar no ensino primário. Na barra da sua saia, recebi as primeiras lições de leitura e escrita. Confesso que ainda hoje não decifrei os desafios que enfrentava para conciliar os fazeres docentes com os cuidados com a família.

A casa onde me criei com meus três irmãos sempre foi palco de muitas festas. E elas podiam acontecer a qualquer hora do dia, bastava o primeiro acorde para que um repertório de sambas e choros ocupasse todos os espaços da casa. A cozinha e a mesa redonda eram grandes e acolhiam todos: a música, a comida, a dança, a brincadeira, o bate-papo, o riso e as histórias. Com frequência, a música era interrompida por histórias de serestas, rodas de samba e carnavais de muitos tempos e lugares, sempre contadas por meu pai. Quando criança, ouvia suas histórias com admiração e surpresa: primeiro, porque ele as revelava devagar, com riqueza de detalhes, de modo que ainda hoje eu sou capaz de contá-las, minuciosamente, como se fossem parte de minha própria história; segundo, porque eu gostava de me imaginar nas histórias que ele narrava, conhecendo lugares, pessoas, acontecimentos e tantas coisas mais que eu fosse capaz de inventar. Foi assim que eu aprendi a gostar de ouvir histórias.

Havia uma, em especial, que eu apreciava muito e pedia para meu pai contar repetidas vezes. E foram tantas as ocasiões em que pude escutar essa história que me habituei a localizar nela o registro do meu primeiro encontro com o samba.

O ano era 1974, Ilha de Itaparica, Bahia. Meu pai conseguira reunir um grupo de músicos para as rodas de samba que aconteciam em casa: Antônio, pescador, tocava violão com cordas de aço e cantava; Toninho, alfaiate (meu pai dizia que costurava os ternos do prefeito), também tocava violão; Mário, pintor de parede, além de outros bicos, era o marido da Conceição, que engrossava o coro; e o quarto músico, tocador de banjo (não me recordo o nome), era jardineiro, funcionário da prefeitura. As festas obedeciam a um ritual: aconteciam sempre na noite da lua mais cheia do mês. O repertório ia desde antigos sucessos do rádio – dos mais variados –, passando pelo cancionário regional e por composições de autoria dos moradores da Ilha, entre sambas, chulas e modas de viola. O coro de vozes agudas, médias e

graves aglutinava timbres de homens e mulheres, tomando conta de toda a vizinhança. Na roda, o canto de Conceição se destacava, alcançando os tons agudos nos estribilhos e refrãos.

A tradição se repetia toda noite de plenilúnio. Os encontros tinham data e hora para começar e a lua não deixava ninguém se enganar. Como dizia meu pai: “Isso era no tempo em que se andava de jegue e passava um carro por dia na rua principal da Ilha”. Ali se criava, cantava, dançava, improvisava, tocava, brincava, rememorava e se contava histórias. Muitas histórias! No quintal aberto para a Baía de Todos-os-Santos, laços caseiros de amizade foram tecidos, com um grau de entrega sacralizado pela comida e pelos versos de improviso de um samba de partido-alto que nunca termina.

Não à toa, foi o samba, ou melhor, um samba, que levou meus pais para a Ilha de Itaparica. E eu recuo no tempo para contar como esta história aconteceu.

Imagens 1 a 3 – Roda de samba na casa de meus pais na Ilha de Itaparica (BA), na década de 1970



Era um sábado de setembro e o sol a pino ofuscava os olhos na capital paulista. Meu pai, ainda solteiro, trabalhava numa loja de calças, “Só calças”, na Rua Martins Fontes, no centro da cidade, “onde o burburinho começava”. Os ponteiros do relógio se aproximavam do meio-dia e meu pai ainda não tinha vendido nenhuma peça. Enquanto matutava sobre a má sorte daquela manhã, um carro estacionou na frente da loja e buzinou: era o Zelão, compositor e produtor de *jingles*, amigo de meu pai. Os dois ficaram na frente da loja jogando conversa fora por alguns instantes. Durante o bate-papo, meu pai se lembrou de um almoço que aconteceria naquela tarde na casa de um amigo que era vendedor de lagosta no Recife. Sem titubear, os dois fecharam a loja e tocaram pra lá!

Como todo bom almoço em que tocadores marcam presença, a festa foi regada a muita cantoria e cerveja. Meu pai trazia no bolso o refrão de um samba antigo de sua autoria que os amigos insistiam para ele cantar na roda. O refrão dizia assim:

*Eu bebo sim
Estou vivendo
Tem gente que não bebe
Está morrendo*

A roda esquentou e o refrão se repetiu como disco riscado na vitrola: “João, canta mais uma vez!”. Acontece que, naquela tarde, também estava presente no almoço um compositor bastante conhecido à época, Luiz Antônio, autor de *Sassaricando*, *Lata d’água*, *Barracão*, entre outros sucessos que se tornaram consagrados no cancionário nacional. O compositor, que acompanhava toda aquela celebração em torno do refrão de meu pai, levantou-se da roda com papel e caneta em mãos e, em questão de minutos, voltou e mandou a segunda parte do samba pronta. Meses depois, a intérprete Elizeth Cardoso – popularmente conhecida como “A Divina” – gravou o samba, que veio a se tornar um de seus últimos sucessos de carreira.

Com a gravação de *Eu bebo sim*, a amizade entre Elizeth e meu pai (conhecido no meio musical e boêmio pelo nome de João do Violão) estreitou-se a ponto da intérprete ser uma das madrinhas da cerimônia religiosa que celebrou o casamento de meus pais. Embora eu não tivesse tido a oportunidade de conhecê-la pessoalmente, identifico em Elizeth Cardoso uma das minhas primeiras referências femininas no meio musical do samba. Em casa, os seus discos eram sempre tocados na vitrola, especialmente aos finais de semana – o mais ouvido era o clássico *Elizete sobe o morro* (Copacabana, 1965). A sua voz e interpretação são marcas que guardo desde a infância e que despertaram o meu gosto e o meu interesse pela música popular,

em especial o samba e o choro, além das influências que vinham de casa, sempre trazidas por meu pai.

Dizem os sambistas que a glória de um compositor é quando os seus versos caem “na boca do povo”, circulando pelos quatros cantos, sem que, necessariamente, se saiba quem são os seus verdadeiros autores. Ao longo das últimas décadas, *Eu bebo sim* contou com inúmeras regravações, sendo registrado por nomes como Zaira, Elza Soares, Golden Boys, Eliana Pittman, Seu Jorge e Monobloco – a música, que se mantém popular até os dias de hoje, também foi gravada em Portugal e ganhou adaptações em diversas peças publicitárias e séries televisivas. Neste ano de 2023, *Eu bebo sim* completa 50 anos de sua data oficial de lançamento. De 1973 para cá, o samba gravado por Elizeth abriu portas para meu pai em muitos redutos de samba, além de garantir um modesto sustento financeiro para minha família nos anos que se seguiram. Foi assim que meus pais se casaram e foram morar na Ilha de Itaparica.

Entre as muitas idas e vindas de Salvador a São Paulo, minha família estabeleceu residência de forma definitiva na capital paulista a partir dos anos finais da década de 1980. Pouco tempo depois, meu pai ingressou na ala de compositores da Sociedade Rosas de Ouro, escola de samba com sede no bairro da Freguesia do Ó, na zona norte da cidade de São Paulo. O enredo daquele ano – *De piloto de fogão a chefe da nação* – prestava homenagem às mulheres, exaltando suas lutas e conquistas ao longo da história, e meu pai concorria à disputa de samba-enredo para o carnaval de 1991. A escola, popularmente conhecida como “Roseira”, nasceu na Vila Brasilândia, conhecida por ser berço de grandes sambistas, contada e cantada nas letras de Zeca da Casa Verde (José Francisco da Silva), compositor muito celebrado no cenário do samba paulista e poeta maior da Rosas de Ouro. Apelidado de “Zeca Ternura” pelo ator e dramaturgo santista Plínio Marcos, em razão da riqueza melódica de suas composições, Zeca da Casa Verde era uma personalidade quase “mítica” na escola de samba e suas histórias corriam como vento pelos quatro cantos da Brasilândia. Filho de Zé Maquininha e Dona Chica, capitão e bandeira de Congada, respectivamente, na vida, foi guia de cego, vendedor de marmitta e carregador de sacos de batata. De 1974 a 1979, foi autor dos sambas-enredo que embalaram a Rosas de Ouro no carnaval paulistano, sendo ainda de sua autoria o samba que trouxe o primeiro título para a escola em 1983.

O loteamento da região que viria a se tornar o berço da Rosas de Ouro teve início na segunda metade da década de 1940, atraindo para o local migrantes nordestinos e do interior do estado; imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e japoneses; e moradores do centro da cidade de São Paulo, que habitavam cortiços e moradias populares demolidos em nome do “progresso” da capital paulista. Foi naquele território que a semente da escola de samba foi

plantada. Nos anos iniciais, a agremiação ainda não possuía uma sede fixa, sendo os ensaios improvisados pelas ruas do bairro e os instrumentos da bateria guardados em uma casa no Catimbó⁶. À frente da escola, em seu momento inicial de formação, estava o sambista e pai de santo Zelão da Tenda (José Benedito da Silva), que foi uma importante liderança religiosa e comunitária da região. Todavia, coube a Eduardo Basílio assumir a presidência da escola desde a sua fundação, em 1971, até o ano de seu falecimento, em 2003 (desde então, quem ocupa o posto de presidente é sua filha Angelina Basílio). A convivência entre os sambistas fortalecia os laços comunitários no seio da agremiação recém-nascida, como lembra Maria Helena da Silva Britto (2018, p. 19), popularmente conhecida como Maria Helena Embaixatriz, baluarte do samba paulistano e uma das fundadoras da Velha Guarda da escola:

Éramos um quilombo cultural, racial e único, com aquele jeito específico de cantar, batucar e sambar, mostrávamos nosso carnaval e fizemos de nossa escola um diferencial nos desfiles, ascendendo de forma meteórica ao grupo de elite do carnaval paulistano. Sem dúvidas foi um tempo encantado e quem o viveu sabe muito bem do que estou falando. Um tempo legitimado pelo encanto, pela ginga e pela raça trazida da Mãe África. Certamente, foi um tempo diferente dos dias atuais, pois era marcado por um passar de saberes de grandes mestres que lá existiam. Mestres em diáspora, que lecionavam naquele terreiro chamado de escola de samba. O Samba fazia de nós uma grande família.

Na convivência diária na escola, pude perceber que os laços de comunhão entre os componentes configuravam a própria essência da agremiação. Ali, crianças, jovens, adultos e idosos se misturavam para tocar, cantar, compor, celebrar e manter viva a história e a memória do lugar. Desde muito cedo, as crianças aprendiam a tocar e a dançar, ensaiando os primeiros toques e movimentos de corpo sob o olhar atento dos componentes veteranos. Lembro-me das lições que recebi como porta-bandeira, dos primeiros passos e rodopios, da dificuldade em equilibrar o estandarte, da busca pelo gesto mais delicado e pela postura de corpo mais bonita. Embora fosse menina, sabia o significado de conduzir o pavilhão de uma escola de samba. Neste contexto, a bandeira possui um simbolismo especial, pois representa a herança cultural e ancestral que envolve toda a comunidade-agremiação, revestindo-se de uma dimensão sagrada e devocional, tanto para quem a porta, como para quem a reverencia. Quem nos traz uma importante contribuição para compreender os sentidos atribuídos ao pavilhão no contexto das escolas de samba é o músico, pesquisador e etnomusicólogo Paulo Dias (2017, p. 61):

⁶ Na Vila Brasilândia, durante a década de 1970, uma pequena quadra abrigou os encontros e ensaios oficiais da Rosas de Ouro. O ano de 1979 marcou a transferência da agremiação para uma nova sede no bairro vizinho da Freguesia do Ó (onde está estabelecida até hoje), fato que, na época, desagradou os sambistas da Brasilândia, que criaram os primeiros laços comunitários da escola antes mesmo de sua fundação.

A função de conduzir o símbolo sacro-institucional da bandeira ou estandarte, caminhando à frente das folias de Reis e do Divino (alferes da bandeira), das guardas do reinado (bandeireira) e também, no lado profano, das manifestações cívicas e militares, tem sua continuidade nas porta-estandartes e porta-bandeiras dos Blocos, Ranchos, Cordões e, por fim, das Escolas de Samba. Nas agremiações contemporâneas, a atitude respeitosa e mesmo devocional em relação à bandeira se faz presente nos mínimos gestos do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira ao reverenciá-la – atitude que orienta e centraliza a postura do casal como um todo. O pavilhão é a sua razão de ser, e por isso é comum a afirmação de que o casal é, na verdade, um trio, sendo a bandeira seu terceiro elemento. O respeito religioso pelo pavilhão pode ser notado no comportamento dos frequentadores das Escolas de Samba ao beijá-lo. Para quem o porta e para quem o reverencia, o pavilhão parece dotado de um simbolismo híbrido, unindo em si o sagrado e o institucional. Na perspectiva religiosa afro-brasileira, a instituição Escola de Samba é depositária histórica das forças vitais dos fundadores, da sua ancestralidade, velhos sambistas que acumulam o conhecimento dos antepassados Pretos Velhos. A bandeira ou pavilhão é o objeto em que estão investidas essas forças espirituais.

Segundo a filósofa, historiadora, escritora e professora Helena Theodoro (2009, p. 229), a dança e a coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira são como “danças da reza”, ritual que atualiza o equilíbrio entre os princípios masculino e feminino, afirmando o respeito e a valorização das mulheres para a vida da comunidade e para o grupo social que representa. Seguindo o ritual das agremiações, o estandarte é batizado em cerimônias de religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, sendo sacramentado com a energia vital acumulada pelos antepassados fundadores da escola.

Na época em que ingressei no segmento mirim de porta-bandeira e mestre-sala da Rosas de Ouro, Jorginho e Rosângela “Nenê” formavam o primeiro casal da agremiação, assumindo a responsabilidade de orientar os casais subsequentes na hierarquia da escola, incluindo as crianças. Em pouco tempo, Nenê se tornou a minha principal referência feminina na Rosas de Ouro. Sua experiência e seus saberes acumulados estavam assentados em um tipo de conhecimento vivencial, carregado de memórias herdadas das porta-bandeiras que a antecederam, encarnadas em movimentos e gestualidades. Lembro-me dos primeiros ensaios na quadra da escola, quando Nenê me dizia que eu deveria observar tudo e que a aprendizagem e o desenvolvimento na dança tinham o seu tempo certo de acontecer. Nos dias seguintes aos ensaios na escola, tudo o que eu havia registrado através da prática e da minha observação era colocado em movimento e repetição: meneios, gestos, giros, articulações e artimanhas da dança, o que incluía ainda um modo singular de olhar e reverenciar os componentes da

agregação. A partir da experiência incorporada, eu ia moldando um jeito próprio de dançar, assim como a minha postura também ia ganhando novos contornos.

Na perspectiva das culturas e religiões afro-brasileiras, o corpo se apresenta como um lugar privilegiado de inscrição de saber e memória, grafados no gesto, no movimento e na coreografia. Na busca por etimologias que nos aproximem de outros sentidos atribuídos ao corpo enquanto território de memória e saber, Leda Maria Martins (2003, p. 64-65) nos conduz ao encontro do termo *ntanga*, presente no universo linguístico dos povos bantu do Congo, de cuja raiz derivam os verbos “escrever” e “dançar”. A partir desse espectro, é possível reconhecer que o repertório gestual e coreográfico da porta-bandeira inscreve no corpo um conjunto de saberes que atualizam os laços simbólicos com a ancestralidade e com o legado cultural dos antepassados do grupo. Notadamente, as danças das Yabás (do iorubá *Ìyáàgbà*), divindades femininas do panteão nagô, incorporam giros em torno do próprio eixo, que, no plano estético, lembram os rodopios da porta-bandeira ao conduzir o pavilhão e os giros das baianas nos desfiles de escolas de samba.

A experiência de aprendizagem da dança de mestre-sala e porta-bandeira também traz elementos significativos associados aos processos de iniciação e formação que marcam as culturas e religiões de tradição africana, como certos saberes ou segredos guardados pelos mais velhos e experientes, que vão sendo revelados conforme o iniciante encontra maturidade necessária para acessá-los. Neste percurso, o tempo da aprendizagem visa garantir que cada membro possa caminhar com autonomia e incorporar os princípios e valores que sustentam a comunidade. No convívio cotidiano com os componentes da Rosas de Ouro, entendi que depositar os olhos e os ouvidos nos mais velhos, com suas histórias e fundamentos parcimoniosamente revelados, era um grande valor.

A proximidade do carnaval alterava o ritmo e a dinâmica da escola. Os barracões passavam a comportar um batalhão de pessoas engajadas em um trabalho coletivo que deixava os dias e as noites mais longos para dar vida a adereços, fantasias, esculturas e carros alegóricos. Os ensaios se tornavam frequentes e a quadra ficava ainda mais cheia com os visitantes de última hora. O número de ritmistas multiplicava e a bateria ganhava peso e volume. A comissão de frente começava a dar pistas dos desenhos de sua coreografia. As baianas veteranas, com suas anáguas rodadas, colocavam a escola inteira para girar. O primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, Jorginho e Nenê, conduzia soberanamente o pavilhão da Roseira.

Imagem 4 – Rosângela “Nenê”, que ocupava o posto de primeira porta-bandeira da Rosas de Ouro, no desfile do carnaval de São Paulo de 1991



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro.

Imagens 5 e 6 – Meu primeiro desfile como porta-bandeira mirim, no carnaval de 1991 da Rosas de Ouro, acompanhada pelo mestre-sala Luizinho



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro

O samba composto por meu pai, em parceria com Miltoninho, seria cantado por milhares de componentes no momento do desfile. Na concentração, os carros alegóricos suntuosos e as fantasias de mil cores davam a nota do que estava por vir: Rosas de Ouro bicampeã do carnaval de São Paulo! Cantando a força da mulher, a Roseira conquistou mais um carnaval e a festa da passarela pôde, então, tomar conta da quadra da escola, espalhando-se pelas ruas da Freguesia do Ó e da Vila Brasilândia. No ano seguinte, a Rosas de Ouro desfilou com mais um sambanredo de meu pai, novamente em parceria com Miltoninho – *Non Ducor Duco, Qual É a Minha Cara?*. Desta vez, a escola conquistou um inédito tricampeonato!

Os anos de convívio na Rosas de Ouro renderam frutos de um rico processo de educação, dentro de um modo muito peculiar de partilhar experiências e transmitir saberes de forma coletiva junto a diferentes gerações de sambistas da agremiação. Com o passar dos anos, a competitividade crescente no interior da ala de compositores e o acirramento da disputa interna de samba-enredo levou meu pai a se desligar oficialmente da escola.

Já perto dos anos 2000, consolidou-se na região metropolitana de São Paulo um importante movimento de grupos e projetos que se voltavam para a prática da roda de samba executada de forma acústica, em espaços e tempos organizados para tal fim, com o objetivo comum de pesquisar e resgatar as tradições do samba e transmitir os saberes e a memória em torno desta manifestação cultural de forma coletiva. Alguns projetos tinham como propósito

aglutinar compositores para apresentar e divulgar sambas inéditos e autorais, tendo como referência um modo tradicional de execução do samba pesquisado e praticado coletivamente por seus integrantes. Muitos núcleos surgiram neste período, com projetos e intenções diversas, como pesquisar e difundir a obra de sambistas de agremiações tradicionais do Rio de Janeiro, revelar novos compositores, resgatar as tradições do samba paulista e cantar partido-alto, entre outros.

É importante sublinhar que estes grupos não estabeleciam relações de similaridade com as escolas de samba ou com conjuntos inseridos em circuitos de produção profissional e midiática. Suas atividades eram abertas à comunidade e não tinham finalidade lucrativa. Nos encontros, os membros dos coletivos buscavam trazer ao público informações referentes a um repertório tradicional do samba, atuando na preservação da memória coletiva deste segmento, assim como eram compartilhados conhecimentos referentes à contextualização histórica e social do samba e à vida e à obra de sambistas pouco conhecidos do grande público, como Manacéa, Silas de Oliveira, Noel Rosa de Oliveira, Geraldo Babão, entre outros. Existia um propósito pedagógico inerente ao movimento. O repertório cantado, os modos de organização da roda, a instrumentação (instrumentos tradicionais e formas de execução acústica), a participação coletiva e a alusão a personalidades históricas do universo das escolas de samba: tudo remetia a uma memória que se desejava transmitir e perpetuar.

Os encontros organizados por alguns destes núcleos chegavam a se configurar como uma “sala de aula”, visto que ali, além da roda, em que se cantava e tocava coletivamente um repertório de sambas pouco divulgado pelos meios oficiais de comunicação, também era um espaço para a vivência de dimensões comunitárias e para o compartilhamento de conhecimentos referentes à história do samba, assim como sobre a história do povo negro no Brasil, incluindo suas lutas políticas e formas de organização social e expressão cultural. Nestes redutos de samba, pude encontrar referências que foram fundamentais para a construção de minha consciência política, na condição de mulher branca, sobre as diferentes formas de opressão – de raça, gênero, classe etc. - que estruturam a sociedade brasileira e que estão presentes no mundo do samba de forma tão marcada e determinante.

O período em que estabeleci contato com estes grupos e coletivos coincidiu com o início de uma atividade de estágio realizada por mim no Setor Educativo do Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo (CEUMA-USP). Nesta época, eu cursava o quinto semestre da licenciatura em Pedagogia na Faculdade de Educação da mesma universidade. No contexto deste estágio, pude articular uma série de encontros envolvendo esses coletivos no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), no contexto de um projeto

que ficou conhecido como “Samba no Maria Antonia”⁷, do qual fui uma das idealizadoras e organizadoras. Entre os anos de 2006 e 2008, foram realizadas sete edições do projeto, contando com a participação de diversos coletivos e comunidades de samba das regiões de São Mateus, Tatuapé, Santo Amaro, Jardim Marília, Vila Santa Catarina e Osasco. Os grupos e coletivos envolvidos foram: Vai Quem Quer, Samba da Vela, Samba da Laje, Pagode do Cafofo, Berço do Samba de São Mateus, Projeto Nosso Samba de Osasco e Terreiro Grande.

As apresentações eram feitas no formato de roda de samba e os membros de cada projeto exerciam o papel de comunicadores, apresentando seu repertório e dialogando e interagindo diretamente com o público. Em pouco tempo, as apresentações no TUSP se transformaram em um ponto de encontro de compositores, músicos, estudiosos e pesquisadores de samba na capital paulista, além de estudantes, artistas e funcionários ligados ao Maria Antonia. Destaco a importância de fomentar a participação destes coletivos que buscavam resgatar e difundir a tradição musical do samba e os compositores ligados a este segmento através de apresentações organizadas em um espaço universitário localizado na região central de São Paulo, cujo histórico de produção e circulação cultural esteve, ao longo do tempo, limitado a um grupo restrito de artistas, curadores e pesquisadores acadêmicos, que marcava presença frequente nos circuitos oficiais de museus de arte e espaços culturais da cidade de São Paulo.

Os encontros realizados no TUSP renderam laços de amizade e parceria com diversos grupos e projetos, que me colocaram em contato com as práticas do samba e das escolas de samba do Rio de Janeiro e despertaram o meu interesse para o estudo sobre a vida e a obra de compositores ligados a este segmento. Neste sentido, considero importante sublinhar que o meu envolvimento com o universo das escolas de samba do Rio de Janeiro parte das experiências e aprendizagens que tive ao longo dos anos com esses diferentes núcleos de samba de São Paulo, dentre os quais destaco o Projeto Samba de Terreiro de Mauá.

O Samba de Terreiro de Mauá surgiu no ano de 2002, reunindo um grupo de músicos e pesquisadores a partir de laços familiares e de amizade, com o propósito de preservar e difundir a linhagem do samba de terreiro cultivado e praticado no Rio de Janeiro desde a década de 1930. As referências do coletivo eram as escolas de samba tradicionais cariocas, como Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro. Compositores pouco lembrados pelo grande público, como Alberto Lonato, Silas de Oliveira, Candeia, Carlos Cachaça, Anescarzinho do

⁷ O projeto contava com o apoio da Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, sendo coordenado pela Profa. Dra. Rosa Iavelberg, docente da Faculdade de Educação da USP e diretora do Centro Universitário Maria Antonia à época.

Salgueiro e Padeirinho, entre outros, tinham seu valor reconhecido neste terreiro de samba. O padrinho do grupo foi ninguém menos que Xangô da Mangueira (Olivério Ferreira), consagrado diretor de harmonia da Verde-e-Rosa e um dos grandes partideiros da história do samba carioca.

Participar das rodas promovidas pelo coletivo me fez entrar em contato com um repertório de sambas que eu tinha pouca familiaridade, além de contribuir para a minha formação sobre diferentes aspectos que envolvem as práticas culturais e sociais do samba. Os encontros do Samba de Terreiro de Mauá tinham como sede o antigo Bar do Buiú, que, anos mais tarde, transformou-se no Centro Cultural Dona Leonor (CCDL), localizado no bairro Parque das Américas, próximo à estação Guapituba da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos), que também era sede de atividades e ações do movimento negro do ABC paulista. O CCDL era uma biblioteca comunitária e atuava na promoção e difusão de diferentes ações culturais e sociais envolvendo educadores e artistas da região, além de ser sede do Bloco de Samba Pega o Lenço e Vai, mantido por meio da colaboração autônoma do Samba de Terreiro de Mauá e de membros de outros grupos e coletivos de samba parceiros.

Um diferencial do Samba de Terreiro de Mauá era o protagonismo exercido por mulheres que compunham o coletivo, que, além de participar das rodas de samba, cantando e tocando diversos instrumentos, também tinham uma atuação importante no sentido de articular e organizar as atividades culturais e associativas internas do grupo e do Bloco de Samba Pega o Lenço e Vai. Eram elas: Marlene Oliveira, no prato-e-faca; Didi Carvalho, no surdo; e Kelly Cristina, no reco-reco. Alguns anos mais tarde, Isaura Almondes e Hosana Meira também passaram a integrar o coletivo. Além de instrumentistas, elas também eram responsáveis pelo canto coletivo, sendo as rodas de samba sempre executadas de forma acústica. Este núcleo de mulheres foi, e continua sendo, a minha principal referência feminina no meio musical do samba paulista.

As experiências que tive com integrantes de núcleos de samba de São Paulo que se dedicavam a pesquisar e difundir a produção musical de compositores oriundos de agremiações cariocas do período de 1930 a 1960, ampliaram ainda mais os meus horizontes para compreender o universo das escolas de samba a partir da presença e da participação feminina. Foi neste contexto que se deu o meu encontro com o samba de Oswaldo Cruz e com as pastoras da Velha Guarda da Portela. Desde 2006, eu venho participando regularmente de eventos e encontros envolvendo a cultura do samba do bairro de Oswaldo Cruz, na zona norte do Rio de Janeiro, entre almoços e rodas de samba, ensaios na quadra da Portela e eventos culturais que acontecem nas ruas do entorno da agremiação, cuja sede oficial está estabelecida na Rua Clara Nunes, nº 81, em Madureira. O bairro de Oswaldo Cruz tem uma ligação histórica com o

samba, abrigando em seu território uma das escolas mais tradicionais do Rio de Janeiro, além de ser local de moradia de muitos sambistas e frequentado por músicos e compositores de outras regiões da cidade.

Uma tradição que marca a história do bairro é a presença e o protagonismo de mulheres reconhecidas como Tias, cujas trajetórias estão estreitamente vinculadas ao mundo do samba carioca e da Portela. Ao longo do tempo, várias residências se tornaram pontos de encontro da comunidade, a exemplo das casas de Dona Esther, Dona Neném, Tia Doca e Tia Surica. São mulheres que se tornaram referências fundamentais para o samba de Oswaldo Cruz e para a Portela, cumprindo um papel social e cultural primordial para a formação e manutenção do núcleo de sambistas oriundo daquela região. Foi a partir do meu encontro com este tradicional reduto de samba, tendo como referência algumas de suas principais lideranças femininas, que foi possível reconhecer a importância do legado das matriarcas portelenses para a cultura do samba do Rio de Janeiro.

A primeira personalidade feminina da Portela que conheci foi Tia Surica. A primeira vez em que estive na vila onde reside há mais de 40 anos em Oswaldo Cruz, local popularmente conhecido como “Cafofó da Surica”, ocorreu no dia 6 de agosto de 2011. Nesta ocasião, a anfitriã portelense realizou um almoço para recepcionar um grupo de sambistas de São Paulo, do qual meu pai era um dos organizadores. A partir deste encontro inicial, eu pude perceber como a tradição do samba de Oswaldo Cruz é beneficiada pelo ambiente doméstico em que é praticada e cultivada coletivamente. Enquanto recebia os convidados, Tia Surica colocava a atenção em tudo: na comida, na roda de samba, na conversa, nos convidados e na cerveja no gelo. Parecia estar satisfeita em ver sua casa cheia. Para se deslocar no meio de tantas tarefas, a anfitriã contava com o apoio de uma rede de amigos e colaboradores, como sua irmã Irani, Marcia e Marli, que assumiam a cozinha enquanto a matriarca portelense se entretinha entre a roda de samba e os convidados.

Muitos encontros vieram depois desse. Em sua casa, tive o privilégio de presenciar rodas de samba com figuras ilustres da Portela, como Waldir 59, Timbira, Guaracy 7 Cordas, Marquinhos do Pandeiro, Monarco, Dona Neném, Áurea Maria e Teresa Cristina. Embora a portelense não realize as reuniões com a mesma frequência de antigamente, devido à sua idade avançada, o Cafofó da Surica já conquistou o seu espaço definitivo na história e na cultura do samba de Oswaldo Cruz e da cidade do Rio de Janeiro. Esta é apenas uma dentre as muitas histórias que motivaram a realização deste trabalho, sendo o presente estudo fruto de um processo de pesquisa desenvolvido ao longo dos últimos seis anos, mas cujo percurso de

aprendizagem se enraíza em uma experiência muito anterior que busquei contextualizar brevemente neste texto introdutório.

Imagens 7 a 12 – Almoço com roda de samba no Cafopo da Surica,
na vila da Rua Júlio Fragoso, nº 25, em Oswaldo Cruz, em 6 de agosto de 2011



Fonte: Arquivo Romualdo Espelho. Fotos: Romualdo Espelho

CAPÍTULO 1

Por que contar outras histórias do samba?

Em *O perigo de uma histórica única* (2019), livro adaptado de uma palestra proferida pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em 2009, a autora nos alerta sobre o perigo de tornarmos uma única versão da história como “a verdadeira história”. Segundo Chimamanda, um dos perigos da história única é a sua capacidade de produzir estereótipos que deturpam as versões dos acontecimentos, produzindo lacunas e incompletudes sobre as pessoas e os grupos que ela representa, ou seja, desumanizando-os. Neste sentido, a história única sempre estaria associada ao exercício de um poder, que é a possibilidade de contar uma história e torná-la definitiva. Nas palavras da autora:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo no qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. (ADICHIE, 2009, p. 22-23)

No mesmo caminho de pensamento de Chimamanda, o sambista e compositor portelense Paulinho da Viola, na reportagem *Escola de Samba, Cultura popular*⁸, publicada no Suplemento Especial do *Correio Braziliense*, em 22 de janeiro de 1978, defendia a importância da história do samba ser escrita pelas mãos de seus próprios protagonistas, apresentando a seguinte justificativa: “É que parece que existe um complô, a impressão que se tem é que tudo que existe nos ambientes todos de escola de samba é sempre no sentido de apagar uma memória, rapaz, apagar no sentido assim de se dizer: ‘O passado foi uma coisa que morreu’”. O argumento principal do sambista girava em torno da ideia de que para preservar os valores e princípios que fundamentam a tradição das escolas de samba era preciso cultivar uma “lembrança viva” dos acontecimentos e personalidades que marcaram sua história.

Se levarmos em consideração que o nosso conhecimento sobre uma determinada história é construído a partir do que ouvimos e lemos a seu respeito, quanto mais diversificadas forem as fontes e versões, mais ampla e plural será nossa compreensão sobre a mesma. É em torno destas ideias iniciais que este capítulo se desenvolve, com o propósito de apresentar as questões que mobilizaram este estudo, bem como as referências teóricas, conceituais e metodológicas que orientaram o desenvolvimento da pesquisa e a escrita da tese.

⁸ RABELLO, João Bosco. Escola de Samba, Cultura popular. **Correio Braziliense**, Brasília, 22 de janeiro de 1978. Suplemento Especial, p. 1-6.

1.1 *Com versos que o livro apagou* – Considerações iniciais sobre o não reconhecimento de mulheres negras na construção de narrativas sobre o samba

As escolas de samba, em suas apresentações no carnaval, sempre foram fontes potenciais de conhecimento histórico, conceitual e estético, ainda que com avanços e recuos em relação à história oficial. Tais conhecimentos se manifestam não somente em sua dimensão de conteúdo, ou seja, nos temas e enredos apresentados a cada novo ciclo carnavalesco, mas, sobretudo, em suas múltiplas formas de expressão e linguagem. Se percorrermos a história do carnaval carioca, será possível encontrar diversos exemplos de desfiles e enredos que comprovam este fato. O carnaval de 2019 da Estação Primeira de Mangueira apresenta um exemplo didático para investigarmos como estes saberes que partem do universo das escolas de samba confrontam os modos dominantes de produzir e transmitir conhecimento presentes nos espaços tradicionais de ensino, oficialmente legitimados como únicas vias de acesso aos saberes socialmente constituídos ao longo da história.

O enredo *História pra ninar gente grande*, de autoria do carnavalesco Leandro Vieira, apresentou no carnaval de 2019 da Estação Primeira de Mangueira um olhar para a história do Brasil a partir de suas “páginas ausentes”, ou seja, das histórias que não constam na maioria dos livros, apostilas, materiais didáticos, currículos e programas de instituições oficiais de ensino. Algumas dessas histórias se referem a personalidades como: Cunhambebe, Sepé Tiaraju, Chico da Matilde, Tereza de Benguela, Manoel Congo, Luiza Mahin, Luís Gama, Esperança Garcia, Jamelão, Cartola, Carolina Maria de Jesus e Marielle Franco. A proposta do enredo da Mangueira colocava em questão a história oficial do Brasil construída a partir da lógica dos “vencedores” – dos generais, jesuítas, bandeirantes, senhores e elites nacionais em geral –, em detrimento das narrativas dos “povos vencidos”, dos “heróis de lutas sem glórias”. Nas palavras de Leandro Vieira:

De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional – valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites – e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos. (ABRE-ALAS G.R.E.S. ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 2019, p. 313)⁹

⁹ Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

O caminho proposto pelo carnavalesco para contar a *História pra ninar gente grande* e despertar uma mudança da mentalidade “adormecida” em relação à história do Brasil abrangia, basicamente, duas operações: a primeira, apresentar outras versões da história tornada oficial sobre os “heróis” e as “heroínas” nacionais; e a segunda, lançar luz para personagens e acontecimentos “que não estampam as capas dos livros e, nem mesmo, são mencionados com frequência em suas páginas” (Idem, p. 316).

Para recontar a história do Brasil, a Mangueira abriu o desfile com uma comissão de frente que sintetizava a proposta central do enredo. Neste momento inicial, seis componentes representando personagens “heroicos” consagrados pela história nacional tinham seus rostos emoldurados no interior de um tripé, como se fossem quadros pendurados na parede de um museu. Do lado de fora, outros nove componentes da comissão de frente representavam lideranças indígenas e negras com uma coreografia marcada por gestualidades inspiradas em danças guerreiras da tradição de ambos os povos. No momento seguinte, os heróis emoldurados saíam de dentro do tripé, sendo possível identificar sua estatura extremamente reduzida, que colocava em questão o tamanho da grandeza de seus feitos. Nesta passagem, a escola cantava o seguinte trecho do samba-enredo: “Brasil, meu denço, a Mangueira chegou/ Com versos que o livro apagou/ Desde 1500/ Tem mais invasão/ Do que descobrimento”¹⁰.

Após o desenvolvimento de uma coreografia onde encenavam um confronto, os heróis oficiais saíam de cena e os demais componentes da comissão de frente rasgavam as páginas de um livro de história do Brasil, posicionando-se em seus lugares nos quadros emoldurados. Neste momento, a comissão de frente dava passagem a uma jovem estudante vestida com uniforme escolar com as cores da Mangueira, representada por Cacá Nascimento (cantora mirim mangueirense que ganhou notoriedade ao gravar a versão do samba-enredo vencedor durante o concurso interno da escola em 2018). Cacá é erguida por dois componentes da comissão de frente e, ao voltar-se para o público, abre um livro com as cores e o símbolo da Mangueira impressos na capa, fazendo surgir a palavra “PRESENTE”. Esta passagem é precedida por um breque da bateria onde os timbales executavam um solo, chamando a escola para o refrão final do samba-enredo: “Mangueira, tira a poeira dos porões/ Ô, abre alas/ Pros seus heróis de barracões/ Dos brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões/ São verde e rosa as multidões”¹¹. Esta performance é repetida diversas vezes ao longo da passagem da Estação Primeira de

¹⁰ *História pra ninar gente grande* (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2019), de autoria de Manu da Cuíca, Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino e Luiz Carlos Máximo.

¹¹ Idem.

Mangueira pela Sapucaí. A ação de repor e reescrever a história oficial do Brasil esteve presente em diversos outros momentos do desfile. Citarei mais um deles.

A quinta alegoria do desfile da Mangueira, com o título *História que a história não conta*, apresentou-se sob a forma de uma imensa escrivaninha de livros – posicionados ora em fileiras, ora abertos –, que buscava descortinar o heroísmo dos “vultos nacionais” tradicionalmente consagrados em livros de história. No desfile mangueirense, estes personagens reconhecidos como “heroicos” ganhavam contornos jocosos e caricatos. Nos livros de grandes dimensões, abertos e distribuídos por toda a extensão do carro alegórico, as histórias dos heróis oficiais apareciam escritas com outras versões, distintas daquelas que os consagraram. Estas novas versões foram escritas por quatro professores da educação básica das redes pública e privada de ensino do Rio de Janeiro: Danielle Jardim da Silva, professora da Escola Municipal Maria Clara Machado, reescreveu a história do padre José de Anchieta; Luiz Antonio Simas, historiador, professor e escritor, redigiu uma nova versão da história de Floriano Peixoto, o “Marechal de Ferro”; Tarcísio Motta, professor do Colégio Pedro II, reescreveu a história do patrono do exército brasileiro, “o pacificador” Duque de Caxias; e Thais Souza Bastos, historiadora e professora de Educação Infantil no E.D.I. Medalhista Olímpico Sérgio Dutra dos Santos, refez a narrativa oficial da “redentora” Princesa Isabel.

Na posição central do carro alegórico, um livro aberto registrava a expressão “Ditadura assassina” e a presença de Hildegard Angel homenageava a memória de seu irmão Stuart Edgar Angel Jones – morto e dado como desaparecido durante a Ditadura Militar – e de sua mãe, Zuzu Angel, morta em um acidente considerado suspeito após longos anos denunciando as violências e arbitrariedades do regime militar no Brasil. Na parte frontal da alegoria, o sambista mangueirense Serginho do Pandeiro exibia seu virtuosismo sobre os livros que guardavam as verdadeiras versões da história do país. A partir destes exemplos, podemos reconhecer os diferentes procedimentos conceituais, estéticos e pedagógicos que a Mangueira criou para manifestar uma crítica contundente, veiculada em escala nacional e internacional (considerando a grande repercussão midiática que os desfiles das escolas de samba têm na atualidade), ao genocídio e ao epistemicídio que fundam a história do Brasil.

O termo epistemicídio foi cunhado pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos na década de 1990 para designar toda e qualquer forma de destruição, descredibilização ou invisibilização de saberes e de culturas que não são assimiladas pela ordem ocidental hegemônica, marcadamente branca e europeia. Ao elucidar suas formulações acerca do que denomina de “sociologia das ausências”, Santos (2007) argumenta que há cinco formas de produzir “não existência” no campo do saber. A primeira delas é a lógica da *monocultura do*

saber e do *rigor de saber*, que se configura como a forma de produção de não-existência mais vigorosa, na medida em que toma a ciência e a cultura moderna como critérios universais de verdade e de qualidade estética. Portanto, tudo aquilo que o cânone científico e moderno não reconhece ou legitima como saber, passa a “não existir”.

A segunda lógica de produção de ausência está fundamentada na *monocultura do tempo linear*, ou seja, na ideia de que a história tem sentido e direção únicos e logicamente determinados. Portanto, sua forma própria de produção de não existência opera no sentido de designar como atrasado tudo aquilo que se mostra assimétrico a um marco temporal dominante. Nas palavras de Santos (Idem, p. 247):

Neste caso, a não-existência assume a forma da residualização que, por sua vez, tem, ao longo dos últimos duzentos anos, adotado várias designações, a primeira das quais foi o primitivo, seguindo-se outras como o tradicional, o pré-moderno, o simples, o obsoleto, o subdesenvolvido.

A terceira lógica de produção de não existência é a da *classificação social*, que naturaliza hierarquias produzidas socialmente a partir de marcadores étnico-raciais, de gênero etc. A quarta lógica é a da *escala dominante*, que, na ótica da modernidade ocidental, aparece sob duas formas principais: o universal e o global. Nesta lógica, “as entidades ou realidades definidas como particulares ou locais estão aprisionadas em escalas que as incapacitam de serem alternativas credíveis ao que existe de modo universal ou global” (Ibidem). A quinta e última lógica é a *produtivista*, assentada na monocultura dos critérios de produtividade capitalista, aplicados tanto ao trabalho humano quanto à natureza. Nos termos desta lógica, o crescimento econômico é um objetivo racional inquestionável e, portanto, todo e qualquer saber que não atende aos princípios do modelo de produtividade capitalista é questionado e não reconhecido como conhecimento válido.

Em sua tese de doutorado *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005), a filósofa, escritora e militante do movimento negro brasileiro Sueli Carneiro aprofunda as formulações de Boaventura de Sousa Santos sobre o conceito de epistemicídio, compreendendo-o como um dos elementos constitutivos do “dispositivo de racialidade” (termo formulado a partir da perspectiva teórica foucaultiana), que articularia as dimensões do saber, do poder e dos modos de subjetivação, com repercussões significativas para o campo educacional. Segundo Sueli Carneiro (Idem, p. 33):

[...] o dispositivo de racialidade vem se constituindo historicamente em elemento estruturador das relações raciais no Brasil e que, dentre os

componentes dos dispositivos de racialidade que ele articula, o epistemicídio tem se constituído no instrumento operacional para a consolidação das hierarquias raciais por ele produzidas, para as quais a educação tem dado contribuição inestimável.

Para Sueli Carneiro, o epistemicídio, enquanto componente do dispositivo de racialidade, não se restringe somente ao processo de desqualificação ou anulação dos conhecimentos dos “povos subjugados”, mas consiste em um mecanismo contínuo de produção de “indigência cultural”, que se manifesta:

[...] pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Na perspectiva defendida por Sueli Carneiro, o epistemicídio não opera somente no sentido da hierarquização dos conhecimentos, mas dos próprios sujeitos cognoscentes instituídos como diferentes e inferiores, os quais tal dispositivo buscaria “disciplinar/normalizar e matar ou anular”, como estratégia de controle tanto do “corpo individual e coletivo”, quanto de “mentes e corações” (Ibidem). O epistemicídio afirma, assim, uma “razão racializada”, que hegemoniza e naturaliza uma suposta superioridade branca e ocidental, impondo às demais “[...] um conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização” (Idem, p. 99).

As formulações propostas por Muniz Sodré sobre “semiocídio” se aproximam das reflexões de Sueli Carneiro acerca do epistemicídio enquanto processo de aniquilação do saber e das possibilidades de ser do Outro:

A violência *civilizatória* da apropriação material era, na verdade, precedida pela violência *cultural* ou *simbólica* – uma operação de “semiocídio”, em que se extermina o sentido do Outro – da catequização monoteísta para qual o corpo exótico era destituído de espírito, ao modo de um receptáculo vazio que poderia ser preenchido pelas inscrições representativas do verbo cristão.
O semiocídio ontológico perpetrado pelos evangelizadores foi o pressuposto do genocídio físico. (SODRÉ, 2017, p. 101-102)

Em sua obra *A Verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil* (1983), Muniz Sodré já lançava as bases desta formulação ao afirmar que toda “palavra/ideia moderna” carrega

em sua história “alguns milhares de mortos”, fazendo “[...] transparecer em seus produtos os traços de destruição de outras organizações étnicas ou simbólicas, – o genocídio se faz alternar por ‘semicídios’” (SODRÉ, 1983, p. 7). Segundo Sodré, a própria formação do conceito ocidental de cultura era um exemplo de semicídio:

A palavra cultura é um exemplo privilegiado. No século XIV, assentam-se as bases da modernidade dessa ideia: os processos universalistas (cristãos) de estabelecimento de verdade, a emersão histórica da subjetividade privada como suporte dos discursos verdadeiros, as luzes da racionalização, as regras morais de conduta. O que permaneceria da fascinação renascentista pelo saber greco-romano seriam precisamente os aspectos essencialmente morais da filosofia antiga – os problemas da falta (recorrentes na tragédia grega e no Direito Romano), da transgressão, a rejeição das aparências em favor da profundidade do sentido e os elementos constitutivos da subjetivação do indivíduo.

Tudo isso lastreia a ideia moderna de cultura, que ganha força com o progresso do capitalismo e, em nome do qual, a Europa inflige à África, durante três séculos e meio, o genocídio de dezenas de milhões de pessoas. O capitalismo, o progresso, a civilização, a cultura ocidental, se tornam possíveis a partir do tráfico de escravos, da grande diáspora negra. Os vinte milhões de negros exilados da África para as Américas foram imprescindíveis à acumulação primitiva do capital europeu. E isto encontrava sua legitimação nos imperativos da Verdade produzida pela cultura, “invenção” exportada da Europa para as elites coloniais a partir do final do século XVIII. Desde então, essa palavra/ideia tem estado no centro de projetos, obras, ciências, tal é o poder de crença que nela se deposita. (SODRÉ, 1983, p. 7-8)

Em se tratando do semicídio perpetrado pela lógica universalista cristã e pela modernidade ocidental, não precisamos ir muito longe na história para reconhecer como este dispositivo ainda opera em nossos dias produzindo aniquilamento simbólico e existencial, especialmente para as populações negras. As notícias frequentes de ataques a terreiros de candomblé e umbanda é uma realidade que assombra e violenta o cotidiano de comunidades tradicionais de religiões de matriz africana no Brasil. Em novembro de 2022, a Rede Nacional de Religiões Afro-brasileiras e Saúde (RENAFRO), coordenada por Mãe Nilce de Iansã (Iyá Egbé do Ilê Omolu Oxum), apresentou em uma convenção da Organização das Nações Unidas (ONU), em Genebra, na Suíça, um mapeamento do racismo religioso no Brasil que englobava a participação de 255 representantes de comunidades de terreiro localizadas em diferentes regiões do país. A partir deste relatório, registrou-se que quase a metade deles havia sofrido até cinco ataques nos últimos dois anos, assim como 78% dos entrevistados relataram que adeptos de suas comunidades já sofreram algum tipo de violência motivada por racismo religioso – considerando que tais práticas também podem acontecer fora dos terreiros, quando um adepto

sofre qualquer tipo de violência ou intimidação na rua, na escola, no comércio, numa repartição pública ou até mesmo quando vai prestar denúncia em uma delegacia¹².

Na madrugada do dia 1º de dezembro de 2022, a escultura em homenagem a Mãe Stella de Oxóssi (Maria Stella Ramos de Azevedo Santos), Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, uma das mais consagradas e respeitadas sacerdotisas do país –, localizada na avenida que leva o seu nome em Salvador (BA), foi incendiada, sendo esta mais uma evidência de que os atos de racismo religioso acontecem de forma cotidiana e frequente no Brasil, sem que isto se reflita na mobilização da sociedade civil como um todo para ações coletivas de prevenção, reparação e combate ao racismo religioso dirigido a comunidades e povos tradicionais de terreiro do país¹³.

No estado do Rio de Janeiro, o segundo maior número de denúncias de ataques a terreiros de candomblé e umbanda está concentrado na Baixada Fluminense, com maior incidência no município de Duque de Caxias, berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, campeão do carnaval carioca de 2022 com o enredo *Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu*. Segundo o relatório da CPI contra a Intolerância Religiosa, de 2022, da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), das 37 denúncias de racismo religioso ocorridas na Baixada Fluminense em 2021, mais de 50% aconteceram no município de Duque de Caxias¹⁴. Estes dados evidenciam a relevância política do desfile da Grande Rio de 2022 como ação efetiva da sociedade civil de combate ao racismo religioso¹⁵, sendo este um dos argumentos centrais apresentados pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora e pelo pesquisador Vinicius Natal na justificativa do enredo:

Dito isso, é preciso registrar, em letras garrafais, que: 1 – Este enredo parte do pressuposto de que Exu não é o Diabo das cosmogonias judaico-cristãs e dos

¹² QUASE METADE dos terreiros do país registrou até cinco ataques nos últimos dois anos, mostra pesquisa. **G1**, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/11/15/quase-metade-dos-terreiros-do-pais-registrou-ate-cinco-ataques-nos-ultimos-dois-anos-mostra-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

¹³ No dia 5 de janeiro de 2023, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou, juntamente com as ministras Margareth Menezes (Cultura) e Anielle Franco (Igualdade Racial), o Dia Nacional das Tradições das Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé, oficialmente instituído no dia 21 de março. A data faz referência à memória das vítimas do massacre de Sharpeville, que ocorreu na cidade de Johannesburgo, África do Sul, no ano de 1960. Em 1966, a ONU instituiu a data de 21 de março como o Dia Internacional contra a Discriminação Racial.

¹⁴ COUTINHO, Rogério. Berço da Grande Rio, Duque de Caxias concentra o maior número de casos de preconceito religioso na Baixada Fluminense. **G1**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/04/27/berco-da-grande-rio-duque-de-caxias-concentra-o-maior-numero-de-casos-de-preconceito-religioso-na-baixada-fluminense.ghtml>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

¹⁵ Nos últimos anos, o carnaval carioca também foi alvo frequente de ataques por parte do bispo da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e ex-prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella (Republicanos), que reduziu de forma drástica o valor do subsídio financeiro destinado à realização dos desfiles das escolas de samba durante a sua gestão (2017-2020), chegando até mesmo a anunciar publicamente que não realizaria o repasse de verbas para as agremiações do Grupo Especial no carnaval de 2020.

discursos odiosos de determinados líderes neopentecostais; 2 – A partir desse pressuposto, é fato que a narrativa proposta para o desfile da Grande Rio continua a contribuir, de saída, para os urgentes debates acerca da intolerância religiosa e do racismo religioso, desmistificando a máscara negativa que muitos insistem em colocar sobre a indecifrável face de Exu. Exu, pois, é multifacetado. Exu são muitos! (ABRE-ALAS G.R.E.S. ACADÊMICOS DO GRANDE RIO, 2022, p. 278)¹⁶

Outro importante movimento de combate ao racismo religioso no Rio de Janeiro teve em Mãe Meninazinha de Oxum (Iyalorixá do Ilê Omolu Oxum) uma de suas principais lideranças – aliada a outros membros e sacerdotes de religiões de matriz africana, militantes do movimento negro e representantes políticos –, cuja campanha, batizada de “Liberte Nosso Sagrado”, foi instaurada na Comissão de Direitos Humanos da ALERJ em 2017. O movimento reivindicava a liberação de um acervo de cerca de 520 objetos sagrados pertencentes a religiões de matriz africana – entre vestuários e adornos de orixás, esculturas, rosários, instrumentos musicais, assentamentos, imagens de Caboclos, cachimbos, coroas, figas, machados, espadas, abebés, fios de conta e búzios, entre outros emblemas e objetos de uso ritual –, apreendidos pela Polícia Civil do Rio de Janeiro entre os anos de 1890 e 1946, e que estavam identificados com o nome de “Coleção Magia Negra”. Após cerca de três anos do início da campanha, a transferência da coleção para o Museu da República, no Palácio do Catete, finalmente aconteceu no dia 21 de setembro de 2020¹⁷ e, desde então, vem sendo realizado um amplo trabalho de identificação e contextualização dos objetos que constituem o acervo – rebatizado com o nome “Nosso Sagrado” – envolvendo pesquisadores, lideranças e representantes de religiões de matriz africana do Rio de Janeiro, assim como de formulação de propostas de conservação, documentação e exibição da coleção¹⁸.

Há de se considerar que não é possível combater quaisquer formas de violência (simbólica, social, racial, de gênero etc.) sem que se mire de frente o imperativo do saber. O projeto da modernidade/colonialidade¹⁹ se edificou a partir de uma política fundamentada na

¹⁶ Abre-alas G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, 2022. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf>. Acesso em: 22 de novembro de 2022.

¹⁷ CRUZ, Cintia; DAL PIVA, Juliana. Peças de religiões afro-brasileiras chegam ao Museu da República. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2020. Sociedade, p. 11.

¹⁸ O histórico da mobilização em torno da campanha “Liberte Nosso Sagrado”, que culminou com a devolução de cerca de 520 objetos sagrados de religiões afro-brasileiras arquivados no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro ao Museu da República, está documentado e contextualizado na dissertação de mestrado “*Liberte Nosso Sagrado*”: as disputas de uma reparação histórica (PPGH/UFF, 2021), de autoria de Luiz Gustavo Guimarães Aguiar Alves.

¹⁹ Entendemos a colonialidade como o padrão de poder que emerge no contexto da colonização europeia nas Américas vinculado ao capitalismo e ao controle e subordinação das populações através da ideia de raça, como modelo de poder moderno e permanente.

naturalização de múltiplas assimetrias que invisibilizaram conhecimentos, experiências e modos de vida que não correspondiam aos modos legitimados pela lógica de pensamento e cultura ocidental. O racismo é um elemento estrutural nas dinâmicas de distinção e redução das produções simbólicas de populações negras, fortalecendo estigmas e estereótipos sobre o seu conhecimento e suas práticas culturais e estabelecendo uma divisão desigual de privilégios e de oportunidades sociais, tal como exemplifica a história do Brasil.

Ao longo do tempo, o epistemicídio também tem operado no sentido de produzir a inferiorização ou a exclusão dos conhecimentos e das experiências sociais de mulheres negras do cânone do pensamento edificado a partir da modernidade/colonialidade ocidental. A feminista e ativista antirracista estadunidense bell hooks (1995), ao narrar passagens de sua trajetória acadêmica e intelectual, toma a si mesma como exemplo para focar os desafios e obstáculos que estão colocados para que mulheres negras assumam o seu protagonismo como sujeitos de conhecimento: “Na verdade, dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, torna o domínio intelectual um lugar interdito” (HOOKS, 1995, p. 468). Trata-se de um universo feminino amplamente desvalorizado e sub-representado, e, por esta razão, estereotipado, por narrativas que privilegiam “grandes” personagens masculinos e eventos considerados supostamente mais relevantes no domínio da vida pública e da tradição escrita, com escasso interesse pelos saberes protagonizados pelas mulheres. As opressões de gênero, raça e classe se interseccionam (DAVIS, 2016; AKOTIRENE, 2020) e operam na manutenção destas hierarquias e na distinção da história e das produções simbólicas de mulheres negras, promovendo a desvalorização de seus conhecimentos nos mais diversos campos de produção intelectual e cultural.

A literatura do samba é um exemplo pertinente para observarmos esta questão. Ainda que a tradição escrita sobre o samba tenha se iniciado na década de 1930 do século passado²⁰, esta literatura apresenta de forma dispersa e fragmentada a presença feminina enquanto protagonista desta manifestação cultural, quando não a invisibiliza totalmente. A história vem sendo escrita a partir dos pontos e das referências que interessam e são destacados pelos narradores, ou pelo contexto social do seu reconhecimento, em geral, a partir da visão de homens brancos oriundos de grupos sociais privilegiados – a *intelligentsia* profissionalizada²¹

²⁰ O livro *Na roda do samba*, de Francisco Guimarães, popularmente conhecido como “Vagalume”, publicado em 1933, é uma das obras pioneiras a abordar a temática do samba e a experiência social do sambista no meio literário brasileiro.

²¹ Termo cunhado por Muniz Sodré (1983, p. 77), para designar a classe de profissionais (intelectuais, artistas etc.) que surge no século XIX como extensão da divisão social do trabalho, que ampliou a independência e a autonomia

–, que valorizam e dão reconhecimento diferenciado ao protagonismo de compositores, intérpretes e músicos, assim como para outros aspectos relativos à cadeia de produção musical, como a organização de rodas de samba, a criação musical voltada para o carnaval e a própria inserção do samba e do sambista na indústria cultural de forma ampla e geral.

Nota-se que a hegemonia masculina também se acirrou no samba em função da sua expansão no cenário brasileiro atendendo aos interesses políticos populistas e de preocupação nacionalista, o que se deu de forma efetiva e abrangente a partir do governo de Getúlio Vargas, dos anos 1930 em diante. Neste contexto, com a inserção do samba e do sambista no meio artístico nacional e na cultura de massa – sendo este um espaço possível de desenvolvimento profissional, reconhecimento social e promoção de renda –, observa-se que a presença masculina também foi se destacando em detrimento da participação feminina. Este tema foi amplamente analisado e discutido por Jurema Werneck em sua tese de doutorado, *O Samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática* (2007), na qual ressalta que o advento da indústria cultural representou uma perda significativa do protagonismo de mulheres negras do samba, que ainda hoje enfrentam a falta de reconhecimento de seus talentos como intérpretes, compositoras e musicistas, entre outras atividades criativas ligadas ao meio musical, assim como carecem de oportunidades de profissionalização qualificada pelas próprias lógicas excludentes inerentes à sociedade racista e machista e à indústria cultural, que atende aos interesses do mercado financeiro e cujos meios de produção estão concentrados nas mãos de poucos grupos sociais privilegiados.

Vejamos como a intérprete e compositora Aparecida (Maria Aparecida Martins²²) registrou nos versos de um samba de partido-alto de sua autoria a longa e tortuosa jornada que percorreu até gravar o seu primeiro disco:

dessa classe de especialistas das condições sociais de produção cultural. Nas palavras de Sodré (Ibidem): “A crescente independência dessa fração de classe especializada a conduz a uma auto-regulação técnica e social do seu processo de produção. Ela dá forma a um sub-campo que se articula com o sistema de ensino e com outras instituições intelectuais (academias, editoras), através das quais se processa o reconhecimento do valor dos produtos e a sua conseqüente legitimação cultural. O sub-campo reconhece o valor de uma produção, desconhecendo as condições sociais em que se dá a demanda do produto, e assim seduzindo a si próprio – eis o jogo de poder, a ideologia da cultura elevada”.

²² Nascida em Caxambu, no interior do estado de Minas Gerais, em 4 de dezembro de 1939, Aparecida dedicou-se à carreira como intérprete e compositora, voltando-se para o samba e as musicalidades de matriz africana, em especial os cânticos religiosos afro-brasileiros. Quando tinha entre 9 e 10 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou passando roupas em residências do bairro de Vila Isabel, na zona norte carioca. Sua estreia no meio artístico aconteceu em 1952, quando passou a integrar o programa “A Voz do Morro”, atuando como assistente. Em 1965, venceu o concurso de Música de Carnaval do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Também teve um samba de sua autoria apresentado no carnaval da Caprichosos de Pilares de 1968, cujo enredo exaltava o *Brasil em plena primavera*. Seu primeiro disco solo, *Aparecida*, foi gravado em 1966, e a intérprete esperou mais de 10 anos para lançar seu segundo LP, *Foram 17 Anos*. Com 5 álbuns lançados e uma carreira promissora, a cantora e compositora mineira faleceu jovem, aos 45 anos de idade.

FORAM 17 ANOS²³
(Aparecida)

Pai Oxalá no Obatalá!
Com sua sagrada permissão
Nossos trabalhos iremos começar!

Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete
Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete

Se o destino não engana
Dezessete, naufraguei
Dezessete, eu esperei
Dezessete, desesperei

Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete
Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete

Eu joguei no dezessete
Meu dinheiro, eu enterrei
Até pelos sete lados
Dezessete eu cerquei

Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete
Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete

Dezessete, sete, sete
Dezessete me rodeia
Por causa do dezessete
Quase que fui pra cadeia

Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete
Foram dezessete anos
Dezessete, sete, sete

Após dezessete anos
Até peço a Oxalá
Acabou-se o desengano
Hoje, eu vivo a cantar

Foram dezessete anos

²³ Gravado originalmente no álbum *Foram 17 Anos – Aparecida* (CID, 1976).

Dezessete, sete, sete
 Foram dezessete anos
 Dezessete, sete, sete

Esta é a história da minha luta de 17 anos de paixão
 Até conseguir a minha primeira gravação
 Gente, não foi mole, não!

A despeito das condições adversas impostas a mulheres negras em diferentes setores da sociedade brasileira, algumas artistas de grande talento do meio do samba conseguiram transpor as barreiras sociais de acesso ao mercado fonográfico e se estabelecer profissionalmente no meio musical, a exemplo de: Clementina de Jesus, Alcione, Dona Ivone Lara, Elza Soares, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra. Além de intérpretes, algumas delas também se destacaram como compositoras e musicistas – a exemplo de Dona Ivone Lara e Leci Brandão, que se notabilizaram no cavaquinho e no pandeiro, respectivamente, e Jovelina Pérola Negra, no domínio do improviso de partido-alto. Por estarem inseridas na indústria fonográfica e do entretenimento, sendo este um campo que lhes proporcionava maior visibilidade midiática, algumas destas artistas receberam atenção diferenciada por parte de críticos musicais, produtores, jornalistas, pesquisadores e escritores com atuação no campo da literatura da música popular e do samba.

O mito da democracia racial brasileira²⁴ também cumpre um papel ideológico para o não reconhecimento da presença e do protagonismo de mulheres negras no universo do samba, na medida em que os diferentes grupos étnico-raciais constitutivos da sociedade brasileira, notadamente as populações negras e indígenas, se veem continuamente impedidos de terem sua identidade e representatividade valorizadas e reconhecidas nos mais diversos setores da vida pública e da política institucional. Nas palavras do professor Kabengele Munanga (2010, p. 446):

No nosso entender, o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente, foi assimilacionista (Munanga, 2003, 2005-2006). Ele tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção, hegemonicamente pensada numa visão eurocêntrica. Embora houvesse uma resistência cultural tanto dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o

²⁴ Segundo a historiadora, socióloga e professora Gevanilda Santos, os aspectos mais importantes que fundamentam o mito da democracia racial no Brasil são: “o ideal de embranquecimento, a harmonia ou a ausência de conflito racial e, principalmente, de qualquer protesto aberto contra o lugar que o negro ocupava na sociedade brasileira” (SANTOS, 2009, p. 50).

processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento. Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada de uma consciência coletiva, enquanto segmentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa do produto social.

Tal ideologia corroborou – e ainda corrobora – para a naturalização de processos multifacetados de expropriação do samba enquanto cultura de pertencimento do povo negro, sendo as mulheres amplamente afetadas por esta lógica, na medida em que não são devidamente reconhecidas como partícipes da criação, formação, promoção e difusão da cultura do samba enquanto patrimônio social e histórico do país, além de terem sua imagem estereotipada e fetichizada nos mais diferentes meios de comunicação de massa sempre com um tom de neutralidade e cordialidade. Para as mulheres, servem os estereótipos, que anseiam objetificar seus corpos e esvaziar seus talentos enquanto criadoras e protagonistas nas mais diferentes áreas artísticas e campos do saber que fazem parte do universo do samba²⁵.

No que tange às escolas de samba, é importante reconhecer que estes espaços também sofreram significativas transformações em suas formas associativas e culturais originárias – fundamentadas em princípios e valores de tradições africanas recriadas no Brasil – desde que passaram a ser alvo do interesse e da intervenção de grupos sociais e raciais hegemônicos que ingressaram nas escolas “[...] ditando normas, modificando comportamentos, acirrando contradições e conflitos, e nunca propiciando ao verdadeiro sambista a tão sonhada ascensão” (LOPES, 1981, p. 34), sem falar no dirigismo crescente do Estado no âmbito do carnaval e das escolas de samba, aspecto que ocorreu com maior efeito e abrangência a partir da década de 1960²⁶. Nas palavras de Nei Lopes (Idem, p. 34):

Por essa época, o País vivia um momento político *sui generis*: os intelectuais, e a classe média a seu reboque, empreendiam uma explicável busca aos valores autênticos do povo. Assim, as escolas começaram a ver seus ensaios se constituírem num excelente e inusitado programa para determinado tipo de público que ia até lá não mais para assistir às evoluções das pastoras no

²⁵ A problemática da objetificação e sexualização de mulheres negras no contexto brasileiro é amplamente analisada e discutida pela filósofa, antropóloga e militante do movimento negro do país Lélia Gonzalez em vários de seus artigos, em especial em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (2020, p. 75-93) e, também, pela historiadora, pesquisadora e escritora Angélica Ferrarez de Almeida, em *A “mulata trágica”: repensando a categoria mulata no Brasil*, publicado no portal *Geledés*, em 28 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-mulata-tragica-repensando-a-categoria-mulata-no-brasil/>. Acesso em 16 de novembro de 2022.

²⁶ Tema analisado e discutido também na obra de Ana Maria Rodrigues *Samba Negro, Espoliação Branca*, publicada em 1984, pela Editora Hucitec.

terreiro, mas para se misturar a elas, num arremedo de samba, fazendo dos ensaios verdadeiros bailes de carnaval.

É neste momento que se pode verificar a crescente polarização entre “tradição” e “modernidade” no interior das agremiações cariocas, aspecto que se intensificou a partir das décadas de 1970 e 1980, com significativos desdobramentos para as mulheres que faziam parte das comunidades de samba, como afirma Jurema Werneck (2007, p. 165):

No sexto momento, o atual, que se desenvolve a partir da década de 80, verifica-se um reforço a correntes que advogam a defesa e preservação de elementos identificados com a tradição do samba, que simbolizariam sua afirmação como produto negro. Esta afirmação se desenvolveu num período em que as mulheres negras perderam algumas de suas posições “tradicionais” nas escolas de samba, sendo substituídas por mulheres brancas até então afastadas deste ambiente: são atrizes, modelos celebridades midiáticas e esposas dos “patronos” que ocuparam as funções de passistas e rainhas de bateria principalmente, além de sua participação como destaques e de integrarem diretorias de escolas, visando atender também interesses da audiência crescente angariada por sua disseminação como produto cultural midiático. Este afastamento foi vivido também pelos homens negros, especialmente os compositores da velha geração. Deslocada das práticas cotidianas das agremiações, uma nova geração de homens e mulheres negros, compositores, instrumentistas e ocupantes de variadas funções na sua produção, intensificaram a realização de pagodes, ou seja, das reuniões de samba, dança e comida, como forma de continuidade dos processos de intercâmbios entre sambistas, prática corrente e fundamental para o desenvolvimento do samba. Nestes pagodes, as formas musicais privilegiadas eram o partido-alto, o calango, o jongo, entre outros ritmos de origem rural ou urbana que participaram da constituição do samba no Rio de Janeiro.

As modificações internas que ocorreram nas escolas de samba neste período também foram influenciadas pela ampliação da centralidade dada a grupos de especialistas para atuarem na criação e produção do carnaval, o que, até então, era realizado de forma coletiva e comunitária pelos próprios componentes das agremiações. Apenas tomando como exemplo o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral (1996, p. 187), ao citar uma entrevista do carnavalesco Fernando Pamplona, faz referência a uma figurinista e decoradora francesa, Ded Bourbonois que, desde a década de 1950, estaria atuando na concepção dos figurinos para o carnaval portelense. Em 1965, a Portela apresentou-se no carnaval com uma ala formada por artistas da extinta TV Excelsior, a mais poderosa e influente emissora de televisão da época. Nei Lopes (1981, p. 34-35), citando uma reportagem do jornal *O Globo*, de 8 de fevereiro de 1975, registrava a criação em 1968 da Ala dos Estudantes na Portela (o próprio nome informa o tipo de público que a compunha), que, nos anos 1970 e 1971, passaria a atuar na organização do enredo, trabalhando junto ao Departamento Cultural na sua

elaboração. A partir de 1972, o médico Hiram Araújo (conhecido no meio carnavalesco como “Doutor Hiram”²⁷) tornou-se o principal responsável pelo desenvolvimento dos enredos e da concepção do carnaval da agremiação azul e branca, sendo substituído pelo carnavalesco Viriato Ferreira a partir do final da mesma década. Em 1974, Hiram esteve diretamente envolvido em um conflito em torno do concurso interno para a escolha do samba-enredo da Portela, permitindo a participação de dois compositores profissionais externos, autores de sambas-canções e músicas românticas, Jair Amorim e Evaldo Gouveia, o que gerou uma forte reação da tradicional ala de compositores portelense e levou muitos sambistas a se afastarem da escola (PEREIRA JÚNIOR, 2021, p. 35).

Também foi a partir desse período que o samba de terreiro ou de quadra²⁸ começou a perder espaço na ambiência social e cultural das escolas de samba cariocas. Outro aspecto que também merece ser mencionado é que a Portela passou a promover ensaios regulares no Mourisco, clube localizado no bairro de Botafogo, visando atingir os públicos da zona sul carioca, cada vez mais interessados no universo das escolas de samba, além de obter uma fonte de renda complementar para a produção do carnaval portelense.

Estes foram apenas alguns dos acontecimentos que afetaram a organização interna das escolas de samba e que trouxeram consequências significativas para as mulheres, especialmente as mais veteranas, na tentativa de dissolver sua força e seu protagonismo no meio comunitário e cultural das agremiações e do carnaval carioca como um todo. Alguns desses marcos serão discutidos nos capítulos que apresentam as narrativas e histórias das Tias portelenses. Por ora, o que importa sublinhar é que essas transformações não se deram sem que houvesse uma reação coletiva de grupos de portelenses alinhados com as tradições do samba e com o legado social e cultural da agremiação de Oswaldo Cruz.

Uma delas foi a formação do conjunto musical da Velha Guarda da Portela, em 1970, pelo sambista e compositor Paulinho da Viola, que reuniu um grupo seleta de pastoras e compositores portelenses, com o intuito de preservar e divulgar a tradição musical da escola. Em 1974, ocorreu a fundação do Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S. Quilombo), que teve na figura militante do portelense Antônio Candeia Filho (o popular Candeia) um alicerce fundante, aliado a outros artistas, sambistas e intelectuais que

²⁷ Em 1969, Hiram Araújo foi responsável por pesquisar, escrever e publicar, ao lado de Amaury Jório, o primeiro livro dedicado exclusivamente às escolas de samba do Rio de Janeiro: *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*.

²⁸ A expressão samba de terreiro ou de quadra faz referência aos sambas de temática e de formato livres de autoria de compositores de escolas de samba do Rio de Janeiro, que eram executados nos “terreiros” (que, posteriormente, tornaram-se “quadras”) das agremiações, diferenciando-se dos sambas-enredo que eram produzidos para serem executados no carnaval com temática e sinopse previamente definidas.

buscavam preservar, valorizar e difundir diferentes expressões das artes negras brasileiras²⁹. Em 1978, Candeia publica *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*, em parceria com Isnard Araújo, livro que traça um panorama histórico da agremiação portelense a partir das memórias e narrativas de seus próprios componentes, descrevendo expressões e valores que fundamentam a tradição do samba e denunciando a segregação social e econômica imposta ao sambista. Nas palavras de Candeia & Isnard (1978, p. 70):

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de telenovelas, dos chamados “carnavalescos”, ou seja, artistas plásticos, cenógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituímos os valores autênticos das Escolas de Samba, nós estamos matando a arte-popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro-brasileiro.

A partir do final da década de 1970, também teve início um movimento que buscou retomar e expandir as reuniões de samba promovidas em quintais e pequenos clubes de bairro, em sua maioria localizados na região suburbana carioca, e que teve na figura de Tia Doca (Jilçária Cruz Costa) e no tradicional bloco Cacique de Ramos seus principais expoentes. Em 1984, um grupo de portelenses liderado por familiares de um dos maiores patronos da história da escola, Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela, articulou um movimento de dissidência da agremiação de Oswaldo Cruz, que culminou com a fundação da Sociedade Cultural e Recreativa Portela Tradição (atual Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição), em razão da governança arbitrária e autoritária do então presidente Carlos Teixeira Martins, também conhecido como Carlinhos Maracanã. Todos esses movimentos foram animados pelo desejo e pelo ímpeto de que os fundamentos e as formas socioculturais originárias do samba não se desviassem de seu caminho natural de desenvolvimento e destino no contexto da agremiação portelense. Neste sentido, as Tias cumpriram, e ainda cumprem, um papel central, enquanto guardiãs da memória e mantenedoras dos vínculos grupais, preservando modos de vida, universos culturais e simbólicos, condições materiais e força vital que sustentam as comunidades de samba. Ao longo do tempo, elas permaneceram ativas e criativas, rompendo a “ordem do silêncio” e restaurando os danos causados pelo *modus operandi* dominante que

²⁹ Ao lado de Candeia, a entidade congregou um núcleo amplo de artistas e sambistas, tais como: Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Nei Lopes, Wilson Moreira, Nelson Sargento, Clementina de Jesus, Monarco e integrantes da Velha Guarda da Portela, Mauro Duarte, Dona Ivone Lara, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, Elton Medeiros, entre outros (CABRAL, 1996, p. 209).

buscava continuamente expropriar sua arte ancestral em diferentes dimensões do saber e em suas formas originárias de expressão social e comunitária.

A despeito das dinâmicas que transformaram as escolas de samba desde dentro, a presença e a influência feminina ainda se mantiveram fortes no cotidiano de suas agremiações, onde atuam como baianas, pastoras, porta-bandeiras, costureiras, bordadeiras, passistas, diretoras de departamento, coordenadoras de ala, cozinheiras, ritmistas, entre outras atividades culturais e associativas fundamentais que permitiram a manutenção das redes de sociabilidade e solidariedade, dos espaços de trocas culturais e comunitárias e da vivência dos cultos e ritos por onde os saberes circulam e se atualizam entre as antigas e novas gerações de sambistas.

1.2 Mãe, baiana mãe, empresta o teu calor – Saber e poder matriarcal nas comunidades-terreiro e nas escolas de samba

Um dos momentos mais bonitos e memoráveis do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro aconteceu no desfile de 1983 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. A passagem pela Marquês de Sapucaí de um carro abre-alas medindo cerca de sete metros de largura apresentava a cenografia da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, com Dona Ivone Lara entronizada em posição de destaque, representando a Mãe Baiana, com vestido de ampla armação e babados de dourado reluzente, dignificando a exuberância e a força feminina de Oxum, orixá do candomblé de tradição iorubá que se manifesta a partir dos seguintes sentidos e qualidades:

Oxum é um orixá que habita as águas doces, condição indispensável para a fertilidade da terra e a produção de seus frutos, do que decorre sua profunda ligação com a gestação. É a Oxum que se pedem filhos, é sob sua proteção que eles se desenvolvem no útero das mulheres, por isso os ovos são suas principais oferendas, simbolizando os fetos que estão sob sua guarda. Em geral, essas oferendas são entregues em rios, fontes, regatos e cachoeiras. Segundo os mitos, Oxum é a mãe zelosa de Logum, orixá andrógino que herda todos os atributos dos pais (Oxossi e Oxum). Entre os símbolos rituais de Oxum está o abebê, leque espelhado usado por Oxum e Iemanjá, que no caso de Oxum simboliza sua relação com a beleza e a faceirice, qualidades que lhe são próprias. Dizem que, na África, são oferecidos dotes às filhas de Oxum, pois sua identificação com o ouro é garantia de riqueza aos pretendentes; além disso, essas mulheres são comumente as mais belas e, por Oxum estar relacionada a filhos perfeitos e sadios, a continuação do clã está assegurada por elas. (CARNEIRO & CURY, 2008, p. 127)

Os sentidos atribuídos a Oxum também estavam manifestados no samba-enredo de autoria de Beto Sem Braço (Laudeni Casemiro) e Aluísio Machado para o desfile do Império Serrano de 1983: o zelo, a proteção e o aconchego que afastam o sofrimento (“Mãe, baiana mãe/ Me empresta o teu calor/ Eu quero amanhecer no teu colo/ Onde deito, durmo e rolo/ E isolo a minha dor”); a força feminina que potencializa a vida (“Eu quero, quero te saudar nesta Avenida/ Pra valorizar a vida/ Que a vida valorizou”); a fecundidade que propicia a continuidade da linhagem da família ancestral e étnica (“Mãe negra, sou a tua descendência/ Sinto a tua influência/ No meu sangue e na cor”); o alimento que nutre e possibilita a expansão da comunidade (“Iê, abará, acarajé/ Capoeira, filho da mãe/ Pregoeiro, homem da mulher/ Okolofé, mamãe/ kolofé, lorum/ Ora iê iê ô! Ora iê iê ô, Mamãe Oxum”); o cuidado maternal (“Baiana, mãe baiana/ É belo o teu pedestal/ Eu te adoro e adorando imploro/ Teu carinho maternal”); o amor que nutriu o samba, glorificando a força feminina (“Tia Ciata, mãe amor/ O teu seio o samba alimentou/ E a baiana se glorificou”).

O enredo *Mãe, baiana mãe*, concebido pelo carnavalesco Fernando Pamplona e desenvolvido por Renato Lage, tinha como intenção prestar uma homenagem ao matriarcado do samba, que, no universo das escolas de samba, é representado pela ala das baianas. No carnaval de 1983, o Império Serrano trouxe para a Marquês de Sapucaí 400 baianas e 250 baianinhas – “as filhas da Mãe Baiana”³⁰, segmento infanto-juvenil de baianas tradicional das escolas de samba do Rio de Janeiro –, configurando-se em um marco na história do carnaval carioca pelo contingente de baianas presente no desfile e pelo pioneirismo em dar centralidade ao segmento que representa e eterniza a ancestralidade feminina do samba em seu enredo.

Em *Guerreiras do Samba* (2009), Helena Theodoro exalta a simbologia e o papel social atribuído às baianas nas comunidades de samba:

Nossas baianas de hoje usam a mesma indumentária das baianas tradicionais dos terreiros, de tempos idos e vividos. São elas que cuidam do universo do samba. Limpam a quadra, fazem as comidas, preparam toda a celebração do samba. São mães e avós dos sambistas. Sem elas, as escolas não conseguem funcionar. Elas formam o coral feminino nos ensaios, sendo o termômetro para os compositores dos sambas que vão “pegar” junto à comunidade. Responsáveis pela cozinha, local sagrado, onde se dá vida ao que está morto, são verdadeiras alquimistas que transformam e movimentam a natureza. Elas criam vida e propiciam a continuidade da vida nas quadras, sendo segmento fundamental para a vida da comunidade. (THEODORO, 2009, p. 224)

³⁰ SALEM, Helena. Com o enredo ‘Mãe baiana mãe’ e samba da dupla campeã de 1982, Império tentará o bi. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1983, p. 3.

Em *Mito e Espiritualidade: mulheres negras* (1996), a autora nos fornece subsídios para compreender o papel feminino no universo das culturas e religiosidades afro-brasileiras, onde suas funções estariam relacionadas à guarda e à transmissão dos saberes da tradição, sendo fiéis depositárias dos mistérios da fecundidade e da criação. Por esta razão, sua presença é indispensável em todos os rituais que ligam o sagrado à vida comunitária. Convém ressaltar que essa autoridade extrapola o plano religioso e estende-se às relações interpessoais e a todo o projeto de vida dos membros da comunidade. Dos terreiros às escolas de samba, são as mulheres que criam vida, nutrem, zelam pela tradição, propiciam a expansão material e imaterial da comunidade e mantém fortes os laços grupais. Nas palavras de Helena Theodoro (1996, p. 70):

Nas religiões da África Negra e nos cultos afro-brasileiros, a mulher ocupa um lugar destacado como doadora da vida, guardiã principal e transmissora das tradições religiosas e culturais, sendo o laço que liga o *Sagrado* com a vida biológica e espiritual, por ser zeladora da matéria mítica que modelou o ori de cada pessoa.

As casas de culto ou comunidades-terreiros se constituem em verdadeiros centros de resistência, de organização e de celebração da vida. Nelas, pela mão de mães e filhas-de-santo, se tem conservado a tradição cultural e espiritual dos negros no Brasil, sendo elas, ainda, responsáveis pela manutenção da linhagem e representantes da força de vida (axé).

Nestas comunidades, mulheres enérgicas, descendentes de antigas escravas libertas, transmitem mitos, ritos e uma organização dos tempos do mundo de forma diversa dos da ideologia cristã. Reconstroem um *templo mítico* e um *espaço sagrado* de essência africana. São elas as Iyás ou *mães-de-santo*, que *recriaram um novo lugar para a sua família e para a comunidade, com suas filhas e filhos-de-santo: as casas de candomblé ou comunidades-terreiros.*

Helena Theodoro (2008a, p. 77) também ressalta a diversidade dos cultos de tradição africana que se estabeleceram no Brasil: o nagô (iorubá), originário do sudoeste e da região central da atual Nigéria; o culto jeje, trazido pelos fon da costa ocidental africana (das regiões do Benin/Daomé, Costa do Marfim e Gana); os cultos de procedência dos povos do grupo etnolinguístico bantu, da região da África central e meridional (de Angola, Gabão, Zaire), como o candomblé congo, o candomblé angola, o candomblé de caboclo, o omelokô, a umbanda e o jarê. Nestes últimos, o culto aos ancestrais possui grande centralidade nos rituais litúrgicos e nas práticas sociais e comunitárias, como afirma Theodoro (2009, p. 228):

Para o banto, o ancestral representa sua herança espiritual na Terra, já que contribuiu para a evolução da comunidade ao longo de sua existência. Ele é venerado e tomado como exemplo, não somente para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada descendente possa assumir com igual consciência

suas responsabilidades no grupo. Desta forma, os velhos são muito respeitados por possuírem a força moral, a solidez e a elegância das estátuas dos ancestrais. A máscara ou estátua é o signo que manifesta a presença espiritual dos ancestrais entre os vivos.

A mulher banto ocupa um lugar honroso na comunidade, em função da maternidade. É mulher mãe-agricultora-doadora de sangue-linhagem, ocupando posição social de relevo. Realiza a vida, concretiza a força e o mistério da fecundidade, é reveladora das forças invisíveis do cosmos, sendo ainda depositária do passado, garantindo, assim, a continuidade comunitária. Os ancestrais prolongam-se e as linhagens se estabelecem pelos séculos através do sangue materno.

Ainda segundo Helena Theodoro, as comunidades-terreiro se constituem em um espaço-tempo de resistência, de luta e de reconstrução dos laços familiares e étnicos do povo negro no Brasil, em sua busca incessante pela “liberdade real e universal integração” (Idem, p. 83). Muniz Sodré (1988) também identifica nas associações mítico-litúrgicas constituídas a partir das comunidades-terreiro a forma social negro-brasileira por excelência. Os terreiros de candomblé (que se difundiram a partir da Bahia), de xangô (em Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Sergipe), de umbanda (no Rio de Janeiro e São Paulo), de tambor de mina (no Maranhão) e de batuque (no Rio Grande do Sul), configuram-se como “polos dinamizadores” do patrimônio africano recriado no Brasil e como modo de resistência cultural edificador de recursos de afirmação da identidade negra em diáspora:

Do lado dos ex-escravos, o *terreiro* (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque, além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil. (SODRÉ, 1988, p. 19)

No contexto brasileiro, Helena Theodoro (2008b, p. 92) afirma que as mulheres negras tomaram para si a responsabilidade de manter a unidade familiar e a coesão grupal, preservando e expandindo o seu patrimônio civilizatório, em função da própria realidade que o sistema escravista e a opressão social e econômica aliada à discriminação racial no pós-abolição impuseram às populações negras no contexto brasileiro. É importante reconhecer que os laços construídos por mulheres negras foram, e permanecem sendo, determinantes na estruturação e sustentação das comunidades-terreiro e das escolas de samba. Nas palavras de Muniz Sodré (1988, p. 70): “O terreiro implicava a autofundação de um grupo em diáspora. Era grupo *construído*, reelaborado com novos ancestrais: as mães (*Iya*) fundadoras dos terreiros”. Sobre

o poder feminino das mães ancestrais do candomblé de tradição nagô, Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi) e Juana Elbein dos Santos (1993, p. 47) afirmam:

O poder feminino nas comunidades-terreiro nagôs é poderoso e profundamente venerado. Ele magnifica o poder de expansão. Ele é capaz não apenas de assegurar a continuidade física, mas de plantar e semear os modos e valores do *egbé*. Grandes possuidoras e transmissoras de *aṣẹ̀*, seu poder representa a continuidade de toda a existência. As grandes mães, as *Iya*, se desdobram em vários *òrìṣà* genitores femininos, poderes míticos sagrados; também são cultuadas e invocadas como ancestrais, representando as mais destacadas figuras femininas de linhagens e comunidades.

Dentre as ilustres fundadoras e lideranças que permanecem atuantes na memória e na vida de comunidades tradicionais do candomblé estão: Iyá Nassô Oyó Akala Magbo Olodumare Ase Da Ade Ta, título da mais alta sacerdotisa dedicada ao Orixá Xangô no Palácio de Alafin-Oyó, na Nigéria, fundadora da mais antiga roça de candomblé nagô do Brasil em atividade, o Ilê Axé Iyá Nassô Oká (conhecido como Casa Branca do Engenho Velho), localizado no bairro do Engenho Velho, em Salvador, na Bahia; Obá Tossi (Marcelina da Silva), sucessora de Iyá Nassô e representante da tradicional linhagem Asipà, originária de Oyó, uma das famílias fundadoras do reino de Ketu (LUZ, 2013, p. 343); Mãe Aninha (Eugênia Anna dos Santos), Obá Biyi, fundadora de um dos mais tradicionais terreiros de candomblé do país, o Ilê Axé Opô Afonjá, localizado no bairro de São Gonçalo do Retiro, em Salvador; e Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo), terceira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, mãe de Mestre Didi (Assogba e Alapini, sacerdote supremo do culto de Obaluaiê e do culto aos Egunguns, respectivamente), considerada uma das mais ilustres e veneráveis sacerdotisas de candomblé do país.

Entre as matriarcas do samba que participaram da formação das primeiras associações culturais e carnavalescas afro-cariocas que deram origem às escolas de samba no Rio de Janeiro estão Tia Ciata (Hilária Baptista de Almeida), Tia Perciliana (Perciliana Maria Constança), Tia Bebiana, Tia Amélia do Aragão (Amélia Silvana de Araújo), Tia Fé (Benedita de Oliveira), Tia Tomásia, Vó Maria Joana Rezadeira (Maria Joana Monteiro), Tia Martha (Martha Ferreira da Silva), Tia Eulália (Eulália de Oliveira do Nascimento), Dona Esther (Esther Maria Rodrigues), entre outras importantes lideranças femininas sobre as quais falaremos mais adiante neste trabalho.

Cabe ressaltar que um dos princípios que estruturam as comunidades-terreiro é o da família extensiva, isto é, a construção de laços de parentesco que se orienta pela antiguidade, pelas obrigações e pela linhagem iniciática de seus fundadores e membros (THEODORO, 1996,

p. 92). Segundo o sistema iniciático, quanto mais antigo for um membro na comunidade religiosa, maior sabedoria e poder (força vital) terá incorporado através dos processos de iniciação, conquistando autoridade e prestígio na hierarquia do grupo. As mulheres exercem um papel fundamental no interior deste sistema, na medida em que são responsáveis pelos ritos litúrgicos e pelas práticas comunitárias onde os saberes circulam e podem ser vivenciados e incorporados a partir de múltiplos sentidos e meios expressivos.

De acordo com Helena Theodoro (1996, p. 66), nas comunidades-terreiro, o saber e a força vital renascem a cada rito. O ritual possui uma linguagem, uma forma singular de comunicar e expressar valores estéticos e éticos e “conteúdos de saber e de não saber”, que caracterizam um *ethos* estruturador da identidade social e histórica do negro no Brasil. Esta transmissão obedece a uma hierarquia, estabelecida em função do conhecimento maior ou menor de cada membro e de seu tempo de experiência e de iniciação religiosa, tendo como base concepções filosóficas, míticas, estéticas, alimentares, proverbiais, musicais e de danças aprendidas e incorporadas através dos ritos. Nas palavras de Theodoro (Idem, p. 63): “Tal transmissão se faz através do *rito*, que é uma forma viva e participante, na qual se revivem e reforçam o sistema de conhecimentos e de relações do grupo. Pode-se concluir, então, que na cultura negra, o *som*, a *palavra* são elementos *mobilizadores*, que conduzem à ação, que *propiciam o axé*”. As reflexões de Vanda Machado sobre a força da palavra e da fala nas comunidades-terreiro confluem com o pensamento de Helena Theodoro:

Para justificar a necessidade de contar histórias da história, me reporto principalmente aos tradicionalistas africanos. Diletos mestres da vida comunal consideram a palavra como uma força fundamental que emana do próprio ser. Palavra como materialização das vibrações das forças que constroem o universo. A palavra considerada como instrumento de criação. Na tradição africana, é a palavra que diz o que é, sendo. A palavra é um bem. É um dom de Deus. A palavra é vida, é ação. É sopro que transforma. É a palavra que plasma o acontecimento que preexiste em potência em cada movimento do universo. No pensamento africano, tudo fala, e pela palavra tudo ganha força, forma e sentido, significado e orientação para a vida. A fala é o que é. Insistimos que os mitos são construídos de palavras organizadoras dos caminhos e vivências de cada um em particular, e da comunidade. (MACHADO, 2017, p. 102)

É importante considerar que nas culturas de tradição africana, a música se expressa, quase sempre, em conjunto com a dança, com a finalidade de evocar e louvar divindades, exaltar feitos de um herói ou de um povo, amenizar a lida do trabalho ou manifestar um sentimento, não sendo apenas uma forma de expressão voltada para a apreciação ou fruição estética desconectada da realidade de seus praticantes. A palavra e o canto têm efeitos concretos na

realidade e na vida dos membros da comunidade, como ensina Hampâté Bâ (2010, p. 172): “Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de *vaivém* (*yaa-warta*, em fulfulde), que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”. Isto se evidencia nas comunidades-terreiro onde a palavra e o som têm o poder de transmitir força vital (*axé*), que amplia o poder de realização, a capacidade de criação e a dinamização da existência individual e grupal.

Nas comunidades-terreiro, os toques, os ritos, os cantos, os provérbios, os mitos, os movimentos e gestualidades dos corpos, os emblemas, as vestimentas e a comida são arquivos vivos de memória e contam histórias que se conectam com experiências de muitos tempos e lugares. Na cultura do samba, é possível identificar estes mesmos elementos. Se tomarmos como exemplo o seu aspecto musical, reconhecemos que esta forma de expressão se configura como um lugar de memória e de acesso ao saber da comunidade.

De acordo com Muniz Sodré (1998, p. 43-47), o samba tradicional possui uma qualidade aforismática que é característica das sociedades tradicionais, dentre as quais, as africanas, onde os provérbios constituem um recurso pedagógico de iniciação à sabedoria dos antepassados e ancestrais e de sociabilidade grupal. Tal forma de significação se faz presente no recurso constante ao chamado para os valores da comunidade de origem e ao ato pedagógico aplicado diretamente na vida social. Ainda de acordo com Sodré, essas características qualificam as letras do samba tradicional enquanto discurso de natureza “transitiva”, visto que não se limitam a falar sobre a existência social (discurso intransitivo), mas fala a própria existência. Tal característica faz com que este modo de expressão seja um meio privilegiado para acessar memórias, fatos e acontecimentos que marcaram a vida da comunidade, suas convicções e formas de apreender o mundo, seus sentimentos e desejos, sem que isto implique, necessariamente, em qualquer distanciamento da realidade social vivida pelo sambista. Neste sentido, as letras do samba tradicional constituem uma fonte de conhecimento privilegiada para acessar saberes, memórias e visões de mundo das comunidades de samba ao longo do tempo.

As mulheres também cumprem um importante papel na preservação da tradição musical das escolas de samba e em sua execução, emprestando suas vozes para a formação do coro nas quadras e nos desfiles carnavalescos. Atualmente, sua presença é notada, principalmente, nos conjuntos musicais das chamadas Velhas Guardas, onde perpetuam a tradição das pastoras, expressando a sua potência e o seu domínio vocal na execução de sambas de terreiro e sambas-enredo de compositores históricos de sua agremiação. As mulheres também são responsáveis pela organização dos encontros, reuniões, ensaios e rodas de samba onde a tradição musical do samba é perpetuada e difundida, sendo tais espaços de sociabilidade locais privilegiados para a criação de novas composições e parcerias.

Um dos princípios identificadores da cultura musical do samba é a síncope, que, segundo Muniz Sodré (1998, p. 11), caracteriza-se como “a batida que falta”, ou seja: “A síncope, já dissemos, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (Idem, p. 25). De acordo com Sodré, esta característica rítmica do samba não apenas qualifica uma forma específica de performance musical, mas inspira e induz o espectador ou o ouvinte a preencher o tempo vazio com o próprio corpo, usando palmas, meneios, balanço, gestualidades e dança. “É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (Ibidem). Nos antigos terreiros de escolas de samba (como eram chamados os espaços de sociabilidade onde o samba era praticado coletivamente desde os primórdios das agremiações cariocas até, pelo menos, meados da década de 1960), a prerrogativa da dança era exclusivamente feminina, sendo o desenvolvimento da coreografia, configurada em roda e movimentando-se no sentido anti-horário, acompanhada pelo canto coral.

As gestualidades e as danças também são lugares de inscrição de memória nas comunidades-terreiro e escolas de samba. As danças das Yabás (*Ìyáàgbá*, em iorubá) manifestam corporalmente as energias e qualidades de cada orixá feminino, assim como as danças das baianas, porta-bandeiras, pastoras e assistas de escolas de samba incorporam expressões, gestualidades e saberes de espaços e tempos imemoriais. Como nos diz Vanda Machado (2017a, p. 72): “São gestos que se repetem na sua extraordinariedade e que presentificam toda a existência humana contada, cantada e dançada, compatibilizando cultura, cérebro, alma, ancestralidade, corporeidade e conhecimento”. Muniz Sodré (1988, p. 124-125) também ressalta a centralidade da dança e das gestualidades como modo privilegiado de transmissão de saber nas sociedades tradicionais africanas:

Para os africanos, igualmente, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestamente pedagógica ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana.

Essa meditação não acompanha o significado ocidental do termo, que é o de reflexão intelectual ou representação mental de uma realidade específica, com vistas a uma finalidade estrita. No Ocidente de hoje é que a dança se intelectualiza, ao combinar mímica e teatralidade com intenções interpretativas, buscando atribuir um sentido absoluto aos movimentos. Para os africanos, entretanto, para a *Arkhé*, dança é impulso e expressão de força

realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colado à experiência de um corpo próprio.

Ao tomar como referência as performances dos Reinados de Minas Gerais, também conhecidos como Congadas, enquanto tradição cultural herdada e recriada pelos povos centro-africanos no Brasil, Leda Maria Martins evidencia a dimensão pedagógica destas manifestações enquanto dinamizadoras de uma “complexa pletora de conhecimentos”, que se presentifica e se atualiza a partir de múltiplas formas de expressão e de inscrição de memória:

No âmbito da performance dos Reinados e das manifestações culturais negras, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos – e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática e exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner, “como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”. (MARTINS, 2021, p. 131)

Além das danças, outro elemento fundamental das comunidades-terreiro e escolas de samba é a comida. A culinária, com seus modos próprios de preparo herdados da tradição, combinando sabores, cheiros, texturas, formas e cores, é uma dimensão do saber matriarcal que confere grande poder e prestígio para aquelas que a executam. Nas palavras de Mãe Stella de Oxóssi:

A cozinha dos terreiros é um lugar onde tem início todos os rituais. O lugar onde ficam guardados muitos segredos sagrados. A entrada é parcimoniosa até ganhar-se direito de participar como uma conquista. Na cozinha, aprendem-se os primeiros fundamentos da religião. A conversa é respeitosa e mediada pela presença imprescindível das mais velhas, que criam intervalos pra brincadeiras e boas risadas. A alegria importa para a celebração dos rituais na comunidade. A cozinha é um lugar de poder das mulheres mais velhas. (SANTOS apud MACHADO, 2017b, p. 64)

Nas comunidades-terreiro, o preparo da comida é um momento ritual altamente sacralizado, conduzido pelas Iyabassês (*Íyáàgbasè*, “senhora da cozinha” em iorubá³¹), cujo papel é nutrir e fornecer o alimento propiciatório aos orixás e à expansão da força vital da

³¹ Lopes, 2004, 332.

comunidade. Ao abordar os diferentes papéis exercidos pelas mulheres do candomblé na hierarquia das comunidades-terreiro, Sueli Carneiro e Cristiane Cury (2008) reconhecem que tais formas de sociabilidade oportunizam a mulheres negras outros modelos de comportamento e de reconhecimento social que se contrapõem aos papéis institucionalizados pelo poder e pela ideologia dominante:

O candomblé oferece às mulheres uma nova dimensão da esfera doméstica. As ações que realizam no cotidiano, repetitivas e desvalorizadas socialmente, são ritualizadas e sacralizadas no candomblé. Assim, a iyabassê, cargo hierárquico feminino, tem por função ritual principal cozinhar para os orixás; a iyaefum cria os iyaôs durante a iniciação e os tutela permanentemente; as ekedes cuidam dos orixás e do físico dos filhos-de-santo, dando-lhes toda a assistência durante a incorporação. Por essas razões, elas são tratadas com respeito e reverência especiais por todos os membros, pois ter um cargo na hierarquia de uma roça de candomblé implica prestígio no interior dessas comunidades, perante as demais roças e nos ambientes onde esse culto é valorizado ou mesmo folclorizado. (CARNEIRO & CURY, 2008, p. 134)

Nas escolas de samba, a comida também extrapola sua função puramente física e biológica, nutrindo simbólica e espiritualmente a comunidade e restaurando a sua energia. As festas e reuniões de samba são lugares onde a soberania alimentar e a “comidaria” manifestam renovação e compartilhamento de graças para toda a comunidade. Nas escolas de samba, o preparo do alimento é tradicionalmente realizado pela ala das baianas, sob a supervisão das diretoras e presidentes deste segmento, isto é, as senhoras mais antigas e experientes da agremiação, “as cabeças coroadas por cabelos brancos”, como expressa Helena Theodoro (2009, p. 224). O preparo envolve sempre várias mulheres e costuma durar dias, chegando até mesmo a adentrar a madrugada. Mocotó, angu à baiana, tripa lombeira, feijoada, peixada, macarrão com galinha, caldos e sopas diversas são alguns dos pratos servidos em ensaios, festas e eventos realizados pelas escolas de samba. O poder de transformar o alimento e nutrir a comunidade está nas mãos de mulheres experientes e socialmente autorizadas a realizá-lo, na medida em que este é um ritual de redistribuição de força e vitalidade, restauradora dos vínculos socioculturais e de conexão com os antepassados e ancestrais do grupo. Nas palavras de Nilcemar Nogueira, neta de Dona Zica (Euzébia Silva de Oliveira) e Cartola (Angenor de Oliveira):

As tias, líderes absolutas dos terreiros, zelavam não só pelas divindades, mas também cuidavam de alimentar o corpo, a matéria e a alma, mulheres que, como cozinheiras, modificaram os pratos europeus, fazendo com que a cultura negra ganhasse espaço na sociedade. A culinária é o meio pelo qual as mulheres mostram todo seu poder de transformação. A cozinha é destinada às

peças que têm o dom de transformar vegetais, água e temperos em iguarias capazes de dar, além de energia, amor e arte. (NOGUEIRA, 2012, p. 38-41)

Neste universo, cabe argumentar ainda que uma possível concepção de arte que pode ser estendida às práticas culturais do samba parte do princípio expresso pela palavra “*odara*”, da tradição iorubá, que, de acordo com Marco Aurélio Luz (2013, p. 387), significa “bom, útil e bonito, concomitantemente”³². Em suas palavras:

O elemento estético é bom essencialmente porque é portador de determinada qualidade e quantidade de axé, belo porque sua composição, forma, textura, matéria e cor simbolizam aspectos de representação da visão de mundo característica da tradição, realizando a comunicação.

A estética baseada no sentido atribuído ao termo *odara* se caracteriza pela complexidade dos símbolos e das formas expressivas que se entrelaçam na dinâmica ritual, e que estão conectados com os princípios e os fundamentos da tradição, atuando no sentido de reforçar o *ethos* da comunidade. O bom e o útil vinculam-se à qualidade e à quantidade de força vital, isto é, à capacidade de realização e dinamização da existência individual e grupal que essa forma expressiva ou estética possui em maior ou menor grau.

Ao analisar a estética presente nos contos de Mestre Didi, notório representante das tradições nagô no Brasil, Luz (Idem, p. 435) afirma: “É esse *status* que projeta o valor indiscutível de sua obra, pois ele, como nenhum outro, é capaz de *sentir a pulsação da própria tradição comunitária e de aí realizar uma obra conveniente à expansão dos valores que representa* [grifo nosso], com o cuidado e adequação pertinentes”. Neste sentido, a obra ou a forma estética resultante da criação baseada nos fundamentos e nos princípios da tradição é capaz de recriar nos espaços por onde circula “o universo de valores estéticos constituintes do *ethos* das comunidades nagô” (Idem, p. 443).

Na perspectiva trazida pelo conceito de *odara*, é possível reconhecer que as formas expressivas que compõem o complexo cultural das escolas de samba também derivam direta ou indiretamente dos valores estéticos comunitários, presentificando um *ethos* sociocultural que sustenta os laços grupais e que é capaz de “magnificar o sagrado, onde o sentimento estético se pronuncia” (Idem, p. 387). Tal qualidade faz com que no universo do samba, assim como ocorre em outras manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras, a arte esteja profundamente conectada com a vida, ou seja, com o cotidiano e com a realidade da comunidade da qual se origina, como afirma Helena Theodoro (1996, p. 118): “A cultura negra apresenta uma estreita

³² A acepção dada por Nei Lopes (2004, p. 487) ao termo é: “Palavra usada em expressões e cânticos afro-brasileiros para qualificar tudo o que é bom, bonito e positivo. Do iorubá *dára*, ‘belo’”.

relação ente Arte e Vida, fazendo com que exista uma profunda ligação entre as diversas formas de manifestação artística com os fatores sociais, históricos e culturais específicos das comunidades que surgiram e onde se desenvolvem”.

É desses lugares e deslocamentos que emergem outras possibilidades de aprendizagem e de relacionamento com o real, colocando-nos em contato com saberes fundamentados em princípios estéticos, éticos, políticos, comunitários e relações espaço-temporais que confrontam a perspectiva ocidentalista de mundo e os padrões de representatividade e educação sugeridos pelo cânone. Estes saberes – apesar de não chegarem aos currículos de instituições de ensino formal – vêm sendo criados e recriados no cotidiano das práticas culturais e das religiões de matriz africana, como o candomblé, a umbanda, o jongo, o samba, a capoeira, a congada e o maracatu. Sua validade e vitalidade são justificadas na medida em que seus praticantes as tomam como meio para se relacionar com o mundo e mobilizar a força que propicia a expansão individual e grupal. O universo das práticas culturais do samba, por exemplo, nos traz inúmeros exemplos de comunidades fortes e organizadas, com um profundo sentimento de identidade, que também se manifesta através de um senso de solidariedade e responsabilidade social entre seus membros, aliado a um profundo respeito aos antepassados e ancestrais do grupo.

É importante reconhecer que o valor do samba como patrimônio cultural não reside somente na riqueza de suas formas expressivas – manifestadas através da dança, da música, do canto e da poesia, em que é possível participar cantando, tocando, dançando, batendo palmas e respondendo ao refrão – mas, sobretudo, por mostrar-se potencialmente capaz de criar laços de pertencimento, senso de coletividade, práticas de proteção social e sentido de mundo compartilhado entre seus praticantes. Não à toa, conseguiu edificar uma instituição centenária de reconhecida relevância social e cultural, dando-lhe o nome de “escola de samba”, laboratório vivo e pulsante de práticas inventivas e de um complexo de saberes herdeiro dos trânsitos da diáspora africana no Brasil. Estes espaços são orientados por outras formas de socialização, outras formas de produção e circulação de saber, outros valores de si e do coletivo, que confrontam os modos dominantes de transmitir conhecimento e que têm na mulher uma referência de saber e de poder primordial.

Através do alimento, do canto, da dança, do ritmo, das histórias contadas, dos figurinos, dos emblemas, dos provérbios e dos ritos, as mulheres foram e são responsáveis por garantir a sobrevivência e a manutenção do patrimônio civilizatório africano recriado no Brasil, e transmitir o saber e a força de realização para suas comunidades, sejam estas de terreiro ou de samba. As matriarcas de ontem e de hoje são agentes ativas e criativas da formação social e cultural do povo brasileiro, afirmando e perpetuando a memória de seus antepassados,

conquistando e ampliando o seu poder de intervenção no interior da sociedade dominante e driblando o *status quo* e suas políticas desagregadoras e produtoras de escassez material e existencial. No contexto de uma sociedade como a brasileira, estruturada a partir da exploração econômica e do racismo/patriarcalismo, essas lideranças femininas surgem como exemplos a serem seguidos, embora sua inserção e valorização nos mais diferentes setores da vida pública do país ainda seja uma realidade distante de ser alcançada de forma ampla e efetiva.

1.3 O samba dominando o mundo – As rodas femininas para além da escola de samba

O ano de 1935 marcou a oficialização dos desfiles das escolas de samba no carnaval carioca. Nesta ocasião, as 25 escolas filiadas à recém-fundada União Geral das Escolas de Samba (UGES) que disputariam o concurso organizado pela Diretoria Geral de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal receberam uma subvenção destinada a financiar as despesas de produção de seus desfiles³³. Para o carnaval de 1935, o regulamento oficial estabelecia que fossem julgados os quesitos originalidade, harmonia, bateria e bandeira, excluindo o quesito "versadores", a partir de uma interferência feita pela escola de samba Vizinha Faladeira, que considerava o fim do improviso da segunda parte do samba uma mudança necessária dentro da nova realidade que o samba estava atravessando naquele período³⁴.

No desfile que inaugurou oficialmente o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, a agremiação portelense apresentou o enredo *O samba dominando o mundo*, proposto por Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira) e desenvolvido por Antônio da Silva Caetano, ambos fundadores da Azul-e-Branco. O núcleo de sambistas portelenses tinha como propósito exaltar o samba e a recente conquista das diferentes entidades ligadas a este segmento, que passaram a ser incorporadas ao circuito carnavalesco oficial da cidade do Rio de Janeiro.

É importante sublinhar que o enredo *O samba dominando o mundo* não se configurava apenas como um tema carnavalesco, mas manifestava uma intenção e uma espécie de “profecia” dos sambistas portelenses, a partir da qual as escolas de samba, até então marginalizadas social e culturalmente, passaram a conquistar cada vez mais expansão e consolidar sua hegemonia no

³³ Segundo Lygia Santos e Marília Trindade Barboza da Silva (1989, p. 83), a oficialização do carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro correspondia, basicamente, em “[...] receber subvenção regular da prefeitura, elevar-se à altura dos ranchos e das grandes sociedades, ter um dia e um local certos para desfilar, dentro do programa oficial do carnaval elaborado pelo Departamento de Turismo”.

³⁴ Segundo informações disponíveis no site oficial do G.R.E.S. Portela. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

carnaval carioca e na sociedade brasileira como um todo, chegando a ser internacionalmente conhecida como “um dos maiores espetáculos da Terra”.

Além da exitosa exibição musical-coreográfica dos sambistas portelenses no carnaval de 1935, com destaque para o desempenho de Claudionor Marcelino dos Santos, considerado um “dos maiores passistas de todos os tempos” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 36), e do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, formado por Manuel Bam Bam Bam e Maria das Dores Alves Rodrigues (Tia Dodô da Portela), a agremiação de Oswaldo Cruz foi pioneira ao apresentar uma alegoria em seu desfile carnavalesco: um globo terrestre giratório com uma baiana entronizada em sua face superior. A obra foi idealizada por Antônio Caetano, que exercia o cargo de desenhista da Imprensa Naval, e desenvolvida pela equipe de barracão portelense, formada por Lino Manoel dos Reis, Candinho, Juca e Arlindo Costa³⁵.

Apesar dos poucos recursos materiais e tecnológicos que dispunham, a alegoria apresentava um movimento giratório contínuo, expressando os princípios da roda e da circularidade que caracterizam o mundo do samba e o elemento feminino nas culturas de tradição africana. Segundo Muniz Sodré (2017, p. 143), a roda é uma forma ritual primordial nas sociedades tradicionais africanas para a manifestação da dança e da música:

As ações da dança são geralmente executadas no interior de figuras geométricas variadas (espiral, triângulo, quadrado etc.), mas o círculo ou a *roda* – a mais antiga formação do movimento rítmico em grupo – é a mais frequente não apenas na constelação simbólica dos nagôs, mas também dos africanos de um modo geral. Evocativo do sol, o círculo está na origem de toda dança sacra no continente africano. Na região do Duekué (oeste da Costa do Marfim), as mulheres dançam em círculo, marcando o ritmo com paus; em Dabu, ao sul, as mulheres adiukru cantam e dançam numa roda; os bambus, no Toto, dançam em círculo. Na Guiné, no Alto Volta, no Mali, no Senegal, no Benin, no Zaire, a roda estrutura a maior parte das danças. Simbolizando a dança cósmica (o movimento aparente do sol e da lua), orientando-se da direita para a esquerda, a roda dançante é sentida como um meio de intensificar as vibrações até o ritmo suposto na natureza.

Roberto M. Moura, em seu livro *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes* (2004), ressalta que a roda é o princípio organizador dos rituais do samba, cuja existência é anterior ao próprio samba:

Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história. Tudo ocorre a partir das condições materiais possíveis, mas é imprescindível que os

³⁵ Segundo histórico apresentado no site oficial do G.R.E.S. Portela. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

fundamentos sejam respeitados. Quer dizer, os participantes não esperam condições ideais para agir, mas jamais agem contrariando os cânones consagrados pela comunidade [...]. (MOURA, 2004, p. 23)

No samba, a roda é o espaço-tempo onde o saber circula e pode ser vivenciado, aprendido e incorporado. Dança, canto, ritmo, melodia, poesia, histórias, improviso e palmas de mão são alguns dos elementos expressivos que se fazem presentes na roda de samba. A sensação de quem participa é a de que uma outra temporalidade passa a existir, orientada pelos acontecimentos que o próprio samba instaura. É um espaço-tempo propício para a ludicidade e o conagração, mas é preciso estar atento aos fundamentos da tradição. Aos mais velhos, deve-se respeito. De natureza profundamente relacional, a roda estabelece vínculos e reforça laços sociais e comunitários, cultivando e perpetuando a força e o legado dos antepassados e ancestrais do grupo. Para quem participa da roda de samba, uma forma de relacionamento horizontal é experimentada em toda sua complexidade e diversidade. Segundo o escritor, ator, jornalista e militante do movimento negro paulistano Oswaldo Faustino (2021, *on-line*): “A roda desfaz o rígido sentido da hierarquização comum às sociedades estratificadas, piramidais, em que determinadas posições detêm poder, voz, direito a reverência e outros privilégios, enquanto aos demais efetiva-se uma maior ou menor inferiorização”. No universo das escolas de samba, as sociabilidades se instauram a partir da roda, onde a presença e o poder femininos são fundamentais, tanto como partícipes do canto e da dança quanto como organizadoras e propiciadoras do ritual em sua totalidade. Apesar do carnaval estabelecer outra forma organizacional para as escolas de samba, de carácter processional, é possível identificar a presença do princípio da roda nos movimentos circulares que as alas das baianas realizam em torno do próprio corpo, assim como na ampla armação de suas saias rodadas.

Ao trazer a lembrança do desfile inaugural das escolas de samba no carnaval oficial do Rio de Janeiro, recuperando o princípio da circularidade e da roda, procurei dar ênfase à proposta dos pioneiros sambistas da agremiação portelense em destacar a figura matriarcal da baiana como princípio motriz da expansão do samba e de suas comunidades para outros terrenos sociais, políticos, culturais, espirituais, simbólicos e geográficos. Parto deste entendimento para abordar algumas iniciativas realizadas nas últimas décadas que buscam recolocar a mulher no centro das narrativas e experiências sociais que se dão no universo do samba, contemplando produções teóricas e acadêmicas, formação de grupos de pesquisa e estudo, criação de rodas e de grupos de samba femininos e construção de redes de intercâmbio e trocas culturais entre artistas e coletivos de mulheres envolvidos neste segmento.

No que se refere aos estudos teóricos, destaco os trabalhos de Helena Theodoro (1996; 2008a; 2008b; 2008c; 2009), que, partindo dos valores e princípios que regem o poder feminino no candomblé de tradição nagô, lançam luz sobre as trajetórias e os papéis ocupados por mulheres negras nas comunidades-terreiro e nas escolas de samba. Esta abordagem é analisada e discutida nos textos *Guerreiras do Samba* (2009) e *As muitas mulheres ao tambor* (2008), este último focalizando o protagonismo de mulheres quilombolas, religiosas, sambistas, militantes e artistas no domínio das tradições sonoro-rítmicas afro-brasileiras, aspecto observado tanto nos mitos, a exemplo do mito do Tambor Batá, como em práticas litúrgicas e lúdico-festivas, a exemplo das Caixeiras do Divino Espírito Santo, de São Luís do Maranhão, e das ritmistas de baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro.

Outra importante contribuição sobre a presença e o protagonismo feminino negro no universo do samba é dada por Jurema Werneck (2007) em sua tese de doutorado, *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*, recentemente publicada em livro pela Editora Hucitec, com prefácio de Sueli Carneiro. Adotando uma perspectiva analítica que intersecciona gênero e raça, a autora investiga diferentes aspectos da participação de mulheres negras na indústria cultural, através da música popular e do samba, tomando como referência as trajetórias biográficas de Alcione, Jovelina Pérola Negra e Leci Brandão. Este é um trabalho pioneiro a abordar a presença de mulheres sambistas no meio fonográfico e midiático, cujas trajetórias são fortemente marcadas pelo enfrentamento ao racismo e à subordinação social e de gênero, mas, também, pela luta em construir caminhos próprios e alternativos de profissionalização e de autorrepresentação no campo artístico e no contexto da cultura de massa de forma ampla e geral.

Dos trabalhos que investigam o papel social e cultural das Tias no universo do samba carioca, Monica Pimenta Velloso (1990)³⁶ aborda os modos pelos quais o núcleo formado em torno das Tias baianas, estabelecido entre a zona portuária e a Cidade Nova do Rio de Janeiro, deu origem a configurações espaciais próprias e forjaram identidades culturais como forma de resistência de comunidades negras à marginalização social que caracterizou o período da chamada *Belle Époque* carioca³⁷. A historiadora e pesquisadora Angélica Ferrarez de Almeida (2013; 2020; 2021; 2022) também tem se dedicado à pesquisa e à escrita de artigos e trabalhos

³⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

³⁷ Termo que se refere ao período que, segundo Mônica Pimenta Velloso (1988, p. 8), estende-se do início do século XX até a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), marcado por amplas reformas urbanísticas, pela implementação de políticas higienistas e pelo controle e perseguição a manifestações culturais populares, em especial aquelas oriundas de comunidades afrodescendentes, com o propósito de transformar a capital do recém-proclamado governo republicano em uma “Europa possível”.

acadêmicos que tematizam a tradição das Tias na cultura do samba carioca, adotando uma perspectiva que intersecciona história social, memória e redes de poder e emancipação de mulheres negras no pós-abolição do Rio de Janeiro, com foco na trajetória biográfica de Tia Dodô da Portela.

Adentrando ao universo feminino das escolas de samba, a antropóloga, pesquisadora e professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2011)³⁸ aborda a relação entre corpo e envelhecimento no carnaval carioca, tendo como referência as narrativas e experiências de vida de mulheres que fazem parte da ala das baianas e do segmento de Velhas Guardas de escolas de samba; e a jornalista e pesquisadora Bárbara Regina Pereira (2019)³⁹ investiga as trajetórias e memórias de mulheres passistas de diferentes gerações de escolas de samba do Rio de Janeiro, discutindo os desafios de ser mulher no carnaval em diferentes contextos sociais e históricos e as permanências e alternâncias da tradição da dança do samba como manifestação cultural que conquistou ampla projeção e visibilidade na sociedade brasileira através do carnaval.

Outro trabalho de grande extensão e relevância foi realizado pelo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, através da publicação do livro *A força feminina do samba* (2007), idealizado por Helena Theodoro e Nilcemar Nogueira e coordenado e editado por esta última em parceria com Gisele Macedo e José de la Peña Neto, que traça os perfis biográficos de 80 personalidades femininas ligadas ao carnaval das escolas de samba cariocas. Trata-se do trabalho de maior abrangência já publicado sobre protagonistas mulheres que atuam no “chão” das escolas de samba cariocas, em diferentes áreas e segmentos de produção cultural e carnavalesca, tais como: baianas, porta-bandeiras, pastoras, passistas, destaques, carnavalescas, figurinistas, aderecistas, costureiras, iluminadoras, cenógrafas, coreógrafas, ritmistas, cozinheiras, coordenadoras de ala, diretoras de departamento, presidentes, compositoras, intérpretes e integrantes de Velhas Guardas. A publicação abrange não somente os diferentes segmentos em que as mulheres atuam, incluindo aqueles que, tradicionalmente, foram exercidos majoritariamente por representantes masculinos (como ritmistas e compositores), assim como apresentam referências femininas que fazem parte de diferentes gerações do samba

³⁸ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Baianas e Velha Guarda: corpo e envelhecimento no carnaval carioca. In: GOLDENBERG, M. (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. pp. 245-273

³⁹ PEREIRA, Bárbara Regina. **Pé, cadeira e cadência**: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2019.

e de agremiações também variadas que integram os grupos especial e de acesso do carnaval do Rio de Janeiro⁴⁰.

Ainda abrangendo o universo feminino das escolas de samba, os trabalhos de Vânia Maria Mourão Araújo (2011; 2012) e Maria Eduarda Andreazzi Borges (2020a; 2020b; 2021) trazem contribuições para compreender os aspectos socioculturais e visuais da tradicional indumentária das alas de baianas. A pesquisadora Vânia Maria Mourão Araújo aborda a formação e a consolidação da imagem da baiana de escola de samba como personagem-símbolo do carnaval carioca, analisando as dinâmicas históricas e culturais de significação dos elementos constitutivos de seus figurinos, a partir das tensões e transições entre os chamados trajes “típicos” e os “estilizados”, que representam personagens de enredos carnavalescos. Já os trabalhos de Maria Eduarda Andreazzi Borges investigam, a partir da perspectiva do campo da moda, as indumentárias das componentes das alas de baianas de escolas de samba cariocas e paulistanas em diversas situações cotidianas, que vão muito além dos trajes exibidos nos desfiles carnavalescos, e incluem eventos como festas, ensaios, rodas de samba, shows e encontros comunitários de suas agremiações.

A socióloga e pesquisadora Olga Rodrigues de Moraes Von Simson (1992)⁴¹ empreendeu uma análise histórica e sociológica sobre a presença feminina no carnaval do sudeste brasileiro, indo desde os entrudos até as escolas de samba. Von Simson elucida o papel fundamental da mulher como partícipe da criação, organização, manutenção e evolução do carnaval brasileiro, suplantando a visão estereotipada veiculada pelos meios de comunicação de massa, que buscou objetificar o corpo da mulher e reforçar a imagem de permissividade sexual atribuída à presença feminina no carnaval. O artigo traz uma importante contribuição para compreender o papel das matriarcas do samba paulista, que foram fundadoras e organizadoras de cordões e escolas de samba consideradas pioneiras na cidade de São Paulo, atuando em diferentes domínios da atividade associativa e cultural destas entidades carnavalescas⁴².

⁴⁰ Neste mesmo formato, também foram publicados os trabalhos de Maria Aparecida Urbano, *Mães do samba: tias baianas ou tias quituteiras* (2012), que registra as trajetórias de 12 representantes veteranas das alas de baianas de agremiações paulistanas e do Grupo Cultural Tias Baianas Paulistas; e a publicação organizada pela Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Estado da Bahia (SEPROMI), *Carnaval no feminino* (2010), que traça os perfis biográficos de 38 personalidades femininas emblemáticas que atuaram no carnaval soteroopolitano em diferentes entidades, como afoxés, batucadas, escolas de samba, blocos de índio, blocos afro e de *axé music*.

⁴¹ SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Mulher e carnaval: mito e realidade (análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). **Revista História**, São Paulo, n. 125-126, p. 7-32, ago-dez/91 a jan-jul/92. 1992.

⁴² Além das contribuições de Olga Rodrigues M. Von Simson sobre o universo feminino no contexto das escolas de samba paulistanas, também destaco a dissertação de mestrado de Eloiza Maria Neves Silva, *Histórias de vidas de mulheres negras: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas* (2002), realizada no Programa

Ainda no âmbito da pesquisa acadêmica, devo citar o excelente trabalho realizado pela intérprete, dançarina, atriz, pesquisadora e professora Clécia Maria Aquino de Queiroz junto a 20 mulheres sambadeiras do Recôncavo Baiano e apresentado na tese *Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora e mestra de capoeira Rosângela “Janja” Costa Araújo. Neste trabalho, Clécia analisa e discute as configurações cênicas e os processos de transmissão e difusão das tradições do samba de roda em suas múltiplas inter-relações históricas, artístico-culturais, comunitárias e pedagógicas, tendo como referência as vozes e performances de mulheres sambadeiras de diferentes regiões e comunidades da Bahia.

Nos últimos anos, observa-se o aumento significativo de mulheres que se dedicam a pesquisar e escrever trabalhos biográficos sobre protagonistas femininas do mundo do samba⁴³, a partir de diferentes enfoques e em diálogo com campos do conhecimento também muito diversos, como a sociologia, a antropologia, a história social, a musicologia, os estudos interseccionais (que analisam de forma integrada marcadores de gênero, raça e classe) e da autobiografia. Neste campo da literatura, gostaria de destacar o trabalho de Yara da Silva, que escreveu a história e a trajetória de sua avó Carmem Teixeira da Conceição, popularmente conhecida como Carmem do Xibuca, uma das Tias baianas que migrou de Salvador para o Rio de Janeiro no final do século XIX. A obra *Tia Carmem: negra tradição da Praça Onze* (2009) reúne relatos pessoais e de familiares, memórias, histórias, reportagens, trechos de livros e imagens que revelam a trajetória da última remanescente da geração das Tias baianas no Rio de Janeiro (que faleceu em 1988, aos 109 anos de idade), apresentando diferentes aspectos de sua vida, como o trabalho, a religiosidade, a festa, o samba, a culinária, o carnaval, a família e as relações comunitárias entre os povos de terreiro e de samba estabelecidos na região central da capital fluminense. Também devo citar o trabalho autobiográfico de Thereza Santos (nome político e artístico de Jaci dos Santos), *Malunga Thereza Santos: a história de vida de uma*

de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Neste trabalho, Eloiza analisa e discute o processo de constituição das escolas de samba e do carnaval paulistano a partir da perspectiva de mulheres negras que integram quatro escolas de samba tradicionais de São Paulo: Camisa Verde e Branco, Vai Vai, Unidos do Peruche e Nenê de Vila Matilde. A autora conclui que suas participações no contexto das diferentes agremiações foram fundamentais no processo histórico de constituição e consolidação dessas escolas de samba no carnaval de São Paulo.

⁴³ Dentre os trabalhos biográficos, destaco os que se debruçam sobre a vida e o legado de personalidades como: Clementina de Jesus, por Adriana Magalhães Bevilaqua *et al.* (1988) e Janaina Marquesini *et al.* (2017); Dona Ivone Lara, por Mila Burns (2009) e Katia Santos (2010); Dona Zica, por Odacy de Brito Silva (2001) e Nilcemar Nogueira (2004); e Leci Brandão, por Fernanda Kalianny Martins Sousa (2022).

guerreira (2008), que apresenta relatos pessoais de sua trajetória como militante do movimento negro brasileiro e da luta anticolonialista e pela independência de Guiné-Bissau e Angola na década de 1970 (onde colaborou com projetos de formação cultural e de alfabetização), além da sua atuação nos campos da política institucional, do movimento estudantil, da produção teatral e do carnaval das escolas de samba cariocas e paulistanas, onde se dedicou a desenvolver enredos para Mocidade Alegre, Nenê da Vila Matilde e Camisa Verde e Branco, e assumiu a coordenação do Departamento Feminino e a diretoria cultural da Estação Primeira de Mangueira.

Por fim, duas coletâneas que tematizam a presença feminina no universo do samba: *As bambas do samba: mulher e poder na roda* (2016), organizada pela professora Marilda Santanna, e *Massembras de Ialodês: vozes femininas em roda* (2018), organizada por Carmem Faustino, Maitê Freitas e Patrícia Vaz. A primeira coletânea reúne contribuições dadas por mulheres que atuam como pesquisadoras e artistas dentro e fora da academia sobre temas que envolvem as trajetórias e os relatos de vida de representantes expoentes do mundo do samba, tais como: as mestras sambadeiras Dona Zelita de Saubara (Joselita Moreira da Silva) e Nicinha de Santo Amaro (Maria Eunice Martins Luz), por Katharina Döring; as mulheres quilombolas de Tijuacu (território localizado no norte do estado da Bahia) que fazem parte do Samba de Lata, por Carmélia Miranda; Dona Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira (a primeira mestra sambadeira a obter o título de Doutora *Honoris Causa*, pela UFRB), por Clécia Queiroz; Clementina de Jesus, por Juliana Ribeiro; Dona Ivone Lara, por Fabiana Cozza; Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes, por Marilda Santanna; Carmen Miranda, por Tânia da Costa Garcia; Elza Soares, por Regina Machado; e Mart'nália, por Cláudia Sisan.

Já a coletânea *Massembras de Ialodês* reúne ensaios, contos, artigos e relatos autobiográficos que versam sobre o protagonismo de mulheres negras do samba, com as contribuições de intelectuais e artistas que atuam em diferentes campos do conhecimento e da produção cultural ligada ao samba, tais como: Fabiana Cozza, Jurema Werneck, Juliana Ribeiro, Nubia Regina Moreira, Claudia Alexandre, Angélica Ferrarez, Marilda Santanna, Ligia Fernandes, Evellyn Alves, Helena Theodoro, Maitê Freitas, Fabíola Machado e Renata Martins. As principais temáticas presentes na coletânea dizem respeito aos desafios e possibilidades de inserção e permanência da mulher sambista na indústria cultural, a relação entre religião e ancestralidade na experiência social, política e cultural de mulheres negras do samba e pequenos relatos biográficos sobre protagonistas emblemáticas do mundo do samba, como Tia Dodô da Portela, Aracy de Almeida, Dona Inah e Madrinha Eunice (Deolinda Madre).

Esse breve panorama da literatura e da produção acadêmica que se debruça sobre a presença e o protagonismo de mulheres no universo do samba permite vislumbrar o campo fértil que vem sendo desenvolvido por uma rede de pesquisadoras e escritoras nas duas últimas décadas, com o propósito de transpor as lacunas, os esquecimentos e os silenciamentos sobre a presença feminina no âmbito da produção escrita do samba, assim como na vida pública em diferentes setores da sociedade brasileira. O presente trabalho de pesquisa e escrita se beneficia e estabelece conexões com todas estas realizações anteriores que presentificam, a partir de múltiplos lugares e olhares, as rodas femininas do samba também no universo da tradição escrita, enveredando-me por caminhos ainda pouco explorados na literatura e no meio acadêmico sobre o tema.

No bojo desta breve contextualização sobre a presença feminina no universo do samba, não poderia deixar de fazer referência aos inúmeros grupos, coletivos e rodas de samba de mulheres formados nos últimos anos. Este movimento tem sido um dos mais relevantes no que diz respeito à valorização da presença feminina no meio cultural e social do samba, abrindo caminhos de profissionalização para muitas mulheres que vivem da arte do samba, na condição de ritmistas, musicistas, intérpretes, arranjadoras, diretoras e produtoras musicais. Citarei alguns destes grupos e coletivos abaixo:

- No Rio de Janeiro: Negras Raízes, Moça Prosa, Sambe Como Uma Mulher, Samba Perfumado, Flor do Samba, Samba Que Elas Querem, Samba Delas e Matriarcas do Samba, este último formado por mulheres que fazem parte de famílias de expoentes sambistas cariocas, como Nilcemar Nogueira (neta de Carola e Dona Zica), Geisa Ketí (filha de Zé Ketí), Vera de Jesus (neta de Clementina de Jesus) e Selma Candeia (filha de Candeia). Destaco ainda o grupo Só Damas, considerado um dos pioneiros do estado do Rio de Janeiro, formado em 1999 no município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense.
- Em São Paulo: Samba de Dandara, Samba da Elis, Samba das Flores, Amigas do Samba (que também tem uma atuação política e social pautada pelas questões de gênero) e Fora de Série, considerado um dos primeiros grupos de pagode composto apenas por mulheres no Brasil, fundado em 1986.
- Na Bahia: As Ganhadeiras de Itapuã (que reúne diferentes gerações de mulheres que fazem parte da comunidade do samba do bairro soteropolitano de Itapuã), Filhas do Mar/Roda de Samba Mulheres de Itapuã, Samba das Cumades, Sambaiana e Yayá Masmemba, este último oriundo do Vale do Capão, na Chapada Diamantina. É

importante destacar, sobretudo, o protagonismo de mulheres sambadeiras que fazem parte de grupos e comunidades tradicionais de samba de roda do litoral e do interior da Bahia, em especial da região do Recôncavo Baiano, a exemplo de Dona Dalva Damiana de Freitas, Dona Cadu, Dona Rita de Barquinha, Dona Chica do Pandeiro, Dona Aurinda do Prato, entre muitas outras.

- Em Minas Gerais: Donas de Si, Maré Samba, Samba das Pretas, Samba na Roda da Saia e Grupo Teresa. No Espírito Santo: Cadê Maria? e Batuqdeilas.
- No Distrito Federal: Mulheres de Samba e Samba Flores.
- No Paraná: Roda de Samba Maria Navalha e Samba de Saia. Em Santa Catarina: Roda de Samba Sete Saias e Entre Elas. No Rio Grande do Sul: Samba Delas.
- Em Sergipe: Samba de Moça Só. No Ceará: Samba Delas. No Maranhão: As Brasileirinhas.
- No Acre: Moça do Samba. No Pará: Samba de Salto. No Amazonas: Samba Com As Moças.

Este é um mapeamento incipiente, que merece ser ampliado a fim de abranger a diversidade de grupos, coletivos e rodas de samba de mulheres espalhados pelos diferentes estados e municípios do país, e que escapa aos limites deste trabalho documentar. É importante sublinhar que a maioria dos conjuntos citados acima surgiu na última década, o que indica que este movimento de mulheres que atuam como musicistas, compositoras e intérpretes em grupos, coletivos e rodas de samba é bastante recente, considerando a longa trajetória do samba enquanto manifestação cultural e gênero musical que se consolidou e conquistou ampla projeção nacional, principalmente a partir das décadas de 1930 e 1940.

A crescente presença feminina em conjuntos musicais e rodas de samba fomentou o surgimento de outros movimentos ainda mais abrangentes formados a partir de redes de intercâmbio artístico e cultural, sendo o mais importante deles o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, que teve a sua primeira edição realizada em 2018, através de uma iniciativa da sambista e intérprete carioca Dorina. Homenageando uma sambista a cada edição e promovendo a apresentação de rodas de samba de mulheres dentro e fora do país, ao longo dos últimos cinco anos, o Encontro abrangeu 45 cidades de nove países – sendo 32 cidades de 21 estados brasileiros e 13 cidades estrangeiras, de oito países, em três continentes. Entre as sambistas homenageadas nas cinco edições do evento estão: Beth Carvalho (2018), Leci Brandão (2019), Elza Soares (2020), Alcione (2021) e Tia Surica (2022).

Outros encontros e intercâmbios entre artistas, grupos e rodas de samba femininas têm acontecido pelo Brasil nos últimos anos, tais como: o Encontro das Rodas de Samba de Mulher, realizado no dia 2 de novembro de 2018, no Largo da Ordem, em Curitiba (PR); o Primeiro Encontro Sul Brasileiro das Pastoras do Samba de Terreiro, realizado em 18 de junho de 2022, em Florianópolis (SC); e os 1º e 2º Circuitos das Mulheres na Roda de Samba, que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro (RJ) nos anos de 2020 e 2022, respectivamente.

A mobilização coletiva de mulheres na roda de samba obteve uma conquista importante nos últimos anos: a inclusão do Dia da Mulher Sambista no calendário oficial de municípios e estados brasileiros, notadamente nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Niterói e no estado do Espírito Santo. Oficialmente, a data está estabelecida no dia 13 de abril, data em que se celebra o nascimento de Dona Ivone Lara, ícone feminino do samba brasileiro, com exceção de São Paulo (cujo projeto de lei, de autoria da deputada e sambista Leci Brandão, ainda está em tramitação na Câmara dos Deputados), que estabeleceu a data em 14 de outubro, dia do nascimento de Madrinha Eunice, fundadora e principal liderança da Lavapés, uma das escolas de samba pioneiras da capital paulista, fundada em 1937 no bairro da Liberdade.

No Rio de Janeiro, desde a primeira edição do Dia da Mulher Sambista, que foi celebrado no dia 13 de abril de 2019, teve origem o Movimento das Mulheres Sambistas (MMS), que reuniu mais de 100 artistas na Cinelândia (bairro localizado na região central do Rio de Janeiro) e um público de, aproximadamente, 5 mil pessoas. No mesmo ano, o Movimento obteve um importante reconhecimento da Comissão de Direitos da ALERJ, a Homenagem Carolina Maria de Jesus, e, em 2021, uma Moção de Aplausos pela Câmara Municipal de Niterói. De lá para cá, o Movimento das Mulheres Sambistas tem se apresentado com regularidade em diferentes espaços culturais do Rio de Janeiro, sofrendo uma breve interrupção durante a pandemia de Covid-19, período em que o coletivo realizou ações e eventos virtuais, como o “Viradão - Dia da Mulher Sambista”, entre os dias 11 e 13 de abril de 2020, que contou com 10 horas diárias de programação musical e mais de 50 artistas envolvidas.

Todos estes movimentos revelam aspectos importantes sobre a presença e a participação feminina no mundo do samba: o desejo e a luta da mulher para conquistar espaço e reconhecimento em diferentes domínios da prática social e cultural do samba, especialmente no campo musical, criando possibilidades de formação e desenvolvimento profissional para atuar com protagonismo no meio artístico, além da capacidade e potencialidade destes núcleos em fomentar redes de intercâmbio e de colaborações mútuas que fortalecem e ampliam a presença, a influência e o poder feminino do samba na sociedade brasileira como um todo. Neste sentido, podemos considerar que a roda e a rede são formas potenciais da mulher sambista atuar no

mundo de forma coletiva, colaborativa e inclusiva, visando a crescente expansão das comunidades de samba e de seu patrimônio imaterial e material para diferentes direções e espaços.

1.4 *O azul que vem do infinito* - Transformando a ausência em presença na construção de um percurso de pesquisa

No carnaval de 2023, a Portela irá comemorar o seu centenário apresentando o enredo *O azul que vem do infinito*, de autoria do atual presidente portelense Fábio Oliveira Pavão e desenvolvido pela dupla de carnavalescos Renato e Márcia Lage. Segundo o site oficial da agremiação⁴⁴:

O enredo é contado a partir do olhar de cinco personagens, que, em seus períodos de vida e protagonismo na Portela e no carnaval, contemplam toda a história da nossa escola. Cada um no seu tempo. A história da Portela é a saga de gerações que se sucedem no tempo. Só assim chegamos aos cem anos.

Por sua vez, a sinopse do enredo apresenta: “A história da Portela é uma jornada atemporal. É a saga de gerações que se sucedem no tempo. É um sonho que nos une ao infinito. Os próximos cem anos nos aguardam”⁴⁵. O enredo portelense será contado a partir das narrativas e dos olhares de cinco personalidades históricas da Azul-e-Branco: Paulo da Portela, Natal da Portela, Dodô da Portela, David Corrêa e Monarco. Um trecho do samba-enredo afirma que só é possível vislumbrar um futuro promissor conhecendo o passado da Portela: “Vivam esse sonho genuíno/ De fazer valer nosso legado/ Vejo um futuro mais lindo/ Nas mãos de quem sabe o valor do passado”⁴⁶.

Ao tomar como eixo central as narrativas, os olhares e as vozes de representantes emblemáticos da história da Portela, o enredo do centenário da agremiação de Oswaldo Cruz propõe um caminho comum àquele que foi escolhido por mim para desenvolver esta pesquisa: abordar o legado das Tias portelenses a partir de suas histórias e narrativas. Ao iniciar este estudo, estabeleci como primeiro objetivo ouvir e documentar as narrativas das Tias sobre suas histórias no mundo do samba e no contexto da agremiação portelense. A escolha levou em

⁴⁴ Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Samba-enredo de autoria dos compositores Wanderley Monteiro, Rafael Gigante, Vinicius Ferreira, Bira, Marcelão e Edmar Júnior.

consideração as representantes que fizeram ou fazem parte de diferentes gerações da Portela, assim como as protagonistas que contribuíram para o processo de formação, consolidação e difusão da escola de samba portelense no meio cultural e carnavalesco do Rio de Janeiro. Como um dos objetivos do trabalho era contemplar os segmentos femininos coletivos e tradicionais das escolas de samba, isto é, aqueles que estiveram presentes desde os primórdios de formação das agremiações cariocas, notadamente o de baianas e pastoras, também foram escolhidas mulheres que fizeram parte de um ou mais destes núcleos. Outro aspecto importante diz respeito à centralidade dada por esta pesquisa à memória oral e social da comunidade de portelenses. Sendo assim, também foi um critério tomar como referência as Tias que eram reconhecidas pelos próprios componentes da agremiação azul e branca como representativas de sua história.

Partindo destes princípios, o estudo abrange as histórias de Yolanda de Almeida Andrade (1925-2020), a Dona Neném (*in memoriam*); Iranette Ferreira Barcellos (1940), a Tia Surica; e Jane Carla de Andrade de Araújo (1965), a Jane Carla. Dona Neném foi uma das principais testemunhas e partícipes dos anos iniciais da Portela, tendo convivido com sambistas que fizeram parte do núcleo de fundadores da agremiação portelense, além de sua família ser uma das mais antigas e representativas desta escola de samba e de sua casa também ser considerada um dos espaços matriciais do samba de Oswaldo Cruz. Tia Surica é, atualmente, uma das principais referências femininas da Azul-e-Branco e da cultura do samba carioca, tendo sido agraciada com o título de matriarca da Portela e assumido o posto de presidente de honra da agremiação em 2022. A portelense também desenvolveu uma carreira destacada como intérprete solista e como pastora da Velha Guarda da Portela, somando cerca de oito décadas de história na agremiação de Oswaldo Cruz. A mais jovem delas, Jane Carla, é presidente da ala das baianas da Portela há 20 anos, tendo ingressado neste segmento aos 3 anos de idade, além de ser pastora da Velha Guarda da Portela, conselheira e sócia benemérita da escola.

Por reconhecer que muitas outras personalidades femininas dedicaram suas histórias de vida à Portela, contribuindo para o processo de formação e consolidação de diferentes segmentos tradicionais da agremiação portelense, também considere importante apresentar um conjunto de narrativas sobre as histórias de: Vicentina do Nascimento (Tia Vicentina), Maria das Dores Alves Rodrigues (Tia Dodô), Therezinha de Jesus Moraes (Dona Therezinha), Dagmar Nascimento (Dona Dagmar), Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice) e Jilçária Cruz Costa (Tia Doca), além de abordar o percurso de formação do segmento de pastoras com uma breve apresentação das protagonistas que fizeram ou fazem parte do núcleo feminino da Velha Guarda da Portela. O conjunto dessas histórias constitui a base referencial para investigar o papel exercido pelas Tias no mundo do samba e da agremiação portelense, assim como para

perceber de que forma a sua presença se manteve ou se transformou no processo histórico e sociocultural das escolas de samba e do carnaval carioca.

Para desenvolver o estudo, foi necessário conciliar diferentes fontes de pesquisa: a pesquisa bibliográfica e documental (contemplando fontes oral, escrita e iconográfica); as experiências de campo; e um percurso de formação em diferentes contextos relacionados ao universo do samba e das escolas de samba, em especial da Portela. Os princípios e critérios que fundamentaram a pesquisa e escrita da tese e a escolha da metodologia serão apresentados a seguir.

A *pesquisa bibliográfica* abrangeu uma revisão da literatura sobre o tema, com especial interesse pelos trabalhos que abordam o universo feminino do samba. Além das referências citadas na seção anterior, a revisão bibliográfica também contemplou produções que tematizam o carnaval, o samba, as escolas de samba do Rio de Janeiro e a Portela, além das biografias de sambistas de agremiações tradicionais cariocas. Neste campo, destaco os trabalhos de pesquisadores e escritores que fizeram ou fazem parte de escolas de samba do Rio de Janeiro e que deram especial atenção em suas obras à presença e ao protagonismo feminino, como Haroldo Costa (1984), José Carlos Rego (1994) e Rachel Valença & Suetônio Valença (2017). Da literatura sobre a história das escolas de samba cariocas e suas tradições culturais, também foram referências importantes para o desenvolvimento deste estudo as obras de Marília Trindade Barboza da Silva & Arthur L. de Oliveira Filho (1980; 1981; 1998), Sérgio Cabral (1996), Nei Lopes (1981; 1992; 2003; 2005) e Spirito Santo (2016).

Dos trabalhos que se debruçam sobre a história da Portela e sobre a vida e a obra de sambistas expoentes da agremiação azul e branca de Oswaldo Cruz, a biografia da Velha Guarda da Portela, escrita por Carlos Monte e João Baptista M. Vargens (2001), e de Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), de autoria de Lygia Santos e Marília T. Barboza da Silva (1989), contextualizam acontecimentos que marcaram a trajetória da Portela dando destaque para alguns dos principais segmentos femininos tradicionais que fazem parte das escolas de samba cariocas, especialmente o de pastoras, assim como trazem referências importantes sobre lideranças religiosas e comunitárias que contribuíram para a formação do núcleo de sambistas portelenses, como as mães de santo Esther Maria Rodrigues (Dona Esther) e Madalena Xangô de Ouro.

O trabalho de Antônio Candeia Filho & Isnard Araújo (1978) também trouxe importante contribuição para este estudo ao lançar luz sobre os princípios e fundamentos estéticos, culturais e sociais que caracterizam a comunidade de samba que deu origem à Portela, fortemente marcada pelas tradições do jongo e pelos cultos afro-brasileiros de matriz bantu, e ao enfatizar

o protagonismo de lideranças como Dona Martinha (responsável pelo batismo da Portela) e sua filha Dona Neném do Bambuzal (Adélia Santana), mãe de santo e festeira de grande influência e ascendência entre os sambistas portelenses que fundaram a escola. A obra também apresenta as principais características e os fundamentos que diferenciam os segmentos tradicionais de uma escola de samba (descrevendo a sua origem e importância e os seus aspectos básicos de funcionamento), com especial atenção para aqueles exercidos por mulheres, como baianas, pastoras, porta-bandeiras e passistas. As contribuições do trabalho de Candeia & Isnard contemplam ainda as reflexões e críticas apresentadas pelos autores sobre o processo de segregação social e econômica do sambista e a expropriação da cultura do samba por diferentes grupos sociais infiltrados nas agremiações cariocas (principalmente, a partir da década de 1960), defendendo a valorização das artes negras e o potencial intelectual e criativo dos artistas populares que contribuíram para consolidar o protagonismo das escolas de samba no carnaval carioca.

Ainda no que diz respeito ao universo feminino portelense, destaco o trabalho do jornalista e escritor carioca Alexandre Medeiros (2004), que organizou um livro-reportagem apresentando histórias e documentando receitas tradicionais de quatro matriarcas da escola de samba de Oswaldo Cruz: Tia Doca, Tia Eunice, Dona Neném e Tia Surica. Assumindo um caráter mais jornalístico, a obra traz referências biográficas importantes sobre as personalidades portelenses, incluindo breves relatos em primeira pessoa sobre acontecimentos importantes que marcaram suas trajetórias na relação com o mundo do samba e com a Portela.

Por reconhecer a importância de adotar uma perspectiva interdisciplinar para compreender o fenômeno das escolas de samba e o papel exercido pelas mulheres neste universo, busquei dialogar com referências que fundamentam e conceituam o patrimônio civilizatório negro-africano no Brasil a partir de múltiplos enfoques (pedagógico, filosófico, histórico, mítico-religioso, ético e estético), com especial interesse pelos trabalhos de Muniz Sodré (1988; 1998; 2005; 2017), Helena Theodoro (1996; 2008a; 2008b; 2008c; 2009), Marco Aurélio Luz (2013), Vanda Machado (2017a; 2017b; 2019) e Leda Maria Martins (1997; 2003; 2021).

Os estudos oriundos do campo da história social que abrangem a presença e o protagonismo de populações negras no Rio de Janeiro no decurso do século XIX e no pós-abolição da escravatura também trouxeram contribuições importantes para compreender o contexto social e cultural de participação de mulheres negras na formação das primeiras agremiações carnavalescas afro-cariocas, em especial as escolas de samba. Neste campo, destaco os trabalhos de Carlos Eugênio Líbano Soares (1998; 2002; 2008), Juliana Barreto

Farias e Flávio dos Santos Gomes (2005; 2012) e Maria Clementina Pereira Cunha (2001; 2002; 2015), além das contribuições de intelectuais que são referências fundamentais do feminismo negro no país e problematizam a realidade da mulher negra na sociedade brasileira no enfrentamento ao racismo e ao sexismo e na superação das desigualdades sociais, como Sueli Carneiro (2005; 2008; 2011; 2018) e Jurema Werneck (2007).

Por fim, a consulta a enciclopédias e dicionários que apresentam conceitos, expressões, personalidades e marcos da diáspora africana no Brasil e da história social do samba, com especial interesse pelas obras de Nei Lopes: *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004), *Novo Dicionário Banto do Brasil* (2012), *Dicionário da Hinterlândia Carioca* (2012) e *Dicionário da História Social do Samba* (2015), este último em parceria com Luiz Antonio Simas. Outras referências consultadas foram o *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos* (2018), organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, e *Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros* (2022), de Yeda Pessoa de Castro.

Todos estes trabalhos compõem o arcabouço teórico da tese, contribuindo para o desenvolvimento da contextualização histórica e da fundamentação teórico-conceitual das práticas culturais e formas de sociabilidade que caracterizam as escolas de samba, e sobre o papel ocupado por mulheres negras em diferentes tempos e espaços de realização coletiva e comunitária desta prática cultural.

A *pesquisa documental* se constitui na principal referência metodológica do estudo. O trabalho envolveu três ações distintas: uma baseada em fontes escritas, a partir da análise de periódicos cariocas (jornais e revistas); a segunda, abrangendo acervos de fontes orais que fazem parte de museus e instituições culturais de salvaguarda da história e da memória do samba na cidade do Rio de Janeiro; e, a terceira, envolvendo um levantamento iconográfico de registros que pudessem documentar no plano visual diferentes passagens e acontecimentos das trajetórias das Tias portelenses.

O trabalho de pesquisa documental em periódicos (jornais e revistas) teve como referência o acervo digital do jornal *O Globo* e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, abrangendo o período entre a década de 1970 até os dias atuais. Este trabalho teve como objetivo levantar fontes e dados biográficos sobre as Tias portelenses que não foram encontrados na bibliografia. A pesquisa também contribuiu para identificar e documentar depoimentos e testemunhos que revelam passagens e acontecimentos importantes de suas trajetórias na relação com a agremiação de Oswaldo Cruz e com o universo do samba e do carnaval carioca.

Ao encontrar um conjunto expressivo de reportagens sobre personalidades portelenses que tiveram significativa projeção na imprensa carioca, especialmente Tia Doca e Tia Surica⁴⁷, também pude levantar problemas e questões que não foram abordados em entrevistas registradas no contexto desta pesquisa ou em projetos de documentação e salvaguarda da história e da memória oral do samba carioca. Em geral, os artigos e reportagens noticiam suas participações em rodas de samba, shows, ensaios e desfiles carnavalescos, eventos ligados à cultura do samba no Rio de Janeiro e pelo Brasil, lançamentos de CDs, DVDs e documentários e opiniões sobre temas da atualidade que envolvem o meio do samba e o carnaval. Todas estas referências foram importantes para contextualizar as experiências e os acontecimentos que marcaram suas trajetórias no mundo samba e na agremiação portelense, sendo incorporadas na construção das narrativas e histórias apresentadas nos capítulos de 3 a 6 da tese.

A pesquisa em acervos de depoimentos orais de sambistas (homens e mulheres) de agremiações tradicionais da cidade do Rio de Janeiro constitui o principal *corpus* de pesquisa deste trabalho. A centralidade dada a este conjunto de fontes orais está relacionada à própria natureza da pesquisa que me propus a desenvolver, focalizando as narrativas em primeira pessoa e os testemunhos de quem vivencia esta prática cultural e social desde dentro, isto é, os/as próprios/as protagonistas da história do samba. Este caminho de pesquisa foi longo e trabalhoso, não apenas pela quantidade de depoimentos consultados, mas pela própria organização e estrutura interna dos museus e instituições culturais onde estes acervos estão documentados.

O primeiro desafio enfrentado para desenvolver esta pesquisa foi a necessidade da minha permanência prolongada na cidade do Rio de Janeiro por quase oito meses consecutivos, entre agosto de 2019 e março de 2020. O segundo, foi a disponibilidade de tempo determinada pelos museus e instituições culturais para o agendamento da consulta presencial, o que foi dificultado tanto pelo horário reduzido disponível para o desenvolvimento da pesquisa (muitas vezes, sendo destinado apenas um período diário para a consulta ao acervo), quanto pela dificuldade de atendimento relacionada à disponibilidade de recursos tecnológicos (equipamentos para consulta) ou pela equipe interna, que precisava se dividir entre múltiplas funções para atender o público de estudantes e pesquisadores. Reconheço que tais dificuldades têm como causa a insuficiência de políticas públicas e de financiamento destinadas às áreas

⁴⁷ Para que se possa ter a dimensão da visibilidade dada pela imprensa carioca a ambas portelenses, basta verificar a quantidade de ocorrências sobre cada uma delas que aparece no campo de busca do acervo digital do jornal *O Globo*: para Tia Doca, constam 801 ocorrências; e, para Tia Surica, 753 ocorrências. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

cultural e artística, visando à manutenção, preservação e fomento do patrimônio material e imaterial da cultura brasileira e dos espaços responsáveis pela gestão e salvaguarda deste patrimônio. Apesar das dificuldades estruturais, os profissionais e as equipes destas instituições foram extremamente atenciosos e prestativos no atendimento a todas as demandas desta pesquisa.

O primeiro conjunto de depoimentos orais de sambistas do Rio de Janeiro que consultei faz parte do acervo conhecido como *Depoimentos para a Posteridade*, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Este acervo de depoimentos se formou a partir de 1966 e reúne mais de mil entrevistas com personalidades que se destacaram em diversas áreas das ciências, da política, da religião e das artes no Brasil. Compreendo que escapa aos limites deste trabalho discutir e analisar os aspectos ideológico, político, social e cultural que influenciaram a constituição deste acervo e de seu núcleo de pesquisadores e entrevistadores ao longo da história da instituição⁴⁸ (com destaque para a atuação de Ricardo Cravo Albin, idealizador do projeto e diretor executivo do MIS-RJ entre os anos de 1965 e 1971), que contou com diferentes equipes técnicas e formas de gestão do acervo desde que foi iniciado. Todavia, é importante sublinhar que o projeto respondia ao interesse de uma determinada classe social hegemônica que atuava no meio artístico, político e intelectual do Rio de Janeiro à época, e que tinha como propósito documentar para a posteridade os depoimentos de personalidades representativas da “autêntica cultura popular” do país. Em vista disso, durante o processo de escuta dos depoimentos foi importante estar atenta às intencionalidades que influenciaram os modos de condução das entrevistas e, sobretudo, as respostas obtidas a partir delas.

A referida série é um dos poucos acervos públicos que registram os testemunhos orais de sambistas históricos que participaram da fundação de escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro. Do amplo acervo de depoimentos que compõe a série, privilegiei aqueles de protagonistas que tiveram importante atuação no meio musical do samba e, principalmente, das escolas de samba cariocas, com destaque para os/as depoentes que fizeram ou fazem parte do núcleo portelense. Do acervo do MIS-RJ, além da série *Depoimentos para a Posteridade*, também consultei os depoimentos que compõem o projeto *A sorte é sua em conhecer*, coordenado pelo jornalista, radialista, sambista e ativista da cultura negra no Rio de Janeiro Rubem Confete, com entrevistas realizadas por ele em 1996 junto a personalidades emblemáticas que fizeram parte de três escolas de samba consideradas tradicionais do carnaval

⁴⁸ Aspecto analisado e discutido por Lurian José Reis da Silva Lima na tese “*Essa história você precisa ouvir!*”: *Memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972)*, defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

carioca: o G.R.E.S. Portela, representado por Armando dos Santos e Monarco; o G.R.E.S. Império Serrano, representado por Antônio dos Santos (Mestre Fuleiro) e Eulália de Oliveira do Nascimento (Tia Eulália); e o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, representado por Geraldo Souza e Lourival de Souza Serra (Mestre Louro).

Apesar da importância histórica do acervo de depoimentos orais do MIS-RJ, é pouco expressiva a presença de protagonistas femininas que fizeram parte de escolas de samba cariocas, e, mais especificamente, da Portela, no conjunto de arquivos sonoros de memória que compõe a coleção, a exceção dos depoimentos de Clementina de Jesus, Vilma Nascimento e Dodô da Portela. Também foi dada pouca atenção por parte dos pesquisadores e entrevistadores para incluir em seus roteiros temas e questões que pudessem revelar a presença e a participação de mulheres no meio musical do samba e no universo das escolas de samba, aspecto também observado pelo historiador e pesquisador Lurian José Reis da Silva Lima (2022, p. 222). Em vista disso, o acervo de depoimentos do MIS-RJ teve pouca representatividade no conjunto de fontes orais tomado como referência para o desenvolvimento deste estudo, trazendo contribuições significativas apenas para a contextualização histórica do surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro e para compreender o papel exercido pelas Tias baianas no contexto de formação e consolidação do samba como gênero musical e das agremiações carnavalescas que antecederam as escolas de samba.

Diferentemente da série *Depoimentos para a Posteridade*, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o projeto *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, do Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, baseou-se em outra perspectiva de salvaguarda da história e da memória oral do samba para a constituição de seu acervo, priorizando os depoimentos de protagonistas (homens e mulheres) que fizeram ou ainda fazem parte de núcleos de escolas de samba do Rio de Janeiro e integram diferentes segmentos tradicionais destas agremiações, tais como baianas, pastoras, assistas, ritmistas, mestres de bateria, carnavalescos, mestres-salas, porta-bandeiras, compositores, intérpretes, presidentes, diretores, coordenadores de ala, entre outros. Partindo da perspectiva da história oral, o trabalho de pesquisa e condução das entrevistas pela equipe técnica da instituição esteve centrado no registro das histórias de vida relacionadas às experiências sociais e comunitárias dos/as depoentes no mundo do samba, ressaltando o protagonismo de quem cria e vivencia essa manifestação cultural na construção das narrativas sobre o samba e na salvaguarda e difusão de sua memória (NOGUEIRA, 2015).

A instituição foi idealizada e fundada em 2001 por Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo Nogueira, netos de Cartola e Dona Zica, com o objetivo inicial de documentar, preservar e

difundir a história e a memória de Cartola. Pouco tempo depois, o museu assumiu a missão de lutar pelo direito à memória do samba e dos sambistas, tornando-se responsável pelo processo de patrimonialização das matrizes do samba do Rio de Janeiro – que abrangem as manifestações culturais do partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo – pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2007⁴⁹. O programa *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* é um acervo de referência de fontes orais e da memória social do samba, onde os próprios protagonistas que vivenciam esta prática cultural são agentes ativos do processo de formação, gestão e difusão deste patrimônio e de seu processo de salvaguarda. O programa teve o seu primeiro registro documentado em 2009 (com os depoimentos gravados em formato audiovisual), somando, atualmente, cerca de 150 depoimentos e constituindo-se na maior e mais representativa coleção sobre a história do samba no país.

Neste acervo, pude encontrar depoimentos de protagonistas mulheres que fizeram parte de diferentes segmentos de escolas de samba cariocas, em especial de baianas e pastoras. Do núcleo portelense, foi possível consultar os depoimentos de: Hildemar Diniz (Monarco), compositor, integrante da Velha Guarda da Portela e ex-presidente de honra da escola; Iranette Ferreira Barcellos (Tia Surica), pastora da Velha Guarda e atual presidente de honra da Portela; Jeronymo da Silva Patrocínio, ex-passista e mestre-sala portelense; Dodô da Portela, ex-porta-bandeira e presidente da ala das Damas da Portela; Otto Enrique Trepte (Casquinha), compositor e integrante da Velha Guarda da Portela; Yolanda de Almeida Andrade (Dona Neném), baluarte portelense casada com o compositor Manacé José de Andrade (Manacéa); Nilce Francisca da Silva Chaves (Nilce Fran), coreógrafa e presidente da ala de passistas da Portela; e Waldir de Souza (Waldir 59), ex-diretor de harmonia e compositor portelense. Os depoimentos de Dodô da Portela, Dona Neném e Tia Surica documentados neste programa foram tomados como fonte de referência para a escrita das narrativas acerca de suas histórias apresentadas nos capítulos 3, 4 e 5 desta tese, respectivamente.

Um terceiro acervo de depoimentos orais que se constituiu em importante fonte de referência para este trabalho é o que compõe o projeto *Museu Histórico Portelense*, idealizado e coordenado pelo Departamento Cultural da Portela na década de 1970 a partir das iniciativas do sambista e compositor portelense Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo, responsáveis pela seleção dos/as depoentes e pela condução e gravação das entrevistas. O processo que envolve a formação e documentação deste acervo ainda merece um estudo mais ampliado que possa

⁴⁹ Todo o processo que envolveu a patrimonialização das matrizes do samba do Rio de Janeiro está amplamente documentado, analisado e discutido na tese de doutorado de Nilcemar Nogueira, *Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do Samba Carioca* (UERJ, 2015).

contextualizar as circunstâncias e as motivações que levaram à criação de um arquivo sonoro reunindo as memórias de portelenses históricos em um período marcado por disputas internas entre componentes diretamente envolvidos com o Departamento Cultural da escola à época⁵⁰.

Além dos depoimentos orais, o projeto *Museu Histórico Portelense* também teve a intenção de realizar um levantamento fotográfico e de bens materiais de significativo valor cultural e social para a agremiação de Oswaldo Cruz, denotando o desejo e o interesse de seus idealizadores em salvaguardar a memória e a história de personalidades e acontecimentos que marcaram a vida da Portela ao longo dos últimos quarenta anos. Os resultados da pesquisa realizada pelos dois principais responsáveis pela formação do acervo foram tomados como referência para a escrita do livro *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz* (1978). Na apresentação da referida obra, os autores fazem a seguinte referência ao projeto do Museu: “A todos os elementos que prestaram seus depoimentos para o ‘Museu Histórico Portelense’, projeto criado por nós e aprovado em reunião da Diretoria. Os questionários de dados preenchidos por Portelenses e não Portelenses foi de grande valor” (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 1).

Por se tratar de um projeto de salvaguarda da memória da Portela, esperava-se que o acervo *Museu Histórico Portelense* estivesse documentado e disponível para consulta e pesquisa na própria agremiação da qual se originou. Todavia, o conjunto de depoimentos foi transferido para o acervo do Centro de Memória do Carnaval da LIESA, por iniciativa de Hiram Araújo, que esteve à frente da direção cultural da Portela na década de 1970, encontrando-se, atualmente, arquivado em fitas cassete e com seus áudios digitalizados (PEREIRA JÚNIOR, 2021, p. 140). Não é possível identificar as datas dos 23 depoimentos que compõem a coleção, visto que os entrevistadores não fazem quaisquer referências ao local e à data do registro no início das gravações, mas sabe-se que os mesmos foram feitos ao longo da década de 1970, sendo também possível identificar que a maioria das entrevistas foi conduzida por Isnard Araújo. Além disso, alguns áudios estão com suas qualidades comprometidas, o que dificulta a escuta e o entendimento de longas passagens das narrativas de alguns depoentes.

Trata-se de um acervo de inestimável valor histórico, social, cultural, político e pedagógico não somente para a comunidade de samba à qual pertence, mas para a própria história e memória social do samba e do carnaval carioca como um todo. Neste acervo, foi possível encontrar os depoimentos dos fundadores da Portela, como Antônio da Silva Caetano

⁵⁰ As principais referências sobre o processo de constituição deste acervo estão contidas nas dissertações de mestrado de Rogério Rodrigues Santos (2021), atual diretor do Departamento Cultural da Portela, e de Walter da Silva Pereira Junior (2021).

e Antônio Rufino dos Reis, bem como de mulheres que atuaram de forma pioneira em segmentos tradicionais de pastoras e baianas da agremiação de Oswaldo Cruz, tais como Diva Caetano da Silva, Iara da Silva Cabral Dalmada, Doralice Borges da Silva e Vicentina do Nascimento (Tia Vicentina), além de seus irmãos Natalino José do Nascimento (Natal da Portela) e Napoleão José do Nascimento Filho (Nozinho). Também fazem parte deste acervo os depoimentos de Lino Manoel dos Reis, presidente, diretor de barracão e carnavalesco responsável pela criação e produção dos carnavais da Portela nas décadas iniciais da escola (de 1930 a 1950), além de compositores que contribuíram para a formação do rico legado musical da agremiação portelense, como Oswaldo dos Santos (Alvaiade), Armando Santos, Francisco Felisberto de Sant'Anna (Chico Santana) e os irmãos Manacé José de Andrade (Manacéa) e Aniceto José de Andrade (Aniceto da Portela). Este acervo se constitui em uma fonte de pesquisa fundamental sobre o processo de fundação e formação da escola de samba de Oswaldo Cruz, assim como sobre as formas de sociabilidade que forjaram a comunidade de samba que deu origem à agremiação, e que incluem as redes de compadrio e solidariedade estabelecidas entre as famílias, os vizinhos e os companheiros de ofício que formaram o núcleo pioneiro de portelenses e o papel e a participação de protagonistas mulheres nos anos iniciais da escola.

O quarto e último conjunto de depoimentos tomado como referência para o desenvolvimento deste estudo é o projeto *Memórias dos Portelenses*, idealizado e desenvolvido pelo Departamento Cultural da Portela entre os anos de 2015 e 2017. No site *Portela Cultural*, foi possível encontrar um breve texto de apresentação que explicita os objetivos do projeto:

A iniciativa tem por objetivo registrar memórias individuais, vivências e testemunhos de pessoas cujas trajetórias são ligadas ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Com isso pretende-se colaborar na construção de um acervo de depoimentos que possa ser utilizado como fonte de pesquisa sobre a história da agremiação, bem como de temas conexos, tais quais a história da cidade do Rio de Janeiro, do carnaval carioca e do samba. As entrevistas são de abordagem biográfica e/ou temática. Registradas em vídeo, receberão tratamento e serão organizadas para que possam ser consultadas e difundidas. (PORTELA CULTURAL, *on-line*)⁵¹

Atualmente, o acervo é composto por 12 depoimentos de personalidades representativas da história da Portela, que atuaram, principalmente, a partir dos anos 1950 e 1960 na agremiação de Oswaldo Cruz em diferentes segmentos, como assistentes, diretores de harmonia, mestres de bateria, ritmistas, membros da Velha Guarda, presidentes de departamento, coordenadores de ala e compositores. As entrevistas foram roteirizadas e conduzidas pela própria equipe do

⁵¹ Disponível em: <https://www.portelacultural.com.br/memoria/>. Acesso em: 14 de setembro de 2022.

Departamento Cultural da Portela, sendo gravadas em vídeo na sede oficial da agremiação. Todo o conjunto de depoimentos do projeto *Memórias dos Portelenses* está disponível para consulta no canal do *YouTube* do Departamento Cultural da Portela⁵².

Deste acervo oral de portelenses históricos, os depoimentos de Yolanda de Almeida Andrade e de Therezinha de Jesus Moraes (fundadora e primeira presidente do Departamento Feminino da Portela) foram referências importantes para a pesquisa e a escrita das narrativas sobre suas trajetórias apresentadas na tese. Outras personalidades femininas da Portela também estão representadas neste acervo, como Vera Lúcia Gonçalves Correia (diretora social da Portela e primeira mulher a atuar como relações públicas em uma escola de samba), Irene Silva (ex-porta-bandeira, passista e integrante do elenco-show da Portela), Marlene de Assis Vieira (ex-coreógrafa, destaque feminino e integrante de diversas diretorias da agremiação azul e branca) e Zilmar Mendonça (filha do ex-presidente da Portela João Calça Curta, que desfilou em alas e integrou diferentes segmentos da escola).

A importância e o valor atribuídos ao trabalho de documentação, preservação e difusão da memória oral das escolas de samba e de seus protagonistas como fontes potenciais de pesquisa e de conhecimento sobre a história do samba, das escolas de samba, do carnaval carioca e da formação do patrimônio social e cultural brasileiro, constitui um objetivo comum aos diferentes núcleos e departamentos que se dedicam a este trabalho de salvaguarda, como evidencia o texto do projeto *Memórias dos Portelense* citado logo acima. Nilcemar Nogueira também elucida a mesma intenção ao falar sobre o projeto *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*:

No momento em que a nova historiografia alargou as possibilidades de análise das novas fontes documentais, como a geração de um acervo a partir de depoimentos, relatos pessoais possibilitaram conhecer essa memória coletiva, analisar suas contínuas mudanças, as interferências do contexto social, trazendo à tona o pensamento dos detentores de uma expressão cultural reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro, sem filtro, e resgatado pela própria comunidade do samba. Uma ação relevante, principalmente no momento em que se observa que a memória tradicional tem suas vias de conservação e transmissão abaladas. (NOGUEIRA, 2015, p. 142)

Considero importante chamar a atenção para que estes acervos de depoimentos orais, produzidos, preservados e difundidos pelas próprias comunidades de samba, sejam escutados e tomados como fonte de conhecimento histórico, social, político, estético, ético, pedagógico e

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN>. Acesso em 10 de novembro de 2022.

filosófico, e, principalmente, que possamos fazer usos deles, colocando-os para circular em diferentes meios culturais, sociais, educativos e comunitários, a fim de que se possa conhecer e valorizar os saberes, as lutas, as conquistas, as visões de mundo, as criações, os imaginários, os anseios e embates de seus protagonistas, ou seja, a própria realidade do sambista. Neste sentido, os acervos de memória oral do samba têm uma dimensão ética e política importante, não somente pelo fato de suas comunidades produtoras serem partícipes da construção das principais referências culturais e sociais que constituem o patrimônio material e imaterial do país, mas, sobretudo, porque representam uma alternativa crítica e plural aos pensamentos e conhecimentos dominantes na sociedade brasileira como um todo.

No que se refere ao universo feminino propriamente dito, estes acervos ganham relevância ainda maior, pois são vias de acesso privilegiado às narrativas e memórias das próprias protagonistas que fizeram ou fazem parte das escolas de samba, e que ainda estão sub-representadas na literatura e na tradição escrita do samba de forma geral, expressando e evidenciando suas realidades sociais e suas experiências culturais e comunitárias no cotidiano de suas agremiações, assim como revelando os diferentes papéis ocupados por elas na criação, produção, organização e promoção do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, em diferentes campos e áreas de atuação artística e profissional.

Por estarem fundamentados nos princípios da história oral, estes acervos também possuem uma dimensão multidisciplinar, sendo potenciais fontes de estudo e pesquisa para diferentes áreas do conhecimento. Tal pluralidade também se faz presente nas narrativas de cada uma das protagonistas cujas memórias e histórias estão registradas nestes acervos, diversidade esta que não pode ser encontrada em outras fontes de conhecimento, especialmente aquelas associadas à historiografia oficial. Neste sentido, compartilho das impressões e dos ensinamentos da professora Ecléa Bosi (2003, p. 20): “Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes, opostos, é uma recomposição constante de dados”. A riqueza dos testemunhos orais não se justifica somente pelo conteúdo narrado, mas pelas formas como as memórias são narradas, os modos de se expressar de cada depoente, de rememorar o passado e de enunciar ideias e pensamentos, isto é, a própria narração em si, que também é um exercício privilegiado de imaginação. Em vista disso, a postura de quem trabalha ouvindo e transcrevendo os depoimentos deve se aproximar da atitude de quem se coloca em uma situação de atenção e aprendizagem contínuas diante de alguém que está contando suas próprias histórias. Portanto,

é importante estar atento e sensível para perceber as entrelinhas de cada narrativa, a fim de que se possa aprender com os momentos de hesitação e silêncio, com o dito e o não dito.

Também é importante considerar que estes testemunhos, quando ouvidos e lidos individual e coletivamente, são expressões e representações da memória social, grupal e familiar – e, sobretudo, ancestral – da comunidade de pertencimento dos “narradores”. Novamente, apoio-me nas palavras de Ecléa Bosi (Idem, p. 54):

A comunidade familiar ou grupal exerce uma função de apoio como *testemunha* e *intérprete* daquelas experiências. O conjunto das lembranças é também uma reconstrução social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que está sendo lembrado.

Na pesquisa em torno da memória social, Ecléa Bosi afirma que quanto mais o pesquisador tiver familiaridade com o contexto social, cultural e histórico onde vivem os depoentes, cotejando e cruzando informações e lembranças de pessoas que pertenceram ou pertencem a esta comunidade, mais ricamente se configura o campo de significações e sentidos abertos a partir de cada testemunho. A autora também nos apresenta a noção de “momentos histórico-culturais” (que não exclui as dimensões ideológicas que lhes são próprias) como fios condutores da experiência de tradução e interpretação das memórias tornadas públicas através dos depoimentos (Idem, p. 284), o que não coincide com a tentativa de edificar análises e teorias abstratas e universalizantes com base nas realidades sociais e experiências individuais e coletivas narradas pelos protagonistas. Neste sentido, Ecléa Bosi (Idem, p. 53) afirma: “A rigor, a apreensão plena do tempo passado é impossível, como o é a apreensão de toda a alteridade”. Ainda no âmbito da pesquisa em memória social como delineada por Ecléa Bosi, é importante considerar que a leitura crítica dos testemunhos orais deve estar associada a um projeto, isto é, aos objetivos originários que mobilizaram e orientaram a pesquisa. Somente assim, o passado reconstruído deixa de ser um “refúgio” e passa a se tornar “uma fonte, um manancial de razões para lutar. A memória deixa de ter um caráter de *restauração* e passa a ser memória *geradora* do futuro” (Idem, p. 66).

Estes pressupostos orientaram o processo de escuta e transcrição dos depoimentos orais, assim como a tradução e a escrita das narrativas e memórias das Tias portelenses, evidenciando suas visões de mundo, percepções, opiniões e ideias acerca de sua realidade e de suas experiências vividas no mundo do samba e da escola de samba de Oswaldo Cruz⁵³. Para compor

⁵³ A relação de todos os depoimentos consultados em acervos públicos de museus e instituições culturais de salvaguarda da memória oral e da história do samba e do carnaval carioca está apresentada no apêndice desta tese.

o conjunto das fontes orais que serviu de referência para a pesquisa e a escrita das narrativas apresentadas na tese, também foi necessário realizar entrevistas com as Tias portelenses. Este recurso da entrevista foi utilizado tanto para elucidar dúvidas e questionamentos que partiram da leitura dos depoimentos orais transcritos quanto para documentar as histórias de protagonistas que não estavam contempladas nos projetos institucionais de salvaguarda da memória e da história do samba no Rio de Janeiro, como era o caso de Jane Carla, presidente da ala das baianas e pastora da Velha Guarda da Portela.

As entrevistas foram conduzidas por mim e contemplaram tanto o formato baseado em perguntas exploratórias, estruturadas a partir de temas abertos e mais gerais, quanto em roteiros de perguntas “fechadas” e mais objetivas, que tinham como finalidade abordar temas e acontecimentos específicos a respeito de suas trajetórias. Aqui o termo “fechadas” foi grafado com aspas pois não se tratava de um roteiro rígido e impermeável, estando aberto a mudanças e interferências de cada uma das protagonistas, configurando-se mais como um diálogo e uma conversa do que uma entrevista puramente técnica e formal. Sobre este processo, também é importante ressaltar que alguns temas e questões abordados nas entrevistas foram sugeridos pelas próprias Tias portelenses, que manifestaram o seu desejo e interesse de relatar acontecimentos que marcaram suas vidas e que não poderiam ficar de fora do depoimento. O contrário também acontecia: ao narrarem algum acontecimento ou expressarem uma opinião que deveria ficar circunscrita ao momento da nossa conversa e não ser tornada pública, elas também faziam ponderações e observações a este respeito. Tais orientações foram integralmente consideradas e respeitadas no momento da transcrição e da escrita das narrativas e histórias apresentadas na tese. Outro cuidado que tive no processo de transcrição das entrevistas foi tirar dúvidas e corrigir informações e dados pontuais, como nomes de pessoas, datas, lugares, opiniões e acontecimentos citados nos depoimentos.

Além de Jane Carla, também realizei entrevistas com Tia Surica, Áurea Maria de Almeida Andrade e Neide Sant’Anna de Albuquerque, pastoras que integram o conjunto da Velha Guarda da Portela, além de conversas pontuais com Cristina Buarque de Hollanda (intérprete e pesquisadora com longa vivência e amizade com integrantes da Velha Guarda da Portela), João Baptista M. Vargens (biógrafo da Velha Guarda da Portela e amigo pessoal de integrantes do conjunto, especialmente do casal Manacéa e Dona Neném), Fábio Oliveira Pavão (atual presidente da Portela, antropólogo e pesquisador da história da agremiação portelense) e Régia Macêdo (produtora e amiga pessoal de Tia Surica, com longa vivência junto aos integrantes da Velha Guarda da Portela). As entrevistas foram gravadas em áudio e transcritas,

sendo a maior parte delas realizadas presencialmente e outras à distância (*on-line*), devido às restrições provocadas pela pandemia de Covid-19.

O percurso de desenvolvimento desta pesquisa também contemplou a minha participação em diversas atividades envolvendo as Tias portelenses (especialmente, Tia Surica e Jane Carla), entre os meses de agosto de 2019 e março de 2020, na cidade do Rio de Janeiro. Neste período, pude acompanhá-las em ensaios, rodas de samba, almoços, palestras, gravações, festas, shows, apresentações musicais, desfiles de carnaval, Lavagem da Sapucaí, missas, procissões, reuniões e encontros diversos da comunidade portelense⁵⁴. Por compreender que os saberes que circulam no mundo do samba são transmitidos em rituais e espaços de sociabilidade onde o samba é cultivado e praticado coletivamente, considerei importante estar presente em alguns destes momentos, colocando-me como partícipe de atividades distintas que envolvem as Tias no cotidiano da agremiação de Oswaldo Cruz.

Por fim, realizei uma *pesquisa iconográfica* em busca de referências de imagens das Tias da Portela cujas narrativas e histórias são apresentadas nesta tese. Por considerar que as imagens são arquivos de memória e contam histórias, fiz um amplo levantamento de registros visuais que documentam acontecimentos, pessoas e lugares que fizeram ou fazem parte de suas trajetórias e vivências no mundo do samba e da Portela. As imagens apresentadas na tese integram os acervos do G.R.E.S. Portela, Departamento Cultural da Portela, MIS-RJ, Museu do Samba e jornal O Globo. O estudo também contempla imagens de arquivos pessoais de Tia Eunice, Tia Surica, Jane Carla, Marília Trindade Barboza e Paulo Henrique Souza, bem como fotografias de livros que documentam a história da Portela e outros registros de minha autoria. Além deste conjunto de imagens, também foram tomados como referência para o desenvolvimento da pesquisa filmes, documentários, programas de TV, entrevistas, *lives* e um acervo de composições que tematizam o universo da Portela, em especial os sambas que se relacionam com algum aspecto da história das Tias ou que são interpretados por elas em rodas de samba, shows e apresentações musicais.

Considero importante destacar, ainda, algumas atividades de formação que foram fundamentais para o desenvolvimento e a escrita desta tese. Entre os cursos que realizei durante o período de desenvolvimento da pesquisa, devo citar aqueles que abordaram os seguintes temas: as histórias e culturas afro-sudestinas das comunidades do Jongo, do Batuque de Umbigada e do Congado Mineiro, com Paulo Dias e Alexandre Kishimoto (2018); a história social do samba e das musicalidades centro-africanas na diáspora atlântica, com Rafael Galante

⁵⁴ Todas as atividades que participei no período em que estive na cidade do Rio de Janeiro estão descritas no apêndice desta tese.

(2018 e 2020); a história do samba e do carnaval carioca, com Luiz Antonio Simas (2019 e 2020); as artes africanas tradicionais, com Juliana Bevilacqua (2020); e pensamento social do samba, negritude e carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, coordenado por Mauro Cordeiro e Vinicius Natal em parceria com o Museu do Samba (2020).

Também foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa o encontro com Helena Theodoro em ocasião de sua aula inaugural em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ (Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro), onde foram abordados os seguintes temas e questões: as relações entre arte, vida e religiosidade no carnaval carioca; as expressões e formas de organização carnavalesca a partir de blocos, afoxés e escolas de samba; as relações entre culturas tradicionais africanas no Brasil e o carnaval carioca; a cozinha como lugar sagrado nas culturas e religiosidades de matriz africana; e o protagonismo de mulheres negras na criação do carnaval e na transmissão de conhecimento nas escolas de samba. Também devo citar a palestra de Luiz Rufino no II Seminário Encruzilhadas, realizado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ), onde apresentou e discutiu epistemologias que partem das culturas e religiões de tradição africana no Brasil como forma de transgressão dos parâmetros da modernidade/colonialidade nos domínios do saber.

Entre os eventos acadêmicos que participei, o IV Colóquio Latino-Americano Colonialidade/Decolonialidade do Poder/Saber/Ser: abordagens pedagógicas transformadoras, realizado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em março de 2018, abriu um espaço de encontro e debate envolvendo estudantes, professores e pesquisadores de vários estados do Brasil e de países da América Latina para pensar e discutir os efeitos da colonialidade no cenário latino-americano em diferentes campos de atuação, como as artes, a educação, os movimentos sociais e a formulação de políticas públicas afirmativas. A participação neste colóquio motivou a organização do I Ciclo de Conferências em Artes e Educação: A Lei 11.645/08 - Perspectivas Indígenas e Afro-brasileiras, no âmbito do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação (GMEPAE/CAP/ECA/USP), realizado entre os meses de agosto e dezembro de 2018, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. No total, foram dez mesas de conferências que contemplaram questões fundamentais relacionadas à abordagem das histórias e das culturas afro-brasileiras e indígenas na Educação Básica e no Ensino Superior, contando com a participação de pesquisadores, artistas, professores da rede pública de ensino, mestres de culturas tradicionais e representantes de movimentos sociais, que

expuseram e debateram o tema a partir de suas pesquisas, reflexões e experiências, em diálogo e como desdobramento das Leis 10.639/03 e 11.645/08⁵⁵.

A disciplina Mestres e Mestras das Culturas Populares e a Educação, do curso de graduação em Pedagogia da Faculdade de Educação da UFBA, também foi uma experiência importante de formação durante o processo de realização desta pesquisa. Na edição do curso que participei como aluna ouvinte, o Mestre Bule Bule (Antônio Ribeiro da Conceição, poeta cordelista, repentista, sambador e violeiro, natural do município de Antônio Cardoso, no interior do estado da Bahia) foi o professor responsável pela disciplina coordenada pelo professor Pedro Abib. No total, foram 9 encontros de duas horas de duração cada, que contemplaram saberes e práticas que envolvem o universo das histórias orais, das brincadeiras tradicionais, das práticas corporais, musicais e percussivas características de diferentes modalidades do samba baiano e da cultura do repente e estudos sobre a literatura de cordel. Esta foi a primeira experiência de formação que tive em ambiente acadêmico envolvendo a presença e a participação de um mestre da cultura popular como regente e responsável por uma disciplina universitária.

No período em que estabeleci residência no município de Lauro de Freitas, na região metropolitana de Salvador, entre 2018 e 2022, também pude participar de inúmeras atividades formativas e ministrar oficinas de samba e de cultura popular no CMEI Dr. Djalma Ramos, no contexto do projeto “Por uma Infância Escreviente: Práticas de uma educação antirracista”, realizado em parceria com o Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (CEERT) e coordenado pela pesquisadora e coordenadora pedagógica Fátima Santana Santos.

A Bahia foi um capítulo à parte nesta longa jornada de pesquisa e formação. As experiências que tive de Salvador à Saubara, no Recôncavo Baiano, ampliaram ainda mais os meus horizontes para compreender os papéis exercidos por mulheres que fazem parte de comunidades de samba tradicionais em diferentes contextos sociais. Começando pela Festa da Irmandade da Boa Morte, na histórica cidade de Cachoeira, que representa a instituição afro-católica mais antiga liderada por mulheres negras no Brasil, contando com mais de duzentas integrantes ao longo dos seus quase dois séculos de existência. Na festa de 2018, pude acompanhar a missa em homenagem a Nossa Senhora da Glória, que simboliza a ascensão da santa e a emancipação do povo negro no marco da abolição da escravatura, seguida de procissão

⁵⁵ O ciclo resultou na organização de uma publicação homônima disponível no Portal de Livros Abertos da USP, da qual fui colaboradora. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/525/463/1803>. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

festiva, com baile e ceia na sede da Irmandade. O ritual do baile e da ceia é organizado pelas próprias irmãs da confraria, que também são lideranças envolvidas com as práticas culturais de produção e transmissão do samba de roda no Recôncavo Baiano. Por esta razão, a festa é um espaço importante de aglutinação e sociabilidade envolvendo grupos de samba de roda e mestres sambadores e mestras sambadeiras de diferentes municípios e comunidades da Bahia.

Ao longo de 2018, também pude participar de encontros envolvendo grupos de samba da Bahia na Casa do Samba de Roda de Dona Dalva, em Cachoeira; na sede da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), na Casa do Samba de Santo Amaro; e na IV Mostra de Samba de Roda de Saubara. Uma das experiências mais significativas e memoráveis que tive neste período foi participar do tradicional Caruru de Cosme e Damião realizado na Casa do Samba de Santo Amaro (em 2018) e na Casa do Samba de Roda de Dona Dalva (em 2019), momentos em que presenciei grandes lideranças sambadeiras no comando da organização da festa, no preparo da comida (para os santos e orixás, para as crianças e para todos os presentes), no pronunciamento das rezas e ladainhas e na participação no samba de roda, onde suas presenças se fazem marcantes: na dança, onde expressam os elementos coreográficos do miudinho e da umbigada; no canto, compondo o coro e a tirada de versos em sambas corridos; e na percussão, executando o prato-e-faca, o pandeiro e a tradicional tabuinha de madeira, que marca, juntamente com as palmas de mão, o ritmo do samba.

Dessas vivências, ficaram guardadas em minha memória cenas, imagens, sons e movimentos de imensa expressividade e beleza, como: o miudinho envolvente de Dona Nicinha de Santo Amaro (Maria Eunice Martins da Luz, *in memoriam*); os rodopios arrojados da mestra sambadeira e ceramista centenária Dona Cadu (Ricardina Pereira da Silva); o riscado altivo do prato-e-faca de Mestra Aurinda (Aurinda Raimunda da Anunciação); a beleza e a potência do canto de Dona Zélia do Prato (Zélia Maria Paiva Souza); e o repertório de sambas corridos de Dona Dalva (Dalva Damiana de Freitas), uma das poucas mestras sambadeiras compositoras. Também não poderia deixar de fazer referência aos encontros e rodas de samba que pude participar ao lado de Dona Salvadora (Salvadora do Carmo Lima)⁵⁶ e Soninha do Samba (Sônia

⁵⁶ Dona Salvadora é natural de Taperoá, no interior do Bahia, e mora no bairro de São Cristóvão, em Salvador, para onde se mudou durante a infância, passando a trabalhar como vendedora ambulante, inicialmente, na feira de Itapuã, e, posteriormente, no viaduto principal de São Cristóvão. Dona Salvadora é detentora de um amplo complexo de saberes sobre diversas manifestações culturais populares da Bahia, como a tradição dos sambas de roda, das rezas, toadas, cirandas, pontos e cantos de trabalho, atuando como sambadeira, intérprete, compositora e poeta em projetos fonográficos, shows, rodas de samba e eventos culturais e encontros comunitários diversos na cidade de Salvador e, principalmente, no bairro de Itapuã.

Maria Moreira)⁵⁷, duas das mais representativas sambadeiras e sambistas da cidade de Salvador, que têm suas raízes estabelecidas no bairro de Itapuã.

Em uma breve passagem que tive pela cidade de João Pessoa, na Paraíba, rememoro o encontro com a mestra Ana Rodrigues do Novo Quilombo (Gurugi/Conde) em 2018, ocasião em que pude conversar longamente com ela sobre sua atuação como mestra do coco de roda, como liderança quilombola, como educadora, como articuladora cultural, como empreendedora em uma oficina de produção de biojoias envolvendo mulheres da comunidade e sobre suas andanças pelo país cantando, tocando, dançando e ensinando as tradições do coco de roda. Mais recentemente, em 2022, tive a oportunidade de reencontrá-la em uma oficina promovida pela Coletiva Percussiva Juremas, na cidade de São Paulo, onde ouvi histórias e pude vivenciar expressões do canto, da dança e dos toques do coco de roda. Nesta ocasião, também estive presente a mestra Penha Cirandeira (Maria da Penha Anjos do Nascimento), de Santa Rita (PB), que falou sobre suas vivências como protagonista e guardiã das tradições do coco de roda, da ciranda e da Jurema Sagrada.

Todas as experiências de formação que apresentei até aqui contribuíram para ampliar os meus horizontes de compreensão sobre a presença e o poder feminino no universo do samba. Ainda que o contexto da presente pesquisa seja o das escolas de samba do Rio de Janeiro, notadamente o da Portela, as vivências junto a lideranças femininas de comunidades de samba de diferentes regiões do Brasil foram fundamentais para o desenvolvimento e aprofundamento das discussões e reflexões apresentadas neste trabalho. Antes de tudo, tratam-se de mulheres que fizeram e fazem do samba um elemento vital de suas existências. E, se o “o futuro é ancestral”, como ensina Ailton Krenak, os seus saberes e as suas histórias transcendem o tempo e abrem caminhos promissores para outros futuros possíveis.

⁵⁷ Natural da cidade de Amargosa, no interior da Bahia, Soninha é uma das guardiãs do samba soteropolitano, reunindo em seu tradicional bar em Itapuã, o Recanto da Soninha, sambistas das novas e das velhas gerações do bairro. Em Itapuã, Soninha também foi fundadora da “Segunda sem lei”, roda de samba realizada durante muitos anos na praia, na Barraca Raízes, e integrou projetos como “Samba Mãe” e “Tempo de Pagode”, antes de se estabelecer de forma definitiva em seu Recanto. Participou de arrastões de samba no bairro e, ao lado dos companheiros da Velha Guarda de Itapuã, protagonizou diversos espetáculos e rodas de samba na Casa da Música, na Lagoa do Abaeté. Soninha é reconhecida como uma das principais matriarcas da Velha Guarda do Samba de Itapuã e da capital baiana.

CAPÍTULO 2

Histórias que a história não conta

Este capítulo se propõe a investigar diferentes aspectos sociais, culturais e históricos que envolvem a presença e a participação de mulheres reconhecidas como Tias nos processos de produção, transmissão e difusão da cultura do samba entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX na cidade do Rio de Janeiro, assim como na criação de espaços e redes de sociabilidade que propiciaram o surgimento e o desenvolvimento de associações culturais e agremiações carnavalescas afro-cariocas, notadamente as escolas de samba.

De maneira geral, a literatura apresenta estes espaços organizados em torno das Tias como locais de moradia, práticas religiosas, familiares, festivas, de trabalho, encontros políticos e comunitários. No interior das casas – sempre ampliadas para os quintais e terreiros –, as práticas do sagrado e do profano não aconteciam em instâncias e momentos separados, configurando-se em um território de cruzamento de múltiplas atividades: sambas, bailes, culinária, cultos de matriz africana, ofícios de subsistência de várias ordens, ranchos e blocos carnavalescos. Neste capítulo, buscarei mostrar que estas lideranças, ao se desdobrarem em múltiplos papéis – como mães de santo, jongueiras, parteiras, rezadeiras, benzedadeiras, líderes comunitárias e sambistas –, foram propiciadoras e dinamizadoras de um *ethos*, isto é, de um patrimônio de valores civilizatórios negro-africanos reterritorializado no Brasil, dando vida a formas alternativas de relações sociais, comportamentos, hábitos, modos de cultuar o sagrado, de organizar a vida comunal, de consolidar padrões estéticos e formas próprias de comunicação e de construir laços de identidade e solidariedade “que o processo da escravidão, libertação e marginalização do negro não logrou destruir” (THEODORO, 2008c, p 102).

O propósito do capítulo é trazer à tona as histórias, memórias, narrativas, experiências e saberes de mulheres que foram protagonistas dos processos de produção, preservação, transmissão e difusão da cultura do samba e das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas que ainda se encontram submergidas em construções discursivas que atendem a um panorama político-ideológico que opera no sentido de expropriar a cultura do samba enquanto marco de pertencimento do povo negro, especialmente de mulheres negras. Ao virar a história pelo “avesso do mesmo lugar”, como diz o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira de 2019⁵⁸, ou percorrê-la “à contrapelo”, segundo o filósofo alemão Walter Benjamin, impõe-se o compromisso de desnaturalizar e problematizar as violências, os apagamentos e os silenciamentos, assim como vislumbrar as experiências de comunhão, solidariedade, invenção e liberdade.

⁵⁸ *História pra ninar gente grande* (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2019).

2.1 Tia Ciata para além do *Pelo telefone*

A referência recorrente à Tia Ciata⁵⁹ em narrativas oficiais, escritas ou orais, sobre a história do samba tem se dado com ampla abrangência pelo fato de sua casa – situada na Rua Visconde de Itaúna, nº 117, em frente à Praça Onze de Junho (antigo Largo do Rocio Pequeno), na Cidade Nova, no Rio de Janeiro –, ter sido o local de “gestação” da obra que inaugurou o gênero musical do samba na indústria fonográfica nacional. A referida obra recebeu o título *Pelo telefone* e foi registrada pelo músico, compositor e violonista carioca Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) na Biblioteca Nacional, em 26 de novembro de 1916. Na realidade, Donga havia recolhido os estribilhos que eram cantados nas reuniões que aconteciam na casa de Tia Ciata, adaptando-os e inserindo a letra do jornalista e compositor Mauro de Almeida, popularmente conhecido no meio carnavalesco carioca como “Peru dos Pés Frios”. Segundo Roberto Moura (1983), a polêmica sobre a real autoria da composição rendeu, à época, debates acirrados, paródias e sérias acusações, inclusive envolvendo Tia Ciata, que também reivindicava a autoria do samba⁶⁰.

A composição foi gravada, inicialmente, pelo 1º Batalhão da Brigada Policial da Bahia, na Casa Edison; posteriormente, na Odeon, com a Banda Odeon; e, logo depois, novamente, na Casa Edison, com a interpretação de Bahiano (Manuel Pedro dos Santos) e coro, visando o carnaval de 1917. Ainda que *Pelo telefone* seja considerado o primeiro samba gravado, é importante reconhecer que, sob o aspecto rítmico-musical, a referida gravação se aproxima mais do gênero maxixe⁶¹ do que propriamente do samba – ao menos da forma como este se fixou no meio fonográfico e é amplamente difundido pelos meios de comunicação de massa até os dias de hoje. Outro aspecto que merece ser considerado é que inúmeras outras composições já haviam sido registradas como samba anteriormente a esta obra. Segundo Lira Neto (2017, p. 90), desde o ano de 1902, em torno de 20 músicas foram lançadas com a classificação de “samba” – muitas delas sem constar a identificação de autoria, os créditos dos

⁵⁹ Em diversos livros e periódicos, o nome de Tia Ciata também aparece grafado como “Siata”, “Seata”, “Aciata”, “Asseata” ou “Assiata”.

⁶⁰ O contexto que envolve o registro, a gravação, o lançamento e a repercussão da obra *Pelo telefone* está amplamente documentado em diversos estudos sobre a história do samba e da música popular brasileira, a exemplo de Guimarães (1930), Almirante (1963), Moura (1983), Cunha (2015), Lira Neto (2017) e Didier (2022).

⁶¹ Segundo o Dicionário Houaiss de Música Popular Brasileira (2006, p. 463), o maxixe nasceu como uma dança urbana no Rio de Janeiro por volta de 1870. Desenvolvendo-se a partir da polca (gênero musical de origem europeia) e incorporando elementos do lundu e da *habanera*, o maxixe era executado por músicos populares, majoritariamente negros, que utilizavam, preferencialmente, instrumentos de sopro e cordas. Desde a última década do século XIX, o maxixe logrou um período de sucesso que perdurou por cerca de 40 anos. O músico e compositor carioca José Barbosa da Silva, o Sinhô, que estabeleceu estreito convívio com o núcleo baiano formado em torno de Tia Ciata, foi um dos principais expoentes deste gênero no país.

intérpretes e a data de gravação dos fonogramas. Fato é que *Pelo telefone* obteve grande sucesso no carnaval de 1917 e abriu portas para que outras composições do mesmo gênero – assim como novos autores, músicos e arranjadores negros ingressassem na indústria fonográfica e do entretenimento –, destinando-se, primordialmente, ao consumo das camadas médias urbanas. Para além do *Pelo telefone*, e do sucesso que a referida obra alcançou em seu tempo, é importante que possamos reconhecer outras dimensões socioculturais e históricas que envolvem a trajetória de Tia Ciata e que concorrem para a sua consagração como uma das matriarcas mais populares e emblemáticas da história do samba.

No período de sua saída da Bahia em direção ao Rio de Janeiro, Ciata chamava-se Hilária Pereira Ernesto, e assim permaneceu até o ano de 1908, segundo o pesquisador Carlos Didier⁶². Filha de Tobias de Almeida e Josepha Pereira Ernesto, Tia Ciata nasceu no dia de Santo Hilário, a 13 de janeiro de 1854⁶³. As referências apresentadas por estudiosos e pesquisadores divergem quanto ao seu local de nascimento, se teria sido em Salvador ou Santo Amaro, sendo este último citado com mais frequência na literatura do samba. Estima-se que, em 1876, Hilária tivesse migrado para o Rio de Janeiro, acompanhada de sua filha primogênita, Izabel, fruto da relação com o também baiano Norberto da Costa Guimarães⁶⁴, estabelecendo-se, inicialmente, na Rua General Câmara, no bairro da Saúde, na região central da cidade. Nesta época, outras Tias baianas também residiam no mesmo logradouro, a exemplo de Tia Bebiana e Tia Gracinda, sobre as quais falarei mais adiante.

Pouco tempo depois, Ciata mudou-se para a Rua da Alfândega, nº 304 – rua que Donga identificava como o “reduto das baianas daquele tempo”⁶⁵ –, na vizinhança da residência do casal Miguel Pequeno e Amélia do Kitundi, que se tornou conhecido por recepcionar e hospedar inúmeros migrantes baianos que chegaram ao Rio de Janeiro entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Os dois primeiros logradouros de Tia Ciata eram

⁶² Segundo Didier (2022, posição 2660), este é o nome que consta nos anúncios das missas de 7º e de 30º dias do marido de Tia Ciata, João Baptista da Silva, publicados no *Jornal do Brasil*, respectivamente, nos dias 19 de julho e 13 de agosto de 1907. De acordo com o mesmo autor, o nome de Tia Ciata passou a se chamar Hilária Pereira de Almeida a partir de 1908, como consta no convite da missa de 7º dia de Miguel Emygdio Pestana, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 29 de outubro de 1908. Todavia, o nome pelo qual a matriarca baiana é amplamente conhecida até os dias de hoje é Hilária Batista de Almeida. Segundo Roberto Moura (1983, p. 64), este é o nome que foi confirmado por seus descendentes e que consta nos diversos livros que tematizam as origens do samba na cidade do Rio de Janeiro.

⁶³ Carlos Didier (Idem, posição 2660) registra o ano de 1858 para o nascimento de Tia Ciata, a partir da data de registro do nascimento de seu filho caçula, João Paulo, em 26 de junho de 1898, quando ela, então, teria 40 anos. Decidi manter a data que consta na maioria das fontes bibliográficas, incluindo a última edição do livro de Roberto Moura (2022).

⁶⁴ Nome referenciado no trabalho de Carlos Didier (2022, posição 2653).

⁶⁵ SANTOS, Ernesto Joaquim Maria dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho, J. Efege, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar, Pinto e Braga. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1969. Arquivo em CD/áudio.

vizinhos e estavam localizados na antiga freguesia do Sacramento, que, à época, era a mais populosa da cidade (com 24.429 habitantes, em 1870), perdendo somente para a freguesia de Santana (com 32.686 habitantes), territorialmente maior (ABREU, 1997, p. 43).

No cenário urbano do Rio de Janeiro, Tia Ciata dedicou-se ao ofício de quituteira, armando o seu tabuleiro de doces na esquina da Rua Sete de Setembro com a Rua Uruguaiana, e, posteriormente, no Largo da Carioca, também na região central da cidade. Foi a partir deste trabalho como quituteira que Hilária pôde se estabelecer e construir sua vida no novo território, chegando a formar um pequeno negócio envolvendo a venda ambulante de doces, que se ampliou para outros pontos do centro antigo do Rio de Janeiro. Neste período, Ciata também passou a trabalhar com o aluguel de roupas de baiana para teatros, clubes carnavalescos e para as próprias mulheres que mercavam com seus tabuleiros pelas ruas, esquinas, praças, largos e mercados da cidade.

Ao recuperar o papel ocupado por mulheres negras no domínio do mercado ambulante de gêneros alimentícios no Rio de Janeiro, é importante reconhecer o protagonismo das quitandeiras⁶⁶ africanas, principalmente as que pertenciam à nação Mina, à frente deste ofício tradicional, ao longo de quase todo o século XIX. As mulheres minas eram assim chamadas por serem oriundas da costa ocidental africana, conhecida como Costa da Mina, que corresponde à região do Golfo da Guiné e engloba a faixa litorânea dos atuais estados de Gana, Togo, Benin e Nigéria⁶⁷. A partir da segunda metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro passou a receber um contingente expressivo de africanos ocidentais vindos da Bahia, sendo significativo o número de mulheres minas que migrou para a Corte nesse período. Já na Bahia, era possível comprovar o peso das mulheres da nação Mina no domínio do comércio e da mercancia de gêneros alimentícios, embora o seu protagonismo não se restringisse apenas ao

⁶⁶ De acordo com Nei Lopes (2012 p. 217) o termo quitanda provém do quimbundo *kitanda*, e designa mercado, loja ou tabuleiro para venda de hortaliças, legumes, ovos etc., podendo incluir doces, bolos e biscoitos comercializados em tabuleiros. Por sua vez, quitandeira é o termo que nomeia a dona da quitanda. Nos centros urbanos do Brasil escravista, o termo também era empregado com o sentido depreciativo e racista de “mulher sem educação”. De acordo com Selma Pantoja (2001, p. 46-47), no século XVIII, na cidade de Luanda, em Angola (local onde se estabeleceu o maior porto de embarque de escravizados do litoral ocidental da África), o termo quitanda compreendia “mercado de fazendas, quinquilharias, fubás, fruta, verdura, peixe, óleo de dendê, *ginguba* (pimenta), fritadas e guizados ao uso do país”, assim como produtos identificados como “da terra”, sendo os mais procurados aqueles que guardavam poderes curativos e espirituais, além de itens diversos para adorno pessoal, como colares, brincos, anéis, pulseiras e miçangas dos mais variados tipos e cores. Por fim, havia ainda os gêneros alimentícios vendidos prontos, como o feijão com óleo de palma (dendê), doce de coco, doce de amendoim e massa de fubá. Nos mercados da cidade de Luanda, até os dias atuais, as quitandeiras são uma profissão exercida por mulheres que se agrupam a partir de ramos de atividade e laços de identidade étnica e familiar.

⁶⁷ Segundo Farias, Soares e Gomes (2005, p. 107), é desta região que provém cerca de 80% das populações africanas que chegaram à Bahia desde 1780 até 1850. Ainda de acordo com os autores, uma parte significativa deste grupo falava o idioma ewe ou fon, do Daomé (atual Benin); outro contingente bem mais numeroso pertencia aos povos de língua iorubá; além de um grupo menor de muçulmanos do norte da Nigéria, que incluem os hausá, nupe, calabar, ibo ou bornu.

comércio de rua, sendo também responsáveis por liderar núcleos formados a partir de laços de identidade étnica, no interior dos quais asseguravam proteção e auxílio mútuo como forma de resistência ao sistema escravista. A historiadora Selma Pantoja (2001, p. 46) afirma que o pequeno comércio de alimentos assumiu um papel central na vida social e cultural das principais cidades do Atlântico desde o século XVII:

O pequeno comércio de gêneros alimentícios nas cidades das regiões do Atlântico, do século XVII ao XIX, foi uma atividade à sombra do grande tráfico de escravos que mobilizava os interesses dos mercadores, administradores e soberanos. Esse comércio de caráter secundário era essencial na distribuição dos alimentos para as cidades e portos. A venda de gêneros básicos foi uma das tarefas das mulheres que garantiam o feijão, a farinha, a carne e o peixe seco para a própria continuidade do tráfico de escravos. Os navios negreiros precisavam da farinha e do peixe seco para a alimentação dos escravos. As rotas que ligavam o interior ao litoral dependiam desses dois produtos para abastecer as longas jornadas até as feiras, ou de lá até o litoral. Para a região da África Centro-Occidental, as quitandeiras são o exemplo de como atuava essa rede comercial de gêneros de primeira necessidade, registrando-se, também, como as migrações transatlânticas trouxeram para as cidades coloniais brasileiras essas comerciantes.

Ainda segundo Pantoja (2001), no Brasil oitocentista, as quitandeiras eram mulheres negras livres ou que viviam do ganho, comerciando frutas e legumes, geralmente em praças, mercados e espaços públicos de grande circulação dos principais centros coloniais do país. No Rio de Janeiro, durante a primeira metade do século XIX, além de ocuparem as freguesias de Santa Rita e São José, a presença das quitandeiras passou a se expandir para a freguesia de Sacramento, que incluía o Largo de São Domingos, a Rua de São Pedro, a Rua dos Passos e a Rua do Sabão. Outras localidades, como a Rua do Ouvidor – um dos pontos de comércio de quitandas mais importantes desde o início do século XVII no Rio de Janeiro –, permaneceram ocupadas pelas mulheres quitandeiras (FREITAS, 2015, p. 74). Se, por um lado, desde o início do século XIX até meados dos anos de 1860 e 1870, as mulheres africanas minas lideraram o trabalho com quitandas em ruas, praças e mercados do Rio de Janeiro, esta presença sofreu uma significativa redução nos anos finais do mesmo século, sendo um reflexo das acirradas perseguições policiais e da repressão moralista do nascente governo republicano. Neste período, também foram alvo de reprimendas cada vez mais truculentas as chamadas “casas de dar fortuna” (casas que sediavam cultos e ritos de matriz africana) e os *zungús*, que são de especial interesse para compreender a centralidade que as casas das Tias baianas tiveram na

região que se tornou conhecida como a “Pequena África do Rio de Janeiro”⁶⁸ nas duas primeiras décadas do século XX.

De acordo com Carlos Eugênio Líbano Soares (1998), os *zungús* eram casas onde mulheres e homens negros, na condição de escravizados ou livres, podiam comprar alimentos ou mesmo fazer refeições, também servindo de hospedagem temporária e de ponto de encontro da comunidade afrodescendente no Rio de Janeiro, quer fosse para fins recreativos ou religiosos, sendo muito comuns os “batuques, músicas negras e danças” (Idem, p. 46). Ainda segundo Soares, os *zungús* têm origem com as mulheres vendedoras de angu, que se estabeleceram nas proximidades dos mercados ou em quitandas de frutas e legumes, com seus caldeirões de cobre que serviam a popular iguaria⁶⁹: “As vendedoras eram mulheres negras, que ficavam preferencialmente ao ar livre, nas proximidades da Alfândega. Aparentemente, estas vendedoras depois teriam se deslocado para casas fechadas na cidade, que seriam denominadas *casa de angu*, e, posteriormente, passariam a ser denominadas popularmente *zungús*” (Idem, p. 31). Nestes ambientes, a partilha coletiva de alimento era o elemento propiciador dos encontros, socializações, trocas de experiências e práticas grupais que tinham como finalidade manter vivas as tradições e memórias de seus antepassados. Nas palavras de Soares (Idem, p. 48):

[...] os *zungús* eram um ponto de encontro entre libertos, livres e escravos, onde estes encontravam solidariedade. Mas também eram locais importantes de sobrevivência cultural e principalmente religiosa, pois ali se reproduziam com maior segurança as práticas coletivas religiosas vindas da África, transformadas pela escravidão, mas ainda repositórios vivos de memórias étnicas.

Segundo a definição de Soares (Idem, p. 42), o termo *zungú* teria origem no quimbundo, surgindo da contração de *nzo* (abreviatura de *inzo*, que significa morada, edifício, casa) e *angu* (popular iguaria africana). Novamente, as mulheres minas assumiram um importante papel no

⁶⁸ Termo que parte da definição dada por Heitor dos Prazeres para a região que se estendia do cais do porto à Cidade Nova, nas proximidades da Praça Onze, como sendo uma “África em miniatura”. O termo é apresentado pela primeira vez no livro *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro* (1983), de Roberto Moura, trabalho que situa a trajetória de Tia Ciata e do grupo baiano associado a ela na cidade do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX.

⁶⁹ Em 1826, o pintor francês Jean-Baptiste Debret registrou em aquarela a presença das mulheres vendedoras de angu na Praia do Peixe, localizada na zona portuária do Rio de Janeiro. Também é do artista francês a descrição dos modos de preparo do alimento: “O angu, iguaria popular em todo o Brasil, e cujo nome genérico se dá até mesmo à farinha de mandioca diluída na água quente, compõe-se, no seu mais alto grau de refinamento, de diferentes restos de miúdos de carne de vaca, tais como coração, fígado, bofe, língua, moela e outras partes carnudas da cabeça, exceto o miolo. Tudo cortado em pequenos pedaços, aos quais se adicionam água, banha de porco, óleo de dendê, de cor dourada e gosto de manteiga fresca, quiabo, folhas de nabo, pimentão verde e amarelo, salsa, cebola, louro, salva e tomates: tudo reduzido à consistência de um molho de boa liga”. Fonte: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839).

comando dessas casas coletivas⁷⁰, principalmente a partir da década de 1840. As lideranças femininas eram chamadas de “mestras de *zungú*” (ou mestres, caso fossem homens) e formavam uma casta poderosa, uma alta hierarquia no seio das camadas negras populares do Rio de Janeiro, que se reuniam em torno delas “também buscando proteção, espiritual ou mesmo física, derivada de sua alta influência” (Idem, p, 73). Estas lideranças assumiram um papel vital, tanto na condução espiritual e religiosa dos *zungús*, como na formação de redes de compadrio e solidariedade que congregavam diversos desses redutos coletivos. Posteriormente, os *zungús* também passaram a ser organizados por mulheres e homens afrodescendentes nascidos no Brasil.

Segundo Soares, a freguesia de Sacramento era o “centro nervoso da rede de casas de *zungú*” da cidade (Idem, p. 99-100), e a Rua do Núncio a principal via aglutinadora dessas casas coletivas. Para acontecer, as reuniões precisavam de uma autorização oficial, tendo em vista que, desde 1833, era proibido manter *zungús* pelo Código de Posturas do Município do Rio de Janeiro. Por esta razão, estes espaços eram alvos frequentes do controle e da repressão policial e senhorial. A presença deste tipo de espaço de sociabilidade esteve presente na cidade do Rio de Janeiro ao longo de quase todo o século XIX, mas com maior intensidade entre as décadas de 1830 e 1840, chegando até o limiar do regime republicano. A perseguição movida contra essas casas coletivas nos anos que antecederam a abolição da escravatura forjou o aparente desaparecimento dos *zungús* na cidade do Rio de Janeiro, sendo o ano de 1890 um dos últimos em que frequentadores de *zungús* foram repreendidos e dirigidos à Casa de Detenção (Idem, p. 96).

Assim como os *zungús*, as quitandeiras minas, tão fortemente presentes nos espaços públicos das antigas freguesias do centro do Rio de Janeiro desde as décadas de 1830 e 1840, foram vítimas do impacto das políticas de controle social que tomaram conta da cidade no contexto da abolição da escravatura a fim de permitir “a passagem do regime republicano” (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005, p. 247). A chegada do novo regime carregou consigo uma feroz caçada a todas as formas de cultura popular, em especial aquelas promovidas por comunidades negras. As antigas quitandeiras, tidas como “desobedientes contumazes das posturas municipais” (Idem, p. 254), foram alvos constantes da perseguição moralizante que varreu a cidade do Rio de Janeiro no referido período. Todavia, uma nova geração de mulheres

⁷⁰ De acordo com Soares (Idem, p. 98), metade do grupo de mulheres e homens presos em *zungús*, no conjunto global de registros no período de 1868-1886, eram minas, assim como eram desta nação mais da metade dos africanos livres (66,6%). Dentre os presos em *zungús*, o contingente feminino era bem superior – em média, 4 mulheres para 1 homem –, evidenciando a presença fundamental das mulheres na estruturação e manutenção dessas casas.

negras, notadamente baianas, mas também cariocas, seria o elo decisivo que manteria viva a herança deixada pelas antigas mercantes africanas minas, assim como o legado das organizações sociais que, durante o regime escravista, possibilitou a manutenção dos laços de identidade étnica e a reconstrução de solidariedades múltiplas forjadas nos círculos dos velhos *zungús*.

As experiências sociais, políticas e culturais vividas por Tia Ciata na cidade do Rio de Janeiro nos anos finais do século XIX estão inseridas neste contexto. O funcionamento da máquina repressiva do regime republicano se mostraria ainda mais vigoroso nos anos iniciais do século XX, no limiar da “moderna” *Belle Époque* carioca, inspirada diretamente na remodelação da cidade de Paris de 1880, que se configurou como um projeto de macro reformas urbanísticas – sendo a mais draconiana aquela que ficou conhecida como “Bota-abaixo”, da gestão Pereira Passos⁷¹ –, higienização e saneamento compulsório, destruição de moradias populares e perseguição e criminalização de práticas culturais e religiosas de matriz africana (e de seus praticantes), a exemplo dos candomblés, capoeiras, cordões, sambas e macumbas. Nas palavras de Muniz Sodré (1988, p. 42):

Com esse pano de fundo ideológico, o antigo escravo era alguém a ser afastado – e, junto com ele, as aparências de pobreza, de hábitos não “civilizados”, de questões sociais graves –, por qualquer plano de remodelação da cidade, do espaço imediatamente visível. Isto foi de fato tentado durante o Primeiro Plano de Embelezamento e Saneamento do Rio de Janeiro, executado entre 1902 e 1906, durante o Governo Rodrigues Alves (representante direto da oligarquia cafeeira), quando se tornava imperioso para o Poder – com o objetivo de atrair capitais europeus – dar “credibilidade” capitalista ao território nativo, isto é, dar-lhe uma aparência moderna e europeia.

Comunidades negras estabelecidas entre a velha e a nova cidade⁷² do Rio de Janeiro criaram formas próprias de resistir às investidas “modernizadoras” da nascente República e das velhas elites brasileiras, articulando, primordialmente, as dimensões da religião, da festa e do carnaval, a fim de propiciar a manutenção de laços de solidariedade e a continuidade do patrimônio civilizatório africano, que se infiltraria de forma cada vez mais intensa no espaço público e urbano da cidade.

⁷¹ A expressão “Bota-abaixo” designa a maneira radical pela qual foi implementado um conjunto de obras públicas que redefiniram a estrutura urbana do Rio de Janeiro a partir de 1902, empreendido pelo prefeito da cidade à época, Francisco Pereira Passos, cujo objetivo era transformar a capital federal em uma “Europa Possível” (VELLOSO, 1990, p. 11).

⁷² “Cidade Nova” designa uma região situada ao norte do campo de Santana e que se estendia ao longo da atual avenida Presidente Vargas, diferenciando-se da região que abrangia os bairros localizados nas proximidades da zona portuária do Rio de Janeiro, entre as antigas freguesias de São José e Santa Rita.

O período entre o final do século XIX e o início do XX marcou a fundação das primeiras casas de candomblé Ketu no Rio de Janeiro, concentrando-se entre os bairros da zona portuária e a Cidade Nova. Segundo o professor e consagrado Oluô⁷³ da tradição Ketu no Brasil Angenor Miranda Rocha (1994, p. 33), uma das casas mais antigas da cidade foi fundada nas imediações da Pedra do Sal, no bairro da Saúde, por Mãe Aninha de Xangô (Eugênia Anna dos Santos), Iyá Obá Biyi, que chegaria ao Rio de Janeiro por volta dos anos 1890, acompanhada por Obá Sanyá⁷⁴ e Bamboxê Obitikô – do iorubá *Bángbósé*, “aquele que carrega o machado duplo de Xangô” (CUNHA, 2015, III, posição 43 de 79) –, nome religioso de Rodolfo Martins de Andrade, sacerdote africano nascido em Ketu e um dos fundadores do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, a casa matriz do candomblé Ketu no Brasil. Para além de seu tempo, Mãe Aninha se tornou uma das mais celebradas e reverenciadas Iyalorixás do país⁷⁵, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, no bairro de São Gonçalo do Retiro, em Salvador, na Bahia.

Segundo a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2015), durante a sua permanência na cidade do Rio de Janeiro, Mãe Aninha teria iniciado um sacerdote que se tornaria um dos mais influentes da capital federal durante as primeiras décadas do século XX, João Alabá de Omolu, cuja casa foi estabelecida na Rua Barão de São Félix, nas imediações da Praça Onze. Segundo a historiadora, a localização da casa de João Alabá era estratégica por ser a principal via de ligação entre a zona portuária e a Cidade Nova, onde se concentravam cortiços e outras habitações populares ocupadas por trabalhadores e pela comunidade baiana. Em sua casa, João Alabá iniciou muitas filhas de santo que usufruíam de autoridade e prestígio naquela região da cidade, como Dona Deolinda (que foi mãe-pequena do terreiro), Tia Carmem do Xibuca, Tia Amélia do Aragão, Tia Bebiana, Tia Perciliana, Tia Tereza, Tia Calu Boneca e Tia Mônica.

Tia Ciata, que, segundo Moura (1983, p. 65), havia sido iniciada ainda jovem em Salvador por Bamboxê Obitikô, confirmada como filha de Oxum, ocupava um alto cargo na hierarquia da casa de João Alabá, substituindo Deolinda na função de Iyá kekerê (mãe-pequena) e tornando-se a principal responsável pelos trabalhos e obrigações rituais, espirituais e materiais desta comunidade-terreiro na ausência de seu ilustre Babalorixá. De acordo com o

⁷³ Título designativo dos chefes de babalaôs (sacerdotes de Ifã) na tradição Ketu (iorubá).

⁷⁴ Segundo a *Enciclopédia da Diáspora Africana* (2004), de Nei Lopes, Obá Sanyá era o nome iniciático de Joaquim Vieira da Silva, líder religioso brasileiro radicado em Recife, que, posteriormente, migrou para a Bahia, participando da fundação do Ilê Axé Opô Afonjá (LOPES, 2004, p. 486).

⁷⁵ Segundo Nei Lopes (2004, p. 62), Mãe Aninha exerceu um papel fundamental para o fortalecimento da religião e da cultura negra na sociedade brasileira, garantindo condições para o seu livre exercício, quando, em 1934, pressionou o então presidente da República Getúlio Vargas a sancionar o decreto nº 1202, visando reverter a proibição da prática dos cultos de matriz africana no país.

professor Agenor Miranda Rocha (1994, p. 47), o cargo que cada membro ocupa na hierarquia do candomblé depende de uma combinação de fatores, entre os quais estão a natureza do seu orixá, a herança e antiguidade na casa e a dedicação e o bom desempenho no exercício de suas funções no interior da comunidade. Sobre o papel atribuído à mãe-pequena, Mãe Stella de Oxóssi afirma:

É a Mãe-Pequena da comunidade. O que a Ojubona faz em particular com seus Filhos, a Ìyákékeré deve fazer com todo o Ègbé. Reúne os atributos de mestra e fiscalizadora dos ensinamentos ancestrais e determinações da Ìyáloriṣà. Divide com a Mãe-de-Santo, ombro a ombro, as responsabilidades civis e religiosas. Ela deve ser o cartão de visitas do Àṣẹ. No impedimento ou ausência da Ìyáloriṣà responde pelos destinos do Terreiro. (SANTOS, 2010, p. 70)

Segundo Helena Theodoro (2009), no candomblé, há o estabelecimento de um parentesco comunitário (filhas e filhos, irmãs e irmãos, mães e pais de santo), como caminho e possibilidade de recriação das linhagens e dos laços familiares rompidos no transcurso da diáspora atlântica. Estes laços foram reconstruídos nos processos de iniciação e culto às divindades, aos antepassados e aos ancestrais de diferentes linhagens e nações do candomblé. As mulheres foram elementos centrais no interior dessas práticas rituais, na medida em que seus corpos são como “altares vivos que recebem, distribuem e multiplicam o axé ou energia de vida dos orixás, dos ancestrais e dos participantes” (Idem, p. 26). Na hierarquia do terreiro de João Alabá, Tia Ciata e suas irmãs de santo ocupavam posições de prestígio, sendo este um dos fatores determinantes para a sua ascendência e influência social e cultural junto à comunidade baiana estabelecida na região central da cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do XX. Estas lideranças foram as principais responsáveis por criar pontes entre a comunidade-terreiro e a sociedade em geral, propiciando um desdobramento de suas matrizes simbólicas (*continuum* africano) para o espaço público e urbano da então capital federal, principalmente através do carnaval, onde fulguravam seus afoxés, cordões, blocos e ranchos, que dariam feições singulares à cultura popular carioca, como veremos mais adiante.

Não obstante, é importante reconhecer que, no período que antecedeu a fundação das primeiras casas de candomblé Ketu no Rio de Janeiro, as irmandades negras foram as instituições sociorreligiosas que assumiram um papel preponderante no interior das comunidades de africanos e africanas e seus descendentes, promovendo a coesão social e étnica, em sua luta por espaços institucionais capazes de propiciar a realização de suas aspirações existenciais e a continuidade do patrimônio africano reedificado no Brasil (LUZ, 2013, p. 293). Segundo Laurentino Gomes (2021, p. 282), as irmandades negras são

organizadas em torno da devoção a um santo padroeiro, com regras previamente aprovadas pelas autoridades eclesiásticas. Tradicionalmente, cada uma dessas instituições era constituída por uma mesa dirigente eleita por seus membros (também chamados de “irmãos”), sendo alguns destes cargos os de rei, rainha, juiz, procurador, escrivão e tesoureiro, além de outras funções honoríficas. A mais popular de todas as irmandades negras no Brasil foi a de Nossa Senhora do Rosário, sendo a mais antiga delas estabelecida no Rio de Janeiro, em 1639. De acordo com Gomes (Idem, p. 285):

As irmandades prestavam auxílio aos seus membros de diversas maneiras: promoviam coleta de fundos para a compra de alforria; forneciam ajuda financeira, material e espiritual em momentos de dificuldades pessoais ou familiares; promoviam cerimônias de enterro dos mortos, encomendavam missas pelas almas dos falecidos, davam assistência aos doentes e apoio a causas legais. Também organizavam um calendário de rituais e atividades, que incluía procissões no dia do santo padroeiro e, em alguns casos, a eleição de reis e rainhas negros. Em determinadas ocasiões, como as festas do Corpo de Deus, que anualmente reuniam todas as autoridades civis e eclesiásticas da colônia, as fraternidades participavam dos cortejos em posições predeterminadas segundo a antiguidade e a hierarquia das diversas instituições envolvidas nos eventos. Dessa maneira, envolviam-se ativamente na vida política de suas comunidades e, nessa condição, eram reconhecidas por todos – brancos, negros, escravos ou pessoas livres.

Além da igreja de Nossa Senhora do Rosário, as irmandades estabelecidas nas igrejas de Nossa Senhora da Lampadosa, de Santo Elesbão e Santa Ifigênia, de São Domingos, da Boa Morte e de São Jorge foram importantes núcleos de aglutinação de comunidades negras do Rio de Janeiro, adotando formas associativas alternativas ao sistema escravista vigente.

De acordo com a historiadora Lucilene Reginaldo (2018, p. 272), as irmandades negras costumavam ser mistas, cabendo às mulheres (irmãs) ocuparem cargos específicos, como rainhas e juízas, que, dentre outras atribuições e obrigações, eram responsáveis pela arrecadação dos donativos e organização das festas do santo padroeiro da irmandade. As festas devocionais constituíam um momento privilegiado de mobilização e visibilidade destas entidades religiosas, a partir das quais “poderiam galgar um lugar de distinção na sociedade colonial” (Ibidem), além de possibilitar a ocorrência de atos litúrgicos, que contavam com a presença de música, dança, comida, bebidas e outras atividades propiciadoras de conagração e coesão grupal. No âmbito destas festividades, também eram realizadas manifestações culturais e sociais que foram fundamentais para o processo de restauração e difusão de um conjunto de valores e de formas institucionais e socioculturais herdadas de

sociedades tradicionais africanas, como os reinados do Rosário e as coroações de reis e rainhas do Congo.

Dentre as irmandades negras estabelecidas no Rio de Janeiro, Tia Ciata foi zeladora da Devoção do Senhor do Bonfim, da igreja de São Joaquim, desde, pelo menos, o ano de 1893⁷⁶. Construída em 1758, ao lado de um antigo seminário que deu lugar ao Colégio Pedro II, a pequena igreja de São Joaquim teve a Devoção do Senhor do Bonfim instituída em 16 de janeiro de 1892, por Eloy Pedro de Santa Bárbara, Terencio Leal Pimentel e Ernesto Pereira Pinto⁷⁷. O Nosso Senhor do Bonfim é considerado o mais milagroso e celebrado dos santos católicos na Bahia, identificado com Oxalá por praticantes de cultos de matriz africana, especialmente do candomblé. A instituição da referida devoção esteve ligada a migrantes baianos estabelecidos na região central da cidade do Rio de Janeiro na última década de 1890 – o local noticiado pelo jornal *Diário de Notícias*, de 5 de abril de 1892, para a primeira reunião dos devotos do Senhor do Bonfim é a Rua da Alfândega, nº 253, na antiga freguesia de Sacramento, na vizinhança de Tia Ciata. Entre os zeladores da Devoção também encontramos o nome do pernambucano que se tornaria um dos grandes fundadores e organizadores de ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro, Hilário Jovino Ferreira, popularmente conhecido como “Lalau de Ouro”⁷⁸.

É muito provável que no período de instituição da Devoção do Senhor do Bonfim, em 1892, Ciata ainda estivesse estabelecida na Rua da Alfândega, nº 304, local conhecido por ser reduto de baianos, e cuja região também concentrava a maior quantidade dos antigos *zungús* – notadamente, a freguesia de Sacramento e a Rua do Núncio, que é transversal às Ruas General Câmara e da Alfândega, os primeiros endereços de Tia Ciata no Rio de Janeiro. A igreja de São Joaquim foi demolida em 1904, no marco das grandes reformas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, para o projeto de alargamento da Rua Estreita de São Joaquim (atualmente, Avenida Marechal Floriano)⁷⁹. A transferência de Tia Ciata para a Cidade Nova também deve ter ocorrido no contexto das reformas urbanísticas e sanitárias do início do século XX, considerando que, no ano de 1902, a matriarca já estava estabelecida na

⁷⁶ Segundo informação que consta em Didier (2022, posição 2653), baseada em uma nota do jornal *Diário de Notícias*, de 18 de janeiro de 1893.

⁷⁷ DEVOÇÃO do Senhor do Bomfim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1892, p. 3.

⁷⁸ SENHOR do Bomfim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1903, p. 3.

⁷⁹ Em 2018, durante as obras de construção da linha 3 do VLT (Veículo Leve sobre Trilhos) do Rio de Janeiro, foram encontrados fragmentos, objetos (recipientes e cerâmicas) e 15 ossadas no local da igreja de São Joaquim, que comprovam que o local também abrigava um cemitério, sendo esta uma prática comum entre instituições católicas naquele período. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5257-03-09-2018-rj-antiga-igreja-de-sao-joaquim-e-revelada-durante-as-obras-do-vlt.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

Rua General Pedra, nº 223, que também era a sede oficial do rancho ligado diretamente ao seu núcleo familiar, a Sociedade Carnavalesca Prazer da Rosa Branca.

Nesta época, a casa de Tia Ciata já devia ser um importante núcleo de sociabilidade da comunidade baiana estabelecida na região que ficou conhecida como “Pequena África”, onde aconteciam práticas festivas e sessões de cultos de matriz africana, que iam do samba ao candomblé, da batucada ao choro, do partido-alto à modinha, do rancho carnavalesco aos chamados “blocos de sujo”⁸⁰. Do trabalho com o comércio de doces e com o aluguel de roupas, Tia Ciata aplicava seus ganhos na expansão e no desenvolvimento de sua comunidade imediata, fortalecendo diferentes vínculos institucionais e estabelecendo pontes com outros grupos sociais e poderes oficiais, o que acabou contribuindo para que o seu local de moradia não sofresse com as costumeiras perseguições e intervenções policiais⁸¹.

A descrição do ambiente da casa de Tia Ciata feita por um frequentador anônimo citado por Roberto Moura (1983, p. 104) revela que este era um espaço de sociabilidade voltado não apenas para os membros veteranos que faziam parte do núcleo da matriarca baiana, mas para o convívio e o intercâmbio entre diferentes gerações, especialmente as mais jovens:

A festa era feita em dias especiais, para comemorar alguns acontecimentos, mas também para reunir os moços e o povo de ‘origem’. Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de pretos, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a ‘elite’. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carpina [carpinteiro]. Chegava do serviço em casa e dizia: ‘mãe, vou pra casa da Tia Ciata’. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá quase morando, dias e dias se divertindo.

As festas promovidas por Tia Ciata e suas irmãs de santo costumavam durar vários dias – sendo algumas destas datas tradicionais do calendário religioso, como os dias de São Cosme e Damião e de Nossa Senhora da Conceição – e reunia a comunidade baiana e grupos ligados

⁸⁰ Segundo Nei Lopes (2012, p. 49), os blocos de sujo são grupos carnavalescos “assumidamente anárquicos, sem trajes nem organização previamente estabelecidos, com fantasias ou caracterizações improvisadas, geralmente de cunho satírico e humorístico”.

⁸¹ As perseguições sofridas por sambistas no referido período estão amplamente documentadas em trabalhos como: Moura (1983), Cabral (1996), Sodrê (1998), Lopes (2003), Sandroni (2001) e Lira Neto (2017). Cabe abrir um parêntese para registrarmos uma passagem da vida de Tia Ciata descrita por Roberto Moura (1983, p. 64-65), na ocasião em que curou uma doença grave na perna do então presidente da República Wenceslau Brás (1914-1918). A retribuição foi um cargo no gabinete do chefe de polícia para o seu marido, o também baiano João Baptista da Silva, que havia cursado a Escola de Medicina da Bahia, e, no Rio de Janeiro, chegou a trabalhar como linotipista do *Jornal do Commercio* e como funcionário da Alfândega. O cargo no gabinete do chefe de polícia ocupado por João Baptista e o prestígio de Tia Ciata concorriam para que a sua residência tivesse autorização e proteção legal para realizar atividades festivas e religiosas.

a este núcleo, entre estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais e brancos de classe média, que se aproximavam da festa pelo lado do samba, do culto e do carnaval, entre políticos, jornalistas, artistas e literatos, como Mauro de Almeida, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Grandes personagens que se tornaram conhecidos no cenário da música popular urbana carioca, como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), Donga, João da Baiana (João Machado Guedes) e Heitor dos Prazeres, surgiram ainda crianças nessas casas, iniciando-se em formas variadas de expressão cultural e religiosa de matriz africana, as quais dariam novas feições, especialmente a partir da música.

Por reunir compositores, músicos e carnavalescos proeminentes do círculo baiano, mas, também, carioca, além de figuras de renome do meio das artes, da imprensa e da política local, a casa de Tia Ciata se configurava como um lugar privilegiado para o intercâmbio cultural e para se colocar a *expertise* à prova dos “catedráticos”, conquistando reconhecimento público, como testemunhava o jornalista e cronista Francisco Guimarães, o popular Vagalume (1978, p. 88), que foi um assíduo frequentador das reuniões na casa da matriarca baiana:

Os sambas na casa de *Asseata* [Ciata], eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos *catedráticos*, com a presença de sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do “tabaque”.

Para além do ambiente da casa, Ciata e outras Tias baianas também exerciam ascendência na concorrida Festa da Penha, celebração popular de tradição ibérica em louvor a Nossa Senhora da Penha de França, que acontece nos domingos de outubro na igreja da Penha, na antiga freguesia de Irajá. Segundo Nei Lopes (2012, p. 152), as origens da festa remontam ao século XVII e muito de sua popularidade se deve à presença e ao protagonismo de comunidades negras que imprimiram suas marcas no espaço social e profano da festa, principalmente a partir do século XX, “[...] quando o samba e o choro foram aos poucos predominando sobre os fados e as modinhas, da mesma forma que os cordões emulavam os ranchos portugueses” (Ibidem). Nesta época, a Festa da Penha chegou a se transformar em uma das celebrações mais populares da cidade do Rio de Janeiro, só perdendo para o carnaval.

Segundo Roberto Moura (1983, p. 71-72), Tia Ciata e outras matriarcas baianas armavam barracas para vender bebidas e comidas da culinária africana e baiana aos devotos, assim como acolhiam as rodas de samba que aconteciam no momento profano da festa. Suas barracas eram pontos de intercâmbio social e cultural e de afirmação da identidade negra, atraindo não apenas aqueles que integravam seus círculos familiares e sociais, mas um número

crescente de novos adeptos. Os nomes das barracas deixavam evidentes suas marcas identitárias: “Reino da África”, “Sultana da Bahia”, “Flor da Cidade Nova”, “Gruta do Pedaco”, entre outros (SOIHET, 1998, p. 25). Os músicos e compositores João da Baiana, Caninha (José Luiz de Moraes), Sinhô, Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres marcavam presença assídua nos domingos de outubro na Festa da Penha para lançar seus sambas, com o desejo de que se tornassem sucesso no carnaval, como afirmava Heitor dos Prazeres em depoimento prestado a Roberto Moura (1983, p. 73): “Naquele tempo, não tinha rádio, a gente lançava a música na Festa da Penha. Eu só fiquei conhecido a partir da Festa da Penha”. O samba que obtivesse sucesso na Penha se consagraria no carnaval do ano seguinte, e, por esta razão, a celebração se tornou um dos principais canais de divulgação do samba e do sambista nos anos iniciais do século XX.

Além de tomar parte em festas públicas de grande apelo popular, Tia Ciata também tinha em sua casa um ponto de saída de blocos e ranchos carnavalescos, assumindo a liderança da Sociedade Carnavalesca Prazer da Rosa Branca. O grupo vinculado à família de Ciata era responsável por costurar e bordar as roupas do rancho, confeccionar os ornamentos, os instrumentos de percussão e criar o enredo e as músicas que seriam apresentadas nos desfiles, quer fossem marchas ou chulas. Naquela época, era comum que cada rancho tivesse o seu próprio bloco de sujo correspondente, que, geralmente, ironizava situações do cotidiano vivido pelo grupo. “O Macaco é Outro”, nome que denunciava o racismo da sociedade da época, era o bloco liderado pela família de Tia Ciata, que fez o seu primeiro desfile no domingo de carnaval de 1910, na Praça Onze, tendo como porta-estandarte Lili (Licínia da Costa Jumbeba), a neta mais velha de Tia Ciata. A partir do início do século XX, a casa de Tia Ciata transformou-se em um dos principais pontos de parada dos cortejos do carnaval popular que desciam para a Praça Onze, assim como havia sido no passado a casa de Tia Bebiana, no Largo de São Domingos, todos eles passando debaixo de sua janela para lhe prestar homenagem.

Ao retomar passagens importantes da trajetória de Tia Ciata, podemos reconhecer que sua atuação foi decisiva no sentido de possibilitar que a comunidade negra, baiana e carioca, estabelecida na região central do Rio de Janeiro, pudesse criar meios e estratégias próprias de resistência a um projeto político discriminatório e excludente que se configurava no período do pós-abolição da escravatura na capital federal. É importante considerar que o seu protagonismo não esteve circunscrito somente ao universo das associações socioculturais afro-cariocas das quais foi fundadora e liderança, como ranchos e blocos carnavalescos, mas, sobretudo, abrangia sua posição como autoridade religiosa em um dos candomblés de tradição Ketu mais antigos e influentes do Rio de Janeiro daquele período. Tia Ciata também atuou

como zeladora da Devoção do Senhor do Bonfim, na igreja de São Joaquim, e como agenciadora – ou “empreendedora”, para usar um termo popular nos dias de hoje – de uma pequena associação de ofício envolvendo mulheres que faziam parte de seu núcleo familiar e/ou de pertencimento grupal e étnico, dedicada à produção e venda de doces típicos da Bahia e da culinária afroreligiosa, assim como de confecção e aluguel de indumentárias de baiana.

A sua casa – estabelecida em diferentes logradouros entre a Rua da Alfândega e a Praça Onze – também foi ponto de aglutinação de sambistas, músicos, instrumentistas, arranjadores, carnavalescos, líderes religiosos, políticos, artistas, escritores e jornalistas, contribuindo para que o samba e outras formas de expressão cultural e religiosa afro-brasileiras pudessem ser praticadas e transmitidas de geração a geração, expandindo-se para outros círculos sociais com poder de influência na vida pública da cidade. Nos diferentes papéis que exerceu, Tia Ciata, aliada a outras Tias baianas, foi capaz de articular estratégias efetivas de luta por cidadania e de reparação social, política e cultural para as populações negras, fazendo frente ao projeto ideológico e político racista/classista das elites nacionais e dos poderes oficiais de sua época.

Ainda que diversos pesquisadores e estudiosos das mais diferentes áreas do conhecimento tenham se dedicado a abordar o pioneirismo de Tia Ciata na formação da cultura popular e urbana carioca, em especial do samba, a sua biografia ainda carece de um estudo de maior ressonância, que recupere com a devida acuidade passagens importantes de sua vida que ainda são completamente desconhecidas, a exemplo dos períodos de sua infância e juventude vividos na Bahia, ou de sua chegada ao Rio de Janeiro, até o momento em que se consagrou como liderança emblemática no interior da comunidade de baianos estabelecida entre a zona portuária e a Cidade Nova da capital fluminense. Embora o seu legado tenha ultrapassado pouco mais de um século, ainda nos dividimos entre narrativas que ora buscam mitificá-la, deixando em segundo plano sua agência social e histórica, ora colocam em questão sua autoridade e centralidade enquanto mulher pioneira do samba. Para tanto, faço ressoar as palavras de seus contemporâneos e descendentes, como seu neto Bucy Moreira:

Minha vó era a voz suprema, quando ela dizia qualquer coisa ninguém respondia nada, porque todo mundo gostava dela, ela tinha qualquer coisa que a palavra dela era uma ordem e todo mundo respeitava. (MOURA, 1983, p. 105)

Ou, então, de Francisco Guimarães, o Vagalume:

Vendeu doces toda a sua vida de moça e durante a sua velhice. Trabalhou, trabalhou muito para ajudar seu marido, o popularíssimo João Batista, da

Imprensa Nacional, que, nos dias de samba, candomblé ou carnaval, ficava doido e não contava com a esposa, porque, se se tratava de candomblé, ela como “Mãe de Santo” que era e das boas, ia ver arriar os “orixás” e então levava em sua companhia as filhas: Isabel, *Pequena* e *Mariquita*; se se tratava apenas de samba, ela estava dentro da roda e quando era pelo carnaval esquecia tudo, porque como foliona de primeiríssima, transformava a sua casa, quer na Rua da Alfândega, quer ultimamente na Rua Visconde de Itaúna (onde faleceu) em verdadeira *Lapinha*. Rancho que saísse e não fosse à casa de *Asseata* – não era tomado em consideração, era o mesmo que não ter saído. (GUIMARÃES, 1978, p. 87-88)

E, por fim, de sua irmã de santo e conterrânea Carmem Teixeira da Conceição, a Tia Carmem do Xibuca:

Eu e a minha irmã Ciata sempre tivemos as maiores famílias do Rio de Janeiro. (...) Ela era uma baiana das primeiras, das mais procuradas e ajudou a fazer a fama da praça Onze. No Carnaval, todos os clubes paravam na porta dela, cumprimentavam, pediam a bênção. Ela abria as portas, o que tinha mandava oferecer, o pessoal entrava, brincava na sala, depois ia embora. Uma mágoa que tenho é ter perdido a única foto dela. Emprestei pra um jornalista e ele não devolveu mais. Eu queria receber de volta. (MOURA, 1983, p. 104)

Atualmente, quem dá continuidade ao legado de Tia Ciata é sua bisneta, Gracy Mary Moreira (filha de Bucy Moreira) – ao lado de seu esposo, Nilson Nogueira, e de seus filhos, Nilson Moreira e Guilherme Moreira –, através da Casa da Tia Ciata (estabelecida na Rua Camerino, nº 5, no centro do Rio de Janeiro), que é sede da Organização dos Remanescentes da Tia Ciata (ORTC) e de um espaço cultural que busca manter viva a memória da matriarca da família, através de uma exposição permanente e de uma série de atividades artísticas, culturais e educativas. Algumas destas ações e atividades são: o projeto “Caminhos de Ciata”, que promove visitas orientadas a lugares e territórios de relevância histórica e cultural entre a zona portuária e a Cidade Nova, por onde Tia Ciata passou desde a sua chegada ao Rio de Janeiro; o “Samba da Cabaça”, uma roda de samba que acontece mensalmente na Pedra do Sal, no bairro da Saúde, e conta com a participação de músicos e sambistas ligados ao núcleo da Casa da Tia Ciata; o “Batuke de Ciata”, bloco que, desde 2009, desfila pelas ruas do centro do Rio de Janeiro no período que antecede o carnaval, com uma bateria formada, majoritariamente, por mulheres; o “Cortejo da Ciata”, realizado no mês da Consciência Negra em homenagem à memória de Tia Ciata e que conta com a participação de diferentes grupos culturais e entidades afro-cariocas; e, por fim, um programa permanente de oficinas (de jongo, percussão, capoeira e samba), de colóquios e de um seminário internacional⁸².

⁸² A programação da Casa da Tia Ciata pode ser consultada no site oficial da instituição. Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/home>. Acesso em: 11 de outubro de 2022.

Representando cinco gerações de sua família, Gracy Mary participa ativamente de diversas ações de valorização da memória do samba, de defesa da liberdade religiosa e de luta pela igualdade racial e pelos direitos da mulher, construindo vínculos com o território negro da região central do Rio de Janeiro, o mesmo que, desde os tempos de sua bisavó, permanece sem o devido reconhecimento histórico e cultural por parte dos projetos de políticas públicas e das autoridades governamentais, mas que continua criando sociabilidades alternativas frente a uma realidade social e racial discriminatória e excludente.

2.2 Outras Tias baianas no Rio de Janeiro

Ao lado de Tia Ciata, construindo uma rede extensiva de sociabilidades baseada em laços de identidade étnica e solidariedade grupal, também estavam outras Tias baianas, a exemplo de: Tia Sadata (da Pedra do Sal), Tia Bebiana (do Largo de São Domingos), Tia Perciliana de Santo Amaro (mãe de João da Baiana), Tia Amélia do Aragão (mãe de Donga), Tia Perpétua (que morou na Rua de Santana), Tia Veridiana (mãe de Chico Baiano), Calu Boneca (que também era mãe-de-santo), Rosa Olé (que morava na Rua General Câmara), Tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmem do Xibuca), Tia Gracinda (mulher do Pai Alufá Henrique Assumano Mina do Brasil e proprietária do restaurante Gruta Baiana), Tia Davina (avó de Mãe Meninazinha de Oxum, Iyalorixá do Ilê Omolu Oxum) e Tia Josefa Rica (também conhecida como Josefa da Lapa).

As casas das Tias baianas, estabelecidas entre os bairros da Saúde, Gamboa e do Santo Cristo e, posteriormente, estendendo-se até a Cidade Nova, eram redutos que ofereciam guarida e proteção social aos baianos recém-chegados ao Rio de Janeiro, o que aconteceu de forma mais intensa entre o final do século XIX e a primeira década do século XX. A casa de Tia Sadata, na Pedra do Sal, era um destes espaços que acolhia os conterrâneos baianos até que pudessem encontrar moradia e trabalho no novo território. Situada no alto do Morro da Conceição, o local oferecia uma visão privilegiada da Baía de Guanabara, de onde era possível controlar o tráfego marítimo e avistar as embarcações identificadas com a bandeira branca de Oxalá (MOURA, 1983, p. 28). Miguel Pequeno e sua esposa, Amélia do Kitundi, também ofereciam acolhida e apoio aos grupos de baianos recém-chegados até que pudessem se integrar e garantir sua sobrevivência na cidade. As casas de Tia Davina, no bairro de Santo Cristo, e de Tia Bebiana, no Largo de São Domingos, também eram um destes lugares que ofereciam refúgio e hospitalidade aos conterrâneos baianos. Em depoimento prestado ao Museu da

Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 2 de abril de 1969, Donga dava o seu testemunho sobre a importância dos anfitriões baianos na recepção dos contrerribeiros que chegavam à cidade⁸³:

Todos os baianos que saíam da Bahia, assim, esporadicamente, procuravam o Seu Miguel. O Seu Miguel parecia cõsul. As casas naquele tempo eram casas de “rota”. Tinha quatro ou cinco quartos, tinha corredor, tinha aqueles quartos, de modo que dava para todo mundo, sabe? E ainda tinha quintal aí na cidade, nos fundos das casas, tanto na Rua do Hospício, como na Rua da Alfândega. Nos fundos das casas, dava pé de mamão. No telhado, pé de fumo. Cheio de pé de fumo e tudo isso. Apanhava-se mamão no fundo das casas. Havia fartura, havia tudo isso. Então, os baianos vinham da Bahia, os que procediam vinha apresentado a Seu Miguel, e ficava lá alojado até se arranjar ou coisa que o valha, ou, então, na casa de Tia Bebiana, que era perto.

Carmem Teixeira da Conceição, a Tia Carmem do Xibuca, em depoimento a Roberto Moura (1983, p. 28), também contava sobre a experiência de chegada dos grupos de baianos ao Rio de Janeiro, no final do século XIX:

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Ossum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar. (...) Tinha primeira classe, era gente graúda, a baianada veio de qualquer maneira, a gente veio com a nossa roupa de pobre, e cada um juntou sua trouxa: ‘vamos embora para o Rio porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom’. (...) Era barato a passagem, minha filha, quando não tinha, as irmãs inteiravam pra ajudar a passagem. Eu queria achar um livro que a enchente extraviou, aquele livro sim é que tinha as baianas todas, subindo em cima do navio, tocando prato. Tinha nas minhas coisas, mas a enchente extraviou. (...) Dois, três dias de viagem, a comida a gente fazia antes de vir, depois era ali mesmo, tomava camaradagem com aqueles homens de lá de dentro do navio, sabe como é baiana, mais uma graça, mais outra.

A baiana Carmem Teixeira da Conceição, que nasceu em 1877 e chegou ao Rio de Janeiro em 1893 (COSTA E SILVA, 2011, p. 185), no mesmo depoimento a Moura (Idem, p. 102-103), dava o seu testemunho sobre as condições de trabalho de homens e mulheres que faziam parte da comunidade afro-baiana estabelecida na região central do Rio de Janeiro naquele período:

⁸³ SANTOS, Ernesto Joaquim Maria dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho, J. Efegê, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar, Pinto e Braga. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1969. Arquivo em CD/áudio.

Quem trabalhava mais assim era português, essa gente, espanhóis, era mais essa gente mesmo. Não era fácil, não, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal assim preto, da África, que pertencia à Bahia, eles tinham aquele preconceito. Mas a mulher baiana arranjava trabalho. Porque sabe, a mulher baiana eles têm assim aquelas quedas, chegavam assim: “Iaiá, que há?” E sempre se empregavam nas casas de família para fazer um banquete, uma coisa. Tinha fábrica, já tinha aí pra Bangu, já tinha, mas eram os brancos que trabalhavam. Muitas mulheres trabalhavam em casa lavando pra fora, criando as crianças delas e a dos outros, mais dos outros do que delas...

O período imediatamente posterior à abolição da escravatura no Brasil foi marcado por um intenso fluxo populacional de migrantes e imigrantes em direção à capital do governo republicano recém-instaurado. Interessava às elites econômica e política da época o incentivo à imigração, principalmente europeia, como estratégia que visava ao branqueamento da população do país, para atuar no ramo industrial e de serviços da economia nacional, ao mesmo tempo em que se esquivavam da implementação de políticas de reparação social e de garantia do direito à cidadania plena para as populações afrodescendentes. Nas palavras de Muniz Sodré (1981, p. 41):

A facilitação da entrada de imigrantes no país (1.125 mil entre 1891 e 1900) – desencadeada pelo Senador Vergueiro desde o Império – foi uma decisão contra o negro: a concorrência estrangeira viria a prejudicar em muito o acesso de ex-escravos às vagas oferecidas pela indústria e comércio. Tratava-se de uma decisão político-cultural, com uma lógica orientada pelo reforço das aparências brancas da população urbana. As alegadas “vantagens técnicas” dos imigrantes europeus eram um argumento que mal escondia o desafio manifesto de se promover a “regeneração racial” do país. De sua parte, também por razões culturais e históricas, os negros não deixavam de oferecer resistência aos regimes produtivos de capatazia, ao regime férreo e pouco compensador do trabalho proletário.

Segundo o historiador Sidney Chalhoub (2012, p. 42-43), entre os anos de 1890 e 1906, a população do Rio de Janeiro passou de 522.651 para 811.443 habitantes, representando a população estrangeira 26% do total para o segundo período e 24% para 1890, ou seja, em pouco mais de 15 anos, o número total de estrangeiros na capital federal aumentou em torno de 85.539 habitantes, sendo que, no interior deste fluxo imigratório, os portugueses formavam o grupo majoritário. Ainda segundo Chalhoub, o aumento da imigração no período acarretou na ampliação da oferta de mão-de-obra no país e acirrou ainda mais a disputa no mercado de trabalho assalariado, no qual as populações afrodescendentes eram preteridas. Em fins do século XIX, e ao longo de toda a Primeira República, cristalizou-se uma política de hierarquização social e racial no mercado de trabalho a nível nacional. No cenário da capital

federal, Roberto Moura (1983, p. 49) afirma que as condições de trabalho só mudariam a partir da década de 1920, e, mais significativamente, a partir dos anos 1930, quando a imigração maciça de europeus sofreu uma retração e os segmentos industrial e comercial começaram a incorporar o trabalho de outros grupos sociais e raciais a fim de suprir a demanda por mão-de-obra, o que não significava que o estigma e as condições sociais e econômicas das populações negras tivessem sofrido quaisquer alterações.

No que diz respeito ao mercado de trabalho, pelo menos até a década de 1920, a comunidade afro-baiana estabelecida na região central do Rio de Janeiro continuaria fortemente vinculada à prestação de serviços informais em torno de pequenas corporações de ofício, como afirma Moura (*Idem*, p. 45):

As pequenas profissões não ligadas diretamente à estrutura capitalista moderna que se impunha com suas regras, sem horário nem patrão, permitindo a iniciativa privada ou do grupo próximo, não exigindo grande investimento, e podendo ser realizada numa parte da própria moradia em pequenas oficinas improvisadas, na cozinha, ou na própria rua paralelamente à venda, seriam muito exploradas pelos negros na cidade, muitos já tendo ganho experiência, como forros ou escravos de ganho, nesses expedientes na cidade de Salvador. Gente que oferecia serviços e que vendia o que produzia em pequenas portas, nos cantos das ruas em tabuleiros armados, ou que se engajava em obras e serviços de reparo e manutenção. Pedreiros, ferradores, alfaiates, sapateiros, barbeiros, ferreiros, marceneiros, lustradores, tecelões, pintores de paredes ou tabuletas, torneadores, estofadores, serradores (não senadores), tintureiros, costureiras, bordadeiras, lavadeiras, doceiras, arrumadeiras, vendedores ambulantes de seu trabalho ou de quinquilharias, roletes de cana, bilhetes, refrescos, livretos, e toda a sorte de coisa miúda, crianças com balas, biscoitos, se defendendo e ajudando as pequenas unidades familiares.

A realidade vivida por mulheres negras que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tornava necessária uma antiga estratégia de sobrevivência: as pequenas associações de ofício, especialmente aquelas dedicadas ao comércio de doces e salgados e de costura e aluguel de roupas. Em geral, estas atividades eram desenvolvidas no próprio espaço da casa e aglutinavam homens e mulheres a partir de laços étnicos, familiares e/ou religiosos. Este era o caso, por exemplo, de Celestina Gonçalves Martins (também conhecida como Tia Celi), mãe do sambista, compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres⁸⁴, que trabalhava costurando roupas por encomenda, quase sempre contando com um pequeno grupo de mulheres que lhe prestava assistência. A aprendizagem de quaisquer atividades profissionais que pudessem garantir a sobrevivência individual e

⁸⁴ Heitor dos Prazeres também exerceu o ofício de lustrador e marceneiro, que, segundo Moura (1983, p. 46), eram ocupações tradicionais entre os baianos que vivam no Rio de Janeiro naquele período.

familiar também se dava no interior do seu próprio círculo social, como afirmava Heitor dos Prazeres, em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 1º de setembro de 1966⁸⁵:

Eu trabalhei em todas as profissões quase. Eu sou do tempo da aprendizagem, que hoje é difícil. Então, eu fui aprendiz de tudo. Eu fui aprendiz de tipógrafo. Eu fui aprendiz de marceneiro. Eu fui aprendiz de sapateiro. Eu fui aprendiz de alfaiate. Então, eu fiz uma espécie de um estágio em todas as profissões. Onde eu me estabilizei foi em marcenaria. Eu trabalhei muitos anos. Muitos anos, mesmo. Nas maiores casas. Eu era um dos melhores.

Em depoimento prestado a Moura (1983, p. 46), Cincinha, neta de Tia Ciata, também trazia o seu testemunho sobre a importância das aprendizagens que aconteciam no ambiente da casa como possibilidade de prover o sustento individual e familiar:

Elas todas sabem fazer doce, a gente aprende de tudo. Elas diziam pra gente: ‘amanhã quando casar, se tiver um fracasso com o marido, não precisa pedir ao vizinho nem a parente, é só fazer qualquer coisa pra ganhar dinheiro. (...) Cada uma nas suas casas, os que iam nascendo não sabiam ainda e ia-se ensinando. [...]

Em seus tabuleiros, as Tias baianas – ao lado de suas filhas, sobrinhas, afilhadas etc.– mercavam iguarias diversas, criando pontos de encontro com a cidade, fazendo circular seus saberes, organizando seus modos próprios de trabalho, negociando com outros grupos sociais, forjando parcerias, dando conselhos, disputando os espaços públicos, ocupando lugares de destaque na trama das relações sociais e imprimindo suas marcas em esquinas, ruas, praças e mercados da então capital federal. Neste contexto político, disputar o território significava lutar para ter reconhecida sua própria existência, a partir da construção do que Muniz Sodré (1988, p. 26) chama de “territorialidades culturais”, ou seja, o enraizamento do grupo, que também abrangia as relações físicas e sagradas estabelecidas com o espaço circundante.

Perciliana Maria Constança (cujo nome é registrado de diferentes formas na literatura do samba, como Perciliana, Presciliana, Preciliana ou Prisciliana) foi mais uma dessas lideranças que migrou da Bahia para o Rio de Janeiro em fins do século XIX, ampliando a rede de sociabilidade e solidariedade da comunidade baiana estabelecida entre a zona portuária e a Cidade Nova do Rio de Janeiro. Natural de Santo Amaro, Tia Perciliana foi neta de africanos

⁸⁵ PRAZERES, Heitor dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Ilmar de Carvalho, Ary Vasconcellos e Juvenal Portella. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1966. Arquivo em CD/áudio.

escravizados, tendo herdado de seus pais, Joana Rodrigues⁸⁶ e Fernandes de Castro, uma quitanda de artigos afro-brasileiros localizada na antiga Rua do Sabão – conquistada após muitos anos de trabalho árduo na cidade do Rio de Janeiro. Casada com o também baiano Félix José Guedes, Tia Perciliana teve 12 filhos, sendo João da Baiana o caçula e o único carioca. Em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 24 de agosto de 1966, João da Baiana falava sobre as condições de vida e de trabalho de sua mãe Perciliana na capital federal⁸⁷:

A minha família não era rica, mas tinha um recursozinho, porque meus avós, os africanos, naquela época, eles tinham qualquer coisa, né? Então, de sorte, que minha mãe – meus avós eram os pais da minha mãe – então, minha mãe tinha qualquer coisa para nos manter. Depois, ela tinha empregados pra vender doce na rua. Minha mãe fazia doce e os empregados saíam. Esses doces da Bahia, que essas baianas vendem aí pelas esquinas. Ela tinha quatro ou cinco tabuleiros daquele. E os empregados saíam vendendo pela rua.

O ofício envolvendo o comércio ambulante de doces e a quitanda propiciou condições de vida mais favoráveis à família de João da Baiana, como ele mesmo reconhecia. Tia Perciliana morou durante muitos anos na Rua Senador Pompeu, nº 286 (conhecida como “Rua do Peú”, que, segundo Donga, era o quartel-general que fixou e difundiu o samba para toda a cidade do Rio de Janeiro⁸⁸), e, assim como Ciata e outras Tias baianas, também promovia festas e sessões de candomblé em sua residência. Desde os 8 ou 10 anos de idade, João da Baiana já tomava parte nessas reuniões e, a partir de então, foi aprendendo o samba (a dança, o ritmo e o canto), destacando-se no domínio do pandeiro, que, segundo alguns pesquisadores e estudiosos, ele teria aprendido com sua mãe, assim como o tradicional prato-e-faca⁸⁹.

⁸⁶ No livro de Roberto Moura (1983), o nome da mãe de Tia Perciliana aparece registrado como Joana Ortiz. Todavia, optei por incluir o nome que o próprio João da Baiana registra em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), em 1966.

⁸⁷ MACHADO, João Guedes. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Hermínio Bello de Carvalho e Aloysio de Alencar Pinto. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1966. Arquivo em CD/áudio.

⁸⁸ De acordo com o depoimento prestado por Donga ao MIS-RJ, em 2 de abril de 1969.

⁸⁹ Este fato é bastante provável, considerando que tais instrumentos são tocados por muitas mestras sambadeiras da Bahia até hoje, a exemplo de Mestre Aurinda do Prato (de Vera Cruz/Ilha de Itaparica), Dona Zélia do Prato (de São Braz/Santo Amaro) e Dona Chica do Pandeiro (da Matinha dos Pretos/Feira de Santana).

Imagem 13 - Prato-e-faca que pertenceu a João da Baiana, com pintura de sua autoria em homenagem às mães baianas do samba



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/Coleção Almirante

A rede de intercâmbios formada pelas Tias baianas no Rio de Janeiro era extensa, e, através dela, o saber estava sempre em circulação, propiciando a iniciação e a aprendizagem das novas gerações. O compositor, músico e violonista Donga também se beneficiou das vivências e aprendizagens que tivera nos diferentes espaços de sociabilidade formados em torno das Tias baianas. Sua mãe, Amélia Silvana de Araújo, conhecida como Tia Amélia do Aragão, era cantora de modinhas⁹⁰ e irmã de santo de Tia Ciana no terreiro de João Alabá, enquanto seu pai, Pedro Joaquim Maria dos Santos, exercia o ofício de pedreiro e tocava bombardino. No depoimento que prestou ao MIS-RJ, Donga contava sobre as festas que eram organizadas por sua mãe Amélia⁹¹:

Bom, eu brinquei muito. Os meninos daquela quadra encontraram com o que brincar e divertir-se. Nós encontramos isso: um ambiente muito bom para a infância, para brincados, para distração, para tudo isso. Inclusive, a minha mãe era festeira. Na nossa casa, foram dados os primeiros sambas. Uma das casas que mais vezes maiores sambas deu no Rio de Janeiro, foi lá em casa, foi minha mãe. Só que daí, depois de um certo tempo, nós mudamos para a Aragão e daí minha mãe realizou grandes reuniões de samba, porque ela trouxe isso no sangue, era baiana. E lá em casa se reuniam os pioneiros, os grandes sambistas.

⁹⁰ Segundo Sodré (1998, p. 30), as modinhas tinham um andamento bem menos vivo que o lundu, incorporando letras adaptadas de árias italianas e quadras e formas melódicas portuguesas.

⁹¹ Depoimento de Donga ao MIS-RJ, em 2 de abril de 1969.

Uma nova geração de músicos, compositores, cantores e arranjadores que passou a atuar no meio fonográfico, no rádio, em orquestras e conjuntos musicais, em teatros e casas de shows da cidade do Rio de Janeiro, nas décadas iniciais do século XX, tais como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e Getúlio “Amor” Marinho foram formados com base nos saberes e valores que circulavam pelas casas e terreiros daquela comunidade baiana instalada no coração da capital federal. Neste sentido, é possível afirmar que os diferentes espaços de sociabilidade organizados em torno das Tias eram como “escolas”, como ressalta J. Muniz Jr. (1966, p. 82), onde se podia estabelecer contato direto com as práticas do samba “à baiana” e do candomblé, cujos fundamentos desafiavam e seduziam aqueles que não eram iniciados em tais tradições. Não obstante, estes espaços funcionavam, simultaneamente, como locais de moradia, hospedagem, práticas religiosas, festivas, associações de ofício e agremiações carnavalescas. Devido ao exercício desses múltiplos papéis, as Tias assumiam grande ascendência no interior de seu próprio grupo, assim como ampliavam as perspectivas de integração e “penetração coletiva” no espaço urbano do Rio de Janeiro. Para tal fim, as associações carnavalescas cumpriam um papel estratégico, notadamente os ranchos, como afirma Muniz Sodré (1998, p. 36):

Examine-se o rancho – era uma organização estruturalmente negra. Já existia na *Pedra do Sal* (atual morro da Conceição), como instituição recreativa de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das *tias* da Cidade Nova. Herdaram características (por exemplo, a forma de procissão) dos pastoris e ternos nordestinos, mas também dos *cucumbis* (mais remotos) – que eram passeatas musicais realizadas por ocasião das festas de Natal e Reis – e dos *cordões* (mais recentes que os cucumbis e mais antigos do que os blocos). Os ranchos aproveitaram a festa europeia do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra. Nos cordões, esta afirmação cultural não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos, etc.), pois incluía também um movimento “selvagem” de *reterritorialização* (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades no sentido da cultura negra.

Tia Bebiana foi uma figura central desta primeira fase dos ranchos ainda ligados ao ciclo natalino, guardando em sua casa, no antigo Largo de São Domingos, a Lapinha, em frente da qual os cortejos se dirigiam no Dia de Reis, a fim de prestar homenagem à matriarca baiana, e para os quais ela retribuía oferecendo ramos. Tia Carmem do Xibuca também tinha recordações de Tia Bebiana, que foram registradas no depoimento que concedeu a Roberto Moura (1983, p. 63):

Bebiana de Iansã era uma baiana muito divertida, o pessoal, também os clubes, eram obrigados a ir na Lapinha cumprimentar ela. Não era rica, além do santo, ela pespontava muitos calçados, tinha moças que trabalhavam para ela, em casa ela ganhava aquele dinheirinho. Quando tinha que dar festa, algum pagode, ela ia para a casa de seu João Alabá, elas todas davam de comer ao santo na casa de meu pai João. Quando elas não queriam ir à Bahia, iam para a casa de meu pai.

Um dos primeiros ranchos ligados ao núcleo de baianos da região central do Rio de Janeiro surgiu na Pedra do Sal, o Sereia de Ouro, que reunia trabalhadores da estiva do Cais do Porto⁹² e tinha em Tia Bebiana uma de suas principais lideranças. Ainda nesta fase inicial, os ranchos saíam pelas ruas na véspera do Dia de Reis, lembrando os ternos e pastorinhas tradicionais da Bahia, com seus cortejos à base de violões, cavaquinhos, flautas e castanholas, abrangendo elementos vocais-coreográficos, que eram entremeados por louvações e saudações aos donos da casa. Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 298), ainda no início do século XX, o nome “rancho” era sinônimo de grupo de pessoas que percorriam as ruas em forma de procissão, expressando-se através de cantos e danças. Neste sentido, o termo poderia ser utilizado tanto para designar os cortejos que tinham motivações religiosas quanto para aqueles relacionados aos ciclos natalino e junino, quanto a manifestações carnavalescas.

No contexto de surgimento dos ranchos carnavalescos no Rio de Janeiro, destaca-se a liderança do pernambucano Hilário Jovino Ferreira – conhecido como “Lalau de Ouro” ou Tenente Hilário –, radicado no Rio de Janeiro desde 1872. Segundo Nei Lopes (2003), Hilário, que era frequentador da casa de Tia Ciata e ogã conselheiro no terreiro de João Alabá, foi responsável por transferir o desfile dos ranchos do ciclo natalino para o período carnavalesco, fundando o rancho Rei de Ouro, em 1893. De acordo com Maria Clementina Pereira Cunha (2001), a diferença do Rei de Ouro para as agremiações carnavalescas que o antecederam foi a maior organização e disciplina dada por Hilário Jovino, assim como a iniciativa de obter autorização policial para sair às ruas no carnaval, o que, segundo a historiadora, ainda não era uma prática tão comum entre os grupos de trabalhadores mais populares. Sobre a nova formação adotada por Hilário, Cunha (Idem, p. 212) afirma:

[...] ele trazia uma organização herdada das procissões religiosas, sob a forma de figuras institucionalizadas no préstito, como a porta-bandeira, o porta-machado, as pastorinhas ou saloias, que dançavam, batiam castanholas e introduziram o registro mais suave das vozes femininas no brinquedo, dando-lhe a “perfeita organização” e a aparência calma do desfile cadenciado por

⁹² Segundo depoimento de Donga ao MIS/RJ (1969).

marchas menos marcadas pela “pancadaria” que caracterizava as formas mais populares do Carnaval.

Com a capacidade de liderança de Hilário e a ascendência das Tias baianas, diversos ranchos foram fundados no Rio de Janeiro, incluindo o mais famoso deles, o Ameno Resedá (1907-1941), que se autodenominou “rancho-escola”, cuja organização se diferenciava dos ranchos pioneiros por apresentar: enredo fixo, carros alegóricos, comissão-de-frente, orquestra formada por instrumentos de cordas e sopros (acompanhados de pandeiro e ganzá), mestre-sala e porta-estandarte. É importante sublinhar que, apesar das transformações em seus modos de exibição no carnaval, os ranchos tinham uma intensa atividade associativa e cultural ao longo do ano, realizando almoços, procissões e festas em devoção aos santos padroeiros da agremiação, aniversários, bailes dançantes, ensaios e piqueniques etc. A partir dos ranchos, a Praça Onze se consagrou como palco principal do carnaval negro e popular do Rio de Janeiro, funcionando como ponto de convergência de diversas outras formas de organização carnavalesca, a exemplo dos cordões e blocos, até desaparecer em meados da década de 1940. Apesar de sua popularidade inicial, os ranchos não lograram uma sobrevida de sucesso, logo sendo substituídos pelas escolas de samba.

Um aspecto que merece uma pesquisa de maior abrangência diz respeito às relações de intercâmbio e de colaborações mútuas estabelecidas entre os integrantes dos diversos ranchos carnavalescos que se espalharam pela cidade do Rio de Janeiro – especialmente aqueles ligados ao núcleo baiano da Cidade Nova –, e os sambistas pioneiros que formaram as escolas de samba cariocas. No que diz respeito ao circuito dessas trocas e intercâmbios, Heitor dos Prazeres (que também era conhecido na região do Estácio de Sá como “Lino do Estácio”) aparece como uma referência central, transitando de forma dinâmica e contínua entre vários redutos carnavalescos e núcleos de sambistas da cidade. Outro aspecto que merece destaque é o fato de muitos sambistas (homens e mulheres) que participaram da formação das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro também terem participado de ranchos carnavalescos durante a infância ou juventude, a exemplo do compositor mangueirense Cartola (Angenor de Oliveira), que acompanhava ainda criança os desfiles do rancho dos Arrepiados (com sede no bairro de Laranjeiras, na zona sul carioca), onde seu pai tocava cavaquinho, e Tia Eulália, fundadora do Império Serrano, que desfilou como pastora no rancho Caprichosos da Estopa e no famoso Recreio das Flores, oriundo do bairro da Saúde⁹³. Também merece atenção o fato das Tias

⁹³ O rancho Recreio da Flores era organizado pelos trabalhadores que integravam a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café (LUZ, 2013, p. 354), fundada em 15 de abril de 1905. Cabe ressaltar que a formação do Império Serrano também contou com a majoritária participação de lideranças e integrantes do

baianas, e das gerações que as sucederam, não terem se envolvido diretamente com a formação das escolas de samba do Rio de Janeiro, apesar do protagonismo que exerceram na organização de agremiações que lograram sucesso no carnaval carioca, em especial os ranchos. Neste âmbito, Tia Tomásia e Tia Fé (Benedita de Oliveira) foram duas lideranças femininas que estabeleceram relações com a comunidade baiana da Cidade Nova, assim como participaram da formação de uma escola de samba tradicional da cidade do Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira, como veremos mais adiante.

2.3 Quem foram as mulheres da Deixa Falar?

A referência recorrente na literatura do samba e do carnaval carioca ao núcleo de sambistas do Estácio de Sá – bairro situado entre o Rio Comprido e o Catumbi, o Morro de São Carlos e a zona do mangue carioca –, tido como pioneiro a formar um grupo carnavalesco que se autodenominou “escola de samba”, a Deixa Falar, apresenta de forma muito tímida a presença e a participação de mulheres na formação desta histórica agremiação. Uma das poucas obras que se propõe a traçar a trajetória do núcleo de sambistas do Estácio de Sá é o livro *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*, de Humberto M. Franceschi (2010). O trabalho apresenta como fonte de pesquisa um conjunto de depoimentos de ex-integrantes do grupo estaciano registrados por Francisco Guimarães, o Vagalume, na década de 1970, entre os quais: Bucy Moreira, Athanázia da Silva, Maria Ramos da Conceição (Sinhá) e Xangô do Estácio. Destacarei aqui algumas passagens dos depoimentos de Athanázia da Silva e de Maria Ramos da Conceição (Sinhá) citadas no referido livro, que revelam aspectos importantes da participação de mulheres na organização das atividades associativas e carnavalescas da Deixa Falar⁹⁴.

Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro, sendo influenciada pelas práticas organizativas e políticas deste sindicato.

⁹⁴ Alguns trabalhos, publicados anterior e posteriormente a este, apresentam informações históricas e dados biográficos de sambistas do Estácio de Sá, ainda que pouco ou quase nada revelem sobre a presença e a participação de mulheres na formação e organização deste núcleo. Dentre estes trabalhos, estão: *Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte*, de Amauri Jório e Hiram Araújo (s/ed., 1969); *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral (Lumiar Editora, 2ª ed., 1996); *Não tá sopa: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*, de Maria Clementina Pereira Cunha (Editora Unicamp, 2015); *Uma história do samba: volume I (as origens)*, de Lira Neto (Companhia das Letras, 2017); e *Negra semente, fina flor da malandragem: samba batucado do Estácio de Sá* (Edição do Autor, 2022). Os depoimentos de Ismael Silva e Alcebiades Barcellos para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) também compõem parte do material de pesquisa tomado como referência para o desenvolvimento deste capítulo.

O núcleo do Estácio de Sá era formado por sambistas e compositores que começavam a alcançar um certo reconhecimento na indústria fonográfica e no meio radiofônico nascente, a partir de meados da década de 1920, dentre os quais tiveram destaque: Ismael Silva, Alcebíades Barcellos (Bide), Silvio Fernandes (Brancura), Oswaldo Vasques (Baiaco), Nilton Bastos, Rubens Barcellos e Edgar Marcelino dos Passos. Em geral, os integrantes do grupo estaciano faziam parte de uma classe flutuante de desempregados e subempregados que se ocupava de ofícios modestos, trabalhando como operários em fábricas de calçado e chapéu, lustradores de móveis e prestadores de pequenos serviços, além dos expedientes envolvendo biscates, jogos de chapinha e de ronda e a exploração de mulheres da região do Mangue, zona de prostituição que frequentavam e de onde tiravam parte do seu sustento. Certos atributos individuais, como a valentia, a destreza no jogo e o talento para tirar samba com forte apelo popular, levaram o grupo estaciano a conquistar respeito e prestígio junto a redutos de sambistas das imediações do Estácio de Sá e de regiões mais distantes, como o Morro da Mangueira e o subúrbio de Oswaldo Cruz.

A malandragem como forma de vida e afirmação identitária era uma maneira de não se submeter a uma estrutura social que os condenava à marginalidade e à pobreza extrema. Por esta razão, estes sambistas eram alvos de batidas policiais frequentes, respondendo a inúmeros inquéritos e processos criminais pela prática de jogos proibidos, conflitos de rua, lenocínio e a tradicional acusação de “vadiagem”. A título de exemplo, cito aqui os artigos do Código Penal promulgado em 11 de outubro de 1890⁹⁵ – e que permaneceu vigente até 1940 –, que legitimava a criminalização e a punição das práticas de: jogos de azar (Art. 369⁹⁶); mendicância (Art.

⁹⁵ De acordo com o jurista Hédio Silva Jr. (2008, p. 174), o código penal de 1890 passou a vigor um ano e quatro meses antes da primeira Constituição republicana, datada de 24 de fevereiro de 1891, de modo que, segundo Silva Jr., “o Brasil apresenta um inusitado caso de mudança de regime político instituída, primeiro, por um código penal, e, depois, por uma nova ordem constitucional”.

⁹⁶ O Art. 369 determinava a prisão por 1 a 3 meses, além da perda de todos os bens materiais agenciadores do jogo e do pagamento da multa de 200\$ a 500\$000, em caso de: “Ter casa de tavolagem, onde habitualmente se reúnam pessoas, embora não paguem entrada, para jogar jogos de azar, ou estabelecê-los em lugar frequentado pelo público”. Caso quaisquer indivíduos fossem encontrados jogando, incorreria a multa de 50\$ a 100\$. (CÓDIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL - Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo II – Do Jogo e Aposta, Art. 369). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

391⁹⁷); vadiagem (Art. 399 e 400⁹⁸); capoeiragem (Art. 402⁹⁹); espiritismo (Art. 157¹⁰⁰); e curandeirismo (Art. 158¹⁰¹). Este conjunto de artigos evidencia o enfoque dado pelo sistema penal vigente a certas práticas culturais, sociais e espirituais de tradição africana, criando aparatos legais para domesticar, dominar, vigiar, perseguir e criminalizar populações negras oriundas de classes populares, sustentados pela força do direito penal e das próprias instituições oficiais do governo republicano nascente. Neste sentido, não é difícil presumir os fatores que levaram os sambistas do grupo do Estácio a perderem a vida de forma precoce, em sua maioria envolvidos em brigas de rua ou acometidos por doenças como a sífilis e a tuberculose, em decorrência da vida boêmia e da própria condição de vulnerabilidade social a que estavam submetidos.

No carnaval, a repressão destinava-se a controlar os conflitos que frequentemente aconteciam entre grupos rivais, cujo antagonismo variava de acordo com a origem territorial de cada grupo, entre outros fatores de diferenciação. A partir do final da década de 1920, o núcleo de sambistas do Estácio introduziu modificações em seus modos de organização e exibição no carnaval, incorporando elementos de entidades carnavalescas então existentes que gozavam de maior prestígio entre as classes mais favorecidas e o poder público, notadamente os ranchos. A nova organização também era uma condição necessária para que o grupo obtivesse autorização oficial para sair às ruas no carnaval sem correr o risco de sofrer intervenções da polícia, como lembrava Alcebíades Barcellos, o Bide, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio

⁹⁷ O Art. 391 determinava a prisão pelo período de 8 a 30 dias, em caso de: “Mendigar, tendo saúde e aptidão para trabalhar” (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo XII – Dos Mendigos e Ébrios, Art. 391).

⁹⁸ O Art. 399 determinava a prisão por 15 a 30 dias, em caso de: “Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes”. Em caso de reincidência, o Art. 400 determinava que “o infrator será recolhido, por um a três anos, a colônias penais que se fundarem em ilhas marítimas, ou nas fronteiras do território nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presídios militares existentes”. Caso o indiciado fosse estrangeiro, deveria ser deportado. (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo XIII – Dos Vadios e Capoeiras, Art. 399, § 1º e 2º, e Art. 400, parágrafo único).

⁹⁹ O Art. 402 determinava a prisão pelo tempo de 2 a 6 meses, em caso de: “Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal”. E a pena poderia dobrar caso o indiciado fosse “chefe” ou “cabeça” de banda ou malta de capoeira. (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo XIII – Dos Vadios e Capoeiras, Art. 402).

¹⁰⁰ O Art. 157 determinava a prisão pelo tempo de 1 a 6 meses e o pagamento de multa de 100\$ a 500\$000 a quem: “Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de moléstias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública” (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo III – Dos crimes contra a Saúde Pública, Art. 157).

¹⁰¹ O Art. 158 determinava a prisão pelo tempo de 1 a 6 meses e o pagamento de multa de 100\$ a 500\$000 a quem: “Ministrar, ou simplesmente prescrever, como meio curativo para uso interno ou externo, e sob qualquer forma preparada, substância de qualquer dos reinos da natureza, fazendo, ou exercendo assim, o ofício do denominado curandeiro” (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, Capítulo III – Dos crimes contra a Saúde Pública, Art. 158).

de Janeiro (MIS-RJ), citado por Franceschi (2010, p. 83): “Havia um rancho, o ‘Quem Fala de Nós Tem Paixão’, liderado por Getúlio Marinho – o Amor –, que não era incomodado pela polícia. Tinha sede e tirava licença para sair na rua, deixando a gente com uma inveja danada”.

A possibilidade de organizar os antigos blocos como escolas de samba não era uma ideia exclusiva ao grupo do Estácio de Sá, sendo uma iniciativa disseminada entre outros redutos de samba da cidade do Rio de Janeiro, principalmente em Mangueira e Oswaldo Cruz. “Era porque eles também iam fundar escola de samba, Mangueira e Oswaldo Cruz. Tinha essa ideia deles para fundar escola de samba. Eram as três. Era Mangueira e Oswaldo Cruz”, afirmava Bide¹⁰². Segundo Franceschi (2010, p. 81-82), desde o final de 1926, já era difundida a possibilidade de os blocos maiores transformarem-se em escolas de samba, diferenciando-se dos ranchos, dos cordões e mesmo dos blocos que tinham menor porte e organização livre. O grupo estaciano se antecipou, adotando oficialmente o nome “escola de samba” e incorporando as cores vermelho e branco do América Futebol Clube e do bloco União Faz a Força, fundado por Rubens Barcellos, irmão mais novo de Bide, que também pertencia ao núcleo do Estácio de Sá, mas falecera alguns meses antes da criação da Deixa Falar.

Sobre o termo “escola”, consagrou-se a versão de que teria sido criado pelo sambista e compositor Ismael Silva, inspirado em uma escola de formação de normalistas que funcionava no Largo do Estácio de Sá. Outra hipótese levantada por alguns estudiosos¹⁰³ é a de que o termo poderia ter sido incorporado de um vocabulário popular à época, envolvendo a expressão de comando “Escola, sentido!”, característica de ofícios militares e serviços de guerra, ou, ainda, tomando como referência o termo “rancho-escola”, atribuído ao rancho carnavalesco Ameno Resedá, que serviu de modelo para as transformações realizadas por grupos populares em suas exposições no carnaval. É possível reconhecer ainda outros sentidos conferidos ao termo “escola de samba” que o associa aos espaços de sociabilidade onde se podia ensinar e aprender formas singulares de fazer música e dança, criação e confecção de fantasias, organização recreativa e carnavalesca, práticas comunitárias e redes de solidariedade, atividades festivas, práticas culinárias, entre outros saberes que integram o patrimônio cultural e civilizatório africano recriado no Brasil.

O pesquisador e etnólogo Edison Carneiro (2008, p. 78), que estabeleceu estreito envolvimento com núcleos pioneiros de escolas de samba do Rio de Janeiro, apresenta a

¹⁰² BARCELLOS, Alcebíades (Bide). **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Ricardo Cravo Albin, Paulo Tapajós, José Ramos Tinhorão, Juarez Barroso e Antônio Almeida. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968. Arquivo em CD/áudio.

¹⁰³ Entre os quais estão Henrique Foréis Domingues, o Almirante (citado por Eneida Moraes, em *História do Carnaval Carioca*, 1987, p. 227-228) e Edison Carneiro (2008, p. 78).

seguinte argumentação sobre a dimensão pedagógica que envolve o termo “escola de samba”: “O nome escola decorre não somente da popularidade das vozes de comando dos tiros-de-guerra, como da circunstância de se ‘aprender’ a cantar e a dançar o samba”. Nessa mesma direção, o jornalista e cronista carioca Jota Efegê (2007, p. 174) afirma que o termo “escola” já era utilizado com o sentido de “ensinar o samba” muito antes da fundação da Deixa Falar, pois “velhos frequentadores das rodas de samba da famosa Rua Senador Pompeu, do bairro da Saúde, dos morros da Providência e da Favela já conheciam o termo e o usavam, embora sem a divulgação fácil que a gente do Estácio teve nos jornais”. Ainda segundo Efegê, o termo “escola de samba” era usado com o sentido de reunião de “professores e alunos” para “ensinar ou transmitir ensinamentos, ainda que a par de sua finalidade carnavalesca” (EFEGÊ, 2007, p. 76). Na perspectiva apresentada por Efegê, seria considerada uma “autêntica escola” aquela que apresentasse o “samba executado na mais perfeita expressão rítmica e coreográfica, dançando com maestria para que se pudesse observar bem tudo”, como uma “mostra didática”, “uma aula prática, intuitiva” (Idem, p. 78).

Lembremos ainda da expressão “romances pedagógicos”, cunhada pelo compositor carioca José Barbosa da Silva, o Sinhô, para nomear uma série de composições de sua autoria, que abordava as temáticas da infância, da escola e do estudo, ampliando o entendimento do samba como ato e instrumento pedagógico¹⁰⁴. Não obstante, é importante sublinhar que os termos “escola” e “professor” também aparecem com frequência em composições de sambistas cariocas, destacando-se aquelas que prestam homenagem à “escola” do Deixa Falar e aos “professores” do Estácio, a exemplo do samba *Primeira Escola*, de Pereira Matos e Joel de Almeida:

PRIMEIRA ESCOLA
(Pereira Matos e Joel Almeida)

A primeira escola de samba
Surgiu no Estácio de Sá
Eu digo isso e afirmo
E posso provar
Porque existiam naquele tempo
Os professores do lugar
Mano Nilton, Mano Rubem e Edgar
E ainda outros que eu não quero falar

¹⁰⁴ Os títulos das composições de Sinhô que faziam parte da “coleção pedagógica” eram: *Carinhos do vovô*; *O dia da gazeta*; *Se ela soubesse ler*; *O dia do exame*; *O tinteiro virado* e *A carta do ABC* (ALENCAR, 1981, p. 75).

Depois, surgiu a Favela
 Mangueira e, mais tarde, a Portela
 E ainda faltam muitas outras
 Eu peço desculpas por não falar
 A não ser Vila Isabel
 Em homenagem ao saudoso Noel

Outro samba que presta homenagem ao núcleo estaciano é *Estácio de Sá, Glória do Samba*, do compositor e sambista portelense Hildemar Diniz, o mestre Monarco:

ESTÁCIO DE SÁ, GLÓRIA DO SAMBA
 (Monarco)

Estácio de Sá, tu és glória
 Tens o nome na história do samba brasileiro
 Quem fala é Portela, Mangueira e Salgueiro
 E, ao nascer, foste o primeiro
 Eu sou um sambista
 Que chegou agora
 Ouço falar em teu nome
 Por aí afora
 Estácio brilhaste
 Há muitos anos atrás
 O nosso samba não te esquece mais

Eu devo prestar homenagem a Ismael
 Conhecido na roda de samba
 Como um grande bacharel
 E outros que dormem o sono
 Da eternidade no reino da glória
 Não citei nomes
 Porque me falha a memória
 Meu dever está cumprido
 Com afinco e precisão
 Dou-te um abraço, Estácio querido
 De todo o meu coração

E, ainda, *Velho Estácio*, dos compositores mangueirenses Cartola e Nelson Sargento:

VELHO ESTÁCIO
 (Cartola e Nelson Sargento)

Muito velho, pobre velho,
 Vem subindo a ladeira
 Com a bengala na mão
 É o Estácio, velho Estácio
 Vem visitar a Mangueira

E trazer recordação
 Professor, chegaste a tempo
 Pra dizer, neste momento
 Como podemos vencer
 Me sinto mais animado
 A Mangueira, aos seus cuidados,
 Vai à cidade descer

Estácio, pioneiro do samba
 Reduto de bambas
 Teu nome é tradicional
 Enriqueceu nossa cultura
 Baiaco, Ismael e Brancura
 Mano Bide e Mano Marçal

Nestes sambas, os compositores prestam reverência à Deixa Falar, considerada “a primeira escola de samba”, assim como atribuem a distinção de “professor” e “bacharel” aos sambistas que fizeram parte da chamada “Turma do Estácio”, como Nilton Bastos (o “Mano Nilton”), Rubens Barcellos (o “Mano Rubem”), Alcebíades Barcellos (o “Mano Bide”), Armando Marçal (o “Mano Marçal”), Edgar Marcelino dos Passos (o “Mano Edgar”) e Ismael Silva (o “grande bacharel”). O uso corrente de um vocabulário inspirado no universo educacional e acadêmico é característico da cultura do samba e das escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo incorporado como um modo de tratamento distintivo entre os sambistas, a exemplo de “mestre”, “professor”, “doutor”, “aluno”, “aprendiz”, “acadêmico”, “bacharel”, “catedrático” etc., ampliando os sentidos que associam o termo “escola de samba” aos espaços e às práticas de ensino e aprendizagem do samba.

Algumas lembranças sobre a organização da Deixa Falar como escola de samba em seu primeiro desfile no carnaval de 1928 são de Athanázia da Silva: “O leão de massa, o caramanchão de papel crepom, as placas das alas e as mulheres, muitas mulheres” (FRANCESCHI, 2010, p. 133). Athanázia foi uma referência feminina importante da Deixa Falar, atuando à frente da ala das baianas – “a maior e mais vistosa da escola” (Idem, p. 135) – , que, em seu primeiro desfile, reuniu de 100 a 150 componentes vestidas com a tradicional indumentária de baiana. De acordo com Maria Thereza Mello Soares (1985, p. 100), a presença obrigatória de uma ala de baianas na Deixa Falar foi uma exigência feita por Ismael Silva: “Certamente, ele quis homenagear as ‘tias’ que em seus terreiros, mantiveram seus costumes, interpretando sua música, conservando a indumentária típica de sua pátria de origem lá na África”. O jornalista Francisco Duarte, na reportagem *Rodando, rodando, o samba fica mais*

vivo, publicada no jornal *O Globo*, em 3 de fevereiro de 1979¹⁰⁵, também apresentava evidências da presença e participação da ala de baianas na Deixa Falar:

Quando Nilton Bastos, Bide e Mano Rubem e outros idealizaram os primeiros blocos do bairro do Estácio, a mulher baiana estava presente na primeira linha. Elas eram animação, tema de seus sambas, colorido das fantasias, inspiração e mola do carnaval de sempre. O Deixa Falar só tinha baianas.

O contingente de mais de uma centena de baianas chama a atenção pela ausência de referências que revelem a sua presença e participação no referido núcleo de sambistas na literatura do samba e do carnaval carioca. Quais eram as relações e mediações estabelecidas pelas integrantes da ala das baianas da Deixa Falar com os sambistas do Estácio de Sá? De que forma participavam da vida cultural e associativa da agremiação? É importante considerar que uma parte deste enorme contingente poderia abranger homens vestidos de baianas, visto que esta era uma prática comum e bastante difundida nos primórdios das escolas de samba do Rio de Janeiro. Ainda assim, é evidente a presença de um significativo núcleo feminino à frente da ala de baianas da Deixa Falar.

Sobre Athanázia da Silva, sabe-se muito pouco, apenas que era moradora do Morro de São Carlos e que teria vivido durante cinco anos com Saturnino Gonçalves (que, no Estácio, era conhecido como “Nino”, e, na Mangueira, como “Satur”), o mesmo que fundaria a Estação Primeira de Mangueira, pai de Neuma Gonçalves da Silva, a Dona Neuma. A referência à Athanázia também é citada no livro *A força feminina do samba* (2007). Na publicação, outro sobrenome parece ter sido atribuído à pioneira integrante da Deixa Falar: Atanásia Oliveira. Ainda segundo consta nesta obra, Athanázia teria nascido em 1904 e estabelecido residência no Morro de São Carlos na primeira década do século XX. Quando a Deixa Falar foi fundada, Athanázia esteve à frente da ala das baianas, onde também participava dando sustentação ao coro nos desfiles de carnaval. A matriarca casou-se com Manoel Pacífico da Costa, com quem teve três filhos, que, anos mais tarde, também fariam parte da escola de samba do Estácio de Sá, fundada em 1955 – apenas uma delas, Darci da Costa, mudou-se para o Morro da Mangueira e passou a desfilar pela escola de samba pioneira daquela região. Em 1931, Athanázia ingressou no bloco Cada Ano Sai Melhor (que nasceu no Estácio, mas migrou para o Morro de São Carlos, onde se transformou em escola de samba, sendo reconhecida como “a mais bem organizada”

¹⁰⁵ DUARTE, Francisco. Rodando, rodando, o samba fica mais vivo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1979, p. 35.

daquela localidade¹⁰⁶) e, anos depois, passou a desfilar pela Unidos de São Carlos e pelo Estácio de Sá.

Além de Athanázia, outra importante referência feminina da Deixa Falar foi Maria Ramos da Conceição, conhecida como Sinhá, escolhida por Silvio Fernandes (Brancura), para ser a cozinheira oficial das reuniões sociais do grupo – cujos encontros, inicialmente, aconteciam na Rua do Estácio, nº 29¹⁰⁷ –, passando a preparar peixadas e outros pratos que eram rateados entre os componentes da agremiação. Pouco tempo depois, as reuniões da Deixa Falar migraram para a casa de uma senhora chamada Domingas, que era mãe de santo e morava na mesma Rua do Estácio, mas no nº 115, até se estabelecer de forma definitiva em uma sede alugada, na Rua Haddock Lobo, nº 142, onde o grupo passou a promover bailes para arrecadar fundos para seus desfiles carnavalescos (FRANCESCHI, 2020, p. 170). Pela importância que a comida tem para as comunidades de samba – com seus rituais coletivos de preparo e compartilhamento de alimento –, imagina-se a ascendência que Sinhá tinha no interior do núcleo estaciano. Segundo Franceschi (2010), Maria da Conceição exercia o mesmo ofício de sua mãe e de suas duas irmãs – cozinheira –, e todas elas trabalhavam na Rua Pereira Franco, considerada “a rua de nível social mais alto do bairro do Estácio” (Idem, p. 58).

O mestre-sala Acelino dos Santos (conhecido como Bicho Novo), em depoimento prestado para a série *Pioneiros do Samba*, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)¹⁰⁸, fazia referência a Tia Nhá (abreviação de Sinhá) como sendo a “mãe-de-santo do pessoal da Escola”, cuja casa era frequentada pelos sambistas que faziam parte da Deixa Falar, o que nos faz supor se tratar da mesma Sinhá escolhida por Brancura para estar à frente da cozinha nas reuniões sociais do grupo estaciano. Outro indício de que se trata da mesma pessoa é que Sinhá foi quem acolheu Brancura em sua casa pouco tempo antes dele vir a falecer. É importante ressaltar que, embora Maria Ramos da Conceição tivesse uma importância singular na vida dos sambistas da Deixa Falar, ela nunca chegou a desfilar pela escola, visto que era moradora do Morro de São Carlos e os grupos estabelecidos em cada uma destas localidades não se misturavam: “Era São Carlos para o larguinho da Balança, na praça em frente ao presídio, e Deixa Falar, no Largo do Estácio. Os grupos não se misturavam”, declarava Sinhá em depoimento prestado a Francisco Guimarães (FRANCESCHI, 2020, p. 136).

¹⁰⁶ Franceschi, 2010, p. 136.

¹⁰⁷ De acordo com Cabral (1996, p. 41), a primeira sede improvisada da Deixa Falar estava estabelecida no porão de uma casa de cômodos na Rua do Estácio, nº 27, que abrangia três cortiços instalados, respectivamente, nos números 27, 29 e 31, na mesma Rua do Estácio.

¹⁰⁸ OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. **Depoimentos de:** Bicho Novo, Carlos Cachaça, Ismael Silva. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

No que diz respeito à dimensão religiosa, a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2015) chama a atenção para o fato de que, diferentemente da comunidade baiana da Cidade Nova, em que predominavam os candomblés de tradição Ketu, no Morro de São Carlos, o omolokô e a umbanda centralizavam a devoção dos adeptos dos cultos de matriz africana: “[...] à semelhança das lideranças do candomblé na Cidade Nova, no Estácio parece haver uma relação relativamente próxima entre esses terreiros e o ambiente do samba, ainda que de natureza e intensidade diferentes” (CUNHA, 2015, IV, posição 61 de 90). Um dos líderes religiosos mais populares e influentes do Morro de São Carlos foi Tancredo da Silva Pinto, o Tata Tancredo, cujo elo com os sambistas do bairro sempre esteve mais relacionado às práticas do samba e à convivência nos cafés famosos da vizinhança do que propriamente ao culto religioso¹⁰⁹. De acordo com Cunha, Tata Tancredo foi uma liderança emblemática na vida dos moradores do Morro de São Carlos, onde se estabeleceu entre as décadas 1910 e 1920, cultivando forte envolvimento com o samba e com o carnaval carioca, em especial com o núcleo de sambistas da Deixa Falar.

Mas voltando a Sinhá, também é de sua autoria o relato mais completo e rico em detalhes sobre a apresentação da Deixa Falar em seu primeiro desfile no carnaval da Praça Onze:

As cores eram vermelho e branco. Na frente vinha um leão. Era o símbolo da escola. No desfile, a figura desse leão era representada por uma escultura de massa em cima de uma pequena carreta, com rodas de rolimã, puxada por meninos e acompanhada por placas com o nome das alas; a seguir, um caramanchão de armação simples de pau e arame, enfeitado com flores de papel recortadas e aplicadas em cima de papel crepom vermelho e branco. Abaixo dele, um destaque seguido da porta-estandarte à frente de um conjunto de 100 a 150 baianas. Logo atrás, vinham os homens da pesada, sambistas e batuqueiros, todos vestidos iguais com distintivo da escola bordado nas costas. Por fim, a bateria, com pandeiros, tamborins, reco-recos, cuícas e alguns dos surdos inventados pelo Bide. Na frente da bateria, três ou quatro violões, um cavaquinho e um banjo forte para dar e manter o tom para o cantor improvisar os versos. Nessa hora, a bateria tocava baixinho para que todos ouvissem o improviso. No entanto, a Deixa Falar trazia não apenas um, mas quatro

¹⁰⁹ Segundo Cunha (2015, IV, posição 62 de 90), o omolokô se caracteriza por cultuar entidades como caboclos e pretos velhos, sendo suas práticas rituais muito próximas do culto aos *inkices*, de origem bantu. Ainda segundo Cunha, a história do omolokô no Morro de São Carlos teria começado com a fundação de uma roça por uma mãe de santo africana conhecida como Maria Batayo, que implantou o culto no final dos anos 1870 na região, permanecendo à frente do terreiro até o ano de 1929, quando teria falecido com mais de 100 anos de idade, deixando como sucessora sua filha Roxinha. De acordo com a versão de Tata Tancredo, apresentada no livro *Culto Omolokô - Os Filhos de Terreiro*, de Ornato José da Silva (1980), o vocábulo *Omo* designa filho e *Oko*, fazenda ou zona rural, na qual esse culto, por conta da repressão policial existente na época, seria realizado desde o período colonial. Por sua vez, Nei Lopes (2012, p. 192) apresenta a seguinte descrição para o vocábulo: “*s.m.* Antigo culto de origem banta cuja expansão se verificou principalmente no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX (OC). Provavelmente do quimbundo *muloko*, juramento. Q. v. tb., no suto, **moloko*, genealogia, geração, tribo; e, no quioco, **omboloka*, evadir-se para longe, desaparecer. Na Angola pré-colonial, *nganga-ia-muloko* era o sacerdote encarregado da proteção contra os raios (cf. PARREIRA, 1990 b)”.

cantores improvisadores distribuídos entre os componentes: um na frente, outro no meio, outro antes da bateria, e, finalmente, um atrás da bateria, para que os últimos componentes não perdessem o estribilho do samba e os improvisos. (Depoimento de Maria Ramos da Conceição a Francisco Duarte em 26 de janeiro de 1979 apud FRANCESCHI, 2010, p. 133-134).

A partir do depoimento de Sinhá, é possível reconhecer aspectos importantes da organização da Deixa Falar em sua primeira exibição no carnaval, apropriando-se de elementos oriundos dos ranchos carnavalescos, porém incluindo modificações significativas em relação a estes, como: a apresentação de uma ala de baianas numerosa, que dava sustentação ao coro; a bateria formada por instrumentos de percussão que eram usados tradicionalmente em rodas de samba – como pandeiro, tamborim, reco-reco, cuíca e “alguns surdos inventados pelo Bide” –, abandonando os instrumentos de sopro característicos das orquestras musicais dos ranchos; a incorporação de emblemas de identificação do grupo – como o leão, o símbolo da escola, apresentado “em cima de uma pequena carreta, com rodas de rolimã, puxada por meninos” (descrição que muito se aproxima de uma alegoria) e os sambistas e batuqueiros “vestidos iguais com distintivo da escola bordado nas costas” –; além da própria dinâmica de improvisação durante o desfile, com “quatro cantores improvisadores distribuídos entre os componentes”, que se revezavam para “tirar” os versos a partir dos estribilhos cantados em coro.

Além de propor modificações nas formas de organização e exibição no carnaval, a Deixa Falar também se notabilizou por apresentar uma forma de expressão musical e rítmica que se diferenciava dos sambas de estilo amaxixado característicos do núcleo baiano da Cidade Nova. Com notas mais alongadas e cadência marcada, acentuando a síncope, o samba do Estácio ganhava versos que “falavam dos problemas do dia a dia”, sendo “expressão da nova realidade social que se formava nas camadas mais baixas da população” (FRANCESCHI, 2010, p. 53). Tal forma de expressão do samba penetrou de forma vigorosa no mundo do disco e do rádio, sendo tão logo alçado a gênero musical “genuíno” da cultura brasileira¹¹⁰. Neste sentido, apesar de sua efêmera existência (de 1928 a 1931), a Deixa Falar fez escola.

O que se pode deduzir a partir das mudanças apresentadas pela Deixa Falar em sua exibição como escola de samba no carnaval carioca, foi a retomada de certos princípios e formas de expressão características de tradições culturais africanas redefinidas no Brasil a partir do samba, tais como: a acentuação da síncope¹¹¹; a incorporação de uma orquestração percussiva

¹¹⁰ Spirito Santo (2016, p. 239) argumenta que a construção e a afirmação de uma identidade nacional, “sob a ótica sutil do racismo brasileiro”, muitas vezes tem servido somente para “ocultar traços ‘exóticos’ indesejáveis, como a herança cultural africana, por exemplo”.

¹¹¹ Carlos Sandroni (2001) nomeou este processo de intensificação da síncope no samba (característico das musicalidades africanas) como “paradigma do Estácio”.

e polirrítmica; a presença dos recursos de improviso e repetição (com versos improvisados a partir de um estribilho fixo cantado em coro¹¹²); e a presença do elemento ancestral feminino, representado pela numerosa ala de baianas. A despeito do movimento de retomada das tradições africanas do samba, no ano do seu último desfile, em 1931, a Deixa Falar optou pela recusa dos modos de organização e expressão que lhes concedeu fama e prestígio, transformando-se em rancho carnavalesco, entidade que os dirigentes consideravam ser superior a de uma escola de samba na hierarquia do carnaval. A partir deste momento, as pastoras Licínia e Nair Jumbaba, que eram netas de Tia Ciata, e a adolescente Diva Lopes do Nascimento, que tornar-se-ia mãe da filha de Ismael Silva, passaram a compor o conjunto da Deixa Falar, juntamente com João da Baiana, que também ingressou na orquestra musical do rancho carnavalesco (DIDIER, 2022).

Um ano após o último desfile da Deixa Falar, em 1932, realizava-se o primeiro desfile das escolas de samba na Praça Onze de Junho, promovido pelo jornal *Mundo Sportivo* (CABRAL, 1996, p. 45), através de uma iniciativa do seu então diretor e proprietário, Mário Rodrigues Filho. Três anos antes, em 20 de janeiro de 1929, data em que se celebra São Sebastião (padroeiro da cidade do Rio de Janeiro), José Gomes da Costa (também conhecido como Zé Spinelli ou Zé Espinguela), pai de santo, jornalista, sambista e fundador da Estação Primeira de Mangueira, organizou em sua casa – localizada à Rua Adolpho Bergamini, onde, hoje, é a sede da escola de samba Arranco, no Engenho de Dentro – a primeira disputa entre escolas de samba do Rio de Janeiro. Na realidade, tratava-se de um concurso musical, onde os grupos convidados foram desafiados a “cantar ou improvisar músicas a partir de palavras ou temas que lhes eram propostos” (FERNANDES, 2001, p. 54). Da disputa, participaram os grupos do Estácio de Sá, da Estação Primeira de Mangueira e de Oswaldo Cruz (embrião da Portela). Este último sagrou-se campeão, com um samba de autoria de Heitor dos Prazeres.

É importante assinalar que a disputa por primazia, envolvendo o desafio entre “jogadores” (individual ou coletivamente), com a finalidade de demonstrar e colocar à prova a sua destreza e maestria na condição de músicos, versadores, compositores, dançarinos, batuqueiros e outras artes em geral, é uma dinâmica ritual presente em diferentes manifestações culturais de tradição africana, a exemplo da capoeira. Sobre o “saber do jogo” na capoeira, Muniz Sodré (1983, p. 205) nos diz:

¹¹² Segundo Sodré (1998, p. 58), uma das principais características da música negro-brasileira, especialmente o samba tradicional, é a “estrofe solista improvisada acompanhada de um refrão fixo (retomado sempre pelo coro)”. Ainda de acordo com Sodré, esta estrutura tradicional do samba foi “anulada pela intensificação capitalística da forma/disco e do samba-enredo”, que passou a impor “peças prontas e acabadas”.

Sobre os pés, sobre as mãos, abaixado, pulando, o capoeirista jamais se imobiliza, e acionado pela ginga, evolui em roda (como no espaço do samba tradicional ou no espaço das danças religiosas negras), sempre com movimentos circulares, afirmando o seu estilo de jogo através do ritmo que imprime ao corpo, da velocidade dos gestos, da sutileza da mandinga. Uma chula define o saber do jogo: “Ele é mandingueiro/ iê, sabe jogá, camarada/ iê, a capoeira/ iê, a capoeira, camará”.

Os diferentes espaços de sociabilidade do samba – a casa, o quintal, o terreiro e a escola de samba – possibilitaram a sobrevivência deste tipo de dinâmica, de jogo, de disputa, de demonstração de sapiência. Os relatos de sambistas do passado e do presente comprovam este fato, quando se referem às casas das Tias ou aos próprios terreiros de escolas de samba como lugares propícios para “lançar” ou “inaugurar” sambas, colocando-os à prova junto a seu grupo ou comunidade, como será possível identificar em algumas histórias e narrativas apresentadas ao longo deste trabalho. O próprio nome da Deixa Falar representava uma forma de rivalizar e impor primazia em relação a outros grupos carnavalescos e redutos de samba do Rio de Janeiro, como Ismael Silva afirmava em depoimento ao Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)¹¹³:

Chegavam ao Estácio notícias de quem queria ser o maior. Cada bairro queria ser o maior em samba, né? Então, chegava assim, recebia notícias, assim, desairosas, o Estácio. Mas tanto foi, tanto foi, tanto foi... tantas notícias chegavam, que acabou o Estácio respondendo que eles têm que respeitar. Escola de samba é aqui, daqui é que saem os professores. Portanto, é aqui a escola de samba.

Mas este jogo também era uma forma de se esquivar a um ordenamento social hegemônico que limitava as possibilidades de expansão das comunidades negras e criar meios próprios de integração e participação social. Sobre este aspecto, Muniz Sodré (1998, p. 139) afirma: “O carnaval, o futebol, as festas religiosas, foram jogos que os negros tomaram aos portugueses para constituir lugares de identidade e transação social – e, a partir desse encontro, o espaço urbano carioca ia obtendo, por sua vez, um perfil próprio”. As escolas de samba se inserem nesta arena de disputa, infiltrando-se coletivamente e mobilizando a força necessária para a continuidade do patrimônio africano restituído no Brasil, que, sob a perspectiva dos trânsitos da diáspora atlântica, só pode ser concebido enquanto realidade multifacetada e em incessante movimento.

¹¹³ SILVA, Ismael. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Ricardo Cravo Albin. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1969. Arquivo em CD/áudio.

2.4 De Mangueira à Madureira: na roda de mães de santo, rezadeiras, jongueiras e sambistas

De acordo com o músico, pesquisador e etnomusicólogo Spirito Santo (2016), as primeiras escolas de samba cariocas surgiram ao longo das décadas de 1920 e 1930, concentrando-se em regiões mais pobres da cidade do Rio de Janeiro, como os morros da Favela, São Carlos e Mangueira e os subúrbios de Oswaldo Cruz e Madureira. Foram nessas regiões “reterritorializadas” por populações negras que compartilhavam da condição de exclusão social e política que as escolas de samba encontraram terreno para se estabelecer e disputar primazia no espaço público da cidade. Segundo Nei Lopes (2003, p. 64), as escolas de samba nasceram para “institucionalizar o samba, ou seja, para, com sua organização, legitimá-lo e tornar-se expressão do seu poder”. Para compreender tal movimento, é importante reconhecer que o espaço das comunidades negras (geográfico, político, cultural, social e simbólico) na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, era extremamente restrito e continuamente vigiado, daí a necessidade de recorrer a múltiplas estratégias visando ampliá-lo.

A Estação Primeira de Mangueira é considerada uma das agremiações pioneiras do Rio de Janeiro, tendo a sua data de fundação oficialmente estabelecida em 28 de abril de 1928. Assim como aconteceu em outros redutos de samba cariocas que deram origem a associações culturais e carnavalescas deste gênero, as Tias também ocuparam um lugar de centralidade na formação dos espaços e redes de sociabilidade que aglutinavam sambistas em torno de práticas culturais e cultos de matriz africana no Morro de Mangueira, no período que antecedeu a fundação da primeira escola de samba daquela localidade, como testemunhava o compositor mangueirense Cartola:

No meu tempo, as rodas de samba eram realizadas nos fundos das residências das velhas sambistas denominadas tias, que muitas vezes eram dissolvidas pela polícia, visto que o samba naquela época era coisa de malandro e marginal. A gente desfilava nos domingos de Carnaval na Praça Onze e, às segundas-feiras, o pessoal do Estácio vinha aqui para o morro. Na terça-feira, a Mangueira ia ao Estácio. A amizade era muita. (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 84)

Uma dessas lideranças foi Benedita de Oliveira, a Tia Fé, que estabeleceu residência em Mangueira na primeira década do século XX. As informações sobre a data e o local de seu nascimento são incertas. O compositor e sambista mangueirense Carlos Cachaca (Carlos Moreira de Castro) dizia que ela era mineira, já o seu neto Sinhozinho (Darque Dias Moreira)

afirmava que era baiana e teria nascido em torno de 1850: “Minha avó era filha de africanos. Nasceu num navio, no mar dos Abrolhos, na Bahia” (SILVA; OLIVEIRA FILHO; CACHAÇA, 1980, p. 26). Ainda segundo o depoimento de Sinhozinho, Tia Fé trabalhou como babá da família de Darke de Matos e de Mário Pollo, ex-presidente do clube de futebol Fluminense, estabelecendo residência no bairro da Saúde durante a juventude, onde se casou e teve quatro filhos. Tia Fé também teve contato com a formação e a organização de ranchos carnavalescos nesta região, chegando a morar na residência do baiano Hilário Jovino Ferreira durante um breve período quando ficou viúva.

Data de 1910 a fundação de um dos ranchos carnavalescos pioneiros do Morro de Mangueira, o Pérolas do Egito, liderado por Tia Fé. De acordo com Silva, Oliveira Filho e Cachaça (Idem, p. 27), a sede do rancho ficava próxima a um registro de água que era ponto de encontro e de trabalho de lavadeiras que moravam naquela região. Mais tarde, surgiu o rancho Príncipe das Matas, ligado à família de José Alves de Oliveira (conhecido como Zé das Pastorinhas), que adotou as cores verde e rosa como emblema de seu pavilhão – as mesmas que batizariam a futura escola de samba nascida naquela localidade –, tornando-se o rancho mais duradouro e popular do Morro de Mangueira. O rancho Príncipe das Matas era ensaiado por Teodoro, cunhado do famoso fundador e organizador de ranchos do núcleo baiano da Cidade Nova, Hilário Jovino Ferreira. Ainda segundo Silva, Oliveira Filho e Cachaça (Idem, p. 28), foi a partir dos ranchos que surgiram os primeiros blocos carnavalescos de Mangueira, e estes, por sua vez, foram os embriões da futura escola de samba nascida naquele território.

Além de organizadora de ranchos, Tia Fé também foi mãe de santo no culto omolokô e sua casa era frequentada por figuras ilustres que residiam em diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro. Nestas ocasiões, a matriarca também realizava reuniões de samba, que ficaram eternizadas em versos que circulavam na boca de batuqueiros da região¹¹⁴. Carlos Cachaça afirmava que a primeira vez que se ouviu samba em Mangueira foi na casa de Tia Fé, em torno dos anos 1910 (CABRAL, 1998, p. 23.), cantado por Eloy Anthero Dias, o Mano Elói, respeitado pai de santo, jongueiro, sambista e líder sindicalista da Resistência do Cais do Porto do Rio de Janeiro, que esteve envolvido com o surgimento de, pelo menos, três escolas de samba cariocas: o Prazer da Serrinha, a Deixa Malhar e o Império Serrano. Segundo o compositor mangueirense, o terreiro de Tia Fé era o preferido de Elói e a música que

¹¹⁴ Um destes versos, citado em *Cartola, os tempos idos*, de Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho (1998, p. 45-46), dizia: “Eu fui num samba/ Na casa da tia Fé/ De samba virou macumba/ De macumba, candomblé/ Quem não conhece a lei/ Pergunte ao Elói como é/ Macumbembê, ó macumbembê, rirá/ Viva a Rosa, macumbembê”.

predominava ali era a de sua autoria, reconhecida como “a coqueluche de vários carnavais e festejos da Penha” (SILVA; OLIVEIRA FILHO; CACHAÇA, 1980, p. 28). Nas primeiras décadas do séc. XX, o terreiro de Tia Fé, ao lado do de Tia Tomásia – que também era mãe de santo e liderava um bloco carnavalesco na região –, centralizavam as reuniões e os espaços de sociabilidade que aglutinavam os moradores de Mangueira, como revelava o depoimento de Dona Zica (Euzébia Silva de Oliveira), concedido a Mônica Pimenta Velloso (1990, p. 215):

Na sexta-feira, batia-se para o 'povo da rua'; no sábado, para os orixás; no domingo, era o dia do samba e da peixada. O pessoal normalmente ficava para dormir, porque no dia seguinte era o dia de 'homenagear as almas'. Quando a Mangueira ainda nem existia enquanto escola de samba, tanto a tia Fé como Tomásia já tinham os seus próprios blocos carnavalescos, onde saíam os seus 'filhos de santo', com elas à frente, sempre vestidas de baiana.

A liderança exercida por Tia Fé e Tia Tomásia em Mangueira esteve diretamente relacionada ao surgimento da Estação Primeira, que se formou a partir da fusão de ranchos e blocos carnavalescos daquela localidade: o bloco dos Arengueiros, que reunia Cartola, Carlos Cachaça, Saturnino Gonçalves – e seus irmãos Antonico e Arthur –, Zé Espinguela e Maçu (Marcelino José Claudino), entre outros batuqueiros; os blocos de Tia Fé, de Tia Tomásia, de Seu Júlio (Júlio Dias Moreira, genro de Tia Fé) e de Mestre Candinho (Cândido Tomás da Silva); além do popular rancho Príncipe da Floresta. Benedita de Oliveira foi uma liderança tão influente em Mangueira que as futuras gerações de sua família deram continuidade ao legado deixado pela matriarca na escola de samba, a exemplo de Guanayra Firmino dos Santos, bisneta de Júlio Dias Moreira (genro de Tia Fé e segundo presidente da história da Estação Primeira, entre os anos de 1935 e 1937), que se tornou a mais recente mangueirense a assumir a presidência da agremiação¹¹⁵.

Ao falar sobre o protagonismo das matriarcas que fizeram escola em Mangueira, eu não poderia deixar de fazer referência a duas das mais emblemáticas representas femininas da história da Verde-e-Rosa: Dona Neuma e Dona Zica. Considerada a Primeira Dama da Mangueira, Neuma Gonçalves da Silva foi filha do fundador e primeiro presidente da agremiação, Saturnino Gonçalves, notabilizando-se por sua dedicação diuturna à comunidade mangueirense, onde criou e educou mais de 18 crianças da vizinhança, alfabetizando inúmeras delas, além das filhas Eli, Heley e Márcia (PEÑA NETO; MACEDO; NOGUEIRA, 2007, p. 112). Sua casa, na Rua Visconde de Niterói, além de ter sido um núcleo de assistência social

¹¹⁵ Segundo nota apresentada no site da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa). Disponível em: <https://liesa.globo.com/noticias/220510-guanayra-firmino-e-a-nova-presidente-da-estacao-primeira.html>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

aos moradores da região, também era frequentada por personalidades do meio artístico e da política local, a exemplo de Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Chico Buarque, o ex-governador do Rio de Janeiro Francisco Negrão de Lima e o ex-prefeito Pedro Ernesto. Na Mangueira, Dona Neuma chegou a assumir o cargo de diretora feminina e presidente da ala das baianas da escola, à frente da qual permaneceu por quase toda a sua vida, e que, hoje, é presidida por sua neta Nelcy da Silva Gomes.

Já Dona Zica, esposa de Cartola, foi moradora do Morro de Mangueira desde meados da década de 1910, desfilando nos primeiros carnavais da escola na Praça Onze. Durante mais de sete décadas, Dona Zica dedicou-se a diferentes segmentos e atividades da Verde-e-Rosa, assumindo cargos de direção e fazendo parte da tradicional ala das baianas da agremiação. Dona Zica também foi uma das principais protagonistas, ao lado de Cartola, do emblemático Zicartola, reduto cultural e gastronômico localizado na região central do Rio de Janeiro, que se tornou um importante centro de produção e difusão da música popular carioca, em especial do samba, entre os anos de 1963 e 1965. Sobre a dedicação de Dona Zica à Mangueira, Neuma dizia: “A vida dela em Mangueira foi muito bacana. Na Estação Primeira, nunca faltou, na época dela, um pano de prato, porque ela recebia dinheiro e comprava pano de prato, ela comprava lixeira, tudo ela comprava com o dinheiro dela para ajudar a Mangueira”¹¹⁶. Nas palavras de Dona Zica, a Estação Primeira era um templo sagrado: “A minha igreja é a quadra da Estação Primeira, que é o que eu gosto”¹¹⁷. O legado de Dona Zica teve continuidade com sua filha, Glória Regina do Nascimento Moreira (Dona Regina), e, hoje, encontra-se nas mãos de sua neta, Nilcemar Nogueira, fundadora e atual coordenadora de projetos especiais do Centro Cultural Cartola/Museu do Samba.

Além de Tia Fé e Tia Tomásia, outra importante liderança feminina do Morro de Mangueira à época da fundação da escola foi Maria Vidal dos Santos, também conhecida como Maria Coador ou Maria dos Tomates. Nascida em Porto Novo do Cunha, no município de Além Paraíba, no interior de Minas Gerais, Maria Coador foi uma liderança jogueira destacada da comunidade mangueirense, em cuja residência realizava sessões de jongo, onde participava cantando, dançando e tocando. De acordo com Silva, Oliveira Filho e Cachaça (1980, p. 77), a casa de Maria Coador era “o grande centro de jongo na Mangueira”, aglutinando moradores da localidade e de regiões como Vigário Geral, Serrinha e outros

¹¹⁶ OLIVEIRA, Euzébia Silva de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Neuma Gonçalves da Silva, Hermínio Bello de Carvalho, Arthur José Poerner. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1993. Arquivo em CD/áudio.

¹¹⁷ Ibidem.

redutos jongueiros do Rio de Janeiro. Uma das filhas de Maria Vidal dos Santos foi Sebastiana Teixeira de Almeida, a Nininha da Mangueira, que, aos cinco anos de idade, já desfilava de baiana pela Estação Primeira, tendo se dedicado durante 16 anos ao ofício de porta-bandeira na agremiação verde e rosa. Assim como Maria Coador, outras lideranças jongueiras também participaram do processo de formação das escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo um dos núcleos de jongo mais importantes e emblemáticos o que integra a comunidade da Serrinha, entre os subúrbios de Vaz Lobo e Madureira, na zona norte carioca.

O jongo – também conhecido pelos nomes de caxambu, tambu e batuque (SANTO, 2016, p. 191) –, é uma manifestação cultural de matriz bantu que abrange expressões rítmico-musicais, pontos versados e dança. De acordo com Nei Lopes (2004, p. 365), o jongo, enquanto expressão cultural, tem motivação religiosa e caráter iniciático. Os pontos de jongo possuem linguagem metafórica, o que exige dos praticantes muita experiência e agilidade para decifrar as mensagens e os significados lançados na roda pelos jongueiros. A sua dança é marcada pelo elemento coreográfico da umbigada, sendo praticada em roda, onde duas pessoas se revezam ao centro, enquanto os demais participantes firmam o canto e as palmas de mão, ao som dos tambores rituais (chamados de *angoma* ou *ngoma*, do quimbundo ou quicongo¹¹⁸).

A região da Serrinha recebeu um contingente significativo de descendentes de africanos escravizados que migraram para esta região em decorrência do declínio da economia cafeeira do Vale do Paraíba do Sul, especialmente do interior fluminense e mineiro, a partir do início do século XX, formando o que Spirito Santo (2016) chama de “colônia angolo-conguesa da Serrinha”. De acordo com Silva & Oliveira Filho (1981, p. 34), o jongo era muito praticado no alto dos morros e favelas do Rio de Janeiro – como São Carlos, Salgueiro, Mangueira e, sobretudo, na Serrinha – pelos pioneiros que fundaram as escolas de samba cariocas, muito antes do samba se constituir e se popularizar como expressão cultural e gênero musical nacionalmente. O espírito de comunhão entre os moradores e a consciência da importância de se manter viva as heranças culturais de seus antepassados foram determinantes para o surgimento de núcleos familiares que se dedicaram à fundação e à organização dos primeiros blocos e escolas de samba naquela região.

Um desses núcleos teve como liderança Maria Teresa Bento da Silva¹¹⁹, conhecida como Vó Teresa. Nascida em 1864, no atual município de Avellar, que, à época, ainda

¹¹⁸ Lopes, 2012, p. 34.

¹¹⁹ O nome de batismo de Vó Teresa é Maria Teresa Bento da Silva, porém, em algumas referências bibliográficas, o seu nome aparece como Teresa Bento dos Santos ou Maria Teresa Bento dos Santos, devido ao fato de ser este o seu nome de casada, herdado do marido Paulino dos Santos.

pertencia à cidade de Paraíba do Sul, no interior do Rio de Janeiro, mais precisamente na fazenda de café Santa Teresa, local onde seus pais e avós foram escravizados¹²⁰. Não se sabe com exatidão as condições pelas quais Maria Teresa chegou à capital do Rio de Janeiro, nem o período exato que fixou residência na Serrinha – muito possivelmente, a partir da década de 1920¹²¹ –, tendo prestado serviços como empregada doméstica na residência do Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente da história do Brasil, que assumiu o cargo em 1889. Um de seus filhos foi Antônio dos Santos, conhecido como Mestre Fuleiro, que exerceu o ofício de estivador do cais do porto do Rio de Janeiro e consagrou-se como diretor de harmonia do Prazer da Serrinha, escola de samba surgida no início da década de 1930. Mestre Fuleiro também foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, tornando-se o primeiro diretor de harmonia da agremiação¹²², onde se manteve à frente do cargo durante cinco décadas. Outro integrante da família de Vó Teresa foi Hélio dos Santos, o Tio Hélio, que também fez parte do Império Serrano desde a sua fundação, notabilizando-se como compositor, com sambas gravados por artistas como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e o Grupo Fundo de Quintal. Sobre a matriarca Maria Teresa, Mestre Fuleiro dizia: “Minha mãe tinha uma disposição incrível. Morreu com 125 anos, dançando jongo”¹²³.

Outra integrante da família de Vó Teresa foi Yvonne Lara da Costa¹²⁴, popularmente conhecida como Dona Ivone Lara. Filha de João da Silva Lara e Emerentina Bento da Silva, Ivone formou-se nas rodas de jongo, seguindo os passos de sua Tia Teresa, e no domínio musical, sob orientação de seu tio Dionísio Bento da Silva, que era violonista, cavaquinista e trombonista, praticante da linguagem tradicional do choro. Quando jovem, Ivone Lara chegou a integrar os quadros internos do Prazer da Serrinha, casando-se com o filho do fundador da agremiação, Oscar Costa, e, posteriormente, do Império Serrano, onde se destacou como

¹²⁰ Segundo depoimento prestado por Vó Teresa a um grupo de pesquisadores, entre os quais estavam o músico e etnomusicólogo Spirito Santo, o jornalista e radialista Rubem Confete, o poeta Lúcio Flávio e o fotógrafo José Ricardo D’Almeida. O áudio da entrevista foi captado na quadra do G.R.E.S. Arranco de Engenho de Dentro, localizada entre Cascadura e Engenho de Dentro, na zona norte carioca. A entrevista encontra-se integralmente transcrita no blog de Spirito Santo. Disponível em: <https://spiritosanto.wordpress.com/2014/09/03/a-roca-de-teresa-revisitada>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

¹²¹ Há uma reportagem do jornal *O Globo*, de 5 de fevereiro de 1988, que Mestre Fuleiro, filho de Vó Teresa, afirma ter se mudado para a Serrinha em 1926 (VIGO, Marcela. Imperador da harmonia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1988. Jornais de Bairro, p. 16).

¹²² Diretor de harmonia é o principal responsável por ensaiar e coordenar o conjunto da escola de samba, promovendo a integração entre o ritmo, o canto e a dança dos componentes durante os desfiles carnavalescos. Nos primórdios das escolas de samba, eram chamados de mestres de canto, sendo responsáveis por ensaiar o coro de pastoras e improvisar o solo do samba durante os desfiles.

¹²³ GOULART, Rubeny. No samba da Serrinha há 50 anos – Mestre Fuleiro, o bamba da harmonia na Império. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1982. Jornais de Bairro, p. 4.

¹²⁴ Dona Ivone foi batizada como Yvonne da Silva Lara, sendo o sobrenome registrado no texto o que ela adquiriu após o casamento com Oscar Costa.

integrante da ala das baianas da Cidade Alta e como compositora, rompendo o exclusivismo masculino neste tradicional segmento da escola de samba. Para além de sua atuação na agremiação de Madureira, Ivone Lara dedicou a maior parte de sua vida à formação educacional e profissional em Serviço Social, com especialização em Terapia Ocupacional, tendo trabalhado como assistente da médica e psiquiatra Nise da Silveira. Embora Dona Ivone Lara tenha se lançado no meio artístico tardiamente (por volta dos 56 anos de idade¹²⁵), no decorrer de sua carreira, chegou a gravar 11 discos, além de ter suas composições registradas por inúmeros intérpretes do samba e da MPB, consagrando-se como a sambista brasileira que possui o maior número de composições gravadas e biografias publicadas¹²⁶.

Outra liderança feminina que exerceu grande influência na Serrinha foi a fluminense Maria Joana Monteiro, conhecida como Vó Maria Joana Rezadeira. Nascida no dia 24 de junho de 1902, no município de Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro, Maria Joana trabalhou desde a infância em lavouras de arroz, feijão e café das fazendas Saudade e Bem-Posta (VALENÇA & VALENÇA, 2017, p. 48). Neta de africanos escravizados por parte de pai, e, por parte de mãe, sendo descendente de avó indígena, Maria Joana tornou-se órfã aos 12 anos de idade, ocasião em que se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, estabelecendo residência no bairro da Tijuca, onde passou a trabalhar como empregada doméstica. Aos 14 anos, casou-se com Pedro Monteiro, e estabeleceu residência no Morro de Mangueira. Somente em fins da década de 1920, Maria Joana mudou-se para a Serrinha, onde se tornou uma das lideranças mais populares e respeitadas da comunidade, sendo a um só tempo benzedeira, rezadeira, mãe de santo, parteira, jogueira e sambista. Ex-componente da antiga escola de samba Prazer da Serrinha, com a qual chegou a desfilar durante cinco carnavais, Maria Joana também fez parte da fundação do Império Serrano, sempre desfilando na tradicional ala de baianas da agremiação.

Vovó Maria Joana conhecia um vasto repertório de ladainhas, pontos de umbanda, jongos, curimas e cantos de trabalho, desenvolvendo a sua mediunidade ainda jovem. Após a morte do marido, Pedro Monteiro, Maria Joana transformou sua casa na Serrinha em um centro de umbanda, batizado com o nome de Tenda Espírita Cabana de Xangô. Além de oferecer comida e abrigo para os mais necessitados, a matriarca também rezava a vizinhança, especialmente as crianças, em caso de doenças como “[...] ‘vento-virado’, ‘espinhela caída’,

¹²⁵ O primeiro álbum individual lançado pela sambista foi *Samba minha verdade, samba minha raiz*, de 1978, pela gravadora EMI-Odeon.

¹²⁶ Refiro-me aos trabalhos que retratam a vida e a obra de Dona Ivone Lara, de autoria de Mila Burns (2009), Katia Santos (2010) e Lucas Nobile (2015).

‘quebrantos’ e outros males” (JONGO DA SERRINHA, 2002). Na condição de ritualista, que trabalhavam pela cura de diversos males de sua comunidade imediata, através de rezas, cantos, folhas, ervas e benzeduras, as rezadeiras foram, e ainda são, uma referência fundamental em toda a região suburbana do Rio de Janeiro, como afirma Nei Lopes (2012, p. 301-302):

Na atualidade da hinterlândia carioca, a figura da “rezadeira”, ritualista que se dedica à cura de males, de origem espiritual ou física, por meio de procedimentos como benzeduras, ainda é importante. É às rezadeiras que a gente do povo recorre, por exemplo, diante de um “cobreiro”, erupção cutânea atribuída a contato com cobra ou outro animal peçonhento; de um “nervo torcido”, contratura resultante de entorse; do “quebranto”, abatimento geral sem causa física aparente; do “ventre virado”, mal-estar de origem não determinada, curado pondo-se a criança de cabeça para baixo; de uma “espinhela caída”, síndrome relacionada a anormalidade no esterno, osso do peito, etc. Em seu mister, as rezadeiras muitas vezes rezam orações católicas entremeadas de palavras e versos muito antigos, herdados de Portugal, ainda nos tempos coloniais. E o fazem, utilizando também o galho de arruda, a vassourinha, a espada-de-são-jorge, molhadas em água benta. Em geral, simples, discretas e bondosas, elas não cobram seus serviços, pois acreditam cumprir missão divina, exercitando um dom geralmente recebido de avós, mães e tias de mesmo ofício.

Além dos cuidados físicos e espirituais da comunidade da Serrinha, Maria Joana também se tornou conhecida pelas festas que promovia em sua residência, sendo muito conhecida a celebração anual que realizava em intenção a São Lázaro (santo católico sincretizado com o orixá Obaluaê), na qual oferecia um grande banquete para os cachorros da vizinhança¹²⁷. Seu filho Darcy Monteiro, além de jongueiro e músico, também participou da fundação do Império Serrano, introduzindo o agogô na bateria da escola, instrumento até então restrito aos cultos de umbanda e candomblé. Foi Darcy e sua família que fundaram o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, no final da década de 1960, com o objetivo de preservar as tradições do jongo que estavam correndo o risco de desaparecer com a morte dos velhos jongueiros da região. Além de levar o jongo para os palcos, Darcy e sua mãe quebraram um outro tabu, ao permitirem que crianças e jovens participassem da dança, tradicionalmente exclusiva aos mais velhos. A matriarca dizia que, quando morresse, “ficaria feliz por saber que tinha ensinado o jongo para muita gente e que este não iria mais acabar: ‘Nós não somos donos de nada, e o que recebemos temos que passar adiante’”¹²⁸. A casa de Vovó Maria Joana, na Rua da Balaiada, nº 124, continua sendo um importante centro de referência cultural e religiosa

¹²⁷ O ritual é narrado em detalhes por Vó Maria Joana em uma entrevista concedida a Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, registrada no livro *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo* (1981 p. 45).

¹²⁸ Jongo da Serrinha, 2002.

para a comunidade da Serrinha. Atualmente, Dely Monteiro é quem dá continuidade ao legado deixado pela avó, falecida em 1986.

Outra liderança importante da região da Serrinha foi Martha Ferreira da Silva, conhecida como Tia Martha. Filha de Mamede José Ferreira e Maria Francisca Ferreira, Martha nasceu no estado do Rio de Janeiro, a 26 de julho de 1886, dia consagrado a Sant'Ana. Ainda jovem, começou a trabalhar como lavadeira, ofício que realizava em sua própria residência, situada à Rua Itaúba, nº 298, em um “modesto barracão bem na subida da Serrinha, tendo à frente uma enorme amendoeira”, como descreve o jornalista e historiador J. Muniz Jr., (1976, p. 24), que teve a oportunidade de entrevistá-la em 1962, pouco antes da matriarca falecer. Além de mãe de santo e parteira, Tia Martha também foi sambista da escola de samba Rainha das Pretas, conceituada agremiação de Madureira, e da Corações Unidos de Rocha Miranda, a qual representou no concurso de Rainha do Samba, organizado pelo jornal *A Pátria* em 1937, classificando-se em segundo lugar (o primeiro lugar ficou para Araci Costa, matriarca do Prazer da Serrinha).

Com a fundação do Império Serrano, em 1947, Tia Martha passou a desfilar como baiana, tornando-se responsável pela Ala das Caprichosas. Figura muito popular na Serrinha, era considerada a “mãe da escola”, por sua dedicação e proteção espiritual à comunidade de imperianos. Muniz Jr. relata ainda que Tia Martha cumpria os preceitos de sua religião todo domingo de carnaval, quando se vestia de cabocla-índia, percorrendo as ruas da vizinhança e só retornando ao final do dia, para, então, desfilar pela Verde-e-Branco de Madureira. Assim como Vovó Maria Joana, Tia Martha também realizava em sua casa sessões de jongo, especialmente na data do seu aniversário, em devoção à Sant'Ana. Suas reuniões eram frequentadas por Mano Elói, Alfredo Costa, Vovó Teresa e Mestre Fuleiro, entre outras personalidades jogueiras da Serrinha e de outras regiões do Rio de Janeiro. Segundo J. Muniz Jr., no final de sua vida, Tia Martha passou a receber os cuidados de Wannyr Pereira Carlos (que foi casada com o sambista e compositor imperiano Mano Décio da Viola), vindo a falecer no dia 28 de abril de 1963.

A formação da escola de samba reconhecida como embrião do Império Serrano, o Prazer da Serrinha, é resultado da participação e dos esforços de dois principais núcleos familiares que estabeleceram residência na Serrinha nas décadas iniciais do século XX: o primeiro deles é o do mineiro Alfredo Costa¹²⁹, considerado fundador e principal liderança do

¹²⁹ Segundo Marília T. Barboza da Silva e Artur L. de Oliveira Filho (1981, p. 30-31), Alfredo Costa, conhecido como “Seu Alfredo”, era pai de santo, jogueiro, mestre-sala, presidente, diretor, organizador e “dono” do Prazer da Serrinha.

Prazer da Serrinha; e, o segundo, representado pela família Oliveira, formada pelos filhos do casal Francisco Zacarias de Oliveira e Etelvina Severa de Oliveira. Deste segundo núcleo, fazia parte Eulália de Oliveira do Nascimento, a Tia Eulália, considerada a primeira fundadora de uma escola de samba do Rio de Janeiro, o Império Serrano, em 1947, da qual se tornou sócia número 1.

Nascida em São José do Além-Paraíba (atual município de Além Paraíba), no interior de Minas Gerais, em 12 de março de 1908, desde a infância, Eulália participava de blocos e ranchos carnavalescos, chegando a integrar o coro de pastorinhas que desfilava durante o ciclo natalino nos arredores da região de Madureira. Operária em uma fábrica de estopa com sede na Praça da Bandeira durante a juventude, Eulália desfilou como pastora no rancho Caprichosos da Estopa e no Recreio das Flores, este último oriundo do bairro da Saúde. Adepta do jongo por influência do marido, o mineiro José do Nascimento Filho, a trajetória de Eulália se confunde com a própria história da escola de samba Império Serrano, cuja fundação se deu no terreno de sua casa, na Rua da Balaiada, nº 133, a 23 de março de 1947, como registram Rachel Valença e Suetônio Valença (2017, p. 351-352):

Irmã de Sebastião de Oliveira, foi na sua casa que se deu a reunião de fundação da escola. Mas não foram esse e outros fatos históricos que fizeram dela a mais importante figura da escola: ao contrário dos irmãos e de outros tantos baluartes, Dona Eulália enquanto viveu participou ativamente da vida cotidiana do Império. Era comum vê-la, por exemplo, nos ensaios da bateria em dia de semana, mesmo depois de bem idosa. Traziam-lhe uma cadeira, ela prestava atenção a tudo que se passava e, se alguma coisa não lhe agradasse, chamava o mestre e dava sua opinião. No seu obituário publicado pelo Jornal do Brasil em 12 de julho de 2005, Mestre Átila declarava: “Ela era muito alegre, estava sempre nos zoando. Este ano, num ensaio, chegou perto de mim e avisou que o surdo não estava bem afinado”. Em disputa de samba-enredo, sua opinião era valiosa porque não se deixava levar por amizades: queria o samba bom. Queria para o seu Império sempre o melhor.

Contam os sambistas veteranos do Império Serrano que, durante os ensaios e desfiles de carnaval, Tia Eulália liderava todo o trabalho e ainda fazia as fantasias de uma ala “secreta” da escola, onde os componentes podiam ver os figurinos somente na hora do desfile. Tia Eulália também atuou como diretora geral, de salão, de fantasia, de barracão, de samba-enredo e ainda ensaiava o segmento de pastoras da Verde-e-Branco de Madureira. No alto de seus quase 90 anos, a matriarca ainda acompanhava tudo na escola e não deixava de se posicionar quando algo não lhe agradava: “Vamos seguir aqui. Samba-enredo, eu vou ler toda a letra, vou cantar, para ver se me agrada. As fantasias, eu vejo ala por ala. Eu vou na bateria, se tiver atravessando,

eu reconheço”¹³⁰. Seu último destile na Marquês de Sapucaí aconteceu em 2004, ano em que o Império Serrano reeditou o enredo *Aquarela brasileira*, que consagrou o antológico sambanredo de autoria de Silas de Oliveira, de 1964. Mesmo com a idade avançada, Tia Eulália fazia questão de desfilar “no chão da escola”, recusando-se a sair em carro alegórico, pois, segundo afirmava: “era sambista, não sambeira”¹³¹. Dona Eulália liderava três gerações de sua família no Império Serrano¹³² e era crítica feroz das superproduções das escolas de samba e da crescente participação de “turistas” nos desfiles de carnaval, o que considerava contribuir para “esfriar a escola”¹³³. Dois de seus irmãos, João de Oliveira (Gradim) e Sebastião de Oliveira (Molequinho), também foram fundadores e tornaram-se presidentes do Império Serrano, além de sua irmã mais nova, Maria de Lourdes Mendes, conhecida como Tia Maria da Grota ou Tia Maria do Jongo, que se tornou uma liderança jogueira emblemática daquela região.

Nascida na Serrinha, no ano de 1920, Maria de Lourdes se criou nos terreiros de umbanda e de jongo, desfilando durante toda a sua vida na ala das baianas da Cidade Alta do Império Serrano. Católica praticante, Tia Maria foi uma das principais responsáveis por manter as tradições do jongo vivas na comunidade da Serrinha após o falecimento de Vó Maria Joana e Mestre Darcy do Jongo, além de ter sido a última testemunha viva da fundação do Império Serrano, até o ano do seu falecimento, em 2019. O legado deixado por Tia Maria tem continuidade na Serrinha através de Lazir Sinval e Dely Monteiro, trazendo mais uma evidência da força da linhagem matriarcal que sustenta as comunidades jogueiras e do samba no passado e no presente.

Ao percorrer as trajetórias de algumas das principais lideranças femininas que estiveram envolvidas no processo de fundação e formação de escolas de samba consideradas pioneiras do carnaval carioca¹³⁴, foi possível reconhecer que a sua presença no cotidiano destas comunidades girava em torno de certos modos de fazer e saber herdados de seus pais, mães, tios, tias, avôs e avós, indo do candomblé à umbanda, do jongo ao partido-alto, das rezas aos

¹³⁰ NASCIMENTO, Eulália de Oliveira do; SANTOS, Antônio dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Rubem Confete. A sorte é sua em conhecer, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1996. Arquivo em DVD/vídeo

¹³¹ TOLIPAN, Heloisa. Noventa e três anos de puro samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 de março de 2003. Carnaval, p. B6.

¹³² UMA festa para Dona Eulália, mãe do ano, sambista de sempre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1984. Madureira, p. 8.

¹³³ TIA Eulália: 78 anos de samba e tradição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 de março de 1990. Madureira, p. 12.

¹³⁴ Seria possível apresentar referências sobre muitas outras lideranças que estiveram à frente da formação e da consolidação de escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo este um trabalho de pesquisa muito importante ainda a ser realizado. A minha intenção foi apenas destacar a centralidade que as lideranças femininas reconhecidas como Tias tiveram no processo histórico e social de formação, promoção e difusão das escolas de samba no meio cultural e carnavalesco do Rio de Janeiro, sendo sua presença e participação primordiais para a continuidade das principais atividades associativas e culturais nas diferentes agremiações cariocas ao longo do tempo.

cantos de trabalho, dos cordões aos blocos carnavalescos, cujo centro de irradiação partia do seu próprio núcleo familiar (consanguíneo ou extensivo), mas que se expandia construindo redes de sociabilidade e solidariedade que atravessavam os ambientes da casa, do terreiro e da escola de samba. No dia a dia, desdobravam-se em múltiplas tarefas que abrangiam uma gama variada de saberes: conhecer o poder de cura das ervas medicinais, rezas e benzeduras para o cuidado das mais variadas doenças; liderar mutirões de trabalho; mediar conflitos; organizar a vida associativa da escola de samba; cuidar do preparo de comida; articular redes de proteção social; e liderar pequenas associações de ofício. Todo este universo contrasta radicalmente com os valores e conhecimentos presentes na sociedade dominante. Em decorrência deste fato, a própria transmissão de saberes vai ocorrer em espaços e meios de circulação alternativos aos espaços e instituições oficiais.

No mundo do trabalho, suas principais ocupações foram como lavadeiras, cozinheiras, empregadas domésticas, babás e operárias fabris, aspecto que revela as profundas desigualdades a que estavam submetidas e atesta que a abolição jurídica da escravatura e o advento do regime republicano não propiciaram conquistas políticas e sociais amplas às populações afrodescendentes, especialmente às mulheres, que ainda permanecem desvalorizadas no interior da sociedade brasileira em diferentes níveis.

Segundo a historiadora Flavia Fernandes de Souza (2012, p. 244), a exploração da força de trabalho de africanos e africanas e seus descendentes no ambiente doméstico compreendeu uma das principais modalidades de atividade exercida por homens e mulheres escravizados durante todo o período colonial, quer fosse no campo ou na cidade. Ao apresentar os dados do recenseamento de 1872, a historiadora registra que do contingente total de populações escravizadas que vivia na Corte do Rio de Janeiro (48.939), incluindo as freguesias rurais e urbanas, 46,67% atuavam como “criados/as de servir”, sendo esta atividade exercida de forma majoritária por mulheres (62,09%). Souza ressalta, ainda, que muitas mulheres eram alocadas ao trabalho “de ganho”, isto é, para prestar serviços e obter uma remuneração a ser repassada aos senhores diariamente. Os serviços em ambiente doméstico continuaram sendo um dos principais espaços de trabalho para mulheres negras entre o final do século XIX e o início do XX, abrangendo as seguintes atividades: limpeza, arrumação de espaços, produção de alimentos, lavagem e tratamento de roupas e cuidados com bebês e crianças, além de atividades que visavam complementar a renda familiar, como a venda de alimentos e o trabalho com costura e bordado. Muitas dessas ocupações eram exercidas pelas mulheres desde a infância até a terceira idade. Nestes casos, o valor da mão de obra era ainda menor, assim como era

muito comum que meninas fossem “introduzidas em ambientes domésticos para ser ‘aprendizes’, tendo, em contrapartida, a exploração da sua força de trabalho” (Idem, p. 252).

Dentre estes exemplos, podemos citar o de Dona Zica, matriarca da Estação Primeira de Mangueira, que começou a trabalhar aos 7 anos de idade como empregada doméstica em uma residência no bairro de Copacabana. Neste ambiente, além da exploração do trabalho infantil, era muito comum que ela fosse alvo de maus-tratos e violências físicas por parte dos patrões¹³⁵. No domínio do trabalho doméstico, podemos citar ainda Vó Teresa (que prestou serviços como empregada doméstica), Maria Joana Rezadeira (que exerceu o ofício de amaseca) e Tia Martha (que trabalhou como lavadeira). O trabalho fabril também aparece com frequência entre as ocupações exercidas por mulheres de escolas de samba, a exemplo de Tia Eulália, do Império Serrano, que trabalhou como operária em uma fábrica de estopa na Praça da Bandeira. De modo geral, a realidade que estava colocada para a maioria das mulheres que participou da formação das escolas de samba do Rio de Janeiro foi a de prestar serviços em ambiente doméstico ou como operária fabril, sendo ainda muito comuns aquelas que se dedicaram ao trabalho como comerciantes autônomas, geralmente envolvendo gêneros alimentícios, ou ao ofício de costura e bordado. Mesmo diante das dificuldades e dos desafios colocados para uma jovem mulher negra, órfã de pai e mãe, o desenvolvimento de um caminho profissional pelo acesso à educação formal foi uma realidade possível para Dona Ivone Lara, que exerceu a profissão de assistente social e terapeuta ocupacional ao longo de mais de três décadas.

O processo de formação das escolas de samba nos mostra que esta forma de organização social – até então contrária ao tempo e ao espaço da disciplina imposta pelo capital industrial, do poder coercitivo do estado e da discriminação racial da sociedade brasileira como um todo –, foi capaz de instaurar um espaço onde as diferentes experiências vividas por mulheres negras puderam ser acolhidas sem a perda da perspectiva de um fundo social e cultural comum, permitindo que imprimissem sua marca e sua concepção de mundo no interior de uma coletividade, mobilizando recursos de sobrevivência grupal e restituindo uma forma comunal de vida que dignificava o poder feminino. As escolas de samba nascem com o intuito de ser a extensão da própria casa, mostrando-se uma forma de organização social capaz de abarcar um contingente ainda maior de adeptos – familiares, amigos, vizinhos, compadres e comadres, companheiros e companheiras de ofício, irmãos e irmãs de santo etc. –, com o propósito de transmitir valores e traduzir a afirmação de autoestima de sua comunidade. Por trás da

¹³⁵ Estes relatos constam em “*Na passarela de sua vida*”: *biografia de Dona Zica da Mangueira*, de Odacy de Brito Silva, 2001, p. 53.

transmissão de saberes estavam a família e a linhagem, ou seja, o conjunto de ascendência e descendência direta orientada por uma ancestralidade comum, abrangendo não apenas ancestrais e antepassados, mas aqueles que ainda estariam por vir: as gerações futuras.

Segundo Muniz Sodré (1988, p. 70), a linhagem é precisamente “um grupo ao mesmo tempo real e simbólico”, que partilha de reservas materiais e imateriais comuns. Neste sentido, a transmissão grupal de saberes constitui em si um processo vital para a continuidade das comunidades-terreiro e escolas de samba, mostrando-se potencialmente capaz de superar – pelo menos, em certa medida –, a paisagem inóspita, adversa e prenhe de escassez advinda de um sistema secular de dominação, exploração e violação da vida direcionado às populações negras e ao patrimônio civilizatório africano no Brasil.

É importante considerar que os diferentes núcleos que deram origem a escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro apresentam exemplos latentes da força e da presença da mulher em múltiplas dimensões e formas de expressão que integram esta prática cultural e seus modos de sociabilidade. Tendo em vista as variadas dimensões do saber/poder feminino no universo do samba, passarei a investigar e analisar a presença e o protagonismo das Tias nos processos de formação e consolidação das escolas de samba no Rio de Janeiro tendo como referência uma das entidades mais longevas e representativas do carnaval brasileiro, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

2.5 Matriarcas que fizeram escola em Oswaldo Cruz

O subúrbio de Oswaldo Cruz é considerado um dos berços do samba carioca. A origem do bairro está associada à formação de um loteamento de terras que pertenceu ao português Miguel Gonçalves Portela – um grande engenho que produzia cana-de-açúcar e aguardente (FRAIHA & LOBO, 2004, p. 35) –, cujo sobrenome batizou a principal via que corta o bairro, a Estrada do Portela, e que, muitos anos depois, também serviria de referência para nomear a escola de samba nascida naquele território. A ocupação do bairro – que recebeu o nome do médico sanitário Oswaldo Cruz em 1917, por ocasião de sua morte – se deu de forma mais intensa a partir dos anos iniciais do século XX, quando passou a receber um contingente significativo de populações negras oriundas de camadas populares que residiam na região central do Rio de Janeiro e de descendentes de africanos escravizados que migraram das fazendas de café do Vale do Paraíba, principalmente do interior do Rio de Janeiro e de Minas

Gerais¹³⁶. Ao lado dos antigos habitantes da região, as populações negras migrantes foram as principais responsáveis por estabelecer os hábitos culturais, os modos de sociabilidade e o ambiente predominante rural que marcaram a vida de Oswaldo Cruz nos anos iniciais do século XX.

Outro fator preponderante para o crescente povoamento do bairro foi a inauguração, em 1898, da estação Rio das Pedras, atual estação Oswaldo Cruz, a décima sexta, seguindo o ramal de Deodoro em direção ao subúrbio, distante cerca de vinte quilômetros do centro do Rio de Janeiro. Pelos trilhos da Central do Brasil, inúmeras famílias residentes em outras regiões da então capital federal, principalmente do centro e de seus arredores, foram se estabelecer em Oswaldo Cruz, atraídas pelas facilidades oferecidas pelo novo meio de transporte e por moradias economicamente mais acessíveis. Este foi o caso da família de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, fundador e uma das principais lideranças da agremiação azul e branca nas décadas iniciais de surgimento da escola.

À época de fundação da Portela, Oswaldo Cruz era um bairro onde as atividades rurais conviviam com um incipiente comércio de bares e armazéns, embora a grande parte de seus novos habitantes se deslocassem diariamente para trabalhar no centro e em outras regiões da cidade do Rio de Janeiro. Com escassa infraestrutura e ausência de políticas públicas voltadas para o bairro, que carecia de centros culturais e espaços públicos de lazer, os encontros, reuniões e festividades, profanas e sagradas, nos terrenos e quintais das casas e chácaras da região, formavam os principais núcleos de sociabilidade e manutenção de laços identitários entre os moradores, especialmente em torno de manifestações culturais como o jongo, os bailes animados por conjuntos regionais, as rodas de samba e de partido-alto, os blocos e cordões carnavalescos, e os cultos de matriz africana, genericamente chamados de “macumbas” (SIMAS, 2012, p. 30).

O sambista e compositor portelense Antônio Candeia Filho, em depoimento prestado a Roberto M. Moura (2004, p. 170), retratava o ambiente que caracterizava o bairro de Oswaldo Cruz nas primeiras décadas do século XX: “Oswaldo Cruz era campo, tinha cavalo, trem, maria-fumaça, era roça, mato mesmo. Os pontos marcantes eram a Igreja de São Mateus, a Portela e a casa da Dona Esther, que todos frequentavam”. A literatura sobre a história da Portela e os trabalhos que documentam a vida e a obra de personalidades representativas desta agremiação são unânimes em afirmar que as festas mais concorridas de Oswaldo Cruz aconteciam na casa

¹³⁶ Segundo Santos & Silva (1989), Monte & Vargens (2001), Simas (2012) e Lopes (2012).

de Dona Esther, considerada uma espécie de “Tia Ciata do subúrbio da Central”, expressão utilizada por Muniz Sodré em entrevista concedida a Moura (2004, p. 136).

Esther Maria Rodrigues nasceu no dia 14 de fevereiro de 1896. De acordo com Santos & Silva (1989), sua história no bairro de Oswaldo Cruz começou a ser construída quando ela e o marido, Euzébio Rosas, mudaram-se para a Rua Adelaide Badajós, nº 95, ocupando uma casa de grande extensão instalada no centro de um terreno onde, frequentemente, aconteciam festas e sessões de culto de matriz africana, que aglutinavam a vizinhança e atraíam visitantes de diferentes regiões do Rio de Janeiro. Ainda de acordo com as autoras, os músicos e compositores cariocas Pixinguinha e Donga costumavam frequentar a casa de Dona Esther, levando consigo personalidades ilustres do meio artístico, como Roberto Silva, Augusto Calheiros, Zé da Zilda, Luperce Miranda, Gilberto Alves e Ademilde Fonseca, assim como políticos em evidência à época.

Candeia & Isnard (1978) retratam Dona Esther como uma mulher “caridosa”, que ajudava a todos de forma indiscriminada, além de ser uma mulher “muito bonita”, branca e de “boa condição financeira”, em cuja casa recebia “sambistas conhecidos da época” para festas e sessões que promovia na condição de mãe de santo (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 10). Outros registros informam que Esther era uma mulher autoritária e colecionava desafetos com sambistas da vizinhança. O que importante destacar é que sua casa passou a ser considerada o “centro da vida social de Oswaldo Cruz”, expressão cunhada por Santos & Silva (1989, p. 40) para designar a relevância sociocultural que o ambiente da casa de Dona Esther passou a ter para os moradores do bairro e do seu entorno no período inicial de formação do núcleo de sambistas que deu origem à Portela.

Com participação ativa no carnaval, Dona Esther desfilava como porta-estandarte do cordão Estrela Solitária, que se apresentava nas proximidades do Largo do Neco, entre os bairros de Turiaçu e Madureira. No início da década de 1920, Dona Esther fundou o bloco Quem Fala de Nós Come Mosca, em Oswaldo Cruz, que tinha autorização legal da polícia para sair no carnaval. Segundo Luiz Antonio Simas (2012, p. 34), o bloco de Dona Esther tinha o hábito de desfilarem à tarde, com o seu trajeto restrito à vizinhança de Madureira, visto que a maioria de seus componentes era formada por crianças. Devido a esta condição especial, a matriarca emprestava a licença do seu bloco para o agrupamento de Oswaldo Cruz sair no carnaval sem sofrer as costumeiras intervenções policiais. Naquele tempo, a polícia exigia não somente a identificação dos responsáveis pelo grupo carnavalesco, como o endereço da agremiação (FERNANDES, 2001, p. 48), o que dificultava aos grupos de menor porte, sem sede e com condições financeiras mais restritas, a obtenção da licença oficial para desfilarem.

Além de Dona Esther, outras importantes lideranças contribuíram para a formação do núcleo de sambistas da Portela, como ressalta Nelson da Nobrega Fernandes (2001, p. 65):

Ali, também havia e se formaram jongueiros, mães-de-santo e festeiros que nos anos 20 fundaram blocos e participaram ativamente da rápida afirmação das escolas de samba. Os mais famosos foram seu Napoleão, na estrada do Portela, antigo n. 323, seu Vieira, na Rua Perdigão Malheiros, local também conhecido por Buraco Quente, dona Martinha e dona Neném, dona Maura e dona Esther, na rua Antônio Badajós, nº 95. Na casa de seu Napoleão José do Nascimento, com seus amigos e filhos, Vicentina, Nozinho e Natalino, o Natal – que se tornaria um dos mais carismáticos chefes do jogo do bicho carioca, bem como de escola de samba –, aconteciam grandes cultos e festividades, para os quais muito contribuía sua irmã, dona Benedita, que, morando no Estácio, à rua Maia Lacerda, 29, e sendo vizinha da rapaziada do Deixa Falar, convidava Baiaco, Brancura, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres para nessas ocasiões “subirem” até Oswaldo Cruz. Logo após as obrigações religiosas, caíam no jongo e no samba de roda.

Outra personalidade feminina importante deste período inicial de formação da escola é Dona Benedita, também conhecida como Tia Benedita, irmã de Napoleão José do Nascimento, em cujo terreno da chácara foi fundado o Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, no ano de 1926. Dona Benedita era uma mãe de santo que tinha grande prestígio e popularidade entre os sambistas do Estácio de Sá, sendo moradora da Rua Maia Lacerda, nº 29, na vizinhança da Deixa Falar. De acordo com Santos & Silva (1989, p. 41), o terreno da casa de Seu Napoleão era muito frequentado pelos amigos de seus filhos, Natalino, Vicentina e Nozinho, e por todas as pessoas que tomavam parte nos cultos dirigidos por Dona Benedita, que levava consigo os sambistas de seu bairro para tomar parte nestas sessões e nas festas que ali procediam. O intercâmbio entre sambistas do Estácio de Sá e de Oswaldo Cruz influenciou consideravelmente a formação da escola de samba nascida naquele território, tanto no âmbito organizativo quanto no aspecto musical, como lembrava Diva Caetano da Silva, a Dona Diva, uma das pastoras pioneiras da Portela (também responsável por bordar a primeira bandeira da agremiação) e esposa de um de seus fundadores, Antônio Caetano:

É porque ela morava no Estácio, mas, quando ela dava as festas dela de santo, ela vinha dar aí na casa do Seu Napoleão, porque era aqui na roça, né? Ela vinha dar as festas aqui na casa do Seu Napoleão. Então, o pessoal do Estácio sempre vinha na casa do Seu Napoleão. Aí, eles formavam as rodinhas de samba. (SILVA, s.d., informação verbal)¹³⁷

¹³⁷ SILVA, Diva Caetano da. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

Napoleão José do Nascimento Filho, o Nozinho, também destacava a importância de sua Tia Benedita na promoção e organização dos encontros e intercâmbios entre sambistas de Oswaldo Cruz e do Estácio de Sá:

Esse caso eu não conto ele praticamente certo, mas eu acompanhei, porque a minha Tia Benedita dava umas festividades na casa do meu pai, compreendeu? E aí vinha aquele pessoal do Estácio. A influência da Portela mais, a Escola de Samba Portela, para mim, foi a influência do pessoal do Estácio. Aliás, quando vinham os dias de carnaval, vinham aquelas baianas todas de vermelho e branco que minha Tia sempre trazia. Então foi que conhecemos os grandes sambistas. (NASCIMENTO FILHO, s.d., informação verbal)¹³⁸

Outra liderança que contribuiu para a formação do grupo de Oswaldo Cruz foi Madalena Xangô de Ouro, também conhecida como Madalena Rica. A sua casa, no subúrbio de Quintino Bocaiúva, na Rua Quintão, nº 363, foi um polo de aglutinação de sambistas de diferentes regiões da cidade, especialmente do Estácio de Sá, de Mangueira e de Oswaldo Cruz. Segundo o jornalista Alexandre Medeiros (2004), Madalena era uma liderança religiosa e festeira muito respeitada no meio artístico e político do Rio de Janeiro. Além das festas e dos cultos, a sua casa também chegou a servir de abrigo e moradia temporária para alguns sambistas que fizeram história na Portela, como Alberto Lonato, Argemiro Patrocínio e Eunice Fernandes da Silva, a Tia Eunice.

Segundo Alberto Lonato, em entrevista concedida ao jornalista e pesquisador Sergio Cabral (1996, p. 294-295), algumas reuniões do grupo de Oswaldo Cruz, quando este ainda não tinha sede própria, ocorreram na casa de Madalena Rica, no subúrbio de Quintino:

ALBERTO LONATO - A Portela foi fundada aqui mesmo em Oswaldo Cruz, mas os seus fundadores faziam as reuniões numa casa em que fui criado, em Quintino Bocaiúva, na Rua Quintão, 363.

[Sérgio Cabral] Era casa de quem?

ALBERTO LONATO - Era da falecida Madalena Rica.

[Sérgio Cabral] Quem comparecia a essas reuniões?

ALBERTO LONATO – Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, Licurgo, Claudionor, Zé da Costa e vários outros que não me lembro. Já faz muito tempo.

[Sérgio Cabral] Em que época foi isso?

ALBERTO LONATO – Foi mais ou menos em 1928. Entre 1928 e 1930. Foi dali que sai a Vai Como Pode.

[Sérgio Cabral] E por que iam justamente naquela casa?

ALBERTO LONATO – O pessoal do samba estava sempre lá. Gente do Estácio, da Mangueira, aquela gente. Madalena era uma mãe-de-santo muito

¹³⁸ NASCIMENTO FILHO, Napoleão José do. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

respeitada. Era conhecida como Madalena Xangô de Ouro. Zé Espinguela também ia muito lá. Conheci muito ele. Outro que ia lá era o Pixinguinha.

O portelense Antônio Caetano, em depoimento prestado a Isnard Araújo¹³⁹, também dava o seu testemunho sobre as reuniões que aconteciam na casa de Madalena Rica, ocasião em que os sambistas “inauguravam” sambas de sua própria autoria a fim de disputar primazia com outros grupos que tomavam parte nestas festividades. Novamente, uma liderança religiosa aparece como mediadora e propiciadora do convívio e do intercâmbio entre sambistas que pertenciam a diferentes redutos do Rio de Janeiro, além de dar proteção e acolhimento às reuniões do núcleo que deu origem à Portela.

Por fim, a obra de Candeia & Isnard (1978) traz a referência primordial da mãe de santo que foi responsável pelo batismo da agremiação de Oswaldo Cruz: Dona Martinha. Enquanto zeladora de santo, Dona Martinha foi convidada por Paulo da Portela e Antônio Rufino para rezar a ladainha que consagraria a fundação da escola no endereço de sua primeira sede alugada, no nº 412 da Estrada do Portela, em Oswaldo Cruz. No universo das escolas de samba, o batismo marca o ritual de consagração dos padrinhos (santos e entidades protetoras) da agremiação – no caso da Portela, Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião, que estão associados aos orixás Oxum e Oxóssi, respectivamente. Ainda que não tenhamos quase nenhuma referência sobre as histórias de Dona Martinha e de sua filha, Adélia Santana, (conhecida como Neném do Bambuzal), que também era mãe de santo e festeira, ambas tiveram grande ascendência e prestígio entre os sambistas que fundaram a Portela, estabelecendo com a agremiação de Oswaldo Cruz uma relação de natureza mais simbólica e espiritual. Para falar sobre as mães de santo que plantaram a força e a energia primordial da escola, reproduzo as palavras de Candeia & Isnard (1978, p. 11), únicos autores que prestaram a justa homenagem às matriarcas que abençoaram a fundação da Portela na historiografia das escolas de samba e do carnaval carioca:

Dona Neném era também festeira, organizava suas reuniões das quais participavam sambistas da época. Dona Neném (Adélia Santana) era Mãe de Santo e em sua casa realizavam-se reuniões de culto afro-brasileiro. Conforme depoimentos de Rufino, Alcides, Alvarenga e outros, dona Martinha foi responsável pelo batismo da Escola. Rezou uma ladainha a convite de Paulo da Portela e Rufino. A madrinha é Nossa Senhora da Conceição (Oxum) e o padrinho São Sebastião (Oxóssi). Dona Martinha era mãe de dona Neném, foi muito importante para Escola por serem festeiras influenciando indiretamente o surgimento da Portela. A Portela tem a honra de ter sido batizada por uma “negra africana” radicada no Brasil.

¹³⁹ CAETANO, Antônio da Silva. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

Imagem 14 – Foto atribuída a Dona Martinha, responsável pela cerimônia de batismo da Portela



Fonte: Arquivo Departamento Cultural da Portela. Foto: Autor não identificado

Imagem 15 – Foto atribuída à Adélia Santana (filha de Dona Martinha), conhecida como Dona Neném do Bambuzal



Fonte: Arquivo Departamento Cultural da Portela. Foto: Autor não identificado

Imagens 16 e 17 – Missa e celebração em homenagem à Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Portela, em 8 de dezembro de 2021



Fonte: Arquivo Paulo Henrique Souza (PH Registrou). Foto: Paulo Henrique Souza

CAPÍTULO 3

Histórias de mulheres da Portela contadas por portelenses

Há um verso de um samba do compositor portelense Hildemar Diniz, o mestre Monarco, que diz: “Se for falar da Portela/ Hoje, eu não vou terminar”. Esta expressão se popularizou e ultrapassou as fronteiras que separam diferentes gerações de portelenses, sendo frequentemente evocada quando se pretende enaltecer os feitos, acontecimentos e personalidades emblemáticas que fizeram história naquele reduto de samba. Os versos citados acima fazem parte de *Passado de glória*, composição que deu nome ao primeiro disco da Velha Guarda da Portela, produzido pelo sambista e compositor portelense Paulinho da Viola, em 1970. O álbum pioneiro, que lançou o conjunto da Velha Guarda da Portela no meio fonográfico, reuniu compositores e sambistas expoentes da agremiação de Oswaldo Cruz e apresentou um repertório seletivo de sambas que fazem parte da rica tradição musical pela qual a Portela é reconhecida até os dias de hoje. Sobre a expressão citada, em suma, ela simboliza a impossibilidade de contar em poucas palavras as histórias que marcam a trajetória de uma das escolas de samba mais representativas e longevas do carnaval brasileiro.

O modo pelo qual busquei levar adiante este desafio teve como fio condutor as memórias e histórias contadas pelos próprios portelenses, que pudessem revelar a presença e a participação de mulheres que deram sua contribuição fundamental para a formação e consolidação da agremiação de Oswaldo Cruz, atuando em diferentes segmentos da escola de samba, como pastora, baiana, porta-bandeira, passista, ritmista, costureira, bordadeira, cozinheira, presidente de ala e dirigente de departamento. As histórias apresentadas neste capítulo dizem respeito a múltiplas experiências de vida de mulheres, que, embora não estejam mais entre nós para contar suas versões da “história”, deixaram um legado inestimável que se faz presente no cotidiano da escola de samba e na memória de diferentes gerações de portelenses até os dias de hoje. Antes de entrar no universo das Tias da Portela propriamente dito, pretendo fazer uma breve introdução sobre o território em que a escola de samba de Oswaldo Cruz cresceu e se desenvolveu, abordando certos aspectos que marcam sua trajetória como uma das agremiações mais tradicionais do Rio de Janeiro.

Se tomarmos o trem que sai da Central do Brasil em direção ao subúrbio carioca¹⁴⁰ e saltarmos na estação de Oswaldo Cruz, do lado direito da linha férrea, logo será possível perceber a presença da escola de samba que emprestou sua fama ao bairro. Não somente porque as cores azul e branco predominam nas fachadas de estabelecimentos comerciais e residências, mas, também, porque, além das cores, o nome da escola e suas variações batizam bares,

¹⁴⁰ De acordo com Fábio Oliveira Pavão (2010, p. 226), a denominação “subúrbio” assumiu um significado peculiar no Rio de Janeiro, referindo-se aos bairros que cresceram ao longo da via férrea da Central do Brasil, partindo do centro da cidade e estendendo-se até a zona oeste e aos municípios periféricos da região metropolitana.

mercearias e lojas daquela localidade. Os logradouros também sinalizam a proximidade da sede oficial do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela: Rua Manacéa, Praça Paulo da Portela e, finalmente, Rua Clara Nunes. Como tão bem definiu o historiador e escritor Luiz Antonio Simas (2012, p. 28): “a escola de samba, como agremiação de caráter comunitário, moldou e foi moldada pelo bairro e deu a ele um perfil incontornável”. Para conhecer a Portela, basta estar em Oswaldo Cruz.

A proximidade de Madureira também influenciou certos modos de sociabilidade e práticas culturais que caracterizam o território de Oswaldo Cruz. Atualmente, o bairro que deu origem à Portela está inserido na 15ª Região Administrativa do Município do Rio de Janeiro, com sede em Madureira, bairro conhecido como “a capital do subúrbio” e um dos principais polos comerciais da capital fluminense, sede do histórico Mercado de Madureira, um centro popular de comércio que possui forte identificação cultural para os moradores da região, com destaque para as inúmeras lojas que comercializam artigos afro-religiosos (FRAIHA & LOBO, 2004, p. 50). Os bairros de Oswaldo Cruz e Madureira também são sede de duas das mais importantes escolas de samba do Rio de Janeiro: a Portela e o Império Serrano. Ao longo do ano, ambas as agremiações são responsáveis por uma grande movimentação cultural na região, com uma programação regular de shows, rodas de samba, feijoadas, festas, ensaios, procissões, bailes dançantes, entre outras atividades. Com a proximidade do carnaval, os eventos e ensaios tornam-se mais frequentes, o que faz aumentar ainda mais o movimento no entorno das quadras, com a circulação de vendedores ambulantes e barracas que comercializam comidas, bebidas, utensílios e artigos diversos que levam as cores e a marca das agremiações. Entre Oswaldo Cruz e Madureira, também se destacam outros importantes eventos e entidades culturais afro-cariocas, como a Feira das Yabás, o Trem do Samba, o Grupo Afro Agbara Dudu e o Centro Cultural Jongo da Serrinha¹⁴¹.

Ainda sobre Oswaldo Cruz, é importante considerar que a paisagem do bairro ganhou novos contornos com a chegada de prédios, conjuntos habitacionais, cinemas, galerias comerciais, lojas e restaurantes, além de um significativo comércio informal ambulante, embora bem mais modesto que o do bairro vizinho. Apesar das transformações ocorridas na configuração urbana e social do bairro com o passar dos anos, alguns traços permanecem quase

¹⁴¹ A socióloga, pesquisadora e professora Ana Paula Alves Ribeiro (2003) ressalta que as redes de sociabilidade de Madureira se dão em função das atividades musicais, à história e às práticas culturais oriundas de comunidades negras que tiveram lugar naquele território, o que leva a autora a identificar o bairro como um “subúrbio musical”. Ribeiro argumenta, ainda, que, embora Madureira seja reconhecida como um reduto tradicional de samba, o bairro não pode ser considerado um polo musical homogêneo, tendo em vista a forte influência que expressões musicais como o charme, o funk e o hip-hop exercem nas relações estabelecidas entre os moradores, especialmente entre o público mais jovem (RIBEIRO, 2003, p. 22).

que inalterados na região, como as casas e vilas residenciais, onde é muito comum encontrar a vizinhança reunida nas calçadas, quintais e praças, especialmente aos finais de semana, além dos inúmeros bares, que são um importante espaço de sociabilidade que aglutinam moradores e visitantes daquela localidade. A atual sede da Portela, localizada na Rua Clara Nunes, nº 81 (antiga Rua Arruda Câmara), inaugurada em 1972 e batizada com o nome de “Academia do Samba Natalino José do Nascimento” (em homenagem ao ex-patrono da escola e um dos mais populares chefes de jogo do bicho do subúrbio carioca, Natal da Portela), continua sendo o principal polo de atividades culturais e associativas de Oswaldo Cruz, atraindo moradores do próprio bairro e adjacências, assim como visitantes de outras regiões da cidade e de diferentes estados do país, e até mesmo do exterior. A antiga sede da agremiação azul e branca, localizada na Estrada do Portela, nº 446, em Oswaldo Cruz, por sua vez, é um importante reduto de sociabilidade da Galeria da Velha Guarda da Portela¹⁴², sendo a primeira quadra coberta de uma escola de samba do Rio de Janeiro e a primeira sede própria da Portela, construída no final da década de 1950¹⁴³.

Como uma das mais antigas agremiações carnavalescas em atividade permanente, a Portela está prestes a completar 100 anos no dia 11 de abril de 2023, notabilizando-se, ainda, por ser a única a participar de todos os desfiles oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro. A Portela também se destaca por ser a agremiação mais vitoriosa do carnaval carioca, com 22 títulos conquistados, além de um inédito heptacampeonato (de 1941 a 1947), embora, nas últimas décadas, não tenha conseguido manter o mesmo protagonismo e o favoritismo que marcaram as décadas iniciais de sua história¹⁴⁴. Ademais, a Portela, que tem na águia e nas cores azul e branco o símbolo maior de sua identidade, é exaltada por um conjunto de inovações no carnaval carioca¹⁴⁵, assim como por ser precursora no estabelecimento de relações entre a

¹⁴² Fundada no final da década de 1960, a Galeria da Velha Guarda reúne componentes veteranos que fizeram parte de diferentes segmentos da Portela, desde que cumpram os requisitos de ter, pelo menos, 60 anos de idade e 30 anos de atuação contínua na agremiação de Oswaldo Cruz. Atualmente, a Galeria da Velha Guarda conta com pouco mais de 90 integrantes e é responsável pela promoção de atividades regulares na antiga sede da escola, entre bailes dançantes, festas, almoços, festas juninas, ensaios e bailes pré-carnavalescos. No contexto deste trabalho, utilizei o nome oficial do segmento, Galeria da Velha Guarda, para diferenciá-lo do conjunto musical da Velha Guarda da Portela, também conhecido pelo nome de Velha Guarda Show.

¹⁴³ O imóvel que serve de sede para a histórica Portelinha foi tombado por sua importância histórica e cultural pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro através da Lei nº 7.270, de 22 de março de 2022. A Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), por sua vez, tombou a antiga sede da Portela como Patrimônio Imaterial e Cultural do Estado do Rio de Janeiro, através da Lei nº 9888, de 25 de outubro de 2022.

¹⁴⁴ Dos 22 títulos que a Portela detém, 19 foram conquistados nas quatro décadas iniciais de participação da agremiação nos concursos oficiais das escolas de samba do carnaval carioca.

¹⁴⁵ De acordo com Lisboa & Loureiro (2013, p. 168), a trajetória da Portela no carnaval carioca é marcada por uma séria de pioneirismos, tais como: introdução de caixa, surdo e reco-reco na bateria, além da participação de uma mulher ritmista (Dagmar Nascimento) em seu desfile; introdução de fantasias entre integrantes da bateria e uniformização da comissão de frente; e criação da primeira alegoria e do primeiro carro alegórico para um desfile de escola de samba no carnaval carioca.

escola de samba e o jogo do bicho (através da atuação de Natal da Portela) e por aproximar a escola de samba e o sambista das classes médias e da chamada “alta sociedade”, bem como de bairros considerados mais “nobres” do Rio de Janeiro, especialmente da zona sul carioca¹⁴⁶.

Mas a Portela também é conhecida por ser um celeiro de bambas, termo que, no interior deste universo, distingue aqueles que são considerados expoentes na arte do samba, especialmente no ofício de compor. Ao longo de sua história quase centenária, a agremiação de Oswaldo Cruz reuniu em seus quadros um elenco de compositores destacados, a exemplo de Paulo da Portela, Alvaiade, Alcides “Malandro Histórico”, Ventura, Manacéa, Mijinha, Aniceto, Monarco, Alberto Lonato, Argemiro, Casquinha, Chico Santana, Candeia, Waldir 59, Walter Rosa e muitos outros, cujas obras contribuíram para formar e consolidar uma rica tradição musical na Portela. Foi a partir deste núcleo que se formou o primeiro conjunto musical reunindo compositores e sambistas veteranos de uma escola de samba do Rio de Janeiro, a Velha Guarda da Portela, sobre a qual falaremos um pouco mais adiante.

Do ventre da Portela, também nasceram outras importantes agremiações carnavalescas e entidades ligadas à cultura negra e popular do Rio de Janeiro, como o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S. Quilombo), núcleo de resistência popular e valorização das artes negras organizado em torno da liderança militante de Antônio Candeia Filho (Candeia), criado em 1975; e a Sociedade Cultural e Recreativa Portela Tradição (que, posteriormente, teve seu nome alterado para Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição), fundada em 1984 por um grupo de portelenses dissidentes ligados à família do expatrons da agremiação de Oswaldo Cruz, Natal da Portela. A Portela também foi responsável pelo batismo de uma vasta lista de escolas de samba do Rio de Janeiro, como a Unidos de Vila Isabel, União da Ilha, Beija-Flor de Nilópolis, Viradouro, Caprichosos de Pilares e União de Jacarepaguá, além da paulistana Nenê de Vila Matilde. Ainda como continuidade do legado da Portela junto às novas gerações, fundou-se o G.R.C.E.S.M. Filhos da Águia, em 31 de julho de 2001, escola mirim portelense formada por crianças e jovens de 5 a 18 anos, que desfila, anualmente, no carnaval oficial das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro no Sambódromo da Marquês de Sapucaí (LISBOA & LOUREIRO, 2013, p. 66).

¹⁴⁶ De acordo com Lopes & Simas (2015, p. 205), a Portela é apontada como a primeira escola de samba a receber em seu reduto visitantes estrangeiros (um grupo de cientistas franceses, em 1931) e a frequentar espaços da “alta sociedade” (como o Clube Alemão Pró-Arte, em 1933), além de ser a pioneira a atuar no cinema nacional (no filme *Favela dos meus amores*, de 1935, dirigido por Humberto Mauro) e se apresentar no Palácio do Itamaraty, em ocasião da visita da duquesa de Kent, da monarquia britânica, em 1959, fato que inspirou os mangueirenses Cartola e Carlos Cachaca a comporem o samba *Tempos idos*, lançado em 1968, que diz em seus versos finais: “O nosso samba, humilde samba/ Foi de conquistas em conquistas/ Conseguiu penetrar no Municipal/ Depois de percorrer todo o universo/ Com a mesma roupagem que saiu daqui/ Exibiu-se pra duquesa de Kent no Itamaraty”.

Atualmente, a agremiação conta com uma estrutura de gestão que abrange diferentes departamentos: Cultural, Social, Cidadania, Patrimônio, Eventos, Financeiro, Jurídico e Comercial, além de dois Conselhos, Deliberativo e Fiscal¹⁴⁷. No âmbito do Departamento Cultural da Portela, destacam-se ações e projetos voltados para a pesquisa, documentação e difusão da história e da memória cultural da escola e de seus protagonistas, através de exposições, ações culturais e educativas, acervos de depoimentos orais e projetos de salvaguarda da história da Portela e de Oswaldo Cruz, dentre os quais destaco o percurso-roteiro “Viagem sentimental a Oswaldo Cruz”, que mapeou um conjunto de espaços e logradouros de relevância histórica para a Portela e culminou com a formulação do projeto de lei para implementação da Área de Especial Interesse Cultural (AEIC) – Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz¹⁴⁸. Ainda no âmbito dos projetos desenvolvidos pelo Departamento Cultural da Portela, destaco a criação da Festa Literária da Portela – FLIPortela – e dos Consulados da Portela, núcleos que visam a difusão dos valores e da cultura do samba portelense com sede em diferentes estados do país e no exterior¹⁴⁹. A Portela também desenvolve uma série de projetos sociais voltados para crianças e jovens da região, incluindo um cursinho pré-vestibular e atividades de formação em diferentes linguagens artísticas e práticas esportivas.

No bojo de sua quase centenária história, a Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz se notabiliza pela atuação de importantes lideranças femininas, cujo protagonismo neste universo em particular pouco se tem investigado, documentado e difundido, a despeito de um conjunto significativo de produções biográficas que focalizam a trajetória e o legado de personalidades masculinas da agremiação¹⁵⁰. A partir de fontes baseadas em depoimentos orais de portelenses históricos, apresentarei neste capítulo histórias e narrativas de mulheres que deram sua contribuição fundamental para a formação e consolidação de diferentes segmentos tradicionais da agremiação de Oswaldo Cruz, com especial interesse pelos núcleos de pastora, baiana, porta-

¹⁴⁷ Segundo informações apresentadas no site oficial do G.R.E.S. Portela. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

¹⁴⁸ A Lei nº 6.483/19, que criou a Área de Especial Interesse Cultural (AEIC) – Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, estabeleceu 13 diferentes logradouros do bairro de Oswaldo Cruz de relevância histórica e cultural para a formação da Portela. Para consulta: <http://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea0073d588/f9354b4bf80aa4af83258386006054b9?OpenDocument>. Acesso em: 14 de outubro de 2022.

¹⁴⁹ Atualmente, o Departamento Cultural da Portela reúne cinco Consulados em atividade: São Paulo (SP), Brasília (DF), Vale do Café (RJ), Porto Alegre (RS) e Tóquio (Japão). Para conhecer o histórico de ações e o projeto político-pedagógico do Departamento Cultural da Portela, recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Rogério Rodrigues Santos, *Portela Cultural: Histórias e pedagogias de um departamento de escola de samba*, defendida em 2021 na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

¹⁵⁰ Refiro-me a produções bibliográficas que retratam a vida e a obra de sambistas portelenses, como: Paulo da Portela (SANTOS & SILVA, 1989); Candeia (VARGENS, 1997); Zé Ketti (LOPES, 2000; MEIRELLES, 2018); Paulinho da Viola (MÁXIMO, 2002; COUTINHO, 2002; DINIZ & LINS, 2006; NEGREIROS, 2011); Monarco (CAZES, 2003; VARGENS, 2013); Casquinha (VARGENS, 2016); e Noca da Portela (BRAZ, 2018).

bandeira e Departamento Feminino, porém, também contemplando as trajetórias de protagonistas que romperam com o exclusivismo masculino em áreas relacionadas ao fazer musical na escola de samba, especialmente como ritmistas e compositoras.

Imagem 18 – O ex-primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Portela, Alex Marcelino e Danielle Nascimento, representando Oxóssi e Oxum, respectivamente, e a águia portelense, no desfile do carnaval de 2017



Fonte: Agência Brasil (2017). Foto: Fernando Frazão

Imagem 19 – Ensaio na antiga sede da Portela, em 1952, no mesmo terreno em que seria construída a Portelinha



Fonte: Arquivo G.R.E.S. Portela (facebook). Foto: Autor não identificado

Imagem 20 – Ensaio de rua em frente à antiga sede oficial da escola, conhecida como “Portelinha”, na Estrada do Portela, nº 446, em Oswaldo Cruz



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 21 – Visão de quem entrava na quadra da Portela, em 1989. No local, a partir da reforma de 2011, foram construídos o Bar da Tia Vicentina e quiosques para comercialização de bebidas e comidas



Fonte: Arquivo G.R.E.S. Portela (facebook). Foto: Autor não identificado

Imagem 22 – Atual sede da Portela, conhecida como “Portelão”, na Rua Clara Nunes, nº 81, em Madureira



Fonte: g1 (2022). Foto: Carlos Brito

3.1 Paulo da Portela ia buscar as moças para sair na escola

Para a agremiação de Oswaldo Cruz, Paulo Benjamin de Oliveira, popularmente conhecido como Paulo da Portela, foi uma liderança emblemática, cujos ensinamentos, valores e conduta são tomados como exemplo por portelenses de diferentes gerações até os dias de hoje. Com reconhecida habilidade de mediação e negociação, foi um importante articulador e defensor da cultura negra, contribuindo para dar legitimidade e reconhecimento social ao sambista, visto como marginal pelas elites e pelos poderes oficiais de sua época, que, de forma sistemática, buscavam aniquilar ou domesticar, através da criminalização e do controle social, quaisquer vestígios civilizatórios negro-africanos da sociedade brasileira.

Nascido em 18 de junho de 1901, na Santa Casa de Misericórdia, no centro do Rio de Janeiro, Paulo Benjamin de Oliveira foi criado por sua mãe, Joana Baptista da Conceição, em meio a todas as dificuldades inerentes a uma mulher pobre, negra, abandonada pelo marido e com três filhos para criar, nos anos iniciais do século XX. Ainda criança, Paulo contribuiu com o sustento da família, trabalhando como entregador de marmitas para uma pensão localizada na Rua Senador Pompeu, na região central do Rio de Janeiro. Mais tarde, dedicou-se ao ofício de carpinteiro e lustrador de móveis, tornando-se funcionário da Marcenaria Lamas, na Rua Visconde da Gávea, nº 115, também com sede no centro da cidade.

Apesar dos poucos recursos, Paulo Benjamin de Oliveira defendia o rigor nos modos de se vestir do sambista, aspecto também presente na postura de outros sambistas considerados pioneiros no Rio de Janeiro, como João da Baiana e Heitor dos Prazeres, que buscavam se distanciar da imagem de “malandro”, altamente estigmatizada e criminalizada no contexto do pós-abolição carioca. De acordo com Luiz Antonio Simas (2012), o período de surgimento das escolas de samba coincide com o recrudescimento das políticas de disciplinamento que tinham como alvo as manifestações oriundas das camadas populares, especialmente das comunidades negras, por parte das elites oficiais e do Estado republicano. Por sua vez, Nei Lopes (1981) afirma que o objetivo dos sambistas daquele tempo era, tanto quanto o divertimento, conquistar *status* e aceitação social para si e para o seu grupo, sendo, portanto, os modos de se vestir mais uma estratégia que visava garantir respeito e dignificação para o samba e seus praticantes. Ainda de acordo com Nei Lopes, o traje formado por terno ou fraque, bengala e chapéu coco foi um traço marcante da indumentária carnavalesca dos sambistas tradicionais, principalmente das comissões de frente, até o início da década de 1980¹⁵¹.

¹⁵¹ No caso da Portela, esta tradição se manteve até meados da década de 1990.

Segundo Candeia & Isnard (1978), nos anos iniciais de surgimento da agremiação de Oswaldo Cruz, uma das diretrizes adotadas pelo triunvirato formado por Paulo Benjamin de Oliveira, Antônio Rufino dos Reis e Antônio da Silva Caetano, era vestir-se com ternos bem alinhados, chapéu de palha, sapato tipo carrapeta (diferenciando-se do chinelo charlote, que caracterizava a indumentária dos sambistas que circulavam pela região central do Rio de Janeiro), e anéis de prata que traziam as iniciais de seus nomes. Ainda segundo os autores, a finalidade de tal atitude era “[...] moralizar o que faziam, ou seja, mostrar à polícia que considerava os elementos ligados ao samba como malandros, que eles, apesar de sambistas, eram homens de bem, que apenas gostavam de cantar e compor seus sambas” (Idem, p. 12). A conduta do grupo liderado por Paulo da Portela era confirmada por Oswaldo dos Santos, o Alvaiade, antigo compositor e diretor de harmonia da agremiação de Oswaldo Cruz, em entrevista concedida a Sergio Cabral:

Ninguém podia se apresentar com chinelo charlote porque o Paulo não gostava. O pessoal do Estácio, por exemplo – e isso não é querer falar mal, mas falar a verdade –, apresentava-se muito bem, com ternos caríssimos. Mas de chinelo charlote e lenço no pescoço. O pessoal da Portela, não. A gente tinha que andar de sapato e gravata. Paulo dizia assim: “Quero todo mundo com o pé ocupado e o pescoço também”. Quer dizer: sapato e gravata. Por sorte, a nossa rapaziada quase não bebia. A gente era diferente de outras escolas. (SANTOS apud CABRAL, 1996, p. 290)

A liderança de Paulo da Portela também era acatada e respeitada por componentes de agremiações coirmãs, como, por exemplo, Aniceto de Menezes e Silva Júnior (popularmente conhecido como Aniceto do Império), consagrado partideiro, estivador e líder do Sindicato dos Arrumadores do Cais do Porto do Rio de Janeiro, além de fundador e orador oficial do Império Serrano:

Conheci [Paulo da Portela] e o admirava de modo genérico, ou seja, admirava tanto o seu comportamento de homem quanto como sambista. Ele não gostava de bagunça. Procurava sempre pessoas dessa linhagem ou que aceitassem a reprimenda caso fosse necessária. Ele tinha em mim um conduzido de fácil domesticação, porque eu sempre concordava com ele. (MENEZES E SILVA JÚNIOR apud CABRAL, 1996, p. 319)

O período das décadas iniciais do século XX é marcado pelo crescente processo migratório de populações majoritariamente negras em direção aos subúrbios cariocas, em razão das reformas urbanísticas que buscavam “modernizar” a capital federal (com especial destaque para as reformas da gestão do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, conhecidas como “Bota-abaixo”) –, ou vindas do interior fluminense e mineiro, a partir da decadência da

economia cafeeira do Vale do Paraíba. Este é o contexto que marca a chegada da família de Paulo Benjamin de Oliveira, saindo do bairro da Saúde, na zona portuária do Rio de Janeiro, em direção ao subúrbio de Oswaldo Cruz, no início dos anos 1920, período em que a região ainda era caracterizada como “roça”, em razão de sua distância física do centro da cidade e da prevalência do ambiente rural que ainda se fazia presente naquela localidade. Em Oswaldo Cruz, a família de Paulo – à época, formada pela mãe e a irmã, Izabel de Oliveira – se estabeleceu na Estrada do Portela, nº 338, lugar conhecido como Barra Preta, que era uma espécie de vila de casas que integrava uma chácara loteada de posse de uma senhora conhecida como Dona Caetana (SANTOS & SILVA, 1989, p. 39).

A casa da mãe de Paulo da Portela, na Barra Preta, servia como ponto de encontro e sede para guardar os instrumentos do grupo liderado por Paulo, Caetano e Rufino. Em depoimento prestado a Santos & Silva (Idem, p. 43), Antônio Rufino dizia que a casa de Dona Joana “era de todo mundo”, um lugar onde amigos e companheiros do filho iam para cantar samba e se divertir, sendo que muitos deles permaneciam por lá, durante dias e noites, acomodando-se onde fosse possível. Candeia & Isnard (1978) fazem referência à casa da mãe de Paulo da Portela como sendo a primeira sede da agremiação de Oswaldo Cruz, levando em consideração que, naquele período, o que se chamava de “sede” era somente um lugar para guardar instrumentos e realizar reuniões com os dirigentes do grupo.

Ainda que outros blocos e entidades carnavalescas tenham surgido na região de Oswaldo Cruz e adjacências ao longo das primeiras décadas do século XX, o bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz é oficialmente reconhecido como o embrião da agremiação portelense, por reunir em seu núcleo principal o triunvirato que deu origem à Portela¹⁵². A entidade carnavalesca não duraria muitos anos, sendo desfeita em virtude de uma dissidência envolvendo parte dos dirigentes do grupo. Fundou-se, então, o Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz no terreno da chácara de Napoleão José do Nascimento, pai de Natal da Portela (Natalino José do Nascimento), Nozinho (Napoleão José do Nascimento Filho) e Tia Vicentina (Vicentina do Nascimento), sobre quem falaremos mais adiante. A direção do novo conjunto era composta pelo triunvirato: Paulo Benjamin de Oliveira, ocupando o posto de presidente; Antônio da Silva Caetano, exercendo o cargo de secretário; e Antônio Rufino dos Reis, assumindo a função de tesoureiro (SANTOS & SILVA, 1989, p. 43). Ao longo da década de 1920 e dos anos iniciais

¹⁵² O grupo tinha sua diretora formada por: Galdino Marcelino dos Santos – presidente; Antônio da Silva Caetano - 1º secretário; Antônio Rufino dos Reis – procurador; Candinho – 1º mestre de canto; Paulo Benjamin de Oliveira – 2º mestre de canto (SANTOS & SILVA, 1989, p. 41). Sobre a fundação do bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, o marco oficialmente adotado pela Portela é o ano de 1923.

da década de 1930, o agrupamento recebeu diferentes nomes: Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, Quem Nos Faz É o Capricho, Vai Como Pode, e, finalmente, Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, nome oficial da agremiação desde 1935.

Sobre os anos iniciais da escola, os depoimentos de portelenses históricos revelam que a escola era formada por poucos componentes, que, em sua maioria, tinham algum vínculo familiar com o núcleo de fundadores¹⁵³, sendo de grande relevância para a manutenção dos laços de identidade do grupo os espaços de sociabilidade organizados em torno das práticas do jongo, bailes, samba e cultos de matriz africana, que tinham como sede as casas e os quintais de Oswaldo Cruz e Madureira. O espírito de coletividade e de solidariedade entre os integrantes da escola de samba também foi uma marca desse período inicial, onde os esforços de produção, organização e manutenção das atividades associativas e culturais eram compartilhados entre o grupo de portelenses, assim como eram comuns os enfrentamentos às autoridades e forças policiais, a fim de garantir o direito legal de manutenção de suas práticas culturais e de seu patrimônio socialmente constituído¹⁵⁴.

Nei Lopes apresenta um retrato bastante elucidativo sobre este período inicial das escolas de samba cariocas, que teria perdurado até meados da década de 1960:

Principalmente nas décadas de 1950 e 1960, o mundo do samba se organizava como um universo à parte, com regras, usos e costumes bastante peculiares. Nesse universo, as escolas, surgidas em geral de núcleos familiares que as mantinham e dirigiam, eram as células principais.

Por esse tempo, alegorias, fantasias, bandeiras e até boa parte dos instrumentos eram de fabricação doméstica; o que realmente contava era a participação comunitária. Diretores faziam “vaquinha” para financiar o carnaval de sua escola até a liberação da verba oficial; instrumentos eram tomados de empréstimo a outras agremiações e mesmo a estabelecimentos de ensino vizinhos; programações eram adiadas em respeito ao luto de famílias ou pessoas ligadas à agremiação ou à comunidade; da mesma forma que a alegria e a sociabilidade desse universo eram expressas em visitas, congraçamentos de todo tipo e, acima de tudo, muita festa.

Os locais dessas festas eram gafieiras, clubes, praias e até navios. E o formato delas variava desde o baile e o piquenique na ilha de Paquetá, passando pelas “monumentais” passeatas de automóveis, pelos passeios marítimos na baía, a bordo do famoso navio Mocanguê, pelas festas juninas à caipira, pelos torneios de partido-alto e pelos batizados de alas. (LOPES, 2003, p. 61)

¹⁵³ Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo, em *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz* (1978), relacionam 46 nomes de componentes que contribuíram para a fundação e a formação da agremiação de Oswaldo Cruz, entre os quais encontramos os nomes seis mulheres: Diva Caetano da Silva, Margarida e suas filhas (Dora e Ninita), Jovelina Vicentina e Vicentina do Nascimento (Tia Vicentina).

¹⁵⁴ O contexto e o histórico de formação da agremiação de Oswaldo Cruz estão documentados em trabalhos como Candeia & Isnard (1978), Santos & Silva (1989), Simas (2012) e Lisboa & Loureiro (2013).

Sobre os primórdios da agremiação de Oswaldo Cruz, o que considero importante sublinhar é o protagonismo de Paulo da Portela em garantir o ingresso e a permanência de mulheres no ambiente da escola de samba, considerado pouco afeito à presença e à participação feminina, especialmente entre mulheres mais jovens, muito provavelmente em decorrência das frequentes repressões e perseguições policiais sofridas por seus praticantes, além da própria desvalorização e do estigma social que o sambista enfrentava no convívio com moradores que residiam nas imediações dos bairros onde as escolas de samba se estabeleceram. Tais aspectos podem ser observados, por exemplo, no trecho a seguir do depoimento de Iranette Ferreira Barcellos, a Tia Surica, concedido a Alexandre Medeiros:

O samba era marginalizado e a mulher que frequentava as rodas era tida como vagabunda. Mas na Portela sempre foi diferente e eu posso dizer isso porque comecei na escola com quatro anos. O Seu Natal, por exemplo, não gostava que a gente se metesse com ninguém, nos tratava como filhas. E quem ia se meter com Seu Natal? Já era assim antes, nos tempos do Paulo da Portela, aquela elegância, aquele respeito. Mulher era bem tratada, mesmo que estivesse sozinha. (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 110)

No período inicial de formação da agremiação, também era muito comum que os homens se vestissem com a tradicional indumentária de baiana nos desfiles carnavalescos, como forma de equilibrar o contingente deste segmento no interior da escola recém-fundada. Tal aspecto é revelado no depoimento prestado pelo portelense Olívio Pereira de Almeida, o Nô, às autoras Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos (1989, p. 59):

Vários homens saíam de baiana. O Claudionor saiu de baiana, Angelino Poró saiu, Cláudio Bernardo também, José da Costa, Ventura, Oswaldo e outros. Mesmo quando começaram a sair mulheres, as pastoras, os homens continuaram a sair de baiana. Talvez para equilibrar o número de mulheres, que eram poucas. As primeiras pastoras da Portela foram: Diva, que é esposa de Caetano, sua irmã Jovenita, que nós chamamos de Ninita, Noêmia, que era esposa do Zé da Costa, Dona Rosa, Leonora, Huga, Maria de Lourdes.

No período inicial de formação da escola de samba, um dos feitos levados a cabo por Paulo da Portela era passar de casa em casa para pedir autorização às famílias de jovens mulheres que residiam no entorno para desfilar e participar dos ensaios e desfiles da agremiação azul e branca, responsabilizando-se por levá-las de volta ao final da jornada. O compositor e sambista portelense Manacé José de Andrade (popularmente conhecido como Manacéa), também registrou o seu testemunho sobre a presença feminina nos anos iniciais da Portela na

reportagem *A Velha Guarda do mundo do samba*, publicada no jornal *O Globo*, em 14 de outubro de 1983¹⁵⁵:

Naquele tempo, moça não entrava no samba, exceto parentes de sambistas, porque as famílias não queriam envolvimento com componentes das escolas. Na Portela, as moças só passaram a desfilar a partir da ingerência do famoso Paulo da Portela, que corria de casa em casa pedindo permissão dos pais e se responsabilizando pela entrega de suas filhas após o desfile.

Ainda que muitas versões sobre este fato sejam conhecidas, todas as histórias são muito parecidas em evidenciar o compromisso e a responsabilidade de Paulo da Portela em construir um ambiente que inspirasse segurança e respeito para a participação de mulheres na escola de samba, principalmente junto às famílias que residiam em Oswaldo Cruz e adjacências, assim como entre os próprios sambistas que faziam parte de outros núcleos de escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Tal conduta era confirmada por Doralice Borges da Silva, que foi testemunha dos anos iniciais de formação da agremiação portelense:

O Paulo da Portela era responsável por todo mundo. Ele ia nas nossas casas nos buscar. O pai entregava na mão dele! Quando saía de manhã, tinha moça que ele ia entregar em casa. Tinha umas meninas aqui de Jacarepaguá, que eu não me lembro agora o nome delas... Eram duas irmãs. Foi quando começou a comissão de frente, elas trabalhavam na camisaria Progresso, faziam umas fantasias muito bonitas! Eram assim, ciganas.... coisas assim. Fantasias boas, né? Ele ia buscar as moças em casa e entregava. Ele ia entregando, sim. Ele era responsável.

Tinha aqueles bailes que a gente ia. A Portela era convidada, por exemplo, para ir no Recreio das Flores. Então, ele ia de casa em casa e pedia para o pai. Era um bloco carnavalesco que tinha na Saúde. Ele ia buscar e levava aquela porção de moças. (SILVA, s.d., informação verbal)¹⁵⁶

O histórico passista portelense Alexandre de Jesus, o Tijolo, também exaltava o modo reverente com o qual Paulo da Portela tratava as mulheres no ambiente da escola de samba:

A gentileza era tanta, a mudança é tanta na escola de samba, principalmente eu digo na minha escola, na Portela, pela seguinte forma: ele sentava na sua cadeirinha perto da sua mesa, e tirava o paletó, botava nas costas da cadeira. Uma senhora, uma dama do sexo feminino, que chegasse para falar com ele, ele mandava primeiro aguentar lá, vestia o paletó dele e vinha receber a pessoa. Dignidade, está entendendo? Nunca, jamais, deixaria de beijar a mão da dama. Não passava disso. E afastado! Não era perto, trazer a mão aqui assim, não. Afastado! Então, essa era a educação. E toda criança tem a mania

¹⁵⁵ AZEVEDO, Sônia; ESTEVES, Nelma. *A Velha Guarda do mundo do samba - Madureira se reúne para um debate sobre os planos do governo para o carnaval*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1983. Jornais de Bairro, p. 6.

¹⁵⁶ SILVA, Doralice Borges da. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

de copiar o ídolo, né? Então, ele dava as informações, o que era e o que não era permitido no mundo do samba. (JESUS, 1999, informação verbal)¹⁵⁷

Como veremos na última seção deste capítulo, o líder portelense foi o principal responsável por criar e ensaiar o coro de vozes masculinas e femininas e a consolidar o segmento de pastoras na Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz. Ainda sobre a atuação de Paulo da Portela, era consenso entre os sambistas de seu tempo afirmar que a sua conduta não visava beneficiar somente a agremiação portelense, mas as escolas de samba cariocas como um todo, a fim de garantir a aceitação e a valorização do samba e do sambista junto a diferentes segmentos sociais e políticos, suplantando o conflito pela ordem ou pela integração cultural, aspecto que levou as biógrafas Marília T. Barboza da Silva e Lygia Santos (1989) a definirem sua atuação como um “traço de união entre duas culturas”.

Ainda no contexto de formação e consolidação das escolas de samba no carnaval carioca é importante mencionar que Paulo da Portela também foi eleito Cidadão-Samba, em 1937, e, a partir de 1945, fez incursões pela política, chegando a participar de comícios do Partido Comunista e a se candidatar vereador pelo Partido Trabalhista Nacional, tendo sido, contudo, derrotado no pleito que disputou (LOPES, 2004, p. 519). No carnaval de 1941, devido a um desentendimento com dirigentes portelenses que o impediram de desfilar acompanhado por Cartola e Heitor dos Prazeres, Paulo da Portela se desligou da agremiação de Oswaldo de Cruz e não retornou mais para a escola que ajudou a fundar até o ano de seu falecimento, em 1949.

Ainda nos dias de hoje, Paulo Benjamin de Oliveira é lembrado como um exemplo a ser seguido, sendo a sua conduta e os seus ensinamentos referenciados em narrativas que remetem ao passado da Portela e aos valores que orientam a comunidade portelense. Como marco de preservação de sua memória, dois bustos de bronze em sua homenagem foram instalados em Oswaldo Cruz: um, na praça que leva o seu nome, localizada em frente à antiga sede da agremiação, na Estrada do Portela, nº 446; e outro, na entrada da quadra oficial da Portela, na Rua Clara Nunes, nº 81. Como continuidade de seu legado, também foram criados o Centro Comunitário de Capacitação Profissional Paulo da Portela (CCCP), idealizado e mantido pela Associação de Moradores de Oswaldo Cruz, além da Oficina de Artes Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela), projeto social idealizado e coordenado pela atual rainha de bateria da Portela Bianca Monteiro, que promove atividades de formação artística voltadas para jovens e adultos da comunidade. Em 1984, Paulo da Portela foi homenageado, ao lado de Natal e Clara

¹⁵⁷ JESUS, Alexandre de (Tijolo). **Depoimento**. [Entrevista concedida a] José Carlos Rego, Marília Trindade Barbosa, Arthur Oliveira, Ilmar de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e Fernando Pamplona. Depoimentos para a Posteridade – Memória do Povo da Dança do Samba, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1999, arquivo em áudio.

Nunes, no enredo *Contos de Areia*, que deu o 21º título do carnaval carioca para a agremiação de Oswaldo Cruz. No carnaval de 2023, o fundador e líder portelense será homenageado mais uma vez, agora no enredo *O azul que vem do infinito*, que celebra o centenário da Azul-e-Branco.

Imagem 23 – Paulo da Portela no estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, portando a bandeira da Portela à frente dos componentes da agremiação de Oswaldo Cruz, nos anos 1930



Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)

Imagem 24 – Busto de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, na praça que leva o seu nome, localizada em frente à antiga sede da Portela, em Oswaldo Cruz



Fonte: *Portela – 90 anos de história*. Salete Lisboa e Marcelo Loureiro (Org.). Rio de Janeiro: Nova Criação Editora, 2013, p. 57 (reprodução)

3.2 Tia Vicentina foi cozinheira, baiana e pastora pioneira da Portela

Vicentina do Nascimento, a Tia Vicentina, foi uma das matriarcas pioneiras da agremiação portelense. Filha de Napoleão José do Nascimento, o Seu Napoleão, testemunhou a fundação da Portela no terreno da chácara de seu pai, quando o agrupamento recebeu o nome de Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz. O nome de Tia Vicentina tornou-se conhecido para além da vizinhança de Oswaldo Cruz, entretanto, muitos anos após a fundação da escola, quando, em 1972, o compositor e sambista Paulinho da Viola gravou o samba *No Pagode do Vavá*¹⁵⁸, cujos versos exaltavam a destreza culinária da anfitriã portelense: “Provei do famoso feijão da Vicentina/ Só quem é da Portela é que sabe que a coisa é divina”. Apesar da fama de exímia cozinheira, o protagonismo de Vicentina do Nascimento no meio do samba não se restringiu ao exercício do ofício culinário, sendo testemunha e partícipe de acontecimentos que marcaram a história da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz desde os seus anos iniciais de fundação, na década de 1920, até meados da década de 1980.

Nascida no Méier, na zona norte da capital fluminense, em 1914, a história de Tia Vicentina com o bairro que deu origem à Portela teve início ainda na infância, quando sua família se mudou para Oswaldo Cruz, na primeira metade da década de 1920. Na chácara de seu pai, situada no cruzamento da Estrada do Portela com a Rua Joaquim Teixeira, residiam mais de duas dezenas de pessoas, entre filhos, familiares, afilhados e agregados. Naquele tempo, a maioria das casas situadas naquela região tinha quintais e pequenas roças, onde também se criavam porcos e galinhas, que serviam de alimento para as famílias extensas. Para além do ambiente doméstico, Vicentina iniciou-se no ofício de cozinheira como um meio de subsistência ainda criança, quando preparava, com o auxílio das irmãs, o angu à baiana que era vendido por sua mãe no antigo Mercado de Madureira (hoje, quadra do Império Serrano) e nas saídas dos bailes das redondezas, sempre vestida com a tradicional indumentária de baiana¹⁵⁹.

Para a Portela, Tia Vicentina também começou a cozinhar desde muito cedo, quando a escola ainda não tinha sede e os sambistas ensaiavam nos terrenos e quintais de Oswaldo Cruz e Madureira. “Costumávamos nos reunir num terreno em frente à Portelinha. Cozinhávamos o feijão num fogão de lenha, numa lata de querosene. Na Portelinha, não havia cozinha e o esquema era o mesmo”, recordava-se a matriarca portelense em depoimento prestado para a reportagem *Tia Vicentina volta firme e forte com seu famoso feijão*, do jornal *O Globo*, de 8 de

¹⁵⁸ Gravado por Paulinho da Viola no álbum *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972).

¹⁵⁹ SAMBA e sabor é com Tia Vicentina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1982. Madureira, p. 5.

agosto de 1986¹⁶⁰. Ainda adolescente, aos 15 anos de idade, Vicentina foi trabalhar como funcionária em uma tinturaria, e, logo depois, em uma lavanderia e um ateliê de costura. Quando a Azul-e-Branco inaugurou a sua atual sede, em 8 de dezembro de 1972 (dia de Nossa Senhora da Conceição), a portelense tornou-se responsável pelo bar da agremiação, que foi batizado com o nome “Bar da Tia Vicentina”, onde se consagrou como grande anfitriã e pela maestria no domínio da arte culinária.

Sobre as lembranças dos anos iniciais da Portela, Tia Vicentina contava que frequentava os ensaios da escola sempre acompanhada dos irmãos: “Meu pai levava a gente até a porta lá dentro, os irmãos já estavam esperando. Não havia abertura, não. Agora, é tudo diferente”¹⁶¹. Nesta época, Tia Vicentina tinha em torno de 16 anos e passou a desfilhar na Portela como baiana, segmento do qual nunca se desvincularia, chegando a conquistar premiações como destaque feminino da ala. De todos os carnavais que desfilou como baiana, quase sempre criando e confeccionando suas próprias fantasias, o de 1973 foi um dos que mais marcou a sua trajetória. Na ocasião, Tia Vicentina conquistou o prêmio de melhor destaque feminino pelo Estandarte de Ouro, o mais antigo e disputado prêmio extraoficial do carnaval das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro¹⁶².

Neste segmento, Vicentina se diferenciava como uma das baianas mais antigas da agremiação azul e branca, uma das poucas remanescentes da Vai Como Pode, nome do agrupamento que antecedeu a Portela. Segundo contava a portelense, a ideia de fundar o bloco havia sido de seu pai, José Napoleão do Nascimento: “A ideia do papai era fazer do bloco uma continuidade da família, com os filhos, primos, tios e alguns amigos mais chegados. Mas a fama do ‘Vai Como Pode’ foi crescendo e o pessoal aderindo, até que virou escola”¹⁶³. Tia Vicentina também se recordava das primeiras vezes que desfilou como baiana na Praça Onze, quando a escola ainda era liderada por Paulo da Portela:

O seu Paulo se responsabilizava junto às famílias e na Praça ele deixava a gente dançar à vontade. Depois, íamos para trás da Igreja de Santana para descansar sossegadas. Houve uns anos em que umas mulheres da Mangueira – inveja, pois só dava Portela – cortaram as saias da gente com navalha, quiseram botar fogo nas anáguas, perseguiam a gente. Depois houve paz no samba.¹⁶⁴

¹⁶⁰ TIA VICENTINA volta firme e forte com seu famoso feijão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1986. Madureira, p. 9.

¹⁶¹ SAMBA e sabor é com Tia Vicentina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1982. Madureira, p. 5.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ BAIANAS: as “tias” que mandam. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 de março de 1973.

¹⁶⁴ DUARTE, Francisco. Rodando, rodando, o samba fica mais vivo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1979, p. 35.

Ainda que os confrontos entre componentes de diferentes agremiações fossem frequentes nos primórdios dos carnavais das escolas de samba, Tia Vicentina contava que as mulheres sempre foram muito respeitadas: “Havia muito respeito nas escolas, naquele tempo. Ninguém mexia com as moças, todas de família”¹⁶⁵. A portelense também afirmava que as baianas nunca perderam a sua importância, apesar das transformações que as escolas de samba sofreram com o passar dos anos: “Todo mundo reconhece nosso valor, desde o tempo em que as escolas eram só baianas, de ponta a ponta. Se um dia mexerem nas baianas, a escola morre”¹⁶⁶. Desde a oficialização do carnaval das escolas de samba em 1935, quando as agremiações passaram a receber subvenção financeira do poder público, as alas de baianas se tornaram quesito obrigatório dos desfiles. Até os dias de hoje, o segmento permanece sendo a base matriarcal e ancestral das escolas de samba, dando continuidade a uma tradição que remonta ao século XIX¹⁶⁷.

A dimensão sagrada associada a mulheres negras que se vestiam com o tradicional traje de baiana – composto por saia rodada e armada, turbante, pano-da-costa, batas rendadas e chinelinhas –, além de adornos distintivos (como colares, braceletes, pulseiras e balangandãs) e o tabuleiro característico, também se manteve presente na formação das escolas de samba¹⁶⁸. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o passista portelense Tijolo (Alexandre de Jesus) declarava que as baianas de antigamente eram, em sua maioria, iaôs ou mães de santo, “e o pessoal da bateria, eram todos filhos de ogã”¹⁶⁹, evidenciando a profunda relação que sempre existiu entre as escolas de samba e as religiões de

¹⁶⁵ BAIANAS: as “tias” que mandam. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 de março de 1973.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Segundo registro feito por Manoel Antônio de Almeida no livro *Memórias de um sargento de milícias* (1997, p. 84), no início do século XIX, a presença de um “rancho” formado por mulheres negras vestidas “à moda da província da Bahia” já podia ser notada pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro: “As chamadas Baianas não usavam de vestidos; traziam somente umas poucas saias presas à cintura, e que chegavam pouco abaixo do meio da perna, todas elas ornadas de magníficas rendas; da cintura para cima apenas traziam uma finíssima camisa, cuja gola e mangas eram também ornadas de renda; ao pescoço punham um cordão de ouro ou um colar de corais, os mais pobres eram de miçangas; ornavam a cabeça com uma espécie de turbante e que davam o nome de trunfãs, formado por um grande lenço branco muito teso e engomado; calçavam umas chinelinhas de salto, e tão pequenas que apenas continham os dedos dos pés, ficando de fora todo o calcanhar; e além de tudo isto envolviam-se graciosamente em uma capa de pano preto, deixando de fora os braços ornados de argolas de metal simulando pulseiras”.

¹⁶⁸ De acordo com Araújo & Ferreira (2012, p. 304), o traje “típico” de baiana refere-se às vestimentas das baianas vendedoras de acarajé e baianas quituteiras que circulavam pelas ruas das principais cidades brasileiras no século XIX, com destaque para Salvador e Rio de Janeiro. Este traje tradicional foi incorporado ao segmento formado pelas baianas de escolas de samba desde os primórdios de surgimento dessas agremiações.

¹⁶⁹ JESUS, Alexandre de (Tijolo). **Depoimento**. [Entrevista concedida a] José Carlos Rego, Marília Trindade Barbosa, Arthur Oliveira, Ilmar de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e Fernando Pamplona. Depoimentos para a Posteridade – Memória do Povo da Dança do Samba, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1999. Arquivo em CD/áudio.

matriz africana, aspecto também documentado em depoimentos de representantes de agremiações carnavalescas coirmãs¹⁷⁰.

Até meados da década 1970, eram as próprias integrantes da ala que criavam e confeccionavam suas fantasias para desfilar. Com o desenvolvimento e o crescimento das escolas de samba no carnaval carioca, as baianas passaram a investir cada vez mais na confecção de suas vestimentas, incorporando sedas, lamês e rendas, assim como a sua indumentária tradicional foi se estilizando e se distinguindo de seus traços originais, incorporando outras estéticas que passaram a influenciar a criação e a produção dos desfiles das agremiações cariocas. Na reportagem *Baianas: as tias que mandam*, do jornal *O Globo*, de 4 de março de 1973, Tia Vicentina argumentava que o “luxo” que passou a caracterizar as fantasias de baianas naquele período não prejudicava em nada o desenvolvimento do segmento no interior das escolas de samba: “Ninguém deixa de sair por falta de dinheiro, quando gosta mesmo de samba. Nunca fui rica, sempre dei duro e caprichei nas minhas fantasias”¹⁷¹. Para a portelense, as alas de baianas sempre representaram o aspecto mais tradicional das escolas de samba, sendo uma expressão viva da herança matriarcal que sustenta as comunidades de samba no passado e no presente.

Segundo Candeia & Isnard (1978), as baianas eram as principais responsáveis pela organização das reuniões sociais das escolas de samba, assim como também eram elas que definiam os sambas que seriam cantados por suas respectivas agremiações no carnaval: samba que não caísse no gosto das baianas – que, naquele tempo, também assumiam a função de pastoras, permanecendo à frente do canto coral da escola –, não entrava no desfile. Segundo Mestre Marçal (nome pelo qual se tornou conhecido o sambista e ritmista Nilton Delfino Marçal, antigo diretor de bateria da Portela), além de segurarem o canto da escola durante os ensaios e desfiles carnavalescos, as baianas também exerciam um papel fundamental na manutenção da cadência rítmica da bateria:

A bateria vinha atrás, com as baianas logo na frente, dizendo na boca, dando harmonia para a bateria. Elas marcavam com a sandália o tempo do samba, e isso ajudava muito o ritmo. Era uma das características da Mangueira, com uma ala de baianas que se ouvia de longe, marcando com o salto da sandália.

¹⁷⁰ Segundo Antônio Ricardo, conhecido como Tio Antônio, presidente da Associação de Baianas de Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro, em depoimento prestado ao Centro Cultural Cartola/Museu do Samba: “A ligação da religião de matrizes africanas com o carnaval ou com as escolas de samba é através das baianas, que fazem esse canal. Até hoje na Mocidade, a maior quantidade de baianas é de terreiro, principalmente da Tia Nilda. São filhas de santo dela, que seguem ela, que acompanha, que vão na Lavagem”. Fonte: ANTÔNIO RICARDO. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Desirée Reis. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Museu do Samba, Rio de Janeiro, 2014. DVD/mp4.

¹⁷¹ BAIANAS: as “tias” que mandam. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1973.

Na frente das baianas, vinham as alas. Nestas alas, também vinham baianas, com algumas modificações na fantasia. (MARÇAL apud CABRAL, 1996, p. 101)

Dona Neuma, da Estação Primeira de Mangueira, também confirmava a importância da ala das baianas para a marcação do ritmo do samba:

A bateria da Mangueira já é conhecida desde a Praça Onze. Quando a Mangueira vinha lá embaixo, já o pessoal dizia, com a batida da Mangueira, do surdo da Mangueira e do chinelo das baianas, e faziam igualzinho. O arrastar das sandálias vinha. Então, o pessoal dizia: “Lá vem a Mangueira aí!” (SILVA, 1984, informação verbal)¹⁷²

A partir dos testemunhos de Mestre Marçal e Dona Neuma é possível reconhecer que, nos antigos carnavais das escolas de samba, as alas das baianas não se destacavam apenas pelo aspecto coreográfico de sua dança e por seus trajes típicos, mas, também, pelo domínio rítmico do samba e pelo canto coletivo, quando voz e harmonia ainda não desfrutavam de qualquer recurso de sonorização e amplificação durante os desfiles. Como uma das baianas e pastoras pioneiras da Portela, Tia Vicentina afirmava que também já havia puxado samba ao lado de mestres de canto consagrados da agremiação de Oswaldo Cruz, como Ventura, Alcides “Malandro Histórico” e João da Gente¹⁷³. Em periódicos das décadas de 1970 e 1980, encontrei referências que apresentavam a portelense como “uma das mais famosas partideiras do Rio de Janeiro”¹⁷⁴ e como “repentista”¹⁷⁵, fornecendo-nos indícios de que a matriarca também pudesse dominar a arte de improvisar versos de partido-alto, habilidade pouco conhecida de Tia Vicentina no meio do samba e do núcleo musical da Portela.

Como pastora, Vicentina do Nascimento também chegou a compor a formação original do conjunto da Velha Guarda da Portela, agrupamento que surgiu em 1970 por iniciativa do sambista e compositor Paulinho da Viola. Ao lado de Iara da Silva Cabral Dalmada, que era prima de Vicentina e integrante da ala das baianas, a portelense foi uma das principais protagonistas do coro feminino da Velha Guarda nos anos iniciais de formação do grupo, emprestando sua voz para a gravação do antológico LP *Portela passado de glória* (RGE, 1970), álbum pioneiro que lançou o conjunto de sambistas veteranos da Azul-e-Branco no meio

¹⁷² G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Sérgio Cabral (coordenador), Hermínio Bello de Carvalho e José Carlos Rego. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1984. Arquivo em CD/áudio.

¹⁷³ Na seguinte passagem do livro *Escola de samba, árvore que esqueceu a raiz*, Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo (1978, p. 63) afirmam: “Vicentina é hoje responsável pela cozinha da Portela e declara que puxava o samba da Escola junto com Alcides, Ventura e João da Gente”.

¹⁷⁴ BOLA social. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1976, p. 2.

¹⁷⁵ SAMBA em Alerta Geral. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1º de março de 1980.

fonográfico. O registro e a seleção do repertório para compor o disco, assim como os ensaios para a gravação, também tiveram como sede a casa de Tia Vicentina, em Oswaldo Cruz¹⁷⁶.

Como pastora, a portelense não chegou a permanecer muito tempo na Velha Guarda, desligando-se do conjunto quando assumiu a gestão do bar na nova sede social da Portela, inaugurada em 1972. Prestando assistência à Vicentina nesta nova fase estava a pastora Maria de Lourdes de Souza, que, assim como Iara, também se desligou da Velha Guarda da Portela poucos anos após o surgimento do conjunto. O bar da nova sede recebeu o nome de Tia Vicentina, uma homenagem à anfitriã portelense pelos anos de dedicação à escola – que, à época, já somavam quase cinco décadas. Na reportagem *Samba e sabor é com Tia Vicentina*, do jornal *O Globo*, de 11 de junho de 1982¹⁷⁷, a matriarca recordava-se da inauguração do seu bar na nova sede social da Portela:

Naquele tempo [referindo-se aos anos iniciais de surgimento da Portela], a escola não podia me pagar nada, mas eu ia para lá e levava algumas ajudantes. A gente cozinhava com carvão. Eram latas de 20 quilos de feijão. De 1972 para cá é que nós ganhamos um fogão a gás. Agora, também a renda do bar passou a ser minha. Criaram o “Bar da Tia Vicentina”.

Dona Iara, que foi pastora pioneira da Velha Guarda ao lado de Vicentina, também se recordava da dedicação ao ofício de cozinheira nos anos iniciais da Portela:

Eu cozinhei muito naquela Portelinha, antes de ser aquela Portela. Ali, eu cozinhei muito com o guarda-chuva aberto, com o fogão sabe onde? Lenha no chão, assim. Fogão de tijolo e a gente botando pau, botando lenha debaixo da chuva, com o guarda-chuva aberto, quando estava chovendo. Mas todo mundo trabalhava! Era eu, Vicentina, Anita, Zica que vinham. Muita gente vinha ajudar! Era um feijãozinho, farofa de linguiça... Fazia duas ou três painéis, mas todo mundo comia e todo mundo ficava satisfeito. (DALMADA, s.d., informação verbal)¹⁷⁸

O comunitarismo e a solidariedade no preparo do alimento eram apontados por Tia Vicentina e Dona Iara como valores fundamentais que deram sustentação ao núcleo de portelenses desde os seus primórdios. Mesmo antes da inauguração da atual sede da Portela, Tia Vicentina afirmava que já era responsável pelo preparo de comida para os funcionários que trabalhavam na construção da nova quadra¹⁷⁹. Nos dias de desfile, além dos ensaios regulares,

¹⁷⁶ Segundo depoimento de Monarco apresentado na contracapa do álbum *Tudo Azul* (EMI, 2000). Além da casa de Tia Vicentina, os ensaios também aconteciam na casa de Dona Iara e na Portelinha.

¹⁷⁷ SAMBA e sabor é com Tia Vicentina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1982. Madureira, p. 5.

¹⁷⁸ DALMADA, Iara da Silva Cabral. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

¹⁷⁹ TIA VICENTINA volta firme e forte com seu famoso feijão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1986. Madureira, p. 9.

a portelense também tinha o costume de cozinhar para os componentes da escola até quase a hora de ir para a concentração¹⁸⁰.

Tia Vicentina dizia que gostava de preparar pratos “fortes”, que pudessem alimentar os componentes da escola durante as longas jornadas de ensaio e roda de samba, sempre em grandes quantidades: “O negócio é comida de samba. Coisa forte. Um mocotó, uma feijoada para sustentar o pessoal à noite toda bebendo e sambando. Nunca houve reclamações da minha comida. Se a festa é no domingo, a gente vai para lá no sábado e cata todo feijão”, recordava-se Tia Vicentina¹⁸¹. A comida era feita por Tia Vicentina com o apoio de colaboradoras e o processo de preparo muitas vezes se estendia até a madrugada, a depender do prato e da quantidade a ser feita. Feijoada, angu à baiana, peixada, tripa lombeira, macarrão com galinha, mocotó e sopa de ervilha eram alguns dos pratos preparados por Tia Vicentina na cozinha da Portela, local que serviu de inspiração para Paulinho da Viola compor o samba *No Pagode do Vavá*, consolidando a fama de cozinheira de Tia Vicentina para além das redondezas de Oswaldo Cruz e Madureira. Na reportagem *Samba e sabor é com Tia Vicentina*, do jornal *O Globo*, de 11 de junho de 1982¹⁸², a portelense contava sobre a homenagem que recebeu do compositor:

Foi uma surpresa. Ele já tinha cantado um pedacinho lá no botequim do meu irmão Nozinho, mas quando ouvi no rádio fiquei muito contente. Eu já gostava muito dele e passei a considerá-lo como meu filho. Ele não me deixa, assim como Clara Nunes, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro e outros. Essa gente vai na Portela, mas primeiro passa na cozinha.

Além de *No Pagode do Vavá*, o nome de Tia Vicentina também é citado no samba *Quero morrer na Portela*, do sambista e compositor portelense Zé Ketí, na seguinte passagem: “Digo com franqueza/ Tia Vicentina e Dona Rosária também trabalharam/ E como lutaram, na hora precisa/ Mesmo na derrota, elas nunca falharam”. Assim como Tia Vicentina, a portelense Dona Rosária também é homenageada no samba, além de ser citada na obra *Folgedos Tradicionais* (1974), de Edison Carneiro, como uma diretora da Portela que “dava feijoadas memoráveis na sua residência, próxima da sede, e se imortalizou em samba no carinho dos seus alegres convivas” (Ibidem, p. 116)¹⁸³. As homenagens em forma de samba confirmam a ascendência e o prestígio que as matriarcas tinham no interior da comunidade de portelenses.

¹⁸⁰ BAIANAS: as “tias” que mandam. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 de março de 1973.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² SAMBA e sabor é com Tia Vicentina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1982. Madureira, p. 5.

¹⁸³ O samba que Edison Carneiro faz referência em sua obra é o partido-alto *Na casa da Rosária*, cujos versos exaltam: “Na casa da Rosária/ É que o pagode é bom/ Dá na corda, meu irmão/ Que é pro pagode ficar bom/ Quero ouvir o cavaquinho/ acompanhado do violão/ Porque na casa da Rosária/ É que o pagode é bom/ Tem flauta e

Uma das iniciativas protagonizadas por Tia Vicentina que ganhou popularidade a partir do final da década de 1970 foi a Gafieira da Tia Vicentina, que acontecia aos domingos na quadra da Portela e trazia a Banda da Idade Média, sob a regência dos maestros Cipó e Darcy da Cruz, como principal atração musical, sempre contando com a participação de convidados especiais a cada edição, tais como: Moreira da Silva, Roberto Silva, Raul de Barros, Gisa Nogueira, Clara Nunes, Elizeth Cardoso, Elza Soares, Wilson Simonal, Cauby Peixoto, Alcione, Potyguara e Orlando Barbosa – que, ao lado do mangueirense Jamelão, eram os *crooners* de destaque do evento. Outras personalidades como o vereador Edgard de Carvalho Júnior e o compositor e produtor musical João Roberto Kelly também marcavam presença frequente na Gafieira da Tia Vicentina, que, em sua edição de estreia, realizada no dia 10 de junho de 1979, atraiu para a quadra da Portela cerca de 2.500 pessoas¹⁸⁴.

Ainda que a Gafieira tivesse sua popularidade associada à figura carismática de Tia Vicentina, a iniciativa do projeto era do então presidente da Portela, Carlos Teixeira Martins, que pretendia criar um espaço de recreação e convívio para os portelenses que andavam insatisfeitos com as mudanças ocorridas na organização e na gestão interna da escola nos anos anteriores¹⁸⁵. O evento também tinha como propósito gerar receita para a produção do carnaval da Portela, além da renda que era obtida nos ensaios regulares e eventos realizados na quadra oficial da Azul-e-Branco e na sede do clube Mourisco, em Botafogo. Ainda na década de 1970, Tia Vicentina também chegou a organizar em seu bar um pagode que acontecia às segundas-feiras e reunia compositores e sambistas portelenses, além de baluartes de escolas de samba coirmãs e artistas ligados ao meio musical do samba, como Clara Nunes e os irmãos Gisa e João Nogueira¹⁸⁶. Foi o laço de amizade construído com o sambista e compositor João Nogueira que levou Tia Vicentina a comandar a feijoada na nova sede social do Clube do Samba, inaugurada na Barra da Tijuca em 1983.

Idealizado por João Nogueira em 1979, o Clube do Samba surgiu como um movimento que buscava fazer frente à desvalorização do samba no meio musical brasileiro, a partir da crescente influência das discotecas e da música estrangeira, em especial da *disco music* norte-americana¹⁸⁷. Tal hegemonia fez com que muitos artistas ligados à música popular enfrentassem

cavaquinho/ também tem violão/ Às vezes, uma batidazinha de limão, oi/ pra vê como refresca o nosso coração/ É que na casa da Rosária/ É que o pagode é bom” (CARNEIRO, 1974, p. 120). Embora a obra de Edison Carneiro não tenha apresentado a referência do autor do partido-alto, o samba é de autoria de Alvaiade (Oswaldo dos Santos).

¹⁸⁴ CONFETE, Rubem. Velha Guarda é resistência. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1979, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ PAGODE portelense. **Pasquim**, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 386, de 19 a 25 de novembro de 1976, p. 24.

¹⁸⁷ VIANA, Luiz Fernando. **João Nogueira**: discobiografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 95.

dificuldades para gravar discos e se apresentar em casas de shows e espaços culturais do Rio de Janeiro. O Clube do Samba, que, inicialmente, teve como sede a própria residência de João Nogueira no Méier, contava com a adesão de outros artistas, compositores, jornalistas e músicos ligados ao meio do samba, tais como: a intérprete e compositora Gisa Nogueira; os escritores e jornalistas José Carlos Rego e Sérgio Cabral; o músico e compositor Wilson das Neves; os compositores Nei Lopes e Paulo César Pinheiro; e a cantora Clara Nunes; entre outros. Com o passar dos anos, o Clube do Samba expandiu suas ações pela cidade do Rio de Janeiro, migrando com sua sede para diferentes bairros e localidades, como Flamengo, Morro da Viúva, Botafogo, Clube Municipal da Tijuca e Barra da Tijuca, sua última sede, inaugurada em 13 de maio de 1983¹⁸⁸.

A sede do Clube do Samba na Barra da Tijuca surgia como uma cooperativa, que aglutinava artistas e sambistas, como João Nogueira, Beth Carvalho, Elizeth Cardoso, Dona Ivone Lara e Martinho da Vila, além de profissionais de outras áreas (como publicitários e jornalistas), com o objetivo de criar um lugar onde fosse possível “[...] nuclearizar um movimento de verdadeira defesa da cultura brasileira”¹⁸⁹. O Clube tinha o propósito de ser um lugar de referência para os artistas apresentarem seus trabalhos, na medida em que os espaços voltados para a promoção e difusão da música popular brasileira e do samba estavam cada vez mais restritos na cidade do Rio de Janeiro. Segundo João Nogueira, naquele período, o que se via era “[...] até os espaços reservados ao samba – como as quadras de escolas de samba – durante o ano serem preenchidos por outros tipos de promoções que não têm nada a ver com a música popular brasileira”¹⁹⁰. Além das atrações musicais, o Clube do Samba também pretendia promover lançamentos de discos e livros, debates políticos, exposições de artes visuais e programas culturais voltados para o público infantil. Aos sábados à tarde, uma roda de samba era a atração principal do Clube do Samba, com uma feijoada comandada por Tia Vicentina, que levava o seu nome e a sua experiência como anfitriã para outros territórios e espaços culturais do Rio de Janeiro, indo além de Oswaldo Cruz e Madureira. À frente da cozinha do Clube do Samba, sempre aos sábados à tarde, Vicentina do Nascimento permaneceu até o ano de 1986, quando a sede social do projeto fechou suas portas ao público de forma definitiva.

¹⁸⁸ SANTOS, Bruna Moura dos. ‘Sambista de calçada’, João Nogueira fundou o Clube do Samba em 1979. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 2016. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sambista-de-calcada-joao-nogueira-fundou-clube-do-samba-em-1979-20430990>. Acesso em: 20 de junho de 2022.

¹⁸⁹ SALEM, Helena. O Clube do Samba abre suas portas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1983, p. 23.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

Foi também através de sua amizade com João Nogueira que Tia Vicentina foi convidada a participar do documentário biográfico *Carioca Suburbano Mulato Malandro: João Nogueira* (1979), dirigido por Jom Tob Azulay, sendo este um dos poucos registros audiovisuais da matriarca portelense, com cenas gravadas em sua residência no bairro de Rocha Miranda, na zona norte carioca. O documentário também apresenta passagens gravadas no histórico bar de seu irmão Nozinho (Napoleão José do Nascimento Filho), em Oswaldo Cruz, um importante reduto que aglutinou sambistas e compositores da Portela entre as décadas de 1960 e 1980. O nome de Tia Vicentina ainda aparece nos créditos como uma das responsáveis pela trilha sonora do documentário, indicando que a portelense pode ter colaborado com a autoria ou com a escolha do repertório musical da obra.

Outro movimento importante que Tia Vicentina participou foi do grupo de portelenses dissidentes liderado por Nésio Nascimento, filho de Natal da Portela e sobrinho de Vicentina, que culminou com a fundação de uma nova escola de samba: a Sociedade Cultural e Recreativa Portela Tradição¹⁹¹. Buscando fazer frente a uma gestão considerada centralizadora e autoritária por parte do então presidente da Portela, Carlinhos Maracanã, que, naquela ocasião, cortou de forma arbitrária sete alas da escola, o grupo dissidente aglutinava, em sua maioria, familiares do ex-presidente de honra e patrono da Portela, José Natalino do Nascimento, falecido em 1975, além de sambistas e compositores ligados à agremiação portelense, como João Nogueira, Paulo César Pinheiro e Tureca¹⁹². Nos primeiros três anos em que disputou os desfiles oficiais, a Tradição sagrou-se campeã dos grupos de acesso e, em tempo recorde, passou a integrar o Grupo 1 (atual Grupo Especial) do carnaval carioca.

Na reportagem *Tia Vicentina volta firme com seu famoso feijão*, do jornal *O Globo*, de 8 de agosto de 1986¹⁹³, a matriarca portelense revela que uma das grandes tristezas que teve na vida foi quando derrubaram o seu restaurante na quadra da Portela, sendo este um dos motivos que teria contribuído para o seu afastamento da agremiação azul e branca: “Derrubaram a cozinha do Portelão sem qualquer motivo e só me avisaram depois”, lamentava Tia Vicentina. Na mesma reportagem, a portelense afirmava que passaria a comandar a cozinha de um restaurante onde seu irmão Natal mantinha um banco de sangue em Madureira, por iniciativa

¹⁹¹ Devido a uma disputa judicial com a Portela, o nome da agremiação recém-fundada foi alterado para Sociedade Cultural e Recreativa Amor e Tradição, atendendo a uma sugestão do compositor e sambista João Nogueira. Em 1985, ano de seu primeiro desfile, a escola foi rebatizada com o nome Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição (LISBOA & LOUREIRO, 2013, p. 70).

¹⁹² A reportagem *Novo 'racha' no samba cria Portela Tradição*, do *Jornal do Brasil*, de 4 de outubro de 1984, informa que o número total de componentes do grupo de dissidência da Portela era de 1.800 pessoas.

¹⁹³ TIA VICENTINA volta firme e forte com seu famoso feijão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1986. Madureira, p. 9.

de Mazinho, seu sobrinho e filho de Natal, que receberia o nome de “Feijão da Vicentina”. A partir da data em que a reportagem foi publicada, não encontrei mais nenhuma referência sobre a atuação de Tia Vicentina à frente de qualquer evento ou espaço gastronômico ligado à cultura do samba no Rio de Janeiro, não sendo possível afirmar se a portelense chegou a assumir o restaurante que lhe fora ofertado pelo sobrinho.

Já na Tradição – que, segundo Tia Vicentina, era “conforme a Portela antiga”¹⁹⁴ –, a matriarca permaneceu desfilando como destaque da ala das baianas, ao lado da qual conquistou três campeonatos oficiais, ascendendo ao Grupo Especial do carnaval carioca em um curto período de tempo. Em 1987, ano em que a escola fez sua estreia na Marquês de Sapucaí, o enredo *Sonhos de Natal* prestava uma homenagem a Natal da Portela, irmão de Tia Vicentina e eterno patrono da agremiação de Oswaldo Cruz. Já em 1989, a agremiação levou para o sambódromo o enredo *Rio, samba, amor e Tradição*, que homenageava a cidade do Rio de Janeiro e as tradições do samba, além de prestar reverência à memória da fundadora e uma das principais lideranças femininas da história da escola, que falecera dias antes do carnaval daquele ano, aos 75 anos de idade¹⁹⁵. O velório de Tia Vicentina, realizado na quadra da Tradição, no bairro do Campinho, na zona norte do Rio de Janeiro, reuniu familiares e amigos da sambista e trouxe as bandeiras das duas escolas que ajudou a fundar estendidas próximo ao local em que seu corpo foi velado. À época, Vicentina deixava como herdeiros seu único filho, Jorge Jambelê, sete netos e quatro bisnetos, além de inúmeros sobrinhos, amigos e admiradores que conquistou ao longo de sua trajetória no samba. Marlene Nascimento Cruz, sobrinha de Tia Vicentina, deu continuidade ao legado da portelense no domínio do fazer culinário. Segundo Marlene, o maior ensinamento deixado por Tia Vicentina se resumia a “cozinhar com amor”: “Minha tia sempre cozinhou com amor. Cozinhou para os outros como se fosse para ela mesma. Este era o segredo”¹⁹⁶.

Além de Marlene, que fez parte da ala das baianas da Portela e do núcleo feminino da Feira das Yabás, outras iniciativas também buscaram manter vivo o legado de Tia Vicentina junto às novas gerações de portelenses. O nome “Bar da Tia Vicentina” batizou o local onde são preparadas e comercializadas as comidas e bebidas na quadra oficial da Portela. Em sua homenagem, Tia Surica batizou uma das alas da escola, formada por 80 mulheres da

¹⁹⁴ VICENTINA ‘rodando a baiana’ há 50 anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1988. Madureira, p. 4.

¹⁹⁵ AZEVEDO, Cristina; MENDONÇA, Alba Valéria; SOUTO, Sergio M. De olho no ponto alto do Carnaval – Tradição homenageará Vicentina e virá com samba forte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1989. Madureira, p. 8.

¹⁹⁶ MORRE Tia Vicentina, da Tradição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1989. Grande Rio, p. 26.

comunidade, com o nome “Ala Feijão da Tia Vicentina”. Em 1991, foi concedida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro a Medalha de Mérito Pedro Ernesto *Post Mortem* para Tia Vicentina pelos relevantes serviços prestados à cultura carioca. A partir de 2003, foi inaugurada a Feijoada da Família Portelense – que, à época, recebeu o nome de Pagode da Família Portelense –, reunindo integrantes da Velha Guarda da Portela, além de artistas e grupos que atuam no meio do samba carioca, como uma forma de retomada das tradicionais feijoadas com roda de samba que Tia Vicentina comandava na quadra da Portela desde a década de 1970. No ano do centenário da matriarca, em 2014, foi realizada uma celebração em sua homenagem na antiga sede da Azul-e-Branco, a histórica Portelinha, reunindo integrantes da Velha Guarda da Portela e componentes veteranos da agremiação, onde foi apresentado um repertório de sambas de compositores e intérpretes que eram da predileção da portelense. Em 2017, o Departamento Cultural da Portela idealizou e organizou uma exposição que celebrava a tradição culinária das Tias portelenses, intitulada “Os Sabores da Portela”, homenageando Tia Vicentina como uma das cozinheiras e anfitriãs mais populares da história da agremiação de Oswaldo Cruz.

Embora todas essas iniciativas tenham sido marcos importantes de preservação da memória e de valorização do legado de Vicentina do Nascimento, ainda são poucos os estudos e as fontes documentais que evidenciam o seu protagonismo e a sua contribuição para a formação, consolidação e difusão da cultura das escolas de samba no Rio de Janeiro, em especial da Portela. Um tema que mereceria um estudo mais aprofundado diz respeito ao papel da arte culinária como elemento propiciador de sociabilidades envolvendo as comunidades de samba, tomando como referência a história e a trajetória de Tia Vicentina, que ficou consagrada como uma das maiores anfitriãs e cozinheiras do universo das escolas de samba do Rio de Janeiro. Também seria importante um estudo que abordasse o seu protagonismo no meio musical do samba, considerando que Tia Vicentina foi pastora pioneira do conjunto da Velha Guarda da Portela, além de dominar a arte do improviso, aspecto pouco explorado sobre a sua atuação como sambista. Por fim, um estudo que pudesse dimensionar o papel político exercido por Tia Vicentina no interior de movimentos coletivos de grande relevância para a cultura do samba carioca que buscavam restaurar a centralidade do sambista no interior de suas próprias agremiações, assim como no cenário cultural mais amplo da cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do Clube do Samba e da fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição.

Imagem 25 – Tia Vicentina posa para reportagem do jornal *O Globo*, em 1973



Fonte: *O Globo* (1973). Foto: A. Carlos

Imagem 26 – Ala das baianas da Portela recebe o Estandarte de Ouro de destaque feminino, conquistado por Tia Vicentina no carnaval de 1973, na TV Globo



Fonte: O Globo (1973). Foto: Antonio Nery

Imagem 27 – Registro da Velha Guarda da Portela para a capa do primeiro disco do conjunto, *Portela passado de glória*, de 1970. Da esquerda para a direita, ao fundo: Claudio Bernardo, Alcides Dias Lopes, Antônio Caetano, Vicentina do Nascimento, Aniceto e Manacéa; ao centro: Mijinha; à frente: Monarco, Armando Santos, Chico Santana, Iara Dalmada e Alberto Lonato



Fonte: LP *Portela passado de glória* (RGE, 1970). Foto: Marisa Alvarez de Lima (reprodução)

Imagem 28 – Tia Vicentina na histórica apresentação da Velha Guarda da Portela na cidade de São Paulo, durante as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972



Fonte: Acervo Iolanda Huzak (site). Foto: Iolanda Huzak

Imagem 29 – Tia Vicentina, ao lado de Roberto Ribeiro e João Nogueira, à esquerda, e Gisa Nogueira e Cristina Buarque, à direita, em foto de divulgação da inauguração da nova sede social do Clube do Samba, na Barra da Tijuca, em 10 de maio de 1983



Fonte: O Globo (1983). Foto: Lúcio Marreiro

Imagem 30 – Tia Vicentina, ao lado de Nésio Nascimento, na sede da recém-fundada Sociedade Cultural e Recreativa Portela Tradição, em 3 de outubro de 1984



Fonte: O Globo (1984). Foto: Alcyr Cavalcanti

3.3 Quando Dodô passava com a bandeira, os homens tiravam o chapéu

No universo das escolas de samba, a porta-bandeira exerce a função primordial de conduzir o bem patrimonial que simboliza os valores e o legado cultural e ancestral da agremiação. Na Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, uma das mulheres pioneiras a ocupar este posto foi Dodô da Portela, nome pelo qual se tornou conhecida Maria das Dores Alves Rodrigues. E não é à toa. Afinal, a vida da fluminense de Barra Mansa se confunde com a própria história da Portela. “Nasci em 1920. Sou mais velha que a Portela três anos. Ela me esperou ou eu esperei por ela. Ainda dei a primeira vitória de porta-bandeira”, recordava-se Dodô em depoimento prestado ao Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, no dia 7 de fevereiro de 2009¹⁹⁷.

Na Portela, Dodô ingressou aos 14 anos de idade para assumir o posto de porta-bandeira, conquistando o primeiro campeonato da história dos concursos oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro para a comunidade portelense, em 1935. Somente como porta-bandeira, Tia Dodô foi responsável por conduzir o pavilhão da Portela durante três décadas consecutivas – de 1935 a 1956, como primeira porta-bandeira, e, de 1957 a 1966, formando o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola (ALMEIDA, 2021, *on-line*). Na agremiação de Oswaldo Cruz, Dodô também desfilou como destaque da ala de baianas, assumiu o cargo de presidente da ala das Damas e foi eleita rainha de bateria aos 84 anos de idade. Reconhecida como “A Grande Dama” portelense, a matriarca dedicou mais de oito décadas de seus 95 anos de vida à Azul-e-Branco, sendo, muito provavelmente, a personalidade feminina que mais tempo atuou no dia a dia de uma escola de samba e mais carnavais desfilou defendendo um mesmo pavilhão.

A história de Dodô com o carnaval vem de infância, do tempo em que sua mãe, Otília Alves de Souza, levava-a a tiracolo para assistir aos desfiles dos ranchos e blocos carnavalescos do carnaval carioca, em meados da década de 1920 – outra importante influência de Dodô foi uma tia que desfilava no rancho Recreio das Flores, oriundo do bairro da Saúde e ligado ao Sindicato dos Estivadores do Rio de Janeiro. O samba entrou de forma definitiva na vida de Maria das Dores somente na adolescência, quando se tornou funcionária de uma fábrica de cartonagem situada à Rua Visconde da Gávea, no início do Morro da Providência, uma das primeiras favelas da zona portuária do Rio de Janeiro, para onde se mudou com a mãe e mais seis irmãos ainda criança. No trabalho fabril, onde a mão de obra era predominantemente

¹⁹⁷ RODRIGUES, Maria das Dores Alves. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Aloy Jupiará. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Museu do Samba, Rio de Janeiro, 2009. DVD/mp4.

feminina¹⁹⁸, Dodô conheceu Doralice Borges da Silva (a quem todos chamavam de Dora), moradora do bairro de Oswaldo Cruz e oriunda de uma família que foi partícipe da fundação da Portela – Antônio da Silva Caetano e Claudionor Marcelino dos Santos eram seus tios. Dora foi uma das pastoras pioneiras da Azul-e-Branco e ocupou o posto de rainha da escola, além de desfilar como baiana e ser responsável pela ala das crianças nas décadas iniciais da agremiação¹⁹⁹. A intervenção de Dora junto aos dirigentes portelenses foi o caminho pelo qual Maria das Dores assumiu o posto de primeira porta-bandeira aos 15 anos de idade, segundo depoimento prestado por ela à reportagem *Lembranças dos baluartes – Pioneiros das escolas de samba recordam o tempo em que as agremiações davam os primeiros passos*, do jornal *O Globo*, de 5 de fevereiro de 2012²⁰⁰:

Foi a Dora que me disse que eu poderia ser porta-bandeira e me apresentou ao Paulo da Portela. Mas ele disse que eu era criança, e criança não saía em escola. A Dora mandou o Paulo da Portela dar o jeito dele. Paulo chamou o mestre-sala da época, Seu Antônio. Fomos para a rua ensaiar. Quando acabamos de dançar, ele disse que eu seria uma grande porta-bandeira. Fiquei tão prosa! Cheguei em casa, peguei a vassoura e comecei a dançar. Quebrei quadros, santos e o espelho da mamãe. Mas eu lá queria saber disso? Queria dançar.

Sempre acompanhada pela mãe e recebendo a bandeira das mãos do fundador da escola, Dodô conquistou o campeonato para a Portela no primeiro concurso oficial organizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, em 1935. Conduzindo o pavilhão azul e branco como primeira porta-bandeira, Dodô permaneceu por mais de duas décadas (até 1956), assumindo o segundo posto a partir do carnaval de 1957. Naquele tempo, as escolas de samba cariocas desfilavam com apenas dois casais de mestre-sala e porta-bandeira, sendo que a primeira porta-bandeira conduzia o pavilhão alusivo àquele carnaval e a segunda portava a bandeira do ano anterior (LOPES & SIMAS, 2015, p. 225). Este era um período em que as escolas de samba dispunham de um tempo estendido para sua apresentação e evolução no carnaval, o que possibilitava aos casais improvisarem com liberdade e demonstrarem com desenvoltura os passos e as coreografias características de sua dança, onde os gestos que envolviam a atitude de cortejar e

¹⁹⁸ De acordo com a historiadora e pesquisadora Angélica Ferrarez de Almeida (2021), a mão de obra na fábrica de cartonagem onde Dodô trabalhou durante toda a sua vida era predominantemente feminina, sendo este ambiente um espaço fundamental de articulação das esferas do trabalho e do lazer para a portelense e suas companheiras de ofício.

¹⁹⁹ SILVA, Doralice Borges da. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

²⁰⁰ BARRETO, Diego; GALDO, Rafael. Lembranças dos baluartes – Pioneiros das escolas de samba recordam o tempo em que as agremiações davam os primeiros passos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2012. RIO, p. 33.

galantear a porta-bandeira eram valorizados e adquiriam uma atenção especial do público e da comissão julgadora dos desfiles. Tia Dodô também se lembrava que havia muito respeito com a posição ocupada por uma porta-bandeira e que a aprendizagem da dança acontecia a partir da convivência com os mais experientes e da troca direta com seu parceiro de ofício:

Mas, antigamente, era respeito. Não estou dizendo que agora não tem. Mas não é do seu tempo, entendeu? O que os mais velhos falavam, a gente atendia. Então, eles me ensinavam. O mestre-sala: “Dodô, quando eu fizer assim, você faz assim”. E eu fazia. “Quando eu jogar o lenço assim, é para você rodar”. Tudo isso. Era por sinal, mestre-sala e porta-bandeira. Era por sinal! É o casal. Tinha que dançar junto o casal. Quando ele largava a porta-bandeira, a porta-bandeira tinha que dançar. Não é só rodar! Rodar, tinha a hora de rodar. Dançar, tinha a hora de dançar. Quando ele fazia lá as piruetas dele, ela tinha que dançar só. Entendeu? Para o povo! Aí, ele vinha com o sinal para dizer: “É agora!”. Aí, o lenço na mão... A gente não pegava na mão do mestre-sala. Ele botava o lenço, a gente botava a mão assim [faz o gesto]. Não tinha esse negócio de estar agarrado com medo de cair, não, entendeu? Aí, foi aonde eu aprendi. Eu aprendi tudo na Portela. (RODRIGUES, 2009, informação verbal)

No universo das escolas de samba, a porta-bandeira é responsável por conduzir o bem mais valioso da comunidade, onde as cores, o símbolo e o bordado representam um “forte elemento de identidade das comunidades de sambistas”²⁰¹ e “o orgulho do grupo pela instituição que representam”²⁰². Por esta razão, a porta-bandeira é sempre venerada com admiração e respeito pelos diferentes segmentos que fazem parte da escola de samba, assim como contava Tia Dodô: “A porta-bandeira é a rainha da escola. E a bandeira é o pavilhão da escola. Olha, quando eu passava com a bandeira, os homens tiravam o chapéu. É isso. Era o respeito!” (RODRIGUES, 2009, informação verbal).

Na condição de porta-bandeira e, posteriormente, desfilando como destaque da ala das baianas e das Damas, Tia Dodô também era responsável por confeccionar suas próprias fantasias. No domínio deste ofício artesanal, a portelense cuidava de todo o processo de produção dos figurinos: desde a criação e a escolha de tecidos até a costura e o bordado das fantasias, seguindo as orientações do enredo e da comissão de carnaval. Segundo Dodô contava, nos antigos carnavais da Portela, a confecção das fantasias era responsabilidade dos componentes, que dispunham de força de trabalho e de recursos financeiros próprios para participar dos desfiles de sua agremiação. Sobre este caráter comunitário e de solidariedade que caracterizava as escolas de samba em sua fase inicial, Nei Lopes (1981, p. 33) afirma:

²⁰¹ DOSSIÊ das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Iphan, 2005, p. 111. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 31 de agosto de 2022.

²⁰² Idem, p. 115.

O traço mais marcante, entretanto, de toda essa fase inicial das escolas de samba era a solidariedade, o sentido comunitário do grupo que, sem influências externas diretas – a não ser a do seu desejo de ascensão pela imitação dos valores já aceitos – criava ele mesmo as músicas, cantava, fabricava e tocava os instrumentos, costurava e bordava as fantasias, e confeccionava as pinturas e esculturas apresentadas no carnaval – autêntica manifestação de arte popular.

A reportagem *Dodô da Portela quer o Estandarte de Ouro*, do jornal *O Globo*, de 31 de janeiro de 1986²⁰³, noticiava os preparativos do carnaval da Portela daquele ano – que apresentaria o enredo *Morfeu no Carnaval, a Utopia Brasileira*, de autoria do carnavalesco Alexandre Louzada, a quem Dodô elogiava por “dar chance aos velhos”²⁰⁴ –, destacando a residência em que morava Tia Dodô no Morro da Providência como sede do ateliê de confecção de fantasias da ala das Damas, da qual era presidente e desfilava como destaque: “Há oito costureiras na pequena casa de Dodô, que acabou espremendo a mobília para conseguir espaço para tanta gente que transita por lá ultimamente. Elas trabalham desde novembro com fazendas fornecidas pela escola”²⁰⁵. A reportagem também apresentava os principais detalhes e ornamentos que compunham as fantasias:

A roupa das damas será um vestido de luxo, dourado, tendo a saia oito carreiras de babados salpicados com paetê. Duas abas bordadas com renda e apliques plásticos e de espelhos estarão sobre os babados. A roupa de Dodô terá tudo isso e mais plumas.²⁰⁶

Sobre os materiais utilizados no processo de confecção das fantasias, Tia Dodô lembrava:

Era a lantejoula, não era paetê. Lantejoula, brilho! Tinha umas fazendas, com um gorgorão que a gente botava. Não, a gente já comprava. Quando não podia comprar, fazia em casa. A gente botava assim... Botava cola e salpicava brilhantina. Aquilo brilhava! O primeiro vestido meu, aqueles desenhos [aponta para a borda do vestido] foi tudo eu que fiz. A gente inventava! Agora, a anágua da gente, a gente fazia cola cozida, entendeu? Botava na barrica ou, então, na touceira. Aí, a gente enfiava ali. Quando secava, já tinha o formato. Mas não podia chover. Se chovesse, a perna da gente ficava tudo escorrido de goma. É... Ou, então, outras botavam arame grosso e enfiava. A gente dava nosso jeito. Eu sempre fiz as minhas coisas, sempre fiz! (RODRIGUES, 2009, informação verbal)

²⁰³ DODÔ DA PORTELA quer o Estandarte de Ouro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1986. Grande Rio, p. 12.

²⁰⁴ PARA DODÔ, chega seu dia de glória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1986. Carnaval, p. 3.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

Apesar das dificuldades materiais e da mão de obra dispensada no processo de produção artesanal, Dodô nunca deixou de confeccionar suas próprias fantasias, mesmo depois que a Portela passou a contratar profissionais para atuarem na criação e produção do carnaval, entre carnavalescos, figurinistas, aderecistas e cenógrafos. Até o seu último desfile, aos 94 anos de idade, Tia Dodô não abriu mão da criação de seus próprios figurinos, assumindo uma postura crítica em relação às transformações ocorridas nas escolas de samba e na estrutura do carnaval carioca como um todo²⁰⁷.

Tia Dodô era formada em curso técnico de costura e se orgulhava de criar seus próprios figurinos. Se levarmos em consideração os conhecimentos técnicos e artísticos de Dodô sobre os processos de criação, modelagem, corte, costura e bordado de fantasias, é importante reconhecer que a portelense assumia na escola de samba as funções de figurinista e modelista, além de costureira, deixando a sua marca e o seu legado também no campo da moda carnavalesca. O reconhecimento dado aos profissionais e especialistas que assumiriam este papel na produção do carnaval das escolas de samba – o que se deu de forma mais abrangente a partir da década de 1970 –, também deve ser estendido a mulheres como Tia Dodô e outras representantes femininas que estiveram à frente deste ofício, porém sem ter o status que os primeiros tiveram.

Com ampla experiência e conhecimento na criação e produção de figurinos, Tia Dodô não deixava de fazer críticas às mudanças nas fantasias de porta-bandeira com o desenvolvimento do carnaval como espetáculo:

Tem escola que taca peso numa porta-bandeira e ela leva até o fim. Eu nunca saí com peso, e nem saio! Por isso que eu faço a minha roupa. Não sou burro de carga! Não... Eu não saio com peso, não! Como é que eu vou sair com peso? O que é isso? Mas tem escola aí que bota peso nas porta-bandeiras. Porta-bandeira tem que vir leve. À vontade. Não é? É um compromisso muito sério o de uma porta-bandeira! Do mestre-sala, não. Ele é quem leva a porta-bandeira para onde ele quer. Ela tem que estar segura. (RODRIGUES, 2009, informação verbal)

Dodô também criticava o predomínio do aspecto plástico dos desfiles das escolas de samba no carnaval em detrimento do samba “pé no chão”:

Antigamente, era dança, meu senhor. Era dança! Era dança. Não era só rodar, não. Era dança! É que agora eu estou velha. Eu só tenho que olhar. Mas era dança! Olha, a Portela sempre deu ensaio lá em Oswaldo Cruz e ia gente de

²⁰⁷ Na reportagem *O poder das tias do samba*, do jornalista Sergio Garcia, publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1992, Dodô argumentava que o profissionalismo “estava matando o carnaval” e duvidava que “daqui a 50 anos surjam outras Dodô ou Zica”.

Copacabana e Botafogo para ver o casal dançando. Agora que eles não ligam para uma porta-bandeira e um mestre-sala. Mas uma porta-bandeira e um mestre-sala é muito importante! É muito importante... Aquela Avenida toda? O que é isso? Igual a mim, agora, não é? Fiz agora no dia 3 de janeiro [de 2009], 89 anos. Eu venho puxando a minha ala. Eu não sou de ferro, mas eu venho puxando. Só peço proteção a Deus e ao santo. Ano que vem, eu estou com 90 anos. O negócio é a perna, porque de carro eu não venho. No carro, nem pensar! Sambista vem no chão! O samba está no chão! Tem repórter que fica em cima. Está tudo à vontade, eles querem. Esquece que o samba é no asfalto, é quem bate [mostra com o pé]. Aí, é que está o samba! Não é em cima do carro, do jeito que sai de casa. Antigamente, era boneco. A Odila com o Bolinha da Portela, o destaque, vinham representando o boneco que estava lá em cima. Eles vinham no chão. Nem o Bolinha, nem a Odila, nunca veio em cima de carro. E peso! Peso! E vinha ali. Agora, ninguém gosta. (Ibidem)

A portelense também criticava as mudanças ocorridas nos aspectos rítmico-musicais das baterias, consequência da redução do tempo de desfile nos concursos oficiais e da ampliação do número de desfilantes, que exigiram a aceleração do andamento do samba e modificações na linguagem tradicional das baterias:

O samba, entendeu? Cada um tem o seu compasso. A única escola que não mudou, e mudou pouco, foi Mangueira. Ela está no toque dela, mas mais corrido. Todas parecem que é uma escola de samba só. Antigamente, não. Se a escola de samba estivesse tocando a bateria, a gente sabia onde é que estava. Cada um sabia onde é que estava a sua escola. Agora, não! “Pá, pá, pá, pá, pá.... corre!”. O pessoal diz que é samba-marcha. Não é! Não é samba-marcha! Nem é marcha. É samba. Mas vai do horário que a gente tem. Horário! É isso que eu estou dizendo. É por causa do tempo. Mudou tudo! E eles culpam a gente. A gente não tem culpa. Você não vê? Isso você vê, os harmonias... Ué? Trabalha o ano todo, faz uma fantasia bonita, chique, passa correndo! Antigamente, não. A gente parava.... [mostra o gesto]. Era outro passo. Era outra cadência. O samba tinha que ter cadência! Entendeu? O passo era outro do mestre-sala e da porta-bandeira. Agora, a bateria tem que correr: “pá, pá, pá...”. É o que você vê. É essa dança corrida, corrida, corrida... A dança é corrida! Bom, pra quem começou agora, tá bom. Mas, para nós que veio do tempo que o samba era samba... Para nós, perdeu a graça! Era malemolência. A gente recebia muita palma. Uma porta-bandeira era cortesia mesmo. Ele [o mestre-sala] tinha tempo de brincar com a gente. Agora, não. É por isso que um casal dança um para lá e outro para cá. Não pode fazer o que a gente fez. Era juntinho. Eu tenho retrato assim de jornal que eu vejo, eu com o mestre-sala, olhando um para a cara do outro, fazendo juntinho. Mas, agora, não pode. Por causa do tempo da escola, o tempo que a escola tem. Tinha o mestre que pegava as alas, levava os destaques – lá na Portela, era o Waldir 59 – para os jurados ver. Agora, tem tempo? Então, meu filho! A culpa não é da escola. É de quem faz a cronometragem! (Ibidem)

Ao longo de mais de oito décadas, Tia Dodô se dedicou diuturnamente à Portela, sendo testemunha e partícipe de diferentes momentos da história das escolas de samba e de sua ascensão no carnaval do Rio de Janeiro, desde a sua fase inicial de anonimato até a sua

consagração como espetáculo carnavalesco de grande apelo popular, comercial e midiático. Somente na agremiação de Oswaldo Cruz, além do posto de porta-bandeira, Tia Dodô desfilou como destaque da ala das baianas e foi presidente da ala das Damas, segmento que reúne cerca de 80 componentes mulheres da comunidade portelense. Como destaque feminino, Dodô conquistou o seu primeiro Estandarte de Ouro em 1986 – ano em que desfilou com a fantasia “Porta-Estandarte de Ouro”, numa alusão direta ao “sonho dourado” da Portela de ganhar todos os Estandartes em um único carnaval²⁰⁸ –, premiação promovida pelo jornal *O Globo* desde 1972. Com a ala das Damas, a portelense conquistou mais dois Estandartes de Ouro, em 1991 e 2014. No carnaval de 2004, Dodô voltou a surpreender desfilando como madrinha de bateria da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, aos 84 anos de idade, conquistando para a Portela o Estandarte de Ouro na categoria Personalidade. Somente pela Portela, Tia Dodô desfilou, de forma ininterrupta, de 1935 a 2014, participando diretamente de 21 dos 22 títulos no carnaval carioca que a agremiação detém. Mesmo no alto de seus 95 anos de idade, Tia Dodô não deixava de assumir os compromissos com a escola de Oswaldo Cruz e de participar dos ensaios e preparativos para o carnaval de 2015. Poucos dias antes de realizar seu 81º desfile pela Portela, no dia 6 de janeiro daquele ano, porém, a matriarca veio a falecer.

Ainda que distante dos holofotes do carnaval, Dodô também atuou em distintas atividades no dia a dia da Portela. Seguindo a orientação católica que recebera de sua mãe, que fazia parte da Irmandade do Sagrado Coração de Jesus, a portelense era responsável por zelar os santos padroeiros e cuidar das cerimônias religiosas e procissões devotadas a São Sebastião e Nossa Senhora da Conceição, que, no sincretismo com o candomblé e a umbanda, no Rio de Janeiro, estão associados aos orixás Oxóssi e Oxum, respectivamente. Em depoimento prestado ao Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, Dodô contava sobre o seu envolvimento com as cerimônias religiosas e a devoção aos santos padroeiros da agremiação azul e branca:

Eu que cuido dos santos lá. Procissão, andor... A alvorada lá é às 5 horas da manhã. Eu moro aqui [na Saúde], eu tenho que dobrar lá, né? Que eu não vou descer, Dodô, às 3 horas da madrugada, para apanhar um táxi para ir. Agora, não! Antigamente, já dava. Mas, agora? A maré não tá pra peixe... Eu fico direto. O pessoal fica admirado, com a idade minha, mas eu fico. Eu já acostumei. Olha, às 5 horas da manhã, a Globo já está lá para me entrevistar. Você viu? Você viu esse ano? Não viu, não? Viu ou não viu? Eu arrumando? Então, aquele foi pra missa. Ela já tinha estado lá. Sou eu! (RODRIGUES, 2009, informação verbal)

²⁰⁸ DODÔ DA PORTELA quer o Estandarte de Ouro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1986. Grande Rio, p. 12.

Além do cuidado espiritual com os padroeiros da Portela, Tia Dodô também era responsável por uma boutique na quadra oficial da escola, onde comercializava camisetas e utensílios diversos que levavam a marca da agremiação. A seção do espaço foi dada a Tia Dodô quando houve a inauguração da atual sede da Portela, em 1972. Ainda no que tange às contribuições de Dodô para a escola de samba de Oswaldo Cruz e para o carnaval carioca, a matriarca também protagonizou uma importante iniciativa no âmbito da preservação da cultura imaterial e material do samba, quando transformou sua casa no Morro da Providência no Museu do Carnaval Tia Dodô da Portela – ao qual também chamava de “museu do pobre” –, preservando o legado da comunidade do samba da qual fizera parte, através de objetos e documentos de memória que foi acumulando durante anos, como bandeiras, fotos, discos, documentos, figurinos, troféus, medalhas e outros objetos que fizeram parte de sua coleção. De acordo com a historiadora Angélica Ferrarez de Almeida (2021, *on-line*), a atitude de Dodô de “[...] acumular, cuidar e preservar foi uma ação que encobriu e encobre, ainda hoje, o desejo maior do grupo feminino de (re)escrever a história das mulheres em primeira pessoa, de partilhar do comum e de acionar espaços de poder e humanidades negados” (Ibidem). Ainda segundo a historiadora:

Tia Dodô com seu forte desejo de intervenção no mundo e na realidade a sua volta, tentou fazer de sua casa-museu a extensão memorável da sua escola de samba, agregando ao complexo educacional da escola, a consciência de preservação da memória. (Ibidem)

Angélica Ferrarez de Almeida – que, atualmente, desenvolve um trabalho de pesquisa e escrita biográfica sobre Tia Dodô –, afirma, ainda, que a portelense tinha o desejo de transformar sua casa em um pequeno museu do carnaval e vê-lo inserido no roteiro turístico da cidade do Rio de Janeiro. Desde a sua morte, em 2015, o seu acervo não foi recuperado em sua totalidade e reconfigurado da forma como Dodô originalmente o organizara no espaço de sua “casa-museu”, o que representa uma perda simbólica significativa para a memória e a história social do samba constituída a partir da ação e da luta coletiva de mulheres negras pela preservação e difusão do legado de suas comunidades e de seus territórios de pertencimento²⁰⁹.

²⁰⁹ Em janeiro de 2020, como parte das celebrações do centenário de Tia Dodô, o Departamento Cultural da Portela inaugurou uma exposição em sua homenagem no Centro de Memórias da Portela, apresentando parte do acervo material que pertenceu à matriarca portelense.

Imagem 31 – Dodô, aos 16 anos de idade, ao lado de seu primo Lariel, mestre-sala da Unidos de Lucas



Fonte: Acervo Museu do Samba

Imagem 32 – Dodô no último ano em que desfilou como primeira porta-bandeira da Portela, em 1956



Fonte: Acervo Museu do Samba

Imagem 33 – Dodô em sua casa no Morro da Providência, com a fantasia de destaque para o desfile da Portela de 1961



Fonte: Acervo Museu do Samba

Imagem 34 – Tia Dodô vestida com a tradicional indumentária de baiana para o desfile da Portela de 1967



Fonte: Acervo Museu do Samba

Imagem 35 – Tia Dodô na quadra da Portela, em 1991, portando a bandeira do desfile de 1966



Fonte: O Globo (1991). Foto: Paulo Sérgio Leal

Imagem 36 – Tia Dodô, à frente da ala das Damas, no ensaio técnico da Portela, em 2010



Fonte: O Globo (2010). Foto: Fabio Rossi

Imagem 37 – Tia Dodô, à frente da ala das Damas, em seu penúltimo desfile pela Portela, em 2013, aos 93 anos de idade



Fonte: O Globo (2013). Foto: Fabio Rossi

Imagens 38 a 40 – Três figurinos criados e confeccionados por Tia Dodô



Fonte: Jornal Extra (foto à esquerda) / Arquivo: Paulo Henrique Souza (fotos centro e à direita)

3.4 Dagmar Nascimento, a primeira mulher a tocar em bateria de escola de samba

A portelense Dagmar Nascimento se consagrou como uma personalidade emblemática do carnaval carioca por ter sido a primeira mulher a desfilar em uma bateria de escola de samba. O marco aconteceu no carnaval de 1938, quando a ritmista desfilou tocando surdo na bateria da Azul-e-Branco, quebrando o exclusivismo masculino na formação deste segmento tradicional das escolas de samba. Este fato é inusitado, considerando que, até aquele período, as baterias ainda eram redutos masculinos, sendo a função de tocar o ritmo do samba exercida, exclusivamente, por homens, aspecto que revela o quanto as escolas de samba são tributárias do legado herdado das comunidades-terreiro, cujos fundamentos destinam os toques ofertados aos orixás ao domínio dos ogãs alabês (*alàgbé*, o dono da cabaça²¹⁰) nos candomblés de tradição iorubá (THEODORO, 2008c).

Naqueles idos da década de 1930, as escolas de samba eram redutos que preservavam a tradição do homem como sendo o principal responsável pela execução dos instrumentos que compunham a sua orquestra rítmico-musical. Os depoimentos de componentes veteranos de agremiações tradicionais do Rio de Janeiro revelam de forma consensual que as baterias eram redutos de ogãs que pertenciam a centros de umbanda ou terreiros de candomblé sediados nos bairros onde as escolas de samba se estabeleceram, assim como nos diz Helena Theodoro (Idem, p. 165-166):

No Rio de Janeiro, as baterias das escolas de samba foram inicialmente formadas pelos alabês das comunidades-terreiros dos bairros a que pertenciam. Assim, cada escola de samba tinha o seu toque característico, por conta de seus ritmistas tocarem para Ogum, Xangô ou Oxóssi, já que, sendo o tambor a fala dos orixás, cada um tem as suas cantigas e toques próprios.

Segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015, p. 35), do ponto de vista da tradição, cada escola de samba guarda uma identidade rítmico-percussiva própria, traço que, em um passado não muito distante, fazia com que as diferentes agremiações fossem reconhecidas por suas batidas características. De acordo com os autores, tal identidade dever-se-ia à influência que os toques rituais dedicados a determinados orixás, tidos como protetores da agremiação, exerciam no ritmo e na batida das baterias das escolas de samba, como o aguerê de Oxóssi, o

²¹⁰ De acordo com Nei Lopes (2004, p. 45), a expressão designa o músico ritual da orquestra do candomblé, que, obrigatoriamente, é um ogã submetido aos rituais de iniciação religiosa.

alujá de Xangô, o ilú de Iansã, entre outros²¹¹. Tal aspecto também era reconhecido por Mestre Fuleiro, nome pelo qual se tornou conhecido Antônio dos Santos, fundador e histórico diretor de harmonia do Império Serrano, em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ):

Nem todas as escolas batem igual. A Mangueira tem uma batida. Dizia o velho Elói que aquilo é de acordo com o representante do além que vem, porque uma bate para Xangô e outros dizem, sentem. Não são os indivíduos. Então, o Império e a Mangueira batem diferente de todo mundo. Isso não tenha dúvida! É aquela batida que, de longe, a gente sabe. Nós distinguíamos todas as escolas pelo ritmo, pela batida, pelos seus componentes de bateria. Agora, já embola um bocado. (SANTOS, 1996, informação verbal)²¹²

A reportagem *Dos rituais para o samba, a empolgação da bateria*, de autoria de José Carlos Rego, publicada no jornal *O Globo*, em 3 de fevereiro de 1985²¹³, trazia os testemunhos de ritmistas históricos de escolas de samba do Rio de Janeiro a respeito da relação de proximidade que havia entre os componentes das baterias e os cargos que ocupavam em casas de santo e terreiros de candomblé, a exemplo dos depoimentos de Alcides Gregório, Sebastião Esteves (Tião Miquimba) e Olívio Pereira de Almeida (Nô), que faziam parte, respectivamente, do Império Serrano, da Mocidade Independente de Padre Miguel e da Portela:

Alcides Gregório, primeiro diretor de bateria do Império Serrano, conta que o Morro da Serrinha, nas décadas de 20 e 30, havia muitos terreiros: “Nós do samba vivíamos muito nesses terreiros. E foi o João Timbada quem definiu a marcação do nosso surdo de terceira. Como ele era devoto de Ogum, ficou aquela batida forte, duas vezes repetida, da saudação à chegada do orixá. Nossa bateria bate para Ogum”.

Sebastião Esteves, o Tião Miquimba, conta que a criação da Mocidade Independente de Padre Miguel está ligada a um terreiro de santo, o de D. Chica, mãe de Tio Dengo, um dos fundadores da escola.

Olívio Pereira de Almeida, o Nô, diz que o sítio onde a Portela se formou, em Oswaldo Cruz, havia o caxambu de um certo Vieira; os centros de macumba de Napoleão (pai do Natal da Portela), D. Neném e D. Ester, que tiveram grande influência na fixação do estilo da bateria de sua escola.

De acordo com Nilo Sérgio, atual diretor da bateria portelense, o toque das caixas da agremiação é baseado no aguerê de Oxóssi, padroeiro da Azul-e-Branco e de sua bateria, sendo

²¹¹ Segundo Rafael Y Castro, em sua tese de doutorado *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana* (IA/UNESP, 2021), o principal instrumento a incorporar e reproduzir os toques de candomblé nas baterias de escola de samba é a caixa.

²¹² SANTOS, Antônio dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Rubem Confete. A sorte é sua em conhecer, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1996. Arquivo em DVD/audiovisual.

²¹³ REGO, José Carlos. Dos rituais para o samba, a empolgação da bateria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1985. Segundo Caderno, p. 2.

o surdo de terceira também responsável por reproduzir certos elementos rítmicos do referido toque²¹⁴.

O pesquisador, músico e etnomusicólogo Spirito Santo, também ressalta a influência do candomblé de tradição iorubá na formação das células rítmicas das batidas das escolas de samba cariocas e na composição instrumental de suas baterias:

Resolvida a questão organológica, foi também por tortuosos caminhos que células rítmicas – clássicas ou características dos diversos orixás yoruba ou jêjes – embutidas na cultura ritual e musical afro-baiana foram sendo introduzidas sobre a base rítmica geral dos conjuntos de percussão de rua do Rio de Janeiro. Sua penetração pode ter sido, a princípio, sutil, mas atingiu enorme importância; do candomblé baiano vieram, entre tantos outros ritmos, o “ilu” de Iansã, o “aguerê” de Oxóssi, o “avamunha” das entradas de iaôs, o “ijexá” etc., todos ritmos-matrizes marcados por agogôs – nas casas de candomblé do Brasil – ou por claves de madeira – nas casas de *Santería* cubanas –, facilmente identificáveis até hoje no som de algumas de nossas baterias de Escolas de Samba. (SANTO, 2016, p. 153)

Ainda a respeito das performances musicais das baterias de escolas de samba cariocas que foram herdeiras do complexo cultural e etnolinguístico bantu, como as estabelecidas nos subúrbios de Vaz Lobo, Oswaldo Cruz e Madureira, Spirito Santo destaca:

Surgidas mais ou menos no início da década de 1930 e já ativas no primeiro desfile oficial de escolas de samba, em 1935, nascem profundamente marcadas, em quase todos os aspectos, pelo jongo – trazido por um grande número de ex-escravos das fazendas de café do Vale do Paraíba que se concentram nas cercanias de Oswaldo Cruz e Madureira, em torno dos Morros da Serrinha e Congonhas, onde o praticavam de forma generalizada. Seguem as principais características:

- utilizam, como as matrizes, base rítmica em compasso de sentido binário (2/4), com síncopa típica bantu exigindo andamento (velocidade) compatível com a execução das divisões polirrítmicas dos demais instrumentos e passos de dança também típicos.
- marcação de tempo (caixas surdas) de tipo misto, caracterizado pela utilização de um terceiro surdo incumbido de acentuar a típica síncopa africana.
- células rítmicas inspiradas talvez nas divisões dos tambores caxambu e candongueiro do jongo; desenhos e ornamentos dos instrumentos mais agudos, como caixas, repiniques e tamborins, extraídos de toques de jongo, de congada e, em menor escala, também do candomblé.
- responsáveis pela inserção nos desfiles de instrumentos rituais ou tradicionais africanos, como tambores de fricção (cuíca ou *ngoma puíta* do jongo) e agogôs, ainda hoje uma marca característica e inconfundível do som da Império Serrano. (Idem, p. 192-193)

²¹⁴ Tal aspecto é revelado por Nilo Sérgio em entrevista para o canal do YouTube do jornal *Extra Online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

No tempo de Dagmar Nascimento, a bateria da Azul-e-Branco ainda assumia uma formação muito próxima aos antigos conjuntos regionais, incorporando instrumentos percussivos como pandeiro, tamborim, reco-reco, cuíca e caixa-surda— instrumento de menor porte do que um surdo convencional, mas que cumpria a mesma função de marcar o ritmo e o andamento do samba. Na Figura 45, podemos ver Dagmar Nascimento executando este instrumento no terreiro da Portela, em 1954, no mesmo local onde seria construída, anos depois, a antiga sede da agremiação, popularmente conhecida como Portelinha. O pioneirismo de Dagmar Nascimento se deu no carnaval de 1938, ano em que a bateria portelense tinha como regente o consagrado Mestre Betinho (Adalberto dos Santos), primeiro diretor de bateria da escola de samba de Oswaldo Cruz, que permaneceu no comando deste segmento durante mais de três décadas. Segundo Candeia & Isnard (1978, p. 42), o Mestre Betinho, na condição de diretor de bateria, era responsável por distribuir os instrumentos entre os componentes, realizar os testes que selecionavam os ritmistas, ensinar a batida, corrigir os erros de ritmo e ordenar a entrada e a parada dos instrumentos, usando sinais ou utilizado apitos e bastões durante os ensaios e desfiles carnavalescos. Ainda de acordo com os autores, a bateria da Portela era conhecida por seu estilo incomparável, caracterizada por sua batida “firme e compassada”, aspecto que lhe conferiu o apelido de “Tabajara do Samba”, em virtude de ser comparada a uma das orquestras mais famosas da época, a Tabajara do Maestro Severino Araújo. Além de Mestre Betinho, outros diretores de bateria históricos da Portela foram: Ximbute, Oscar Bigode, Nozinho (marido de Dagmar Nascimento), André (mestre de bateria consagrado da Mocidade Independente de Padre Miguel), Quincas, Valdomiro, Bombeiro Cinco, Mestre Marçal e Marçalzinho (respectivamente, filho e neto do sambista Armando Marçal), Mug, Paulinho de Pilares e Timbó.

A ritmista portelense, que também se tornou conhecida pelo nome de Dagmar do Surdo, fazia parte de uma família que teve a sua história intimamente ligada à formação da Portela, a família Nascimento. Cunhada de Natal da Portela e de Tia Vicentina, Dagmar foi casada com Napoleão José do Nascimento Filho (Nozinho), que, além de fazer parte da escola desde os seus anos iniciais, foi dono do Bar Portelense, também conhecido como Botequim do Nozinho, um dos principais pontos de encontro de sambistas, compositores e admiradores da Portela fora do ambiente oficial da agremiação entre as décadas de 1960 e 1980. O reduto comandado por Nozinho viu surgir inúmeros sambas autorais de portelenses entre suas mesas, assim como se tornou um espaço onde gerações de compositores e sambistas se formaram, sendo também frequentado por artistas consagrados no meio fonográfico, como Clara Nunes, João Nogueira,

Paulinho da Viola e Agepê²¹⁵. No Bar Portelense, a família de Nozinho se dividia para dar conta de todas as tarefas, segundo contava o próprio sambista na reportagem *Bar do Nozinho agora vive só de lembranças*, publicada no jornal *O Globo*, em 8 de janeiro de 1988²¹⁶:

Todos os dias estávamos no bar: eu, minha mulher e meu filho José Nascimento. De sexta-feira para sábado, o bar não fechava e, aos domingos, minha mulher fazia feijoada ou mocotó para os fregueses. As pessoas chegavam cedo no bar e muitas ficavam até a noite.

Além de ter sido a primeira mulher a desfilar em uma bateria de escola de samba, Dagmar também era reconhecida pelos companheiros de ofício como exímia ritmista na condução do instrumento que cumpre a função de marcar o ritmo do samba. Este pioneirismo foi alcançado em 1938, década inicial do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, ano em que a agremiação de Oswaldo Cruz apresentou o enredo *Democracia no samba*, tendo Paulo da Portela como carnavalesco e Lino Manoel dos Reis e Candinho à frente do barracão portelense²¹⁷. Devido às fortes chuvas no dia do desfile, os jurados não compareceram ao Campo de Santana, local destinado à apresentação das escolas de samba naquele ano, portanto, não houve classificação das agremiações e nenhuma delas sagrou-se campeã do carnaval. De acordo com Hiram Araújo (2003, p. 337), a presença de Dagmar na bateria portelense levou a Azul-e-Branco a perder pontos em um de seus desfiles e a não se classificar como campeã, fato que comprova a pouca aceitação que havia à época para a atuação de mulheres neste tradicional segmento das escolas de samba.

Mas Dagmar Nascimento não foi a única portelense a se destacar como ritmista. A niteroiense Hilma Belchior, que ingressou na agremiação de Oswaldo Cruz aos 8 anos de idade, notabilizou-se como a primeira diretora de bateria a desfilar no carnaval carioca, comandando a ala de reco-reco da Portela entre as décadas de 1960 e 1970²¹⁸. Na reportagem *As tias do samba*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de fevereiro de 2005²¹⁹, Hilma Belchior contava como era atuar como diretora de bateria naquele período: “Eu chegava para ensaiar de roupa de linho, jóias, tamanco de armazém e cabelo de henê. Não tinha pra ninguém”. E completava: “Ninguém tem ideia do que é impor respeito a 320 homens na bateria. E, depois do desfile, ser

²¹⁵ NASCIMENTO FILHO, Napoleão José do. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

²¹⁶ BAR DO NOZINHO agora vive só de lembranças. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1988. Madureira, p. 16.

²¹⁷ Segundo histórico apresentado no site oficial do G.R.E.S. Portela. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

²¹⁸ A MATRIARCA do samba. **O Dia**, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2005, p. 14.

²¹⁹ FILGUEIRAS, Mariana. A tias do samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2005. Cidade, seção A18.

carregada no colo por eles”, declarava Hilma. Além de ritmista e diretora de bateria, Hilma Belchior também atuou como passista, destaque, harmonia e diretora da ala das baianas na agremiação portelense. Atualmente, a sua única filha, Jane Carla de Andrade de Araújo, é quem dá continuidade ao legado deixado por Hilma, atuando como presidente da ala das baianas da Azul-e-Branco e como pastora da Velha Guarda da Portela.

Nos últimos anos, a conquista de cargos em baterias de escolas de samba por mulheres tem se tornado cada vez mais comum no carnaval carioca, quebrando estereótipos e interrompendo o exclusivismo masculino no domínio deste tradicional segmento. A reportagem *Rainhas do canto e da dança: a atuação das mulheres no universo musical das escolas de samba*, de Juliana Yamamoto, publicada no portal *Carnavalize*, em 7 de agosto de 2020²²⁰, registra que cerca de 30% dos postos em baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro são ocupados por mulheres, sendo que em algumas agremiações o número pode crescer ainda mais. Apesar da crescente presença feminina nas baterias, as mulheres ainda enfrentam inúmeros obstáculos para ocupar cargos de comando neste segmento, principalmente na condição de mestras ou diretoras, ou para assumir o domínio de instrumentos para além dos chamados “naipes leves”, como chocalho e tamborim.

Uma das representantes da nova geração que vem se destacando como diretora de bateria é a carioca Thaís Rodrigues. Atualmente, Thaís ocupa o cargo de mestra de bateria da escola de samba Feitiço do Rio, que disputa a Série Bronze do carnaval carioca²²¹, além de ser diretora de surdo na bateria dos Acadêmicos da Rocinha e ritmista do mesmo instrumento na Unidos da Tijuca. A percussionista Helen Maria Silva Simão é outro exemplo feminino a ocupar o posto de mestra de bateria, atuando no comando deste segmento musical entre os anos de 2009 e 2011 no extinto G.R.E.S. Unidos do Urati, que disputava o grupo E do carnaval carioca (equivalente ao atual Grupo de Avaliação).

Em *As muitas mulheres ao tambor* (2008), Helena Theodoro registra a experiência pioneira da Escola de Música Villa Lobos que formou a primeira bateria composta exclusivamente por mulheres, sob a orientação do professor e percussionista Ricardo Riko, que, à época, era diretor da ala de tamborins do Salgueiro. Com 250 ritmistas, a bateria feminina

²²⁰ YAMAMOTO, Juliana. *Rainhas do canto e da dança: a atuação das mulheres no universo musical das escolas de samba*. *Carnavalize*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2020. Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2020/08/seriemulheres-rainhas-do-canto-e-da.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

²²¹ Atualmente, as escolas de samba do Rio de Janeiro estão divididas em cinco divisões: o Grupo Especial (Primeira Divisão), Série Ouro (Segunda Divisão), Série Prata (Terceira Divisão), Série Bronze (Quarta Divisão) e Grupo de Avaliação (Quinta Divisão). Há, ainda, um grupo de agremiações que desfila na Liga Independente Verdadeira Raízes das Escolas de Samba (LIVRES), que não é reconhecida pelas diferentes entidades oficiais que organizam os desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro (LIESA, LIGA RJ e Superliga).

desfilou pela Escola de Samba Mirim Corações Unidos do CIEP (Centro Integrado de Educação Pública) no carnaval de 2004.

Mais recentemente, a reportagem *Primeira bateria de escola de samba formada exclusivamente por mulheres estreia na Unidos de Padre Miguel*, de Alba Valéria Mendonça, publicada no portal *G1*, em 2 de julho de 2022²²², noticiava a formação de uma bateria reunindo 90 ritmistas mulheres, a Batuque das Guerreiras, sob o comando da mestra Vivian Pitty, aprendiz da Escola de Samba Mirim Estrelinha da Mocidade. Na reportagem, a ritmista conta que iniciou sua trajetória tocando tamborim aos 16 anos de idade, sendo a primeira mulher a integrar a ala de caixas da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel:

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. (Ibidem)

Exemplos como os de Dagmar Nascimento, Hilma Belchior, Helen Maria Silva Simão, Thaís Rodrigues e Vivian Pitty confirmam o papel central que as mulheres desempenham no âmbito da performance musical das baterias de escolas de samba em diferentes segmentos percussivos. Apesar dos desafios que as ritmistas ainda enfrentam para ter o seu protagonismo reconhecido, a presença feminina nas baterias de escolas de samba vem inspirando e despertando o olhar e o interesse das novas gerações para o rico universo polirrítmico do samba e conquistando cada vez mais espaço no meio musical profissional e nas baterias de agremiações do Rio de Janeiro e pelo Brasil.

²²² MENDONÇA, Alba Valéria. Primeira bateria de escola de samba formada exclusivamente por mulheres estreia na Unidos de Padre Miguel. *G1*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 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-estreira-na-unidos-de-padre-miguel.ghtml>. Acesso em: 23 de agosto de 2022.

Imagem 41 – Dagmar Nascimento toca surdo no antigo terreiro da Portela, em 1954



Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo. Foto: Autor não identificado (reprodução)

3.5 Therezinha de Jesus Moraes, a “mãe-funcionária” e presidente do Departamento Feminino

Desde que passei a frequentar a sede oficial da Portela, a partir de meados dos anos 2000, sempre encontrei Dona Therezinha envolvida com alguma atividade de organização interna da escola ou zelando pelo bem-estar dos funcionários e do espaço físico da quadra. Ainda que a sua presença passasse despercebida pela maioria dos frequentadores e visitantes externos, pude notar que os cumprimentos mais entusiasmados dos membros e dirigentes da agremiação eram destinados a ela. Na Portela, Therezinha de Jesus Moraes tornou-se uma personalidade emblemática por ter sido fundadora e primeira presidente do Departamento Feminino, bem como por ocupar a função de diretora da ala das crianças e outros cargos operacionais na quadra e no barracão da escola. Embora a sua história esteja intimamente ligada à agremiação portelense, o seu primeiro contato com o carnaval não aconteceu nos arredores de Oswaldo Cruz e Madureira, mas na região da Grande Tijuca, frequentando escolas de samba e agremiações carnavalescas do bairro, além das tradicionais batalhas de confete que aconteciam em Vila Isabel no período que antecedia o Tríduo Momesco.

Nascida em 25 de novembro de 1932, na Santa Casa de Misericórdia, no centro do Rio de Janeiro, Therezinha teve as origens de sua família materna estabelecidas na distante Ilha de Marajó, no estado do Pará. Sua mãe, Joana de Moraes, migrou para o Rio de Janeiro ainda jovem, quando engravidou da filha primogênita, e trabalhou como doméstica durante mais de duas décadas em uma residência localizada no bairro da Tijuca. Toda a infância e adolescência de Therezinha foram vividas na região da Tijuca, assim como foi neste bairro que sua mãe se iniciou no mundo do samba, passando a integrar a ala das baianas da Unidos da Tijuca, uma das agremiações mais tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro. Ainda na juventude, Therezinha também frequentou bailes e gafieiras da capital fluminense, em especial aquelas localizadas na região central da cidade, como a famosa Estudantina, onde chegou a conquistar o segundo lugar em um concurso de tango, fato sempre lembrado por ela com orgulho e entusiasmo. O ingresso na Portela aconteceu somente em 1949, quando Therezinha tinha cerca de 16 anos de idade, por iniciativa de seu futuro marido, Orlando Jacinto de Abreu, que viria a se tornar presidente da ala de compositores da agremiação de Oswaldo Cruz e criador dos concorridos festivais de chope portelenses.

Ainda que a presença feminina no domínio das atividades de produção e de organização interna da escola de samba tivesse sido um denominador comum a todas as agremiações cariocas, no caso da Portela, a criação de um Departamento Feminino na década de 1970 –

período em que as escolas de samba passavam por modificações em sua estrutura interna e buscavam a profissionalização cada vez maior dos diferentes segmentos criativos e produtivos do carnaval –, teve como objetivo reconhecer e consolidar o coletivo de mulheres que se dedicava a organizar o espaço físico e recepcionar o público externo em eventos sociais que aconteciam na sede da agremiação. Na Portela, coube a Nésio Nascimento, filho de Natal da Portela, a iniciativa da criação do Departamento Feminino, como lembrava Dona Therezinha em depoimento prestado ao projeto *Memórias dos Portelenses*, do Departamento Cultural da Portela:

A sugestão para criação do Departamento Feminino da Portela foi do Nésio, filho do presidente Natal, nosso patrono. O Nésio é quem inventou essa história de Departamento Feminino e ainda me botou como fundadora. Ele achava que tinha que reunir aquele grupo de mulheres, porque tinha um grupo que me ajudava. “Vamos arrumar a quadra! Vamos limpar a quadra!”. E nós reuníamos aquelas criaturas e elas gostavam muito de mim. Então, elas vinham junto comigo para me ajudar. A gente lavava tudo isso aí, arrumava as mesas, forrava as mesas... Já aqui no Portelão. E eu já tinha umas 20 mulheres comigo. Então, o Nésio inventou essa história de Departamento Feminino. “Vamos botar tudo em Departamentos”. Foi quando ele inventou essa história de Departamentos. O único presidente era ele. O resto tudo era vice. O resto do grupo era vice. Aí, um dia ele me botou como vice-presidente do Departamento Feminino. (MORAES, 2017, informação verbal)²²³

Sobre as atribuições do Departamento Feminino no cotidiano da escola, Therezinha contava:

Tinha distribuição de tarefas, justamente porque a gente chegava aqui e tinha que arrumar as mesas para as pessoas que vinham assistir o samba ou a qualquer festa. Até limpar, varrer e lavar esse Portelão, isso tudo era com a gente! Eu estava sempre envolvida ali com elas. Aí, eu resolvi inventar um uniforme para, na hora da festa, todo mundo estar uniformizada, tudo igual, para distinguir também. Aí, eu inventei essa plaquinha. Essa plaquinha quem inventou fui eu. O Departamento recebia as pessoas lá na porta e vinha trazendo para botar nas mesas indicadas, tudo direitinho. (Ibidem)

A partir do testemunho de Dona Therezinha, é possível reconhecer as principais atribuições do Departamento Feminino no período em que esteve à frente do segmento como presidente: cuidar da limpeza e da organização da quadra para as atividades abertas ao público e recepcionar os visitantes na condição de anfitriãs em eventos sociais na sede oficial da Portela.

²²³ MORAES, Therezinha de Jesus. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Walter Pereira. Memórias dos Portelenses, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/mtKUtYK87xA>. Acesso em: 8 de julho de 2022.

É importante ressaltar que este movimento que se estruturou no interior das agremiações cariocas, formando um Departamento Feminino, não recebeu a devida atenção por parte da imprensa e de estudiosos e pesquisadores do carnaval e das escolas de samba até os dias de hoje, visto a ausência de fontes de referência na literatura sobre a constituição deste segmento e sobre o seu papel na organização e gestão interna das escolas de samba do Rio de Janeiro. Uma hipótese para tal lacuna pode se dever ao fato do segmento ser formado, majoritariamente, por mulheres que não ocupavam um lugar de visibilidade e destaque nos desfiles carnavalescos (evento de maior apelo midiático), em comparação com passistas, porta-bandeiras e baianas, além do setor ser responsável por determinadas atividades organizativas e produtivas no interior de suas agremiações que são pouco valorizadas no contexto mais amplo da sociedade brasileira. Mesmo quando nos deparamos com estudos e pesquisas que tematizam o universo das escolas de samba, observamos a ausência de quaisquer menções aos Departamentos Femininos e às mulheres que fizeram parte deste segmento que possam evidenciar o seu protagonismo e a sua relevância para a vida associativa e para os processos criativos e produtivos voltados para o carnaval nas diferentes agremiações cariocas.

Na Portela, Therezinha de Jesus Moraes, que também era chamada de Tia Tetê, dedicou-se ao Departamento Feminino por pouco mais de uma década, afastando-se do cargo de presidente quando seu marido adoeceu e foi hospitalizado, vindo a falecer poucos anos depois, em 1986. Nesta ocasião, o cargo de presidente do Departamento foi entregue a Aldalea Nogueira Pereira, conhecida no meio carnavalesco do Rio de Janeiro como Rosa Negra da Portela, que permanece à frente do setor desde os anos iniciais da década de 1980. Na Portela, Dona Therezinha também chegou a ocupar outros cargos, como diretora da ala das crianças e funcionária do barracão portelense, ofício que conferiu a ela a distinção de “mãe-funcionária” por parte dos companheiros da agremiação de Oswaldo Cruz:

Porque lá no barracão, era assim: eu socorria todo mundo! Eu já ia lá e arrumava para eles, fazia e acontecia. Eu tentava, né? Aí, eles estão sempre agarrados em mim. Tudo agarrado em mim! Então, me elegeram “mãe-funcionária” deles. Eu trabalhei no barracão, quando fundou em 2005 a Cidade do Samba. Nós fomos a primeira escola de samba a entrar pra lá. Foi a Portela. Como sempre, a Portela. Sempre em primeiro lugar. Eles não gostam, não. Mas, nós estamos! (Ibidem)

Além do trabalho no barracão da escola, Dona Therezinha também atuou como diretora da ala das crianças da Portela:

Eu era diretora, principalmente das crianças, porque quem inventou a história das crianças aqui foi eu. E que o Carlinhos [Maracanã] não queria, porque ele achava que ia me dar trabalho e que eu ia me aborrecer. Eu dizia: “Mas eu tenho um grupo, Carlinhos, para me ajudar nisso”. E ele: “Não inventa!”. Nós fazíamos o lanche das crianças aqui, onde fica ali os seguranças. Aquilo ali era um frigorífico. Aquela parte tudo ali era um frigorífico, né? Então, a gente trazia para cá sacos de laranja para descascar. Eu corria atrás para ir comprar o pão, queijo e presunto, para fazer os sanduíches para levar para as crianças. Para dar o lanche das crianças na cidade. Era tudo feito pelo meu Departamento, sob o meu comando! Eu saía lá da Gávea, da minha casa, para vir para cá, para me empenhar nisso. Por que? Porque o Carlinhos dava o dinheiro na minha mão. Só dava na minha mão! Era para eu comprar. Eu ia, comprava, trazia as notas e dava a ele. Nota essa que ele nem olhava. Se tivesse troco, ele me dava, entendeu? Mas eu trazia! Eu fazia questão de manter, né? Era para a ala das crianças. Porque quem inventou a história da ala das crianças fui eu. Então, eu tive que segurar, né? Aí, ele dizia: “Vais arrumar trabalho pra você!”. “Caramba” eu estou dizendo aqui nessa minha fala, porque ele só vivia com palavrão. Aí, eu digo: “Que trabalho, o quê? Eu tenho uma porção de mulher para me ajudar”. “Você quer arrumar dor de cabeça para você!”. Eu digo: “Não vou arrumar, não. Me deixa, eu e as crianças!”. Aí, fizemos, né? Aí, era a Jussara, a Arlete... elas faziam parte da Velha Guarda. (Ibidem)

A participação em diferentes atividades de produção é comum a muitas mulheres que fazem parte de escolas de samba, sendo este trabalho quase sempre feito de forma voluntária e envolvendo um grupo ainda maior de colaboradoras que lhes prestam apoio e assistência em nome do amor à agremiação, criando, planejando, organizando, executando e coordenando setores e ofícios de naturezas diversas. A dedicação diuturna à agremiação portelense também marcava a personalidade de Dona Therezinha:

A Portela para mim, na minha vida, é tudo, sabe? Eu respiro Portela. Eu durmo Portela. Eu acordo Portela. Esses dias, eu disse: “Eu sou fanática, né?”. Isso é um fanatismo, né? É fanatismo! Eu sei que é. Mas o que eu vou fazer? Eu sou assim. Nada vai me mudar, agora. Nada! Até eu morrer, vai ser por aí. Vai ser desse jeito! (Ibidem)

No contexto da agremiação de Oswaldo Cruz, uma das últimas ocupações de Dona Therezinha foi prestar serviço como copeira para o setor administrativo e para a direção da escola:

Ultimamente, eu não estou participando de nada, só fazendo o cafezinho. E, assim mesmo, quando tem. Porque, ultimamente, não está tendo. Porque eles me botaram para fazer esse café para não ficar à toa totalmente, como uma velha desligada, assim, dentro de casa, olhando para as quatro paredes. Então, eles me deram essa ocupação, né? Para me dar o que fazer. Mas, agora, ultimamente, nem café eles estão comprando. Porque eu não sei o que está acontecendo lá na Diretoria, também, né? Eu não sei. Mas, eu venho. Eu continuo vindo, porque eu não estou recebendo assim à toa. Eu procuro vir.

Se tiver alguma coisa para fazer, se for para lavar a quadra, se for para varrer a quadra, qualquer coisa que tiver para fazer, eu vou fazer! Com todo gosto, com todo carinho. Então, eu não escolho nada. Eu não escolho serviço. “Não, não vou fazer”. Não! Eu faço qualquer coisa que eles quiserem que eu faça. Eu posso lavar os banheiros, que já lavei muitas vezes. Para mim não é novidade. Nada aqui dentro para mim é novidade. Eu digo que a única coisa que eu não sei é ser presidente. Se deixassem, eu ia ser. (Ibidem)

Durante o desenvolvimento deste trabalho, foram inúmeras as vezes que pude encontrar Dona Therezinha na quadra da Portela e conversar sobre as atividades que ela exercia na escola, bem como sobre sua trajetória de mais de sete décadas na Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz. Em 26 de fevereiro de 2021, Dona Therezinha faleceu, aos 87 anos de idade, em decorrência de complicações advindas da Covid-19. A portelense deixou dois filhos, Orlandino e Maria das Graças, e duas enteadas, além de um sem-número de amigos e companheiros que conquistou durante a sua trajetória na Portela.

Atualmente, o Departamento Feminino conta com a participação de cerca de 20 mulheres, sendo que a maioria das funções originais deste segmento se encontram dissolvidas em outros setores, como o Departamento Social, que engloba a participação de homens e mulheres e é responsável pela gestão e organização de eventos na quadra, assim como por equipes terceirizadas, como a dos profissionais de limpeza. O Departamento Feminino continua colaborando com a organização de festas e eventos específicos que demandam o atendimento a jurados durante o processo interno de escolha de samba-enredo, além de representar o segmento feminino em atividades culturais e desfiles carnavalescos da agremiação portelense. Além deste Departamento, a Portela possui duas alas formadas, exclusivamente, por mulheres da comunidade da escola: a ala das Damas e a ala Feijão da Tia Vicentina, cada qual contando com 80 componentes, além da tradicional ala das baianas.

Não obstante a formação de segmentos e alas femininas na Portela, segundo informação obtida junto ao atual presidente da escola, Fábio Oliveira Pavão²²⁴, registra-se que cerca de 75% da comunidade portelense, englobando componentes que participam de forma ativa de ensaios e desfiles da agremiação, é formada por mulheres, dado que revela a centralidade que a escola de samba ocupa enquanto espaço de sociabilidade, entretenimento, lazer e envolvimento comunitário para mulheres, principalmente para as que se encontram na fase adulta ou na terceira idade e residem em bairros suburbanos do Rio de Janeiro. Dada a relevância dos Departamentos Femininos para a vida associativa e cultural das escolas de samba, reconheço a importância de se realizar um estudo de maior amplitude sobre o contexto de surgimento deste

²²⁴ PAVÃO, Fábio Oliveira. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro [on-line]. 2022.

segmento, o seu desenvolvimento e as transformações que sofreu ao longo do tempo, bem como sobre as trajetórias de personalidades que fizeram ou fazem parte destes núcleos coletivos nas diferentes agremiações cariocas.

Imagem 42 – Therezinha de Jesus Moraes (à esquerda) homenageia Tia Vicentina (à direita) na quadra da Portela, na década de 1970. Atrás, à esquerda, podemos ver Nésio Nascimento, dirigente responsável pela fundação do Departamento Feminino da agremiação de Oswaldo Cruz



Fonte: *Portela – 90 anos de história*. Salete Lisboa e Marcelo Loureiro (Org.).
Rio de Janeiro: Nova Criação Editora, 2013, p. 122 (reprodução)

Imagem 43 – Dona Therezinha presta depoimento para o projeto *Memórias dos Portelenses*, no Departamento Cultural da Portela, em 12 de janeiro de 2017



Fonte: Arquivo Departamento Cultural da Portela. Foto: Paulo Henrique Souza

Imagem 44 – Dona Therezinha presta depoimento para o projeto *Memórias dos Portelenses*, no Departamento Cultural da Portela, em 12 de janeiro de 2017



Fonte: Arquivo Departamento Cultural da Portela. Foto: Paulo Henrique Souza

3.6 Tia Eunice, a “grande mãe” da Velha Guarda da Portela

A palavra “Tia” é uma palavra de respeito. Tia Ciata, Tia Miúda, Tia Madalena Rica... uma porção de Tias. Mas essas Tias mais velhas foram se acabando. Esse tipo está existindo só assim nesses conjuntos como a Velha Guarda da Portela, como a Velha Guarda da Mangueira, a Velha Guarda do Império. Mas nesse outro grupo por aí, não existe, não. É: “Ô, cara! Ô!”.

Eunice Fernandes da Silva²²⁵

Quem teve a oportunidade de conviver com Eunice Fernandes da Silva talvez saiba reconhecer as qualidades inerentes a uma “Tia à moda antiga”. Paulinho da Viola a considerava a “grande mãe” da Velha Guarda da Portela (MONTE & VARGENS, 2001, p. 120), conjunto musical do qual Tia Eunice fez parte por quase quatro décadas, sendo a pastora veterana do grupo. Caminhando na direção da reflexão apresentada na epígrafe que abre esta seção, buscarei lançar luz sobre as qualidades e os atributos que Tia Eunice preservava e que eram exaltados, de forma quase unânime, por sambistas e componentes de diferentes gerações da agremiação de Oswaldo Cruz.

Nascida em Cascadura, no distrito de Madureira, na zona norte carioca²²⁶, Eunice Fernandes da Silva, ainda jovem, com pouco mais de 20 anos de idade, tornou-se responsável pela direção da escola de samba Independentes de Turiaçu, localizada nas proximidades da Rua Apurinãs, nº 43, casa 5, onde residia com a família. Na escola de samba do bairro que lhe empresta o nome, Eunice era responsável por exercer diferentes funções: costurar fantasias para o carnaval, cozinhar para os integrantes e para o público externo que visitava a escola, organizar as reuniões e festividades que congregavam sambistas e componentes da agremiação, desfilar na ala das baianas, formar o coro feminino da escola e tomar conta das crianças que saíam nas alas. Em depoimento prestado ao jornalista, pesquisador e escritor Alexandre Medeiros (2004), Eunice recordava algumas funções que exercia na pequena escola de Turiaçu:

Cozinhar sempre era pra muita gente, eu fazia aqueles panelões de comida. Era uma escolinha pequena, com as baianinhas de pano de chitão. Quem ia

²²⁵ Trecho do depoimento de Tia Eunice registrado no documentário *Batuque na cozinha* (dir. Anna Azevedo, 2004).

²²⁶ Segundo Alexandre Medeiros (2004, p. 57), a data que consta na certidão de nascimento de Tia Eunice é 16 de maio de 1920, sendo este o dia em que seu pai a registrou oficialmente no cartório. Todavia, a data de nascimento da portelense teria sido 24 de junho de 1919.

pra máquina fazer aquelas roupinhas franzidas, aqueles cordõezinhos de lágrima de Nossa Senhora, era eu. Além disso, tomava conta das crianças que saíam nas alas, com autorização das famílias. A escola costumava dar a volta ali no Largo do Neco, rodava Turiaçu e Rocha Miranda. Era carnaval de bairro mesmo. Na Praça de Rocha Miranda tinha um coreto ótimo, as crianças brincavam, eu sambava, era divertido. Os compositores da escola eram o falecido Antônio Pato, seu irmão Doquinha, meu ex-companheiro Nicolau e Ivo da Cuíca. Quase todos eram meus compadres, batizaram meus filhos. (SILVA apud MEDEIROS, 2004, p. 58)

Assim como acontecera com a Portela, a relação nuclear envolvendo as famílias que se estabeleciam no bairro e em seus arredores sustentava a formação e a organização social da escola de samba, onde a casa e o quintal integravam o território expandido da agremiação. Como uma das principais lideranças femininas da Independentes de Turiaçu, Tia Eunice abria o seu quintal de forma regular para acolher as reuniões de sambistas, sendo responsável pelo preparo da comida, além de participar da roda de samba cantando e dançando os passos do tradicional miudinho. Segundo Tia Eunice, o prazer do lazer e o sacrifício do trabalho se misturavam em seu fazer cotidiano na escola de samba do subúrbio de Turiaçu:

Se tinha pagode com um feijão no domingo, as minhas amigas vinham no sábado, catavam o feijão comigo, a gente lavava as carnes, escaldava tudo. Isso varava a noite, às vezes clareava o dia, a gente tomando cerveja, contando caso. O feijão ia pro fogo cedinho. Ninguém dormia. Quando era onze e meia, meio-dia, já tava tudo pronto, as crianças de banho tomado, arrumadinhas. Os homens, às vezes, viravam a noite também, jogando baralho e tomando cerveja. As mulheres lá no quintal, no fogão de lenha. (Idem, p. 62)

E completava:

Não tinha essa de ficar só no fogão, todo mundo se divertia. As amigas ajudavam, a Natalina, já falecida, a Dorinha, minha comadre, a Tiana, que foi criada na rua Apurinãs. Era bom mesmo, mas a vida vai passando, né? O prato que eu mais gostava de fazer era tutu de feijão preto com torresmo, couve mineira e carne-seca desfiada. Ou então um panelão de sopa de entulho. Roda de samba não tem hora certa de comer, vai comendo o tempo todo. Enquanto tiver comida, come. Eu conseguia me dividir entre a roda e o fogão. Ia lá, cantava um pagode, dançava um pouco e voltava pra mexer a panela. (Idem, p. 63)

O ofício e a arte culinária como sendo um domínio por excelência das Tias também era confirmado por Eunice, que reconhecia na portelense Vicentina do Nascimento, a Tia Vicentina, uma das maiores anfitriãs e cozinheiras das escolas de samba do Rio de Janeiro: “Não tinha ninguém, em escola de samba nenhuma, que cozinhasse tão bem quanto a Vicentina”, afirmava Tia Eunice (Idem, p. 71). O desafio maior era cozinhar em grandes quantidades sem perder a qualidade da comida. Dominar a arte culinária com maestria é um

atributo que sempre inspirou respeito e admiração por parte das Tias na relação com as comunidades de samba. Além de Tia Vicentina, outra importante referência de Tia Eunice foi Madalena Rica, também conhecida como Madalena Xangô de Ouro, respeitada mãe de santo, cuja casa no subúrbio de Quintino Bocaiúva aglutinava sambistas de diferente redutos de samba da cidade do Rio de Janeiro, como Oswaldo Cruz, Madureira, Estácio de Sá e Mangueira, além de ter sido morada temporária de sambistas e compositores que fizeram história na agremiação azul e branca, como Alberto Lonato e Argemiro Patrocínio, assim como da própria Tia Eunice, que se hospedara na casa da matriarca em um curto período durante a juventude. A portelense também guardava recordações da convivência no ambiente da casa de Madalena Xangô de Ouro, no subúrbio de Quintino:

Havia festas famosas lá, como as de São João, São Pedro e a de São Jerônimo, de Xangô. Eram festas de três dias. Eu juntava minhas crianças em Turiaçu, enchia as bolsas de roupa e ia pra lá. Meu então marido já ia direto do trabalho. A gente dormia lá. Rua Quintão, 633, em Quintino, não esqueço nunca. Ela matava porcos, tinha criação. Uma tia dela, a Zulmira, gostava de tomar Cinzano. A gente ia roubar o Cinzano da Tia Zulmira. Ela cochilava e a gente roubava. Quando acordava, dava um ataque: “Já mexeram aqui na minha garrafa, essas sem-vergonhas, essas ordinárias”. Foi um tempo muito feliz. Iam o Heitor, o Ventura, o pessoal do Estácio. Tinha roda de samba no quintal, era uma beleza. Nessa época, eu gostava de conhaque, tomava um golinho assim e bebia cerveja preta Black Princess, a barriguda, ou então a Sul-América. (Idem, p. 64)

Assim como Madalena Xangô de Ouro, Tia Eunice também seguia os fundamentos espirituais da religião que lhe fora herdada de seus pais, iniciando-se na umbanda aos 50 anos de idade. Filha de Iemanjá (do iorubá *Yéyé omo ejá*, a “mãe cujos filhos são peixes”²²⁷), a portelense contava que somente pôde se dedicar ao cumprimento dos preceitos de sua religião depois que se divorciou do pai de seus filhos: “Meu ex foi se juntar com uma dona, eu fui seguir minha obrigação de sete anos. Minha mãe-de-santo é Isabel de Ogum. Ela está com 86 anos, é uma pessoa admirável”, lembrava Eunice (Idem, p. 67). Já na condição de pastora mais antiga da Velha Guarda da Portela, a matriarca assumia publicamente a sua orientação religiosa – uma prova disso era o uso frequente que fazia do turbante branco (ojá) cobrindo a cabeça, com o qual se apresentava em shows, apresentações e rodas de samba ao lado do conjunto musical formado por portelenses veteranos. Ao ingressar na Azul-e-Branco, Tia Eunice passou a fazer parte da ala das baianas, segmento tradicional cuja história e tradição estão diretamente ligadas a religiões de matriz africana, especialmente ao candomblé e à umbanda. Ainda como

²²⁷ Lopes, 2004, p. 335.

componente da ala das baianas da Portela, Tia Eunice trabalhou costurando fantasias para o carnaval em ateliês caseiros coordenados pela portelense Jurema Araújo dos Santos, ex-presidente da ala das baianas da agremiação de Oswaldo Cruz²²⁸. Ao longo de sua vida, Tia Eunice exerceu o ofício de costureira, trabalhando em diversos setores da fábrica de linhas Borborema e na confecção Ciateg, cujo modelista era o costureiro Gil Brandão (MONTE & VARGENS, 2001, p. 119).

Outro fato singular da trajetória de Tia Eunice foi a relação de compadrio que estabeleceu com o fundador e uma das lideranças mais emblemáticas da história da Portela, Paulo Benjamin de Oliveira. A amizade com o sambista se deu através do companheiro de Eunice, Nicolau, com quem foi casada durante 38 anos. Tia Eunice também contava que estivera ao lado de Paulo da Portela quando o sambista se afastou da escola de Oswaldo Cruz, no carnaval de 1941, acontecimento que ficou marcado na memória de portelenses de diferentes gerações:

Quando ele se aborreceu na Portela, passou a acompanhar os nossos ensaios em Turiaçu, ia lá às tardes para conversar. Tinha um terreno aqui perto que o povo da escola alugou pra fazer o samba com a comida. O Paulo ia muito lá. Depois ele foi pra Lira do Amor, eu desfilei lá dois anos. Fomos todos pra lá, acompanhando ele. (Idem, p. 61)

A Lira do Amor era uma escola de pequeno porte com sede no bairro de Bento Ribeiro, que faz parte do distrito de Madureira, na zona norte do Rio de Janeiro. A escola não chegou a alcançar destaque no carnaval carioca, sendo o seu melhor desempenho registrado no ano de 1946, quando, sob a liderança de Paulo da Portela, a agremiação conquistou a sexta colocação no concurso oficial, fato que se repetiria no ano seguinte. O acidente que levou à morte o compositor Caquera no carnaval de 1947, encerrou, neste ano, a efêmera trajetória da Lira do Amor. Dois anos depois, com o falecimento de Paulo da Portela, Tia Eunice se afastou definitivamente da escola de samba de Bento Ribeiro, passando a acompanhar os ensaios da Portela e os desfiles que a agremiação realizava em Madureira no período do carnaval.

O ingresso oficial de Tia Eunice na Azul-e-Branco aconteceu somente na década de 1960, quando passou a integrar a tradicional ala das baianas da escola. Anos depois, por volta de 1975, foi convidada por Alberto Lonato para fazer parte do conjunto da Velha Guarda da Portela, sendo aprovada no teste de voz por Manacéa e Alviade, ocupando o lugar aberto com a saída das pastoras Vicentina, Iara e Lourdes. A afinação e a potência de voz, aliadas ao

²²⁸ Segundo depoimento de Jane Carla de Andrade de Araújo prestado para a autora da pesquisa, no dia 25 de março de 2020.

conhecimento do repertório musical de compositores da agremiação, foram fatores decisivos para o ingresso de Tia Eunice na Velha Guarda da Portela:

Num domingo, eu fui fazer compra pro almoço e, quando voltei, encontrei o falecido compadre Alberto Lonato, o Manacéa e o Alvaiade. Eles queriam que eu fosse naquela tarde ao Portelão para conversar sobre a escola. Só depois eu fui saber que eles já vinham me observando havia algum tempo. Eu costumava sentar com as meninas na porta de casa e ficava cantando os meus pagodes. Eles ouviam tudo. Quando cheguei ao Portelão, percebi que era um teste. Cantei samba de Alvaiade, de Alberto e de Manacéa. O Argemiro também estava na bancada e dizia assim: “Abre a voz, Eunice”. No fim, o Manacéa me falou, com aquele jeito educado dele: “Olha, Eunice, se você puder e se quiser, a partir de hoje, passa a fazer parte da nossa Velha Guarda”. Era o que eu queria mesmo. A minha liberdade. Tinha acabado de me separar do meu ex-marido, tinha passado 15 anos afastada de samba, só trabalhando e cuidando dos filhos. Entrei no lugar da Tia Vicentina, que tinha se afastado para cuidar da cozinha do Portelão. Eu me dava muito bem com a Vicentina, que era irmã do Natal. Naquela mesma noite, eu fui pra Portelinha, tinha um samba lá. Quando cheguei, o pessoal veio me cumprimentar, todo mundo já sabia do convite, que ia entrar no lugar da Tia Vicentina. Ela estava lá e veio me dar um abraço. Eu disse a ela: “Com sua bênção, muito obrigado”. Aquela noite eu cantei com muita alegria. Os meus filhos tomavam a bênção com ela e eu também só tratava como Tia Vicentina, tinha por ela um respeito enorme. Aliás, todo mundo tinha. Era uma tia com T maiúsculo. (Idem, p. 69-70)

Eunice atuou no conjunto da Velha Guarda da Portela durante quase quatro décadas, participando de inúmeras apresentações pelo Brasil e no exterior e lançando três álbuns ao lado do conjunto, além de exercer o ofício de corista em gravações de artistas ligados ao meio do samba e da MPB, como Beth Carvalho, Candeia, Monarco, Paulinho da Viola, Zeca Pagodinho, Marisa Monte e Teresa Cristina. Na condição de corista, Tia Eunice participou da gravação de, pelo menos, 128 fonogramas, distribuídos em 26 álbuns diferentes. A gravação mais antiga é do ano de 1978, quando fez o coro do álbum *De pé no chão* (RCA), de Beth Carvalho, enquanto o último registro se deu em 2005, no CD *À vera* (Universal Music), de Zeca Pagodinho²²⁹, aos 85 anos de idade.

Tia Eunice era reconhecida entre os portelenses como uma das vozes mais bonitas do núcleo de pastoras da Velha Guarda. Segundo Tia Surica, “[...] das três pastoras da Velha Guarda, quem tinha a voz mais bonita era Eunice. Era uma senhora voz, uma voz distinguida das outras” (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 115-116). Tal qualidade também era

²²⁹ As informações são do portal Discos do Brasil, considerado o mais completo repositório de informações de fichas técnicas de álbuns brasileiros, desenvolvido pela jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfoury desde 2005. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

exaltada pelo jornalista, radialista e sambista Rubem Confete, na reportagem *Velha Guarda é resistência*, do jornal *Tribuna da Imprensa*, de 21 de junho de 1979²³⁰:

Foi uma revelação da mais excelente voz feminina que ouvi até hoje no reduto daquela escola de samba. Uma voz feminina que nunca teve a menor oportunidade de ser mostrada. Antecipadamente, garanto que dificilmente nas quarenta e quatro escolas de samba exista um material vocal com a potência, a firmeza, o senso rítmico, a clareza do que me foi apresentado pela pastora Eunice. Por qual razão, até o momento, aquela voz esteve anônima? Por que razão ainda não se documentou tão rara beleza vocal? Asseguro que a maioria dos cartazes femininos do mundo discográfico brasileiro, nem de longe, chegam à metade da extensão apresentada por Eunice.

Apesar da reconhecida potência vocal, Eunice nunca chegou a gravar um disco como intérprete solista, permanecendo a sua atuação no meio musical restrita ao conjunto da Velha Guarda da Portela e à participação como corista em discos de samba e MPB. Além de pastora, Tia Eunice também protagonizou duas produções audiovisuais – *Batuque na Cozinha* (dir. Anna Azevedo, 2004) e *O Mistério do Samba* (dir. Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, 2008) – e foi uma das portelenses que teve suas histórias e receitas documentadas no livro *Batuque na Cozinha – As receitas e as histórias das tias da Portela* (Casa da Palavra/Senac Rio, 2004), de Alexandre Medeiros.

Como pastora mais antiga da Velha Guarda da Portela, Tia Eunice dispunha de grande respeito e admiração entre portelenses de diferentes gerações, sendo exaltada por sua humildade, serenidade e maestria na arte de dançar o miudinho e no domínio do fazer culinário (MONTE & VARGENS, 2001, p. 120). A última homenagem que Tia Eunice recebeu em vida foi na celebração de seu aniversário de 93 anos na quadra da Portela. Um ano depois, a matriarca portelense faleceu devido a complicações de uma infecção pulmonar. Recentemente, Tia Eunice recebeu uma nova homenagem em uma exposição concebida e apresentada no Centro de Memórias da Portela durante a segunda edição da Festa Literária da Portela (FLIPortela), que ocorreu na quadra oficial da agremiação, entre os dias 13 e 15 de maio de 2022, através de uma realização conjunta entre a Torcida Nação Portelense e o Departamento Cultural da Portela.

Na reportagem *O poder das tias do samba*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de fevereiro de 1992²³¹, a força das Tias nas comunidades de samba era em diferentes domínios

²³⁰ CONFETE, Rubem. *Velha Guarda é resistência*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1979, p. 10.

²³¹ GARCIA, Sérgio. *O poder das tias do samba*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1992. Domingo, p. 18-20.

que abrangiam: a participação ativa na vida cultural e associativa das escolas de samba, a organização dos espaços de sociabilidade onde o samba é praticado coletivamente, a preservação da memória do samba, a organização e orientação em diferentes setores de produção e gestão interna das escolas de samba, o domínio de formas diversificadas de expressão artística e criativa e a condução das práticas rituais e espirituais que fazem parte do universo do samba. Na mesma reportagem, Dodô da Portela afirmava que as “tias eram uma espécie em extinção”, argumentando que o profissionalismo cada vez mais crescente no interior das escolas de samba estava “matando o carnaval”. Por outro lado, Tia Paula do Salgueiro (Paula da Silva Campos, passista pioneira do Acadêmicos do Salgueiro) defendia que as Tias eram “uma instituição que nunca deixaria de existir”, embora reconhecesse que, no passado, elas eram “mais ouvidas” e exerciam um poder de influência e comando maior no interior de suas agremiações.

Para Tia Eunice, àquela altura (meados dos anos 2000), as Tias só podiam ser encontradas nos chamados conjuntos de Velha Guarda. Enquanto baiana e pastora veterana da Portela, a matriarca sabia reconhecer as qualidades e os atributos inerentes a uma Tia à moda antiga:

Era uma geração atrás da outra. A Tia Vicentina, a Tia Madalena Xangô de Ouro, a Tia Miúda, a Lourdes, a Iara. Aí foi chegando a Eunice, a Doca, a Surica. Mas, hoje, a gente olha pra frente e não vê outras gerações chegando. Tem uma ou outra boa seguidora, como a Ivete, que cozinha muito bem, sabe organizar, tem história, é irmã do falecido Silvinho, que foi puxador da Portela. Mas é um tipo em extinção. As velhas guardas, como a da Portela, a da Mangueira e a do Império, ainda reúnem algumas dessas tias, mas fora desses grupos, é só “ô, cara, como é que é?” (SILVA apud MEDEIROS, 2004, p. 71)

Imagem 45 – Eunice Fernandes da Silva, a Tia Eunice



Fonte: Arquivo Eunice Fernandes da Silva. Foto: Autor não identificado

Imagem 46 – Tia Eunice e Clara Nunes, madrinha da Velha Guarda da Portela, na quadra da Portela



Fonte: Arquivo Eunice Fernandes da Silva. Foto: Autor não identificado

Imagem 47 – Formação da Velha Guarda da Portela na segunda metade da década de 1970
(com Tia Eunice ao centro, atrás de Manacéa)



Fonte: Arquivo Eunice Fernandes da Silva. Foto: Autor não identificado

Imagem 48 – Tia Eunice (de xale branco, ao centro) na quadra da Portela.
Ao seu lado, à esquerda, Dona Therezinha e Tia Surica



Fonte: Arquivo Eunice Fernandes da Silva. Foto: Autor não identificado

Imagem 49 – Tia Eunice dança o tradicional “miudinho”, que ela dominava com maestria



Fonte: Arquivo Eunice Fernandes da Silva. Foto: Autor não identificado

Imagem 50 – Formação da Velha Guarda da Portela em 1999. Da esquerda para a direita: à frente, Tia Eunice, Surica, Doca e Áurea Maria; ao centro, Argemiro, Casemiro, Monarco, Cabelinho e Jair do Cavaquinho; ao fundo, David do Pandeiro, Casquinha, Serginho e Guaracy 7 Cordas



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. i. Foto: Bruno Veiga (reprodução)

Imagem 51 – Tia Eunice (à esquerda) e sua filha Alciléa (Cuchinha), na homenagem ao centenário do compositor Chico Santana (Francisco Felisberto de Sant’Anna), na Portelinha, em Oswaldo Cruz, em 2011



Fonte: Arquivo Denis Lira Garcia. Foto: Denis Lira Garcia

Imagem 52 – Tia Eunice aos 93 anos, ao lado de Cabelinho (Walter Silva de Vasconcellos Chaves), em homenagem recebida na sede oficial da Portela, em 2013



Fonte: Arquivo Régia Macêdo. Foto: Régia Macêdo

3.7 Tia Doca: entre o terreiro da Portela e o “pagode de fundo de quintal”

Uma das figuras femininas da história da Portela cuja trajetória revela o papel central ocupado pelas Tias na promoção e difusão da cultura do samba a partir da experiência dos quintais, enquanto espaço privilegiado para o associativismo e a construção de laços de solidariedade entre comunidades negras da região suburbana do Rio de Janeiro, é Jilçária Cruz Costa, a Tia Doca. Desde a década de 1980, a portelense transformou o pagode nascido no terreno de fundo de sua residência em Oswaldo Cruz em uma das rodas de samba mais concorridas do subúrbio, consolidando o seu nome no cenário cultural carioca e difundindo o movimento do “pagode” para bairros e espaços de lazer e entretenimento localizados em diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro.

A história de Jilçária Cruz Costa com o samba vem de berço, mais precisamente de sua mãe, Albertina Cruz de Aragão, primeira porta-bandeira do Prazer da Serrinha – uma das escolas de samba consideradas pioneiras do carnaval carioca e embrião do Império Serrano –, onde desfilou por mais de duas décadas, até a agremiação enrolar a sua bandeira de forma definitiva, em 1951. Seguindo os passos da mãe, aos 14 anos de idade, Doca assumiu o posto de porta-bandeira na Unidos da Congonha, escola de samba do subúrbio de Vaz Lobo, tendo como parceiro o mestre-sala Benício da Rocha, que, mais tarde, formaria com a portelense Vilma Nascimento um dos casais de mestre-sala e porta-bandeira mais célebres da história das escolas de samba do Rio de Janeiro. Ainda sobre a relação da família de Tia Doca com o samba, seu pai, conhecido como Aragão, foi jogador profissional de futebol e se destacava como dançarino em bailes e gafieiras da capital fluminense, além de ser passista de escola de samba. Doca também se considerava “prima por afinidade” de Yvonne Lara da Costa, a Dona Ivone Lara, intérprete e compositora de samba e a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba do Rio de Janeiro, o Império Serrano.

Nascida na Serrinha, a 20 de dezembro de 1932, Doca aprendeu as primeiras lições de samba no próprio ambiente do Prazer da Serrinha, que mantinha em sua quadra uma espécie de creche comunitária voltada para o atendimento de crianças que residiam na região, cuja responsável era Araci Costa, a Dona Iaiá, diretora e esposa do presidente da agremiação, o mineiro Alfredo Costa. Tia Doca guardava recordações do ambiente do Prazer da Serrinha dos tempos de infância:

Eu não me esqueço da minha criação na quadra. Na hora do almoço, a gente comia em cuia de lata de queijo do reino. Tio Alfredo era maquinista desses

trens que faziam Rio-São Paulo e trazia essas cuias vazias. Nosso prato era aquela cuia. As crianças sentavam na quadra e almoçavam juntas. Depois do almoço, a gente descansava uma hora nas esteiras. De tarde, Tia Iaiá organizava um bloquinho. As latas de goiabada, cobertas com papelão de cimento, eram os pandeiros. Ficava um som bom. Tinha surdo, tamborim, tudo feito com lata e papelão de cimento. Ela ensinou a gente a sambar no pé assim. Hoje em dia não tem mais na Serrinha, eu tenho até medo de ir ao lugar em que nasci. Vou lá e vejo os meninos todos com revólver na cintura. É difícil encontrar uma senhora boa como a tia Iaiá, que ajudou a criar e educar a gente. (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 27)

Araci Costa, a Dona Iaiá, foi uma das figuras femininas mais influentes no meio do samba da Serrinha até as primeiras décadas do século passado, levando em consideração que o Prazer da Serrinha era a escola de samba daquela região que teve maior destaque no carnaval carioca até a fundação do Império Serrano, em 1947. A importância de Dona Iaiá no meio do samba era tamanha que a matriarca foi eleita a primeira Rainha do Samba, em um concurso promovido pelo jornal *A Pátria*, em 1937 (VALENÇA & VALENÇA, 2017, p. 63). Ainda que o Prazer da Serrinha tivesse sido uma escola de pequeno porte, sem jamais ter sido campeã do carnaval carioca, foi um importante celeiro de sambistas e mantinha uma vida associativa e cultural bastante intensa. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), Dona Ivone Lara, que foi casada com o filho de Dona Iaiá, Oscar Costa, contava que a matriarca do Prazer da Serrinha era uma “mulher muito alegre”, “sambava e cantava muito”, além de ser a responsável por confeccionar as fantasias da agremiação para as apresentações e os desfiles carnavalescos²³². E foi das fileiras do Prazer da Serrinha que saíram as duas principais referências femininas de Tia Doca no meio do samba: sua mãe, a porta-bandeira Albertina; e Dona Iaiá, que foi fundadora e diretora da agremiação, além de ter sido uma das principais lideranças da Serrinha nas décadas iniciais de surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro.

Também foi através de sua mãe que Doca iniciou-se no ofício culinário ainda criança, entre nove e dez anos de idade, quando passou a prestar-lhe assistência no preparo da sopa de entulho²³³, que era vendida durante as madrugadas para os estivadores no cais do porto do Rio de Janeiro. Este foi um dos meios encontrados pela mãe de Doca para sustentar a família, desde o momento em que o pai a abandonara com os seis filhos para criar. Antes disso, Doca já tinha trabalhado como babá e empregada doméstica, e, aos 13 anos de idade, tornou-se funcionária

²³² COSTA, Yvonne Lara da. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] José Carlos Rego, Haroldo Costa, Celina Luz e José Carlos Monteiro. Depoimentos para a Posteridade, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1978. CD/Arquivo em áudio.

²³³ De acordo com a receita apresentada por Tia Doca no livro *Batuque na Cozinha*, de Alexandre Medeiros (2004, p. 50-51), a sopa de entulho levava os seguintes ingredientes: abóbora, chuchu, batata-doce, batata inglesa, cenoura e nabo, sendo este último o principal ingrediente da sopa.

de uma fábrica de tecidos com sede na favela do Caju, onde sua família estabeleceu residência. Anos mais tarde, chegou a prestar serviço como cabelereira até o momento em que assumiu o ofício de pastora da Velha Guarda da Portela e de corista em gravações de discos de samba e MPB, além de atuar na produção de rodas de samba que ganharam popularidade na cidade do Rio de Janeiro.

O ingresso de Doca na Portela se deu através de seu marido Altair Costa (conhecido como Altair Prego), que fazia parte da ala de compositores da escola, além de ser afilhado de Paulo da Portela e filho de Ernani Alvarenga, compositor portelense histórico que participou da fundação da Azul-e-Branco na década de 1920. Em 1953, aos 20 anos de idade, Doca desfilou pela primeira vez na Portela, quando a escola apresentou o enredo *Seis Datas Magnas*, idealizado por Lino Manoel dos Reis, que marcou a estreia de Antônio Candeia Filho (Candeia) como compositor de samba-enredo, aos 17 anos, em parceria com o marido de Doca, levando a agremiação azul e branca a conquistar o seu 11º título no carnaval carioca. “A partir dali, passei a desfilar todo ano. Não perdi nenhum carnaval e já cheguei a sair como destaque”, lembrava-se a portelense em depoimento prestado para a reportagem *Tia Doca lança CD depois da folia*, do jornal *O Globo*, de 5 de fevereiro de 1998²³⁴. Desde que ingressou na Portela, Tia Doca atuou em diferentes segmentos: pastora, destaque, presidente de ala, ala de compositores e diretoria, até ser convidada a fazer parte da Velha Guarda da Portela.

Como diretora da ala Surpresa, Tia Doca contava que se destacava por sua capacidade de organização:

Tinha diretor de ala que mandava fazer sapato em Tinguá, roupa em Nova Iguaçu, tudo para sair mais barato e ele ganhar um dinheiro. Mas eu, não, mandava fazer tudo aqui em Madureira, com os componentes medindo pé, perna, braço. Não tinha esse negócio de neguinho calçar 44, receber sapato 37 e ter que rasgar atrás para desfilar. Não, comigo, não, o que é que há? (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 34-35)

Na primeira metade da década de 1970, Tia Doca ingressou no núcleo de pastoras da Velha Guarda da Portela, através de uma indicação de Alberto Lonato e tendo como avaliadores Alvaiade e Armando Santos, que fizeram parte da formação original do conjunto. A portelense lembrava da longa jornada que enfrentou até ser aprovada pelo grupo:

Fiquei fazendo testes seis meses para entrar e só fui admitida depois de completar 40 anos, ali por 1970 e poucos. A Eunice também entrou por essa

²³⁴ BRANDO, Silvia; VALVERDE, Ricardo. Tia Doca lança CD depois da folia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1998. Zona Norte, p. 15.

época, mas ela já tinha idade, além de cantar muito. Era só dar a palhetada que ela entrava no tom, tinha muito ritmo. Ficamos nós duas de pastoras por muito tempo, segurando o tranco. Depois é que entraram a Surica, e, mais recentemente, a Áurea Maria. (Idem, p. 35)

O ingresso na Velha Guarda da Portela abriu novas oportunidades a Tia Doca, que passou a realizar shows e a gravar discos como corista, além de ter pavimentado um caminho para que a sambista criasse para si um meio de sustento através da promoção de rodas de samba em sua residência, localizada na Rua Antônio Badajós, nº 11, em Oswaldo Cruz. Se, a partir do ano de 1974, o terreno de terra batida localizado nos fundos do prédio em que Doca morava com a família reunia aos domingos os compositores veteranos da Velha Guarda da Portela para os ensaios regulares do conjunto – momentos em que os integrantes lembravam sambas antigos e apresentavam novas composições aos companheiros –, com a transferência dos ensaios da Velha Guarda para a sede da Portela e para os quintais de outros componentes do grupo, como Tia Surica e Argemiro, a partir de 1981, a matriarca abriu as portas do seu “terreirão”²³⁵ para o público em geral e passou a organizar o seu próprio pagode semanalmente. A iniciativa foi uma saída que Doca encontrou para enfrentar o duro golpe que sofreu do marido, Altair Prego, que a abandonou à própria sorte com os filhos para criar, levando a portelense a repetir a mesma saga de sua mãe Albertina:

Ele me largou aqui com as crianças, me deixou a pão e laranja, arranjou outra mulher e foi embora, a mesma história da minha mãe. Estou há 24 anos separada, depois de 29 casada com ele. Não sou desse tipo de mulher que se separa e fica bêbada, suja, largada. Não, comigo, não, o que é que há? Meus filhos não iam passar o que eu passei na infância. (Idem, p. 36)

E foi lançando mão dos saberes aprendidos no meio do samba, do Prazer da Serrinha à Portela, juntamente com a experiência das longas jornadas de trabalho com sua mãe no cais do porto do Rio de Janeiro, que Doca, com o apoio de poucos amigos, teve a iniciativa de promover pagodes em sua residência, local que se tornou conhecido pelo nome de “Terreirão da Tia Doca”. Em depoimento ao jornalista e escritor Alexandre Medeiros, Doca contava sobre os primeiros encontros e reuniões de samba que promoveu nos fundos do prédio em que morava em Oswaldo Cruz:

No primeiro domingo, tinham só três pessoas: o Cícero, a mulher dele e eu. No domingo seguinte, tinham dez. No outro, já eram 100. Antes de fazer um mês já tinham 200 pessoas naquele quintal. Começou como uma forma de levantar o meu astral, mas acabou tomando corpo. Eu ainda esperei meu ex-

²³⁵ Nome pelo qual o terreno de fundo do prédio de Tia Doca se tornou conhecido.

marido três meses, ver se voltava com uma compra, se a consciência doía, mas nada. O que passou a ser conhecido como o pagode da Tia Doca, que começou em 1981, foi uma forma de sobrevivência para mim. Só sabia cantar, sambar e cozinhar e aí eu levei adiante o pagode. E fazendo coro em discos dos outros ao mesmo tempo. (Idem, p. 39)

De acordo com Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015, p. 207-209), o termo “pagode” tem o sentido de “festa” ou “reunião de sambistas”, referindo-se às reuniões de samba que aconteciam nas casas de famílias cariocas, assim como nos terreiros de escolas de samba ou em festas populares como as da Penha e da Glória. Ainda segundo os autores, a partir da década de 1970, a expressão voltou a se popularizar no Rio de Janeiro ganhando um novo adjetivo, “pagode de mesa”, que passou a designar uma “reunião musical, em torno de uma grande mesa, num ‘fundo de quintal’ (simbolismo de informalidade, em oposição ao ‘salão’) muitas vezes residencial, na qual o dono da casa ‘se defendia’, vendendo as bebidas e os tira-gostos” (Idem, p. 207).

Este era o formato dos pagodes organizados por Tia Doca, reunindo músicos e sambistas do subúrbio carioca, comida e bebida a baixo custo e um repertório que valorizava a tradição musical do samba, além de apresentar composições das novas gerações ligadas a este segmento. Na reportagem *Samba, cerveja e alegria. O pagode conquista o Rio*, do jornal *O Globo*, de 31 de agosto de 1984²³⁶, Tia Doca era apresentada como “a pagodeira mais popular da cidade”, evidenciando o lugar de destaque que ocupava na promoção de rodas de samba, como aquelas que, tradicionalmente, aconteciam nos quintais suburbanos cariocas. Na mesma reportagem, Tia Doca argumentava que o pagode era uma opção financeiramente mais acessível para o público do samba, além de ser um espaço de convivência entre músicos e compositores, de onde, muitas vezes, acabavam surgindo novas parcerias e criações:

Quem vai a pagode não precisa gastar muito, como acontece em teatros, boates ou casas de shows, onde a gente paga quando entra, quando senta e tem que gastar muito dinheiro para comer ou beber alguma coisa. Além disso, quem gosta mesmo de samba ficou sem ter aonde ir depois que os ensaios das escolas se tornaram um meio de arrecadação, cobrando ingressos caros. E é só nos pagodes que muitos compositores conseguem mostrar suas músicas para o povão, que gosta de saber o que cada um está compondo e não tem outro lugar para se divertir.

Em pouco tempo, o Pagode da Tia Doca se transformou em um importante celeiro de sambistas, compositores, músicos e artistas, fomentando a produção e a circulação de uma

²³⁶ SILVA, Beatriz Coelho. Samba, cerveja e alegria. O pagode conquista o Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1984. Segundo Caderno, p. 6.

cultura musical do samba, que, naquela época, perdia espaço dentro dos próprios terreiros de escolas de samba, regressando para os quintais e casas das comunidades onde, primordialmente, estas agremiações se estabeleceram. O sambista, compositor e ex-presidente de honra da Portela Monarco, na reportagem *A Era dos quintais como redutos de compositores*, do jornal *O Globo*, de 5 de agosto de 2018²³⁷, comentava sobre o contexto que marcou o retorno do samba e dos sambistas aos quintais das Tias portelenses, especialmente a partir da década de 1970:

Nessa época, o samba-enredo virou uma febre. Quando os sambistas tentavam apresentar uma música nova na quadra, os diretores não deixavam, diziam que aquilo botava o ensaio para baixo. Foi aí que muita gente migrou para os quintais. A Velha Guarda da Portela foi para o quintal da Tia Doca. E os mais jovens foram para o Cacique.

Outros movimentos surgiram no mesmo período como resposta à nova configuração pela qual as escolas de samba cariocas passavam, entre as quais podemos citar: a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo em 1975, que buscava dar reconhecimento e promover a arte negra e a cultura popular, evidenciando o papel social e político do povo negro e tendo na postura militante de Antônio Candeia Filho um alicerce fundante; e o Clube do Samba, surgido em 1979, que buscava promover e valorizar o samba e a música popular em um período marcado pela desvalorização dos artistas, compositores e músicos ligados a este segmento no cenário artístico brasileiro. A própria fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição, em 1984, por um grupo de portelenses dissidentes, é consequência das transformações ocorridas nas escolas de samba do Rio de Janeiro, principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970.

Todas essas iniciativas são tributárias de um movimento coletivo mais amplo que buscava fazer frente ao crescente processo de perda de identidade e de falta de espaço para o sambista em instâncias de poder e na organização interna das escolas de samba cariocas, cada vez mais distantes dos modos de sociabilidade que as caracterizavam em seus primórdios. De acordo com Jurema Werneck (2007), além dos compositores e sambistas que, em sua maioria, foram fundadores e partícipes dos primeiros carnavais das escolas de samba do Rio de Janeiro, as mulheres negras também passaram a disputar poder e espaço no interior das agremiações cariocas com mulheres brancas que dispunham de maior inserção no meio midiático e de massa, especialmente em segmentos como os de rainha de bateria, passista e destaque. Ainda de acordo com a autora, os pagodes de quintal possibilitavam a sobrevivência de certos elementos da

²³⁷ A ERA dos quintais como redutos de compositores. Sem espaços nas escolas, sambistas procuravam outros lugares para mostrar suas músicas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 2018. Segundo Caderno, p. 3.

tradição do samba que se encontravam desvalorizados no interior das próprias escolas, como o samba de terreiro, o partido-alto, o calango e o jongo, entre outros ritmos de origem rural ou urbana que deram configuração ao samba no Rio de Janeiro (WERNECK, 2007, p. 165).

Nesta direção, a iniciativa de Tia Doca ao abrir as portas de sua casa para a promoção de pagodes, onde o samba e o sambista eram recolocados em um lugar de centralidade, contribuiu de forma determinante para o movimento mais amplo de fortalecimento da cultura do samba e de suas comunidades que estava em curso naquele período. Em pouco tempo, o Pagode da Tia Doca se tornou um polo aglutinador de músicos, intérpretes e compositores ligados ao meio do samba e das escolas de samba do Rio de Janeiro, que encontraram naquele espaço um meio de lazer, convívio e, principalmente, de manutenção das tradições do samba e de produção e circulação musical entre artistas ligados a este segmento. Tal aspecto era destacado na reportagem *Terreirão da Tia Doca: berço dos pagodeiros*, do jornal *O Globo*, de 18 de agosto de 1989²³⁸, ao noticiar que os primeiros sambas de Arlindo Cruz, Mauro Diniz, Zeca Pagodinho e Marquinhos Satã – que, anos depois, viriam a conquistar protagonismo no meio fonográfico brasileiro –, foram compostos nas reuniões de Tia Doca em Oswaldo Cruz. A sambista e partideira Jovelina Pérola Negra (nome artístico da carioca Jovelina Faria Belfort) também foi descoberta (ainda que tardiamente) no quintal de Tia Doca, através do produtor Milton Manhães, que, atraído pela “voz e habilidade de improvisação da sambista”²³⁹, a convidou a gravar o seu primeiro disco solo. “Quem me descobriu foi o produtor de discos Milton Manhães, que me ouviu cantar na Casa da Tia Doca, em Oswaldo Cruz. Ele gostou do meu estilo, me convidou para gravar e aí tudo ficou mais fácil”, lembrava Jovelina na reportagem *Encontro de Samba com Jovelina Pérola Negra e Dominginhos*, do jornal *O Globo*, de 21 de maio de 1989²⁴⁰. É importante sublinhar que a sambista trabalhou como empregada doméstica até conseguir se estabelecer profissionalmente no meio artístico, chegando a gravar mais de uma dezena de discos autorais ao longo de quinze anos de carreira.

Zeca Pagodinho (nome artístico de Jessé Gomes da Silva Filho) lembrava em depoimento prestado a Alexandre Medeiros que foi nos fundos da casa de Tia Doca – à época chamado de “Terreirão da Tia Doca” –, que se tornou conhecido e passou a conviver com compositores e sambistas veteranos da Portela:

²³⁸ TERREIRÃO da Tia Doca: berço dos pagodeiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de agosto e 1989. Madureira, p. 16.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ ENCONTRO de Samba com Jovelina Pérola Negra e Dominginhos. **O Globo**, 21 de maio de 1989. Zona Oeste, p. 46.

Não consigo lembrar exatamente da primeira vez que fui ao terreirão da Tia Doca, até porque eu fui lá muitas vezes. Morei em Irajá, em Del Castilho, no Engenho da Rainha, e sempre me despencava pra lá. Eu era muito magrinho, franzino mesmo, tinha aparência de moleque. Mas já devia ter uns 17, 18 anos. Quem olha pra mim hoje diz que eu tenho 20 anos, mas já tenho 44. A minha casa sempre teve um quintal sacudido. Todo domingo tinha aniversário, e se não tivesse a gente ensaiava pro próximo. Família grande, né? Então desde criança isso fazia parte da minha vida. Mas “profissionalmente”, ou seja, já me envolvendo com a orgia, aí eu frequentava o terreirão da Tia Doca, o pagode do Arlindo, o pagode do Mauro, o pagode do Cacique, o pagode do Osmar do Cavaco, em Marechal. Mas comecei mesmo pelo terreirão da Tia Doca. Aquela Velha Guarda toda reunida: Alberto Lonato, seu Chico Santana... A gente só cantava no intervalo. Quando eles paravam, a gente dava um recado. Aí alguns foram apreciando o que a gente fazia. (SILVA FILHO apud MEDEIROS, 2004, p. 12)

E continua:

Tenho muita recordação boa daquele tempo, aprendi nesses quintais a compor. Era comum a gente fazer samba nesses pagodes. A gente se afastava da roda, ia pro cantinho e o samba saía. Seu Jorge da Conceição, no violão de sete cordas, Guaracy, Osmar do Cavaco, Monarco, pô, só fera! Eram aqueles sambas que a gente gostava de ouvir. No intervalo, entrava a turma do juvenil. Até a gente apanhar uma cancha. No Cacique, era a mesma coisa: no intervalo. Só no Arlindo e no Mauro é que a rapaziada dominava, era o nosso movimento. Muita gente boa andava por ali, como o Arlindo, Tião do Pandeiro, Silvinho, o Mauro, os filhos do Osmar, o Serginho, o Dudu, o Deni que está aí tentando se firmar na música, o Marquinho China, o falecido Jorginho Bombom. Fomos criados juntos nesse ambiente. (Idem, p. 13)

O depoimento de Zeca Pagodinho revela a dimensão social e pedagógica dos pagodes que aconteciam nas casas e quintais do subúrbio carioca enquanto espaço privilegiado para se ouvir e aprender com sambistas mais experientes, assim como para praticar e desenvolver diferentes habilidades no samba, quer fosse como músico, intérprete, versador ou compositor. E foram inúmeros artistas que se beneficiaram da convivência nestes ambientes. O cantor, músico e compositor Dudu Nobre (nome artístico de João Eduardo de Salles Nobre) é mais um exemplo de uma geração de sambistas que se formou no Pagode da Tia Doca. Na reportagem *Domingo tem samba quente*, do jornal *O Globo*, de 1 de agosto de 2010²⁴¹, Dudu Nobre contava que era frequentador assíduo das festas promovidas por Tia Doca e que tinha o costume de “testar” sambas de sua autoria no local, antes de lançá-los oficialmente. Ainda de acordo com o sambista, grande parte de sua formação musical se deu entre um verso e outro de partideiros na casa da anfitriã portelense:

²⁴¹ CUNHA, Bruno. Domingo tem samba quente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 2010. Zona Norte, p. 6-7.

Frequento o quintal desde os 5 anos, quando minha mãe me levava. Ao chegar, via Almir Guineto, Zeca Pagodinho e Mauro Diniz tocando. Sempre me inspirei muito neles. Num domingo, se estou de boqueira, quero cantar e me divertir, então é para lá que eu vou. Também já levei músicos desse pagode para tocar comigo.

Além da presença de músicos e compositores ainda pouco conhecidos do grande público, o Pagode da Tia Doca também era frequentado por artistas de grande projeção no meio musical brasileiro, como Beth Carvalho, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro e João Bosco, além de produtores vinculados a grandes gravadoras, como era o caso de Milton Manhães, fazendo destes encontros um espaço propício para apresentar composições com a possibilidade de que fossem gravadas por artistas de renome, ou, até mesmo, para iniciar uma carreira individual, como foi o caso de Jovelina Pérola Negra.

Na reportagem anteriormente citada, *Samba, cerveja e alegria. O pagode conquista o Rio*²⁴², o sambista, músico e compositor Arlindo Cruz, que, à época, também mantinha um pagode aos domingos e quartas-feiras no bairro da Piedade, afirmava que os pagodes eram a única oportunidade que os compositores que não queriam fazer samba-enredo para as escolas de samba tinham de mostrar seu trabalho. Segundo Arlindo Cruz, as escolas de samba haviam deixado de lado o samba de quadra, o partido-alto e o samba de roda, que, naquele momento, somente eram cantados e difundidos nestes pagodes. Na reportagem, o flautista Cláudio Santos, conhecido pelo apelido de Camunguelo, também afirmava que frequentava, de domingo a domingo, diferentes pagodes para apresentar suas composições. De acordo com o músico, “[...] no pagode, qualquer um pode chegar, cantar e mostrar o que sabe fazer. Até o microfone (chamado de boca de ferro nas rodas de samba), que colocaria em evidência uma voz ou instrumento, é dispensado para não prejudicar quem não sabe usá-lo”²⁴³. A reportagem mapeava ainda os principais pagodes do Rio de Janeiro daquele período: Fundo de Quintal, em Vista Alegre; Pagode do Cigano, na Ilha do Governador; Clube Renascença, no Andaraí; Cacique de Ramos, em Olaria; Pagode do Arlindinho, promovido pelo sambista e compositor Arlindo Cruz no Piedade Futebol Clube; Sambola, na antiga Avenida Suburbana; Pagode do Portelão, na sede oficial da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz; Terreirão do Careca, em Cavalcanti; Pagode da Imperatriz, na quadra da Imperatriz Leopoldinense, em Ramos; Grupo Esquema, em Oswaldo Cruz; Corre pra Sombra, em Vila Isabel; Frente de Quintal, promovido por Nozinho, irmão de

²⁴² SILVA, Beatriz Coelho. Samba, cerveja e alegria. O pagode conquista o Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1984. Segundo Caderno, p. 6.

²⁴³ Ibidem.

Natal da Portela, em frente à Portelinha; Pagode da Jurema, em Bento Ribeiro; Pagode do Malandro, em Cavalcanti; além do já conhecido Pagode da Tia Doca, em Oswaldo Cruz.

O movimento que se tornou conhecido como “pagode”, “pagode de fundo de quintal”, ou, ainda, “pagode de mesa”, conquistou o seu espaço definitivo no circuito cultural e boêmio do Rio de Janeiro a partir da década de 1980, mesmo período em que Tia Doca abriu o terreno nos fundos do prédio em que morava com a família para acolher os ensaios da Velha Guarda da Portela, e que, anos mais tarde, deu origem ao Pagode da Tia Doca. Neste período, diversos pagodes atraíam um número cada vez maior de público, consolidando e disseminando um tipo de festividade própria das comunidades de samba dos subúrbios cariocas e a produção musical a ela associada no meio fonográfico e na indústria do entretenimento, especialmente a partir da produção de discos e do lançamento de artistas e grupos ligados a este movimento, como foi o caso do Grupo Fundo de Quintal.

Na reportagem *Terreirão da Tia Doca: o berço dos pagodeiros*, do jornal *O Globo*, de 18 de agosto de 1989²⁴⁴, a casa de Tia Doca era apresentada como o “berço do movimento do pagode”, que se difundiu a partir da década de 1980, revelando nomes como Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra e Arlindo Cruz:

Em 1980, nascia o Terreirão da Tia Doca, o primeiro dos inúmeros pagodes de fundo de quintal que espocaram pelos subúrbios da cidade e chegaram à Zona Sul. O Terreirão é anterior inclusive ao pagode do Cacique de Ramos, de onde surgiu o Grupo Fundo de Quintal, normalmente apontado como precursor do movimento.

Nascido na Rua Antonio Badajós, o Pagode da Tia Doca passou por diferentes endereços entre Oswaldo Cruz e Madureira, até se estabelecer de forma definitiva na Rua João Vicente, nº 219, em Madureira, onde, em suas edições regulares, chegava a reunir mais de 1.000 pessoas. Com a popularidade crescente, a partir do final da década de 1990, Tia Doca passou a difundir a cultura do pagode para outros espaços culturais e boêmios da cidade do Rio de Janeiro, ainda que com adaptações em seus modos de sociabilidade e em seus aspectos culturais e musicais tradicionais²⁴⁵. Alguns destes espaços foram: o Centro Cultural Carioca, no centro; o *Ballroom*,

²⁴⁴ TERREIRÃO da Tia Doca: o berço dos pagodeiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de agosto e 1989. Madureira, p. 16.

²⁴⁵ Na reportagem *Pagode que assume a sua grife autêntica*, do jornal *O Globo*, de 27 de fevereiro de 2002, Tia Doca comentava as diferenças entre o tradicional pagode que promovia em Madureira e as rodas de samba que passou a realizar às sextas-feiras no Centro Cultural Carioca, na região central do Rio de Janeiro: a roda de samba passava a ser sonorizada (enquanto que a de Madureira era acústica); o repertório de compositores portelenses históricos, como Manacéa e Candeia, era preterido no centro da cidade em favor de autores com obras mais “dançantes”, como Bebeto, Jorge Ben Jor, Djavan, Gonzaguinha, Negritude Jr., entre outros; o pastel era o petisco consumido pelo novo público, em contraposição à sopa de ervilha servida por Tia Doca em Madureira; além do tablado e da iluminação com canhões de luzes coloridas que formavam o cenário do pagode comandado por Tia

em Humaitá; o Teatro Rival, na Cinelândia; o Cordão do Bola Preta, no centro; o Condomínio Cultural, no Largo de São Francisco; a Gafieira Estudantina, na Praça Tiradentes; o Teatro Galeria, no Flamengo; e a Casa da Mãe Joana, na Lapa. Tal movimento foi determinante para que a cultura do pagode, oriunda das comunidades negras do subúrbio carioca, conquistasse novos espaços na cidade, assim como o nome de Tia Doca se tornasse cada vez mais conhecido para além dos arredores de Oswaldo Cruz e Madureira, fomentando um meio de desenvolvimento profissional e a obtenção de recursos regulares para a portelense através dos eventos que promovia e da sua atuação como pastora da Velha Guarda da Portela e como corista em shows e discos de artistas do samba e da MPB.

É importante destacar a atuação de Tia Doca no meio fonográfico. No que diz respeito à sua atuação como corista, a portelense chegou a participar de, ao menos, 35 álbuns, gravando 164 fonogramas ao longo de sua carreira. A primeira vez que entrou em estúdio para gravar coro foi no álbum *De pé no chão* (RCA), de Beth Carvalho, em 1978, ao passo que a última gravação ocorreu em 2006, no CD *Acústico MTV 2 - Gafieira* (Universal Music), de Zeca Pagodinho²⁴⁶. Como pastora da Velha Guarda da Portela, Tia Doca gravou três discos²⁴⁷, além de ter sido uma das vozes do histórico álbum *Canto dos Escravos* (Eldorado, 1982), ao lado de Clementina de Jesus e Geraldo Filme. Em 2000, a matriarca portelense lançou o álbum *Pagode da Tia Doca* (Parodoxx Music), em que homenageava a Velha Guarda e os sambistas da nova geração que surgiram em seus pagodes. Além dos álbuns, Tia Doca também foi protagonista de dois documentários: *Batuque na Cozinha*, de 2004, dirigido por Anna Azevedo; e *Mistério do Samba*, de 2008, dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, com produção de Marisa Monte.

Tia Doca criticava a falta de interesse da indústria fonográfica pelas intérpretes mulheres oriundas do meio do samba, afirmando que “o tipo de música que canto, bem brasileira, não interessa às gravadoras”²⁴⁸ e expressando sua opinião contra as barreiras sociais impostas a mulheres do samba na indústria cultural. Por outro lado, Tia Doca, fosse através das produções fonográficas que participou na condição de pastora ou corista, ou das reuniões de samba que promovia, contribuiu de modo decisivo para a formação e a promoção de diferentes gerações

Doca no Centro Cultural Carioca. Fonte: LICHOTE, Leandro. Pagode que assume a sua grife autêntica. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2002, p. 2.

²⁴⁶ Dados obtidos no portal Discos do Brasil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

²⁴⁷ Foram eles: *Velha Guarda da Portela* (RGE, 1986), *Homenagem a Paulo da Portela* (Idéia Livre, 1988) e *Tudo Azul* (EMI Music, 1999).

²⁴⁸ TERREIRÃO da Tia Doca: o berço dos pagodeiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1989. Madureira, p. 16.

de músicos, compositores e artistas ligados ao meio cultural do samba no Rio de Janeiro. Como parte do legado deixado por Tia Doca, incluem-se, ainda, duas composições de sua autoria: o partido-alto *Temporal*, interpretado pela pastora portelense no álbum *Terreiro* (Eldorado, 1980), de Monarco, e o ijexá *Orgulho negro*, em parceria com seu filho Jadilson Costa, que foi gravado por Jovelina Pérola Negra no LP *Amigos Chegados* (RGE, 1989), cujos versos afirmam a negritude e denunciam as violências do racismo e do sistema escravista brasileiro:

ORGULHO NEGRO
(Tia Doca e Jadilson Costa)

Negro é raiz
Negro é raiz
Me orgulho por isso, me sinto feliz
Negro é raiz
Negro é raiz
Negro é raiz
Essa pele negra foi tudo o que eu quis
Negro é raiz
Negro é raiz
Negro é raiz
Pra sofrer tanta sina me confesso que eu fiz
Negro é raiz
Só negro é raiz
Negro é raiz

Na senzala, o negro não tinha sossego
Ao ver a chibata,
Tremia de medo
Fazia de tudo para não apanhar
Só sentia, em seu rosto suor escorria
Trabalhando embaixo do sol de meio-dia
Se sacrificando pra se libertar

Recordando...
O homem no tronco apanhando,
Os olhos dos outros só lacrimejando
Pedindo clemência para ele descansar

É ou não é raiz?

A continuidade do legado de Tia Doca tem lugar e nome próprio: o Centro Cultural Tia Doca, localizado na Rua João Vicente, nº 219, em frente à linha do trem que vai de Madureira a Oswaldo Cruz. O espaço tem na figura de Nem do Samba, filho de Tia Doca, o seu principal gestor e articulador cultural, e permanece sendo um importante ponto de encontro de sambistas da cidade do Rio de Janeiro, preservando a tradição da roda de samba no formato do pagode de

mesa, conduzido pelo grupo Família Tia Doca. Na Portela, a memória de Tia Doca tem continuidade no conjunto da Velha Guarda da Portela, agrupamento do qual fez parte por mais de três décadas como pastora, além do registro de fonogramas e discos antológicos que entraram de forma definitiva para a história da música popular brasileira.

Imagem 53 – Tia Doça na estação de trem de Oswaldo Cruz, em 1999



Fonte: O Globo (1999). Foto: Gustavo Stephan

Imagem 54 – Encontro da Velha Guarda da Portela na quadra da agremiação, na década de 1970 (com Tia Doca à direita)



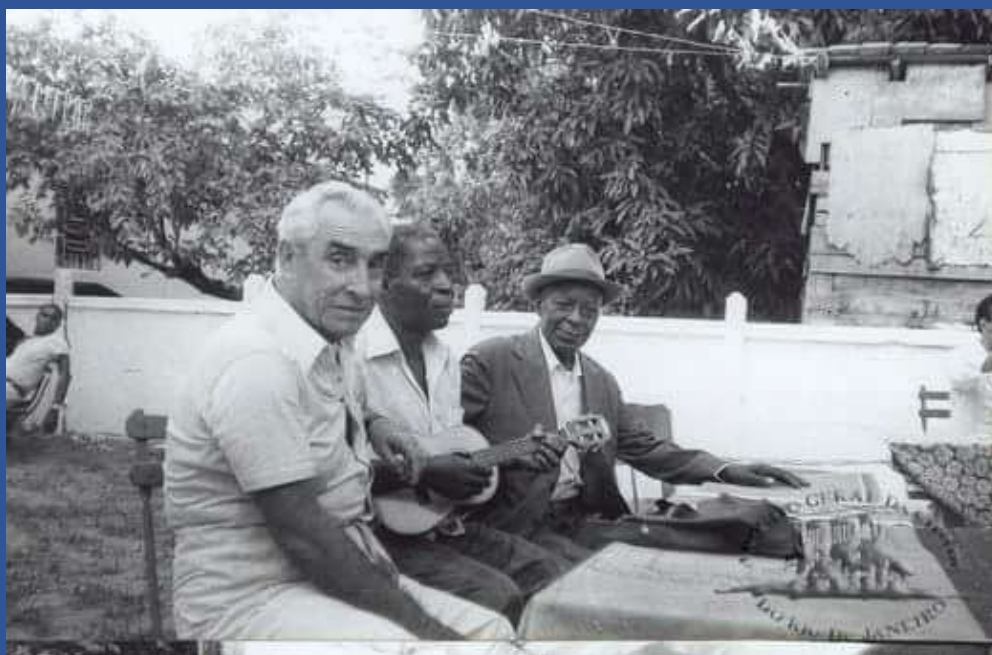
Fonte: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Coleção Sérgio Cabral. Foto: Bruno Lins

Imagem 55 – Tia Doca e Paulinho da Viola, durante show da Velha Guarda da Portela na reinauguração da quadra da escola (Portelão), em 1989. À direita, no canto, podemos ver Tia Surica, e, à esquerda, Monarco



Fonte: Arquivo G.R.E.S. Portela (facebook). Foto: autor não identificado

Imagem 56 – Arthur L. de Oliveira Filho, Manacéa e Antônio Rufino (da esquerda para a direita), no antigo Terreirão da Tia Doca (Rua Antônio Badajós, nº 11), em Oswaldo Cruz, na década de 1970



Fonte: Arquivo Marília Trindade Barboza. Foto: Marília Trindade Barboza

Imagem 57 – Reunião da Velha Guarda da Portela no Terreirão da Tia Doca, na década de 1970



Fonte: Arquivo Marília Trindade Barboza. Foto: Marília Trindade Barboza

Imagem 58 – Tia Doca toca xequerê em seu pagode na Rua João Vicente, nº 219, em Madureira, em 2008



Fonte: Revista Zé Pereira, nº 1, 2008. Foto: Michael Ende

Imagem 59 – Tia Doca e sua tradicional sopa de ervilha



Fonte: Revista Zé Pereira, nº 1, 2008. Foto: Michael Ende

3.8 Pastoras da Portela: o canto feminino negro do samba entre as rodas e os palcos

No que diz respeito ao domínio vocal-coreográfico, o segmento tradicionalmente conhecido como pastoras exerceu um papel fundamental na preservação, promoção e difusão da tradição musical das escolas de samba do Rio de Janeiro desde os seus anos iniciais de formação. Na Portela, as pastoras que ganharam notoriedade para além dos arredores de Oswaldo Cruz e Madureira fizeram parte da Velha Guarda da Portela, conjunto musical formado em 1970 em ocasião da gravação do antológico álbum produzido por Paulinho da Viola, *Portela passado de glória* (RGE, 1970)²⁴⁹. Ao longo de mais de cinco décadas de existência do conjunto, as protagonistas que fizeram parte do seu núcleo de pastoras foram: Vicentina do Nascimento (Tia Vicentina), Iara da Silva Cabral Dalmada (Tia Iara), Maria de Lourdes de Souza (Dona Lourdes), Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice), Jilçária Cruz Costa (Tia Doca), Iranette Ferreira Barcellos (Tia Surica), Áurea Maria de Almeida Andrade, Neide Sant'Anna de Albuquerque e Jane Carla de Andrade de Araújo. Conhecer o caminho que as conduziram do terreiro da escola de samba aos palcos revela aspectos importantes sobre a atuação das mulheres enquanto mantenedoras das tradições musicais das escolas de samba, bem como sobre um modo de cantar coletivo que caracteriza diferentes expressões culturais afro-brasileiras, mas que ainda carece de maior reconhecimento por parte do meio artístico, da mídia e da historiografia do samba. Também buscarei lançar luz sobre como o segmento de pastoras tem continuidade no interior das escolas de samba nos dias de hoje.

É consenso entre os estudiosos do carnaval carioca e das escolas de samba²⁵⁰ que a tradição das pastoras é tributária dos ranchos carnavalescos, que, por sua vez, incorporaram certos aspectos coreográfico e coral dos antigos pastoris, também conhecidos como bandos ou ranchos de pastorinhas, autos de Natal que encenavam a jornada mítica dos pastores à cidade de Belém, onde nascera Jesus Cristo²⁵¹. Sua ocorrência pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, entre fins do século XIX e início do século XX, se dava no período que antecedia o Natal, prosseguindo até o Dia de Reis²⁵², com cortejos formados por jovens mulheres e rapazes (estes

²⁴⁹ Lançado em LP, pela RGE, em 1970, e relançado em CD, pela mesma gravadora, em 1997.

²⁵⁰ Muniz Jr. (1976), Moraes (1987), Monte & Vargens (2001), Ferreira (2004), Efegê (2009) e Lopes & Simas (2015).

²⁵¹ De acordo com J. Muniz Jr. (1976, p. 147-148), os pastoris são muito comuns nos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, onde se armam os presépios e as pastoras cantam suas “loas”, passando, assim, a integrar o ciclo de festividades natalinas do Nordeste. Já na Bahia, existem os chamados “ternos” e “ranchos”, que, tendo sido transportados para o Rio de Janeiro em fins do século XIX, saíam pelas ruas no Natal e no Dia de Reis, cantando e dançando em cortejos formados por pastoras e pastores.

²⁵² De acordo com Edison Carneiro (1974, p. 176), o período de apresentação das pastorinhas ia da véspera do Natal ao Dia de Reis, completando doze noites. O último espetáculo coincidia com a queima das palhas da lapinha, representando a cena do nascimento de Jesus Cristo, de acordo com a tradição portuguesa. No Rio de Janeiro, dado

em menor número) que, acompanhados pela figura dramática do “Velho”, visitavam presépios armados nas casas da vizinhança, momento em que as pastoras “tiravam a lapinha” e realizavam a adoração do menino Jesus e dos três Reis Magos, encenando e entoando cânticos próprios de cada tipo dramático que compunha o auto²⁵³. Segundo Monte & Vargens (2001, p. 64), nas primeiras décadas do século passado, em Oswaldo Cruz, havia um bando de pastorinhas que se encontrava na casa de Dona Martinha – mãe de santo escolhida por Paulo da Portela e Antônio Rufino para realizar o batismo da agremiação azul e branca –, de onde iniciava o cortejo pela vizinhança. As pastorinhas dos autos natalinos foram incorporadas, posteriormente, aos ranchos carnavalescos²⁵⁴, servindo de modelo para a formação do corpo coral e coreográfico dessas agremiações.

que o padroeiro da cidade, São Sebastião, é celebrado no dia 20 de janeiro, a jornada das pastorinhas se estendia até este dia, quando era realizada a queima das palhas e a despedida até “o ano que vem”.

²⁵³ A seguir, transcrevo uma descrição feita pelo jornalista e cronista carioca Jota Efege (2007, p. 16-17) de um típico rancho de pastorinhas que percorria as ruas do Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX: “Procuravam esses grupos reproduzir, rememorar a jornada dos pastores à cidade de Belém onde nascera o filho do carpinteiro José e da Virgem Maria, onde a criança escolhida para trazer os ensinamentos e os exemplos de bondade e cordura do Deus-Pai se fazia homem e iniciava assim o seu sublime apostolado de redenção, de reunir a humanidade novamente no seio do seu Criador do qual se desgarrara.

À frente desses bandos festivos, graciosa menina vestida com alva túnica branca trazia na ponta de uma vara, o mais alto possível, uma pequenina estrela. Era a guia, a estrela que levava os magos do Oriente à estrebaria humilde onde se encontrava o Messias. Seguiam-na os três reis, com seus mantos bordados, compridos, rentes ao chão, carregando as pequenas arcas com os presentes que iam oferecer ao Menino.

Logo depois, puxando o cortejo de pastores vinha o ‘velho’, o Papai Noel. Barbas brancas, farta cabeleira de algodão, caminhava a custo, tremendo muito, apoiando-se no seu cajado. E cantava com voz grossa, pesada: ‘*Caminemos, caminemos! À lapinha de Belém, / Visitar o Deus-Menino! Que salvar o mundo vem*’.

E as pastoras, batendo as castanholas nas palmas das mãos, sacudindo os chocalhos, repetiam o coro, com alegria, sempre marchando e gingando o corpo mansamente ao ritmo da música suave que entoavam [...].

Chegando à casa onde estava armado o presépio o grupo de pastoras abria-se numa roda ao centro da sala e entoando os cânticos de saudação mostravam as figuras que o compunham.

Eram o caçador, a borboleta, a Samaritana, o Anjo Gabriel, os soldados, enfim um punhado de tipos que vinham, cada um por sua vez, ao centro do grande círculo e cantavam uma quadrilha ou sextilha na qual descreviam a personagem que representavam.

Depois, como nota humorística desse desfile, fazia-se o “Namoro do Velho”. Era uma cena simples, intuitiva, na qual o ancião se tornava ‘gaiateiro’ e cheio de tremeliques aproximava-se das moças para dirigir-lhes galanteios. As pastoras evitavam-no, repeliam o velho cantando: ‘*Sai daqui, ó velho! Velho impertinente, / Não faça vergonha! No meio da gente*’.

O velho insistia. As moças repeliam-no cantando outra vez a quadrilha até que entre risos dos assistentes finalizava a cena.

Cessava a música. Interrompia-se o cântico. Silenciava o compasso das castanholas.

Os donos da casa traziam em bandejas, castanhas, rabanadas, figos, passas e distribuíam-nos com as pastorinhas e assistentes.

Ouvia-se o apito do mestre de cerimônias ou do diretor do conjunto e os visitantes apressavam-se para sair. Os músicos atacavam a introdução da marchinha e as pastoras, arrastando os pés, marcando o passo, deixavam a sala sob palmas e entre vivas, cantando: ‘*Caminemos, caminemos! À lapinha de Belém! Visitar o Deus-Menino! Que salvar o mundo vem*’”.

²⁵⁴ Retomando as referências apresentadas no capítulo 2 sobre os ranchos carnavalescos, estes agrupamentos ganharam as ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Com forte influência de comunidades negras e baianas estabelecidas na região central da cidade, entre a Pedra do Sal e a Cidade Nova, os ranchos se diferenciavam das chamadas Grandes Sociedades (que gozavam de maior reputação e prestígio entre as elites e os poderes oficiais da época em relação às demais entidades carnavalescas), ao dar ênfase a uma orquestração musical formada por instrumentos de cordas, sopros e percussão, em que predominava a execução

Dentre os ranchos que conquistaram notoriedade no carnaval carioca, o Ameno Resedá, fundado em 1907 no bairro do Catete, na zona sul carioca, foi um dos que mais vitórias conquistou em concursos oficiais do gênero. Classificando-se como “rancho-escola”, a agremiação tinha como missão ensinar “novas maneiras de formação de um cortejo, de constituição de um préstito” e de “como juntar, para resultado brilhante, roupagens, alegorias plásticas, luzes e musicabilidade” (EFEGÊ, 2009, p. 98), o que incluía um “harmonioso corpo coral em que vozes femininas e masculinas se dividiam, cantando cada qual sua partitura para depois se juntarem num só volume uníssono e apoteótico” (Idem, p. 99). Ainda sobre a formação do corpo coral do Ameno Resedá, o jornalista e cronista carioca Jota Efegê (Idem, p. 103-104) afirmava:

Adaptando a música operística, tornando-a mais acessível num andamento popular e condicionado à cadência do caminhar do cortejo, conservava, no entanto, bem nítidas todas as nuances melódicas das mesmas. E para alcançar seus efeitos líricos, a grandiosidade dos acordes heroicos, o Ameno Resedá contava com excelentes cantores, tais como Augusto Galo, Negazinha, Anna Menezes e outros. Com seus agudos fortes e extensos, sustentavam as notas musicais fazendo-as ressoar bem longe. A distribuição de vozes femininas e masculinas que cantavam destacadamente juntando-se depois, era organizada para obter grande e imponente efeito, bem à feição de um concerto vocal ao ar livre.

Segundo Jota Efegê, a orquestra do Ameno Resedá, formada por instrumentos de sopro, cordas e percussão, e acompanhada por um imponente corpo coral, despertava grande admiração do público em seus ensaios e desfiles de carnaval, merecendo elogios de músicos e maestros consagrados, como o maestro Anacleto de Medeiros, criador e regente da banda do Corpo de Bombeiros e um dos fundadores do autodenominado rancho-escola. O conjunto musical do Ameno Resedá chegou até mesmo a realizar apresentações em teatros e casas de espetáculo na então capital federal e pelo interior do estado do Rio de Janeiro fora do período carnavalesco, cantando “lindas marchas, tangos, dobrados etc.” (Idem, p. 101). Para além de seus aspectos estritamente estéticos, que, em certo sentido, curvavam-se aos gostos das elites da época, em busca de aceitação social e ascendência entre os grupos carnavalescos congêneres,

de composições no estilo “marcha-rancho”, além de apresentar uma unidade temática em seus desfiles carnavalescos, desenvolvendo um mesmo enredo do início ao fim da apresentação. Segundo a historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha (2001, p. 230-231), tal forma de apresentação dos ranchos exigia que estes grupos tivessem uma organização maior para os desfiles, e, para tanto, existia uma hierarquia de mestres (mestre de canto, mestre de harmonia etc.), cargos, em geral, ocupados por membros cujo talento e liderança fossem reconhecidos pelo grupo. Outra diferença importante era a ênfase dada à presença feminina no domínio coral-coreográfico dos ranchos (não somente como destaques femininos exibidos nos altos dos carros, como eram nas Grandes Sociedades), integrando o conjunto musical destas agremiações, que era rigorosamente ensaiado pelos mestres de canto, assim como passariam a ser nas futuras escolas de samba.

o rancho tinha entre seus fundadores e associados populações majoritariamente negras, que ocupavam cargos e exerciam ofícios de naturezas diversas, como operário do Arsenal da Marinha e da Casa da Moeda, carteiro do Departamento dos Correios, funcionário da antiga Escola Normal e da Imprensa Nacional e outras profissões de categoria similar, além de contar com a participação de intelectuais, escritores, jornalistas, músicos e artistas plásticos que atuavam na concepção de seus enredos e alegorias. Assim como aconteceria nas futuras escolas de samba, os componentes do Ameno Resedá compartilhavam de uma dedicação e de um esforço desmedidos para produzir os desfiles e organizar a vida associativa e cultural da agremiação. Segundo Efegê (Idem, p. 99):

Muitos faziam à sua custa as fantasias com que figurariam no cortejo, contando, para isso, com a cooperação graciosa de consócias peritas em costura e bordado. Outros iam para o “barracão” (local onde se preparavam as alegorias) dar ajuda durante muitas noites na confecção das “pastas” (trabalhos de moldagem de gesso ou massa de papéis com goma) das figuras e ornamentos necessários à composição do enredo escolhido.

Imagem 60 – Grupo de pastoras do rancho Ameno Resedá no carnaval de 1911



Fonte: *Careta*, 4 de março de 1911. Foto cedida por Napoleão de Oliveira

Com o surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro ao longo da década de 1920, o segmento de pastoras dos ranchos carnavalescos foi incorporado às novas agremiações. Em geral, as pastoras das escolas de samba eram jovens mulheres negras que tinham alguma relação de parentesco com os fundadores ou que residiam nas proximidades do bairro ou da região onde as agremiações se estabeleceram. Entre suas ocupações principais, havia mulheres que trabalhavam como costureiras, empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras e operárias fabris, em sua maioria, cumprindo longas jornadas de trabalho mal remuneradas. O fato das ocupações de mulheres que formaram as escolas de samba estarem concentradas no trabalho doméstico ou no operariado fabril revela o quanto os marcadores raciais, sociais e de gênero foram determinantes no sentido de barrar a inserção e a ascensão das mulheres do samba no mercado profissional em posições mais vantajosas, do ponto de vista social e econômico.

É importante lançar luz para o papel das pastoras no âmbito das escolas de samba cariocas também incorporando fundamentos encontrados em manifestações culturais e religiões afro-brasileiras, como o candomblé, com suas formas rituais, danças e cânticos característicos, assim como de outras expressões culturais, notadamente as de matriz bantu, como o jongo e o partido-alto, onde o canto coral, a palma de mão e a dança de roda são domínios fundamentais de suas ritualidades. A diversidade e a complexidade de influências culturais e sociais que marcam o ofício das pastoras de escolas de samba podem ser observadas quando tomamos como exemplo a trajetória de Clementina de Jesus, que participou dos anos iniciais da Portela, quando o agrupamento ainda se chamava Vai Como Pode. Do ambiente familiar, a cantora fluminense formou um repertório de ladainhas e cantos de trabalho aprendidos com sua mãe, Amélia Laura de Jesus dos Santos, que era lavadeira, parteira e rezadeira, e de rezas e pontos de jongo aprendidos com as avós materna e paterna, ainda quando residia em Valença. Enquanto jovem, Clementina cantou no coral da capela do Orfanato Santo Antônio, no bairro de Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, para onde se mudara com a família em fins da década de 1910. Em Jacarepaguá, Clementina de Jesus também foi pastora do bando de pastorinhas de João Cartolina, encenando o papel de “Peixeira” no auto dramático natalino. Ao se mudar com a família para o bairro de Sampaio, passou a desfilar no bloco carnavalesco Quem Fala de Nós Come Mosca, de Esther Maria Rodrigues, a Dona Esther, em Oswaldo Cruz, onde conheceu Paulo da Portela. Ainda pelos arredores de Oswaldo Cruz e Madureira, Clementina frequentou terreiros de umbanda e candomblé, incorporando ao seu repertório pontos e cânticos de matriz africana, além de tomar parte em rodas de jongo, samba e partido-alto, onde participava do coro e tirava versos de improviso. Ainda na juventude, com pouco mais de 20 anos de idade, tornou-se diretora da escola de samba Unidos de Riachuelo, também na zona norte carioca, desfilando

na ala das baianas e ensaiando o coro de pastoras da agremiação. Anos mais tarde, passou a frequentar e desfilar na Estação Primeira de Mangueira (MARQUESINI *et al.*, 2017).

Ao citar estas breves passagens da trajetória de Clementina de Jesus, podemos vislumbrar a complexa rede de influências culturais, sociais e estéticas que fundamentam o ofício e a arte das pastoras de escolas de samba. No interior das agremiações, ainda em sua fase inicial, as pastoras tomaram parte ativa da vida social e cultural das escolas, atuando em diferentes setores produtivos e associativos destas entidades, assim como exerceram protagonismo no domínio vocal-coreográfico, consolidando um segmento feminino que assumiria um papel central nos desfiles carnavalescos.

Na agremiação de Oswaldo Cruz, uma das figuras centrais que contribuiu para a formação e consolidação do segmento de pastoras foi Paulo da Portela. Apesar da condição de marginalidade e criminalidade imposta ao samba e ao sambista pelas elites e pelos poderes oficiais nas primeiras décadas do século XX, o líder portelense se dedicou a criar um ambiente de convivência propício à participação de jovens mulheres que, em sua maioria, tinham alguma relação familiar com os fundadores e dirigentes da escola e/ou moravam nos arredores do bairro de origem da agremiação. O sambista e compositor portelense Manacéa trazia recordações da presença das pastoras nos ensaios da Azul e Branco, ainda nas décadas iniciais de surgimento da agremiação:

Quando tinha os ensaios, principalmente nos ensaios, então, as pastoras ficavam de um lado, e os pastores, como eu posso dizer, os homens das pastoras, do outro lado, e fazia aquela roda. Então, nós fazíamos o samba. Na época do Paulo [da Portela], não tinha nem prospecto. Ele cantava o samba e tinha que aprender ali, no ouvido. E, no outro ensaio, a mesma coisa. Então, o pessoal pegava. Depois da inovação, nós pegamos e fizemos um prospectozinho, e cantava ali, e batalhava. A bateria parada e ficávamos cantando, cantando, cantando, cantando... Não tinha microfone, era no peito. (ANDRADE, 1992, informação verbal)²⁵⁵

Em depoimento prestado a Isnard Araújo, Tia Vicentina também falava sobre suas recordações dos ensaios de pastoras sob a orientação de Paulo da Portela:

A gente compreendia ele pelos olhos. Ele, para chamar a gente assim, a atenção de qualquer coisa, ele fazia assim... E a gente já sabia. Ele mandava as pastoras cantar. Não era o ensaio conforme é agora, não. Tinha um cavaquinho, um pandeiro, na roda, a gente ali na roda, parada. Então, vinha o compositor, cantando o samba, dava aquela volta, cantando o samba.

²⁵⁵ VELHA GUARDA DA PORTELA. **Depoimento.** [Entrevista concedida a] Arthur José Poerner, Cláudio Vieira, Elton Medeiros e Arthur de Oliveira Filho. Depoimentos para a Posteridade. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro, 1992. Arquivo em CD/áudio.

Quando entrava o surdo, a gente já estava cantando o samba!
(NASCIMENTO, 1975, informação verbal)²⁵⁶

Naquele tempo, os ensaios com o coro de vozes femininas e masculinas eram responsabilidade do diretor de canto ou de harmonia da escola. Havia um certo rigor no ensaio do coro, com as vozes femininas se projetando para alcançar os tons mais agudos, com abertura de vozes, geralmente oitavadas, o que exigia das pastoras grande domínio da técnica vocal, além de potência e extensão de voz, tendo em vista que os ensaios e desfiles não eram sonorizados e era preciso amplificar acusticamente o samba, preenchendo o espaço e chegando aos ouvidos de todos os componentes da escola. Armando Santos, compositor e ex-presidente da Portela, também trazia recordações dos ensaios com as pastoras na época em que ingressou na agremiação de Oswaldo Cruz, em meados da década de 1940:

Quando eu vim para Portela, o João da Gente não atuava mais. Tinha o Boaventura, que era o diretor de harmonia, o Alcides Dias Lopes e o Alvaiade, que era diretor de conjunto. E tinha mais outros elementos aí. Quando um samba chegava à escola, em via de regra, qualquer compositor que tinha uma música para ensaiar, chegava perto do Ventura, do Alcides ou Alvaiade. Então, passava a música para eles, que eram os diretores de harmonia e diretores de conjunto, né? Então, eles sentiam a música. Às vezes, a gente não dava nada pela música, mas ele achava que tinha condição de subir com aquela música. Então, em via de regra, naquele tempo, tinha a Elda, a Vicentina e Iara, essas eram as primeiras [pastoras]. Depois, vieram as duas meninas da Dona Bernardina, que uma era senhora do Candeia e a outra do Waldir 59. Então, juntavam aquelas vozes femininas, né? Elas eram muito afinadas! Eles pegavam e começavam a ensaiar. Depois, conforme eles iam acertando o samba, que elas pegavam o samba, então, ia juntando e afinando o resto do conjunto ali. Aí, formava o ritmo, né? Então, depois que elas tivessem bem afinadas, com o cavaquinho dando o andamento, adaptava-se a bateria: vinha os pandeiros primeiro, marcando aquela coisa, e vinha o surdo, batendo devagar. Então, o samba ia crescendo, gradativamente. Era assim. (SANTOS, s.d., informação verbal)²⁵⁷

Tradicionalmente, os ensaios das escolas de samba tinham início quando a roda de pastoras estava formada no centro do terreiro ou da quadra (em alguns depoimentos, diz-se que era um a espécie de semicírculo), com o compositor ao centro, acompanhado dos ritmistas e do mestre de canto ou de harmonia. Além do aspecto vocal, as pastoras também cumpriam um importante papel em termos de “harmonia”, que, segundo a definição oficial apresentada por Nei Lopes (1981, p. 49), abrange “o comportamento da escola diante do ritmo, do canto e da evolução”. Ainda de acordo com o autor, às pastoras cabia a participação no canto e na dança,

²⁵⁶ NASCIMENTO, Vicentina do. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, 1975. Arquivo em áudio.

²⁵⁷ SANTOS, Armando Antônio dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

sendo, primordialmente, sua obrigação e privilégio dançar “no terreiro (quadra) das escolas”, na condição de baianas ou nas alas femininas das damas, característica que o autor entende ser uma reminiscência da tradição africana, como observado no candomblé. Segundo Lopes & Simas (2015, p. 89), nos antigos desfiles de escolas de samba, notadamente entre as décadas de 1950 e 1960, as pastoras desfilavam fantasiadas de “damas antigas”, portando chapéu, sombrinha e leque, como os enredos baseados na história oficial do Brasil daquele tempo exigiam.

É importante chamar a atenção para o fato de que, além do aspecto vocal propriamente dito, as pastoras cumpriam um papel central no que se refere ao domínio da coreografia, do ritmo e da evolução nos desfiles, cuja participação e presença mais ou menos expressiva no conjunto tinha o poder de provocar o envolvimento dos componentes da escola e do público externo, quer fossem espectadores ou a comissão julgadora. No que diz respeito aos domínios de evolução e harmonia, J. Muniz Jr. (1976, p. 148-150) descreve os principais aspectos que envolviam a participação das pastoras nos ensaios e desfiles das escolas de samba de antigamente:

Mesmo durante os ensaios, logo após a primeira batida do surdo, e da puxada dos primeiros acordes do samba pelo compositor, elas entravam decididas, desempenhando com toda empolgação a função de cantar em coro (coro de canto). E o sustento do canto, tanto nos ensaios ou por ocasião dos desfiles, sempre ficou por conta das pastoras, que, de acordo com a orientação do diretor de harmonia, seguiam em fila indiana, arrastando as sandálias no chão na cadência gostosa do samba.

Nos desfiles, a responsabilidade sempre foi maior, pois no esperado domingo de Carnaval, ostentando o traje de grande dama, davam tudo de si, uma vez que além de cantar, sentiam também a vibração do público, que muitas vezes passavam a cantar junto com elas o samba que estava sendo entoado. Dessa maneira, quando passavam orgulhosas, desempenhando o seu papel, as pastoras recebiam os aplausos calorosos dos espectadores, e retribuía com um sorriso, acompanhado de um gesto do seu inseparável leque.

Imagem 61 – Pastoras da Portela no carnaval de 1957. Neste ano, o desfile das escolas de samba aconteceu na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro (RJ), e a Portela sagrou-se campeã do concurso



Fonte: Arquivo G.R.E.S. Portela (facebook). Foto: Autor não identificado

Se levarmos em consideração que cabia às pastoras a responsabilidade de sustentar os sambas durante os ensaios e desfiles carnavalescos, em uma época em que não se podia contar com o apoio de recursos de sonorização para amplificar o canto da escola, podemos imaginar o poder de expressão e influência que lhes era creditado no interior destas comunidades, sendo tal aspecto comum a todas as agremiações tradicionais do carnaval carioca. A mangueirense Márcia da Silva Machado, conhecida como Guezinha, filha de Neuma Gonçalves da Silva (Dona Neuma), em depoimento prestado ao Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, recordava-se: “Nós éramos as donas de tudo. Se não chegasse a pastora, não começava o samba. E nós éramos muito valorizadas. Não tinha nada de pagar para pastora, não, independente de quem era o compositor. O samba era bom, as pastoras cantavam e acabou”²⁵⁸. Elane de Oliveira, esposa de Silas de Oliveira - um dos mais consagrados compositores de samba-enredo do carnaval -, que também foi pastora pioneira do Império Serrano, declarava em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ): “Quando nós jogávamos o samba na quadra, o interesse das pastoras era tanto, que, no ensaio seguinte, a quadra toda já cantava. Não era o que é hoje, que você fica implorando para cantar, não. Mas era o interesse

²⁵⁸MACHADO, Márcia da Silva. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Aloy Jupiará. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Museu do Samba, Rio de Janeiro, 2014. Arquivo em DVD/mp4.

das próprias pastoras, que eram o Império daquela época”²⁵⁹. No mesmo depoimento, Elane contava como auxiliava Silas de Oliveira no processo de criação dos sambas-enredo:

Ele ficava sempre retraído dentro de uma sala, começando a compor. Quando apanhava o histórico [sinopse do enredo], ele escrevia umas quatro ou cinco linhas e me chamava: “Elane, guarda essa música!”. Eu era o gravador, né? “Guarda essa música. Eu vou cantar um pedacinho para você”. Aí, ele cantava. Aí, eu ia para casa tratar das crianças e ficava batalhando aquele pedacinho que ele me ensinou. Mais tarde, voltava com outro pedaço. E, assim, dentro de dias, formava-se o samba-enredo. (OLIVEIRA, 1984, informação verbal)

O papel das pastoras na seleção, promoção e difusão dos sambas também era exaltado por componentes veteranas da Portela, a exemplo de Therezinha de Jesus Moraes, a Dona Therezinha:

Na escolha de samba, não tinha aquele aparato que tem hoje em dia, né? O cara cantava um samba, juntava umas pastoras, o compositor no meio e a gente em volta dele. Não tinha nem papelzinho. A gente aprendia por ouvido. Então, aquele samba que era mais cantado, que realmente caía no gosto, era o escolhido. (MORAES, 2017, informação verbal)²⁶⁰

A pastora da Velha Guarda da Portela Áurea Maria de Almeida Andrade também ressalta o protagonismo das pastoras na divulgação dos sambas dos compositores portelenses:

Mas, quando os compositores começavam a cantar os seus sambas, quem os defendia? Eram as pastoras! Elas cantavam, e com a reprodução do que elas cantavam, todas as outras pessoas também cantavam. Até hoje. Na medida em que um samba aparecesse mais que os outros, ressaltasse mais que os outros, logicamente, elas tinham influência. Porque elas cantavam em coro e tinham preferência por um ou outro samba, logicamente. Então, o samba que elas gostavam, elas intensificavam mais o canto. Então, o samba aparecia, não é? (ANDRADE apud AS PASTORAS, 2018, 74 min.)²⁶¹

De acordo com o antropólogo e professor Nilton Rodrigues Júnior (2015), as pastoras, por meio de sua voz, tinham o poder de “salvar” ou “deixar perder-se” um samba, possibilitando que uma certa tradição musical característica das escolas de samba, expressa na letra e na melodia, pudesse ser preservada, tanto interna quanto externamente ao grupo. Neste sentido, as pastoras zelavam não apenas pela permanência de um samba na memória coletiva da

²⁵⁹ G.R.E.S. Império Serrano. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Suetônio Soares Valença e José Carlos Rego. Depoimentos para a Posteridade. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1984. Arquivo em CD/áudio.

²⁶⁰ MORAES, Therezinha de Jesus. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Walter Pereira. Memórias dos Portelenses, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/mtKUtYK87xA>. Acesso em: 8 de julho de 2022.

²⁶¹ Depoimento de Áurea Maria de Almeida Andrade apresentado no documentário *As Pastoras - Vozes Femininas do Samba* (dir. Juliana Chagas, 2018, 74 min.).

comunidade, mas, também, por sua qualidade musical, visto que, caso não aprendessem a cantar o samba ou dele não se afeiçoassem, o mesmo corria sérios riscos de “morrer”, de ser esquecido. É importante ressaltar que as pastoras não viviam a música de forma profissional, pelo menos até meados da década de 1970, sendo a sua dedicação à escola de samba uma atividade ligada ao prazer, à celebração coletiva e ao enaltecer dos valores e das tradições de seu grupo, num processo de transmissão de saberes que acontecia de forma coletiva e por meio da oralidade.

Nas disputas para escolha dos sambas de terreiro e dos sambas-enredo que seriam cantados nos desfiles de carnaval ou que se consagrariam como parte do cancionário da agremiação, elas eram cortejadas pelos compositores que buscavam conceder-lhes benesses a fim de ver seus sambas cantados e defendidos na escola. Segundo o portelense Armando Santos, era comum que compositores já chegassem à escola com o seu samba ensaiado com as pastoras, e, nestes casos, “a tendência era ele vencer”²⁶². A garantia da sobrevivência de um samba possibilitava que tal obra pudesse ir além dos limites de sua própria comunidade, chegando a circular e a se tornar conhecido nas agremiações coirmãs e, até mesmo, junto a artistas com inserção no meio fonográfico e na indústria cultural. O sambista e compositor portelense Monarco se recordava, em depoimento prestado ao projeto *A sorte é sua em conhecer*, para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), como o seu samba *Vida de rainha*, em parceria com Alvaiade, foi apresentado no terreiro da Portela e gravado por Risadinha (Francisco Ferraz Neto), em 1956:

Fomos para o terreiro, cantamos o samba e o samba foi de vento em popa. E foi um sucesso ali. O Risadinha gravou. Mas acontecia que, a gente fazia sucesso ali pela comunidade, mas ali mesmo morria, porque nós não tínhamos acesso ao disco, não tinha nada. Naquela época, era o 78 rotações. Eram duas faixas só, de um lado e do outro. E a gente não conseguia gravar. Então, fazia sucesso ali no terreiro, na comunidade, mas por ali mesmo morria. Como aconteceu com o Armando [Santos], o “Tenho visto com esses olhos”, que foi um sucesso absoluto mais tarde. O Paulinho da Viola gravou. (DINIZ, s.d., informação verbal)²⁶³

A partir da segunda metade da década de 1950, as agremiações cariocas deram o pontapé inicial na busca de sua inserção no meio fonográfico, gravando discos próprios e apresentando o repertório de compositores que integravam os quadros internos da escola de samba. Estas produções contavam com a participação de músicos e ritmistas da agremiação, cabendo às

²⁶² SANTOS, Armando Antônio dos. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

²⁶³ DINIZ, Hildemar (Monarco). **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Rubem Confete. *A sorte é sua em conhecer*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em vídeo.

pastoras a responsabilidade de formar o corpo coral das gravações. O primeiro LP lançado pela Portela, *A Vitoriosa Escola de Samba Portela* (Sinter, 1957), reuniu um grupo de compositores e ritmistas da agremiação de Oswaldo Cruz acompanhado por um imponente coro de pastoras, formado por Surica (Iranette Ferreira Barcellos), Conceição (irmã de Surica), Marlene, Iramaia e Mocinha. Um ano antes, em 1956, o Salgueiro já havia gravado um LP de dez polegadas, pelo selo Todamérica, intitulado *Samba! Com a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro*, dando início às gravações conduzidas pelos integrantes das escolas de samba, com a participação de puxadores, pastoras e bateria (LOPES & SIMAS, 2015, p. 150). De acordo com Felipe Ferreira (2004, p. 360), a partir do carnaval de 1968, anualmente, as principais escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a gravar um disco, apresentando os sambas que disputariam a competição oficial daquele ano, tornando possível a difusão destas composições pelos meios de comunicação de todo o Brasil, em especial pelas emissoras de rádio. Já a partir da década de 1970, esses discos tornar-se-iam campeões de vendas a cada ano, competindo com grandes nomes da música brasileira pelas primeiras colocações nas paradas de sucesso e fixando o samba-enredo como o principal gênero musical surgido no âmbito das agremiações cariocas.

Sobre a presença das pastoras no meio musical ligado ao mercado das grandes gravadoras, cabe lembrar da produção de um documento fonográfico histórico, gravado em 1940, sob encomenda do maestro inglês Leopold Stokowski, à época radicado e atuando nos Estados Unidos, que gozava de grande reconhecimento internacional²⁶⁴. Como parte da chamada “política de boa vizinhança” dos Estados Unidos com os países das Américas, o projeto tinha como missão registrar “a mais autêntica música popular brasileira” (CABRAL, 1996, p. 131), com um repertório de “sambas, batucadas, marchas de rancho, macumba, emboladas etc.”, e, para tanto, contou com a colaboração do compositor e maestro carioca Heitor Villa-Lobos e de músicos, intérpretes e compositores ligados ao universo da música popular daquele tempo, como Donga, Pixinguinha, Cartola, João da Baiana, Zé da Zilda, Zé Espinguela, Luiz Americano, o cantor Mauro César, a cantora Janir Martins, a dupla Jararaca e

²⁶⁴ Lançado pela Columbia Records, no início de 1942, nos EUA, com o título *Native Brazilian Music* o álbum apresentou 16 gravações dos 40 registros que foram feitos nas noites dos dias 7 e 8 de agosto de 1940, a bordo do transatlântico *S.S. Uruguay*, atracado na Praça Mauá, no Rio de Janeiro. De acordo com a historiadora estadunidense Daniella Thompson (2000), a gravadora norte-americana nunca lançou o álbum no Brasil e, por quarenta e sete anos, as únicas cópias conhecidas estavam nas mãos de poucos colecionadores privilegiados. O historiador e crítico musical Lúcio Rangel era um deles, que doou os álbuns para o Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) do Rio de Janeiro, de onde desapareceram de forma desconhecida até os dias de hoje. Em 1987, por ocasião do centenário de Heitor Villa-Lobos, o Museu Villa-Lobos, em parceria com a Funarte, relançou, em edição limitada, um LP com os 16 fonogramas. Produzido por Suetônio Valença, Marcelo Rodolfo e Jairo Severiano, com texto do musicólogo Ary Vasconcelos, a produção foi realizada a partir de discos 78 rpm doados pelo colecionador Flávio Silva. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm; Acesso em: 29 de setembro de 2022.

Ratinho, um quarteto do Orfeão Villa-Lobos, o Grupo do Pai Alufá²⁶⁵, além de um conjunto de pastoras da Estação Primeira de Mangueira²⁶⁶, formado por Neuma Gonçalves da Silva (que, à época, estava com 18 anos de idade)²⁶⁷, Cecéia (Ulyssea Gonçalves, irmã de Neuma), Nadir, Ornélia, Guiomar, Nesília e Neguinha. Nesta mesma produção fonográfica, também podemos ouvir um imponente coro feminino nas gravações das macumbas de Zé Espinguela (uma delas feita em parceria com Donga), registradas pelo Grupo do Pai Alufá.

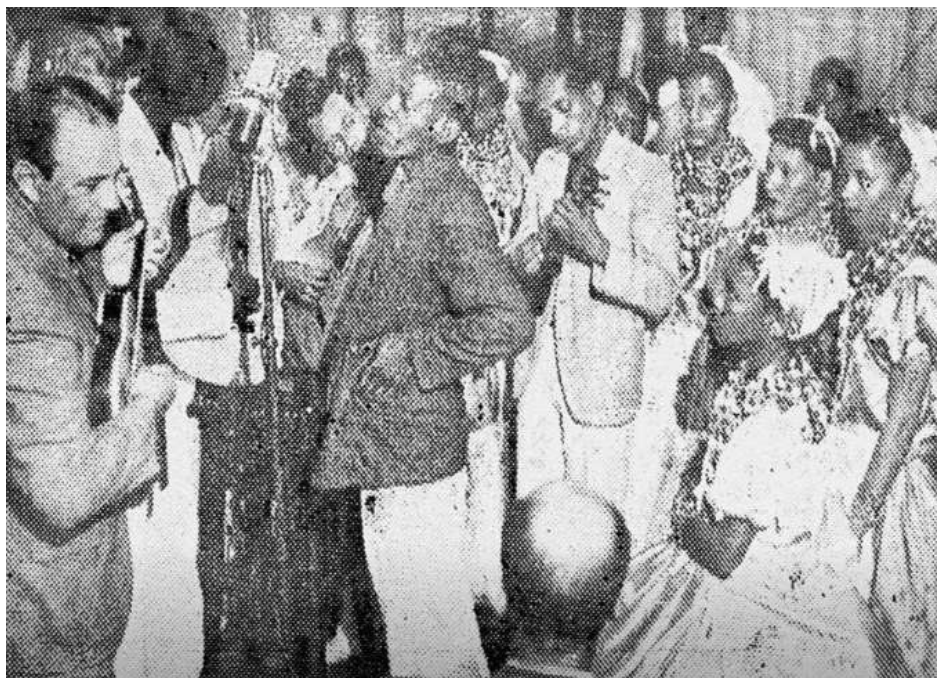
Ao abordar o protagonismo das pastoras no meio fonográfico é importante destacar a formação de grupos vocais femininos que acompanharam compositores e sambistas que tiveram projeção no cenário da música popular brasileira entre as décadas de 1930 e 1950, como, por exemplo, Heitor dos Prazeres e Ataufo Alves, cujos nomes artísticos incorporavam a referência aos conjuntos que lhes acompanhavam: “Heitor dos Prazeres e sua Gente” e “Ataufo Alves e Suas Pastoras”, respectivamente. Já desde o início da década de 1930, personalidades emblemáticas do universo das escolas de samba e das macumbas cariocas (nome genericamente dado a diferentes expressões de religiões de matriz africana no Rio de Janeiro), como Eloy Anthero Dias, Getúlio Marinho “Amor” e J. B. de Carvalho, gravavam cânticos e pontos de macumba em que sobressaem coros de vozes femininas que muito se assemelham ao canto das pastoras de escolas de samba.

²⁶⁵ Nome do grupo vocal-instrumental-coreográfico liderado por Zé Espinguela, também conhecido como Pai Alufá. A nomenclatura registrada no álbum original apresenta uma série de incorreções em relação aos títulos das composições e aos nomes de compositores, músicos e demais artistas que participaram da gravação, aspecto identificado na maioria dos trabalhos publicados sobre o referido disco.

²⁶⁶ Em *Pixinguinha: vida e obra* (2007, p. 176-178), Sergio Cabral também cita as presenças de Paulo da Portela, Augusto Calheiros e do violonista Laurindo de Almeida no local de gravação. Na obra, Cabral apresenta ainda trechos de uma reportagem publicada no jornal *O Globo* sobre a gravação em que é feita uma referência à intérprete Janir Martins, cantora da Rádio Nacional, como “possuidora de boa voz e boa interpretação do samba”, sem fazer quaisquer menções ao coro de pastoras da Estação Primeira de Mangueira. No álbum lançado, também não encontramos referências aos nomes das pastoras da Mangueira que participaram da gravação, apenas sendo citado “coro da Mangueira”. Ainda de acordo com Cabral, este foi o primeiro registro fonográfico da voz de Pixinguinha interpretando uma composição de sua autoria e a única gravação da voz de Zé Espinguela, famoso pai de santo e importante protagonista do processo de formação das primeiras escolas de samba cariocas, especialmente da Estação Primeira de Mangueira, da qual foi um dos fundadores.

²⁶⁷ É importante registrar que três anos antes, em 1937, Neuma já havia feito coro em duas gravações de Noel Rosa, *Quem ri melhor* e *Quantos beijos* (PEÑA NETO; MACEDO; NOGUEIRA, 2007, p. 112).

Imagem 62 – Grupo de pastoras da Estação Primeira de Mangueira (à direita), com Cartola à frente, na gravação a bordo do *S.S. Uruguay*, em 7 de agosto de 1940



Fonte: *Diário da Noite*, 8 de agosto de 1940

Imagem 63 – Heitor dos Prazeres e seu conjunto de pastoras no show “A História do Samba”, apresentado no Hotel Quitandinha, em 1954



Fonte: *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*. Alba Lirio (Org.). Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003, p. 54 (reprodução)

A formação coral de vozes femininas é uma presença marcante em gravações de diversos artistas e grupos ligados ao meio musical do samba, a exemplo do conjunto vocal As Gatas. O grupo de coristas, fundado em 1967, atuou por quase quarenta anos em gravações e apresentações de artistas ligados ao segmento do samba e da MPB, tendo participado de todas as gravações dos discos de sambas-enredo das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro entre os anos de 1968 e 2005²⁶⁸. O grupo contou, ao longo de sua trajetória, com a participação das seguintes integrantes: Dinorah Lemos, Zenilda Barbosa, Eurídice da Costa Guimarães, Nilza, Marlene, Noemi, Francineth Germano, Zélia Bastos e Nara Lemos²⁶⁹.

Nota-se, todavia, que a prevalência do coro vocal feminino em gravações de samba foi, com o decorrer do tempo, perdendo o destaque que tinha em produções fonográficas mais antigas, como, por exemplo, aquelas feitas entre as décadas de 1950 e 1960. Para perceber tal fato, basta ouvir os principais discos lançados por agremiações cariocas neste período e comparar com os que são lançados atualmente apresentando os sambas-enredo das escolas de samba do Grupo Especial do carnaval carioca. É notável o protagonismo das vozes femininas nos registros pioneiros em relação às gravações mais atuais.

No que diz respeito à agremiação de Oswaldo Cruz, a formação do conjunto musical da Velha Guarda da Portela pôde consolidar e preservar um núcleo de pastoras que deixou um legado importante na música popular brasileira, ao emprestar suas vozes para gravações de sambas de autoria de compositores portelenses históricos, como Paulo da Portela, Alcides “Malandro Histórico”, Alvaiade, Manacéa, Mijinha, Aniceto, Casquinha, Alberto Lonato, Chico Santana, Monarco, entre muitos outros, assim como pela sua atuação como coristas em discos de artistas do samba e da MPB. O grupo de portelenses veteranos foi formado em 1970, em ocasião da gravação do disco *Portela passado de glória* (que faz referência direta ao título de um samba de autoria de Monarco, *Passado de glória*), produzido pelo sambista e compositor Paulinho da Viola. Sobre o contexto de produção do disco e da formação do conjunto da Velha Guarda da Portela, Paulinho da Viola fez a seguinte declaração na entrevista “*Não embarco nessa de dizer que tudo acabou*”, publicada no jornal *O Globo*, no dia 16 de fevereiro de 2020²⁷⁰, em ocasião da celebração dos 50 anos do grupo:

Eu já frequentava a Portela, era muito novo, 22 anos. Tinha interesse em saber mais sobre a história. Sempre houve um grupo de antigos fundadores da escola

²⁶⁸ Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=asgatas>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

²⁶⁹ Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/as-gatas-fundado-em-1968/>. Acesso em: 12 de outubro de 2022,

²⁷⁰ FORTUNA, Maria. ‘Não embarco nessa de dizer que tudo acabou’. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2020, p. 2.

que deram enorme contribuição para a primeira fase da Portela, lá nos anos 1950. Esse grupo foi sendo reduzido, e eu queria saber o que havia acontecido antes. Ia assistir aos ensaios, fui fazendo muitos amigos e fiquei próximo de compositores antigos, como o Boaventura (dos Santos), o Ventura, uma das três vozes de ouro da Portela. Ele cantava muito bem e era um dos que ainda frequentavam os compositores mais jovens. Outros da geração dele já não iam mais. Eu jogava futebol no campo da Cedae, em São Cristóvão. Um dia, quando o jogo acabou, o João Araújo, pai do Cazuza, me falou: "Sou diretor artístico da RGE, se você tiver algum projeto, me fala".

Eu tinha um Fusca, voltei para a casa dirigindo e pensando naquilo. Comecei a escrever umas coisas e me veio a ideia de tentar algo com o pessoal mais antigo da Portela, aqueles da velha guarda. Boaventura os reuniu e eles deixaram vários sambas registrados numa fita. A ideia era fazer um registro da importância daquilo. Fiz tudo (o disco "Portela, passado de glória") sozinho, na Central do Brasil, com muita rapidez. Era algo bem simples. Não havia um grupo para acompanhar a velha guarda, e meu pai (o violonista César Faria) entrou na gravação para formar uma base. Na época, o disco teve uma repercussão muito grande, eu não esperava. Fizemos muitos shows pelo Brasil. Aí, surgiu a Velha Guarda Show.

O contexto de produção do disco e da formação da Velha Guarda da Portela é marcado por uma série de transformações internas e externas às escolas de samba cariocas, dentre as quais podemos citar: a crescente “profissionalização” dos diferentes segmentos criativos e produtivos das agremiações, a partir do ingresso de especialistas externos que passaram a atuar na concepção e produção do carnaval, como carnavalescos, figurinistas, aderecistas, coreógrafos e cenógrafos; o predomínio do samba-enredo em detrimento do samba de terreiro ou de quadra (onde prevalecia a temática e a criação livre) no cotidiano da vida cultural e associativa da escola – que, aliado ao processo de inserção destas produções na indústria fonográfica, e sua posterior comercialização através do disco, modificou de forma significativa a relação entre os compositores e acirrou as disputas dentro das escolas de samba envolvendo este segmento –; o ingresso de outros grupos sociais e raciais no interior das agremiações para compor o seu corpo diretivo ou integrar segmentos tradicionalmente ocupados por membros da própria comunidade da escola, o que contribuiu para que certos valores e modos de convivência inerentes à cultura do samba fossem, progressivamente, modificados; e a crescente espetacularização dos desfiles das escolas de samba, a partir da influência da mídia, do capital e do poder público, que passaram a intervir na organização interna e nos rumos do carnaval, o que contribuiu sobremaneira para que as demandas envolvendo a produção do espetáculo ganhassem maior centralidade no cotidiano das escolas de samba em relação às demais atividades culturais e recreativas que prevaleciam no interior de suas comunidades²⁷¹.

²⁷¹ A antropóloga e pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (1995), aborda as tensões entre o que ela denomina de paradigmas “visual” e “samba no pé”, que passaram a orientar as escolas de samba cariocas e suas relações com o carnaval a partir das décadas de 1960 e

Na reportagem *Presentes azul-e-branco*, do jornal *O Globo*, de 24 de dezembro de 2004²⁷², Monarco afirmava que, na época de formação da Velha Guarda da Portela, as escolas de samba tinham mudado e os compositores antigos, os próprios fundadores da agremiação, estavam sem espaço. "Então, o Paulinho nos deu a mão e, além do disco, passamos a fazer shows", recordava-se o sambista. Foi durante a produção do primeiro disco do grupo que Paulinho da Viola se inspirou no termo "Velha Guarda" para batizar o conjunto formado por um núcleo seleta de compositores, intérpretes, músicos e pastoras da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, termo que já era utilizado pelos próprios sambistas para se referir aos componentes mais antigos da agremiação. Na reportagem *A eterna Velha Guarda da Portela*, do jornal *O Globo*, de 5 de junho de 1987²⁷³, Monarco argumentava que o conjunto deu aos compositores mais antigos a oportunidade de continuarem ativos, conquistando um reconhecimento para além da Portela e do período efêmero do carnaval.

No que diz respeito à formação do núcleo feminino da Velha Guarda da Portela, as primeiras pastoras que fizeram parte do conjunto foram Vicentina do Nascimento, a Tia Vicentina, e sua prima Iara da Silva Cabral Dalmada, que também era componente da ala das baianas da Portela, evidenciando a forte relação de familiaridade que havia entre os integrantes do grupo e o valor dado ao histórico de atuação e de participação das pastoras no cotidiano da agremiação como fator preponderante para ingresso no seleta conjunto. Tia Vicentina e Iara faziam parte de uma família tradicional de Oswaldo Cruz, a família Nascimento, que teve grande envolvimento com a Portela, desde o período inicial de fundação da escola. Na Azul-e-Branco, Iara também colaborou preparando comida em ensaios e eventos da agremiação, quando ainda não existia a sede da Portelinha, além de ter sido costureira, responsável pelo feitiço de fantasias para a ala das baianas e as alas Aquarius (fundada e presidida por seu filho Adelino) e Ferrugens, na qual, ainda, era responsável pela organização de festas, almoços, passeios, excursões e outras atividades culturais²⁷⁴.

1970. Enquanto o "visual" se refere "à dimensão plástica do desfile, obtida com outros elementos expressivos – a fantasia, os adereços e as alegorias –, acentua seu aspecto espetacular", o "samba no pé" coloca em relevo os aspectos festivos de um desfile, privilegiando a "dimensão participativa obtida através da música, do canto e da dança" (CAVALCANTI, 2008, p. 68-69). De acordo com Nilton Rodrigues Júnior (2008, p. 51), este período é marcado pela disputa das escolas de samba entre os dois paradigmas: um mais ligado aos antigos desfiles, onde a primazia do samba, a falta de cronometragem e o alinhamento entre público e desfilantes era horizontal, visto que ambos ficavam no mesmo nível durante os desfiles; e um outro modelo, o "visual", que acabou por se impor com "a verticalização espacial da relação entre público e desfilantes a partir da construção de arquibancadas cada vez mais altas, exigindo um crescimento em altura das alegorias e adereços, e pela redução do tempo de desfile [...], o que levou também aos compositores a modificarem os tempos musicais dos sambas-enredo".

²⁷² PIMENTEL, João. Presente azul-e-branco. *O Globo*, 24 de dezembro de 2004, p. 22.

²⁷³ FONSECA, Sílvia. A eterna Velha Guarda da Portela. *O Globo*, 5 de junho de 1987, p. 13.

²⁷⁴ DALMADA, Iara da Silva Cabral. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

Segundo Monte & Vargens (2001), ambas as pastoras participaram da gravação do coro do álbum que lançou a Velha Guarda da Portela e acompanharam o conjunto em suas primeiras apresentações artísticas, em meados da década de 1970. Ainda de acordo com os biógrafos da Velha Guarda da Portela, poucos anos depois, Maria de Lourdes de Souza, a Dona Lourdes, agregou-se à dupla de pastoras pioneiras, participando da gravação de mais um disco da Portela, desta vez para a série *História das Escolas de Samba*, lançada pelo selo Marcus Pereira no ano de 1975. À medida que as apresentações do grupo passaram a ser mais frequentes, o trio de pastoras não pôde acompanhar os compromissos profissionais regulares da Velha Guarda da Portela. Tia Vicentina e Dona Lourdes se despediram do conjunto para cuidar da cozinha do Portelão, quando o Bar da Tia Vicentina foi inaugurado na nova sede da agremiação, em 1972, e Dona Iara foi cuidar dos filhos e da família, permanecendo integrada à comunidade portelense e desfilando pela Azul-e-Branco no carnaval.

Para substituir as pastoras pioneiras da Velha Guarda da Portela, foram convidadas a ingressar no conjunto Tia Eunice e Doca. Em 1980, uma nova pastora chegou ao grupo pelas mãos de Manacéa: Iranette Ferreira Barcellos, a Tia Surica, que, na época, estava prestes a completar 40 anos de idade. Somente com a Velha Guarda da Portela, as pastoras Eunice, Doca e Surica gravaram três discos, entre as décadas de 1980 e 2000: *Velha Guarda da Portela* (RGE, 1986), *Homenagem a Paulo da Portela* (Idéia Livre, 1989) e *Tudo Azul* (EMI Odeon, 1999), este último contando com o reforço da pastora Áurea Maria de Almeida Andrade, filha de Manacéa e Dona Neném (Yolanda de Almeida Andrade). É importante ressaltar, ainda, que Tia Eunice, Doca e Surica foram as pastoras da Velha Guarda da Portela que mais participaram de coros em discos de artistas e grupos de samba e MPB entre todos os núcleos de pastoras de escolas de samba do Rio de Janeiro²⁷⁵.

O ingresso de Áurea Maria na Velha Guarda da Portela aconteceu em 1988, por indicação de Tia Surica, para substituir Tia Eunice, que estava afastada por motivos de saúde. Áurea foi a pastora mais jovem a ingressar na Velha Guarda da Portela, aos 36 anos de idade, e, até os dias de hoje, empresta a sua voz e o seu talento como intérprete e compositora ao grupo de portelenses veteranos. Antes de fazer parte do conjunto, Áurea Maria também desfilou como baianinha na Portela durante a juventude, e, posteriormente, fez parte da ala do Donga, embora revelasse que seu pai, Manacéa, não aprovava a sua participação nos ensaios e desfiles da escola

²⁷⁵ Além dos álbuns lançados pela Velha Guarda da Portela, cada uma das três pastoras participou como corista em inúmeros discos de artistas do samba e da MPB, a partir do final da década de 1970: Tia Eunice participou de, pelo menos, 26 discos e 128 fonogramas; Tia Doca atuou em 35 discos, gravando 164 fonogramas; e Tia Surica participou de 28 discos e 114 fonogramas. Dados obtidos no site Discos do Brasil. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 17 de outubro de 2022.

quando era mais jovem²⁷⁶. Na agremiação de Oswaldo Cruz, além de fazer parte do núcleo feminino de pastoras da Velha Guarda da Portela, Áurea Maria, que possui formação universitária na área de Serviço Social, também integra o Conselho Deliberativo e foi diretora de projetos sociais durante a gestão da chapa Portela Verdade, que assumiu a presidência da escola a partir de 2013.

A sétima pastora a ingressar no núcleo feminino da Velha Guarda da Portela foi Neide Sant'Anna de Albuquerque, filha do compositor e baluarte portelense Francisco Felisberto de Sant'Anna, o Chico Santana. A entrada de Neide no conjunto aconteceu em 2004, através de uma indicação de Tia Doca e Monarco, para assumir o posto que havia sido de seu pai na Velha Guarda²⁷⁷. Assim como aconteceu com Áurea Maria, a pastora também se recorda que seu pai não gostava que ela frequentasse a Portela quando era mais jovem:

A mamãe nunca foi de levar a gente para a escola. Isso papai também não gostava. Não sei... Ele não admitia que a gente ficasse em escola de samba. Eu, para sair, tinha que sair escondido na Portela. E dava! A escola é grande, dava para sair escondido, que ele não via a gente. Não me via, né? Porque o meu irmão, ele abria até mão. Em casa, ele fazia as músicas e ele pedia ao meu irmão para tocar o tantã, o surdo que ele tinha, e ele cantava para poder gravar aquela música que ele fez para não esquecer, né? Mas eu, ele não admitia, não. Não gostava. Eu ia! A minha mãe deixava. A minha mãe ia. Entendeu? Minha mãe era baiana de Portela. A minha mãe foi uma das primeiras baianas de Portela, entendeu? Saiu muitos, muitos, muitos, muitos anos... A mamãe era do tempo quando a saia de armar era de goma. Agora, é ferro, né? Antigamente, era goma. E ficava muito bonito! (ALBUQUERQUE apud AS PASTORAS, 2018, 74 min.)²⁷⁸

Na Portela, Neide começou a desfilar quando tinha entre 26 e 27 anos de idade, tocando chocalho na bateria. Tempos depois, passou a fazer parte de uma ala de comunidade, além de desfilar na ala de compositores a convite de Ary do Cavaco, até ingressar de forma definitiva na Velha Guarda da Portela. Ainda pela agremiação de Oswaldo Cruz, Neide chegou a trabalhar na cozinha do Portelão, preparando comida para os ritmistas da bateria, e no barracão da escola como bordadeira, orgulhando-se de ter bordado a bandeira da Azul-e-Branco para um de seus desfiles de carnaval. Além de pastora da Velha Guarda da Portela, Neide também faz parte do Conselho Deliberativo da escola, além de integrar o núcleo feminino da Feira das Yabás e de ser madrinha do Consulado da Portela de Porto Alegre. A pastora portelense também foi uma

²⁷⁶ ANDRADE, Áurea Maria de Almeida. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019.

²⁷⁷ ALBUQUERQUE, Neide Sant'Anna de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019.

²⁷⁸ Depoimento de Neide Sant'Anna de Albuquerque para o documentário *As Pastoras - Vozes Femininas do Samba* (dir. Juliana Chagas, 2018, 74 min.).

das idealizadoras e integrantes do grupo Samba das Três Tias, ao lado de Selma Candeia e Romana Antônia, respectivamente filha de Antônio Candeia Filho (Candeia) e viúva do sambista e ritmista imperiano Ivan Milanez (ex-baluartes da Velha Guarda do Império Serrano), ao lado do qual chegou a promover rodas de samba em Oswaldo Cruz.

A mais nova pastora a integrar o conjunto de baluartes portelenses é Jane Carla de Andrade de Araújo. O ingresso da pastora no grupo aconteceu em 2014, a convite de Monarco. Jane Carla faz parte de uma família envolvida com a Portela desde a geração de sua avó, Hermínia Belchior. Sua mãe, Hilma Belchior, ingressou com oito anos de idade na agremiação de Oswaldo Cruz e foi uma das primeiras passistas da escola e primeira diretora de bateria do Rio de Janeiro. Seu pai, Nelson de Andrade, foi presidente do Salgueiro e um dos principais responsáveis pela introdução de mudanças na organização interna das escolas de samba que marcaram de forma definitiva a estrutura do carnaval carioca dentro dos moldes que conhecemos até hoje. Jane Carla começou a desfilar na ala das baianas da Portela aos três anos de idade; aos quinze anos, tornou-se diretora da ala; e, há mais de 20 anos, é presidente do segmento de baianas da Azul-e-Branco. Além de pastora da Velha Guarda e presidente da ala das baianas, Jane Carla também é membro do Conselho Deliberativo da Portela e faz parte do núcleo feminino da Feira das Yabás.

Atualmente, as pastoras que integram o conjunto da Velha Guarda da Portela são: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla. Além das apresentações musicais e gravações que realizam com o grupo de portelenses, as pastoras também participam de filmes, documentários, séries, novelas e programas de TV, além de turnês pelo Brasil e exterior, podendo ser vistas com regularidade na Feijoada da Família Portelense, que acontece todo o primeiro sábado do mês na quadra da Portela.

Consideradas figuras tradicionais e ilustres das escolas de samba, ao lado das baianas, o segmento de pastoras também sofreu o impacto das transformações ocorridas no interior das agremiações cariocas entre as décadas de 1960 e 1970, sendo a principal delas a de influenciar na escolha dos sambas-enredo ou sambas de terreiro (que não são cantados e apresentados pelos compositores das agremiações cariocas com a mesma frequência de antigamente), além de perderem protagonismo enquanto segmento coletivo feminino no domínio do canto coral em ensaios e desfiles carnavalescos, atividade que ficou restrita ao núcleo de puxadores, quase todos homens²⁷⁹. É importante registrar que o próprio processo de sonorização e amplificação

²⁷⁹ De acordo com Hiram Araújo (2003, p. 271-272), a predominância do samba-enredo em relação aos antigos sambas de terreiro ou de quadra (aos quais ele chama de “samba de influência”), levou as pastoras a “perderem as características de coro no desfile, diluindo suas vozes no canto geral da escola, que em determinado momento

do canto das escolas de samba nos desfiles de carnaval, que teve início na década de 1960, não incorporou a performance vocal das pastoras, ou o fez de forma muito tímida. A despeito de tais mudanças, ainda é possível perceber a continuidade deste segmento no interior das agremiações nos núcleos formados exclusivamente por mulheres, como a ala das Damas e o Departamento Feminino; nas intérpretes mulheres que fazem segunda voz para puxadores oficiais em carros de som no carnaval e nos ensaios nas quadras (ainda que seja em número amplamente inferior ao de intérpretes homens); e no próprio núcleo de pastoras dos conjuntos musicais de Velha Guarda (ainda que este seja um grupo mais seletivo e de acesso restrito).

Em depoimento prestado para o documentário *Tia Surica da Portela* (dir. Elaine Rodrigues e Fabricio Pereira Mota, 2006)²⁸⁰, o ex-ministro da Cultura, músico, cantor e compositor baiano Gilberto Gil apresenta uma importante reflexão acerca do legado das pastoras nas escolas de samba:

Pastora é uma instituição. No samba, então, nem se fala! Um papel extraordinário. E, hoje em dia, elas além de terem essa função histórica de desenvolvimento da manifestação, coreografia, música e etc., tiveram, também, o papel de serem detentoras de um saber popular e são, portanto, mestras. Como você disse, “ameaçadas de extinção, de desaparecimento e etc.”, só parcialmente, porque, na medida em que elas sejam apoiadas, de que elas sejam prestigiadas e de que continue a haver nas crianças, nos jovens que aparecem, o gosto pela música, o gosto pelo samba, o gosto pela dança, o gosto pela coreografia, o gosto pela dimensão carnavalesca, de tudo isso, pelo desfile, por tudo, as pastoras vão continuar existindo. Elas vão passando para as novas gerações os seus saberes, os seus conhecimentos, a sua história. (GIL apud TIA SURICA DA PORTELA, 2006, 23 min.)

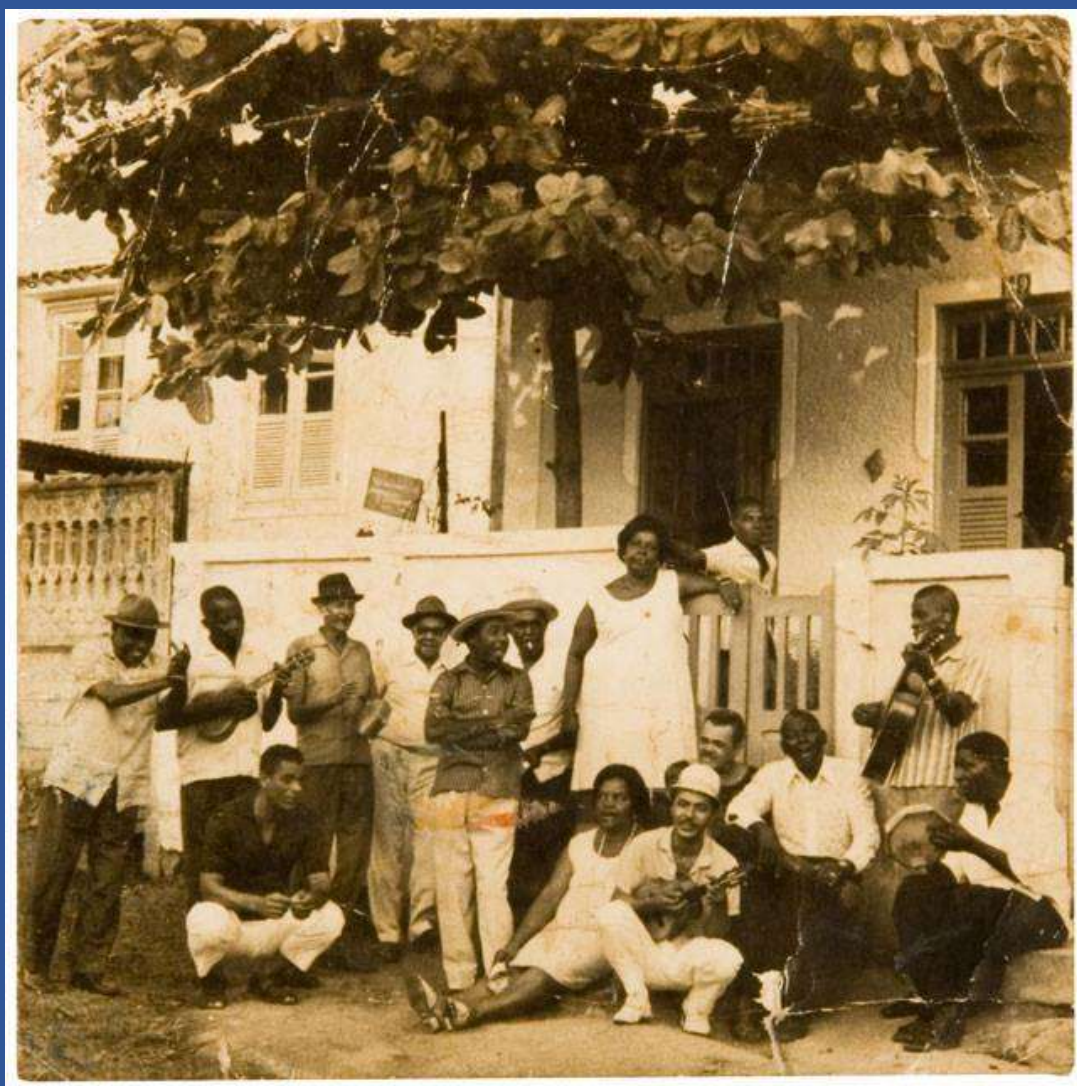
Partindo da referência do núcleo de pastoras portelenses, apresentarei a partir de agora as narrativas e memórias de três importantes representantes femininas da história da Portela, a fim de que se possa vislumbrar aspectos importantes sobre a sua participação e contribuição para a manutenção, promoção e difusão da cultura do samba e da agremiação de Oswaldo Cruz. As protagonistas portelenses são mulheres que atuaram ou ainda atuam em segmentos femininos tradicionais da escola de samba e fazem parte de diferentes gerações da Portela, sendo reconhecidas pela própria comunidade da agremiação azul e branca como representativas de sua história. São elas: Yolanda de Almeida Andrade (1925-2020), a Dona Neném (*in*

passou a seguir a voz do puxador”. Ainda de acordo com o autor, por cantarem em tons mais agudos, geralmente fazendo oitavas acima do tom principal, as pastoras não assumiram o posto de intérpretes oficiais do samba, e, em razão disso, é muito difícil encontrar mulheres ocupando este posto em escolas de samba até os dias de hoje.

²⁸⁰ Documentário desenvolvido para a disciplina de cine-documentário do curso de jornalismo da PUC-Rio, com direção e roteiro de Elaine Rodrigues e Fabricio Pereira Mota, e edição de Debora Brasil, Deni Navarro, Fernanda Almeida e Juliana Maiolino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auj-qINSIWE>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

memoriam); Iranette Ferreira Barcellos (1940), a Tia Surica; e Jane Carla de Andrade de Araújo (1965), a Jane Carla.

Imagem 64 – Registro da Velha Guarda da Portela, em Oswaldo Cruz, na ocasião da gravação do primeiro disco do conjunto, *Portela passado de glória*, em 1970. Da esquerda para a direita, em pé: João da Gente, Aniceto, Alberto Lonato, Antônio Caetano, Chico Santana, Armando Santos, Vicentina e Manacéa (ao violão); à frente, sentados: Casquinha, Iara, Monarco (ao cavaquinho), Alcides “Malandro Histórico”, Claudio Bernardo e Mijinha (com o pandeiro)



Fonte: LP *Portela passado de glória* (RGE, 1970). Foto: Marisa Alvarez de Lima (reprodução)

Imagem 65 – As pastoras Surica, Áurea Maria, Tia Eunice e Tia Doca (da esquerda para a direita), no show de lançamento do disco *Tudo Azul*, no Canecão, em fevereiro de 2000



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, de Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. xxi. Foto: Gustavo Furtado (reprodução)

Imagem 66 – Show da Velha Guarda da Portela em Paris (França), em 2005. Da esquerda para a direita, estão as pastoras: Surica, Áurea Maria, Doca e Neide Santana



Fonte: Arquivo Iranette Ferreira Barcellos. Foto: Autor não identificado

Imagem 67 – As atuais pastoras da Velha Guarda da Portela: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla (da esquerda para a direita), ao lado de Monarco (à direita), na Feijoada da Família Portelense, em 7 de março de 2020



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 68 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 5 de novembro de 2022. Da esquerda para a direita, estão: Tia Surica, Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla



Fonte: Arquivo Paulo Henrique Souza (PH Registrou). Foto: Paulo Henrique Souza

CAPÍTULO 4

Histórias de Dona Neném – Yolanda de Almeida Andrade

Ao iniciar este estudo, em 2018, Yolanda de Almeida Andrade, a Dona Neném, era a personalidade feminina mais longeva da Portela. Como partícipe dos anos iniciais de formação da agremiação de Oswaldo Cruz e testemunha do seu desenvolvimento e crescimento ao longo de mais de oito décadas, Dona Neném foi contemporânea de sambistas que fundaram a Azul-e-Branco, estabelecendo, desde a juventude, uma relação familiar com uma das lideranças mais emblemáticas da história da escola: Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela. Seu irmão, Lincoln Washington Pereira de Almeida, compositor, violonista e integrante da formação original do conjunto da Velha Guarda da Portela, foi o caminho pelo qual Dona Neném descobriu e passou a vivenciar o universo da música e do samba: inicialmente, através dos encontros e reuniões musicais que aconteciam em sua casa, em Oswaldo Cruz, e, mais tarde, frequentando os ensaios e desfiles da Portela, ainda na época em que o carnaval das escolas de samba tinha como palco a Praça Onze.

A casa onde Dona Neném cresceu e viveu até os 95 anos de idade, quando veio a falecer, no dia 4 de maio de 2020, situada na Rua Manacéa, nº 58, em Oswaldo Cruz, é reconhecida pela comunidade portelense como um espaço matricial do samba daquela localidade, aglutinando sambistas e membros da agremiação em torno de festividades e eventos ligados à cultura do samba desde, pelo menos, a década de 1930. Foi a partir do final desta década que Dona Neném ingressou na Portela, ainda adolescente, acumulando uma trajetória de cerca de 80 anos junto à Azul-e-Branco.

Dona Neném foi casada durante 44 anos com Manacé José de Andrade, popularmente conhecido como Manacéa. Na Portela, Manacéa consagrou-se como um dos compositores de sambas-enredo que tiveram destaque nos carnavais das décadas de 1940 e 1950, além de ser autor de sambas de terreiro que se tornaram conhecidos através de gravações de artistas como Cristina Buarque, Zezé Motta, Beth Carvalho, Luiz Carlos da Vila e pela própria Velha Guarda da Portela, conjunto musical do qual foi líder e fundador. O casal Manacéa e Dona Neném fez de sua casa em Oswaldo Cruz um dos espaços mais celebrados pela comunidade portelense, assim como viu surgir ali novos compositores e músicos ligados à cultura do samba de Oswaldo Cruz e de Madureira, contribuindo para a formação de diferentes gerações de sambistas desta e de outras regiões do Rio de Janeiro.

Enquanto personalidade histórica da Portela, as narrativas e memórias de Dona Neném testemunham acontecimentos que marcaram a vida da agremiação ao longo de mais de oito décadas, assim como revelam aspectos importantes sobre a sua presença e participação no cotidiano da escola e na convivência com portelenses de diferentes gerações, incluindo o núcleo de fundadores da Azul-e-Branco.

Durante o desenvolvimento deste estudo, não foi possível documentar as histórias e memórias de Dona Neném pessoalmente, devido ao seu estado de saúde. O encontro presencial com Dona Neném aconteceu uma única vez: no dia 22 de janeiro de 2020, quando estive em sua casa acompanhando uma comitiva coordenada pelo Departamento Cultural da Portela, na ocasião da comemoração do aniversário de um ano da lei municipal que criou a Área de Especial Interesse Cultural (AEIC) – Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz. Nesta circunstância, o quintal de Dona Neném foi a última parada da comitiva, que percorreu diferentes lugares e logradouros que são referências importantes para a história e a memória da Portela e de Oswaldo Cruz junto a componentes e dirigentes portelenses. Neste encontro, pude ouvir histórias contadas por Dona Neném sobre a Portela, além de ouvir depoimentos de personalidades que tiveram grande envolvimento com a trajetória das Tias portelenses, entre os quais o pesquisador e professor João Baptista M. Vargens, amigo pessoal da família de Manacéa e biógrafo da Velha Guarda da Portela.

A partir deste encontro inicial, fui em busca de referências de fontes orais que fazem parte de projetos de salvaguarda da história e da memória do samba no Rio de Janeiro, conseguindo encontrar os depoimentos de Dona Neném documentados em dois importantes acervos da cidade do Rio de Janeiro. O primeiro deles foi documentado no contexto do projeto *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, idealizado e coordenado pelo Centro Cultural Cartola/Museu do Samba. A entrevista para o depoimento, registrada em vídeo no dia 14 de fevereiro de 2009, foi conduzida pelo jornalista e pesquisador Aloy Jupiara (*in memoriam*) e gravada na casa de Dona Neném, em Oswaldo Cruz, contando com a participação de sua filha, Áurea Maria de Almeida Andrade.

O segundo depoimento foi registrado sete anos após o primeiro, no dia 13 de julho de 2016, no contexto do projeto *Memórias dos Portelenses*, idealizado e coordenado pelo Departamento Cultural da Portela. A entrevista, conduzida pelo professor Tárсило Coutinho, também contou com a participação da filha de Dona Neném, Áurea Maria, e foi documentada em vídeo na sede do Departamento Cultural da Portela, na quadra oficial da escola, localizada na Rua Clara Nunes, nº 81, em Madureira.

Ainda que os depoimentos tenham sido registrados em contextos distintos, ambos apresentam histórias narradas por Dona Neném acerca de suas experiências no universo do samba que convergem em muitos sentidos. Na escuta atenta dos depoimentos, pude perceber que certas histórias eram lembradas e contadas de forma muito similar por Dona Neném. Assim, por meio dos relatos tecidos em seus fragmentos de memória, busquei ressaltar o seu modo próprio de narrar histórias, lançando luz sobre acontecimentos que marcaram sua vida e que

revelam aspectos fundamentais de sua participação no contexto das práticas culturais do samba de Oswaldo Cruz e da Portela.

O trabalho de pesquisa e escrita deste capítulo envolveu três etapas: escuta, transcrição e textualização dos depoimentos. A terceira etapa permitiu que eu organizasse as narrativas em torno de temas e acontecimentos que aparecem com frequência nos depoimentos de Dona Neném. Neste percurso, foi uma preocupação minha partir das histórias contadas em primeira pessoa com base em suas experiências no universo do samba, contextualizando cada uma delas – a partir dos lugares, acontecimentos e pessoas que eram lembrados – e permitindo que a sua fala pudesse ser “ouvida” no momento da leitura. É sabido que contar e ouvir histórias são modos privilegiados de aprendizagem e transmissão de saberes nas culturas de tradição oral, ensinando-nos sobre acontecimentos passados, provérbios, valores, filosofias, histórias sobre os antepassados do grupo e seus feitos, que contamos por já ter ouvido alguém contar e que são compartilhadas de geração a geração como parte de uma “herança imaterial comum”, como nos diz Vanda Machado (2017b, p. 33).

Seguindo essa orientação, as narrativas apresentadas neste capítulo reúnem histórias que marcaram a vida de Dona Neném na relação com as práticas culturais do samba de Oswaldo Cruz e da Portela, abrangendo os seguintes momentos: a infância vivida em Oswaldo Cruz e o seu ingresso na Portela; o trabalho em ateliê de costura; o casamento com Manacéa e a atuação do sambista como compositor e líder da Velha Guarda da Portela; o quintal como espaço matricial do samba em Oswaldo Cruz; o a aprendizagem e o domínio das práticas culinárias que fazem parte da tradição do samba; e o legado deixado por Dona Neném na continuidade dos laços estabelecidos com a Portela entre as filhas, os netos e bisnetos.

Durante o processo de pesquisa e escrita do capítulo, considerei importante contextualizar certos acontecimentos e histórias contadas por Dona Neném, buscando fazê-los através de fontes documentais (jornais e revistas) e da pesquisa bibliográfica sobre a história das escolas de samba do Rio de Janeiro e sobre a Portela, além de uma entrevista realizada com sua filha Áurea Maria, que sempre estivera ao lado de Dona Neném em suas vivências na Portela e em eventos ligados à cultura do samba em Oswaldo Cruz. Ao final do capítulo, são apresentados registros fotográficos que documentam, também no plano visual, lugares, pessoas e acontecimentos importantes que são citados nos depoimentos de Dona Neném.

4.1 *Levantava poeira quando a Portela saía!*

Yolanda de Almeida Andrade nasceu na Praça da Bandeira, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, no dia 19 de março de 1925. Sua mãe foi Ana Pereira de Almeida, natural de Vassouras, no interior do estado do Rio de Janeiro²⁸¹, e seu pai, Artur de Almeida, natural de Salvador, capital da Bahia. Dona Neném contava que seu pai tinha cerca de quarenta e cinco anos quando se mudou de Salvador para a capital fluminense, chegando a ocupar um cargo como funcionário do Senado, o que propiciava uma condição economicamente favorável para toda a família, especialmente nos anos iniciais de sua infância. Sua mãe, Ana Pereira de Almeida, casou-se com seu pai aos dezoito anos de idade. O casal teve seis filhos, sendo que três deles vieram a falecer ainda nos primeiros anos de vida. Lincoln e Helena foram os únicos irmãos com quem Dona Neném conviveu, ambos nascidos no bairro de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro.

A mudança para o subúrbio de Oswaldo Cruz aconteceu durante a infância, quando Dona Neném tinha apenas cinco anos de idade. Segundo contava, o começo da vida em Oswaldo Cruz havia sido de muita dificuldade, pois o pai falecera um ano antes, obrigando a mãe a prestar serviços como empregada doméstica e a se desfazer de objetos pessoais de valor para propiciar o sustento da família. A situação começou a melhorar um pouco depois, quando a mãe de Dona Neném recebeu o montepio do Senado do pai, comprando um terreno em Oswaldo Cruz, bem na divisa com o bairro de Madureira. Foi nesta casa que Dona Neném viveu durante quase toda a sua vida.

Sobre as lembranças do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela do tempo de sua juventude, Dona Neném contava:

Ah... era bem atrasado, né? A rua Portela era de barro vermelho. Aqui, também, não era calçado.

Não, não era roça. Mas também não era conforme aqui. A rua Portela, principalmente. Não era assim. Não tinha esse shopping. Não tinham muitas casas. Era de barro vermelho. Levantava poeira quando a Portela saía! A Portela era antes da Portelinha, no número 412. Era aquela poeira! A gente quase nem via esse pedaço daqui, de tanta poeira! Ainda mais quando o carnaval tinha esse sol quente. Era muita poeira! Bloco de rua, né? De sujo.

²⁸¹ O município de Vassouras, localizado na região do Vale do Paraíba do Sul, foi um dos maiores produtores de café do Brasil Império desde a década de 1850, contribuindo para tornar a província do Rio de Janeiro a maior exportadora internacional deste insumo. Devido à presença de um contingente significativo de populações oriundas da região da África central ocidental no Vale do Paraíba fluminense (também conhecido como “Vale do Café”), o município de Vassouras se tornou um importante território de manifestação e difusão da cultura do jongo, localmente conhecido com o nome de caxambu (LARA & PACHECO, 2007, p. 73).

Antigamente, era sujo, né?²⁸² Era muito bom! (ANDRADE, 2009, informação verbal)²⁸³

As lembranças mais remotas de Dona Neném sobre o bairro de Oswaldo Cruz reportam a um tempo em que a região passava por um processo de progressivo adensamento demográfico, com contingente formado, majoritariamente, por populações negras e de baixa renda oriundas da região central da cidade e do interior fluminense e mineiro, que se deslocavam em direção aos subúrbios cariocas em busca de moradias a baixo custo. À época da chegada da família de Dona Neném a Oswaldo Cruz, o bairro ainda preservava o ambiente rural que o caracterizara no passado, embora grande parte de seus moradores tivessem que se deslocar de trem diariamente para trabalhar no centro do Rio de Janeiro e arredores (FERNANDES, 2001, p. 64), como era o caso de Paulo da Portela e Lincoln, irmão de Dona Neném.

Ainda na mesma passagem do depoimento, Dona Neném faz referência a uma antiga sede da Portela, localizada no número 412 da Estrada do Portela, em Oswaldo Cruz: uma casa alugada com o dinheiro de um caixa administrado por dirigentes da agremiação azul e branca. O local, posteriormente, tornou-se o Bar do Nozinho – popularmente conhecido como “Botequim do Nozinho” ou, ainda, “Bar Portelense”, nome oficial do estabelecimento –, tradicional ponto de encontro de portelenses, que ali se reuniam para cantar samba, apresentar novas composições, jogar carteadado e tomar conhecimento dos rumos da escola. O bar era propriedade de Napoleão José do Nascimento Filho, o Nozinho, irmão de Natal e Tia Vicentina, e funcionou, de forma ininterrupta, durante mais de 20 anos, passando para as mãos de outro proprietário no ano de 1982²⁸⁴. O espaço, como antiga sede da escola ou como Botequim do Nozinho, foi um importante núcleo de sociabilidade que aglutinou sambistas e compositores da Portela, sendo lembrado por Dona Neném como um lugar de referência fundamental para a cultura do samba de Oswaldo Cruz e para a agremiação portelense.

Sobre a época de sua chegada à Portela, Dona Neném contava que a pessoa responsável por levar sua irmã Helena e ela aos ensaios da agremiação azul e branca era Florsina Arruda da Conceição, casada com Nicanor Lopes, tios de Manacé José de Andrade, com quem Dona

²⁸² O bloco de sujo que Dona Neném faz referência em seu depoimento diz respeito ao formato de desfile com participação aberta ao público que a Portela realizava em Oswaldo Cruz e pelos bairros do entorno nos dias subsequentes ao concurso oficial das escolas de samba do Rio de Janeiro. Tradicionalmente, a expressão designa um tipo de bloco popular com organização flexível e fantasias livres que saíam pelas ruas no carnaval aglutinando foliões durante o seu trajeto (LOPES, 2012, p. 49).

²⁸³ ANDRADE, Yolanda de Almeida. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Aloy Jupiara. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Museu do Samba, Rio de Janeiro, 2009. Arquivo em DVD/mp4.

²⁸⁴ BAR DO NOZINHO agora vive só de lembranças. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1988. Madureira, p. 16.

Neném viria a se casar anos depois. À época, Nicanor era dirigente da Portela, sendo responsável por administrar as finanças da escola, além de ter assumido o posto de presidente da agremiação em fins da década de 1930. Dona Florsina, por sua vez, desfilou na Azul-e-Branco entre as décadas de 1920 e 1970, chegando a integrar a ala das baianas e exercer o ofício de costureira, confeccionando fantasias para o carnaval portelense. Segundo contava Dona Neném, a aproximação com a família de Manacéa se deu através de seu irmão Lincoln:

O meu irmão começou a se dar com o sobrinho dela [Florsina], o Aniceto. Tem o Aniceto do Império e tinha o da Portela. Aniceto era irmão do Manacé. Era o Aniceto, o Bonifácio, que tinha o apelido de Mijinha, e o Manacé, que era o menor. Então, o meu irmão começou a se dar com o Aniceto, que tinha uma sobrinha que era a Nadir, da mesma idade minha. Nós ficamos amigas e eu comecei a ir na Portela.

Ela era mais velha, esposa do Seu Nicanor. O Nicanor era tesoureiro da Portela. Aí, eu comecei a ir com Dona Florsina, que levava as filhas dela e me levava também, eu e minha irmã. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

Quando começou a frequentar os ensaios da Azul-e-Branco, Dona Neném contava que a escola já se chamava Portela. “Era um bloco pequeno, era com corda. Tinha que puxar corda. Era pequeno. Não é essa Portela! Acho que todas as escolas eram pequenas” (Ibidem). As recordações de Dona Neném são do tempo em que a agremiação ainda desfilava cercada por cordas que eram carregadas pelos próprios componentes para diferenciar e proteger o agrupamento portelense de entidades rivais durante os desfiles. Este era um período em que as escolas de samba ainda tinham sua estrutura de organização interna e associativa formada por sambistas que cultivavam um forte vínculo com o passado da agremiação e com as tradições culturais do território que lhe dera origem.

Quando Dona Neném começou a frequentar a Portela, os ensaios aconteciam em um terreno de chão batido e não havia equipamento de som para amplificar o canto da escola. As pastoras eram as principais responsáveis por dar corpo e expressão ao coro durante os ensaios e desfiles da agremiação azul e branca sob orientação de Paulo da Portela. As lembranças de Dona Neném da amizade que estabelecera com o fundador e líder portelense são do tempo em que ainda era adolescente:

O irmão do Manacé, o Aniceto, que apresentou o meu irmão a Seu Paulo. Já na quadra. Aí, eles começaram a se dar. Subiam juntos quando trabalhavam. Eles subiam juntos no trem. O Seu Paulo vinha para cá, almoçava aqui, jantava aqui... Ele, solteiro, antes de casar com a Maria Elisa. Ele vinha muito aqui. Domingo, vinha aqui para conversar, fazer samba e tudo.

A amizade durou até ele falecer. Era uma criatura... Muito educado! Muito simples, mas muito elegante. Nem parecia ser de escola de

samba. Porque, antigamente, homem de escola de samba era chinelo charlotte, não é? Com o Seu Paulo não teve nada disso. Ele usava terno e gravata. Muito bem-vestido ele andava. E muito educado! (Ibidem)

A convivência de Dona Neném com Paulo da Portela foi fruto da amizade que o fundador da agremiação de Oswaldo Cruz mantivera com seu irmão Lincoln (de quem também foi parceiro musical), que era violonista e funcionário dos Correios, cuja sede ficava no bairro de Copacabana, na zona sul carioca (MONTE & VARGENS, 2001, p. 124). Seu irmão tinha o hábito de reunir músicos e compositores em rodas de choro e samba que aconteciam aos domingos na casa da família de Dona Neném, sempre na companhia do padrasto, Arnaldo da Luz, que também era músico e trabalhava como funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil. “Lá em casa sempre tinham pessoas tocando. Ele [Lincoln] começou a se dar com um e com outro. E tinha muitos amigos lá em casa. Aliás, todo domingo tinha pessoas lá em casa tocando violão”, recordava-se Dona Neném (ANDRADE, 2016, informação verbal)²⁸⁵.

4.2 Antigamente, tinha que ser a gente mesmo no gogó

Da infância em Oswaldo Cruz, Dona Neném guardava lembranças da casa de Napoleão José do Nascimento. Segundo contam os portelenses, a casa do Seu Napoleão, que também era pai de santo e jongueiro, foi uma das principais portas de entrada e de difusão do samba no bairro de Oswaldo Cruz. Também foi nos fundos de sua casa, na esquina da Rua Joaquim Teixeira com a Estrada do Portela (antigo nº 323), que a Portela foi fundada, ainda com o nome de Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz. Napoleão era padrinho da irmã de Dona Neném e as recordações da família Nascimento são do tempo em que ainda era criança:

O pai do Nozinho, o Seu Napoleão, até era padrinho da minha irmã. Ele morava, assim, numa descida, num tipo fazenda, sabe? Que, agora, modificaram tudo, mas, naquele tempo, era assim um tipo de fazenda. Saía de uma rua e entrava em outra. E o Seu Napoleão morava ali. O pai do Nozinho e do Natal. Dali que tinha samba e tinha jongo, que eu pouco conhecia. A irmã do Nozinho, a Vicentina, dançava jongo e tudo. Depois, tinha o Seu Vieira, também na descida, ali perto da Portelinha. O Seu Vieira tinha jongo na casa dele, mas eu pouco me lembro desse jongo, que eu até era pequena, né? Mas eu me lembro que tinha essas coisas. Depois, o Seu Napoleão faleceu.

²⁸⁵ ANDRADE, Yolanda de Almeida. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Társilo Coutinho. Memórias dos Portelenses, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9VgtJSctI8>. Acesso em: 3 de agosto de 2021.

Também havia a Dona Esther e o Seu Vieira, pai da Nininha e do Jorge, na descida ali. O Seu Vieira também dava jongo e essas coisas. Depois que veio o samba, né?

As crianças não podiam participar, não. Tanto que eu não me lembro. Eu nunca vi. Eu sei que contavam que tinha, mas eu nunca fui. Eu nunca fui lá na casa de ter jongo e essas coisas.

A Vicentina era filha. O Nozinho e o Natal eram filhos, né? Natal era irmão da Neném, filho do Seu Napoleão, mas com outra esposa. Nozinho e Vicentina são irmãos também, filhos do Seu Napoleão, mas com outra esposa. E tinha Ziel e um outro que até foi para a Guerra. Eu não me lembro o nome dele... Também, já eram com outra esposa. Quer dizer, também era o pai do Nozinho e do Natal, não é? Tudo é assim. Mas eu me lembro desse pessoal, porque o Seu Napoleão era padrinho da minha irmã. Então, a gente ia muito lá. Porque, antigamente, tinha essa história de Sexta-Feira da Paixão tomar bênção dos padrinhos. Então, a minha irmã ia sempre lá tomar bênção a Seu Napoleão. E a gente ia e era aquela mesa... Tinha aquela comida, paçoca, canjica... A gente ia lá tomar bênção a Seu Napoleão, o pai de Nozinho e de Natal. (Ibidem)

Além da casa de Napoleão José do Nascimento, Dona Neném também fazia referência a dois outros espaços de sociabilidade que aglutinavam moradores do bairro, sempre em torno de práticas festivas ou religiosas: as casas de Dona Esther, na Rua Antônio Badajós, nº 95, e do Sr. Vieira, na Rua Perdigão Malheiros, nº 5, onde, tradicionalmente, aconteciam sessões de jongo. Quando ainda não existia escola de samba, os espaços de sociabilidade e de troca de saberes sobre as práticas musicais e culturais do samba foram, primordialmente, as casas e os quintais. Até os dias de hoje, os quintais se configuram como um espaço privilegiado para a prática coletiva do samba e para o fortalecimento de laços associativos entre moradores do subúrbio carioca, não se esgotando em sua dimensão meramente musical ou de entretenimento.

Dona Neném contava que ingressou na Portela aos 14 anos de idade, chegando a participar dos ensaios e desfiles portelenses quando o carnaval das escolas de samba ainda acontecia na Praça Onze. Segundo dizia, o canto da escola não existia sem a presença das pastoras: “Antigamente, tinha que ser a gente mesmo no gogó. Hoje, tem o microfone para cantar, para ajudar e tudo. Naquele tempo, tinha só a gente cantando e o pessoal da harmonia ajudando”, recordava-se a portelense (ANDRADE, 2009, informação verbal). Ao falar sobre os carnavais da época de sua juventude, Dona Neném também se lembrava dos desfiles e das batalhas de confete que antecederiam o período momesco:

Olha, a Portela não tinha muita lâmpada. Não era muito iluminado. Então, as escolas de samba, principalmente a Portela, eu não sei todas, carregavam um... Tinha o nome de “gambiarra”. Eu acho que vocês não pegaram isso. Gambiarra era um negócio que levava assim na mão para clarear. As mulheres, os homens... Tudo com esse negócio na mão para clarear a rua, para a gente passar. Mas eu não me lembro se aquilo queimava a gente, não. Só sei que era um negócio desse tamanho que a gente carregava. Acho que tinha lâmpada

ali, não é? A gente levava aquilo sambando, pulando com aquele negócio na mão. Gambiarra... O nome era gambiarra!

Os ensaios, quando saía de noite, que a gente ia muito na Penha, no Irajá, em Rocha Miranda, que fosse no bloco assim, levava aquilo. Antigamente, tinha batalha, né? Então, tinha batalha e a Portela ia. A gente levava aquilo para clarear. [...]

A gente pegava um trem aqui em Oswaldo Cruz e saltava na Central. Tinha assim: cantava um samba, depois cantava o samba que ia cantar no desfile. Ensaaiados! Aí, na terça-feira, a gente desfilava no Campo Grande. Porque no Campo Grande tinha coreto. Aí, todo ano a Portela ia em Campo Grande.

Na Praça Onze, era bem diferente. Tinha corda. O pessoal ia segurando na corda, empurrando para não juntar. E a gente vinha atrás. O pessoal da harmonia vinha segurando as cordas para não juntar e espalhar o pessoal. Vinha a bateria, vinha pequena, depois é que foi aumentando assim. (Ibidem)

Ao recordar os antigos carnavais da Portela, Dona Neném citava as batalhas de confete e os desfiles na Praça Onze, principal palco do carnaval negro e popular carioca até meados da década de 1940. Nessa época, o carnaval tido como “oficial” se concentrava na região central do Rio de Janeiro, com as batalhas de confete se espalhando pelos bairros e subúrbios mais distantes do centro. De acordo com Felipe Ferreira (2004, p. 238-242), a origem deste tipo de celebração remonta às batalhas de flores, importadas do carnaval de Nice, na França, e inseridas nos hábitos carnavalescos das elites cariocas entre o final do século XIX e o início do XX. Tal manifestação tinha o formato de desfile de carruagens e automóveis abertos e ricamente ornamentados, à moda dos antigos corsos, que percorriam as principais vias da região central da cidade do Rio de Janeiro, lançando flores uns sobre os outros sob os aplausos do público que acompanhava a carreata pelas ruas. Em pouco tempo, as flores do carnaval francês foram substituídas por confetes na adaptação brasileira da celebração (Idem, p. 140). Na primeira década do século XX, este tipo de manifestação já fazia parte, oficialmente, do carnaval carioca, sendo organizado um concurso para julgar e premiar os carros e fantasias mais ornamentados e luxuosos.

Ainda segundo Ferreira (Idem, p. 142), as batalhas de confete deixaram de existir em seu formato original de desfile de carros ricamente ornamentados a partir da década de 1920, passando a nomear as festas e os bailes populares que se alastravam pelos subúrbios e bairros distantes do centro do Rio de Janeiro, como Santa Cruz, Tijuca, Cavalcanti, Cascadura e Ramos. Nestes territórios, as batalhas geralmente aconteciam em torno de coretos decorados no período que antecedia o carnaval e contavam com a participação de comissões julgadoras que premiavam os agrupamentos e foliões que disputavam primazia artística em diferentes segmentos. Dona Neném também se recordava dos desfiles que a Portela fazia em Oswaldo Cruz e em bairros das zonas norte e oeste do Rio de Janeiro nos dias posteriores ao da

apresentação no concurso oficial das escolas de samba, à época realizado somente no domingo de carnaval.

Ainda lembrando os carnavais de sua juventude, Dona Neném falava sobre o tipo de fantasia que os foliões usavam para desfilar, além de narrar acontecimentos que marcaram a história da Portela e permanecem vivos na recordação de portelenses de diferentes gerações até os dias de hoje:

A primeira vez que eu saí fantasiada foi esse ano na Portela. Eu tinha 14 anos. A fantasia era pijama russo. É um negócio de manga fofa assim. Porque, agora, as escolas mudaram as cores, mas, antigamente, a Império era verde e branco, a Portela era azul e branco, a Mangueira era rosa e verde, ou verde e rosa. Mas, agora, não. Pode uma porção de cores. Antigamente, não podia. Até eu conto uma história que a Surica agora está contando. Eu que contei para ela. Eu saí na Portela de azul e branco, o pijama russo. Então, a gente ia bem assim na frente. Então, veio o Cartola, da Mangueira, e aquele que andava muito com ele... Como era o nome mesmo? Cartola, o Heitor dos Prazeres... E o outro? Esse que até foi lá em casa com ele, que bebia com ele? Não é o que morreu. Acho que foi Carlos Cachaça mesmo. Foram três. Eu sei que Cartola veio de verde e rosa, e o Heitor dos Prazeres... Eu sei que um deles tinha um papagaio verde e branco nas costas. Papagaio Linguarudo, né? Eu sei que vinham três, dois com o Cartola. Então, quando chegou, a gente estava desfilando. E, naquele tempo, era azul e branco mesmo, certo. Era um azul forte assim. “Azul Portela” era azul forte assim!

Era na Presidente Vargas. Era corda. Era tão pequena a escola que era de corda. Então, o Seu Paulo veio e suspendeu a corda para entrar. Quando o Seu Paulo suspendeu a corda para ele entrar, Cartola entrar, de verde e rosa, o outro, o Heitor dos Prazeres, e esse de Papagaio Linguarudo... Aí, Manuel Bam Bam Bam e Ventura vieram e disseram assim: “Olha, Paulo, você entra”. Ele estava de azul e branco. “Você entra”. Parece que ele tinha vindo de São Paulo. “Você entra, mas seus amigos, não!”. Porque estavam tudo de verde e rosa, o outro de Papagaio Linguarudo, vermelho, azul e verde. Todo mundo disse que a Portela expulsou o Seu Paulo. Então, aquilo cresceu. “A Portela expulsou o Seu Paulo!”. E ele disse assim: “Então, eu não entro. Se os meus amigos não entram, eu não entro”. Portela expulsou o Seu Paulo? Não, porque ele disse: “Você entra. Os seus amigos, não”. A Portela não expulsou o Seu Paulo. Ele que não quis entrar, porque os amigos dele não iam entrar. Um dia, eu estava na Surica e a Surica disse: “Porque expulsou, porque não sei quê...”. Foi esse Casquinha que estava junto e mais não sei quem. “Ô, Surica, o pessoal da Portela, o Ventura e o Manuel Bam Bam Bam não expulsaram nada o Seu Paulo. Eu estava dentro da escola e vi. Eles disseram: ‘Você entra, mas seus amigos, não’”. Expulsou o Seu Paulo? O mundo diz que a Portela, o Seu Ventura e o outro, expulsou o Seu Paulo. Não expulsou, não! Porque você entra aqui em casa, o seu amigo, não. Você pode entrar. O seu amigo, não. Você não foi expulso. Eu não te expulsei, não é? A Surica, agora, diz. O pessoal da Portela não expulsou o Seu Paulo, não. O Seu Paulo não entrou porque ele não quis. Ele não entrou, porque ele não quis, não é? Ele também não saiu mais na Portela. Ele fez até um samba. “O meu nome já caiu no esquecimento/ O meu nome não interessa a mais ninguém”. (ANDRADE, 2016, informação verbal)

O contexto narrado por Dona Neném remonta ao carnaval de 1941, ocasião em que Paulo da Portela retornava de uma série de apresentações realizadas na cidade de São Paulo ao lado de Cartola e Heitor dos Prazeres. Os sambistas que acompanhavam o portelense foram impedidos de entrar na agremiação de Oswaldo Cruz no momento do desfile com a justificativa de que vestiam roupas com cores diferentes da Azul-e-Branco. Sabe-se, todavia, que a real motivação da proibição eram antigas divergências entre dirigentes da Portela e Heitor dos Prazeres. Além de não desfilar pela Portela no carnaval de 1941, Paulo da Portela se afastou da escola e, pouco tempo depois, ingressou na Lira do Amor, da qual tornou-se presidente. O samba que Dona Neném faz referência em seu depoimento foi composto por Paulo da Portela e teve como mote o episódio de ruptura do sambista com a escola de samba de Oswaldo Cruz. Ainda hoje, Paulo da Portela permanece sendo personagem central da maioria das narrativas que remetem ao passado da Portela e à origem dos valores da agremiação.

A convivência com Paulo da Portela e com outros fundadores da Azul-e-Branco tornava Dona Neném uma personalidade respeitada e admirada pela comunidade portelense, que identificava nela uma fiel depositária das memórias da agremiação. Neste sentido, orientando-se pelos valores e saberes herdados dos mais velhos, nota-se a presença de um modo de legitimação de saber e de autoridade que caracteriza o mundo do samba onde os mais antigos ocupam uma posição de prestígio e ascendência cultural e social na hierarquia da escola. Por esta razão, Dona Neném era sempre tratada com grande deferência e estima pela comunidade portelense e por diferentes núcleos de sambistas do Rio de Janeiro.

4.3 Era só branco que trabalhava lá

Dona Neném contava que frequentou o ensino formal até o sexto ano, tendo estudado na Escola Municipal Paraguai, localizada no bairro de Marechal Hermes, na vizinhança de Oswaldo Cruz. Em sua casa, quem teve a oportunidade de estudar por mais tempo foi o seu irmão Lincoln. À época, o pai de Dona Neném era funcionário do Senado e tinha condições financeiras de manter os estudos do irmão em bons colégios do Rio de Janeiro. Dona Neném contava que o seu primeiro emprego formal foi como costureira em um ateliê sediado no Edifício Darke, um dos primeiros arranha-céus do centro da cidade, localizado na avenida Treze de Maio, em frente ao Teatro Municipal. As narrativas que trazem à tona as discriminações enfrentadas por Dona Neném em sua juventude aparecem em suas recordações sobre o cotidiano de trabalho no ateliê de costura:

Aqui, morava uma amiga nossa e ela me pediu para ir lá ajudar a esfriar um vestido dela, que ela era costureira também. Então, eu fui. Quando acabou esse vestido de noiva, uma pequena que trabalhava com ela disse: “Ô, Yolanda, aí embaixo, no quarto andar, a moça precisa de pessoas para trabalhar com ela”. Eu fui, mas eu não sabia que lá não trabalhavam pessoas escuras. Era só branco que trabalhava lá. Eu cheguei e bati. A Ambrosina era branca também, mas não me disse nada. Mandou eu ir e eu fui. Quando eu cheguei lá, a Dona Domingas abriu a porta e eu vi um vestido no manequim muito bonito. Ela me perguntou: “Você é costureira?”. Eu disse assim: “Não, não”. Ela perguntou: “Mas você costura?”. Eu: “Costuro”. Ela: “Você quer ficar hoje aqui?”. Eu: “Fico”.

Então, eu fiquei uns três ou quatro dias assim. Aí, o Seu Azevedo, até já falecido, disse: “Domingas, você quer que a Yolanda fique?”. Dona Domingas disse assim: “Deixa ela ficar, né, Azevedo?”. E ele: “Então, eu vou mandar ela trazer a carteira dela”. E ele levou a minha carteira, assinou e eu fiquei trabalhando lá. Então, uma menina disse assim: “Yolanda, aqui nunca trabalhou pessoas escuras. Como é que você trabalhou?” Eu disse: “Ela me deixou ficar e eu fiquei trabalhando”.

Dali foram entrando pessoas escuras. A Margarida até, depois, quando eu me casei, foi madrinha da Áurea. Então, entraram outras pessoas. Aí, elas disseram: “Ah, Yolanda, mas, também, porque ela te aceitou e você ficou quieta, não dá nem para acreditar que pessoas escuras eram assim que nem você”. Eu peguei e disse assim: “Por quê? Eu não fiz nada. Ela viu que eu tinha educação”. Aí, começou a entrar pessoas escuras para trabalhar lá. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

As lembranças de Dona Neném sobre as condições e os acontecimentos que marcaram o seu ingresso no ateliê de costura demonstram como os marcadores raciais e de gênero determinavam as possibilidades de qualificação profissional e ascensão social através do emprego formal para mulheres negras na cidade do Rio de Janeiro nos anos iniciais da década de 1940: pelo lado dos proprietários do ateliê, ao não admitir pessoas negras em seu quadro de funcionários até o ingresso de Dona Neném; pelo lado das companheiras de ofício, mulheres brancas que trabalhavam como costureiras, que desqualificavam a formação profissional de Dona Neném, sendo esta uma tendência arraigada na sociedade brasileira de forma geral, especialmente no interior de espaços sociais formados por grupos hegemonicamente brancos. As lembranças de Dona Neném evidenciam a sua consciência sobre as tensões raciais presentes em seu cotidiano de trabalho e a forma como ela enfrentava esta realidade profundamente excludente e discriminatória:

Eles só me olhavam muito, não é? Me olhavam muito! Teve um dia que começou. Eu até não tinha que contar, mas vou contar. Começou a sumir dinheiro na bolsa dela. Ela não me dizia nada, mas ficou desconfiada comigo. Um dia, eu passei mal e faltei ao serviço, não fui trabalhar. Liguei para ela dizendo que eu não ia, que eu não estava passando bem. E sumiu 100 reais da bolsa dela. Parece até que foi bom eu não ter ido naquele dia. Quando eu voltei

para trabalhar – eu fiquei dois dias em casa – quando eu voltei, uma amiga minha disse assim: “Yolanda, olha, a Dona Domingas estava desconfiada que você apanhava dinheiro na bolsa dela, mas quem apanhava era o sobrinho do Seu Azevedo. Mandou ele embora”. Eu faltei ao serviço e sumiu dinheiro da bolsa dela. Quer dizer que eu já era escura e sumindo dinheiro da bolsa dela? Quem é que estava apanhando? Era eu. Mas eu faltei ao serviço e sumiu 100 reais da bolsa dela, no dia que eu faltei. Aí, ela viu que era o sobrinho do Seu Azevedo que estava apanhando e mandou ele embora. Quem ia embora era eu, mas foi ele que foi.

Havia preconceito, né? Tanto havia que lá não entrava negro, não é? E depois que eu trabalhei lá por cinco anos, quando estava para me casar, ela fez meu vestido de noiva. Comprou na Rua Ouvidor, até esqueci o nome da casa. Foram 20 metros de pano para fazer meu vestido. Cetim do chaise, aquele cetim bom! O meu vestido tem 20 metros. As meninas que fizeram e me deram o véu. Aquele véu enorme... Foi um vestido enorme, um véu enorme também! Foi feito tudo lá. E [Domingas] tornou-se minha comadre. (Ibidem)

Dona Neném trabalhou no ateliê de costura do Edifício Darke até o final da década de 1950. Pouco tempo após o nascimento de Áurea Maria, Dona Neném se aposentou da profissão de costureira devido a problemas de saúde que tivera durante a gravidez. O ofício de costura e bordado é uma atividade bastante comum entre mulheres que fazem parte de escolas de samba e muitas delas atuam na produção do carnaval como um meio de sobrevivência familiar, quase sempre enfrentando longas jornadas de trabalho mal remuneradas, ainda que a dedicação voluntária seja uma realidade muito presente no contexto das agremiações cariocas até os dias de hoje. Áurea Maria e Tia Surica contam que, quando eram mais jovens, Dona Neném era quem costurava as roupas para elas desfilarem de baianinha pela Portela. Nesta época, os próprios integrantes da escola de samba eram responsáveis pela produção dos figurinos, o que envolvia não apenas a confecção das fantasias propriamente ditas, mas, ainda, a aquisição do tecido e a criação do desenho, como lembrava Áurea Maria:

Em 1970, nós saíamos de baianinhas. E saímos várias vezes. Teve uma época que não tínhamos dinheiro e a minha mãe desfez o vestido de noiva dela que tinha 20 metros de calda. Deu para fazer umas cinco baianas. Inclusive a Surica também desfilou conosco nesse momento. Sempre desfilando na Portela.

Na época, nós desenhávamos a fantasia. Tínhamos uma ideia e quem sabia desenhar melhor, desenhava, e levava para o Seu João, na época, se não me engano, aprovar. Ele aprovava e nós executávamos. Eram baianinhas, que não existem mais. Não eram baianas rodadas, eram mini baianas. Tinha mais de dez pessoas, todas femininas. (ANDRADE, 2019, informação verbal)²⁸⁶

²⁸⁶ ANDRADE, Áurea Maria de Almeida. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019.

A participação de integrantes da comunidade da escola de samba na produção do carnaval sofreu modificações a partir do ingresso de profissionais contratados para atuar em diferentes segmentos da criação dos desfiles carnavalescos, trazendo consigo suas referências e preferências estéticas para pensar e produzir o carnaval e alterando as dinâmicas de organização coletiva no interior das agremiações cariocas. De acordo com Sergio Cabral (1996, p. 187), estas transformações marcaram a consolidação de um novo paradigma de desfile, a partir do qual o aspecto visual e o espetáculo plástico passaram a predominar sobre o ritmo, a dança, o canto e os modos próprios de expressão artística, coletiva e popular até então vigentes nas escolas de samba do Rio de Janeiro.

4.4 Eu e o Manacé fomos criados juntos

Dona Neném foi casada durante 44 anos com Manacé José de Andrade, popularmente conhecido como Manacéa, apelido dado pelo compositor Paulinho da Viola. Manacéa dedicou mais de 60 anos de sua vida à Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz e se consagrou como um dos mais fecundos compositores desta agremiação, sendo autor de sambas-enredo que marcaram os carnavais das décadas de 1940 e 1950, além de sambas de terreiro que se tornaram conhecidos através de gravações de Cristina Buarque, Beth Carvalho, Zezé Motta, Zeca Pagodinho, Tia Surica, Luiz Carlos da Vila e pela própria Velha Guarda da Portela, conjunto musical do qual foi líder e fundador.

Nascido em 26 de agosto de 1921, na Pedra de Guaratiba, bairro localizado às margens da Baía de Sepetiba, na zona oeste do Rio de Janeiro, Manacéa mudou-se para o subúrbio de Oswaldo Cruz ainda criança, permanecendo no bairro até falecer, aos 74 anos de idade. O seu pai, José Augusto de Andrade, trabalhava na soca, batendo os dormentes do trem²⁸⁷, mudando-se com os filhos para Madureira na segunda metade da década de 1920. De sua família, dois de seus irmãos, Aniceto e Bonifácio (conhecido como Mijinha), também se consagraram compositores da Portela, contribuindo para a formação de uma rica tradição musical pela qual a escola é reconhecida até os dias de hoje.

Manacéa começou a frequentar a Portela aos oito anos de idade, quando a escola ainda se chamava Vai Como Pode e desfilava na Praça Onze. O compositor contava que saía atrás da bateria, de braços dados com o seu tio Nicanor Lopes, que foi tesoureiro e presidente da

²⁸⁷ COSTA E SILVA, Álvaro. Manacé, um coração que bate ao ritmo do samba. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1989. Madureira, p. 21.

agremiação de Oswaldo Cruz. Aos 14 anos, Manacé já tocava tamborim e, aos 19, compôs seu primeiro samba para a escola. Antes disso, Manacé também chegou a segurar corda, gambiarra e a esquentar os tamborins da bateria da Portela para os desfiles de carnaval²⁸⁸. Na agremiação azul e branca, Manacé exerceu, ainda, a função de diretor de harmonia, instrumentista e compositor, além de líder e presidente da Velha Guarda da Portela.

O encontro entre Manacé e Dona Neném aconteceu quando ambos ainda eram adolescentes, através do irmão de Manacé, Aniceto José de Andrade, que frequentava as reuniões musicais na casa de Dona Neném, estabelecendo amizade com seu irmão Lincoln. Dona Neném também guardava recordações do tempo em que conheceu Manacé:

Porque nós fomos, para bem dizer, criados juntos. Porque ele morava aqui na Rua Sérgio de Oliveira, onde tem o busto do Seu Paulo. E eu morava na outra rua, essa rua aqui de trás. Aqui, meu pai morreu. Aí, minha mãe, quando comprou aqui, o Lincoln já se dava com o irmão dele, o Aniceto. Aí, o Aniceto vinha muito aqui, que ele tocava cavaquinho e o meu irmão, violão. E o meu padrasto tocava também cavaquinho. Quer dizer que aqui ficava sempre uma música, sempre tocando aos domingos. Aí, Aniceto deixava sempre o cavaquinho dele aqui. O Manacé pequeno vinha aqui buscar o cavaquinho do Aniceto, e levava o cavaquinho. O Manacé trabalhava no geleiro, aqui em Oswaldo Cruz.

Ele tinha catorze para quinze anos. Sempre trabalhou no geleiro. E mamãe mandava eu comprar gelo. Engraçado que, naquele tempo, acho que vocês não pegaram, tinha uma geladeira de pau. Vocês não pegaram isso? Uma geladeira de pau. Era assim, desse tamanho assim. Aí, mamãe mandava eu ir em Oswaldo Cruz buscar gelo. Até chegar aqui, com aquele jornal embrulhando o gelo? Eu ia comprar o gelo e Manacé mexia comigo. Eu dizia: “Mamãe, eu não vou mais comprar o gelo, porque, toda vez que eu vou comprar o gelo, o Manacé mexe comigo. Eu não vou mais comprar o gelo!”. E ele também vinha muitas vezes buscar o cavaquinho do irmão, que o irmão deixava o cavaquinho aqui, o Aniceto. Isso que eu não queria comprar o gelo. Daí o irmão dele, o outro que faleceu, o Tino, e o Manacé tinha dezoito anos, o chefe lá de onde o Tino trabalhava, que ele era eletricitista, chamou Manacé para ficar no lugar do irmão. Manacé foi com dezoito anos para lá. Era ali perto da Central, na Rua Senador Pompeu. Manacé foi trabalhar ali, trabalhava só varrendo. O irmão dele era eletricitista. Manacé foi varrer, porque não tinha profissão. Aí, o Seu Domingos, também chamava Domingos... engraçado, a minha patroa, Domingas; o chefe dele, Domingos. No meu casamento, ele veio. Então: “Seu Domingos, Dona Domingas”. Os dois Domingos! Aí, Manacé falou: “Seu Domingos, eu não vou ficar só varrendo, eu queria aprender uma profissão”. E ele: “Você quer a profissão do seu irmão, eletricitista?”. Ele disse: “Não. Eu quero ser serralheiro”. Manacé começou como aprendiz de serralheiro. Ali, ele ficou trinta e dois anos. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

²⁸⁸ ESTEVES, Nelma. Ele vem do tempo em que não havia samba-enredo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1982. Madureira, p. 4.

Segundo contava Dona Neném, Manacéa exerceu durante mais de trinta anos a profissão de serralheiro em uma fábrica de construção localizada na Rua Senador Pompeu, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Ao se aposentar, Manacéa passou a se dedicar integralmente ao ofício de compositor e à Velha Guarda da Portela, ao lado da qual chegou a gravar três discos e teve registradas composições de sua autoria, como *Quantas Lágrimas*, *Flor do Interior*, *Nascer e florescer*, *Sempre teu amor* e *Volta, meu amor*, esta última em parceria com sua filha Áurea Maria. Com *Quantas Lágrimas*, que recebeu regravação de Cristina Buarque na década de 1970, Manacéa alcançou grande sucesso, embora lamentasse o fato da arrecadação de direitos autorais nunca render financeiramente o que esperava²⁸⁹.

Dona Neném contava que começou a namorar Manacéa quando tinha 18 anos de idade e o casamento oficial aconteceu no ano de 1951. Fruto da união do casal são as filhas Áurea Maria e Heloísa Helena, além de Ana Maria (*in memoriam*), sobrinha de Dona Neném, que foi criada como filha pela família. Das três filhas, Áurea Maria foi a única que seguiu os passos do pai, integrando como pastora e compositora o conjunto da Velha Guarda da Portela. Inicialmente, Áurea Maria começou desfilando no segmento de baianinhas da Portela, vestindo fantasias que ela mesma desenhava e Dona Neném costurava. Mais tarde, migrou para a ala do Donga, até ingressar na Velha Guarda da Portela, aos 36 anos de idade, tornando-se a integrante mais jovem a fazer parte do conjunto musical de portelenses veteranos. Com formação superior na área de Serviço Social, Áurea Maria também coordenou projetos sociais na Portela, desenvolvendo atividades culturais, esportivas e educativas voltadas para crianças e adolescentes da comunidade. Atualmente, Áurea Maria permanece atuando como compositora e pastora da Velha Guarda da Portela, além de fazer parte do Conselho Deliberativo da agremiação azul e branca.

4.5 A minha casa sempre foi musical

O quintal da casa de Manacéa e Dona Neném, na antiga Rua Dutra e Melo, nº 58, em Oswaldo Cruz – que, em tempos ainda mais remotos, era conhecida como Rua da Bica –, foi um espaço de referência para os mais diversos acontecimentos ligados à cultura do samba daquela localidade: desde festas e ensaios da Velha Guarda da Portela até gravações de filmes e lançamentos de discos, além de celebrações de aniversário e eventuais encontros que reuniam

²⁸⁹ ÂNGELLIS, Anamaria de. O samba da velha guarda, a chama eterna do carnaval. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1984. Madureira, p. 6.

compositores e sambistas portelenses. O quintal de Dona Neném e Manacéa é reconhecido como um dos espaços matriciais do samba de Oswaldo Cruz e da Portela, tendo em vista que, desde a década de 1930, o local já reunia músicos, compositores e sambistas que fizeram parte dos anos iniciais de formação da Azul-e-Branco. Dona Neném contava que sua casa sempre foi muito movimentada: primeiramente, pelos amigos de seu irmão Lincoln, e, depois do seu casamento, também por companheiros de Manacéa:

No tempo do meu irmão, do Lincoln, era movimentado dos amigos dele, né? Aí, quando eu me casei com o Manacé, ficou movimentado com os amigos do Manacé. Sempre samba, Paulinho da Viola e outros mais, Cristina Buarque... A Cristina, eu me dou com ela até hoje, né? E com esse Paulinho, também. Ele me trata muito bem. Aí, era todo mundo lá em casa tocando, já no tempo do Manacé. Cristina, o Paulinho... (ANDRADE, 2016, informação verbal)

Em depoimento prestado a Isnard Araújo, Aniceto José de Andrade, o Aniceto da Portela²⁹⁰, compositor portelense e irmão de Manacéa, contava que foram nas reuniões na casa de Dona Neném que aprendeu a tocar cavaquinho, muito influenciado pelo padrasto dela, que também tocava o mesmo instrumento. Nesta época, ainda eram raros os músicos e compositores ligados ao meio do samba que viviam a música de forma profissional, sendo tal prática uma atividade ligada ao prazer, à celebração, à preservação de valores e ao cultivo das tradições culturais do grupo. É importante ressaltar que as reuniões de samba que aconteciam nas casas e nos quintais de Oswaldo Cruz e Madureira sempre foram um lugar propício para o surgimento de novas composições, além de ser um espaço onde se podia perpetuar e difundir a tradição musical portelense. Dona Neném contava que muitas composições saíram das reuniões que aconteciam em sua casa:

Porque começavam ele, meu irmão, meu padrasto, começavam a cantar. Aí, vinha juntando pessoas e acabava ali saindo sambas. Muitos sambas, né? Depois, o meu padrasto morreu e meu irmão ainda ficou muitos anos. Também, sempre tinha. Depois, o meu irmão morreu, mas continuou vindo pessoas. Cristina Buarque sempre veio e outras pessoas mais sempre vêm aqui cantar. [...]

Aqui tinha muita roda de samba. Então, começou a vir muita gente na roda de samba aqui. Todo o quintal enchia muito. Mas, graças a Deus, nunca teve aborrecimento! Vinham mesmo a fim de tomar cerveja e beber à vontade. Eu fazia panelada de comida e tudo. Aí, depois, eu fiquei um pouco cansada e disse: “Manacé, para um pouco com isso. É muita gente!”. Então, começou a ir para a casa da Doca. Daqui, foi para a casa da Doca. A Doca, graças a Deus, começou do lado de lá de Oswaldo Cruz. Aí, acabou a confusão aqui em casa. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

²⁹⁰ ANDRADE, Aniceto José de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Isnard Araújo. Museu Histórico Portelense, Departamento Cultural da Portela, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo em áudio.

Na primeira metade da década de 1970, período em que o conjunto musical da Velha Guarda da Portela se formou, os ensaios tinham como sede o quintal de Dona Neném e Manacéa, migrando, pouco tempo depois, para um terreno localizado nos fundos do prédio onde residia a família de Tia Doca, na Rua Antônio Badajós, nº 11, em Oswaldo Cruz. O quintal de Tia Doca se tornou, em pouco tempo, um dos lugares mais concorridos do subúrbio carioca, frequentado por moradores da localidade e visitantes de outras regiões da cidade do Rio de Janeiro, além de nomes representativos do segmento do samba no meio artístico brasileiro, como Beth Carvalho, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho.

Além dos encontros da Velha Guarda da Portela, o quintal de Dona Neném também foi cenário para a gravação de documentários e o lançamento de discos de artistas ligados ao meio do samba de Oswaldo Cruz e Madureira. Uma parte do curta-metragem *Partido-Alto*, do diretor Leon Hirszman, filmado em 1976 e lançado em 1982, foi gravada no quintal de Dona Neném e Manacéa²⁹¹. A sessão de fotos para a capa do disco de estreia de Dona Ivone Lara, *Samba minha verdade, samba minha raiz* (EMI-Odeon), lançado em 1978, também foi realizada no quintal da Rua Dutra e Melo, nº 58, em Oswaldo Cruz. Em 2008, a casa de Dona Neném voltou a sediar parte das gravações do documentário *O mistério do samba*, produzido por Marisa Monte e com direção de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, que trouxe como tema central de seu enredo as histórias e composições da Velha Guarda da Portela.

Dona Neném dizia que sua casa sempre foi muito musical, desde os seus tempos de infância. Com uma história quase tão antiga quanto a da Portela, o quintal de Dona Neném e Manacéa, diferentemente dos quintais de Tia Doca e Tia Surica, sempre teve um acesso mais restrito, sendo frequentado, prioritariamente, por convidados da família e integrantes da Velha Guarda da Portela. Diferentes gerações de sambistas e compositores da Portela reconhecem neste espaço um lugar referencial do samba de Oswaldo Cruz. Em *Homenagem à Velha Guarda*, gravado no álbum *Terreiro* (Eldorado, 1980), Monarco presta uma homenagem ao local que reuniu portelenses históricos, e que, ainda hoje, é celebrado e reverenciado por diferentes gerações de sambistas:

HOMENAGEM À VELHA GUARDA (Monarco)

²⁹¹ Outro local onde foram feitas gravações do curta-metragem foi o quintal da casa do compositor e sambista portelense Antônio Candeia Filho, na Rua Mapendi, no bairro de Taquara, em Jacarepaguá.

Um dia
 Tu foste à Lapa ver a malandragem
 Perdeste o tempo e a viagem
 Como teu samba diz
 Eu fui à Portela ver os meus sambistas
 Mas, consultando a minha lista
 Também não fui feliz
 Lá, falaram-me sobre um terreiro
 Onde eles passam o dia inteiro
 Num lugar qualquer de Oswaldo Cruz
 Fica lá perto de Bento Ribeiro
 Aonde Paulo e seus companheiros
 Faziam sambas que até hoje seduz

Procurando na localidade
 Encontrei Mano Alvaiade
 Nosso antigo diretor de harmonia
 Deu-me a sua dica valiosa
 É uma casa formosa
 Que reúne paz, amor e alegria
 Daí, vi os sambistas de fato
 Manacéa e Lonato e outros mais
 Juro que fiquei boquiaberto
 Nunca me senti tão perto
 Da Portela dos tempos atrás

4.6 Ele começava a cantar lá nos fundos do meu quintal

Em sua trajetória como compositor, Manacéa foi autor de sambas-enredo que tiveram destaque nos carnavais das décadas de 1940 e 1950 da Portela, como: *Homenagem à Princesa Isabel* (1948), *O Despertar do Gigante* (1949), *Riquezas do Brasil* (1950) e *Brasil de Ontem* (1952). Com exceção do carnaval de 1952, que teve o seu resultado oficial anulado, em razão das fortes chuvas que levaram os jurados a abandonar o local do desfile²⁹², os sambas-enredo de Manacéa colocaram a Portela nas primeiras colocações dos carnavais que disputou. É importante ressaltar que, nesta época, ainda prevaleciam os sambas-enredo que homenageavam episódios e personagens da história oficial do Brasil. De acordo com Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2010, p. 51-53), as temáticas nacionalistas ganharam força nas escolas de samba cariocas sob influência do patriotismo que marcou o Estado Novo getulista, a partir do final da década de 1930. Desde 1938, o próprio regulamento oficial da União das Escolas de

²⁹² Dados obtidos no site oficial do G.R.E.S. Portela. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

Samba estabelecia diretrizes para os desfiles que não permitiam enredos baseados em temas internacionais, alinhando-se ao “ufanismo patriótico” que orientava a política oficial do Estado brasileiro (Idem, p. 51).

Esta forma de compor a partir de um enredo fixo, diferenciava-se dos sambas cantados nos carnavais dos primórdios das escolas de samba cariocas. Estes últimos não seguiam um tema previamente definido e se baseavam em assuntos inspirados na realidade dos sambistas, versando sobre o amor, a natureza, o cotidiano e os feitos de sua agremiação, como afirmava Manacéa na reportagem *Manacéa: as lembranças em azul e branco*, do jornal *O Globo*, de 11 de dezembro de 1987²⁹³: “Nas décadas de 40 e 50, a letra fluía naturalmente. O samba era completado na Avenida, com comentários dos fatos cotidianos, de acordo com o estado de espírito dos diretores. Saía do coração, não era fabricado”. Manacéa fazia referência ao samba cantado na fase inicial do carnaval das escolas de samba, que era composto por uma primeira parte fixa, sendo os versos da segunda parte improvisados no momento do desfile pelos mestres ou diretores de canto da escola. Na Portela, os principais nomes que desempenharam esta função foram Paulo da Portela, Ventura, Alcides “Malandro Histórico” e João da Gente (CANDEIA & ISNARD, 1978, p. 38).

Na reportagem *Manacé, um coração que bate ao ritmo do samba*, do jornal *O Globo*, de 29 de setembro de 1989²⁹⁴, Manacéa criticava o fato do carnaval como espetáculo ter anulado a espontaneidade e a criatividade do sambista: “O carnaval era feito na base do improviso. Pegávamos o trem do subúrbio, com alegorias pequenas enfiadas no carvoeiro, e íamos desfilar. Nem ao menos sabíamos o samba-enredo direito. Na minha época, só existia a primeira parte e a segunda era feita na hora”, recordava-se o compositor. A mesma crítica era expressa pelo sambista portelense na reportagem *Ele vem do tempo em que não havia samba-enredo*, do jornal *O Globo*, de 13 de agosto de 1982²⁹⁵: “Naquele tempo, era bom. O samba saía natural, depois de um sofrimento, geralmente de amor. A escola pegava o melhor, e levava para o desfile. Hoje, não tem. Tem o samba-enredo. Não é tão natural”, reconhecia Manacéa.

Dona Neném também guardava recordações da época em que Manacéa passou a compor sambas-enredo para os carnavais da Portela:

²⁹³ MANACÉA: as lembranças em azul e branco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1987. Madureira, p. 21.

²⁹⁴ COSTA E SILVA, Álvaro. Manacé, um coração que bate ao ritmo do samba. *O Globo*, 29 de setembro de 1989, p. 21.

²⁹⁵ ESTEVES, Nelma. Ele vem do tempo em que não havia samba-enredo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1982. Madureira, p. 4.

Ele escondia [o enredo]. Porque, agora, as escolas apresentam o enredo e todo mundo sabe. Antigamente, eles escondiam o enredo. Tanto que teve um ano que a Portela saiu com o mesmo enredo do Império. Eles esconderam tanto que, na hora, botaram o mesmo enredo. Foi *Dom João VI*. A Portela saiu com o mesmo enredo do Império, porque eles escondiam, não é? Agora, não. Agora, é publicado. “Manacéa, como é que era o enredo?”. E ele: “Não sei”. Ele não dizia. Quando ele fazia o samba é que a gente via. Porque, se ele me contasse, eu contava para as minhas amigas. Eu sempre gostei muito dos sambas dele. Sempre gostei! [...]

Ele sempre fazia samba sozinho. Tanto que teve um ano que ele estava fazendo samba e até cantando o samba na quadra. Foi a primeira vez que o Candeia chegou com um samba. Aí, o Natal chegou perto do Manacé e falou: “Manacé, olha, o Candeia tá aí com um samba e quer apresentar o samba. O que é que você diz? Você já está ensaiando o seu?”. O Manacé virou para o Natal e disse assim: “Natal, você deixa eles ensaiarem. Ganha o melhor para a escola”. Aí, foi Candeia, Picolino, Casquinha, Waldir 59 e Altair Prego. Acho que foram cinco. Muito bonito o samba! Muito bonito. Candeia só fez samba bonito! E, para disputar, Manacé tinha que perder. Tinha que perder, porque cinco fazendo um samba? E Manacé ensaiando só e fazendo sozinho? Aí, eles cantaram o samba e o Natal: “O que é que você diz, Manacé?”. E o Manacé: “Deixa o samba deles, porque está muito bonito o samba deles. Eu quero o melhor para a escola, Natal”. Dali, o Candeia começou a ganhar. Também, sempre uma porção de compositores fazendo, mas valia, porque eles sempre fizeram samba bonito. Aí, Manacé parou de fazer samba-enredo. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

Nos anos iniciais da década de 1950, Manacéa deixou de compor sambas-enredo, abrindo espaço para um grupo de jovens compositores no qual reconhecia grande talento e ligação com a tradição musical da Portela. O grupo, que se tornou conhecido pelo nome de “Turma do Muro”, tinha como representantes Candeia, Casquinha, Waldir 59, Picolino, Altair Prego e Jorge Bubu, sendo assim batizado por ter como ponto de encontro os arredores da Rua Dona Clara, ao lado do muro da estação de Oswaldo Cruz. De acordo com os biógrafos da Velha Guarda da Portela, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens (2001, p. 45), este grupo, ao lado de compositores como Zé Ketí, Carlos Elias, Walter Rosa e Monarco, deu início a um processo de renovação na ala de compositores da Portela, possibilitando que a agremiação se mantivesse em evidência no carnaval carioca até, pelo menos, meados da década de 1970.

Diferentemente de alguns de seus parceiros, Manacéa não se dedicou a seguir uma carreira individual no meio fonográfico, ainda que tenha sido autor de obras que alcançaram sucesso na voz de intérpretes do samba e da MPB. Ao falar sobre o processo de criação de Manacéa, Dona Neném reconhecia em seu companheiro um autor minucioso, que compunha quase sempre de forma solitária:

Samba de terreiro ele também fazia sozinho. Porque ele começava a cantar lá nos fundos do meu quintal. Não tinha uma casa lá. Agora, tem a casa do meu

neto. O quintal era enorme! Então, tinham dois pés de mangueira muito grandes. E ele ficava ali embaixo, tocando cavaquinho e cantando o samba. A gente ia ouvindo o samba sendo feito. Eu decorava os sambas, porque ele cantava tanto, que a gente tinha que aprender, né? A gente aprendia! [...]

Bom, porque, agora, quase nem tem samba de terreiro. Agora é mais samba-enredo, né? Poucos sambas de terreiro. Eu até que nem me lembro se tem sambas de terreiro agora. Eu vejo mais samba-enredo, né? Antigamente que tinha, pois saía muito bloco de sujo. E no bloco de sujo sempre tinha samba de terreiro.

Eu acho que é porque ensaiam muito o samba-enredo para ganhar o dinheiro. Porque, quando o Manacé fazia samba, Alvaiade e até Candeia, eles nunca ganharam nada. Faziam samba por amor. Até tempo de Candeia, era samba por amor. Candeia também nunca ganhou nada. E, agora, não. Agora, não tem amor. Agora, tem é o dinheiro. Não é isso mesmo? Quer dizer que o samba tem que ser bom, né? Tanto que é essa disputa de samba-enredo, não é? Ou ganha o melhor ou ganha... Eu não sei, porque eu quase nem vou na Portela. Eu vou na Portela só na Feijoada. Eu gosto de ir na Feijoada. Toda semana, eu não perco uma Feijoada. Todas as Feijoadas, eu gosto de ir!

Na Feijoada, canta os sambas antigos. Canta muito o de Manacé. Até os sambas de Manacé esse menino canta. *Quantas Lágrimas* é a primeira que sempre sai, né? Qualquer lugar, sempre começa cantando *Quantas Lágrimas* e outros sambas do Manacé. É o Serginho Procópio. Mas o Marquinhos também canta. Mas o Serginho é quem fica cantando mais. Então, ele canta. Tem dia que ele olha para mim e começa a cantar sambas de Manacé. Eu olho para a cara dele e começo a rir. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

A prevalência do samba-enredo como forma de composição representativa das escolas de samba, concebido com foco no desfile carnavalesco e na produção fonográfica ligada a este segmento, a partir do final da década de 1960, fez com que os sambas de temática e formato livres perdessem cada vez mais espaço na vida social e cultural das agremiações cariocas. A partir de então, as reuniões que tinham como propósito relembrar os sambas mais antigos, assim como apresentar novas composições, passaram a migrar do ambiente da escola de samba para os botequins do entorno ou para os quintais de componentes veteranos da agremiação azul e branca, como foi o caso de Dona Neném e Manacéa, Tia Doca, Argemiro e Tia Surica.

O sambista e compositor Manacéa, que se destacou como autor de sambas de terreiro e de enredo na Portela, somente chegou a alcançar alguma popularidade no meio musical com a gravação de *Quantas Lágrimas*, que recebeu o primeiro registro fonográfico no disco de estreia da Velha Guarda da Portela, em 1970, mas só obteve sucesso com a regravação realizada por Cristina Buarque, em 1974. Dona Neném contava que a gravação de *Quantas Lágrimas* não propiciou o retorno financeiro esperado por Manacéa e que o compositor portelense nunca pôde viver somente dos rendimentos obtidos com a música:

Porque o dinheiro veio agora, e é pouquinho, não é? Porque você vê, antigamente, não tinha dinheiro. Até no tempo do Candeia, não tinha dinheiro, não é? Quer dizer que, agora, quando passou a ter dinheiro, não tem grande

dinheiro. Sempre é pouco! Eu acho que para viver só de dinheiro de samba tem que ter muito samba gravado. É quem pode viver. Mas é um bocadinho difícil. Para o Manacé, foi. Agora, não sei para os outros. Porque, também, o Manacé tinha o emprego dele, né? Antes, trabalhou, e, depois, se aposentou, mas tinha um pouquinho do emprego dele, né? [...]

Ah, ele até chorou. Porque a Cristina gravou *Quantas Lágrimas*. E, depois, não foi só a Cristina, outras pessoas gravaram *Quantas Lágrimas*. Então, a Cristina ligou: “Manacé, o senhor já recebeu?”. O Manacé disse assim: “Não”. “Eu já estou recebendo. Eu já estou recebendo. Vai lá, Manacé!”. Manacé disse assim: “Não. Vou esperar”. Então, Manacé ligou para lá e disseram que estavam pagando. Do jeito que estavam cantando, pensa que havia um bom dinheiro. Manacé disse assim: “Vou ver se encontro o Alvaiade para o Alvaiade ir comigo”. Você ouviu falar em Alvaiade, né? Aí, o Manacé chegou e não encontrou o Alvaiade. Ele encontrou um amigo nosso, o Moacir. “Moacir, quer ir lá embaixo comigo?”. O Moacir foi. Quando chegaram lá embaixo, que foram pagar, três reais que pagaram a Manacé. O Manacé chorou quando ele recebeu aqueles três reais. *Quantas Lágrimas* fazendo sucesso, até depois que ele morreu, e nunca mais recebeu. Recebeu aqueles três reais e nunca mais recebeu. Depois que ele morreu, foi que eu recebi mais um pouquinho. Até a minha outra filha disse: “Pô, meu pai tinha tanta vontade de receber”. Acho que foi quatro ou cinco que eu recebi. “E meu pai não recebeu isso”. Quer dizer que todo mundo pensou, quando *Quantas Lágrimas* estava cantando muito, que a Áurea e as minhas filhas estavam fazendo essa casa, entre 1973 e 1974, com *Quantas Lágrimas*. Ela trabalhava em três empregos: Pedro Ernesto, Salgado Filho e Carmela Dutra. Nesses três empregos, fazia essa casa. E todo mundo pensou que elas estavam fazendo essa casa com o dinheiro de *Quantas Lágrimas*. Não tinha dinheiro nenhum! Luta delas para fazerem essa casa.

Até hoje, se vem o dinheiro, vem muito pouco. Vem muito pouco, mas pouco mesmo! Duzentos, cento e pouco... E passa três ou quatro meses para vir esse dinheiro. Muito pouco, mesmo. Se o Manacé fosse viver de dinheiro de música, não viveria. (Ibidem)

Serralheiro de profissão, Manacéa dizia receber somente “alguns trocados”²⁹⁶ com a arrecadação de direitos autorais de suas obras gravadas. De acordo com o compositor, os recursos que garantiam o sustento de sua família eram oriundos da aposentadoria, do cachê de shows da Velha Guarda da Portela e de trabalhos eventuais que realizava ao lado de integrantes do conjunto. As dificuldades financeiras para sobreviver da própria arte, quer seja na condição de compositor ou como músico, ainda é uma dura realidade enfrentada pela maioria dos sambistas, em especial aqueles oriundos de escolas de samba. Tal fato comprova que o samba, enquanto gênero musical e expressão cultural, e o sambista, enquanto detentor e mantenedor desta tradição, ainda carecem de maior reconhecimento no âmbito da industrial cultural e do entretenimento e da sociedade brasileira como um todo.

²⁹⁶ MANACÉA: as lembranças em azul e branco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1987. Madureira, p. 21.

Em seus últimos anos de vida, Manacéa deixou de desfilar pela Portela²⁹⁷, embora continuasse a frequentar a Portelinha, local de encontro da Velha Guarda, sempre às quartas-feiras²⁹⁸. Em homenagem ao compositor portelense, falecido no dia 10 de novembro de 1995, a antiga Rua Dutra e Melo, em Oswaldo Cruz, passou a se chamar Rua Manacéa, a partir de 2007, assim como o seu nome batizou uma estação BRT e uma escola pública da rede estadual com sede no bairro de Madureira. Na quadra da Portela, uma placa também homenageia o compositor. Em 2021, ano em que Manacéa completaria 100 anos, Tia Surica prestou um tributo ao sambista portelense gravando o álbum *Conforme eu sou*, onde registrou doze composições de sua autoria, contando com a participação especial de Cristina Buarque.

4.7 *Eu fico feliz, porque faz fila para comer*

Dona Neném contava que sempre esteve envolvida com o preparo de comida nas reuniões que aconteciam em sua casa. O trabalho envolvendo a comercialização de alimentos que fazem parte da tradição culinária do samba, atividade comum a outras personalidades femininas da história da Portela, a exemplo de Tia Vicentina e Tia Surica, só veio a se tornar uma realidade para Dona Neném mais recentemente, aos 83 anos de idade, quando foi convidada a participar da Feira das Yabás, evento cultural e gastronômico que se tornou referência no subúrbio carioca, atraindo um número expressivo de frequentadores, entre moradores locais e visitantes de outras regiões da cidade, para os bairros de Oswaldo Cruz e Madureira.

Dona Neném afirmava que a culinária sempre esteve presente em sua vida, desde os tempos em que observava a mãe e a irmã cozinham em casa:

Porque a minha mãe cozinhava. Não era para escola de samba. A minha mãe era cozinheira. E, depois, a minha irmã também cozinhava. Mas eu nunca fui de cozinhar, não. Eu estudava e nunca fui de cozinhar. Mas engraçado que a minha mãe morreu e a minha irmã ficou cozinhando. Eu já estava casada. Muitas vezes, elas faziam a minha janta e tudo. Quase eu não fazia nada. Depois, a minha irmã faleceu, e eu comecei a cozinhar. Até morava uma senhora aqui. Uma vez, ela passou e mamãe sempre fazia um prato para ela. “Entra aqui. Tem janta para a senhora”. E mamãe fazia isso para ela. Um dia, eu assei uma carne. Ela passou e eu: “Quer um pedacinho de carne assada?”.

²⁹⁷ Com exceção do carnaval de 1994, último destile da vida do compositor, em que esteve presente no carro alegórico da Velha Guarda da Portela.

²⁹⁸ FERREIRA, Mauro. Dois portelenses à espera do desfile da escola. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1991. Segundo Caderno, p. 1

Ela: “Não. Eu vou lá comer a sua carne assada? Eu, hein! Se ainda fosse a Dona Ana ou a Dona Vera. Eu não vou comer carne assada da senhora. Eu, não”. Depois, ela voltou: “Me dá essa carne assada. Eu quero provar a carne assada que a senhora fez!”. Eu dei. “É. Até que está gostosa essa carne que a senhora fez”. Porque minha mãe cozinhando e minha irmã, tá certo que eu não ia ficar só olhando, mas tinha que aprender também, né? Foi assim que aprendi a cozinhar. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

Ao longo de quase toda a sua vida, Dona Neném manteve a atividade culinária restrita ao ambiente doméstico, ainda que os limites entre o privado e o público sejam tênues no contexto das reuniões e festividades do samba, como as que acontecem nos quintais e casas de Oswaldo Cruz e Madureira. Na ocasião em que foi convidada para fazer parte da Feira das Yabás, Dona Neném demonstrou, inicialmente, alguma resistência para trabalhar com o preparo e a comercialização de comida:

Tanto que, agora, na Feira das Yabás, eu não queria ir para a feira. Eu não queria fazer isso. Eu não estou acostumada com essa coisa de estar vendendo na rua. Eu não quero. Mas ele [Marquinhos de Oswaldo Cruz] ficou em cima de mim: “A senhora faz galinha com quiabo”. “Eu não quero, Marco. Eu não quero”. Eu sei que passou e a galinha com quiabo ficou com o pessoal do Império. Depois, ele ficou: “Vem, Dona Neném. Vem!”. Eu disse: “O que é que tem mais, Marquinhos?”. “Ah, ainda tem isso e tem rabada”. Eu disse: “Bom, então eu vou ficar com a rabada. Eu vou fazer a rabada”. Então, eu faço a rabada.

Eu comecei com vinte e cinco quilos de rabada. De vinte e cinco quilos, eu passei para trinta, trinta e cinco... Agora, chegou a sessenta quilos. Chega! Não passo mais de sessenta quilos. (Ibidem)

A Feira das Yabás é um evento que acontece desde 2008²⁹⁹, sempre no segundo domingo do mês, na Praça Paulo da Portela, em Oswaldo Cruz. O compositor e sambista portelense Marquinhos de Oswaldo Cruz (nome artístico de Marcos Sampaio de Alcântara), idealizador e organizador da Feira, conta que o projeto surgiu quando notou que os moradores do bairro, durante as edições do Trem do Samba, começaram a abrir suas casas para vender pratos da culinária local aos visitantes. O Trem do Samba (inicialmente chamado de “Pagode do Trem”), também idealizado por Marquinhos de Oswaldo Cruz, acontece, anualmente, desde 1996, sempre no marco de comemoração do Dia Nacional do Samba, a 2 de dezembro³⁰⁰. Ocupando cinco trens que saem da Central do Brasil em direção ao subúrbio, e percorrendo um trajeto de cerca de vinte quilômetros até a parada final na estação de Oswaldo Cruz, a comemoração conta com palcos armados em pontos estratégicos e inúmeras rodas de samba

²⁹⁹ O evento passou por curtos períodos de interrupção por falta de patrocínio e apoio da prefeitura do Rio de Janeiro, especialmente durante a gestão do prefeito Marcelo Crivella (Republicanos).

³⁰⁰ O evento tem acontecido sempre no primeiro sábado após o Dia Nacional do Samba.

espalhadas pela região. Na edição de 2021, a Supervia (empresa que opera os trens e autoriza o evento) liberou somente um vagão, que foi ocupado pelas Velhas Guardas de escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro, como Portela, Império Serrano, Mangueira, Salgueiro e Vila Isabel. No entorno dos palcos com shows e rodas de samba, inúmeras barracas e ambulantes comercializam comidas e bebidas, incentivando um intenso comércio informal no local.

O Trem do Samba e a Feira das Yabás são eventos de grande relevância sociocultural para o bairro de Oswaldo Cruz, cujas raízes estão associadas ao movimento “Acorda Oswaldo Cruz”, também conhecido como “Acorda”, criado em 1991. O movimento reunia sambistas, líderes comunitários e remanescentes de movimentos políticos e culturais locais e tinha como propósito mobilizar a comunidade para a luta por melhores condições de vida e pela valorização do rico legado cultural do samba, servindo de inspiração para o fortalecimento da autoestima e do pertencimento coletivo dos moradores da região (PAVÃO, 2010, p. 227-228).

A partir do Trem do Samba, Marquinhos de Oswaldo Cruz conseguiu oficializar o movimento iniciado pelos moradores do bairro, “criando uma grande festa de rua”³⁰¹. Seu intuito era possibilitar que um público amplo e diverso, abrangendo a comunidade local e visitantes de outras regiões da cidade do Rio de Janeiro, tivesse a oportunidade de participar de um evento que fosse similar às festas tradicionais que aconteciam nas casas e quintais dos subúrbios de Oswaldo Cruz e Madureira. Em 2012, quatro anos após o surgimento do projeto, a Feira das Yabás conseguiu uma licença definitiva da Prefeitura do Rio de Janeiro para realizar as edições mensais do evento na Praça Paulo da Portela, em Oswaldo Cruz. Em 27 de março de 2018, a Feira das Yabás foi tombada como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro. Em 19 de dezembro de 2022, a Feira foi declarada Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do município do Rio de Janeiro, em razão de sua relevância sociocultural, especialmente no âmbito da música e da culinária afro-brasileira.

O idealizador da Feira das Yabás, Marquinhos de Oswaldo Cruz, reconhece a importância do tombamento da festa como forma de valorizar o patrimônio imaterial local e contribuir para que as tradições culturais daquela região não caiam no esquecimento³⁰²:

É tão bonito quando isso acontece. A Feira das Yabás e o Trem do Samba não são eventos que vão com o vento. Eles têm todo o processo cultural importante na cidade, porque aquela região é muito rica culturalmente, mas todas as riquezas são imateriais, e bem imaterial, se você não recriar, entra no

³⁰¹ DALE, Joana. Samba, suor e quitutes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 de maio de 2008. Rio Show, p. 27.

³⁰² FEIRA das Yabás é tombada como Patrimônio Cultural e Imaterial do Rio. *O Dia*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/12/6543371-feira-das-yabas-e-tombada-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-do-rio.html>. Acesso em: 22 de dezembro de 2022.

esquecimento. Cultura é memória. E é justamente a memória coletiva de lá que não pode entrar em esquecimento.

No total, são 16 barracas com pratos da culinária local que são preparados e comercializados por mulheres reconhecidas como detentoras e mantenedoras das tradições culturais do samba e da culinária afro-brasileira dos subúrbios cariocas. O evento, além de gastronômico, também é musical, e traz a cada edição um convidado especial para participar do show conduzido por Marquinhos de Oswaldo Cruz, em um palco armado na Praça Paulo da Portela, em frente à Portelinha. Pela Feira das Yabás, já passaram artistas como Alcione, Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Almir Guineto, Paulinho da Viola, Jongo da Serrinha, Velha Guarda da Portela, entre outros. Além das lideranças femininas que comandam as 16 barracas, as atrações musicais da Feira também contribuem para que um amplo público frequente o local a cada edição da festa.

De matriz iorubana, o termo “Yabás” (*Ìyáàgba*) faz referência aos orixás femininos do candomblé e tem a sua acepção vinculada aos sentidos de “mãe”, “senhora”, “mulher idosa”, “rainha”, “aquela que acolhe e alimenta seus filhos”³⁰³. No contexto da Feira das Yabás, o termo é utilizado para prestar homenagem às mulheres que têm a sua história enraizada nas culturas de matriz africana e nas formas de sociabilidade características de Oswaldo Cruz e Madureira, notabilizando-se pelos conhecimentos culinários que englobam um amplo inventário de pratos tradicionais daquele lugar, tais como: feijoada, rabada, bobó de camarão, tripa lombeira, roupa-velha, angu à baiana, caldo de mocotó, galinha com quiabo, peixe frito, entre outras iguarias.

É importante registrar que na hierarquia do candomblé de tradição iorubá há um cargo específico designado às sacerdotisas autorizadas a preparar os alimentos ritualísticos, que recebem o nome de Iyabassê (do iorubá *Ìyáàgbasè*, senhora da cozinha³⁰⁴). É um cargo investido de alto poder ritual, na medida em que se destina ao preparo do alimento sagrado propiciador da força vital, o axé. O conhecimento culinário adquirido por meio das práticas ritualísticas do candomblé e de outras expressões religiosas de matriz africana foi um importante recurso de sobrevivência para mulheres negras no contexto brasileiro, que encontraram na cozinha sagrada dos terreiros um meio de sustento para si e para suas famílias consanguíneas ou extensivas, aspecto que também revela o importante papel socializador dessa prática, altamente carregada de valores geradores de identidade.

Na cultura do samba, também é possível encontrar um sistema de regulação próprio que designa e autoriza determinadas mulheres, socialmente reconhecidas como herdeiras do saber

³⁰³ Segundo registram Yeda Pessoa de Castro (2022, p. 310) e Nei Lopes (2004, p. 332).

³⁰⁴ Lopes, 2004, p. 332.

e dos modos de fazer da tradição, para o preparo do alimento ofertado à comunidade. Por esta razão, as mulheres que estão à frente da Feira das Yabás são: Selma Candeia, filha do sambista e compositor portelense Antônio Candeia Filho; Neide Santana, pastora da Velha Guarda da Portela e filha do compositor portelense Francisco Felisberto de Sant'Anna, o Chico Santana; Janaína e Vera de Jesus, netas de Clementina de Jesus; Tia Nira Santos, filha do mestre Jaburu, ritmista histórico da Portela; Tia Surica, pastora da Velha Guarda e presidente de honra da Portela; Jane Carla, pastora da Velha Guarda e presidente da ala das baianas da Portela; Áurea Maria (representando Dona Neném), filha do compositor e sambista portelense Manacéa e pastora da Velha Guarda da Portela; Romana Antônia, viúva do sambista e ritmista imperiano Ivan Milanez (ex-baluarto da Velha Guarda do Império Serrano); entre outras lideranças femininas que trazem para o ambiente da Feira um pouco da memória de suas famílias, da história do samba e das práticas culinárias cultivadas em Oswaldo Cruz e Madureira.

Desde as primeiras edições do evento, Dona Neném e Áurea Maria são responsáveis pelo preparo da rabada com batata, do angu e do bolinho de abóbora com carne seca. Dona Neném, que era a representante mais longeva do núcleo feminino da Feira, descrevia, com grande riqueza de detalhes, todo o processo de preparo da rabada:

Bom, a rabada a gente tira um pouco da gordura, que vem muito gordurosa. A gente tira um pouco, assim. Vem os pedaços da rabada, né? A gente tira aqueles pedaços que tiverem muita gordura. A gente corta e tira. Deixa mais a carne. Mas deixa um pouco de gordura para dar um gosto, né? Aí, lava a rabada toda, tempera com tomate, alho, cebola e sal. Se quiser, bota um pouquinho de pimenta do reino, e aquela outra... aquela outra pequenininha, como é o nome? Orégano, pouca. E boto no fogo para lourar também um pouco. Nem muito, né? Porque a rabada também já é meio escura, né? Loura um pouco. Aí, eu boto tomate e cebola ali toda e deixo cozinhar. Ah, panelão! Deixa ficar um pouco só com o molho, né? Eu tenho três fogões. Três bocas e o outro, duas bocas. Primeiro, ferve para tirar o excesso de gordura. Antes de botar o tomate, a cebola, ferve ela numa água. Então, despeja para tirar a gordura. Se tiver muita gordura, bota de novo outra água. Ferve e despeja de novo para tirar aquela muita gordura da rabada. Depois que eu boto ela no forno com esse tempero todo. Fica no forno até cozinhar. Porque tem boi que a rabada está dura, tem outros que estão mais moles. Aí, fica tirando os pedaços mais moles e vai botando em outra panela. Vai tirando a rabada mole e vai deixando mais cozida. Depois, quando tiver pronto, pega a batata e bota naquele molho, igual quando eu faço quiabo e deixo aquele molho. Bota a batata para cozinhar naquele molho da rabada. Separada a rabada! Aí, fica o agrião. Tem que lavar muito bem lavado aqueles trinta ou quarenta molhos de agrião. Cata aquilo tudo, lava aquilo tudo muito bem lavado. Bota no isopor grande. Vai tirando e vai botando em outro isopor. E lavando, lavando... tirando folha por folha, porque tem muito bichinho. Aquilo tem que ser muito bem lavado, mesmo! Então, vai tirando e vai lavando mais três ou quatro vezes. Água com a borracha, lavando e tirando. E outra panela, no outro fogo, mexendo o angu, e fazendo o arroz, em outra panela.

Depois que limpou o agrião, bota na panela com um pouco de alho, sal e um pouco de óleo. Óleo pouco! Pode ser óleo ou azeite. Elas botam um bocado de azeite. E bota ali para fazer o agrião. Precisa ter panela para fazer essas coisas. Dá muito trabalho!

Começa a levar lá para a Feira. Entre 12h30 e 13h, começa a descer as panelas no carro. Muito trabalho! Muito... E não vale a pena esse trabalho todo, não. Ele disse que esse mês não vai ter e eu estou dando graças à Deus!

Eu fico feliz, porque faz fila para comer. Fazem fila para comer essa rabada. Tem pessoas que: “Poxa, eu vim de Copacabana para comer a rabada”. Muitas vezes, acaba. Uma vez, às quatro horas, não tinha mais nada, ou antes de quatro horas, tinha acabado tudo. Muita rabada! No último domingo, choveu muito, choveu demais. Mas, ainda quando a Portela passa, volta todo mundo ali para comer a rabada, quando o bloco da Portela passa. Mas esse domingo choveu tanto, que eles chegaram até perto da barraca, mas não puderam passar, de muita chuva! Mas, assim mesmo, não sobrou rabada. Tem dia que vem o pessoal pedir e a Áurea: “Ah, não tem, não. Tem uns pedacinhos desse tamanho”. “Bota os pedacinhos mesmo. Esses pedacinhos mesmo, que eu quero a rabada”. Comem tudo, gostam muito da minha rabada. (ANDRADE, 2009, informação verbal)

O processo de feitura da rabada para a Feira das Yabás era um trabalho que exigia muito esforço e disposição de Dona Neném e suas filhas, tendo em vista a grande quantidade da receita que era preparada para atender ao público do evento. Em uma das edições mais concorridas da Feira, Dona Neném conta que chegou a cozinhar 100 quilos de rabada. O processo de preparo coletivo do prato sempre adentrava a madrugada, chegando até a hora de levar as panelas de rabada para a Feira.

Na edição da Feira das Yabás de 8 de dezembro de 2019, Dona Neném, que estava com 94 anos de idade à época, não participava mais do evento. Sua filha Áurea Maria é quem ficou responsável pela barraca que leva o seu nome, dando continuidade ao preparo dos pratos que aprendeu com a mãe³⁰⁵. Em seu depoimento para ao Departamento Cultural da Portela, Dona Neném dizia: “Agora, eu fico sentada e são elas que fazem. Eu só fico sentada tomando conta para ver como é que está. E elas: ‘Mamãe, vem ver se está bem? Vem ver se está no gosto?’. Estou cansada, né? Tem que passar para elas” (ANDRADE, 2016, informação verbal).

4.8 *Todo mundo aqui é portelense*

Das filhas que deram continuidade ao legado de Dona Neném e Manacéa, Áurea Maria é quem cultivava maior envolvimento com a escola de samba de Oswaldo Cruz e com a Velha

³⁰⁵ Segundo Carlos Monte e João Baptista M. Vargens (2001, p. 52), além da rabada com batata, Dona Neném também se notabilizou pelo prato de galinha com quiabo que preparava nas reuniões e festas que aconteciam no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz.

Guarda da Portela. Ao falar sobre a vocação de Áurea Maria para compor, Dona Neném declarava:

Porque ela tem um samba com Manacé, “Volta, meu amor”. Esse samba era antigo, mas Manacé nunca colocou a segunda. Ele sempre tinha vontade de colocar a segunda no samba, mas nunca conseguiu botar. Então, um dia ele falou: “Puxa, eu queria tanto botar a segunda nesse samba, mas não consigo botar”. Daí a Áurea: “Canta, papai!”. Aí, ele estava tocando cavaquinho e cantando. A Áurea foi lá nos fundos e quando voltou: “Papai, acho que eu botei a segunda!”. Ele: “Botou nada!”. “Acho que eu botei. Quer ver como eu vou cantar?”. Ela cantou e ele disse: “Puxa, mas que segunda bonita! Então, vai ficar essa mesma”. E ficou a segunda que ela botou no samba. A partir daí, ela começou a fazer uns sambas.

Eu acho que ela aprendeu a compor ouvindo o pai. Eu acredito que seja. Mas tem o dom também da pessoa, porque tem outras pessoas que podem escutar e não fazem. [...] Porque a minha filha mais velha tem um casal de filhos. Ela, desde os cinco anos, sempre saiu na Portela de baianinha. Com cinco anos, ela já saía. Aí, ela dizia assim: “Quando eu me casar e tiver filho, meus filhos vão sair na Portela”. Quando ela casou, ela teve uma menina e, depois, teve um menino. Aí, ela diz assim: “O Alex vai ser baliza e a Alessandra vai ser porta-bandeira”. Nenhum dos dois gostam. A Alessandra ainda sai para sair com ela, mas não gosta muito, não. E o Alex até viaja. Criado aqui, não é? Criado aqui, mas não é de gostar de samba, não. Não tem o dom. Gosta da Portela, a outra também desfila na Portela, mas não é aquela paixão igual a minha filha mais nova, igual à gente, não. Quer que ganhe e tudo. Quer dizer que é da pessoa mesmo. O outro até viaja para não ficar. Portelense ele é. Outro dia ele estava dizendo assim: “Vou ver o ensaio da Portela quarta-feira”. Eu disse: “Vai, Alex?”. Ele disse: “Vou”. Ele foi? Ele não gosta de carnaval, mas foi ver o ensaio da Portela. Eu fiquei boba. Ele foi! (ANDRADE, 2009, informação verbal)

Dona Neném também falava sobre a relação dos bisnetos com a Portela:

Ah, todos são portelenses. Porque a pessoa tem que gostar da escola, não é? Gostar e ter paixão. Conforme aqui em casa nós temos. Mas eles têm demais! O pai dele mesmo disse: “O Cauã não pode crescer assim”. Eu acho que... Deus me livre, se ele crescer assim! Antigamente, se a gente estivesse conversando, a gente não se metia em conversa de mais velho. Talvez, se ele estivesse aqui, já tinha se metido, falando de Portela aqui com a gente. Ele já tinha!

Ele tem dez anos. Mas ele é demais! Aqui em casa, todo mundo é portelense, gosta da Portela, mas igual ao Cauã, que não pode falar “isso” mal? Não pode falar nada de Portela com ele. E um garoto de 10 anos, não é? Ele sai sério, pulando. Mas sério, como quem diz: “Tem que sair assim, cantando, sabe? Cantando sério!”. Eu, quando vejo... Agora, tem essa feijoada aqui no segundo domingo e eu vou ver. São quinze barracas e cada barraca é uma comida. É a Feira das Yabás. Então, cada uma tem... São quinze barracas. Eu tenho uma. Na minha, eu vendo rabada. Então, agora, quando a Portela está saindo na rua, eu fico em pé espiando, passa Cauã sério, cantando o samba, que não olha para ninguém. Só cantando! Aquele é doente mesmo!

Ele gosta de tarol. Porque todos eles saem, mas nenhum é assim igual ao Cauã. Eu acho que eles precisam ser assim. O Cauã, principalmente. Mas, em

primeiro lugar, estudar, né? Estudar é importante. Primeiro estudar, né? E, depois, você tocar e gostar da Portela, sempre. Mas, primeiro, estudar. (Ibidem)

Ao falar sobre o legado deixado para a família, Dona Neném reiterava o seu amor pela Portela:

Para a minha família toda, muita coisa! Uma paixão, mesmo. Paixão pela Portela! E eu acho que essa paixão eu vou deixando para os filhos, para os netos, para os bisnetos. Está tudo com essa paixão por Portela. Mesmo esse meu neto mais velho, que sai para viajar, mas, assim mesmo, ele leva a televisão para ver a Portela. Todo mundo aqui é portelense. (Ibidem)

No dia 2 de dezembro de 2019, Dona Neném foi agraciada com a Medalha Pedro Ernesto, concedida pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que foi recebida por sua filha Áurea Maria. A última vez que Dona Neném esteve na quadra da Portela foi em agosto do mesmo ano, quando participou de uma homenagem a Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, amigos da família de Dona Neném e biógrafos da Velha Guarda da Portela, que receberam de suas mãos a Medalha Natal da Portela pelos relevantes serviços prestados à agremiação de Oswaldo Cruz. No dia 22 de janeiro de 2020, Dona Neném abriu pela última vez as portas de sua casa para receber uma comitiva coordenada pelo Departamento Cultural da Portela, na ocasião da celebração do aniversário de um ano da lei municipal que criou a Área de Especial Interesse Cultural (AEIC) – Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz. Neste dia, o seu quintal foi a última parada do grupo, que passou por lugares do bairro que são referências importantes para a história da Portela e para a memória afetiva dos componentes da agremiação. Poucos meses depois, no dia 4 de maio de 2020, Dona Neném faleceu devido a complicações de uma infecção urinária. Como baluarte da Azul-e-Branco, que presenciou os anos iniciais de formação da agremiação e fez de sua casa um dos espaços matriciais do samba de Oswaldo Cruz, o seu legado permanece vivo, especialmente entre a família e os amigos, que, hoje, são quem contam suas histórias para as novas gerações de portelenses.

Imagem 69 – Dona Neném e Áurea Maria, no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz. Na fotografia, ao centro, está Manacé José de Andrade



Fonte: O Globo (2009). Foto: Luís Alvarenga

Imagem 70 – Áurea Maria e Dona Neném em cena do documentário *As Pastoras - Vozes Femininas do Samba*, gravada no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz



Fonte: *As Pastoras - Vozes Femininas do Samba*, dir. Juliana Chagas, 2018, 74 min. Fotografia: Jônathas Araújo

Imagem 71 – Lincoln Washington Pereira de Almeida, irmão de Dona Neném, ao violão, acompanhado de Argemiro Patrocínio (à esquerda) e Osmar do Cavaco (à direita), em cena do curta-metragem *Partido-Alto*, gravado no quintal de Dona Neném e Manacéa, em 1976



Fonte: *Partido-Alto*, dir. Leon Hirszman, 1982, 22 min.

Imagem 72 – Manacéa (com cavaco) em cena de *Partido-Alto*, gravado no quintal de sua casa, em Oswaldo Cruz. À esquerda, está Casquinha (Otto Enrique Trepte) e, à direita, Alberto Lonato



Fonte: *Partido-Alto*, dir. Leon Hirszman, 1982, 22 min.

Imagem 73 – Quintal da casa de Dona Neném e Manacéa, em cena do curta-metragem *Partido-Alto*, gravado em 1976



Fonte: *Partido-Alto*, dir. Leon Hirszman, 1982, 22 min.

Imagem 74 – Dona Ivone Lara (à frente, à direita) rodeada pelos integrantes das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano, no quintal da casa de Dona Neném e Manacéa, em Oswaldo Cruz, em 1978. A foto está registrada na contracapa do LP *Samba minha verdade, samba minha raiz* (EMI-Odeon, 1978)



Fonte: LP *Samba minha verdade, samba minha raiz*, Dona Ivone Lara, EMI-Odeon, 1978. Foto: Ricardo de Vick (reprodução)

Imagem 75 – Ensaio da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz, em 1999



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. vi. Foto: Rodrigo Monte (reprodução)

Imagem 76 – Encontro da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz



Fonte: *Portela – 90 anos de história*. Salete Lisboa e Marcelo Loureiro (Org.). Rio de Janeiro: Nova Criação Editora, 2013, p. 46 (reprodução)

Imagem 77 – Carlos Monte e João Baptista M. Vargens recebem a Medalha Natal da Portela das mãos de Dona Neném (ao centro), na Feijoada da Família Portelense, no dia 3 de agosto de 2019. À esquerda, vemos Luís Carlos Magalhães (ex-presidente da Portela), e, à direita, Tia Surica (atual presidente de honra da escola)



Fonte: Arquivo G.R.E.S. Portela (site). Foto: Paulo Henrique Souza

Imagem 78 – Departamento Cultural da Portela e convidados sendo recepcionados no quintal da casa de Dona Neném, na ocasião da celebração do aniversário de 1 ano da lei que instituiu o Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz, em 22 de janeiro de 2020



Fonte: Arquivo Departamento Cultural da Portela (site). Foto: Autor não identificado

CAPÍTULO 5

Histórias de Tia Surica – Iranette Ferreira Barcellos

Atualmente, Tia Surica é uma das personalidades femininas mais populares do mundo do samba, conquistando ascendência no interior da comunidade de portelenses e, indo além dela, ganhando cada vez mais espaço e visibilidade no meio artístico e midiático. Somando quase oito décadas de história na Portela, a matriarca passou por diferentes segmentos dentro da agremiação de Oswaldo Cruz, bairro onde nasceu e vive até hoje, integrando-se como pastora na Velha Guarda da Portela, até assumir, recentemente, o cargo de presidente de honra da Portela. Prestes a completar 83 anos de idade, a vida de Tia Surica se confunde com a própria história da Azul-e-Branco, sendo testemunha e partícipe de diferentes momentos da trajetória da escola, desde os tempos em que os desfiles tinham como palco a Avenida Presidente Vargas, a partir de meados da década de 1940, chegando até o atual Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

Pessoalmente, pude conhecer Tia Surica em uma das edições da Feijoada da Família Portelense, logo nos anos iniciais de surgimento da festa que acabou se tornando um dos principais eventos culturais do calendário das escolas de samba do Rio de Janeiro. De lá para cá, passaram-se mais de 15 anos. Neste período, tive a oportunidade de participar de inúmeros encontros e eventos ligados à cultura do samba da Portela e de Oswaldo Cruz, como a Feira das Yabás, o Trem do Samba, ensaios no Portelão, almoços no Cafofo e apresentações da Velha Guarda da Portela, além de uma programação intensa de shows e rodas de samba com a participação de Tia Surica em diferentes espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro. Todas as experiências que antecederam o desenvolvimento desta pesquisa pavimentaram um caminho crescente de envolvimento com a história da agremiação de Oswaldo Cruz e, em especial, com a trajetória de Tia Surica.

Com o propósito de contextualizar os acontecimentos que marcaram sua vida na relação com a Portela e com o mundo do samba, apoie-me em um trabalho de pesquisa de campo, acompanhando e documentando a participação de Tia Surica em diferentes eventos ligados à cultura do samba e do carnaval carioca entre os anos de 2019 e 2020. Além disso, realizei duas entrevistas com a matriarca portelense para documentar histórias acerca de suas experiências no meio do samba e da Portela, incluindo, ainda, uma pesquisa em acervos de documentação e salvaguarda da memória do samba do Rio de Janeiro. Como parte do material de pesquisa que foi utilizado como referência para a escrita deste capítulo está o depoimento de Tia Surica documentado no projeto *Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*, do Centro Cultural Cartola/Museu do Samba. A entrevista, registrada em vídeo no dia 14 de março de 2009, foi conduzida pelo jornalista e pesquisador Aloy Jupiara (*in memoriam*) e gravada na sede da instituição.

A fim de contextualizar as histórias e os acontecimentos narrados por Tia Surica em seus depoimentos, também precisei me apoiar em uma pesquisa bibliográfica e documental (jornais e revistas), além da consulta a produções audiovisuais e letras de samba que retratam o cotidiano da Portela, de autoria de compositores da agremiação de Oswaldo Cruz. Algumas histórias apresentadas neste capítulo precisaram ser atualizadas simultaneamente ao desenvolvimento da escrita do texto, devido às muitas mudanças e reviravoltas ocorridas na vida de Tia Surica nos últimos anos, como a sua saída do comando do feitio da Feijoada da Família Portelense, em 2019; o marco de celebração dos seus 80 anos, em 2020; o tombamento da feijoada que leva o seu nome como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro e o lançamento de seu último CD como intérprete, em 2021; e, o mais recente, em 2022, que foi assumir o posto de presidente de honra da Portela.

As histórias apresentadas neste capítulo contemplam os principais acontecimentos que marcaram a trajetória de Tia Surica na relação com a Portela e com o meio do samba carioca, como: o ingresso na agremiação de Oswaldo Cruz; a atuação como pastora da Velha Guarda da Portela; a carreira artística como intérprete solista; a atuação à frente da Feijoada da Família Portelense; as reuniões e os encontros com sambistas na vila onde reside há mais de 40 anos em Oswaldo Cruz; as homenagens recebidas pelas contribuições prestadas à cultura do samba e ao carnaval carioca; e as opiniões e críticas da matriarca portelense sobre os rumos do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro. Assim como no capítulo anterior, ao final, também será apresentado um conjunto de registros fotográficos que contextualizam acontecimentos, pessoas e lugares que são componentes centrais das narrativas e histórias contadas por Tia Surica.

5.1 *Eu trago no sangue o micróbio do samba*

Tia Surica é o pseudônimo popularmente conhecido de Iranette Ferreira Barcellos. Nascida na Rua Iguaçu, no bairro de Madureira, a 17 de novembro de 1940, apenas cinco anos após a Portela conquistar o seu primeiro título no carnaval carioca, Surica faz parte de uma família que integrava os quadros da Azul-e-Branco mesmo antes do seu nascimento. O seu pai, Pio Ferreira Barcellos, era mineiro e foi proprietário de um clube de dança no bairro do Irajá. “Meu pai era bailarino. Aquele *dancing*³⁰⁶ do Irajá, ele era um dos donos. Ele e o Pedro da

³⁰⁶ De acordo com Lopes & Simas (2015, p. 91), *dancing* é um clube dançante em que se paga para dançar uma quantia proporcional ao tempo usufruído, aspecto que o diferencia da tradicional gafeira. Tais estabelecimentos

Gafieira. Então, já vem no sangue né? Minha mãe era sambista. Eu trago no sangue o micróbio do samba” (BARCELLOS, 2009, informação verbal)³⁰⁷. A matriarca portelense conta que os pais tiveram 18 filhos, ainda que não fossem casados e morassem juntos – o pai se relacionava com outras mulheres ao mesmo tempo, sendo a mãe de Surica uma delas. Tia Surica guarda poucas recordações da convivência com a mãe, Judith Ferreira de Mello, que veio a falecer ainda jovem de forma trágica, vítima de um desabamento. Desde antes de completar um ano de vida, os responsáveis pela criação de Surica foram os seus avós maternos, José Luiz e Amélia, a quem considera como verdadeiros pais:

Eu não convivi muito com minha mãe, porque minha mãe morreu cedo e me deixou pequena. Minha mãe, quando faleceu, eu estava com sete anos. Minha mãe morreu soterrada. E eu fui criada com meus avós. Desde a idade de quatro, sete meses ou oito meses, que eu fui criada com meus avós. Então, ela faleceu e eu continuei com meus avós. Meus verdadeiros pais foram meus avós. (Ibidem)

Segundo Tia Surica, os avós maternos eram portelenses, embora não frequentassem escola de samba. O avô era freguês do bicho no ponto de Natal da Portela – que foi patrono e uma das principais lideranças da agremiação de Oswaldo Cruz até meados da década de 1970 –, além de ser pai de santo, responsável pela iniciação de Surica no culto omolokô, como filha de Omolu. Da avó materna, Tia Surica ganhou o apelido que a tornou conhecida no mundo do samba:

Dizem que Surica é derivado de um objeto roliçinho e curtinho. Ela foi e bordou uma fronha: “Parece uma suriquinha”. Bordou a fronha e ficou o apelido até hoje. Muita gente não sabe que meu nome é Iranette. Agora, não. Por causa de negócio de reportagem e tudo. Então, muita gente sabe que meu nome é Iranette. Mas, antes, não.
Na escola de samba, era Surica, Surica, Surica... Só na escola que não: era Iranette. Mas, no mundo do samba, tudo era Surica. (Ibidem)

Tia Surica conta que estudou até o ginásio nos melhores colégios de Madureira e Oswaldo Cruz, como o Colégio Mazzotti, o Sul Americano e o Senac, onde iniciou um curso profissionalizante na área de comércio, ao qual não pôde dar continuidade. Sobre a formação recebida em casa pelos avós maternos, Surica conta que foi muito rígida, mas sempre buscou dar um jeito de conciliar o samba com os estudos:

se tornaram muito comuns em algumas cidades brasileiras entre as décadas de 1950 e 1970. O termo é oriundo do inglês *dancing club* ou *dancing house*.

³⁰⁷ BARCELLOS, Iranette Ferreira. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Aloy Jupiara. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Museu do Samba, Rio de Janeiro, 2009. Arquivo em DVD/mp4.

Dava para conciliar. Agora, minha mãe... Minha mãe, né? Era muito rígida! Então: “Se você não estudar, você não vai desfilar na Portela”. E eu tinha verdadeira paixão, né? Estudava para poder passar de ano e, em fevereiro, cair na folia! (Ibidem)

O ingresso na Portela aconteceu ainda criança, aos 4 anos de idade, levada pelas mãos dos pais, que tinham um forte envolvimento com a agremiação de Oswaldo Cruz: o pai, Pio, era bailarino e integrava os quadros internos da Portela; e a mãe, Judith, fazia parte da ala das baianas. “Meus pais desfilavam e minha mãe me carregava na cintura para desfilar pela Portela. E eu estou até hoje”, conta Tia Surica (Ibidem). Sua mãe era do tempo em que as baianas desfilavam com navalha na barra da saia – que, naquela época, se armava com goma –, a fim de se proteger de possíveis confrontos com componentes de outras agremiações durante as apresentações no carnaval.

As lembranças de Tia Surica sobre os desfiles da Portela da época de sua juventude revelam um retrato da agremiação de Oswaldo Cruz formada por um contingente bastante reduzido de componentes, com carros e alegorias de pequeno porte e o “amor à escola” e o “vestir a camisa” como valores fundamentais compartilhados pela comunidade de portelenses:

O meu pai era componente e minha mãe saía nas baianas também. Naquela época, o samba era muito restrito. Ritmistas eram quarenta, trinta, na bateria. Baianas eram dez de um lado, dez de outro. Os carrinhos eram aqueles carrinhos tudo “caixotinho”. Então, depois que o samba tomou uma posição que se estendeu, agora são três mil, quatro mil componentes. E outra coisa: 90% tinha amor à escola, vestia a camisa. Hoje em dia, não. Todo mundo agora quer sair no samba, mas não tem amor. Sai por sair. Toda regra, há exceção. Tem muitos que vestem a camisa, mas 90% quer passar na Marquês de Sapucaí. Porque o samba agora virou um comércio, né? Agora é mais... Como é que se diz? É um show! O samba agora é um show, né? Mas, naquela época, não. O samba tinha... O pessoal se dedicava ao samba. Conforme eu. Eu tenho amor à minha querida Portela, entendeu? Eu não estou na Portela, eu sou Portela. Porque tem quem está e não é. Eu estou e sou! Mas, felizmente, o samba evoluiu muito, mas perdeu um pouco a sua essência. Mas, mesmo assim, eu estou lá todo ano presente. Enquanto Deus me der vida e saúde, estarei na Avenida. (BARCELLOS, 2019a, informação verbal)³⁰⁸

Tia Surica conta que os próprios componentes da escola confeccionavam suas fantasias para desfilar no carnaval. “Era brabo pra gente desfilar, mas a gente não perdia a pose. Enfeitava uma coisa, vendia uma coisa daqui, empenhava, para dar o desfile para a Portela” (BARCELLOS, 2009, informação verbal). Quem não tivesse dinheiro para confeccionar sua

³⁰⁸ BARCELLOS, Iranette Ferreira. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019a.

própria fantasia, carregava gambiarra ou corda para não deixar de sair com a Portela no carnaval. Tia Surica conta que teve um ano que precisou empenhar um rádio de pilha e uma pulseira de ouro para comprar tecido e confeccionar sua própria fantasia para o desfile da agremiação azul e branca. Outro episódio que Tia Surica lembra foi aquele em que a Dona Neném desfez o próprio vestido de casamento para costurar fantasias de baianinha para a filha Áurea Maria, Surica e outras jovens portelenses desfilarem:

A Dona Neném tinha um vestido [de noiva] com aquele cetim do chaise. Naquela época, o cetim do chaise estava em evidência. Então, a Dona Neném cortou ele todo. Ela cortou ele todo. Desmanchou ele todo, ferveu, botou lá num latão, numa lata de 20 quilos. Botou, ferveu, botou ele clarinho. Aí, tinha a falecida Jurema, também. Aquela mulher, não era dizer que ela era costureira, mas era curiosa. Então, cortou todo assim em leque, né? Então, mandamos lá para uma loja que plissava. Mandamos plissar o leque todo. Minha filha, eu sei que nós saímos tão bonitas! Daí, não tinha dinheiro para comprar a pluma. Não tinha dinheiro para comprar enfeite. Então, tinha a Irani, que era mulher do falecido Russo, morava ali em Vaz Lobo. Eu subia aquilo ali: “Irani, Irani... Olha, eu vim aqui para você arrumar uns enfeites pra gente botar na nossa roupa!”. Ela arrumou um sacão. Saía eu, Lígia, Ana, a Lourdes, a filha do Mãozinha [Bernardo], que tinha uma banca de jornal no Irajá. E mais quem? Tinha umas seis ou sete. E eu vou arrumar para todo mundo, né? Então, tinha que mandar comprar um chapéu para bordar. Vamos no Mercado, eu e Ana! Então, compramos aqueles tamanquinhos e mandamos bordar ele todinho. Ah, mas nós saímos bonitas pra caramba! Porque, naquela época, não tinha esse negócio de riscar figurino, não. A gente ia levar para o Seu Lino [Lino Manoel dos Reis]. Então, o Seu Lino aprovava e nós fazíamos a roupa. (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)³⁰⁹

Ainda lembrando dos tempos de juventude, Tia Surica revela a discriminação que sofria por fazer parte de escola de samba:

É, mas, naquela época, o samba era muito discriminado. Muita gente não se dava comigo. Porque eu saía em escola de samba. Era negra. A Nilcemar sabe disso. Porque tinha uma discriminação muito grande! E hoje em dia está todo mundo dentro do samba, né? O samba foi muito, muito mesmo. [...] “Não se dá com aquela negra, não, porque ela é de escola de samba!”. Se é agora, eu botava um processo. Mas, naquela época, não tinha, né? Mas, graças a Deus, o samba me deu o que eu tenho hoje. Agradeço muito ao samba. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Em depoimento prestado ao projeto *A Nova Expressão das Mulheres da Periferia* (2009)³¹⁰, Tia Surica afirma que desde que começou a desfilar pela agremiação de Oswaldo

³⁰⁹ BARCELLOS, Iranette Ferreira. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019b.

³¹⁰ Projeto realizado pelo Centro de Atividades Culturais, Econômicas e Sociais (CACES) e pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC-UFRJ), sob a coordenação de Claudia Ferreira e Heloisa Buarque de Hollanda.

Cruz, em meados da década de 1940, tanto os homens quanto as mulheres que frequentavam escola de samba eram vítimas de racismo, sendo “vistos de uma maneira que era vagabundo, da malandragem” (BARCELLOS apud FERREIRA & HOLLANDA, 2009, p. 220). Neste depoimento, Tia Surica reconhece que, mesmo com todas as transformações ocorridas no mundo do samba, acha difícil o racismo acabar um dia.

5.2 *Uma dama com dois valetes ao lado*

Na Portela, Tia Surica, além de fazer parte da ala das baianas, também desfilou como pastora. Naquele tempo, o samba era cantado a plenos pulmões pelo coro feminino e pelos mestres de canto ou de harmonia, quer fosse nos desfiles de carnaval ou no terreiro da escola. Tia Surica lembra como eram os ensaios de antigamente na Portelinha:

Olha, era pouca gente. Aí, era assim caracol. E quem escolhia o samba para ir para a Avenida eram as pastoras. Jogava na quadra, as pastoras aceitavam aquele que era pra Avenida. Não tinha esse negócio de prospecto, nada disso! Era assim, entendeu? Então, cantava. Era ensaio, entendeu? Agora, aquele que a gente gostava mais: “É esse!”. E ia pra Avenida! (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

Ainda jovem, com apenas 16 anos de idade, Tia Surica fez sua estreia no meio fonográfico atuando como pastora no disco *A Vitoriosa Escola de Samba Portela* (Sinter, 1957), primeiro LP lançado pela Portela. Os compositores da agremiação de Oswaldo Cruz foram os responsáveis pela interpretação dos sambas no disco, contando com o acompanhamento de um imponente coro de pastoras – formado por Surica, Conceição (irmã de Surica), Marlene, Iramaia e Mocinha –, além da participação de um grupo de ritmistas portelenses, entre os quais: Alcides “Malandro Histórico”, na cuíca; Waldir 59, no agogô; e Chatim, no tamborim. O disco é considerado um marco na história da música popular brasileira por ser o primeiro a registrar as composições de sambistas da Portela, como Manacéa, Chico Santana, Ventura, Chatim, Candeia, Picolino, Waldir 59 e Monarco, além de ter os próprios ritmistas portelenses à frente da execução musical³¹¹. Tia Surica também guarda lembranças sobre o processo de gravação do disco:

³¹¹ A contracapa, datada de outubro de 1957 e assinada por Sergio Porto, informa que os sambas são cantados pelos próprios compositores acompanhados pelas pastoras Marlene, Iramaia, Mocinha, Iranette (Tia Surica) e Conceição. Já os ritmistas que atuaram no disco foram: Dadá (cuíca), Dilson (surdo), Waldir e Gatão (agogô), Joaquim (ganzá), Alcides (cuíca), Jorge (tamborim), Adelino (tarol), João (tamborim), Aolemar (pandeiro) e Chatim (tamborim).

O disco foi escolhido na escola mesmo. Não sei se foi o Manacéa... Não sei quem foi. E o J. Cascata era vivo. E ele gostava muito da minha voz, sabe? [...] Então, ele dizia assim: “Me traz aqui, perto de mim, essa voz maravilhosa: Leny Eversong³¹²!”. Olha, você me comparar com Leny Eversong é muita coisa, né? Então, eu fui. Ele disse: “Minha filha, você tem uma voz maravilhosa. Deus que lhe proteja, não sei o que...”. Aquele negócio todo. Então, Natal já sabia do meu talento, né? Aí, foi quando ele e Nelson de Andrade me chamaram em 1966 para puxar o samba-enredo. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Outro marco importante da trajetória de Tia Surica foi ter sido a segunda mulher a puxar um samba-enredo no carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. O feito aconteceu no desfile de 1966, quando a Portela apresentou o enredo *Memórias de um Sargento de Milícias*, idealizado pelo então presidente da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz Nelson de Andrade e baseado na obra homônima de Manuel Antônio de Almeida. O samba-enredo interpretado por Tia Surica, ao lado de Catoni e Maninho, foi o único composto por Paulinho da Viola para a Portela, que conquistou com o desfile o seu 18º título no carnaval carioca. Em plena ditadura civil-militar, o ano de 1966 também foi um dos mais trágicos da história recente do Rio de Janeiro, devido às fortes chuvas que deixaram a cidade em estado de calamidade e castigaram a população nas semanas que antecederam o carnaval³¹³.

Tia Surica traz as seguintes lembranças de sua atuação como intérprete no carnaval de 1966 da Portela:

O ensaio era no Imperial [Imperial Esporte Club, em Madureira]. Então, eu estava ensaiando, né? Era pouca gente, naquela época. E, modéstia à parte, eu tinha um timbre de voz bom. Então, eu ensaiando, o Natal falou: “Vem cá!”. Que ele era muito delicado... “Vem cá, menina! Vem cá! Você vai puxar o samba na Avenida!”. “Mas, eu?”. “Você, sim!”. E disse logo um palavrão. Aí, eu disse: “Então, está bem”. “Vai lá na Portelinha, procura o Jaburu para levar...” – naquela época, era seda moderna – “para escolher a roupa pra você desfilar”. Então, eu entrei em pânico, né? Eu digo: “Meu Deus, olha a responsabilidade!”. Eu, Maninho e Catoni. Eu digo: “Mas vai dar tudo certo!”. Porque, ali, a responsabilidade estava nas nossas mãos, né? Porque se o samba atravessasse, atravessava a bateria, harmonia, conjunto e evolução. Ia tudo pro beleléu! Mas eu fiz o sinal da cruz e, graças a Deus, fui campeã! E com um samba do Paulinho da Viola, que foi o primeiro e o último samba dele na Portela. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

³¹² Nome artístico de Hilda Campos Soares da Silva, cantora brasileira nascida no início da década de 1920 na cidade de Santos (SP), que se especializou na interpretação de temas internacionais, em especial aqueles oriundos do cancionário norte-americano.

³¹³ Segundo histórico da Portela, no site oficial da agremiação. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

Apesar da sua atuação destacada como intérprete e do título conquistado em 1966, Tia Surica conta que teve um noivado desfeito em razão do desfile:

Graças a Deus, não sou casada. Tive noiva. Por causa da Portela, perdi o casamento, colega. Porque o meu noivo não gostava de samba. E eu esqueci que, naquela época, já tinha televisão. E, no ano em que fui intérprete, eu não falei que eu ia desfilar. E quando ele viu na televisão, me viu com os dois e disse: “Olha lá! Tá vendo, mamãe? É a dama com dois valetes ao lado”. E aí, no dia seguinte, foi lá e desmanchou, com quase tudo pronto para casar. Não tenho arrependimento. Casei com a Portela. E estou vivendo muito bem, né? Da Portela? Só a morte me separa. Só a morte! Eu trago no sangue o micróbio do samba. E meu sangue é azul! (Ibidem)

Além deste noivo, que se chamava Jaci, Tia Surica também teve outro noivado desfeito poucos anos depois, em uma demonstração de que o machismo sempre esteve presente dentro e fora do meio do samba. Em relação aos noivados desfeitos, Tia Surica afirma que prefere levar sua vida de forma independente a ficar presa em um relacionamento que lhe impõe regras e limites para viver no meio do samba e da agremiação portelense.

Em relação ao antológico carnaval de 1966, o samba-enredo composto por Paulinho da Viola para o desfile da Portela, e que fora interpretado por Tia Surica, seguia um formato conhecido como “lençol”, ou seja, um samba-enredo de formato extenso que buscava “cobrir” toda a história narrada no desfile, sem a presença de refrão. Até hoje, a letra (com 45 versos) e a melodia do samba-enredo de Paulinho da Viola são lembradas com exatidão somente por Tia Surica, o que nos traz mais uma evidência do papel primordial exercido pelas pastoras na manutenção da memória musical das escolas de samba.

É importante ressaltar que a presença de mulheres assumindo a segunda voz de puxadores oficiais tem crescido cada vez mais nos últimos anos no carnaval carioca. De acordo com Luiz Antonio Simas e Nei Lopes (2015, p. 71), a primazia feminina como intérprete no desfile principal do carnaval do Rio de Janeiro coube à cantora Carmem Silvana, que, em 1964, puxou o samba-enredo *Aquarela brasileira*, de Silas de Oliveira, pelo Império Serrano. Após Tia Surica interpretar o samba-enredo da Portela de 1966, outra personalidade feminina que se destacou como intérprete foi Elza Soares, defendendo em 1969 o samba-enredo do Salgueiro *Bahia de todos os deuses*, de Bala e Manoel Rosa, que deu à agremiação alvirrubra o seu quarto título no carnaval carioca. Elza Soares também emprestou a sua voz para interpretar sambas-

enredo para outras agremiações cariocas, como a Mocidade Independente de Padre Miguel e a Acadêmicos do Cubango³¹⁴.

Na agremiação de Oswaldo Cruz, outra intérprete que se destacou entre o final dos anos 60 e início dos anos 70 foi Tacira da Portela (Tacira Pereira Leite). Além de ter participado do carro de som no título de 1970 como auxiliar do intérprete oficial Avelino, quando a escola levou para a Avenida o enredo *Lendas e Mistérios da Amazônia*, de Catoni, Jabolô e Valtenir, Tacira também foi uma das intérpretes do LP *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela* (Continental, 1972). Além de Surica e Tacira, a cantora Clara Nunes também esteve à frente do canto da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, ao lado do intérprete Silvinho do Pandeiro, defendendo o samba-enredo *Macunaíma*, de David Correa e Norival Reis, no carnaval de 1975. Anos antes, em 1972, novamente, o Império Serrano convidou uma intérprete para compor o seu núcleo de canto: a renomada cantora de rádio Marlene, que conduziu o samba-enredo *Alô, alô, táí Carmen Miranda*, de Wilson Diabo, Maneco e Heitor, levando a agremiação Verde-e-Branco de Madureira a conquistar mais um título no carnaval carioca. Outras intérpretes que estiveram à frente do canto de escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro foram Beth Carvalho e Simone, respectivamente pela Mangueira e Tradição (LOPES & SIMAS, 2015, p. 71).

A reportagem ‘Puxadoras’ da Sapucaí, do jornal *O Globo*, de 17 de fevereiro de 2013³¹⁵, destacava a presença feminina no domínio do canto como segunda voz de intérpretes oficiais em agremiações cariocas no carnaval daquele ano. Na Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, Dayse Conceição fazia segunda voz para Gilsinho, intérprete oficial da Portela. No mesmo carnaval, a São Clemente levou quatro intérpretes mulheres para o coro da agremiação: Julia Alan, Aline Santos, Cecília do Preto e Rosilene Alegria. No mesmo ano, a Beija-Flor saiu com Cacau Caldas como segunda voz do intérprete oficial Neguinho da Beija-Flor, que, durante muitos anos, teve a sua irmã Tina como uma das segundas vozes no carro de som da agremiação de Nilópolis. Ainda no carnaval de 2013, a cantora Juliana Pagung representava as mulheres na ala de puxadores da Mocidade Independente de Padre Miguel e Wictória Carvalho, filha do consagrado intérprete Wantuir, fazia segunda voz para o pai no desfile do G.R.E.S. Inocentes de Belford Roxo, que, naquele ano, estreava no Grupo Especial do carnaval carioca. Na mesma reportagem, Luiz Antonio Simas argumentava que a maior presença de cantoras no carro de

³¹⁴ YAMAMOTO, Juliana. Rainhas do canto e da dança: a atuação das mulheres no universo musical das escolas de samba. *Carnavalize*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2020. Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2020/08/seriemulheres-rainhas-do-canto-e-da.html>. Acesso em: 4 de setembro de 2022.

³¹⁵ DALE, Joana. ‘Puxadoras’ da Sapucaí. *O Globo*, Carnaval, 17 de fevereiro de 2013, p. 24-26.

som, dando suporte aos puxadores oficiais, é uma retomada dos fundamentos das antigas pastoras e consequência da maior influência da mulher na escola de samba de forma geral: “As novas representantes estão retomando o fundamento das pastoras, que desde a origem das escolas de samba formavam um coro de resposta. É uma tradição que vem do partido-alto”. Ainda segundo Simas: “Isso não é um fenômeno isolado do canto. Atualmente, não há uma bateria que não tenha mulher nos chocalhos, por exemplo, e há inclusive presidentes de escola mulher, como a Regina Celi, do Salgueiro”.

Além de ter desfilado como baiana, pastora e intérprete pela agremiação de Oswaldo Cruz, Tia Surica também esteve durante muitos anos à frente da coordenação da ala Corações Unidos, que fez o seu último desfile no carnaval de 2005. Neste período, a portelense conta que abandonou a direção da ala devido ao grande volume de trabalho e aos prejuízos frequentes que tinha com a confecção e comercialização das fantasias. A partir de então, Tia Surica fundou a ala Feijão da Tia Vicentina, reunindo cerca de 80 mulheres da comunidade portelense, com o propósito de prestar uma homenagem à Vicentina do Nascimento e não deixar que o seu nome caia no esquecimento.

5.3 A Portela foi uma porta aberta para mim

Dos muitos momentos que Tia Surica viveu no mundo do samba, a portelense reconhece que o ingresso na Velha Guarda da Portela foi um dos mais importantes de sua trajetória, possibilitando uma guinada em sua atuação como intérprete. “A Portela foi uma porta aberta para mim”, declara Tia Surica (Ibidem). O marco aconteceu em 1980, a convite do compositor portelense Manacé José de Andrade, o Manacéa, fundador e líder do conjunto:

Olha, foi um convite tão engraçado. Ele era muito sério, né? Então, ele me chamou na casa dele, porque eu convivi muito na casa dele. Então: “Qualquer hora, você vai lá em casa que eu quero falar com você”. Eu fui. Aí, ele pegou o cavaquinho: “Senta aí”. Eu sentei. “Lembra do meu samba? Esse meu samba?”. Eu digo: “Lembro”. “Então, canta!”. “Lembra a terça?”. “Lembro”. “Lembra do meu samba-enredo de 47?”. “Lembro”. “De 48?”. “Lembro”. Aí, passou. Não falou nada e eu fui embora. Aí, teve um show da Velha Guarda, ele foi lá em casa e falou: “Comadre, você pode falar com a Eunice, que tem um show da Velha Guarda?”. Eu falei: “Mas, Manacéa...”. Ele: “Não me pergunte nada. Tô mandando só você ir lá procurar a Eunice para ver uma roupa pra você ir pro show da Velha Guarda”. E eu me integrei, de lá pra cá. Estou até hoje.

Foi em 1980. A quem eu devo muito, muito, é ao Manacéa. Se hoje eu tenho esse espaço, eu agradeço muito ao Manacéa e à Velha Guarda da Portela. Foi

que abriram... Clareou para mim! Eu passei a conviver no meio artístico. E onde eu consegui fazer meu disco. Devo muito a ele! A Manacéa, em primeiro lugar, e a minha querida Velha Guarda! (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

No momento em que Tia Surica ingressou na Velha Guarda da Portela, o conjunto já somava 10 anos de trajetória e contava com reconhecimento no meio artístico, para além da escola de samba. Na década de 1980, com Tia Surica compondo o núcleo de pastoras ao lado de Tia Eunice e Tia Doca, a Velha Guarda da Portela gravou dois discos – *Velha Guarda da Portela* (RGE, 1986)³¹⁶ e *Homenagem a Paulo da Portela* (Kuarup Produções/K. Tanaka, 1988)³¹⁷ – e participou de inúmeros shows pelo Brasil, sendo, também, nesta década, que o conjunto realizou a sua primeira viagem internacional, na ocasião em que se apresentou em um festival de música brasileira em Roma, na Itália, ao lado de artistas como Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Paulo Marquez, Rosinha de Valença, Heitorzinho dos Prazeres, Conjunto Nosso Samba e a orquestra Nelsinho e Seu Trombone, sob a direção do produtor musical e jornalista Fernando Faro (MONTE & VARGENS, 2001, p. 24).

O ingresso na Velha Guarda da Portela possibilitou à Tia Surica pavimentar um caminho de profissionalização e desenvolvimento de sua carreira como intérprete, além de ampliar a sua participação como corista em gravações de artistas ligados ao meio musical do samba e da MPB, como Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Monarco, Casquinha, Moacyr Luz, Dudu Nobre, entre outros. Como corista, Tia Surica participou de, ao menos, 28 discos, tendo gravado nestas produções 114 músicas. O fonograma mais antigo como pastora foi registrado no disco da Velha Guarda da Portela (Kuarup), de 1986, e o mais recente, no álbum *Minha Vontade* (Biscoito Fino), de 2020, também da Velha Guarda da Portela³¹⁸.

O ingresso na Velha Guarda da Portela também tornou mais frequente os convites para Tia Surica participar de apresentações musicais como intérprete, fomentando uma fonte de recursos regular para a sambista portelense, ainda que modesta, tendo em vista que os rendimentos obtidos com as apresentações da Velha Guarda eram compartilhados de forma equânime entre todos os componentes do conjunto. Em depoimento prestado ao jornalista e escritor Alexandre Medeiros, Tia Surica fala sobre as oportunidades que surgiram a partir do seu ingresso na Velha Guarda da Portela:

³¹⁶ O mesmo álbum foi relançado em CD pela Nikita Music com o título *Doce Recordação*, em 2000.

³¹⁷ O mesmo álbum foi relançado em CD pela Nikita/Office Sambinha, em 2001.

³¹⁸ Dados obtidos no portal Discos do Brasil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 13 de outubro de 2022.

Você tá duro e daqui a pouco aparece um show, uma gravação. Assim eu vou vivendo. Se der para comer e pagar meu aluguelzinho, tá bom. Há mais de três anos eu não bebo, então nem pra cerveja eu preciso mais. Com a Velha Guarda, pisei em lugares que nunca imaginei, como Paris. Fui a Salvador, Brasília, São Paulo, Vitória, Porto Alegre. Eu sei que essa vida é uma passagem, não adianta ficar com estrelismo, com nariz empinado. Tenho os pés no chão, o que importa é ser feliz. Quando piso num palco e vejo que a plateia vibra, é uma alegria. Em São Paulo, por exemplo, é uma coisa fora de série como o público recebe a Velha Guarda da Portela. (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 112)

Para Tia Surica, um dos momentos mais importantes que viveu ao lado da Velha Guarda da Portela foi a gravação e o lançamento do disco *Tudo Azul* (EMI Odeon, 1999), produzido pela intérprete e compositora Marisa Monte, cuja relação com a agremiação de Oswaldo Cruz se deu através de seu pai, Carlos Monte, que foi diretor do Departamento Cultural da Portela na década de 1970 e no início dos anos 2000, além de biógrafo da Velha Guarda da Portela, ao lado de João Baptista M. Vargens. A produção do disco envolveu um processo longo de pesquisa do repertório musical dos compositores portelenses, incluindo o resgate e o registro de sambas que permaneciam inéditos e guardados somente na memória de alguns componentes do conjunto, como explica Marisa Monte no texto de contracapa do CD:

A Velha Guarda da Portela é uma reserva sonora que mantém vivas algumas das características quase em extinção do samba carioca. Para a gravação desse CD, foi realizada uma extensa pesquisa de repertório visando encontrar os sambas que melhor representassem os principais compositores do grupo. Essa pesquisa revelou quase uma centena de músicas desconhecidas, muitas delas inéditas, compostas há 30 ou 40 anos atrás. São músicas de qualidade excepcional que, logo à primeira audição, soam como velhos clássicos. É impressionante imaginar que algumas dessas músicas tenham permanecido sem registro durante tanto tempo, e que assim poderiam continuar, indefinidamente, até quem sabe, desaparecer. Alberto Lonato, Alvaiade, Chico Santana, Manacéa e Ventura, da primeira formação da Velha Guarda, estão presentes. Candeia, uma parceria com Casquinha e outra com David do Pandeiro, não poderia faltar. Alcides, Caetano, Rufino, Mijinha, Alvarenga, Armando, Chatim, João da Gente, o mestre Paulo da Portela e tantos outros que são eternos na continuação de uma tradição que os bambas e as pastoras atualmente em ação se encarregam de perpetuar. (MARISA MONTE, 1999, encarte de CD)³¹⁹

Além do resgate e da difusão da obra de compositores portelenses, a gravação do disco também ampliou as oportunidades da Velha Guarda da Portela realizar apresentações e shows

³¹⁹ Texto apresentado na contracapa do CD *Tudo Azul*, lançado em 1999, pela EMI Odeon, com produção de Marisa Monte.

no Rio de Janeiro e pelo Brasil³²⁰. Outro fato marcante para Tia Surica foi o lançamento e a audição do disco terem acontecido na vila onde mora em Oswaldo Cruz, local popularmente conhecido como “Cafofo da Surica”:

É aquele negócio: ela [Marisa Monte] valorizou mais a Velha Guarda. A Velha Guarda sempre foi conhecida, mas depois que abriram mais as portas para a Velha Guarda, sabe? Nós fizemos muitos shows. O lançamento e a audição também foram aqui na minha casa. A imprensa escrita, falada, foi tudo aqui no Cafofo! (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

A partir da década de 2000, as pastoras da Velha Guarda da Portela também protagonizaram três produções audiovisuais: *Batuque na Cozinha* (2004), dirigido por Anna Azevedo; *Mistério do Samba* (2008), dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, com produção de Marisa Monte; e *As Pastoras – Vozes Femininas do Samba* (2018), dirigido por Juliana Chagas. As produções retratam o dia a dia dos componentes da Velha Guarda da Portela e abordam o legado do conjunto para a cultura do samba, sendo a presença e o protagonismo femininos abordados de forma mais ampla na primeira e na última produção acima citadas³²¹. Em 2021, a Velha Guarda da Portela voltou a ser homenageada em um curta-metragem de animação, *Senhor do trem*, dirigido por Aída Queiroz e Cesar Coelho, com enredo baseado na história de uma jovem que vai em busca de sua ancestralidade a partir das histórias que sua avó contava, sendo conduzida ao universo do samba pelas mãos do fundador e líder portelense, Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela³²².

Para Tia Surica, a Velha Guarda da Portela simboliza a preservação da tradição musical portelense e a difusão da obra de compositores que fizeram história na agremiação de Oswaldo Cruz:

³²⁰ De acordo com Monte & Vargens (2001, p. 96-101), ao longo da década de 1990, a Velha Guarda da Portela se apresentou nas principais casas de shows e espaços culturais do Rio de Janeiro, entre os quais: boate People (Leblon), Teatro Rival (Cinelândia), Hotel Nacional do Rio de Janeiro (São Conrado), Sala Funarte (Centro), Casa da Mãe Joana (São Cristóvão), *Ball Room* (Humaitá), Metropolitan (Barra da Tijuca), Canecão (Botafogo), Lona Cultural Carlos Zéfiro (Anchieta), Teatro Municipal de Niterói e Candongueiro (Pendotiba, Niterói), incluindo apresentações no *Heineken Concerts* (1994), Prêmio *Shell* (1998) e Prêmio *Multishow* (2000), e uma turnê internacional por Paris, na França, com apresentações na *Cité de la Musique* e na *Grande Halle de La Villette*, em junho de 2000.

³²¹ Em 2006, Tia Surica também foi protagonista do documentário *Tia Surica da Portela*, realizado para a disciplina de cine-documentário do curso de jornalismo da PUC-Rio, ministrada pelo professor Silvio Tendler, com direção e roteiro de Elaine Rodrigues e Fabricio Pereira Mota, e edição de Debora Brasil, Deni Navarro, Fernanda Almeida e Juliana Maiolino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auj-qINSIWE>. Acesso em: 10 de setembro de 2022. A portelense também realizou participações na série *Cidade dos Homens* e na telenovela *O Clone*, ambos da Globo. Atualmente, Tia Surica é protagonista de um quadro do programa *Samba Coração*, da Band TV Rio.

³²² DOS SANTOS, Joaquim Ferreira. História do samba em versão animada. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 2021, p. 4.

É a espinha dorsal de qualquer agremiação. Porque, hoje em dia, se existe essas... Tudo o que existe no samba foi o poder da Velha Guarda! Sambas de terreiro... Porque, modéstia à parte, não é por eu ser da Velha Guarda, o quadro mais importante da Portela é a Velha Guarda da Portela. Porque eles não cantam samba de ninguém. Eles só cantam sambas deles. (Ibidem)

Em 2020, o conjunto da Velha Guarda da Portela completou 50 anos de trajetória, sendo o marco celebrado com um show na quadra da Portela³²³. Em setembro do mesmo ano, o grupo já havia protagonizado um show em homenagem aos 120 anos de Paulo da Portela, apresentando um repertório de sambas do fundador e líder portelense e celebrando o legado musical dos compositores da Velha Guarda da Portela na sede oficial da agremiação. Nas últimas duas décadas, as apresentações regulares do conjunto têm se dado no âmbito da Feijoada da Família Portelense, que acontece todo primeiro sábado do mês na quadra da Portela, e conta com a participação de grupos e artistas convidados a cada edição.

Com o falecimento de Monarco, em 11 dezembro de 2021, aos 88 anos de idade, Tia Surica passou a ser a componente mais veterana da Velha Guarda da Portela, assumindo os compromissos e dando continuidade ao legado de mais de cinco décadas do conjunto musical. Atualmente, o grupo tem a seguinte formação: Tia Surica (pastora e presidente de honra da Portela), Áurea Maria (pastora, filha do compositor e sambista portelense Manacéa), Neide Santana (pastora, filha do compositor e sambista portelense Chico Santana), Jane Carla (pastora, presidente da ala das baianas da Portela e filha de Hilma Belchior e Nelson de Andrade, sócia benemerita e ex-presidente da Portela, respectivamente), Marquinhos do Pandeiro (voz e pandeiro, componente da Portela desde a década de 1960), Serginho Procópio (voz e cavaquinho, ex-presidente da Portela e filho de Osmar do Cavaco, ex-integrante do conjunto), Mauro Diniz (voz e cavaquinho, filho de Monarco), Evandro Lima (violão), Rubão da Cuíca (cuíca), Camarão Neto (surdo), Diniz Júnior (percussão) e Nando Gigante (percussão). Em 2020, o conjunto lançou nas plataformas digitais o álbum *Velha Guarda da Portela – Minha Vontade* (Biscoito Fino), na data em que foi celebrado o aniversário de 87 anos de Monarco³²⁴. O álbum, gravado ao vivo, é o registro de uma apresentação da Velha Guarda da Portela na quadra da agremiação de Oswaldo Cruz em 2015, que contou com as participações especiais das intérpretes Maria Rita, Teresa Cristina e Cristina Buarque.

³²³ O show que celebrou os 50 anos da Velha Guarda da Portela, intitulado “Uma História Cantada à Samba”, foi transmitido ao vivo pelo canal Portela TV e contou com as participações especiais de Teresa Cristina, Roberta Sá, Eliane Faria e Beatriz Rabello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QPbCOh8SocE&t=17s>. Acesso em: 3 de outubro de 2020.

³²⁴ O CD físico foi lançado em 2022, dois anos após o lançamento da versão digital do álbum.

5.4 *É a dor que me ensinou a gemer*

Tia Surica conta que começou a trabalhar desde que seus avós faleceram. “Eu vim mesmo a trabalhar quando eu perdi meus avós. Fui trabalhar com 36 anos. Eles nunca me deixaram trabalhar. Foi uma coisa que me estragou muito, sabe? Me prejudicou” (BARCELLOS, 2009, informação verbal). De lá para cá, a portelense teve que se virar para sobreviver, trabalhando em diferentes tipos de ofício, desde funcionária de lavanderia a vendedora ambulante, até se estabelecer como pastora da Velha Guarda da Portela e intérprete, obtendo uma fonte regular de recursos com shows, participações em rodas de samba, gravações e com o feitio de feijoada na quadra da Portela e em outros espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro.

Vendia cerveja, batida e churrasco na porta do Portelão. Trabalhei em lavanderia, em fábrica de bolsa, na Gillete do Brasil, na General Eletric. Fui promotora de vendas, barraqueira, ambulante, tingi pena em barracão, vendi congelados. Não tenho vergonha de falar, fiz muita coisa para me manter, sempre com honestidade, na batalha. (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 112)

Ao falar sobre o início da aprendizagem na cozinha, Tia Surica lembra que, na época de seus avós, não se podia chegar perto dos mais velhos quando estivessem preparando qualquer alimento:

Porque, na época dos meus avós, da minha avó, eu nunca cheguei nem na cozinha, porque ela não deixava. As pessoas não gostavam que chegasse na cozinha. Eles mesmos que faziam a comidaria deles. Mas, aos trancos e barrancos, fui aqui... Então, eu fui me interessando a aprender a cozinhar. E eu também acho que é o dom da pessoa, né? Quando você tem o dom. Porque comida não tem ciência. Tudo o que você faz por amor, a tendência é dar certo. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Tia Surica conta que a culinária entrou na sua vida por necessidade:

É a dor que me ensinou a gemer. Depois, eu fui morar sozinha e tudo. Então, eu fui me aperfeiçoando. E tinha sempre movimento aqui em casa de feijoada, galinha com quiabo, galinha com macarrão... Eu e Irani, na outra casa – que eu morava na outra casa –, começamos a fazer. Então, qualquer coisa que tinha, era aqui. “Tia Surica...”. Nem era Tia Surica, naquela época. “Surica, vamos fazer! Eu queria que você fizesse assim, assim...”. Então, quando foi o lançamento do “Tudo Azul”, pediram para eu fazer uma feijoada. Nós fizemos. E, com isso, fiquei no lugar da Tia Vicentina. (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

Na Portela, Tia Surica assumiu oficialmente a cozinha com a Feijoada da Família Portelense, que, no início, era chamada de “Pagode da Família Portelense”³²⁵. O projeto foi uma iniciativa das pastoras Áurea Maria e Tia Surica, da Velha Guarda da Portela, e do produtor cultural, compositor e sambista portelense Marquinhos de Oswaldo Cruz, e tinha como propósito resgatar o ambiente de convívio e a cultura do samba de terreiro, assim como acontecia nos tempos de Tia Vicentina, atraindo os componentes mais antigos que estavam distantes da agremiação azul e branca. Tia Surica lembra como a iniciativa surgiu dentro do grupo de portelenses:

Essa feijoada foi um dia até impróprio. Nós resolvemos abordar esse assunto. Foi no sepultamento do Argemiro [Patrocínio]. Quando a gente estava no cemitério. Eu, a Áurea [Maria], filha do Manacéa, Marquinhos de Oswaldo Cruz e a Cristina [Buarque]. Começamos a conversar: “Pô, a gente podia fazer um movimento na Portela. Não tem nada na escola. Estamos ficando um gigante adormecido! Vamos fazer um movimento lá”. Aí, o Marquinhos: “Tia Surica, e aí?” “É. Vamos fazer uma feijoada lá, não sei o quê...”. Então, eu disse: “Ô, Cristina, leva essa proposta lá pro Carlinhos Maracanã”. Foi na gestão do Carlinhos ainda. Ela levou e ele aprovou. Então, nós ficamos no mês seguinte. Foi em junho, vai fazer anos agora. Foi o primeiro sábado de junho? Foi. Nós começamos no Bar da Tia Vicentina com 250 pessoas. Quem botava o dinheiro era eu, Doca, Eunice e a Áurea, para comprar o material para fazer a feijoada. Hoje, tá com 3 mil, 4 mil pessoas. E uma coisa que deu certo, né? Todo mundo acompanhou. Mas isso é bom, né? Tudo o que é bom tem que

³²⁵ Uma hipótese para a mudança no nome do evento pode ter se dado pelo fato da feijoada ter conquistado a predileção dos frequentadores do encontro (público externo) em relação aos demais pratos que fazem parte da culinária do samba. Na reportagem *Samba bem cozido*, do *Jornal do Brasil*, de 13 de janeiro de 2004, a jornalista Ana Cecília Martins noticiava que o prato servido naquela edição do encontro com a Velha Guarda da Portela era cozido, preparado por componentes da ala das baianas da escola, sob a supervisão de Ivete Pereira, que foi diretora das baianas da Portela durante 15 anos. O cardápio não era o mesmo em todas as edições da festa, sendo citados o bacalhau e a feijoada como alguns dos pratos servidos em meses anteriores. Já na reportagem *Mulato assanhado*, do jornal *O Globo*, publicada 8 meses após a matéria anteriormente citada, noticiava a feijoada como o prato principal do encontro realizado mensalmente pela Velha Guarda da Portela na quadra da agremiação de Oswaldo Cruz. A reportagem noticiava ainda que as “rodas de feijoada” haviam se multiplicado pelo Rio de Janeiro, ganhando novos adeptos e entrando na programação de diversos espaços culturais da cidade, entre os quais o Cordão do Bola Preta, no centro, e o Espaço Cultural Sérgio Porto, em Humaitá. Por fim, uma terceira reportagem do jornal *O Globo*, *Feijão tem gosto de festa*, de 22 de janeiro de 2008, divulgava a realização de feijoadas com samba em hotéis de luxo da cidade do Rio de Janeiro, entre os quais eram citados: Caesar Park, em Ipanema; Rio Othon Place, em Copacabana; e Sheraton, na Barra da Tijuca. A fixação da roda de samba aliada à feijoada no calendário cultural carioca se deu, em grande medida, a partir da iniciativa da Velha Guarda da Portela e tendo como uma das principais protagonistas Tia Surica, responsável pelo feitio do prato que se tornou tradição na Portela, sempre acompanhada por uma equipe de colaboradoras, que se tornaram popularmente conhecidas pelo nome de “Suriquetes”. Cabe ressaltar aqui que, na época de Tia Vicentina, isto é, até o final da década de 1970, a feijoada era apenas um dos pratos que alimentavam os ritmistas durante os ensaios e os sambistas na roda de samba, alternando-se com macarrão com galinha, angu à baiana, mocotó, sopas, entre outros. Na década de 1980, a Velha Guarda da Portela já havia realizado uma iniciativa parecida com a da Feijoada da Família Portelense, que acontecia aos domingos à tarde na sede da Portela e era organizada pelos próprios componentes do conjunto, que se revezavam para dar conta do preparo da comida e da venda de bebidas, porém em um clima mais descontraído e familiar do que o atual evento realizado no primeiro sábado do mês na quadra da Portela.

ser copiado. Com certeza! É aí que vão resgatar aquelas músicas e mostra um pouco do valor das músicas. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

No primeiro encontro, que aconteceu em junho de 2003, a quadra da Portela acolheu cerca de 250 participantes, com o propósito de relembrar o repertório de sambas tradicionais da agremiação de Oswaldo Cruz e reviver o ambiente informal dos encontros que aconteciam na antiga sede da escola, a Portelinha. De acordo com a reportagem *O feijão e o samba*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 03 de setembro de 2005³²⁶, o movimento das feijoadas nas quadras das escolas de samba do Rio de Janeiro, iniciado em meados dos anos 2000 pela Portela, tornou-se conhecido no calendário cultural da cidade como “Movimento de Baixa Gastronomia”. Seguindo a iniciativa da Portela, outras escolas de samba também passaram a oferecer sua própria feijoada com samba, revezando os finais de semana para não coincidir as datas e dividir o público interessado no evento.

Na mesma reportagem, Marquinhos de Oswaldo Cruz fala sobre o que motivou os encontros regulares com a Velha Guarda da Portela na sede da agremiação: “Tínhamos que unir a escola, que andava muito espalhada. Para isso, nada melhor que servir um prato forte, que é tradição no samba, e atrai muita gente. A feijoada é um clássico e foi uma escolha natural”. Em outra reportagem, *Feijoada com batuque ganha espaço cativo no roteiro dos cariocas*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 16 de dezembro de 2006³²⁷, Monarco fala sobre a escolha do prato principal da festa: “Sempre teve uma comida no meio do pagode. Pode ser peixe ou macarrão. Mas o preferido da turma sempre foi o feijão”. O sambista e compositor portelense também declarava na reportagem que o crescente oferecimento de feijoadas nas quadras das escolas de samba foi responsável pela retomada do samba de terreiro, que havia perdido espaço no interior das agremiações cariocas: “Só estavam cantando samba-enredo e os sambas antigos estavam banidos. A Portela deu o pontapé inicial. E o ideal é que todas tenham o seu feijão”³²⁸, defendia Monarco.

Tendo a Velha Guarda da Portela como atração principal, o evento acontece de forma regular todo o primeiro sábado do mês. Muitos artistas do meio do samba e da MPB já se apresentaram na Feijoada da Família Portelense, como Elza Soares, Gilberto Gil, Martinho da Vila, Maria Bethânia, Zeca Pagodinho, Paulinho da Viola, Leci Brandão, Maria Rita, entre outros artistas. O evento costuma atrair para a quadra da Portela milhares de frequentadores,

³²⁶ COSTA & SILVA, Álvaro; PINHEIRO, Elis. O feijão e o samba. **Jornal do Brasil**, Cidade, Rio de Janeiro, 03 de setembro de 2005.

³²⁷ JUSTO, Marcello. Feijoada com batuque ganha espaço cativo no roteiro dos cariocas. **Jornal do Brasil**, Cidade, 16 de dezembro de 2006.

³²⁸ Ibidem.

desde moradores da vizinhança e componentes da agremiação até visitantes de bairros distantes da cidade do Rio de Janeiro e de outros estados do país.

No dia do evento, a feijoada começa a ser servida a partir das 13h, em, pelo menos, dois pontos diferentes da quadra para dar conta de atender todo o público, além do Bar da Tia Vicentina, onde são comercializados bebidas e outros tipos de salgados. Alguns componentes antigos da agremiação de Oswaldo Cruz também têm cessão de espaço para vender comida durante o evento, como é o caso de Jane Carla, presidente da ala das baianas, e Lucinha de Oliveira, integrante da Galeria da Velha Guarda da escola. Do lado de fora, na Rua Clara Nunes, há uma movimentação intensa de barracas que comercializam diferentes produtos, desde camisetas, chapéus e outros utensílios que levam o nome e a identidade da Portela até bebidas e comidas, como cachorro-quente, churrasco, pastéis, sanduíches, salgadinhos e caldos. É muito comum encontrar componentes da Portela sentados nestas barracas, conversando e consumindo bebidas e comidas no local, antes de entrarem na quadra para assistir a Velha Guarda e o artista convidado de cada edição. Após o término do evento, por volta das 22h, a movimentação continua intensa nas barracas e bares no entorno da quadra.

A programação musical do evento conta com a participação de um grupo de samba que abre a Feijoada, seguido pela apresentação da Velha Guarda da Portela, por volta das 18h, que, ao lado do convidado especial de cada edição, costuma ser o momento mais esperado e celebrado da festa. O conjunto sempre apresenta um repertório de sambas de terreiro de compositores da agremiação de Oswaldo Cruz, como Paulo da Portela, Manacéa, Chico Santana, Monarco, Casquinha, entre outros. O evento se encerra com a apresentação do elenco-show da Portela, do qual participam bateria, passistas (de todas as faixas etárias), ala das baianas, Departamento Feminino, rainha de bateria e casal de mestre-sala e porta-bandeira. Neste momento final, são apresentados sambas-enredo clássicos da Portela, além do samba-enredo oficial do carnaval daquele ano e do desfile a se realizar.

No período de 2003 a 2019, Tia Surica foi responsável por coordenar o preparo do prato principal da Feijoada da Família Portelense³²⁹, que, em uma de suas edições mais concorridas,

³²⁹ Os autores Augusto Carazza e Regina Lucia Sá, organizadores do *Guia de Feijoadas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (Réptil Editora, 2012), declaram que as agremiações que mantêm a tradição de feitiço das feijoadas com a participação das integrantes das alas de baianas são a Porto da Pedra, a Mocidade Independente de Padre Miguel e a Renascer de Jacarepaguá. Segundo os autores, para algumas delas, o ofício culinário também envolve o respeito a alguns preceitos ligados a religiões afro-brasileiras: “Muitas ainda oferecem o primeiro prato aos orixás e não permitem que quem não está se sentindo bem participe do preparo”, conta Carazza. Ainda segundo os autores, Tia Surica declarava não ser tão rigorosa com o ofício, embora reconhecesse que o preparo da feijoada exigia alguns cuidados: “Sempre rezo para dar tudo certo. E não vou fazer no Dia de Finados porque minha religião não permite” (BOOM no início dos anos 2000. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 01 de novembro de 2011, p. 7).

chegou a servir cerca de 130kg de feijão, contando com o auxílio de 27 assistentes³³⁰, à época lideradas por Ivete Pereira (ex-diretora da ala das baianas da Portela), que se dividiam entre o preparo da feijoada, o atendimento ao público e os cuidados com a limpeza da cozinha da Portela³³¹. Tia Surica conta que os preparativos da feijoada começam alguns dias antes da realização do evento:

Era assim: se fosse no sábado, os preparativos tinham que começar na quinta-feira, para fazer as compras. Porque aqui, modéstia à parte, é uma higiene danada! Se é mocotó, se é tripa, é feijoada... Minha irmã compra aquele aparelho de barbear para raspar o pé do porco. As folhas da couve são lavadas uma por uma. Então, eu gosto de limpeza e tem que servir para as pessoas também na higiene, né? Então, é na quinta-feira. Sexta é que o feijão vai para o fogo. E a gente não bota na água. A gente não dá fervura no salgado. É na água corrente. Vai botando e vai trocando a água. E a minha feijoada não é salgada, graças a Deus! Todo mundo que degusta a feijoada, elogia. Isso, para mim, eu fico muito lisonjeada, né? Porque eu mesmo já não vou mais para a cozinha. Nós temos uma equipe competente e capacitada de agir. De vez em quando, eu dou uma olhadinha assim, mas nem precisa, porque elas já fazem para mim há muitos anos e são pessoas confiantes. E a minha irmã também está sempre à frente. Tem a Joana e outras também que trabalham comigo na feijoada. (BARCELLOS, 2019a, informação verbal)

A fama da feijoada de Tia Surica ultrapassou os limites de Oswaldo Cruz e Madureira e a portelense passou a receber convites para participar de palestras, workshops e feiras gastronômicas, além de receber prêmios e propostas para levar sua feijoada para outros espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro. Um desses espaços foi o Teatro Rival, na Cinelândia, onde Tia Surica ficou por mais de 10 anos, entre 2005 e 2017, a convite da atriz Ângela Leal, comandando a feijoada com roda de samba, que acontecia sempre no último sábado do mês. O evento adotou o mesmo formato da Feijoada da Família Portelense, com feijoada preparada pela equipe de Tia Surica e a parte musical contando com a participação de grupos de samba da cidade do Rio de Janeiro³³², que se revezavam a cada edição, sendo, posteriormente, substituídos por um conjunto fixo formado por integrantes da Velha Guarda da Portela e músicos ligados à agremiação de Oswaldo Cruz. O repertório abrangia clássicos do samba carioca e da Portela, que eram interpretados por Tia Surica e por um convidado especial a cada edição. Em 2017, Tia Surica deixou de realizar o evento que levava o seu nome no Teatro Rival,

³³⁰ FEIJÃO tem gosto de festa. **O Globo**, Cultura, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 2008, p. 10.

³³¹ Ao longo de quase duas décadas à frente do preparo da feijoada em diferentes espaços culturais e gastronômicos do Rio de Janeiro, além da Portela, as colaboradoras e os colaboradores que estiveram ao lado de Tia Surica neste período foram: Irani Cunha, Ivete, Sueli, Lourdes, Joana, Buruca, Dulce, Ivani, Suleima, Beth, Natalina, Dejair, Vera, Marcia, Marli, entre outras.

³³² Alguns dos grupos que participaram da Feijoada da Tia Surica no Teatro Rival foram o Sururu na Roda, Galocantô e Casuarina.

em decorrência de mudanças na gestão interna do espaço³³³. Outros espaços do Rio de Janeiro que receberam a feijoada de Tia Surica foram: Espaço Cultural Sérgio Porto (Humaitá), Restaurante Degustte (Zona Portuária), Cordão do Bola Preta (Centro), Bar Bom Sujeito (Barra da Tijuca), Arena Carioca Fernando Torres (Parque Madureira), G.R.E.S. Difícil é o Nome (Pilares) e Estádio Olímpico Nilton Santos (Engenho de Dentro). Em 2007, um júri formado por 30 personalidades elegeu a feijoada de Tia Surica como a melhor do Rio de Janeiro, ao lado da receita preparada pelo chef de cozinha do luxuoso Hotel Caesar Park, Miguel Celso Vieira³³⁴. Em 2013, a feijoada de Tia Surica voltou a ser premiada no concurso Feijoada Nota 10, na 3ª edição do Rio Gastronomia, realizada pelo jornal *O Globo*³³⁵.

Destaco aqui dois acontecimentos importantes que envolveram a participação de Tia Surica na Feijoada da Família Portelense. O primeiro diz respeito à transferência para as mãos da direção da agremiação portelense da gestão administrativa do evento, desde o final de 2005, responsabilidade que, até então, era compartilhada entre os componentes da Velha Guarda da Portela³³⁶. O segundo diz respeito à saída de Tia Surica e de sua equipe do preparo da feijoada a partir de julho de 2019, ocasião em que a direção da Portela transferiu o serviço para uma empresa terceirizada³³⁷. Sobre este episódio, Tia Surica diz lamentar o fato de sua equipe não ter mais a oportunidade de realizar o trabalho e obter uma fonte de renda complementar para

³³³ Uma matéria publicada no portal *Veja Rio*, no dia 25 de fevereiro de 2017, noticiava a saída de Tia Surica do comando da feijoada no Teatro Rival Petrobrás, apresentando uma nota explicativa da assessoria de imprensa do espaço: “A nova configuração do Teatro Rival Petrobras após a reforma incluiu uma ampla cozinha profissional, comandada pela nova sócia e chef Katia Barbosa, bem como um time de garçons treinado para o serviço de restaurante. Infelizmente, a Tia Surica não concordou em utilizar nossas dependências para cozinhar a feijoada, nem tampouco nossa equipe para servi-la, deixando o projeto inviável do ponto de vista financeiro. Com isso, decidimos fazer nossa própria feijoada, assinada pela chef Katia. [...]”. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/beira-mar/tia-surica-fica-chateada-com-o-fim-de-sua-feijoada-no-teatro-rival-e-segue-como-papagaio-de-pirata-de-eduardo-paes/>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

³³⁴ AÖR, Rodrigo; ZAPPA, Carol. Feijoada campeã. **Jornal do Brasil**, Programa, Rio de Janeiro, 26 de janeiro a 1 de fevereiro de 2007, p. 44-48.

³³⁵ INHUEDS, Beatriz; ALCÂNTARA, Juliana. Feijão tem gosto de festa em azul e branco. **O Globo**, Rio, 26 de agosto de 2013, p. 8.

³³⁶ Uma nota da coluna social de Joaquim Ferreira dos Santos, do jornal *O Globo*, de 6 de dezembro de 2005, informava que o presidente da Portela à época, Nilo Figueiredo, havia retirado a administração da feijoada das mãos dos componentes da Velha Guarda da Portela, justificando que a decisão era para “não sobrecarregar Tia Surica de decisões como segurança, almoxarifado, etc.”. A mesma nota registra que havia uma divisão das receitas obtidas com o evento, onde o lucro do bar era destinado à direção da agremiação e, o da feijoada, para a Velha Guarda. (SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Velha Guarda. **O Globo**, Segundo Caderno, Gente Boa, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 2005, p. 3).

³³⁷ Uma matéria do portal *G1* noticiava o afastamento de Tia Surica do preparo do prato principal da Feijoada da Família Portelense, com a justificativa dada pela direção da agremiação da perda de patrocínio de uma rede de supermercados, que fornecia as carnes para a feijoada. A nota também informava que, mesmo deixando de coordenar a feijoada, Tia Surica receberia da escola uma espécie de compensação financeira, já que nos “últimos 16 anos o nome da baluarte e do evento praticamente se fundiram”. (SATRIANO, Nicolau. Tia Surica não está mais à frente da Feijoada da Portela. **G1**, Rio de Janeiro, 6 de julho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/07/06/tia-surica-nao-esta-mais-a-frente-da-feijoada-da-portela.ghtml>. Acesso em: 2 de setembro de 2022.

auxiliar no orçamento mensal. “É conforme eu digo, eu não estou triste de ter perdido a feijoada, porque eu tenho muito espaço para fazer, mas eu não posso levar todo mundo. Eu lamento só isso. Porque elas contavam com aquele dinheirinho, não é?” (BARCELLOS, 2019b, informação verbal). Mesmo sem estar no comando da feijoada, Tia Surica continua fazendo parte do evento como atração musical ao lado da Velha Guarda da Portela.

A Feijoada da Família Portelense ainda acontece todo o primeiro sábado do mês na quadra da Portela, tendo sofrido uma breve interrupção durante a pandemia de Covid-19, com algumas edições realizadas sem a presença de público e com transmissão ao vivo pelo canal Portela TV. Em 2023, a Velha Guarda da Portela se prepara para comemorar o aniversário de 20 anos da Feijoada da Família Portelense. Segundo Lopes & Simas (2015, p. 130), em virtude do sucesso desta iniciativa, o evento teria perdido, com o passar dos anos, a característica de uma roda de samba tradicional, transformando-se numa espécie de “show musical”, o que acabou rendendo críticas dos que viram na “massificação e monetarização do evento a perda do caráter comunitário que a feijoada ensejava” (Ibidem)³³⁸. Entre perdas e ganhos, o evento continua sendo um dos poucos momentos em que a comunidade de Oswaldo Cruz, bem como visitantes de diferentes regiões da cidade e de outros estados do país, podem ouvir e apreciar o repertório de sambas clássicos de compositores da agremiação e prestigiar o conjunto musical de baluartes portelenses. Na reportagem *Feijoada da Portela debuta*, do jornal *O Globo/Extra*, publicada em 8 de setembro de 2018, em ocasião da celebração dos 15 anos do evento³³⁹, Tia Surica declarava:

A Feijoada da Família Portelense é o principal evento feito pela nossa escola. Virou tradição, e muitas outras agremiações, hoje em dia, fazem também. Vem gente de todos os lugares do Rio e até de outros estados para conhecer o evento, um grande encontro musical, em que a Velha Guarda canta seus sambas e recebe convidados. Todos os grandes sambistas já vieram dar canja na feijoada.

Não obstante a saída de Tia Surica do comando do preparo da feijoada da Portela, o tradicional prato que leva o seu nome foi oficialmente tombado como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro, por meio da Lei 9.459/21, publicada no Diário Oficial em 18 de novembro de 2021, um dia após Tia Surica completar 81 anos de idade. O projeto de lei que garantiu o tombamento da Feijoada da Tia Surica como patrimônio imaterial do Rio de

³³⁸ Em setembro de 2022, os valores dos ingressos da Feijoada da Família Portelense custavam: R\$ 20,00 (individual); R\$ 120,00 (mesa com 4 lugares); R\$ 600,00 (camarote inferior com 10 lugares); e R\$ 800,00 (camarote superior com 10 lugares).

³³⁹ ADALBERTO NETO. Feijoada da Portela debuta. *O Globo e Extra*, Zona Norte, 8 de setembro de 2018, p. 7.

Janeiro, de autoria do deputado Dionísio Lins (PP) e sancionado pelo governador do Rio de Janeiro em exercício à época, André Ceciliano (PT), apresentava a seguinte justificativa:

A presente proposição visa declarar como patrimônio cultural e imaterial a “Feijoada da Tia Surica”. Cabe destacar que o referido evento ocorre há tempos na zona norte do Estado do Rio de Janeiro. Iranette Ferreira Barcellos, popularmente conhecida como Tia Surica é uma sambista, cantora e intérprete de samba-enredo. Surica é matriarca da Portela e integrante da velha guarda da escola. Porém, devido à falta de verba, há alguns meses, sua famosa feijoada com roda de samba está fora da programação da escola. Atualmente, o evento encontrou uma nova casa, o Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S) "Difícil é o Nome", a qual acolheu a bamba e abriu as portas de sua quadra em Pilares para realizar o famoso evento.

[...] A feijoada da Tia Surica, antes da pandemia, ocorria mensalmente e se tornou um grande ponto de encontro de sambistas e adoradores do feijão. Foram mais de 2 milhões de pratos vendidos e 17 anos de história que marcaram a Portela como a melhor feijoada do Rio de Janeiro. Num único dia, chegaram a ser vendidos mais de 3 mil pratos. A tradição da feijoada começou com Tia Vicentina, uma das matriarcas da escola de samba, mas foi resgatada por Surica no velório de um integrante da velha guarda da Portela. Com a ajuda de colaboradoras (“as suriquetes”), a equipe deu conta do trabalho que só prosperou no decorrer dos anos.

Assim sendo, por entender que este evento faz parte da história e da cultura de nosso Estado, apresento a proposição que considero ser de preservação da música e de toda a cultura do Rio de Janeiro. (PROJETO DE LEI Nº 4908/2021)³⁴⁰

O projeto de lei aponta como uma das justificativas do tombamento o afastamento de Tia Surica e de sua equipe do preparo do prato principal da Feijoada da Família Portelense. Na Portela, além do feitiço da feijoada, Tia Surica também estivera à frente do preparo de comida na ocasião de celebrações do calendário tradicional da agremiação, como, por exemplo, nas datas comemorativas dos santos padroeiros da escola: São Sebastião, no dia 20 de janeiro; e Nossa Senhora da Conceição, em 8 de dezembro. Ainda sem sair das redondezas de Oswaldo Cruz, Tia Surica também faz parte do núcleo feminino da Feira das Yabás, que acontece mensalmente na Praça Paulo da Portela, onde uma barraca leva seu nome. A coordenação do espaço havia sido transferida pela própria Tia Surica a uma sobrinha, Luiza Amália da Silva (*in memoriam*)³⁴¹, que ficou responsável, durante um período, pelo preparo e pela comercialização dos pratos servidos ao público: mocotó, aipim com carne seca e pastel. No dia do evento, Tia Surica diz que vai somente para curtir. Diferentemente da Feijoada da Família Portelense, que fixou um único prato como carro-chefe da festa, a Feira das Yabás oferece ao público uma

³⁴⁰ Disponível em: <http://bancodeleis.unale.org.br/Arquivo/Documents/PLO/PLO49082021.pdf>. Acesso em: 5 de setembro de 2022.

³⁴¹ Atualmente, quem está à frente da barraca que leva o nome de Tia Surica na Feira das Yabás é Maria Angélica Silva, filha de Luiza Amália.

diversidade de iguarias da tradição culinária do samba e do subúrbio carioca, que são preparadas e comercializadas por mais de 15 lideranças femininas que têm sua história enraizada no samba e em manifestações da cultura afro-brasileira fortemente presentes nos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira.

5.5 Eu fico satisfeita de ver a minha casa cheia

A casa de Tia Surica, localizada na vila da Rua Júlio Fragoso, nº 25, em Oswaldo Cruz, a pouco mais de 20 metros da quadra da Portela, é reconhecida por ser palco de festas memoráveis, que reúnem sambistas, músicos e artistas do Rio de Janeiro e de outros estados do país, momentos em que são lembrados clássicos do samba e do cancionero tradicional da Portela na voz da própria Surica e de baluartes da Azul-e-Branco, e que também serviu de inspiração para a criação de novas composições e para manter um espaço de convívio entre sambistas da nova geração e a Velha Guarda.

Desde a década de 1980, a área externa da vila onde vive Tia Surica há mais de quarenta anos, batizada de “Cafofó da Surica”, passou a acolher os encontros da Velha Guarda da Portela. As reuniões no local não tinham dia e hora para acontecer, sendo realizadas a partir da necessidade do conjunto, como, por exemplo, escolher repertório e ensaiar músicas para algum show ou apresentação da Velha Guarda da Portela. Em depoimento prestado a Alexandre Medeiros, Tia Surica conta como o ambiente da sua casa servia às atividades do grupo de portelenses veteranos:

Essa é uma casa de amigos, é raro o dia em que eu fico sozinha, tem sempre duas ou três pessoas, no mínimo. As atividades da Velha Guarda são concentradas aqui: é o telefone que a gente usa para marcar shows, é a divisão do dinheiro, a roupa que a gente vai usar, tudo se combina aqui. Fora isso, todo mundo sabe que organizar as rodas exige muita responsabilidade. As pessoas que vêm na minha casa guardam respeito. Eu não dou mole, tô sempre de olho. Não pode ter agarramento, não pode ficar bêbado de cair. Se não fossem reuniões sadias, os vizinhos já teriam feito abaixo-assinado para terminar. (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 108-109)

Na reportagem *Gloria e tradição do samba em Madureira*, do jornal *O Globo*, de 04 de julho de 1996³⁴², o sambista e compositor portelense Monarco faz referência à casa de Tia Surica como um espaço que acolhe e promove o encontro entre os componentes da Velha

³⁴² GLORIA E TRADIÇÃO do samba em Madureira. *O Globo*, Zona Norte, 4 de julho de 1996, p. 25.

Guarda da Portela, lembrando os antigos terreiros de escola de samba: “Aqui é bom pois parece os antigos terreiros onde a gente cantava nossos sambas. Não tem barulho e, de vez em quando, os amigos oferecem um feijão e a gente faz grandes pagodes”. O ambiente informal e familiar, sem a participação de público externo, aliado a uma boa comida e a convivência descontraída entre companheiros veteranos da Portela formam o ambiente ideal para o acontecimento da roda de samba e para o cultivo da tradição musical da Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz.

A partir da década de 1990, Tia Surica passou a promover reuniões abertas ao público no espaço externo da vila onde mora, que são organizadas por amigos ou grupos que têm alguma ligação com a anfitriã da casa. Os encontros vão desde lançamentos de discos, aniversários, homenagens a portelenses, gravações, entrevistas e reuniões com finalidades diversas, como a tradicional festa do primeiro dia do ano e a apuração do resultado do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro na Quarta-feira de Cinzas. Segundo conta Tia Surica, o movimento em sua casa começou com a comemoração do seu aniversário de 50 anos:

Você sabe que eu não lembro como começou... Ah, foi nos meus 50 anos! Nos meus 50 anos. Que eu tenho um amigo, que eu gosto muito dele, é um irmãozinho para mim, o Ceroli [Fernando Ceroli]. Então, teve a missa, né? Aí, me seguraram lá no botequim até aprontar. Fizeram um feijão lá na minha vizinha. Aí, quando eu cheguei, estava o quintal cheio, chopp, aquele negócio todo! De lá pra cá, nunca mais parou. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Os encontros na casa de Tia Surica são motivados pelos amigos e sempre contam com o apoio de um grupo de colaboradoras que se dividem para dar conta de diferentes funções, como a compra de insumos e bebidas, o preparo da comida, a organização do espaço, a recepção dos convidados e os cuidados com a limpeza geral, durante e após o evento:

No meu cafofo, só vêm os amigos mesmo. Se abrir pra todo mundo, não vai prestar. Amizade de botequim é uma coisa, pra frequentar minha casa é outra. São os meus amigos que fazem a minha festa. Tem uma prancheta que fica rolando aí, as pessoas escrevem o nome e contribuem. É feito com prazer e assim ficou consagrado. Aqui surgem sambas, namoros, deve ter surgido até casamento, só que não me convidaram. (BARCELLOS apud MEDEIROS, 2004, p. 107)

Tia Surica faz questão de lembrar dos artistas que já passaram por sua casa, como Beth Carvalho, Paulinho da Viola, João Nogueira, Luiz Carlos da Vila, Carlinhos Brown, Alcione, Bete Mendes, Regina Casé, entre outros visitantes. Um dos encontros que Tia Surica considera mais memorável ocorrido na vila da Rua Júlio Fragoso foi o lançamento do CD *Tudo Azul*, da Velha Guarda da Portela, produzido por Marisa Monte, que, em outra ocasião, chegou a realizar

a sua festa de aniversário na casa da ilustre anfitriã portelense. O compositor e sambista Marquinhos de Oswaldo Cruz também lançou o seu primeiro CD de carreira, *Uma geografia popular* (Rob Digital, 2000), no Cafofo da Surica, momento celebrado com a tradicional galinha com quiabo preparada pela equipe de Tia Surica. A festa de lançamento contou com a presença de sambistas portelenses veteranos, como Walter Alfaiate, Casquinha, Argemiro e Tia Eunice, além do jornalista Sergio Cabral e de músicos e amigos da vizinhança de Oswaldo Cruz, Cascadura, Bento Ribeiro e adjacências. “Aqui é a segunda casa de todo mundo, é só chegar”, declarava Tia Surica para a reportagem *Samba riscado na linha do Equador*, do *Jornal do Brasil*, que noticiava o lançamento do álbum do sambista³⁴³.

Ao contrário do Pagode da Tia Doca, que comercializava comida e bebida e era aberto a qualquer público interessado em participar da festa, chegando a reunir mais de 1.000 pessoas em uma única edição do evento, Tia Surica costuma abrir sua casa, de forma esporádica, para receber amigos e convidados, e sempre cuidando para que as regras de convivência estabelecidas por ela fossem respeitadas. Segundo a matriarca portelense, este é um dos diferenciais dos encontros que acontecem em sua casa:

Olha, é o que você apresenta, né? O que apresenta para as pessoas. Vê o respeito, o carinho aqui em casa e tudo... Porque eu não aceito bagunça! O pessoal bebia e nunca saiu uma briga aqui nesse quintal. Nunca! Mas tudo é o meio e o ambiente que você convive. Concorde? Com certeza. Comigo não tem esse negócio! (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

Da convivência na vila onde Tia Surica mora há mais de quarenta anos, posso me recordar do ambiente familiar e de cooperação que envolve os amigos da anfitriã portelense, que se dividem para cuidar de todos os detalhes e nunca deixam faltar nada, de bebida a comida, enquanto Tia Surica, sempre atenta a tudo, se reveza entre a roda de samba, o acolhimento e a conversa com os convidados e os cuidados com a organização geral do espaço. No Cafofo, pude presenciar acontecimentos como: um almoço com roda de samba para recepcionar um grupo de sambistas de São Paulo, homenagens a portelenses históricos, aniversários de Tia Surica e as tradicionais reuniões no dia apuração do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Também tenho conhecimento de que a festa que acontece todo primeiro dia do ano é um dos eventos mais esperados e já se tornou tradição entre os amigos da anfitriã portelense. Tripa lombeira, macarrão com galinha e mocotó são alguns dos pratos preparados e apreciados em sua casa. Nestes momentos de convivência, pude ouvir e aprender sobre histórias da Portela,

³⁴³ LEMOS, Renato. Samba riscado na linha do Equador. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 de dezembro de 2000.

sobre a vida de componentes antigos da agremiação (principalmente da Velha Guarda), sobre sambas de terreiro que fazem parte da tradição musical portelense, sobre bastidores do carnaval e do dia a dia da Portela, sobre assuntos relacionados ao meio artístico e profissional ligado ao mundo do samba e acontecimentos que envolvem o cotidiano da vida de Tia Surica. Atualmente, por conta da idade avançada, a matriarca portelense se diz cansada para continuar organizando reuniões e encontros com a mesma regularidade de tempos atrás, mas reconhece que quando é “uma coisa mais simbólica”, ela ainda promove tais celebrações.

Sambistas e artistas que frequentam a casa da anfitriã portelense contribuem para a fama das festas que ali acontecem, atraindo a atenção e o interesse da vizinhança e de moradores de bairros distantes de Oswaldo Cruz e Madureira. Para além da sua popularidade, a vila da Rua Júlio Fragoso se transformou em um ponto de encontro de sambistas, da nova geração e da Velha Guarda, além de ser um ambiente que serve de inspiração para a criação de novas composições. *Cafofo da Surica*, de autoria da intérprete e compositora carioca Teresa Cristina, cujo início da trajetória no samba foi influenciado pelas vivências que tivera na casa de Tia Surica, é um destes exemplos. “Comecei a frequentar a casa da Tia Surica em 96. Fiz a música inspirada nessas reuniões e na música que a Velha Guarda canta e toca aqui. O nome surgiu da plaquinha que ela tem na porta de entrada, que diz ‘Cafofo da Surica’”, lembra Teresa Cristina, em depoimento prestado à reportagem *Feijão e placa na porta servem de inspiração*, do jornal *O Globo*, de 16 de maio de 2004³⁴⁴. A letra do samba retrata o clima das festas na casa de Tia Surica e presta homenagem aos baluartes da Velha Guarda da Portela:

CAFOFO DA SURICA
(Teresa Cristina)

David no pandeiro
Casemiro na cuíca
Olha, a festa já vai começar
No Cafofo da Surica

Seu Osmar do Cavaco
Puxou um partido
Do mestre Casquinha
Que versou com Argemiro
Lembrando dos tempos
Lá da Portelinha
Velha Guarda no samba
Conduz a emoção
De quem plantou semente

³⁴⁴ FEIJÃO e placa na porta servem de inspiração. *O Globo*, Zona Norte, 16 de maio de 2004, p. 3.

Da flor da canção
 A solidão ninguém sabe onde é que fica
 Porque a festa já vai começar
 No Cafófo da Surica

O samba do Monarco
 Com Doca e Eunice
 Sambando no chão
 É samba da Portela
 Olha a Áurea chegando
 E batendo com a mão
 Guaracy 7 Cordas
 Tem seu violão
 Cabelinho no surdo
 Só na marcação
 E o tamborim?
 Seu Jair, como é que fica?
 Porque a festa já vai começar
 No Cafófo da Surica

Além de Teresa Cristina, o compositor carioca Moacyr Luz também dedicou um samba em homenagem à casa da anfitriã portelense:

O CHÃO AZUL DE MADUREIRA
 (Moacyr Luz)

Rodei, rodei e perguntei:
 “Madureira onde é que fica?”
 Rodei o mundo e perguntei:
 “Madureira onde é que fica?”
 Da Portela, alguém falou:
 “Vai na casa da Surica!”
 Da Portela, alguém falou:
 “Vai na casa da Surica!”

Não tem como errar o caminho
 Pergunte ao Argemiro que ele explica (vai!)
 Sem vacilar
 Lá na casa da Surica
 Mas vê se chega devagar
 Lá na casa da Surica

Num pedacinho do céu
 É que a águia voa
 É dali que vem a luz
 Que rebrilha e conduz
 Essa pastora
 O azul que tem nesse chão, já não se explica
 É o manto que protege

Os caminhos da casa da Surica
 É o manto que protege
 Os caminhos da casa da Surica

Prestar homenagem aos espaços que acolhem o samba e agregam os sambistas é um tema recorrente na tradição musical do samba. Paulo da Portela, já na década de 1930, homenageava o pagode da “casa do Chocolate” no samba *Quitandeiro*, que Monarco, alguns anos mais tarde, compôs a segunda parte e consagrou uma parceria póstuma com o fundador e líder portelense. Na década de 1970, *Pagode do Vavá*, de Paulinho da Viola, celebrizou o “feijão da Vicentina” e prestou homenagem a um certo pagode que reunia grandes sambistas nas tardes de domingo em Oswaldo Cruz. Na mesma reportagem do jornal *O Globo* citada anteriormente, Monarco afirmava que os sambistas considerados “os percussores do ritmo, o pessoal do Estácio, já faziam samba sobre os encontros musicais”. E completava:

Eu já fiz um samba para um personagem que frequentava os pagodes da Dona Neném, em Oswaldo Cruz. Era o Bernardo Sapateiro. Alvaiade, compositor da Velha Guarda da Portela, inspirou-se no pagode na casa da Rosália, onde todo mundo ia beber e cantar, e fez o partido-alto “o pagode da Rosália é bom/tem flauta, cavaquinho, pandeiro e violão”.

Servir de estímulo para novos compositores, descobrir novos talentos e recuperar o ambiente das antigas rodas de samba e o cancionário de sambistas que fizeram história na agremiação de Oswaldo Cruz são apenas parte do legado deixado pelos quintais das Tias portelenses para a cultura do samba carioca. Neste sentido, é importante reconhecer que estes espaços de sociabilidade são lugares privilegiados de preservação da memória e da tradição, sem os quais a cultura do samba e suas comunidades de pertencimento, muito provavelmente, não sobreviveriam.

5.6 Eu quero ter a minha vida independente

Tia Surica iniciou a sua carreira como intérprete solista tardiamente, sendo a única representante feminina da Velha Guarda da Portela a gravar um disco individual, aos 63 anos de idade. As oportunidades começaram a surgir a partir do seu ingresso no conjunto da Velha Guarda, possibilitando um meio de desenvolvimento profissional para a portelense e projetando o seu nome como referência musical no meio do samba carioca. Ao falar sobre os motivos que a fizeram construir uma carreira solo, a portelense declara: “Para não ficar submissa a ninguém.

Eu quero ter a minha vida independente” (BARCELLOS, 2019b, informação verbal). Apesar dos desafios e obstáculos que enfrentou para construir sua carreira profissionalmente³⁴⁵, a sambista reconhece que sempre contou com o incentivo e o apoio de amigos e admiradores.

A primeira tentativa de gravar um disco aconteceu nos primeiros anos da década de 2000, porém o projeto foi interrompido pela quebra de acordo com o diretor musical responsável pela produção, que abandonou o trabalho sem concluí-lo. Em 2003, uma nova jornada de gravação do disco foi conduzida pelo diretor musical Paulão 7 Cordas (nome artístico do arranjador, produtor musical e violonista carioca Paulo Roberto Pereira de Araújo), sendo o álbum concluído e lançado no ano seguinte pelo selo Fina Flor, que também estreava no meio fonográfico naquela ocasião. No disco, que leva o seu nome, *Surica*, a portelense fez regravações de sambas pouco conhecidos do grande público e gravou sambas inéditos, em sua maioria de compositores históricos da Portela, como Antônio Caetano, Manacéa, Alcides “Malandro Histórico”, Chico Santana, Aniceto, Mijinha, Monarco, Casquinha, Bubu, Candeia, Picolino e Jair do Cavaquinho. Outros compositores que tiveram suas obras registradas no álbum de Tia Surica foram Mauro Duarte, Wilson Baptista, Ari Monteiro, a dupla Luiz Carlos Máximo e Wanderley Monteiro (que faz parte da ala de compositores da Portela), além da intérprete e compositora Teresa Cristina, representante da nova geração do samba carioca, que possui forte ligação com Tia Surica e com a Velha Guarda da Portela. Tia Surica conta como foi o processo de escolha do repertório do disco:

Isso também foi uma pessoa que eu tenho muito carinho por ele, Paulão 7 Cordas, que me deu muita força. Ele e Cristina Buarque. Foram eles que selecionaram as músicas do meu disco. E eu tive uma sorte muito grande que foram músicas de qualidade. Foi tudo Portela, né? Tem só dois que eu nem conheci, acho que é Zé Cachacinha e um outro. Mas, o resto, tudo foi compositor da Portela!

Uma das gravações é “Lama”, de Mauro Duarte. Essa daí eu disse para o Paulão: “Paulão, pelo amor de Deus, não me tira essa música do repertório!”. Adoro essa música! (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

O samba *Lama*, do compositor Mauro Duarte, que se tornou sucesso na voz de Clara Nunes na década de 1970, é presença obrigatória em todas as apresentações da matriarca portelense, que declara ser esta uma forma de homenagear a madrinha da Velha Guarda da Portela. O disco de estreia de Tia Surica contou com as participações especiais de Teresa

³⁴⁵ Em uma passagem do documentário *Tia Surica da Portela* (dir. Elaine Rodrigues e Fabricio Pereira Mota, 2006), Tia Surica fala sobre as dificuldades enfrentadas para gravar o primeiro disco: “É aquele negócio: você tem que tentar furar bloqueio. Porque tudo tem que ser com dificuldade, nada vem fácil. E eu consegui realizar o meu sonho. Mesmo aos trancos e barrancos, eu consegui fazer o meu CD solo”.

Cristina, Monarco e da Velha Guarda da Portela, e teve o seu lançamento realizado em três espaços culturais da cidade do Rio Janeiro: Cafófo da Surica, em Oswaldo Cruz; Teatro Rival, na Cinelândia; e Centro Cultural Carioca, no centro do Rio de Janeiro. Para Tia Surica, a gravação e o lançamento do seu primeiro álbum foi uma das grandes realizações de sua vida: “Foi uma coisa que eu tinha verdadeira paixão e fiquei muito lisonjeada de alcançar esse objetivo”, recorda a portelense (BARCELLOS, 2019b, informação verbal).

No contexto da produção do seu primeiro disco, é importante reconhecer a atuação de Tia Surica como mantenedora do elo entre diferentes gerações de sambistas, destacando, como exemplo, duas composições que fazem parte do álbum: *Ditado Certo*, primeiro samba apresentado por Monarco na quadra da Portela, em 1952; e *Cafófo da Surica*, composto por Teresa Cristina na década de 1990, em homenagem à casa da matriarca de Oswaldo Cruz. Uma outra característica que marca a trajetória de Tia Surica no meio artístico e fonográfico é registrar e difundir a obra de compositores portelenses, cujo repertório, muito provavelmente, se manteria no anonimato ou cairia no esquecimento. Neste sentido, Tia Surica é uma das principais responsáveis, ao lado da Velha Guarda da Portela, pela preservação do legado do cancionário de compositores da agremiação de Oswaldo Cruz e pela difusão da tradição musical portelense junto às novas gerações.

O lançamento do primeiro trabalho autoral de Surica abriu portas para que a sambista ampliasse a sua participação como intérprete – agora, sem o acompanhamento da Velha Guarda da Portela –, em shows e rodas de samba ao lado de representantes da nova geração do samba carioca e de expoentes veteranos ligados a este segmento. Alguns grupos e artistas ao lado dos quais Tia Surica esteve próxima, participando de shows e rodas de samba no Rio de Janeiro, foram: Walter Alfaiate, Tatinho da Mangueira, Nelson Sargento, Casquinha, Monarco, Jair do Cavaquinho e Zé Luiz do Império, entre os representantes veteranos; e Sururu na Roda, Casuarina, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Dorina, Teresa Cristina, Toninho Geraes e Leo Russo, entre os representantes de gerações mais novas. Sobre o seu envolvimento com artistas e músicos da nova geração do samba, Tia Surica declara:

É isso que é uma satisfação muito grande, né? Eu ser reconhecida e me darem flores em vida. Isso eu fico muito satisfeita! Essas homenagens que me proporcionam. Para mim, é uma satisfação muito grande!
Eu acho assim que o importante é que essa garotada, quando eu estou assim nesses eventos, eles me acolhem. Isso para mim é uma satisfação muito grande! Se me convidarem, eu vou. Às vezes, vou com dinheiro e sem dinheiro, sabe? Que você não pode ir só com dinheiro, né? Eu vou numa boa. É uma satisfação muito grande! (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

O segundo trabalho autoral de Tia Surica aconteceu 10 anos após o lançamento do seu álbum de estreia, aos 73 anos de idade. Trata-se do DVD e CD *Tia Surica – Poderio de Oswaldo Cruz*, gravado ao vivo na quadra da Portela, no dia 29 de dezembro de 2013. Com participações especiais da Velha Guarda da Portela, do sambista carioca Diogo Nogueira e da cantora baiana Mariene de Castro, o projeto apresentou, mais uma vez, um repertório baseado na obra de compositores veteranos da agremiação de Oswaldo Cruz, como Paulo da Portela, Manacéa, Mijinha, Aniceto da Portela, Monarco, Argemiro, Alcides “Malandro Histórico”, Chico Santana, Casquinha, Candeia e Paulinho da Viola, além de representantes da nova geração, como Marquinhos Diniz e Toninho Geraes, indo desde os clássicos do samba e do cancionário portelense a obras inéditas e pouco conhecidas do grande público. Com direção musical de Paulão 7 Cordas e direção artística do produtor musical e diretor pernambucano Túlio Feliciano, o DVD e CD foram lançados em 2015, em ocasião da celebração dos 75 anos de Tia Surica. O samba que dá título ao trabalho, *Poderio de Oswaldo Cruz*, de autoria de Marquinhos Diniz, Barbeirinho do Jacarezinho e Maneco, exalta a tradição do samba de Oswaldo Cruz e presta homenagem ao líder e fundador da agremiação, Paulo da Portela:

PODERIO DE OSWALDO CRUZ
(Marquinhos Diniz/Barbeirinho do Jacarezinho/Maneco)

Digo e repito que não acredito
Que o samba esteja perdendo a sua tradição
Nem sonhando, isso é fato
É mero boato, intriga da oposição

Porque pra defender o samba que tanto seduz
Existe um poderio em Oswaldo Cruz
Porque pra defender o samba que tanto seduz
Existe um poderio em Oswaldo Cruz

Lá, um dos quartéis do samba
Onde um punhado de bamba fica de prontidão
Paulo está lá no céu de sentinela
E aqui embaixo, a Velha Guarda da Portela
Paulo está lá no céu de sentinela
E aqui embaixo, a Velha Guarda da Portela

Dando continuidade à homenagem prestada pela Portela à Clara Nunes no carnaval de 2019, que apresentou o enredo *Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma sabiá*, idealizado pela carnavalesca Rosa Magalhães, Tia Surica protagonizou um show-tributo à madrinha da Velha Guarda da Portela, interpretando clássicos do cancionário que se tornaram

sucesso na voz da cantora mineira. O espetáculo “Tia Surica canta Clara Nunes” contou com as participações especiais de Nilze Carvalho e Ana Quintas e com a direção musical de Paulão 7 Cordas, e teve como um de seus locais de apresentação o Centro da Música Carioca Artur da Távola, no bairro da Tijuca, na zona norte do Rio de Janeiro. As homenagens à Clara Nunes fazem parte da própria história da Velha Guarda da Portela, que, tradicionalmente, na data de aniversário da portelense, no dia 12 de agosto, realizava uma apresentação em sua cidade natal, Caetanópolis, no interior do estado de Minas Gerais.

Em 2021, como parte das comemorações dos 80 anos de Tia Surica³⁴⁶, a portelense lançou um novo disco, desta vez, em homenagem ao sambista e compositor Manacéa, principal responsável pelo ingresso de Tia Surica na Velha Guarda da Portela. *Conforme eu sou*, título do álbum, apresenta 12 composições de Manacéa, todas de autoria individual do portelense, sendo uma delas em parceria com a filha Áurea Maria (*Volta, meu amor*). O projeto contou com a direção musical de Paulão 7 Cordas e a participação especial de Cristina Buarque, que, segundo Tia Surica, foi a responsável por tornar “Manacéa conhecido no Brasil todo”³⁴⁷. Em reportagem para a *Carta Capital*, de 27 de junho de 2021³⁴⁸, o diretor musical Paulão 7 Cordas argumenta que o disco “é muito importante para deixar registrado, num só álbum, as músicas de Manacéa que, junto com os seus irmãos Aniceto e Mijinha, teve uma grande importância no estilo portelense de compor”. O álbum *Conforme eu sou* foi a principal homenagem feita em memória do compositor portelense Manacé José de Andrade no ano do seu centenário, celebrado no dia 26 de agosto de 2021.

É importante ressaltar que as dificuldades inerentes ao desenvolvimento profissional no meio artístico são uma condição comum a muitos sambistas que fazem parte da Velha Guarda da Portela. Grande parte deles conseguiu gravar o seu primeiro álbum individual através de realizações independentes, contando com o apoio voluntário de amigos próximos e

³⁴⁶ Em comemoração ao seu aniversário de 80 anos, no dia 17 de novembro de 2020, Tia Surica realizou um show com transmissão ao vivo, na quadra da Portela, produzido e apresentado pela rainha de bateria da agremiação de Oswaldo Cruz, Bianca Monteiro, e pela primeira porta-bandeira da Beija-Flor, Selminha Sorriso. O show contou com as participações especiais de: Gilsinho Conceição (intérprete oficial da Portela), Roberta Sá, Toninho Geraes, Xande de Pilares, Arlindinho, Paulão 7 Cordas, Dorina, Marquinhos Diniz, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Eliane Faria, Leo Russo, Ana Quintas, Sandra Portela, Clara Santhana e Chacal do Sax. O então candidato à prefeitura do Rio de Janeiro pelo DEM, Eduardo Paes, com quem Tia Surica tem uma relação de amizade de longa data, também participou da homenagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4K3wV7BbNU>. Acesso em: 17 de novembro de 2020.

³⁴⁷ Texto apresentado no encarte do CD *Conforme eu sou*, de Tia Surica (Independente, 2021). O projeto foi contemplado pelo Edital Retomada Cultural – Lei Aldir Blanc, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

³⁴⁸ DINIZ, Augusto. Tia Surica resgata o estilo portelense de Manacéa de compor. **Carta Capital**, Cultura, 27 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/tia-surica-resgata-o-estilo-portelense-de-manace-a-de-compor/>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

admiradores. Este é o caso, por exemplo, de Marquinhos do Pandeiro, que lançou o seu primeiro álbum – *Clareza da Portela*, em homenagem à Clara Nunes – em 2020, aos 74 anos de idade. Jair do Cavaquinho e Argemiro Patrocínio também lançaram seus discos tardiamente, ambos perto dos 80 anos. O compositor Casquinha também teve o seu primeiro álbum lançado em 2001, aos 78 anos. Tia Doca conseguiu lançar o seu *Pagode da Tia Doca*, em 2000, aos 68 anos. Já Monarco, lançou o seu primeiro álbum em 1976, aos 43 anos de idade.

Tia Eunice, apesar da beleza da voz, sempre exaltada entre os companheiros da Velha Guarda da Portela, não gravou nenhum disco como intérprete. As pastoras Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla – que, atualmente, formam o núcleo feminino do conjunto ao lado de Tia Surica –, também não têm nenhum disco gravado até o momento. Com raras exceções, os integrantes do conjunto precisam conciliar os compromissos musicais com o samba com o exercício de outras profissões para garantir o próprio sustento. Tal realidade revela que compositores, intérpretes e músicos ligados a este segmento mais tradicional do samba ainda enfrentam inúmeras dificuldades para se desenvolverem profissionalmente como artistas no meio da música. Segundo Tia Surica, o samba também não proporcionou a ela uma vida totalmente confortável, não sendo possível se manter somente com os recursos oriundos dos shows e das apresentações musicais que realiza³⁴⁹.

5.7 O samba agora não valoriza mais as mulheres

Nos últimos dez anos, Tia Surica recebeu muitas homenagens. Em 2015, foi a primeira mulher a receber o título de “Cidadão-Samba Extra”, concurso criado em 1935 pelo Jornal *A Nação* para premiar sambistas e representantes notórios das escolas de samba do Rio de Janeiro. Após passar pelas mãos de diferentes entidades ligadas ao carnaval e à imprensa carioca, desde 2013, o concurso vem sendo organizado pelo *Jornal Extra*, com o intuito de resgatar a tradição da antiga disputa através de voto popular. Em 2017, a portelense foi homenageada no enredo *Nas asas da águia, o orgulho de uma nação*, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Nação Insulana, da Ilha do Governador, que, naquele ano, desfilava pela Série D do carnaval carioca. Ainda em 2017, Tia Surica recebeu a Medalha de Reconhecimento Chiquinha Gonzaga pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que, já na década de 1990, concedeu à portelense a Medalha de Mérito Pedro Ernesto. No dia 6 de junho de 2019, Tia Surica foi novamente

³⁴⁹ Segundo conta Tia Surica, ela recebe, mensalmente, uma pensão deixada pelo pai, sendo este recurso financeiro imprescindível para que a matriarca possa se manter ainda nos dias de hoje.

homenageada pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, com a Moção de Congratulação "Mulheres com Histórias de Luta". Em novembro de 2021, a feijoada que leva o seu nome foi tombada como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro. No aniversário de 456 anos da cidade do Rio de Janeiro, Tia Surica recebeu o título de cidadã mais carioca do Rio, concedido pelo então prefeito Eduardo Paes. Em 5 de novembro de 2022, Dia Nacional da Cultura, Tia Surica recebeu a medalha da Ordem do Mérito Cultural, a mais alta condecoração cultural do município do Rio de Janeiro nessa área. Em 2022, a matriarca portelense também foi homenageada pelo 5º Encontro Nacional e Internacional das Mulheres na Roda de Samba, além de se tornar embaixatriz do bloco carnavalesco Cordão do Bola Preta, um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro.

Sobre as homenagens que têm recebido nos últimos anos, Tia Surica declara:

É conforme eu digo, minha filha, isso para mim eu fico muito emocionada, né? Porque para a idade que eu tenho, ainda ser lembrada? Então, para mim, isso é tudo! Para mim, é mais do que dinheiro essas homenagens que eu recebo, sabe? Porque eu ainda sou lembrada. Com 78 anos, eu ainda sou lembrada, né? Não tenho palavras! Eu me sinto emocionada. Precisa ter disposição e não deixar se abater. Às vezes, eu estou cheia de dor, mas eu não perco a pose. Eu fico muito emocionada com essas coisas! Porque é aquele negócio: era para ser lá atrás, anteriormente. Mas tudo tem que vir na hora certa. Então, Deus me proporcionou essa agora. Eu tenho que aproveitar, né? (BARCELLOS, 2019b, informação verbal)

Ao falar sobre o protagonismo de mulheres no mundo do samba nos dias de hoje, Tia Surica reconhece:

Porque eu acho que o samba agora não valoriza mais as mulheres. Agora, não. Começando por aí. Hoje em dia, você não vê mais mulheres sendo intérpretes. Você não vê. Agora, tudo é homem. Também mudou muito o andamento do samba. Não resta dúvida! Porque o samba, naquela época, era melódico, era um samba cadenciado, né? As mulheres alcançavam. Hoje em dia, não. O samba agora é pauleira! É conforme eu digo: é igual abrir as estribarias para os animais passarem. Você está na Avenida, você não desfila, você corre! E se botar o samba cadenciado, o samba melódico, a escola se arrasta, entendeu? Então, perdeu. O samba perdeu muito a sua identidade. Muito mesmo! [...] Você vê que, antigamente, os enredos eram enredos históricos. Eu ganhei muita nota dez em redação com sambas-enredo de Portela. Não tinha redação, naquela época? Então, eu pedia a redação, eu ganhava dez por sambas-enredo históricos de Portela. Aquele: “Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil/ Foi casual/ Navegava em alto-mar/ Teu destino era a Índia/ Cabral não podia continuar/ Teve que se afastar/ Da calmaria do mar/ Foi assim que Cabral descobriu/ Um gigante adormecido que hoje se chama Brasil”. Isso foi em 1947, 1948 [o ano correto é 1949], samba de Manacé. O respeito até hoje ainda tem, mas não era... Mas, antigamente, é aquele negócio: o samba era marginalizado, mas era mais respeitada. Entendeu? Era mais respeitada que agora. Antigamente, eles respeitavam. Agora, não. Se a

gente fosse valorizada, não tinham tirado a nossa feijoada, não é? Estou errada? (Ibidem)

O depoimento de Tia Surica foi registrado pouco mais de um mês após a matriarca portelense e sua equipe deixarem de comandar o feitio do prato principal da Feijoada da Família Portelense. De lá para cá, muitas mudanças ocorreram na vida de Tia Surica e na Portela. Pela Azul-e-Branco de Oswaldo Cruz, Tia Surica foi homenageada com o título de Matriarca da Portela, além de continuar sendo membro do Conselho Deliberativo. Em 2022, Tia Surica assumiu o posto de presidente de honra da Portela, tornando-se a primeira mulher a receber esta distinção em uma escola de samba do Grupo Especial do carnaval carioca.

5.8 A gente sofre muito por uma coisa que você tem amor

Tia Surica não poupa palavras para expressar o seu amor à Portela, embora reconheça que o samba também lhe cause sofrimento:

A gente sofre por causa do samba. Quem tem amor mesmo e traz a escola no coração, sofre muito pela sua escola. Tem alegria. Tem as duas coisas. É de ambas as partes. Mas a gente sofre muito, muito, muito mesmo! Em tudo, né, colega? Porque nós que somos raízes, demos nosso sangue pela escola, nós não temos valor. E aquele que chegou ontem é mais valorizado do que a gente. Tanto é que destrata a gente. Mas a gente supera isso, porque eles passam e a gente continua.

É, mas, infelizmente, a vida é assim. Nem eu sei te explicar isso. Nem eu sei te explicar isso... Agora, eu só te digo uma coisa: eu não cedo meu espaço a ninguém e não dou meu direito para ninguém. Eu sou Portela. Quando eles chegaram, já me encontraram. Qualquer um que passa, tem que me aturar. Porque eu visto isso daqui. Eu tenho amor à escola. Então, para mim, nada me atinge. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Ao longo de sua trajetória, Tia Surica recorda que um dos acontecimentos que lhe causou grande tristeza foi o episódio do carnaval de 2005, quando o carro alegórico que levava a Velha Guarda da Portela, o último a entrar no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, foi impedido pela diretoria da agremiação de Oswaldo Cruz de desfilar para não estourar o tempo e levar a escola a perder pontos no concurso oficial. Tal episódio causou grande comoção no mundo do samba e gerou muitas críticas ao presidente da Portela à época, Nilo Figueiredo. Na reportagem *Velha-Guarda é humilhada*, do jornal *O Globo*, de 9 de fevereiro de 2005³⁵⁰, Tia

³⁵⁰ VELHA GUARDA é humilhada. *O Globo*, Rio, 9 de fevereiro de 2005, p. 9.

Surica lamentava o ocorrido, afirmando que: “A Velha Guarda e a águia não passarem é como não passar o carnaval inteiro”. Neste ano, a Portela ficou em penúltimo lugar na disputa oficial das escolas de samba do Grupo Especial, só perdendo para a Tradição, que acabou caindo para o Grupo de Acesso. Ao refletir sobre as mudanças que ocorreram nos desfiles das escolas de samba no carnaval carioca, desde os seus primeiros anos de Portela até os dias de hoje, Tia Surica afirma:

Olha, excesso de componente, aquelas alegorias enormes, sabe? Eu acho que também não vai ser “caixotinho”, mas podia diminuir mais os carros. E outra coisa: essa correria. Você não desfila, você corre na Avenida! Quando você vê, você já está na dispersão. Então, você não desfila. Você curte mais a concentração do que o desfile da escola. Mas eles que são os poderosos. [...] Eu acho que não vai mudar. Nada vai mudar. Eu acho. Eu acho que não. O samba cresceu muito! E agora sai todo mundo. Quem é sambista, quem não é, quer passar na Marquês de Sapucaí. Então, ficou um pouco difícil de fazer essa mudança. Naquela época, antigamente, saía sambista, desfilava sambista. Hoje, não. Hoje, todo mundo quer passar na Marquês de Sapucaí. Ficou um pouco... Pagou a fantasia, tem direito de desfilar, né? Aí, fica um pouco complicado. (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Todavia, a matriarca portelense faz uma ressalva:

Na Avenida, todo ano é a mesma coisa. Todo ano é a mesma coisa. Só que quando a escola faz aquela curva e entra na Marquês, você esquece tudo. Então, você esquece dos problemas, de tudo! Você dá de si pela escola. Eu fico doida, fico doidinha. É o que eu digo: largar, só a morte! Mas tem hora que eu fico pensando se está na hora de eu descansar. Mas é um pouco difícil, sabe? Porque o coração fala mais alto. Eu não queria ser fervorosa assim, não, sabe? A gente sofre muito... A gente sofre muito por uma coisa que você tem amor. (Ibidem)

Imagem 79 – Tia Surica posa para reportagem do jornal *O Globo* na sede histórica da Portelinha, em 10 de maio de 2019



Fonte: O Globo (2019). Foto: Leo Martins

Imagem 80 – Surica, ainda criança, com a fantasia de baianinha para o desfile da Portela



Fonte: Arquivo Iranette Ferreira Barcellos. Foto: Autor não identificado.

Imagem 81 – Formação da Velha Guarda da Portela no final da década de 1980.
Da esquerda para a direita: Monarco, Doca, Chatim, Argemiro, Surica, Alberto Lonato,
Chico Santana, Casquinha, Osmar do Cavaco, Casemiro, Manacéa e Eunice



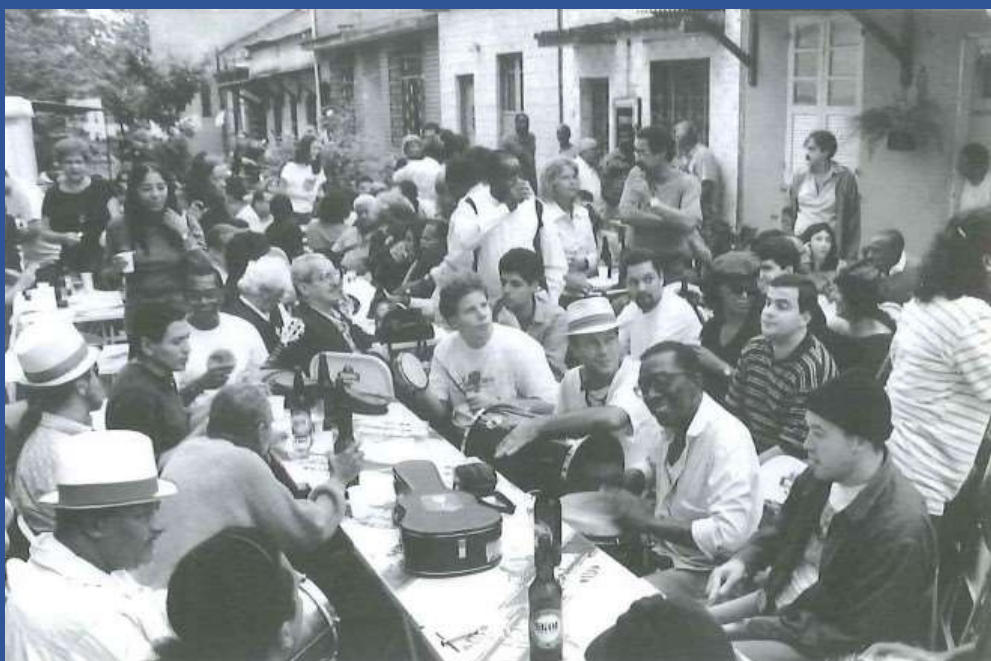
Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens,
Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. ii. Foto: Paulo Ricardo (reprodução)

Imagem 82 – Ensaio da Velha Guarda da Portela na casa de Tia Surica, em Oswaldo Cruz, em 1999, com a participação do portelense Marquinhos de Oswaldo Cruz (no cavaco, ao centro)



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. vi. Foto: Rodrigo Monte (reprodução)

Imagem 83 – Roda de samba no Cafofo da Surica, em 1998



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. v. Foto: Braz Bezerra (reprodução)

Imagem 84 – Marisa Monte e Tia Surica no show de lançamento do álbum *Tudo Azul*, da Velha Guarda da Portela, no Canecão, em fevereiro de 2000



Fonte: *A Velha Guarda da Portela*, Carlos Monte e João Baptista M. Vargens, Rio de Janeiro: Manati, 2001, p. xxiii, Foto: Gustavo Furtado (reprodução)

Imagem 85 – Aniversário de 89 anos do mestre Casquinha (Otto Enrique Trepte), no Cafofo da Surica. Da esquerda para a direita: Cabelinho, Casquinha, Monarco e Guaracy 7 Cordas



Fonte: Arquivo Régia Macêdo. Foto: Régia Macêdo

Imagem 86 – Homenagem a Paulo da Portela no Cafofo da Surica, em 18 de agosto de 2012, com a participação da Roda de Samba de Paquetá e dos portelenses Dona Neném, Áurea Maria, Waldir 59, Marquinhos do Pandeiro e Timbira



Fonte: Arquivo Romualdo Espelho. Foto: Romualdo Espelho

Imagem 87 – Tia Surica e Beth Carvalho no Pagode da Família Portelense, na quadra do Portelão, em 2004



Fonte: O Globo (2004). Foto: Elisa Fernandes

Imagem 88 – Feijoada da Tia Surica no Teatro Rival, em 2013



Fonte: O Globo (2013). Foto: Leo Dias

Imagem 89 – Tia Surica e Diogo Nogueira na gravação do DVD *Tia Surica – Poderio de Oswaldo Cruz*, no dia 29 de dezembro de 2013, na quadra da Portela



Fonte: Photo Rio News (2013). Foto: William Oda

Imagem 90 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 7 de março de 2020. Ao lado de Tia Surica, da esquerda para a direita, estão: Áurea Maria, Neide Santana e Jane Carla



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 91 – Feijoada da Tia Surica no G.R.E.S. Difícil é o Nome, em Pilares, no dia 8 de fevereiro de 2020



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 92 – Irani Cunha (irmã de Surica, à direita), ao lado da equipe de colaboradas da Feijoada da Tia Surica, no G.R.E.S. Difícil é o Nome, em Pilares, no dia 26 de outubro de 2019



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 93 – Tia Surica e Cristina Buarque no show de lançamento do CD *Conforme eu sou*, na quadra da Portela, em maio de 2021



Fonte: Arquivo Thaís Monteiro. Foto: Thaís Monteiro

Imagem 94 – Tia Surica no carro abre-alas da Portela no carnaval de 2018



Fonte: Estadão (2018). Foto: Wilton Junior

CAPÍTULO 6

Histórias de Jane Carla – Jane Carla de Andrade de Araújo

Jane Carla é a mais jovem de todas as portelenses cujas histórias foram apresentadas até aqui, tendo completado 57 anos de idade em 2022. Jane é de outro tempo, diferente de Dona Neném e de Tia Surica. Perceber as relações de continuidade e descontinuidade entre suas trajetórias, reconhecendo onde suas vivências e experiências se encontram e se singularizam, nos permite ampliar ainda mais os horizontes para compreender a centralidade das Tias na construção dos espaços de sociabilidade e na condução das atividades consideradas fundamentais para a manutenção da vida cultural e associativa da escola de samba de Oswaldo Cruz.

Antes de iniciar esta pesquisa, eu pouco sabia sobre a trajetória de Jane Carla no meio do samba e da Portela, a não ser que ocupava o posto de presidente da ala das baianas e de pastora da Velha Guarda. O meu envolvimento com a portelense estreitou-se na medida em que fui participando de ensaios, shows, festas e eventos ligados à Portela, assim como acompanhando suas atividades como presidente da ala das baianas, o que aconteceu de forma mais intensa durante o ano de 2019, chegando até o final de fevereiro de 2020, quando teve início o carnaval. Estar ao lado de Jane Carla neste período me possibilitou perceber e compreender que as atividades que ela realiza no cotidiano da agremiação azul e branca abrangem processos diversificados de criação, produção, gestão, mediação e organização e o domínio de múltiplos saberes que fazem parte do complexo cultural das escolas de samba.

De início, é importante ressaltar que Jane Carla é uma mulher cuja história com a Portela atravessa cinco gerações de sua família. Sendo assim, com o propósito de ter um entendimento mais amplo sobre a sua presença e participação no contexto da escola de samba de Oswaldo Cruz, considerei importante realizar um conjunto de entrevistas, que foram desenvolvidas ao longo dos anos de 2019 e 2021, por meio das quais pude documentar suas memórias e histórias sobre acontecimentos que marcaram sua vida na relação com a Portela e sobre aspectos relevantes que dizem respeito a diferentes domínios de saber que ela coloca em prática no cotidiano da agremiação portelense.

O capítulo está organizado em blocos temáticos que apresentam suas histórias acerca de sua infância vivida em Oswaldo Cruz e o ingresso na ala das baianas da Portela; a convivência com mulheres mais velhas que fizeram parte de segmentos femininos tradicionais da escola; o trabalho com confecção de roupas e fantasias para o carnaval; a arte e o ofício de presidente da ala das baianas; a atuação em conjuntos musicais femininos de samba e como pastora da Velha Guarda da Portela; e a participação e o envolvimento de sua família (filhos e netas) no cotidiano da agremiação portelense.

Ao final do capítulo, serão apresentadas fotografias que produzi ao longo do período em que estive participando de atividades ao lado Jane Carla na Portela, além de registros históricos que fazem parte de seu acervo familiar, que têm um significativo valor documental não somente para o contexto específico deste trabalho, mas para a própria memória da Portela e do carnaval carioca como um todo.

6.1 *A minha história com o samba veio da minha avó*

Jane Carla de Andrade de Araújo nasceu no dia 18 de junho de 1965, no bairro de Madureira, na vizinhança de Oswaldo Cruz, na zona norte do Rio de Janeiro. A sua família é envolvida com a Portela desde a geração de sua avó materna, Hermínia Belchior, natural de Niterói. “A minha história com o samba veio da minha avó. A minha avó foi a primeira pessoa a sair na Portela da minha família”, lembra Jane Carla (ARAÚJO, 2019, informação verbal)³⁵¹. A portelense conta que sua avó trabalhava como cabeleireira e passava roupas para moradores da zona sul carioca, que eram entregues a pé por sua mãe, Hilma Belchior, ainda criança, e por um padrinho, que percorriam longa distância para cumprir a tortuosa jornada. “A minha mãe atravessava a ponte Rio-Niterói com oito anos para entregar roupa aqui no Rio. Porque a minha avó morava lá e trabalhava aqui, passando roupas das pessoas aqui do Rio, de Copacabana, Ipanema e Leblon” (ARAÚJO, 2020a, informação verbal)³⁵². O ingresso da família de Jane Carla na agremiação de Oswaldo Cruz aconteceu quando sua avó se mudou de Niterói para o subúrbio de Cascadura, na zona norte do Rio de Janeiro, onde viveu até falecer, com pouco mais de 60 anos. Na ocasião, a mãe de Jane tinha apenas oito anos de idade.

Desde criança, começou todo mundo a desfilar. Aí, a minha avó parou de desfilar, porque o meu avô [padrasto da mãe de Jane] tinha muito ciúme. Ficava arrumando confusão. Então, ficou só a minha mãe desfilando. A minha mãe e os meus tios, da família toda. E a minha avó parou. A minha mãe ficou maior e ela disse que foi morar sozinha. Ela veio morar na casa da avó do Timbira [Carlos Xisto da Costa]. Aí, também fez amizade com essa outra família, que também ficou sendo a outra família dela. (ARAÚJO, 2020a, informação verbal)

³⁵¹ ARAÚJO, Jane Carla de Andrade de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2019.

³⁵² ARAÚJO, Jane Carla de Andrade de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro. Rio de Janeiro, 2020a.

Jane Carla conta que sua avó Hermínia foi a única mulher da família a sofrer algum tipo de discriminação por fazer parte de escola de samba, revelando as diferentes facetas do machismo que inibem a presença e o protagonismo de mulheres no mundo do samba ainda nos dias de hoje. Outro fator relacionado aos modos de sociabilidade que caracterizam as escolas de samba que aparece no depoimento de Jane Carla é o princípio da família extensa, aqui identificado no vínculo estabelecido por sua mãe com a família do portelense Timbira, que fez parte do conjunto musical da Velha Guarda da Portela, da qual passou a ser uma integrante agregada, desde o momento em que foi morar na casa da avó do sambista, em Oswaldo Cruz. Ao ingressar na Portela, a mãe de Jane fez parte do segmento infantil da agremiação, e, ainda adolescente, aos 13 anos de idade, tornou-se passista, integrando o primeiro conjunto-show da Azul-e-Branco:

A minha mãe era passista. Aqui na Portela, hoje, é passista. Mas tinha o conjunto-show. A minha mãe era uma das integrantes. Só que a minha mãe era passista sozinha. E o Seu Natal levava ela para ganhar prêmio fora. Antigamente, quando sambava no pé, ia para outro estado e ganhava prêmio. A minha mãe era assim. (Ibidem)

No contexto das escolas de samba do Rio de Janeiro, o termo “passista” passou a ser atribuído a mulheres ou homens que executavam coreografias individuais nos desfiles carnavalescos, ensaios e apresentações em que representavam suas agremiações, incluindo viagens e turnês para outros estados e países. Segundo Candeia & Isnard (1978, p. 36), “o passista é aquele que ‘diz no pé’, com toda habilidade que lhe é peculiar, com toda a liberdade de movimentos, seus molejos identificam-se plenamente com o ritmo do samba”. De acordo com o jornalista e pesquisador José Carlos Rego (1994, p. 16), as escolas de samba não designavam as dançarinas solistas com a expressão “passista”, até, pelo menos, meados da década de 1960, sendo as mulheres responsáveis pelo domínio coral-coreográfico do samba conhecidas como “pastoras” ou “cabrochas”. Até este período, a arte de dançar o samba não era uma atividade vivida de forma profissional, ainda que esta realidade tenha se tornado possível para muitas passistas que desenvolveram caminhos próprios de profissionalização na condição de dançarinas, professoras ou coreógrafas, especialmente a partir das últimas décadas. Na Portela, destacaram-se como passistas: Maria Lata D’Água (Maria Mercedes Duarte), Nêga Pelé (Marisa Marcelino de Almeida), Irene Silva, Solange Couto e Nilce Fran (Nilce Francisca da Silva Chaves), que é a atual presidente da ala de passistas da Azul-e-Branco e coordena projetos sociais de formação em dança com foco na arte do samba voltados para crianças e jovens.

Além de atuar como passista-show da Portela, a mãe de Jane Carla também se consagrou como a primeira diretora de bateria de escolas de samba do Rio de Janeiro, comandando a ala de reco-reco da Portela³⁵³. Na Azul-e-Branco, além de passista e diretora de bateria, Hilma Belchior ainda desfilou como destaque e assumiu o posto de diretora de harmonia e presidente da ala das baianas da Portela. Segundo conta Jane Carla, a ocupação principal de sua mãe era fazer shows como passista pela agremiação de Oswaldo Cruz, sendo que, naquele tempo, este trabalho era realizado de forma voluntária pelos componentes da escola de samba, que não recebiam qualquer remuneração pelo exercício de sua profissão como artista.

Não obstante o protagonismo de Hilma Belchior na Portela, o pai de Jane Carla, Nelson de Andrade, também se tornou um personagem emblemático do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Como presidente dos Acadêmicos do Salgueiro, entre a segunda metade da década de 1950 e o início dos anos 1960, foi um dos principais responsáveis pela introdução de modificações nos desfiles das escolas de samba que marcaram de forma definitiva a estrutura do carnaval dentro dos moldes que conhecemos até hoje. A principal delas foi a atribuição da concepção dos desfiles a um especialista externo, ou a um grupo de artistas, cargo que se tornou conhecido no mundo do samba como “carnavalesco”³⁵⁴. Pesquisador e enredista, Nelson de Andrade escolheu Fernando Pamplona (cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes) e o casal Marie-Louise Nery (figurinista suíça) e Dirceu Nery (cenógrafo e aderecista pernambucano) – e, pouco depois, também o figurinista Arlindo Rodrigues – para assumir o comando artístico do Salgueiro, que, por sua vez, passou a apresentar enredos que se distanciavam dos temas patrióticos e nacionalistas tão comuns aos desfiles das agremiações cariocas daquele período, privilegiando temáticas relacionadas à história e cultura afro-brasileira, abrangendo suas contribuições para a formação da sociedade brasileira e a trajetória de personalidades emblemáticas de sua história. Pouco tempo depois, Nelson de Andrade migrou para a Portela, tornando-se presidente e diretor de carnaval da agremiação azul e branca entre os anos de 1964 e 1967. Para Jane Carla, o seu pai deixou uma contribuição importante para o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro: “O meu pai era uma pessoa muito estudiosa. Estudava muito. Era muito inteligente e criativo. Então, ele fez algumas mudanças

³⁵³ A MATRIARCA do samba. *O Dia*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2005, p. 14.

³⁵⁴ A antropóloga, professora e pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006, p. 19) chama a atenção para o fato de que, embora no senso comum o carnavalesco seja visto como o “artista-mór” do carnaval, tanto no âmbito do barracão, quanto em todo o desfile, este profissional é, na realidade, “apenas um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas”, operando no interior de um universo multifacetado de códigos simbólicos e de múltiplas redes sociais que abrangem as comunidades de samba.

no carnaval que fizeram a Portela e o Salgueiro ganharem títulos”, reconhece a portelense (ARAÚJO, 2020, informação verbal).

Com origem no bairro carioca da Tijuca, Nelson de Andrade tinha boas condições de vida, ocupando-se da gestão dos negócios herdados de seu pai, Pedro de Andrade, que, segundo Jane, era dono de peixaria e de lojas que comercializavam gêneros alimentícios, além de ser proprietário de imóveis, com os quais também obtinha alguma renda. Jane conta que admirava o seu pai pela inteligência e determinação que tinha para alcançar seus objetivos:

O meu pai, quando ele tinha um objetivo, quase sempre, dava certo. Era bem-sucedido, acertava. E, quando ele não acertava, ele ficava com muita raiva. Então, ele sempre procurava fazer o melhor para não errar. E tinha muita opinião própria. Histórias, né? Quando o meu pai botou o violino no samba, o pessoal falou, na época – e, depois, comentaram comigo, quando eu era pequena: “Que maluquice isso! Como é que vai dar certo violino no carnaval com bateria?”. Foi o maior sucesso! (Ibidem)

De seu pai, Jane Carla afirma que herdou a dignidade e a inteligência, além de sua capacidade criativa: “O meu pai criava muitas coisas. Eu me acho assim igual ao meu pai nessas coisas. Eu não gosto de nada que ninguém faça. Eu não copio nada de ninguém. Sou eu mesma. Nem precisa esconder nada de mim, porque eu não gosto de fazer nada que ninguém faz” (Ibidem).

6.2 *Minha infância foi toda aqui*

Jane Carla começou a desfilar na ala das baianas da Portela aos três anos de idade, sendo a componente mais nova a fazer parte desta ala na história da Azul-e-Branco. Aos quinze anos, tornou-se diretora das baianas, e, há pouco mais de 20 anos, atua como presidente da ala. O ingresso na ala das baianas da Portela deu-se pelas mãos de sua madrinha, Jurema Araújo dos Santos, cujo marido, Waldomiro dos Santos, era primo de Natal da Portela e cunhado de Paulo da Portela. Jurema Araújo dos Santos foi uma das mulheres que exerceu grande influência na agremiação portelense, atuando como presidente da ala das baianas durante cerca de cinco décadas.

Jane conta que o seu ingresso na ala das baianas da Portela aconteceu de forma natural, pela necessidade de acompanhar sua babá, Maria das Dores de Oliveira (a quem Jane chamava de “Dadá”), e a sua madrinha, ambas envolvidas com o segmento. “Todas as duas tomavam conta de mim e todas as duas eram da baiana. Então, eu era obrigada a vir. E foi assim a vida

inteira. Minha infância foi toda aqui”, lembra Jane (ARAÚJO, 2019, informação verbal). A portelense também conta como fazia para conciliar os estudos com os compromissos da escola de samba:

Era tranquilo. O negócio é que eu ia para escola normal e ia para escola de samba, também. Porque eu tinha que ir. Porque todo mundo sabe que eu fui criada por gente bem mais velha, né? E a minha madrinha, a minha babá e a minha mãe, elas iam [para a escola de samba] e eu tinha que ir. Eu não podia ficar em casa, não, porque eu era filha única. Sempre estudei à tarde, por causa de horário, né? Para poder dormir. Porque, às vezes, a gente chegava quase de manhã. E aí como ia para escola? (ARAÚJO, 2021a, informação verbal)³⁵⁵

Diferentemente de sua mãe e de sua avó, que não tiveram a oportunidade de completar o ensino primário, Jane Carla frequentou a escola até concluir o atual Ensino Médio, estudando na Escola Municipal Raja Gabaglia, em Oswaldo Cruz, e na Escola Estadual Eurico Vilela, em Del Castilho. Em relação aos estudos, a portelense lembra que sua formação foi bastante rígida e que “se não estudasse, não podia sair na escola de samba”:

Hoje, é mais rígido. Mas, aqui, se não estudar, não deixa sair. A criança tem que estudar. Tem que estudar! Eu estudei. Também tinha que estudar. Se não, não dava. Mas, assim, criança vai ao cinema, vai ao parque... Era raro elas fazerem isso comigo. Porque eu sempre fui envolvida aqui no samba. E, como eu sempre fui envolvida em ala de senhora, então, a minha vida inteira foi senhora, senhora, senhora... E é uma coisa, também, que, hoje, eu faço porque amo, né? Eu já nasci nessa ala. Então, a baiana para mim... A Portela para mim é a minha outra casa. É minha outra família. Eu sou uma pessoa muito considerada! Eu sou uma pessoa respeitada. Eu também sou uma pessoa que sei respeitar. Eu convivi com muitas senhoras: Tia Vicentina, Tia Lourdes, a mãe da Áurea, Dona Neném, Dona Doca, Dona Doquinha, Dona Gracinha, Dona Marlene, Dona Dagmar, todas pessoas que tiveram o nome muito influente dentro da Portela. Porque, desde pequenininha, eu vinha naquilo. Algumas já tinham sido pastoras da Velha Guarda, outras já tinham sido cozinheiras da Portela. Então, eu tinha que passear com minha madrinha, por isso, sempre eu tive que conviver com essas senhoras. (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

Por ter sido filha única e sempre ter convivido com mulheres bem mais velhas, Jane conta que foi muito “mimada” e “controlada” durante a sua infância e adolescência. “Ninguém podia sentar perto de mim. Nem conversar. Eu não brincava com menino, só brincava com menina. Era ruim”, recorda Jane. Na Portela, Maria das Dores de Oliveira, a Dadá, que se mudou do Recife para o Rio de Janeiro ainda criança, começou a desfilar no segmento de baianas aos dezesseis anos de idade, como baiana de destaque, de “linha de frente”, tendo

³⁵⁵ ARAÚJO, Jane Carla de Andrade de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro [on-line]. 2021a.

dedicado toda sua vida aos cuidados de Jane e de seus filhos e ao cumprimento de suas obrigações religiosas como mãe de santo. Além de sua babá, outra referência feminina que exerceu grande influência na vida e na formação de Jane Carla foi sua madrinha Jurema, uma das lideranças femininas que mais tempo esteve à frente da tradicional ala das baianas da agremiação de Oswaldo Cruz.

6.3 A minha madrinha fazia muita anágua no quintal

Natural da cidade do Rio de Janeiro, Jurema Araújo dos Santos, além de ser presidente da ala das baianas da Portela por cerca de cinco décadas, exercia a profissão de costureira e coordenava todo o processo de confecção das fantasias da ala das baianas da Azul-e-Branco. Jane Carla conta que sua madrinha morava em uma das casas que dividia o mesmo quintal com sua mãe e sua babá, Maria das Dores, na avenida dos Italianos, nº 6, no bairro de Turiaçu, vizinho a Oswaldo Cruz. Uma das muitas recordações que Jane guarda da convivência com sua madrinha era de que ela rezava e benzia diariamente as crianças da vizinhança no quintal de sua casa:

Minha madrinha também rezava criança. Por que não tinha, antigamente, aquele negócio de rezar criança? Vento-virado, não sei o que? Então, ela tinha um banco lá na frente. Quando eu casei, o meu marido odiava aquele banco. Tinha um banco lá na frente da casa dela, que era o dia todo de gente ali sentado. Eu conversava e costurava. Todo dia, tinha gente aqui. (ARAÚJO, 2020b, informação verbal)

As mulheres rezadeiras, que deram continuidade a ritos e crenças enraizados nas tradições do catolicismo popular e das religiões de matriz africana, exerceram papéis sociais de alto valor espiritual e comunitário em toda a região suburbana do Rio de Janeiro, trabalhando pela cura de diversos males de sua vizinhança imediata através de rezas, ervas e benzeduras, a exemplo de Vó Maria Joana Rezadeira, que foi uma importante liderança espiritual e comunitária da Serrinha.

Mas o quintal onde Jane Carla vivia em Turiaçu não era somente um espaço reservado aos cuidados com a saúde física e espiritual da vizinhança, servindo como um local de trabalho envolvendo a produção de fantasias para o carnaval da escola de samba de Oswaldo Cruz. Era ali que sua madrinha improvisava um ateliê de costura, que reunia dezenas de mulheres para

confeccionar as fantasias da ala das baianas da Portela – e, por vezes, também, da bateria –, como lembra Jane:

Depois, nós fomos morar no quintal, que também tem uma outra madrinha minha que fazia a ala das crianças, e a minha madrinha fazia a ala das baianas. Então, era feito lá em casa essas costuras todas. Às vezes, até bateria costurava lá, porque a Arlete também era costureira e a minha madrinha era também. Então, no quintal, todo mundo costurava. Aí, elas pegavam as alas, cortavam e botavam a costureira dentro de casa para costurar e pagava as costureiras para fazer tudo. (ARAÚJO, 2020a, informação verbal)

Jane Carla conta que todo o processo de confecção das fantasias da ala das baianas da Portela acontecia dentro da casa de sua madrinha, sempre estendida para o quintal e para as casas da vizinhança, que eram alugadas, temporariamente, para acomodar os maquinários, as costureiras e as fantasias. Neste processo de confecção caseira e coletiva, Jane era responsável pelas compras de rua e por fazer pequenos arremates nos figurinos e adereços:

Além de fazer compra na rua, eu também arrematava, fazia “pom pom”, coisas assim. A baiana, antigamente, tinha aqueles cordões de vidro de bola, era cesta de fruta na cabeça, era negócio assim. Tipo uma baiana estilizada, né? Uma baiana da Bahia. Com o cesto, com fruta, com pano da Costa... Era engomada com goma a anágua. Depois, a minha madrinha criou o aço. Porque quem criou o aço na escola de samba todinha foi a minha madrinha. Porque ela botou um aço uma vez na dela. A partir daí, as outras escolas começaram a ver. Então, esse meu tio que eu te falei que era irmão da minha mãe, ele fazia as anáguas lá no quintal. É o meu tio Ari [Arivaldo Alves], que é de consideração. Aí, elas compravam o cretone – ela sempre falava “cretone”, eu não esqueço disso –, então, comprava o pano cretone. A minha madrinha fazia a anágua, bitolava a anágua – que a gente dizia assim “bitolar a anágua” –, e o meu tio enfiava os ferros e isolava com fita isolante. Então, as baianas começaram a gostar e pagava a ele. Nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro, era só isso! Vinha baiana de várias escolas para a minha madrinha fazer a anágua, porta-bandeira... Então, começou a fazer, a sair as baianas de aço. E acabou o sofrimento da baiana. Porque aquelas roupas de anágua engomada, às vezes, se chovesse, desarmavam a baiana. E, mesmo assim, a pessoa não sabia fazer a goma direito. Então, uma saía mais rodada, outra, menos. E ficava feio. Depois, padronizou. (ARAÚJO, 2020a, informação verbal)

A anágua é uma peça indumentária utilizada por baixo da saia com o objetivo de gerar volume na fantasia. Nas décadas iniciais do carnaval das escolas de samba, a anágua era confeccionada de forma caseira. Os tecidos eram imersos em um líquido de goma quente (em substituição à goma, também podia-se usar farinha de trigo ou maisena) e, posteriormente, colocadas para secar no sol, quando, então, se conseguia produzir o volume desejado nas saias. Para obter sucesso neste modo de feitura artesanal, as condições climáticas precisavam ser favoráveis, além de ser necessário um espaço de tamanho razoável para deixar as anáguas

secando armadas até o momento do desfile. Na reportagem *Baianas da Portela vêm com renda branca e prata*, do jornal *O Globo*, de 11 de janeiro de 1985³⁵⁶, Jurema Araújo dos Santos, madrinha de Jane Carla, lembrava os desafios que as baianas tinham que enfrentar para engomar as anáguas para o dia do desfile: “A gente engomava tudo e não havia lugar para guardar tantas anáguas e saias. Mas o pior mesmo era a chuva. Às vezes, a gente estava toda arrumada e a chuva caía. Acabavam as saias e o desfile ia por água abaixo”. A passista Nãñãna da Mangueira (nome pelo qual se tornou conhecida a sambista Lorenildes Lima), em depoimento prestado ao jornalista José Carlos Rego, também revelava os segredos e as artimanhas que as baianas de antigamente lançavam mão para armar suas anáguas para o carnaval:

Naquela época, não havia o merinhaque, a armação de arame em círculos, equilibradas por fitas verticais de pano, que dá beleza à roda da fantasia das baianas. Então nós tínhamos que fazer anáguas de morim [pano leve e fino de algodão], como nas roupas de santo do candomblé. Era dessa forma: pegava-se o morim, metia na lata de 20 litros e tome goma. Se não havia dinheiro para o morim, lá ia embora um ou dois lençóis do enxoval da casa mesmo.

Como tudo era feito na semana do carnaval, para secar as anáguas era preciso sol. No sentido de atrair o bom tempo, *Nanana* conta que as velhas baianas tinham suas simpatias. Para uma dessas simpatias, Isaura, Ruth, Nair Pequena, Nilce entre outras, reuniam-se e mandavam o caçula de uma das famílias quebrar um ovo no chão, reproduzindo a imagem do sol. Aí, então, elas cantavam o *ponto* “Santa Clara clareou/Santa Clara clareou” e penduravam o terço no varal de roupas. A cerimônia tinha lugar no Largo do Sossego, local de uma das bicas públicas do morro, portanto, de encontro das tradicionais lavadeiras da Mangueira.

– Se nada desse certo era porque São Pedro estava contra a Mangueira – explica a passista – e aí, a solução era outra. Na manhã do desfile, apanhavam-se jacás [cestos ou balaios feitos com tiras de bambu] com os feirantes do morro. Sobre eles colocava-se o morim da anágua. Encravavam-se quatro varas grossas nos jacás, o que os deixavam suspensos vinte centímetros do chão sobre um buraco, onde repousavam gravetos secos, carvão e jornais para serem queimados.

– Secar, secava – relembra *Nanana* – mas o problema é que as anáguas ficavam pretas de fuligem e fedorentas. Aí a solução final era muito talco Gessy, Eucalol, Rossi, que os donos dos armarinhos doavam para a gente. Nos desfiles, os jornais diziam *Mangueira levantou poeira*. Por vezes – sorri *Nanana* – não era poeira, não. Era talco. (REGO, 1994, p. 36)

Ao ler os depoimentos de integrantes de alas de baianas de escolas de samba sobre o processo de confecção das anáguas, é possível identificar as técnicas, as invenções e os saberes envolvidos neste ofício tradicional, assim como os esforços empreendidos por gerações de mulheres que fizeram, e ainda fazem, o carnaval de suas agremiações acontecer, a despeito das

³⁵⁶ BAIANAS da Portela vêm com renda branca e prata. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1985. Madureira, p. 10.

longas jornadas de trabalho que precisam enfrentar para tal finalidade. Este aspecto era ressaltado na reportagem *Portela trabalha dia e noite para brilhar*, do jornal *O Globo*, de 17 de janeiro de 1986³⁵⁷, que noticiava os preparativos das fantasias da ala das baianas da Portela para o carnaval daquele ano:

Parte do sucesso da Portela, neste carnaval, está nas mãos de uma equipe composta por sete mulheres. Sob o comando de Jurema Araújo dos Santos, elas se encarregam, há dez anos, da confecção das roupas da Ala das Baianas, considerada uma das mais importantes da agremiação. Por isso, nada pode sair errado. Com a aproximação do grande dia, o peso da responsabilidade aumenta.

– O tempo começa a encurtar e aí é um Deus nos acuda. O nosso ateliê fica uma verdadeira loucura. É mulher para tudo quanto é lado. Como o nosso local de trabalho fica reduzido a uma pequena sala, assim que as fantasias vão ficando prontas não sobra nem espaço pra gente costurar. Fica todo mundo apertado; mas as costureiras sabem que o nosso trabalho é muito importante; dessa forma, nós acabamos dando um jeito – garante Jurema.

E é preciso, realmente, muito jeito para que elas consigam acomodar as 150 fantasias da ala em uma casa de dois cômodos na Estrada do Sapê, em Madureira. Ali, os trabalhos começaram em novembro, com apenas uma turma de costureiras. De posse do figurino enviado pelo carnavalesco Alexandre Lousada, elas entraram em ação. As roupas empregam, principalmente, cetim, brocado, lamê e organdi.

Por ser uma das alas mais tradicionais da Portela, há um cuidado todo especial por parte da diretoria da escola na preparação das baianas. O luxo, por exemplo, sempre está presente. Neste carnaval, cada fantasia sairá por Cr\$ 2 milhões. Mas isso não parece preocupar as componentes. A equipe de Jurema já recebeu todas as encomendas.

Para poder terminar a tarefa dentro do prazo previsto, ou seja, uma semana antes do desfile, as costureiras mantêm plantão direto no *atelier*. A princípio, o funcionamento se restringia a um turno de dez horas. Porém, a partir de janeiro, a equipe passou a trabalhar em horário integral. No entanto, foi necessário um reforço de mais cinco pessoas, como explica Jurema:

– Estamos com apenas 20 fantasias prontas. Para uma pessoa que não está acostumada com o ritmo de um ateliê, pode parecer que o serviço está atrasado. Mas não é isso que acontece, o nosso rendimento cresce muito próximo ao desfile. Agora, que contamos com o reforço de costureiras, o pique será intenso. Eu já nem me preocupo com possíveis atrasos. Sei que na hora, nós damos conta do recado. Experiência é o que não me falta. Afinal, há cerca de 40 anos que desfilo pela Portela e cuido das roupas das baianas. Não com essas ajudantes atuais. Com essa equipe, estou há mais ou menos dez anos.

Ao falar sobre o trabalho como costureira da ala das baianas da Portela, Jane Carla lembra que muitos imprevistos aconteciam neste processo de produção das fantasias, como, por exemplo, os tecidos e materiais chegarem em cima da hora, sem que houvesse tempo para

³⁵⁷ PORTELA trabalha dia e noite para brilhar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1986. Madureira, p. 9.

confeccionar novos figurinos até o dia do desfile. Em vista destas ocorrências de última hora, era muito comum que algumas componentes da ala ficassem sem desfilar:

Eu tenho uma história que na baiana saíam quatro irmãs. Infelizmente, acho que três já morreram, só tem uma. E, teve um ano que, das quatro irmãs, uma ficou sem a roupa: a Dona Eclair, que eu amava muito. Ela faleceu esse ano, agora. Eu tirei a minha roupa e dei para ela, mas eu chorei o tempo todo! Porque, quando ficava chegando a hora da Portela desfilar e faltando entregar roupa, eu já ficava chorando, porque eu sempre tive pena dos outros. Então, eu fui e entreguei minha roupa para ela desfilar. Aí, ela desfilou. Eu fui do lado, andando e chorando. Então, assim, essa senhora já gostava de mim, dobrou o amor dela por mim! E uma dessas quatro irmãs que desfilou foi até para Tradição, que foi o ano que a Tradição fundou. E ela ficou para lá e as outras três continuaram aqui. Então, eu não esqueço disso. (ARAÚJO, 2020b, informação verbal)

É importante sublinhar que este processo de concepção e produção coletiva das fantasias das alas de baianas das escolas de samba, a partir das premissas impostas pelo carnaval como espetáculo, passou a ser coordenado pelo carnavalesco ou pela comissão de carnaval, aspecto que influenciou sobremaneira as transformações ocorridas nas fantasias tradicionais deste segmento, que, de forma cada vez mais crescente, foram se distanciando de sua identidade e simbologia original e se estilizando em função do enredo e da concepção visual dos desfiles, “[...] passando a ter a importância de uma personagem e vindo a incorporar novos significados, representando noivas, estátuas da liberdade, seres espaciais, globo terrestre, poços de petróleo e até abelhas”, como destacam Vânia Maria Mourão Araújo & Felipe Ferreira (2012, p. 311). Além do aspecto simbólico e visual, as fantasias também foram incorporando dimensões cada vez maiores – com saias medindo, em média, de 5 a 7 metros e fantasias pesando entre 20 e 25 quilos (BORGES, 2019, p. 79) –, fatores que passaram a dificultar a performance das baianas durante os desfiles, principalmente das componentes mais veteranas.

No que diz respeito à confecção de fantasias para a ala das baianas da Portela, Jane Carla conta que, além do trabalho que desenvolveu nos ateliês caseiros coordenados por sua madrinha, também chegou a prestar apoio como costureira no barracão da Portela, quando foi inaugurada a Cidade do Samba, localizada no bairro da Gamboa, na zona portuária do Rio de Janeiro, onde, desde 2005, cada uma das 12 agremiações do Grupo Especial do carnaval carioca possui um edifício próprio para a produção de seus desfiles. Atualmente, o trabalho de Jane Carla nesta área tem se limitado à criação e confecção de figurinos para as apresentações da ala das baianas da Portela em ensaios, shows, festas e eventos especiais do tradicional segmento, como a Lavagem da Sapucaí e a Festa das Baianas.

6.4 “*Eu nunca mais vou trabalhar pra ninguém!*”

Jane Carla conta que começou a trabalhar aos 14 anos de idade como arrematadeira em uma confecção localizada no bairro de Vila Isabel, que se chamava Maria Alzira. Neste emprego, Jane ficou até completar 18 anos de idade, passando, em seguida, a ser funcionária da *Stanley Gold* do Brasil, e, logo após, da *Yakult* e das Lojas Marisa, de onde saiu para dar início ao seu próprio negócio:

Eu fui trabalhar na Marisa. Então, quando eu saí da Marisa, eu falei para mim mesma: “Eu nunca mais vou trabalhar pra ninguém!”. E meu marido falou: “Vai trabalhar para quem, então? Pra onde que a gente vai trabalhar?”. Porque ele trabalhava em eletrônica, que ele era técnico de eletrônica. Eu falei: “Não sei. Quando eu receber o dinheiro que eu trabalhei na Marisa, eu vou comprar alguma coisa e vou trabalhar na rua”. Assim, eu fiz. Ele foi comigo lá no dia 2 receber. Quando chegou lá, peguei o dinheiro. Quando cheguei na Estrada de Madureira, eu falei assim: “Agora, eu vou lá no Mercado, vou ver alguma coisa para eu comprar e vender na rua”. Ele: “Tu tá maluca? Tu, conhecida do jeito que é, tu vai trabalhar na rua?”. “Não sei”. Assim, eu fiz. Fui lá no Mercado com ele, vi uma caixa de goiabada bem baratinha, que eu não lembro quanto. Eu lembro que, assim, mais ou menos que fosse um real, sabe? Então, eu vi com ele. Ele deixava eu fazer as coisas que eu achava. Ele viu que não estava bom, mas ele: “Você vai fazer isso? Você tá doida?”. Eu falei: “Vou”. Aí, eu comprei uma caixa. Falei: “Eu vou fazer isso, sim”. (ARAÚJO, 2021a, informação verbal)

Foi vendendo goiabada na Estrada do Portela que Jane Carla iniciou a sua jornada como comerciante ambulante. Da goiabada, passou a vender copos, abridores e outras miudezas, até chegar às roupas masculinas, ampliando o seu comércio para cinco bancas distribuídas em pontos estratégicos do bairro de Madureira. Como vendedora de roupas, Jane era responsável por todo o processo de produção das peças que comercializava, desde a compra de tecidos até o corte e a costura dos modelos:

Eu que costurava. Costurava, comprava... Aprendi a costurar mesmo. Porque eu já sabia. Eu tinha noção, né? Da minha madrinha. Aí, o negócio cresceu muito que eu botava em facção³⁵⁸, entendeu? Botava roupa em facção. Eu cortava e botava nas facções, para costurar para mim. Tinha dia que eu chegava em Madureira, dia de sábado, que eu fazia atacado, eu já tinha fornecedor me esperando para revenda, para comprar. Eu chegava com minhas blusas e eu nem parava. Ela já ia... Era vendida na hora!

³⁵⁸ Termo que faz referência aos ateliês de costura ou empresas terceirizadas que confeccionavam roupas ou partes da roupa a partir do modelo da peça entregue pelo contratante, de modo a otimizar a produção e os ganhos.

Vendia roupa de homem. Eu cortava roupa de homem. Antes de eu ter os maquinários, eu cortava duzentas, trezentas bermudas de homem por dia na tesoura, sozinha! (Ibidem)

Além das roupas masculinas, Jane também chegou a comercializar sapatos, artigos de praia e roupas de criança. Durante o tempo em que foi ambulante, a portelense também trabalhou vendendo comida e cerveja nas entradas de escolas de samba do Rio de Janeiro, sempre no período noturno e aos finais de semana, além de participar de feiras que aconteciam na Ilha do Governador aos domingos. Jane afirma que foi este trabalho na rua, de domingo a domingo, que proporcionou a ela tudo o que sempre almejou, como comprar casa e carro, formar seus filhos e garantir sua independência financeira. Um de seus grandes parceiros nesta jornada foi Petrônio Araújo dos Santos, com quem foi casada durante mais de vinte e cinco anos, e que, apesar de não frequentar escola de samba, dava todo apoio e suporte para que ela pudesse assumir seus compromissos e obrigações com a Portela:

Ele me apoiava. Ele ficava na porta do barracão da Portela, na Cidade do Samba, ou onde fosse, de dez horas da manhã até às dez horas da noite sentado dentro de um carro. Só saía, fazia um lanche e voltava. Quando eu voltava, ele estava com o mesmo sorriso, com a mesma cara. Não brigava, não fazia nada. Ele só me levava, voltava para casa e ficava na boa. E, quando acabava o ensaio, se era meia-noite, se era quatro horas da manhã, se era cinco, eu ligava, ele vinha me buscar. “Tô indo aí te buscar”. Nunca brigou, nunca gostou, nunca desfilou. Gostava só de assistir, de ficar em casa. Mas me levava para onde eu quisesse ir com a Portela. E me buscava. Me deixava lá e vinha embora. E depois me buscava. É o que eu falo sempre: “Esse é o meu orgulho!”. Ele ia normal e voltava normal. Podia ser a hora que fosse. Ele: “Espera que eu já tô indo!”. (Ibidem)

Antes de Petrônio, Jane Carla foi casada com Marcos Vladimir Bernardo, pai de seus dois filhos, Marcos Felipe e Marcela. Com a partida precoce de Petrônio, a portelense casou-se novamente, agora, com Wagner Fernandes, também já falecido. Atualmente, a portelense está no seu quarto casamento, com Marcio Araújo, o único dos três que frequenta e participa de todas as atividades da escola de samba ao seu lado, além de fazer parte da equipe de apoio da ala das baianas nos desfiles da Azul-e-Branco.

6.5 A baiana é a mãe da escola de samba

Toda a história de Jane Carla com a Portela está atrelada à ala das baianas. Primeiramente, através de sua madrinha, Jurema Araújo dos Santos, que foi presidente das

baianas; segundo, por sua babá, Maria das Dores de Oliveira, que foi baiana de destaque da Portela; e, por fim, por sua mãe, Hilma Belchior, que também foi presidente do segmento. Seguindo a sucessão da linhagem matriarcal da sua família (consanguínea e extensiva), o seu envolvimento com as baianas se deu de forma natural, a partir da herança recebida, que abrange um conjunto amplo de saberes, mas, também, de poder e prestígio. Por essa razão, Jane Carla ingressou na ala das baianas da Portela aos três anos de idade, tornando-se diretora do segmento aos 15 anos, e, há 20 anos, assumiu o posto de presidente da tradicional ala. Para Jane, a ala das baianas é o segmento mais importante de uma escola de samba: “Porque ela é a mãe, né? A baiana é a mãe da escola de samba” (ARAÚJO, 2019, informação verbal).

Ao longo do ano, a rotina de atividades e compromissos assumidos por Jane junto à ala das baianas da Portela é intensa, abrangendo reuniões mensais do segmento, participação em eventos e ensaios na quadra da escola (e fora dela), visitas a agremiações coirmãs, organização da Festa das Baianas e participação na Lavagem da Sapucaí, entre outras atividades e eventos que antecedem o carnaval. Dos compromissos regulares com a ala, Jane conta que realiza uma reunião do segmento por mês, sempre na primeira terça-feira, além da Feijoada da Família Portelense, no primeiro sábado do mês, onde um pequeno grupo de baianas apresenta-se com o elenco-show da Portela.

Ao iniciar os ensaios regulares para o carnaval, geralmente, a partir do mês de outubro, Jane afirma que passa a cobrar frequência das integrantes da ala: “Tem baianas que aparecem só quando começa o ensaio. Eu até entendo, porque tem gente que mora longe, é senhora... E, então, é critério, né? Agora, quando começa o ensaio, eu exijo” (ARAÚJO, 2021b, informação verbal)³⁵⁹. E completa: “Tem que participar! Se trabalhar, se morar em outro estado, se tiver alguma coisa, tem que chegar comigo e conversar para ficar tudo certo. Mas, se faltar, não sai, não!” (Ibidem). Os dias regulares de ensaio da Portela para o carnaval são quarta e domingo, sendo que: às quartas-feiras, à noite, os ensaios acontecem na quadra da Portela; e, aos domingos, acontecem na Estrada do Portela, em Oswaldo Cruz, ou na Estrada Intendente Magalhães, no bairro do Campinho, também na zona norte carioca. Nos meses que antecedem o carnaval, a escola ainda realiza ensaios com ingressos à venda para o público externo, que contam com a participação de uma escola de samba coirmã como convidada especial a cada edição. Para estes eventos especiais, Jane Carla também é responsável pela criação e confecção dos figurinos do grupo de baianas.

³⁵⁹ ARAÚJO, Jane Carla de Andrade de. **Depoimento**. [Entrevista concedida a] Maria de Paula Pinheiro [online]. 2021b.

Outra atividade regular do calendário anual de Jane Carla é a Festa da Ala das Baianas ou, somente, Festa das Baianas. Este evento é tradicional do segmento de baianas das escolas de samba do Rio de Janeiro, e muitas agremiações abrem as portas de suas quadras uma vez por ano para receber representantes das entidades coirmãs. Na Portela, a festa acontece sempre no mês de maio, mas o processo de preparação do evento dura o ano todo, como ressalta Jane Carla: “Porque eu tenho mania de fartura, né? E essa festa, eu começo de ano a ano. Então, eu vou juntando de maio a maio. E vou fazendo as coisas. Porque eu sei fazer as coisas, né? Eu faço enfeite, eu faço flores, eu faço jarro... Eu mesma faço a festa!” (Ibidem).

Na Portela, a tradicional festa conta com a participação de cerca de 1.500 pessoas a cada edição e as diferentes agremiações são representadas por um pequeno grupo de baianas. Como presidente da ala, Jane Carla é responsável por todo o processo de criação, produção e organização do evento, deixando a critério de cada integrante da ala contribuir com um valor simbólico. Para dar conta dos preparativos, Jane conta com o apoio de sua Tia Neuza, que fica responsável pela comida, sempre preparada em grandes quantidades. Segundo Jane Carla, são cerca de 100 quilos de comida a cada edição do evento. Entre os pratos servidos, estão carne assada, frango, bacalhoda, legumes, feijão, arroz e farofa. Na Portela, as integrantes da ala das baianas não participam do preparo da comida, como geralmente acontece nas demais agremiações, apenas contribuindo, de forma voluntária, com a feitura de doces, além de participar de todo o momento cerimonial da festa, recepcionando e confraternizando com os grupos de baianas convidados. Sobre os detalhes de organização da festa, Jane Carla conta:

Eu e minha tia já vamos lá um dia, dois dias antes. Eu faço toda a compra no Ceasa [Central Estadual de Abastecimento]. Levo tudo pra Portela. Aí, as coisas que estão aqui na minha casa vão uma semana antes. Que eu faço bastante enfeite em casa e vou levando para a quadra. Vou levando, vou levando... Então, no dia da festa, tem que chegar lá cedo: oito horas da manhã, quem pode, para ficar direto. Quem não pode, antes de 11 horas, tem que estar todo mundo lá, as baianas que vão participar. Aí, já está tudo pronto, né? Está tudo arrumado: a quadra arrumada, tudo enfeitado, já está o bolo. Porque eu pago as pessoas para ornamentar a quadra, entendeu? Então, quem está lá direto, vai tomar banho lá na Portela e se arrumar. E a primeira coisa que eu faço é mandar todas as baianas almoçarem. Todas! Todas as baianas almoçam. Todas as pessoas que trabalham dentro da Portela almoçam: porteiro, faxineiro, segurança, todo mundo que vai participar almoça antes, com a quadra fechada, para, na hora da festa, ser anfitriã para as pessoas que são convidadas. Que eu detesto isso! Então, deixa. Está tudo lá. Eu ajudo a pegar tudo que está lá, come o que está lá. Depois, no final, de novo. Ou, no meio. Porque não adianta eu fazer uma festa e as pessoas da casa estarem com aquela falta de educação. Então, a minha prioridade é essa. Aí, todo mundo almoçou, todo mundo está pronto, se arrumou, eu vou e me arrumo também. Então, eu dou a mão a todas as baianas, quem tiver presente lá na hora. Portão da Portela fechado ainda. Aí, eu faço uma oração, da quadra, na minha vida, na vida

delas. Peço para Deus dar tudo certo, né? Oração! Eu mesmo oro. Eu peço a Deus. E começa a música. Abre o portão e vai recebendo a cada escola. Então, já tem baianas que vão levando as escolas para determinada mesa, que já está tudo com nome: quem é Portela, quem é Mangueira, quem é Salgueiro, quem é Império, quem é porta-bandeira, quem forem os convidados. E a festa já começa. Então, vai almoçar todo mundo das escolas. Aí, fica o almoço. A gente fala que o almoço vai ficar até cinco, mas, na Portela, fica até dez horas da noite. Ninguém para de comer!

Então, vai chegando. No final, lá para umas três horas, a banda já começa a tocar, né? Porque eu sempre boto uma banda, um conjunto. Aí, quando começa, assim, umas quatro horas, aí entra cada escola na sua vez, com seu samba representando a sua escola, as suas baianas dançando e volta para o seu lugar. E eu tenho uma coisa, né? Eu convido todo mundo! Tem escola do Grupo Especial que só convida Grupo Especial. Não convida outro grupo, não. É até difícil. Eu convido todo mundo, porque eu me dou bem com todo mundo. Então, eu fico muito desconfortável. (Ibidem)

As visitas diplomáticas entre agremiações coirmãs é uma das mais importantes tradições da vida associativa e cultural das escolas de samba do Rio de Janeiro, marcando de forma singular os modos de sociabilidade destas entidades carnavalescas desde os seus primórdios. No período em que estive na cidade do Rio de Janeiro, pude participar da Festa das Baianas do G.R.E.S. União da Ilha do Governador, que aconteceu no dia 10 de novembro de 2019, acompanhando o grupo de baianas da Portela. A cerimônia é muito similar àquela descrita por Jane: iniciando com a recepção das alas das baianas das escolas de samba coirmãs, o oferecimento de almoço, a apresentação de um grupo de samba ou conjunto musical ao vivo, o cortejo das baianas, a oração coletiva e a partilha de doces, sempre ao final do encontro. O momento mais esperado da festa é o cortejo das alas de baianas, onde os diferentes grupos se revezam representando cada qual o seu pavilhão, evoluindo com a dança e cantando o hino da escola e o samba-enredo do último carnaval. O cortejo sempre se inicia com o desfile da Associação de Baianas de Escolas de Samba do Estado do Rio de Janeiro, e, em seguida, obedecendo a uma ordem pré-estabelecida, apresentam-se a ala das baianas da escola anfitriã e as baianas das agremiações convidadas. Este é um momento muito bonito da festa, pois envolve a presença de todas as baianas, cada qual representando as cores de sua agremiação, em um ritual de confraternização que simboliza a continuidade dos laços de comunhão e de pertencimento coletivo entre mulheres que fazem parte de um dos mais tradicionais segmentos das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Como se trata de um evento que exige grande esforço de produção e investimento financeiro por parte da direção das alas de baianas, tais fatores acabam inviabilizando que muitas escolas de samba tenham condições de realizar a sua festa anualmente, como ressalta Jane Carla: “Olha, eu vou ser sincera. Já participamos de muita escola. Agora? Agora, tem

quase ninguém mais fazendo festa. Para lembrar mesmo... Mocidade, União da Ilha e União de Jacarepaguá” (Ibidem). E completa: “Eu acho que é porque as pessoas não querem colaborar, né? Então, você fazer uma festa desse tamanho é muito estressante! É muito gasto. É muito custo”, explica a portelense.

Outro evento anual que reúne todas as alas de baianas das escolas de samba do Rio de Janeiro é a Lavagem da Sapucaí, que, desde 2011, acontece sempre no domingo que antecede o início do último ensaio técnico das agremiações do Grupo Especial do carnaval carioca. Trata-se de um evento promovido pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) e protagonizado pelas alas das baianas de todas as agremiações coirmãs, que conduzem o ritual de lavagem, pedindo “abertura de caminho” para o carnaval, sempre acompanhadas de outras entidades carnavalescas, como o Afoxé Filhos de Gandhi, e de segmentos religiosos, especialmente de lideranças católicas, candomblecistas e umbandistas, além de integrantes das Velhas Guardas e crianças. Ainda que o ritual da Lavagem esteja relacionado a preceitos e fundamentos de cultos de matriz africana, representantes de todas as vertentes religiosas são convidados a integrar a cerimônia, que é entendida pelos organizadores e pelas participantes como um ritual ecumênico (ANDRADE & FONSECA, 2020). O significado que o ritual tem para Jane é: “As mães do samba lavando a Marquês de Sapucaí. Lavando e abençoando para o desfile acontecer” (ARAÚJO, 2021b, informação verbal). A portelense é uma das únicas presidentes de ala de baianas evangélica e afirma a importância do ritual como valorização da presença matriarcal das baianas nas comunidades de samba. Por esta razão, as baianas da Portela vêm segurando uma rosa branca nas mãos, enquanto as baianas das agremiações coirmãs participam da cerimônia carregando ervas e folhas de uso ritual e sagrado do candomblé e da umbanda, como a espada de São Jorge, a arruda e o peregrum, ou até mesmo defumando o Sambódromo, como é o caso da ala das baianas da Mocidade Independente de Padre Miguel, liderada por Tia Nilda (Nilda da Silva), que é mãe de santo e presidente da ala. Outra diferença é que Jane Carla não participa vestida inteiramente de branco, como as baianas das demais escolas de samba, colocando algum detalhe de cor nos figurinos que ela mesma confecciona, sempre buscando, segundo diz, “os tons neutros”, como o dourado ou prateado.

O fenômeno da conversão religiosa vem impactando as escolas de samba de forma cada vez mais acentuada nos últimos anos, especialmente o segmento das baianas. O próprio limite exigido como obrigatório pelo regulamento oficial do carnaval carioca para as alas de baianas sofreu uma redução nas últimas décadas: no Grupo Especial, atualmente, são 70 baianas, enquanto, no passado, já foram 120. Segundo Andrade & Fonseca (2020), os principais aspectos que têm influenciado a diminuição do contingente de mulheres das alas de baianas partem da

impossibilidade de muitas delas participarem em função da idade avançada – o que também está relacionado com o aumento do peso e do tamanho das fantasias –, assim como à conversão religiosa de muitas mulheres para as igrejas evangélicas, no interior das quais as entidades e os rituais ligados ao carnaval e ao samba não são tão bem aceitos. Na reportagem *Baianas na dispersão*, de Maiá Menezes, para a *Revista O Globo*, de 10 de fevereiro de 2013³⁶⁰, o historiador e escritor Luiz Antonio Simas afirma que no Grupo de Acesso do carnaval carioca, onde se verifica uma maior dependência das agremiações com as integrantes que fazem parte da comunidade, muitas escolas de samba chegam a perder pontos por não apresentar o número mínimo exigido pelo regulamento oficial para o segmento, que são de 50 baianas. Ainda de acordo com a reportagem, tal desafio estaria levando algumas agremiações a optar por integrantes mais jovens para compor o contingente mínimo exigido para a ala das baianas.

Para Jane Carla, a escola de samba não tem relação com religião e cada pessoa deve ser respeitada em sua fé, colocando “o amor” pela Portela acima de qualquer divergência e orientação religiosa: “O meu amor pela baiana é familiar, é Portela, é história. Não é nada de religião, não” (ARAÚJO, 2021b, informação verbal). A portelense também afirma que não faz distinção de idade para aceitar novas integrantes na ala: “Eu não tenho idade. Se quer sair na Portela, quer sair de baiana, pode ser com vinte, com dezoito, com quinze, com quarenta, setenta... Se tiver em condição, eu deixo” (ARAÚJO, 2019, informação verbal).

6.6 No dia do carnaval, eu não desfilo para brincar

Toda jornada anual de trabalho de uma escola de samba tem como ponto alto o desfile carnavalesco³⁶¹. Este é o momento de apresentar para a cidade o resultado do trabalho desenvolvido pelas comunidades de samba ao longo do ano, que se expressam em sons, ritmos, poesias, cores, movimentos, formas, tecidos, plasticidades e alegorias, em um ritual coletivo e partilhado que envolve múltiplos sentidos e linguagens. Para além do caráter de comunhão e celebração que os desfiles das escolas de samba engendram, para as comunidades que participam da produção do carnaval, esta é uma etapa decisiva de uma longa jornada, que exige dedicação e esforço coletivo para sua consumação. Tal aspecto é retratado pelo sambista e

³⁶⁰ MENEZES, Maiá. Baianas na dispersão. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2013. História, p. 16-17.

³⁶¹ Processo que ganhou destaque e predominância na vida associativa e cultural das escolas de samba, pelo menos, desde meados dos anos 1960 até a atualidade.

compositor Martinho da Vila em um texto de sua autoria apresentado na contracapa do LP *Nem todo crioulo é doido – Martinho da Vila e seus convidados* (DiscNews, 1968):

[...] o ritmo contagiante do samba toma o lugar das tristezas da população no período de momo, e, pro sambista verdadeiro, desfile oficial é compromisso sério. Ele desce o morro em fevereiro como se fosse pruma guerra, só que a sua luta é de cores, de beleza, de arte e de cultura, pois – O sambista é um soldado/ Que defende as suas cores/ Com amor no coração/ Cada Ala é uma tropa/ Bateria é a banda/ e a Escola é um batalhão/ Sua farda é a fantasia/ A Avenida é o campo de batalha/ Seus tanques são as Alegorias/ E o samba é a sua metralha/ É uma guerra de beleza/ Da qual se participa com satisfação/ Quem perde fica com muita tristeza/ Mas quem ganha também chora de emoção.

Para Jane Carla, o momento do desfile também é encarado com muita responsabilidade e seriedade. Saber orientar e organizar a ala das baianas é uma arte que ela domina com maestria, sendo o rigor e a busca por excelência marcas do seu modo de conduzir este tradicional segmento:

Eu não deixo ninguém fazer nada no dia do carnaval, no dia do desfile. Eu tenho pessoas que me ajudam, 20 ou 30 pessoas que me ajudam, porque eu tomo conta de caminhões também na Avenida. Então, eu tenho cargo de responsabilidade. No dia do carnaval, eu não desfilo para brincar. No dia do carnaval, é o meu trabalho, é minha escola, é minha responsabilidade, é o ano inteiro e o meu trabalho que vai ter que dar certo naqueles cinquenta minutos. Então, eu aprendi com a minha madrinha, com essas senhoras, com a minha babá, com todas as pessoas que eu fui envolvida, bem mais velhas do que eu, eu bem criancinha, como, hoje, acontece com minhas netas, que eu tenho de dez anos, tenho de oito e tenho duas de quatorze. Assim, ter organização, ter disciplina, ter horário, é difícil. A minha ala mesmo, que é uma ala volumosa e uma ala complicada, porque é uma ala que pesa, é uma ala que sua, uma aula de pessoas hipertensas, diabéticas, eu tenho que tomar conta disso tudo! É uma coisa que, assim... Hoje, se eu não tiver no dia do desfile ou na hora de organizar, elas não obedecem a ninguém. Chega a ser até feio, mas elas falam: “Você não me manda. Você não é Jane. Eu só obedeco à Jane”. E tem gente de oitenta e poucos anos... (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

Jane Carla conta em detalhes as etapas de organização da ala das baianas da Portela para o desfile:

Agora, graças a Deus, a anágua já vem pronta do barracão. Porque, antes, eu fazia as anáguas. Então, um mês antes, eu corria para o barracão, ficava lá o dia todo, arrumando as anáguas, enfiando anágua, botando laço, amarrando, colocando altura, colocando nome... Hoje, ele já vem tudo do barracão pronto. Tirou esse trabalho e essa responsabilidade de mim. Agora, o chapéu, a gola, o sapato, alguma coisa assim, algum detalhe pequeno, algum adereço da fantasia, eu entrego dois dias antes, ou três dias antes na quadra. E a fantasia em si, eu entrego na Avenida. No dia do carnaval, eu não vivo, eu não durmo.

Porque eu não posso errar nada! Eu não posso trocar um sapato 37 pelo 39. Eu não posso botar um 34 num 40. Eu não deixo ninguém fazer nada! “Ah, Jane, você é egoísta, tinha que ter várias pessoas fazendo”. Não! Eu não confio em ninguém. Infelizmente, o que eu já passei, eu só confio em mim e Deus, e pronto! Eu dou tudo, vejo tudo. No dia lá, todo mundo, a equipe que eu peço, me ajuda, né? Que você até foi. Então, me ajuda a arrumar, me ajuda a dar, me ajuda a ver. Eu não dou... “Dá essa baiana aqui, que a fulana vai chegar, que eu vou esperar”. Eu não faço isso! Porque eu já fui pega na Avenida, se eu não sou de circo, era armação para me tirarem da ala. Graças a Deus, não conseguiram! Porque eu conheço uma baiana por uma. Se acontece até um imprevisto, alguma coisa e, na hora, acabe faltando alguém que eu saiba que dance, que está ali, pode ir. Eu deixar ir! Que eu ver a capacidade da pessoa. Agora, ninguém tem o direito de botar ninguém sem minha ordem. Porque se fizer bonito, vai ser eu. E se fizer feio, vai ser eu, também! E a baiana, no dia do desfile, ela não dá ponto, ela tira ponto. Antes do desfile começar, os fiscais vão ali dentro e em volta da ala, contando para ver se tem aquela quantidade que você falou. Tem... Eu boto sempre dez baianas a mais do número que é exigido pela LIESA. Se é sessenta, eu boto setenta. Se é cem, eu boto cento e dez. Por quê? Vai que alguém passa mal, que sempre passa. Vai que dá alguma coisa? Então, eu tenho que passar com aquela quantidade certa! E eu não confio em ninguém fazer nada, não, só eu mesma. (ARAÚJO, 2021b, informação verbal)

No último carnaval que antecedeu a pandemia de Covid-19, eu pude acompanhar todo o processo de preparação e organização da ala das baianas da Portela para o desfile de 2020. Neste ano, o enredo apresentado pela agremiação de Oswaldo Cruz, de autoria do casal de carnavalescos Renato e Márcia Lage, desenvolvia-se a partir de narrativas mitológicas e históricas dos povos Tupinambá, pioneiros habitantes da cidade do Rio de Janeiro. O enredo era baseado em *Guajupιά, Terra sem Males* – o ideal da vida espiritual Tupinambá –, e a ala das baianas da Portela representaria *Guanábará*, o “seio-mar” ou “mar semelhante à baía ou baía-mar” na etimologia tupi guaná-pará³⁶². A escola seria a última a desfilar no domingo de carnaval, na madrugada do dia 24 de fevereiro de 2020, com horário previsto para entrada no Sambódromo às 3h30 da manhã. Quando cheguei ao local da concentração, por volta das 23h, encontrei Jane Carla sentada na calçada em cima de dezenas de sacos plásticos contendo as fantasias da ala das baianas da Portela, com o caminhão que transportava os adereços e figurinos estacionado na rua. Neste momento, as poucas componentes da ala que estavam no local, aguardavam conversando e dando os últimos retoques na maquiagem (umas ajudavam as outras com a maquiagem), enquanto a equipe de harmonia da ala, da qual eu também fiz parte, formada quase que, exclusivamente, por familiares de Jane, também aguardava o momento da entrega das fantasias.

³⁶² Segundo o roteiro *Abre-alas* da Portela para o carnaval 2020, apresentado no site da LIESA. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

Por volta da meia-noite, Jane reuniu todas as baianas em uma esquina, passou as orientações gerais de organização da ala para o desfile, montou a primeira fantasia de baiana para todas presenciarem (considerando que aquele era o primeiro contato das integrantes da ala com as fantasias prontas), chamando cada componente pelo nome e entregando as fantasias, uma a uma. Este processo levou cerca de 1 hora e 30 minutos. As baianas que iam recebendo as fantasias se dispersavam para outra rua atrás do Sambódromo e ali ficaram aguardando até o momento de começar a colocar o figurino. Algumas integrantes da ala que eram mais idosas chagavam a deitar na calçada e dormir. Outras ficavam apenas sentadas no meio-fio esperando o momento de armar a fantasia. É importante registrar que é muito comum que as baianas desfilem em diferentes escolas de samba em um mesmo carnaval. No caso da Portela, as baianas que desfilarão em outras agremiações naquela mesma noite, pareciam estar mais cansadas que as demais componentes durante a concentração.

O momento de maior agitação e tensão no processo de organização da ala das baianas para o desfile é quando as integrantes começam a colocar as fantasias. Como são muitas mulheres (um total de 80) e a fantasia possui grandes dimensões, além de ser pesada, quase todas as baianas da ala precisam de ajuda para vestir a roupa. O que também costuma acontecer é que algumas fantasias ficam fora do tamanho – grandes ou pequenas demais – ou têm alguma peça com o acabamento mal feito. Então, a equipe de harmonia precisa entrar em ação para fazer os ajustes de última hora. As baianas também ajudam umas às outras a se vestirem. À medida que vão ficando prontas, elas se reúnem ao conjunto da escola, onde as respectivas alas estão armadas e posicionadas na ordem de entrada no desfile. É muito comum que algumas baianas – em geral, as mais idosas ou que tenham algum problema de saúde –, não se sintam bem e desistam de desfilar de última hora, necessitando de atendimento da equipe de apoio da ala para ajudá-las a retirar a fantasia e a se afastar da concentração.

No momento do desfile propriamente dito, o esforço e o cansaço das longas horas de espera na concentração são deixados de lado e as baianas esbanjam vitalidade, alegria e expressividade em movimentos, gestualidades, ritmo, dança e canto, sempre em conexão e sincronia com a evolução da escola como um todo. Seus giros cadenciados, propiciadores da expansão física e simbólica da escola de samba, são muito aplaudidos quando se manifestavam na Avenida. No desfile da escola de samba, a roda, enquanto princípio inaugural e forma de sociabilidade e de trocas simbólicas característica das culturas de tradição africana, presentifica-se na circularidade da saia das baianas e em seus giros em torno do próprio corpo, acrescidos pela gestualidade dos braços e das mãos. O papel das baianas enquanto mantenedoras da tradição do samba e responsáveis pela continuidade e expansão de sua comunidade, parece estar

muito presente nos sentidos atribuídos a este segmento pelas próprias componentes da ala, que demonstram compromisso e respeito pelo papel que desempenham: “Somos as mães do samba. Se a gente não desfilar, a escola de samba deixa de existir”, foram as palavras que uma das integrantes da ala das baianas da Portela chegou a me dizer logo após o desfile.

Caminhando para o momento final do desfile, já na dispersão, com o dia amanhecendo, as baianas, rapidamente, vão despindo a fantasia, uma por uma, e deixando todos os figurinos e adereços em algum local determinado pela equipe da harmonia, até o caminhão passar para recolher. Este momento também envolve muita tensão, pois a retirada das fantasias precisa acontecer em um espaço de tempo exíguo, considerando que cada agremiação tem, no máximo, 50 minutos para que todos os componentes e carros alegóricos saiam do local da dispersão. Jane Carla e sua equipe acompanham e prestam apoio para as baianas neste momento final do desfile, de modo a garantir que as fantasias não sofram grandes perdas e danos. No desfile de 2020, o caminhão que iria transportar as fantasias da ala das baianas da Portela demorou um tempo maior para chegar e Jane Carla e sua equipe acabaram indo embora do Sambódromo perto das 7 horas da manhã. Todo este ritual volta a se repetir no sábado seguinte, caso o resultado final da disputa coloque a escola entre as seis primeiras do carnaval. Por esta razão, todas as fantasias são levadas de volta para o barracão da Portela, para que possam ser restauradas e apresentadas em um novo desfile.

Sobre este momento final do desfile, Jane Carla conta:

Depois que acontece o desfile, que acabou o desfile na Avenida, eu não durmo também. Aí, eu tenho que tirar todas as baianas, as roupas daquelas baianas, colocar tudo no caminhão, esperar uma por uma. Então, as baianas já tão passando mal, já tão desmaiando, porque tem glicose, que tem isso, que tem aquilo... Para colocar tudo lá pra poder ir. Por quê? Eu dou na Avenida e tiro na Avenida. Tem que ter bastante gente em volta para me ajudar a tomar conta, porque a baiana é uma das alas mais volumosas na Avenida. É a baiana e a bateria. Por causa daquela roda, é um volume muito grande. Então, é muito complicado isso! Mas, depois que eu boto tudo, que eu fecho o caminhão, aí vai... Aí, sim. Então, eu respiro, relaxo e espero. É assim. (Ibidem)

Neste processo ritual, onde os imperativos da alegria e do prazer convivem com o sacrifício e o trabalho árduo, as expressões coletivas de arte criadas pelas comunidades de samba se manifestam e são vividas intensamente por seus componentes durante a passagem da escola pela Avenida. Por representar o núcleo originário que faz com que as agremiações carnavalescas tenham uma existência singular, as baianas também manifestam a força propulsora que possibilita que este ciclo ritual se renove a cada ano.

6.7 *Eu sempre cantei em casa*

Para além do ambiente da escola de samba e do carnaval, Jane Carla conta que cresceu tocando e cantando música em casa, seguindo o exemplo de sua mãe:

Eu sempre cantei em casa. A gente fazia pagode, por meu filho ser músico. Mas nada de cantora profissional, não. A gente brincava. Mas as pessoas vinham, faziam roda de samba em casa. Na minha casa, sempre teve roda de samba, também. O quintal lá da minha casa era muito animado! Depois dessas mortes, ficou meio... Eu perdi minhas três mães em um ano só: minha mãe, minha babá e a velhinha que morava comigo, que era amiga da minha babá, que ficou morando comigo quinze anos. (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

Além das rodas de samba que aconteciam no quintal de sua casa, Jane Carla também fez parte de um grupo de samba com mulheres da ala das baianas da Portela, chamado “Baianas da Águia”. O conjunto era formado pelas seguintes integrantes: Hilma Belchior, a mãe de Jane Carla, que tocava tantã; Ivete Pereira, fundadora e líder do grupo, que tocava repique de mão; Dinéia, no afoxé; Lizete, no tamborim; Ivonete, no reco-reco; Jane Carla, no canto e no tantã; Vera Lucia Lemos, no cavaquinho e nos arranjos; e Vera Lucia Correa, na direção musical. O grupo apresentava um repertório de clássicos do samba, além de composições autorais do conjunto, como *Feijão da Ivete* (de Vera Lucia, Ivete e Ieda Maranhão) e *Coisas da terra* (de Maika, Ivete e Vera Lucia). O grupo surgiu das rodas de samba que aconteciam nas tardes de sábado no quintal de Ivete Pereira, em Oswaldo Cruz – que, à época, era presidente da ala das baianas da Portela –, no final da década de 1990. As reuniões foram atraindo um número cada vez maior de participantes e começaram a surgir convites para que o grupo se apresentasse em espetáculos e shows em quadras de escolas de samba e espaços culturais do Rio de Janeiro³⁶³.

Ao falar sobre o protagonismo de mulheres no universo do samba, Jane reconhece que o meio musical sempre foi restritivo à presença feminina:

Eu acho que não tinha. Antigamente, não tinha. Porque, a minha mãe sempre foi percussionista. A minha mãe sempre tocou, a minha mãe sempre cantou, a minha mãe sempre versou. A minha mãe, ela entrava em roda de samba. A minha mãe era amiga, amiga mesmo, parceira mesmo, da Jovelina [Pérola Negra]. Assim, de eu casar e a Jovelina ir lá. Porque, quando eu casei, eu fui morar na Vila Kennedy. Eu saí daqui para lá. Meu Deus do céu! Só Jesus na causa! Como eu sofri! Então, a Jovelina ia lá em casa tomar café. Eu acho que essa parte aí, eu acho que quem levantou a bandeira foi a Tia Doca, sabe? As

³⁶³ CLÁSSICOS do samba com Baianas. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 06 de março de 2001. Segundo Caderno, p. 2.

oportunidades não eram muito para mulher. Tem quem tinha sorte: Leci Brandão, Beth Carvalho... Assim, algumas pessoas. Hoje, não! Hoje, o leque se abriu. E a gente aqui, na minha casa, a gente brincava, né? A gente formou um grupo, Baianas da Águia. Que, na ocasião, a Ivete que era presidente. Porque eu fui chamada para ser presidente da baiana com 18 anos. Eu já te contei isso? Eu tinha tido o meu filho pequeno. Eu não aceitei. Então, a Ivete, como ela era daqui de casa, ela foi. Então, a gente formou um grupo. E aquele grupo ali já estava dando muito certo. Mas, por causa do tal do dinheiro, da tal da inveja, o grupo acabou. Eu nunca mais cantei. Eu nunca mais toquei. Eu e minha mãe fomos as primeiras pessoas a sair do grupo. Nós éramos uma das fundadoras do grupo. Eu nunca falei mais nada. Ficava brincando em casa, quando dava. Depois, eu parei de brincar, porque meu marido morreu. Então, eu fiquei me dedicando muito mais à Igreja. E, depois, eu caí lá na Velha Guarda. Então, é o que eu falo para você: o que é teu, vai vir para você. Eu tenho isso na minha cabeça. Eu tenho vontade de fazer algo da cultura para mim, ou cantar sozinha, ou fazer uma roda dentro de casa. Eu tenho. Eu não sei o que eu vou fazer, mas eu estou pedindo a Deus orientação. (ARAÚJO, 2021b, informação verbal)

O ingresso na Velha Guarda da Portela aconteceu pouco tempo depois da saída de Jane e de sua mãe do conjunto Baianas da Águia, a convite de Monarco, que, à época, era líder do grupo e presidente de honra da agremiação de Oswaldo Cruz. Para Jane, o ingresso na Velha Guarda representou uma mudança significativa em sua trajetória como sambista. A partir de então, a portelense teve maior visibilidade no meio artístico, além de ter conquistado uma fonte de renda complementar e regular, a partir dos shows e apresentações que passou a realizar com o conjunto. “Eu conheci muitos artistas. Conheci outros estados. Eu já tinha andado, mas comecei a andar muito mais de avião, a fazer várias viagens. Isso tudo foi muito positivo, né? Graças a Deus!” (ARAÚJO, 2021a, informação verbal). Para Jane Carla, o conjunto representa a tradição musical da agremiação azul e branca, que inspira admiração e respeito pela beleza da poesia, melodia e inteligência de seus compositores. “Eu acho que a Velha Guarda da Portela é muito rica! Muito rica de inspiração. De conhecimento que sai de dentro, que sai do coração” (Ibidem).

Na Portela, Jane Carla também é responsável por um espaço voltado para a comercialização de comidas, um quiosque localizado ao lado do Bar da Tia Vicentina, onde prepara bolinho de bacalhau, mocotó, sopa de ervilha e frango empanado, além de um carrinho de pipoca, que ela coloca em funcionamento em dias de eventos na sede oficial da escola, como ensaios, shows, feijoadas, festas e outras atividades abertas ao público. Segundo Jane, o lucro obtido com a comercialização de comidas nestes dois pontos de venda na quadra da Portela é revertido em seu próprio benefício e de sua filha Marcela, que divide com ela o trabalho e a gestão do espaço. Na escola, Jane ainda faz parte da comissão julgadora de sambas-enredo, sendo a única mulher a atuar em todo o processo de escolha de samba-enredo para o desfile da

Portela, cargo que exerce há mais de duas décadas. Pela sua história na agremiação de Oswaldo Cruz, Jane Carla também detém os títulos de sócia benemerita e proprietária da Portela – este último recebido de sua mãe, Hilma Belchior –, além de fazer parte do Conselho Deliberativo da escola.

Não bastasse todo o trabalho que desenvolve na Portela, Jane Carla ainda é responsável por uma das 16 barracas da Feira das Yabás, que acontece todo segundo domingo do mês, na Praça Paulo da Portela, em Oswaldo Cruz. Na Feira, Jane comercializa diversos pratos, como cozido de peixe com legumes, sardinha frita e bolinho de bacalhau, tudo preparado por ela mesma, com o apoio de familiares:

Eu comecei fazendo cozido de peixe. É um peixe com vários legumes. Comecei com ele e sardinha. Depois, ficou um pouco devagar e fiquei mais forte na sardinha e bolinho de bacalhau. Olha, era muita coisa, gente! Eu já vendi 50 quilos de corvina e 100 quilos de sardinha! E estava eu, minha mãe, o Márcio e o Cléber, rapazinho que trabalhava comigo. A gente começava a limpar quinta ou sexta, era mais quinta. Porque aí a gente limpava na quinta lá; na sexta, temperava aquilo tudo; no sábado de noite, a gente tirava tudo para estar descongelado de manhã, para empanar aquilo tudo; domingo, bem de madrugada, antes das seis horas, para poder ir já para Feira oito horas, oito e pouco, assim. É uma semana trabalhando quase nesse peixe. É muito trabalho! É uns cinco dias trabalhando, porque você tem o dia que vai na feira comprar. É quase uma semana trabalhando. Porque a minha sogra, essa mãe do Petrônio, esse peixe é lá de Maceió. Ele tem um segredo, entendeu? Ele não é um peixe cozido que você bota na panela, bota os temperos, bota leite de coco, bota isso, bota aquilo, não. Ele é frito e cozido! Ele é as duas coisas. Primeiro, frita e, depois, cozinha. (ARAÚJO, 2021a, informação verbal)

Para Jane Carla, a Feira das Yabás deu um novo impulso ao bairro de Oswaldo Cruz, propiciando aos moradores da região uma forma de lazer e diversão gratuitos, além de atrair visitantes de outros bairros do Rio de Janeiro, o que contribuiu para promover a economia local e para gerar retorno financeiro para as mulheres que fazem parte do núcleo da Feira, que, com o passar dos anos, também passaram a ser cada vez mais valorizadas e reconhecidas pelo público que frequenta o evento a cada edição. “Todo mundo já conhece a estrutura da Feira, o nosso nome e o que nós fazemos. É conhecido! É uma super Feira!”, elogia Jane (Ibidem).

6.8 A minha família toda é envolvida aqui na Portela

Como dito no início deste capítulo, a história de Jane Carla com a Portela atravessa cinco gerações da sua família, começando com a sua avó, Hermínia Belchior, e, hoje, alcançando as suas cinco netas. Todas as gerações estiveram intimamente envolvidas com a

vida da Portela, partilhando momentos de lazer e divertimento e dedicando o seu talento e força de trabalho em diferentes áreas de atuação dentro da agremiação: musical, harmonia, passista, baiana, destaque, diretoria e Velha Guarda. Para Jane, na vida da sua família, não é possível separar o ambiente da casa, privado e familiar, do espaço da escola de samba, público e comunitário:

Como eu te disse, é uma família. Meu filho é músico da Portela, toca violão e cavaquinho, é do carro de som. Meu filho é chefe de segurança do trabalho no barracão da Portela. Minha filha é do Departamento Social da Portela. A gente é tudo envolvido com a Portela. Eu sou presidente da baiana, eu sou da Velha Guarda Show, eu sou do Conselho Deliberativo da Portela, eu sou benemerita da Portela, eu sou proprietária da Portela. A minha família é toda envolvida! Esse título de proprietária eu herdei da minha mãe. A minha mãe tem o título de proprietária da Portela número cinco. A gente é daqui! (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

Da avó às netas, todas as gerações da família de Jane se dedicaram à Portela em algum grau, exercendo diferentes funções e cargos na estrutura interna da agremiação. Sua mãe foi passista do conjunto-show da Portela, ritmista, diretora de bateria, desfilou como destaque e como harmonia, além de ter sido presidente da ala das baianas. Jane Carla seguiu os passos da mãe e da madrinha na condução do segmento de baianas, além de integrar a Velha Guarda da Portela e o Conselho Deliberativo da escola. O seu filho, Marcelo, é músico e chefe de segurança do trabalho no barracão da Portela. A sua filha, Marcela, faz parte da diretoria, tendo ocupado diferentes cargos de gestão dentro da agremiação, além de trabalhar em parceria com Jane nos dois pontos de venda que a família possui na quadra da escola. As netas de Jane também estão envolvidas com a harmonia da ala das baianas, ao lado de outros familiares que prestam apoio ao segmento no dia do desfile. Ao falar sobre o significado da agremiação azul e branca na história de sua família, Jane declara:

Ah, é muita coisa, né? Para as pessoas de fora, porque, para a gente, com o nosso coração, é normal. É a minha segunda casa. Vai ficar para os meus filhos. Vai ficar para as minhas netas. Vai andar para a minha família. É uma honra muito grande! Eu poderia ser um pouco salgueirense. Não! Eu sou só Portela! Até porque meu pai também foi fundador do Salgueiro. Mas o meu coração é totalmente Portela. Se eu não fosse Portela, eu não seria escola nenhuma. Eu sou só Portela! Eu vivo para minha Portela. Eu vivo para as minhas baianas. Graças a Deus, eu sou muito feliz aqui na minha escola. (Ibidem)

Imagem 95 – Jane Carla vestida de baiianinha para o desfile da Portela, aos 3 anos de idade



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 96 – Jane Carla (à direita) vestida de baianinha para o desfile da Portela, ao lado de sua babá, Maria das Dores de Oliveira (à esquerda)



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 97 – Jane Carla vestida de baianinha para o desfile da Portela



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 98 – Jurema Araújo dos Santos, madrinha de Jane Carla, vestida com a indumentária de baiana “típica” para o desfile da Portela



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 99 – No quintal de sua casa,
Jane Carla veste a fantasia de baiana “estilizada” para o desfile da Portela



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 100 – Jane Carla e sua mãe, Hilma Belchior, na quadra da Portela



Fonte: Arquivo Jane Carla de Andrade de Araújo. Foto: Autor não identificado

Imagem 101 – Jane Carla, ao lado da filha Marcela (à direita) e do marido Márcio Araújo (à esquerda), na barraca que leva o seu nome na Feira das Yabás, em 2015



Fonte: Foto de divulgação - Feira das Yabás (facebook)

Imagem 102 – Pastoras da Velha Guarda da Portela na Feijoada da Família Portelense, no dia 1º de fevereiro de 2020. Da esquerda para a direita: Tia Surica, Aurea Maria, Neide Santana e Jane Carla



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 103 – Festa da Ala das Baianas da Portela de 2019



Fonte: Arquivo Paulo Henrique Souza (PH Registrou). Foto: Paulo Henrique Souza

Imagem 104 – Jane Carla em apresentação da ala das baianas na Feijoada da Família Portelense, em 4 de agosto de 2019



Fonte: Arquivo Paulo Henrique Souza (PH Registrou). Foto: Paulo Henrique Souza

Imagem 105 – Jane Carla aguarda o momento da entrega das fantasias da ala das baianas para o desfile da Portela de 2020



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 106 – A equipe técnica presta apoio às integrantes da ala das baianas na montagem das fantasias para o desfile da Portela



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

Imagem 107 – Jane Carla, à frente da ala das baianas, no desfile da Portela de 2020



Fonte: Divulgação Leo Cordeiro. Foto: Leo Cordeiro

Imagem 108 – Após o desfile, na dispersão, as fantasias vão sendo deixadas no chão



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

CAPÍTULO 7

Outras histórias, memórias e saberes do samba

*A tradição, a história, a arte e as memórias do lugar não rareiam.
Elas estão à flor da pele.
Elas estão à flor da terra.*

Vanda Machado³⁶⁴

As palavras de Vanda Machado sintetizam com sabedoria o que o conjunto de histórias das Tias da Portela representa: são arquivos vivos, onde tradição, história, arte e memória se integram de forma dinâmica, conectando passado e presente.

As múltiplas narrativas que compõem esta tese lançam luz para experiências sociais, históricas e culturais comuns, ao mesmo tempo em que revelam as singularidades, as vozes próprias e as marcas de identidade de cada protagonista. O conjunto dessas histórias nos mostra que as Tias permaneceram ativas e criativas no cotidiano da vida das comunidades de samba ao longo do tempo, assim como criaram múltiplas estratégias para fazer frente aos danos causados por um sistema que tentou, e ainda tenta, corromper e se apropriar de seu legado ancestral, excluindo-as como autoras e detentoras de seu patrimônio material e imaterial socialmente constituído. Também são histórias de mulheres que transpuseram amplas barreiras sociais e raciais, criando para si e para o seu grupo outra ética de viver, de estabelecer laços de sociabilidade, de praticar solidariedade, de partilhar valores, de mobilizar recursos materiais de sobrevivência grupal e de garantir a continuidade do *ethos* negro-africano e do legado sociocultural das comunidades de samba ao longo do tempo.

As palavras de Vanda Machado confluem com a ideia expressa na letra de *Passado de glória*, de autoria do mestre Monarco, apresentada na abertura do capítulo que introduz as histórias das matriarcas portelenses: “Se eu for falar da Portela/ Hoje, eu não vou terminar”. Ou seja, os acontecimentos, os feitos, as conquistas, os princípios, os valores, as memórias, as histórias, as artes, as personalidades notórias, os lugares e os saberes não rareiam quando se tratam de vivências comunitárias que se ancoram na tradição. Partindo desta perspectiva, o capítulo final da tese busca apresentar considerações gerais que partem da leitura e da percepção conjunta das histórias das Tias portelenses a fim de identificar e refletir sobre as formas singulares através das quais puderam tornar vivo e presente o legado da Portela no percurso de sua história.

³⁶⁴ Trecho da fala de Vanda Machado em “Sagrada epistemologia”, episódio que compõe o ciclo *Afrikafê com as Pretas*, transmitido ao vivo em 16 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JrO9B98uV64>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

Imagem 109 – Tia Surica, presidente de honra e matriarca da Portela, na vila onde mora há mais de 40 anos, em Oswaldo Cruz



Fonte: O Globo (2020). Foto: Ana Branco

7.1 Entre os quintais e a escola de samba: o *associativismo-comunitarismo* como princípio matricial e matriarcal do samba

O princípio do *associativismo-comunitarismo* integra o complexo civilizatório negro-africano recriado no Brasil pelos diferentes povos e nações de africanos e seus descendentes (homens e mulheres) no transcurso da diáspora atlântica, constituindo-se em força motriz para a formação, consolidação e expansão de comunidades-terreiro (*egbé*), associações socioculturais e organizações político-civis negras. Tal princípio é constitutivo de diversos processos e estratégias de coesão grupal, de edificação de laços identitários, de formação de redes de apoio mútuo, de transmissão comunitária de saberes, de manutenção e expansão do patrimônio civilizatório (*continuum* africano), de proteção física e espiritual, de promoção e partilha de bens materiais e de luta por cidadania e direitos civis envolvendo populações negras no contexto social brasileiro ao longo da história.

O princípio do *associativismo-comunitarismo* é ancestral, sendo constitutivo, por exemplo, da filosofia Ubuntu, uma categoria ontológica e epistemológica do pensamento africano dos povos de língua bantu, que fundamenta a ética do “eu sou, porque nós somos”, como elucida o filósofo sul-africano Mogobe B. Ramose (2002). A conexão, a interdependência, o reconhecimento e o respeito mútuos entre pessoa e comunidade – enquanto “[...] flexibilidade orientada para o equilíbrio e para a harmonia no relacionamento entre seres humanos, e entre os últimos e o mais abrangente ser-sendo ou natureza” (RAMOSE, 2002, p. 4) – são princípios basilares dos modos de perceber e se relacionar com o mundo e de construir vínculos sociais e comunitários (que incluem os antepassados e ancestrais) fundamentados na ética do Ubuntu.

O princípio do *associativismo-comunitarismo* também está presente na expressão proverbial *Kânda mukûtu* (com variante *Kânda mutu*), da cosmologia *bantu-kongo* (ou *bakongo*), como traduzida por Tiganá Santana N. Santos (2019, p. 74) a partir da obra do pensador congolês Bunseki Fu-Kiau: “A comunidade/sociedade existia antes de você; a comunidade conduz tudo, pois ela é a cabeça. O que é bom para a comunidade é bom para os seus membros. Todo o mundo é um produto social. Aceita-se a comunidade como ela é, não como se quer que seja”. Ainda no interior do sistema *bantu-kongo*, a sentença proverbial *Kânda diasâla nsâng’a n’kènto ka ditûmbukanga ko* expressa o princípio do poder feminino na perpetuação das linhagens e da manutenção dos laços comunitários: “Enquanto houver um ‘rebento’ feminino dentro da comunidade, ela não poderá ser aniquilada. A presença de uma mulher na comunidade é o símbolo da continuidade da vida nessa comunidade, e, ao contrário,

a ausência é o símbolo do seu término. O feminino é a vida (Deus) em e ao redor de nós” (SANTOS, 2019, p. 79).

Tal princípio também é constitutivo das comunidades-terreiro de tradição nagô, onde se concretiza a recriação das linhagens e das formas da família extensiva africana, como meio de sobrevivência de parcelas significativas da população afrodescendente frente às condições perversas e violentas do sistema escravista no contexto brasileiro, propiciando a continuidade transatlântica do processo civilizatório africano. A liderança exercida por mulheres negras foi primordial para o processo de formação, manutenção e expansão das comunidades-terreiro no Brasil, sendo responsáveis por manter a unidade familiar e a coesão social, conduzir os ritos litúrgicos, zelar pela tradição e propiciar a continuidade das linhagens e do patrimônio negro-africano ao longo do tempo. Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) e Juana Elbein dos Santos nos lembram que as grandes mães, *Iyás*, das comunidades-terreiro são as legítimas detentoras e transmissoras da força vital (*axé*) que assegura a existência física da comunidade e garante a continuidade dos modos e valores do *egbé* (SANTOS & SANTOS, 1993, p. 47).

É importante sublinhar que o princípio do *associativismo-comunitarismo*, da forma como é concebido e praticado pelas culturas tradicionais africanas e afro-brasileiras, é radicalmente distinto da concepção autocentrada de sujeito implícito no ideário iluminista europeu, bem como do modelo de vida competitivo e individualista presente em sociedades regidas pelo sistema econômico neoliberal.

No processo de formação das escolas de samba, é possível reconhecer que o princípio do *associativismo-comunitarismo* orientou e sustentou a construção das redes de alianças, dos espaços de sociabilidade e laços identitários entre comunidades negras, tendo como núcleo primordial e força motriz a presença e o poder feminino. A mulher ocupou um papel central nos processos de formação, organização, consolidação e expansão das comunidades de samba e de seu patrimônio material e imaterial em direção a múltiplos territórios: simbólicos, geográficos, políticos, sociais, culturais e espirituais. Este princípio pode ser observado nos espaços de sociabilidade que se organizavam em torno das casas das Tias baianas, estabelecidas entre a zona portuária e a Cidade Nova do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e o início do XX, chegando até os atuais quintais e escolas de samba de Oswaldo Cruz e Madureira, que abrigam e promovem diferentes atividades comunitárias, como o preparo coletivo de alimento, os ateliês de criação e confecção de figurinos e fantasias, os ensaios carnavalescos, os encontros festivos, as rodas de samba, os cultos de matriz africana e as práticas de solidariedade mútua e de proteção física e espiritual, a partir das rezas, ervas e benzeduras.

No universo feminino portelense propriamente dito, é possível reconhecer o protagonismo das matriarcas pioneiras que contribuíram para a formação do núcleo de sambistas que deu origem à agremiação de Oswaldo Cruz, como Dona Esther, Tia Benedita, Madalena Xangô de Ouro, Dona Martinha e sua filha Adélia Santana. Em suas casas, quintais ou terreiros, as práticas religiosas e lúdico-festivas não aconteciam em instâncias e momentos separados, configurando-se em um território de cruzamento de múltiplas atividades, que propiciavam o intercâmbio e as trocas culturais entre representantes de diferentes redutos de samba do Rio de Janeiro. Estes espaços de sociabilidade também possibilitavam a circulação dinâmica e a aprendizagem de saberes que integram o patrimônio imaterial do samba, incluindo os modos singulares de tocar instrumentos musicais, improvisar versos, compor sambas, aprender passos de dança e, até mesmo, construir planos comuns de organização social com a finalidade de fundar e organizar diferentes associações carnavalescas afro-cariocas, como os ranchos, blocos e escolas de samba, ampliando as possibilidades de integração e “penetração coletiva” (SODRÉ, 1998) das comunidades negras do samba no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro.

A casa e o quintal são os espaços onde as práticas sociais e comunitárias que envolvem a criação e a confecção de fantasias e figurinos para o carnaval da escola de samba acontecem, como revelam as histórias de: Tia Dodô da Portela, que coordenava o processo de confecção das fantasias da ala das Damas; Dona Neném, que costurava os figurinos de baianinhas para as filhas e outras jovens portelenses desfilarem no carnaval; e Jane Carla, que, seguindo os passos de sua madrinha Jurema Araújo dos Santos, também trabalhava como costureira em ateliês caseiros de confecção de fantasias para a ala das baianas e para a bateria da Portela. Nestes ambientes de trabalho, observa-se a presença e a participação feminina atuando em distintas atividades, como a criação de figurinos, a compra de materiais, o trabalho de costura e bordado e a produção de pequenos arremates em fantasias, figurinos e adereços, o que nos leva a reconhecer que foram as mãos artesãs femininas que teceram e bordaram os desfiles das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro. Apesar das atuais configurações e diretrizes de criação e produção carnavalesca presentes nas diferentes agremiações cariocas, são as mulheres que continuam à frente da confecção de fantasias para os desfiles das escolas de samba.

A casa e o quintal também são os espaços de sociabilidade onde ocorrem as rodas de samba e os pagodes, que oferecem a oportunidade de geração de renda familiar e grupal e propiciam a continuidade das tradições do samba, como a história de Tia Doca nos mostra. A partir da dura realidade enfrentada desde o abandono do marido, a matriarca portelense encontrou nos pagodes que passou a promover nos fundos do prédio onde morava em Oswaldo

Cruz – o Terreirão da Tia Doca, que, pouco tempo depois, passou a se chamar Pagode da Tia Doca – uma forma de sustento e de sobrevivência material. A iniciativa se desdobrou em um importante movimento coletivo de retomada das tradições do samba – à época, desvalorizadas no interior das próprias agremiações cariocas –, a partir do qual o sambista era recolocado no centro das práticas culturais e comunitárias, assim como propiciou oportunidades de formação e profissionalização para várias gerações de músicos, intérpretes e compositores ligados a este segmento no meio artístico e na indústria fonográfica.

Em pouco tempo, o quintal de Tia Doca se tornou um dos espaços de sociabilidade do samba mais concorridos do subúrbio carioca – em suas edições regulares, chegava a reunir mais de 1.000 pessoas –, passando a ser frequentado por moradores da localidade e visitantes de outras regiões da cidade do Rio de Janeiro, além de nomes representativos do meio artístico ligado ao segmento do samba, como Beth Carvalho, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro, Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho. Saindo do bairro que lhe deu origem, o Pagode da Tia Doca expandiu-se para novos territórios, passando a fazer parte da programação de espaços culturais e redutos boêmios da região central e da zona sul carioca, da Lapa à Humaitá. Tal movimento contribuiu de forma decisiva para que a cultura do pagode, oriunda dos subúrbios cariocas, conquistasse novos espaços na cidade do Rio de Janeiro, assim como o nome de Tia Doca se tornasse cada vez mais conhecido para além dos arredores de Oswaldo Cruz e Madureira.

O popular Cafofo da Surica seguiu os mesmos passos do Pagode da Tia Doca, ainda que com o acesso mais restrito e sem fazer das reuniões e rodas de samba uma forma de sustento pessoal para a anfitriã da casa. Inicialmente, a área externa da vila onde vive Tia Surica há mais de quarenta anos em Oswaldo Cruz passou a sediar os encontros da Velha Guarda da Portela para diferentes finalidades, desde a escolha de repertório e a realização de ensaios para shows e apresentações musicais, até a promoção de lançamentos de discos, a celebração de festas de aniversário e a organização de homenagens a portelenses históricos. Cabe sublinhar que as rodas e os encontros sociais promovidos pelas Tias portelenses também serviam de estímulo para o surgimento de novos compositores e para a descoberta de talentos, assim como para preservar o ambiente das antigas rodas de samba e do cancionário de sambistas que fizeram história na agremiação de Oswaldo Cruz. Novas composições e parcerias também surgiam nesses encontros, assim como era comum criar obras musicais em homenagem aos espaços e às anfitriãs que acolhem o samba e agregam os sambistas, como nos mostram as histórias de Tia Surica, Tia Doca, Dona Neném e Tia Vicentina.

Em tempos ainda mais remotos, o quintal de Dona Neném e Manacéa se constituiu em um espaço de referência primordial para os mais diversos acontecimentos ligados à cultura do samba do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela: desde reuniões musicais e ensaios da Velha Guarda até gravações de filmes, lançamentos de discos, celebrações de aniversário e eventuais encontros que reuniam compositores e sambistas portelenses, de Paulo da Portela a Paulinho da Viola. O quintal de Jane Carla, compartilhado com sua madrinha Jurema e com sua mãe Hilma Belchior, também foi um espaço que aglutinou a vizinhança em torno de reuniões, almoços e rodas de samba, dando origem ao grupo musical Baianas da Águia, formado por mulheres que pertenciam à agremiação portelense (a maioria delas integrava a ala das baianas), que, além de instrumentistas, também atuavam como intérpretes e compositoras.

Dos quintais à escola de samba, as mulheres permaneceram centralizando e organizando todas as atividades associativas, culturais e espirituais que envolvem o cotidiano da agremiação portelense, atuando como cozinheiras, costureiras, bordadeiras, anfitriãs, zeladoras de santo, coordenadoras de ala e diretoras de departamento, além do domínio de diversas formas de expressão artística que fazem parte do mundo do samba. Dentre os segmentos femininos da escola, é possível destacar o protagonismo de: Dona Therezinha, à frente do Departamento Feminino; Tia Dodô da Portela, à frente da ala das Damas; Tia Surica, no comando da ala Feijão da Tia Vicentina; e Jane Carla, na presidência da ala das baianas da Portela. No interior destes núcleos – em média, reunindo 80 componentes cada um, com exceção do Departamento Feminino, que conta com pouco mais de 20 integrantes –, são tecidas redes intensivas e extensivas de sociabilidade, solidariedade, labor e lazer, que aglutinam mulheres de diferentes faixas etárias e, em sua maioria, moradoras de bairros da região suburbana carioca, principalmente da vizinhança de Oswaldo Cruz. Ao longo do ano, inúmeros eventos e atividades socioculturais são organizados por cada um destes segmentos: mutirões para doação de roupas e alimentos, piqueniques, bailes dançantes, festas juninas, celebrações de aniversário, almoços e visitas diplomáticas a agremiações coirmãs. Se considerarmos que as mulheres que integram estes núcleos atraem para o ambiente da escola pais/mães, avôs/avós, filhos/as, sobrinhos/as, primos/as, irmãos/ãs, tios/as, afilhados/as, companheiro/as e vizinhos/as, é possível imaginar como estas redes de sociabilidade têm o potencial de se expandir em ritmo contínuo e crescente.

Ainda no domínio das práticas associativas e comunitárias da escola de samba, é importante destacar duas importantes iniciativas que tiveram como protagonistas as Tias portelenses, como a Gafieira da Tia Vicentina e a Feijoada da Família Portelense – inicialmente, batizada com o nome de Pagode da Família Portelense. Nestes ambientes, a partilha coletiva de

alimento é o elemento propiciador dos encontros, das socializações, das trocas de experiências e das práticas grupais que têm como finalidade manter vivas as tradições do samba e a memória musical de compositores da agremiação portelense. São eventos que conseguem atrair um público amplo e diverso para a escola, congregando visitantes de diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, e, também, de fora do país, além da própria comunidade portelense. São espaços de sociabilidade altamente aglutinadores: a Gafieira da Tia Vicentina, em sua edição de estreia, no dia 10 de junho de 1979, conseguiu reunir na quadra da Portela 2.500 pessoas; a Feijoada da Família Portelense, em suas edições mais concorridas, reuniu na quadra da Portela mais de 4 mil pessoas. Pela quantidade de público que atraem para a quadra da escola de samba, os eventos liderados pelas Tias também são fontes potenciais de geração de renda para a agremiação, e, em razão disso, suas formas sociais originárias também acabam sofrendo modificações a partir da capitalização e turistização da festa.

A iniciativa da Feijoada da Família Portelense destaca o protagonismo de Tia Surica, que foi, durante cerca de 15 anos, responsável por coordenar a equipe de preparo da feijoada, chegando a contar com cerca de 25 colaboradoras em períodos onde o evento atraía um amplo público para a quadra da Portela. A ex-diretora da ala das baianas da Azul-e-Branco, Ivete Pereira, também atuou como supervisora do preparo da feijoada durante um bom período. A pastora da Velha Guarda da Portela Áurea Maria é outro nome que não pode ser esquecido, sendo uma das idealizadoras do evento, ao lado do sambista e compositor portelense Marquinho de Oswaldo Cruz. Prestes a completar 20 anos de história, a Feijoada da Família Portelense – que nasceu com o propósito de lembrar o repertório de sambas tradicionais de compositores da agremiação e reviver o ambiente dos antigos encontros na Portelinha –, inspirou outras agremiações cariocas a também organizarem suas próprias feijoadas com samba, abrindo as portas de suas quadras para recepcionar os componentes da escola e visitantes dos mais diversos lugares da cidade do Rio de Janeiro e do país. O sucesso foi tanto que foi necessário elaborar um calendário próprio das feijoadas para que não houvesse conflito de datas entre as diferentes agremiações que passaram a realizar o evento mensalmente.

Os modos de preparo e os toques especiais do tempero variam de comunidade para comunidade, e, tradicionalmente, são as diretoras e presidentes das alas de baianas que comandam a cozinha. Todo o processo de preparo chega a durar cerca de 3 a 4 dias e conta com uma equipe de colaboradoras que se divide entre a compra dos insumos, o preparo do prato, o serviço ao público e a limpeza do local. Cada uma dessas “senhoras da cozinha” tem sua forma própria de preparar a iguaria, e não é segredo para ninguém que elas não revelam os seus poderes especiais de sedução dos paladares do amplo público de comensais.

No domínio da cozinha e do preparo da tradicional feijoada nas quadras de escolas de samba, o nome de Tia Vicentina é notório, sendo eternizada em versos de samba pelo compositor e sambista portelense Paulinho da Viola. O seu nome é lembrado e celebrado até os dias de hoje como uma das maiores cozinheiras e anfitriãs do mundo do samba. Há cinquenta anos, a matriarca já fazia de seus famosos pratos um meio de aglutinação de sambistas e de diversos artistas ligados ao meio musical do samba no histórico Bar da Tia Vicentina. A portelense também foi uma das pioneiras a levar a cultura da roda de samba e da feijoada – até então circunscrita ao ambiente da própria comunidade da escola de samba – para outros espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro, como o Clube do Samba, cuja sede oficial foi inaugurada na Barra da Tijuca em 1983. Neste importante reduto cultural e boêmio carioca, Tia Vicentina permaneceu durante três anos comandando a feijoada com roda de samba nas tardes de sábado.

Outra importante protagonista portelense que seguiu os passos de Tia Vicentina e expandiu a cultura da feijoada com roda de samba para outros bairros e redutos da cidade do Rio de Janeiro foi Tia Surica. Entre os anos de 2005 e 2017, a matriarca esteve à frente da feijoada que leva o seu nome todo segundo sábado do mês no Teatro Rival, na Cinelândia, na região central carioca. A Feijoada de Tia Surica percorreu diferentes logradouros: de Humaitá a Pilares, passando pela zona portuária, Barra da Tijuca, Parque Madureira e Engenho de Dentro. A realização da feijoada beneficia uma pequena cooperativa de mulheres ligadas a Tia Surica – conhecidas como “Suriquetes” –, que trabalham como colaboradoras em todo o processo de preparo e serviço da feijoada. Essa rede de sociabilidade, que tem como núcleo principal a matriarca portelense, também possibilitou o surgimento de novos adeptos e interessados na cultura do samba, especialmente da Portela, em diferentes bairros e regiões da cidade do Rio de Janeiro.

Tia Surica foi agraciada com diversos prêmios na área da gastronomia a partir da feijoada que leva o seu nome, assim como participou de inúmeras palestras, *workshops* e feiras gastronômicas, sempre trazendo a culinária tradicional do samba para o centro do interesse em diferentes espaços sociais e culturais da cidade do Rio de Janeiro. O tradicional prato chegou a ser tombado como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio de Janeiro, cujo projeto de lei anunciava a marca alcançada no âmbito da Feijoada da Família Portelense: cerca de 2 milhões de pratos vendidos em 17 anos, sendo que, em uma única edição do evento, a escola de samba de Oswaldo Cruz chegou a comercializar 3 mil pratos de feijoada.

Mas não são apenas Tia Vicentina e Tia Surica que promoveram os eventos gastronômicos com roda de samba que aglutinam milhares de pessoas no subúrbio de Oswaldo Cruz. Indo além dos muros da escola de samba, e se estabelecendo na Praça Paulo da Portela e

nas ruas do entorno da histórica Portelinha, mensalmente, acontece a Feira das Yabás, que tem em Marquinhos de Oswaldo Cruz um de seus principais idealizadores e articuladores culturais. Novamente, as Tias portelenses aparecem como grandes anfitriãs da festa, ao lado de mais de uma dezena de matriarcas oriundas de escolas de samba coirmãs do Rio de Janeiro. Ampliando o número de representantes femininas do mundo do samba e contemplando a variedade de iguarias tradicionais que são preparadas e comercializadas ao público, a Feira das Yabás se mantém desde 2008, reunindo mais de 10 mil visitantes e frequentadores no bairro de Oswaldo Cruz e arredores a cada edição.

Tendo como força mobilizadora a mulher, a *roda* surge como o núcleo originário dos ritos e das formas de sociabilidade que caracterizam o universo do samba, que se expande formando *redes* que articulam os diferentes espaços de sociabilidade – aqui entendidos como os lugares onde se dão as interações humanas, as trocas simbólicas e a partilha de saberes - por onde o patrimônio material e imaterial do samba circula: da casa para a praça, da rua para a escola de samba. Cada um desses espaços, embora preserve uma esfera de ação singular, encontra-se intimamente conectado. É através das *redes* de sociabilidade que o samba ocupa os territórios físico, social, cultural, político e simbólico, aglutinando sambistas, famílias, vizinhos, agregados e adeptos e fortalecendo os laços grupais para além dos limites da própria casa, do quintal e da escola de samba. As *redes* que articulam e conectam esses diferentes espaços de sociabilidade são caminhos formativos onde se tecem aprendizagens e trocas culturais dinâmicas, a partir de múltiplas formas de comunicação e de interações pessoais e grupais.

Entre os quintais e a escola de samba, os núcleos organizados por e em torno das Tias concretizam formas alternativas de relações sociais, comportamentos, hábitos, modos de cultivar o sagrado, de organizar a vida comunal, de consolidar padrões estéticos e éticos e de organizar formas de solidariedade e apoio mútuo entre comunidades negras do subúrbio do Rio de Janeiro, mantendo viva a tradição e propiciando a continuidade e a expansão do patrimônio africano recriado no Brasil a partir do samba.

Imagem 110 – Encontro da Velha Guarda da Portela no quintal de Dona Neném, em Oswaldo Cruz



Fonte: *Portela – 90 anos de história*. Salete Lisboa e Marcelo Loureiro (Org.).
Rio de Janeiro: Nova Criação Editora, 2013, p. 47 (reprodução)

7.2 Dimensões do saber/poder feminino na escola de samba

As Tias são detentoras de um amplo conjunto de saberes que integra o universo do samba. A sua presença e participação no cotidiano de suas agremiações envolvem diferentes domínios do fazer que não se limitam apenas a uma área de especialidade ou forma de expressão e linguagem. Ao reconhecer que estas diferentes dimensões do saber estão integradas enquanto totalidade em suas experiências e vivências no mundo do samba – sendo, portanto, indivisíveis –, gostaria de lançar luz para cada uma delas separadamente, de modo a possibilitar uma maior aproximação ao que Leda Maria Martins (2021) chama de “complexa pletora de conhecimentos”, ou seja, um *corpus* vivo de saberes que tem como centro de referência as Tias portelenses e que se presentifica nos ritos e espaços de sociabilidade onde o samba é transmitido e praticado coletivamente.

A primeira delas é a dimensão das *artes*. As Tias são detentoras de formas diversificadas de expressão artística que integram o complexo cultural das escolas de samba. O canto, os toques, a musicalidade, os movimentos e gestualidades corporais, as danças, as performances cênicas, as vestimentas e a comida são meios expressivos de domínio feminino e se configuram enquanto arquivos vivos de memória, que são transmitidos a partir de interações dinâmicas intergrupais e intergeracionais.

Na condição de pastoras, dominavam o canto coral e davam sustentação aos sambas com suas vozes estendidas em tons agudos, permitindo que o cancionero de compositores da agremiação alcançasse um público cada vez maior, assim como garantindo a evolução musical-coreográfica nos desfiles carnavalescos de tempos idos. Através do seu canto, as pastoras tinham o poder de preservar e divulgar a tradição musical dos compositores da escola de samba, tanto interna quanto externamente ao grupo. Neste sentido, as pastoras zelavam não apenas pela permanência de um samba na memória coletiva da comunidade, mas por sua qualidade musical, visto que, caso não aprendessem a cantar o samba ou dele não se afeiçoassem, o mesmo corria sérios riscos de ser esquecido. Além do aspecto vocal, as pastoras cumpriam um papel fundamental em termos de harmonia e evolução da escola de samba durante os desfiles, cuja participação e presença mais ou menos expressiva no conjunto da agremiação tinha o poder de provocar o envolvimento dos componentes da escola e do público externo. Nos ensaios no terreiro ou na quadra da escola, também era prerrogativa das pastoras a participação na dança, como integrantes da ala das baianas ou da ala das Damas.

As pastoras tiveram um papel fundamental na inserção do cancionero de compositores de escolas de samba no meio fonográfico, sendo responsáveis por dar forma ao corpo coral

desses registros musicais. No que diz respeito à agremiação de Oswaldo Cruz, a formação do conjunto da Velha Guarda da Portela pôde consolidar e preservar um núcleo de pastoras que deixou um legado importante na música popular brasileira, ao emprestar suas vozes para gravações de sambas de autoria de compositores portelenses, assim como por atuarem como coristas em discos de artistas do samba e da MPB. Além das apresentações musicais e gravações que realizam com o grupo da Velha Guarda, as pastoras também participam de filmes, documentários, séries, novelas e programas de TV, bem como de turnês pelo Brasil e exterior.

No campo musical, as pastoras Tia Doca e Tia Surica puderam construir caminhos próprios de desenvolvimento profissional, conquistando autonomia para participar de rodas, shows, apresentações musicais e gravações como intérpretes solistas. Neste âmbito, Tia Surica é a pastora que alçou os maiores voos, gravando três CDs e um DVD ao longo de sua carreira, além de ter sido uma das sambistas pioneiras a puxar um samba-enredo nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

No domínio do canto coral, devemos lembrar também de Tia Vicentina, que foi pastora pioneira do conjunto musical da Velha Guarda da Portela, e de Tia Eunice, que era reconhecida e admirada pela beleza do seu canto e potência vocal. Nota-se, todavia, que o tradicional segmento de pastoras sofreu o impacto das transformações pelas quais as escolas de samba e o carnaval carioca passaram ao longo do tempo. Além da perda de uma parcela significativa deste segmento coletivo no domínio do canto coral em ensaios e desfiles carnavalescos, as pastoras também viram reduzido o seu poder de influenciar na escolha de sambas-enredo ou sambas de terreiro no interior de suas agremiações. Nos dias atuais, ainda é possível observar a continuidade deste segmento na ala feminina das Damas e no próprio Departamento Feminino, assim como entre as intérpretes que fazem segundas vozes para puxadores oficiais no carnaval, além do próprio núcleo de pastoras dos conjuntos de Velha Guarda.

Ainda no domínio musical, foi possível conhecer a história de Dagmar Nascimento como ritmista pioneira a desfilar no carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, feito que ocorreu no desfile de 1938 da Portela. À época, Dagmar era responsável pela execução do surdo na bateria portelense comandada pelo histórico Mestre Betinho, quebrando o exclusivismo masculino na formação deste segmento tradicional das escolas de samba. Também como ritmista da bateria da Azul-e-Branco, Hilma Belchior, mãe de Jane Carla, comandou a ala de reco-reco da Portela entre as décadas de 1960 e 1970, sendo a primeira diretora de bateria de uma escola de samba a desfilar no carnaval carioca. Mais recentemente, podemos citar, ainda, a atuação das pastoras da Velha Guarda da Portela Neide Santana e Jane Carla no domínio de instrumentos de percussão que fazem parte da tradição musical do samba. Enquanto a primeira

integrou a ala de chocalho da bateria portelense, a segunda se destacou na execução do tantã no conjunto musical Baianas da Águia.

Em tempos ainda mais remotos, as componentes das alas de baianas ocupavam um papel central na manutenção da cadência do samba durante os desfiles carnavalescos. O ritmo executado pelas baianas era sustentado pela batida cadenciada do salto de suas sandálias no asfalto. O portelense Mestre Marçal, que já esteve à frente do comando da bateria da Azul-e-Branco e se notabilizou como exímio ritmista e intérprete de samba, trouxe o seu testemunho a respeito da importância da marcação do tempo do samba com a batida das sandálias das baianas para manutenção do ritmo da escola, aspecto também confirmado por Dona Neuma da Mangueira. É importante lembrar que este era um tempo em que as escolas de samba ainda não faziam uso de recursos de sonorização do canto e da instrumentação harmônica e percussiva em seus desfiles. Neste sentido, era preciso amplificar acusticamente o samba, de modo que pudesse alcançar os ouvidos de todos os componentes da escola em suas exposições no carnaval. Sendo assim, o sucesso da harmonia e da evolução das escolas de samba nos ensaios e desfiles carnavalescos dependia, em grande medida, da habilidade e da competência musical e coreográfica das pastoras e baianas.

Por fim, a arte de compor também foi uma forma de expressão em que as Tias portelenses se destacaram, embora este não seja um campo de atuação tradicionalmente feminino das escolas de samba, como mostra a trajetória de Dona Ivone Lara, que foi a primeira mulher a ser aceita na ala de compositores de uma agremiação carioca, feito ocorrido na década de 1960. Cabe destacar a beleza da obra musical de Tia Doca, autora do partido-alto *Temporal* e do ijexá *Orgulho Negro* (em parceria com seu filho Jadilson Costa), e de Áurea Maria, autora do samba *Volta, meu amor*, em parceria com seu pai, Manacéa.

Ao entrar no universo das danças da escola de samba, também foram as mulheres as principais responsáveis por dar vida e movimento ao samba entre as rodas, as passarelas e os palcos. Desde o tradicional miudinho cultivado pelas antigas pastoras, passando pelos giros e meneios da tradicional ala de baianas e da dança cortesã da porta-bandeira, chegando até os passos improvisados das cabrochas e passistas, são as mulheres as “donas do corpo” e das danças do samba em suas mais diversas formas de expressão. No universo portelense, podemos citar: a maestria de Tia Eunice no domínio da dança do miudinho; a coreografia elegante de Tia Dodô como porta-bandeira; o rodopio ancestral e cadenciado da dança das baianas de Tia Vicentina e Jane Carla; e os passos arrojados de improviso e contratempo das passistas – arte na qual a portelense Hilma Belchior também foi pioneira e expoente.

No campo da criação e confecção de figurinos e fantasias, é possível reconhecer as mãos artesãs de mulheres que criam, modelam, riscam, cortam, colam, costuram, bordam, alinham e arrematam as vestimentas e os adereços que representam personagens, contam histórias e dão ainda mais brilho e cor aos desfiles carnavalescos. Também são elas que enfrentam, voluntariamente ou de forma remunerada, longas e exaustivas jornadas de trabalho no interior de ateliês caseiros e barracões de escolas de samba. Neste domínio, a atuação de Tia Dodô da Portela como figurinista e costureira ganha notoriedade, criando e confeccionando suas próprias fantasias – além de coordenar a equipe de costureiras da ala das Damas –, durante oito décadas consecutivas para os desfiles da Portela. A arte de Tia Dodô se distingue tanto pela criatividade, quanto pelo domínio técnico na confecção de fantasias e figurinos para as apresentações da agremiação portelense. As imagens que documentam os figurinos produzidos pela portelense atestam sua maestria na criação de fantasias envolvendo segmentos diversos: porta-bandeira, baiana, destaque, ala das Damas e madrinha de bateria, além de figurinos produzidos para eventos especiais de sua escola de samba e para as homenagens que recebeu ao longo da vida.

Outras duas matriarcas que se destacaram na criação e confecção de fantasias foram Jane Carla e sua madrinha Jurema Araújo dos Santos. Durante várias décadas, no ateliê improvisado na residência onde moravam no bairro de Turiaçu ou em imóveis alugados na vizinhança, as portelenses estiveram à frente da produção de fantasias para a ala das baianas e a bateria da Azul-e-Branco, chegando a reunir uma dezena de costureiras nos períodos de produção mais intensa que antecediam o carnaval. Além da coordenação da confecção das fantasias, Jurema também foi uma das responsáveis pela implementação e difusão das anáguas armadas com aço e arame. Jane Carla conta que a produção de anáguas se tornou uma das principais atividades profissionais de sua madrinha, trabalho que também era realizado nos espaços da casa e do quintal onde residiam, passando a receber encomendas de baianas e porta-bandeiras de diversas escolas de samba do Rio de Janeiro.

E o que dizer da arte culinária? Este é um dos principais domínios do saber das Tias, experientes e conhecedoras que são dos segredos que envolvem os modos de preparo herdados da tradição e as combinações de sabores, cheiros, texturas, formas e cores, que alimentam o corpo e o espírito das comunidades de samba. O poder de transformar o alimento está nas mãos de mulheres experientes e socialmente autorizadas a realizá-lo, sendo que este saber lhes conferem prestígio e ascendência no interior de seu próprio grupo. A comida possui um alto poder de aglutinação comunitária: sem a sua presença, os ritos da roda de samba ou dos ensaios da escola de samba não aconteceriam. Tia Vicentina dizia que era preciso cozinhar “pratos fortes”, que dessem conta de alimentar os sambistas durante as longas jornadas de ensaios e

rodas de samba. Também afirmava que o segredo de sua comida era cozinhar “com amor”, como se estivesse preparando o alimento para si mesma. As Tias portelenses expressam toda sua sabedoria ao afirmarem que as práticas do samba não acontecem sem a presença da comida:

Dona Neném:

Um bom pagode, sem comida, não tem graça. Comida e bebida. Não pode faltar. (MEDEIROS, 2004, p. 83).

Áurea Maria:

É como eu costume dizer: sambista precisa se alimentar. Então, se não houver comida, não tem samba. Não tem! Eles têm que estar bem fortalecidos para cantar melhor. Para ter mais inspiração! (ANDRADE, 2019, informação verbal)

Tia Surica:

Mas a comida tem tudo a ver com o samba, né? Porque se você tem um pagode, se não tiver uma comida e uma geladinha, não é pagode. Uma mesa de pagode redondinha. Dá para conciliar as duas coisas! (BARCELLOS, 2009, informação verbal)

Neide Santana:

Eu acho que a comida tem tudo a ver com o samba. Porque o sambista tem fome, gente! Eu já trabalhei aqui na cozinha da Portela. Já fiz mocotó para a bateria. Eu tinha que fazer comida para a bateria e para os convidados, que eram sempre duas escolas. Eu já ralei pra caramba, graças a Deus! E o sambista não vive sem comer, também, entendeu? (SANTANA, 2019, informação verbal)

Algumas iguarias tradicionais presentes nas rodas de samba e nos ensaios da agremiação de Oswaldo Cruz tornaram-se verdadeiras “marcas registradas” das Tias portelenses: o feijão de Tia Vicentina, a galinha ao molho pardo de Tia Eunice, a galinha com quiabo e a rabada de Dona Neném, o macarrão com galinha e a feijoada de Tia Surica, a sopa de ervilha de Tia Doca, o angu à baiana de Neide Santana e a sardinha frita de Jane Carla. Além dos modos de preparo e do tempero, um componente primordial da arte e do segredo culinário está na competência de preparar grandes quantidades sem perder a qualidade do prato. Neste sentido, as Tias portelenses expressam sua capacidade de realização também em termos de quantidade. Dona Neném se orgulha em afirmar que preparou mais de 100 quilos de rabada, Tia Surica coordenou o preparo de mais de 120 quilos de feijão e Jane Carla, mais de 100 quilos de sardinha e 50

quilos de corvina. Os números não valem somente como forma de quantificar o alimento preparado, mas presentificam a abundância e a soberania alimentar e manifestam renovação e compartilhamento de graças para toda a comunidade do samba. Não se pode esquecer que o alimento é uma estratégia potencial de aglutinação social. Sendo assim, quanto maior a quantidade e a qualidade do prato, também maior o número de sambistas e adeptos envolvidos nas reuniões e festividades onde o samba é cultivado e praticado coletivamente. O sabor do alimento seduz o paladar e serve de fonte de inspiração para o sambista compor ou criar parcerias, configurando-se em um ingrediente primordial do processo de formação e consolidação da tradição musical portelense. E foram inúmeros os sambas – de belíssimas poesias e melodias – que saíram dos quintais das Tias portelenses e do terreiro da escola de samba de Oswaldo Cruz, provando que a boa comida é fonte de inspiração e força motriz para a criação, promoção e difusão da arte musical do samba.

Além das *artes*, outra dimensão do saber/poder feminino presente no universo das escolas de samba envolve o domínio *organizacional-relacional*. As Tias portelenses são partícipes e protagonistas de diferentes atividades que mobilizam sua capacidade de organizar, gerir e coordenar o trabalho coletivo e comunitário, e que também envolve uma sabedoria para mediar e se relacionar com componentes e grupos que fazem parte da escola de samba e de fora dela. São elas que estão à frente: dos mutirões de trabalho; do preparo de almoços comunitários; da gestão de ateliês de costura; da organização de cerimônias e festividades; da coordenação e produção de alas da escola; da montagem de barracas para comercialização de bebidas e comidas em eventos dentro e fora da escola de samba; da mediação com diferentes públicos que frequentam e visitam a agremiação e participam das atividades realizadas pela escola em outros espaços da cidade; da interação e integração com componentes da comunidade e com moradores do bairro; do diálogo e da mediação com a direção e a presidência da agremiação; da representação da escola em visitas diplomáticas a agremiações coirmãs; e da colaboração e integração com outros segmentos que fazem parte da escola de samba.

Neste domínio, a atuação de Jane Carla à frente da ala das baianas é notável. Com mais de quatro décadas de experiência como diretora da ala de baianas e 20 anos ocupando o cargo de presidente, a portelense é responsável por conduzir um segmento que já contou com mais de 120 componentes, e que envolve a participação majoritária de mulheres da terceira idade. A sua rotina à frente da ala das baianas engloba diferentes atividades, tais como: criar e confeccionar fantasias para as apresentações artísticas do grupo; convocar e controlar a frequência das componentes nos ensaios e eventos oficiais da Portela; organizar mutirões de trabalho; coordenar e promover festas e encontros formais e informais entre as integrantes do segmento

– indo desde a tradicional Festa das Baianas às visitas oficiais a agremiações coirmãs, além de almoços, celebrações de aniversário, bailes e festas juninas –; participar de reuniões com a direção da Portela; representar a escola em reuniões com presidentes do segmento de baianas de outras escolas de samba do Rio de Janeiro; orientar e ensaiar a ala das baianas para as apresentações do elenco-show portelense; coordenar os processos de confecção e distribuição de fantasias da ala das baianas e comandar a organização da ala para os desfiles da Portela no carnaval.

Como presidente da ala das baianas, Jane Carla também precisa saber mediar as relações entre as integrantes da ala, gerir conflitos, prestar assistência e apoio às componentes quando solicitada, articular demandas da ala junto à direção da Portela, manter um bom relacionamento com representantes do segmento de baianas de agremiações coirmãs e interagir com a equipe de apoio e de harmonia da ala das baianas durante os ensaios e desfiles oficiais da escola. Além das atividades que envolvem a ala das baianas, Jane Carla também exerce as funções de membro do Conselho Deliberativo, de pastora da Velha Guarda da Portela, de integrante da comissão julgadora da escolha interna de sambas-enredo da Portela, de gestora de um quiosque de venda de comidas na quadra da agremiação e de colaboradora da Feira das Yabás.

Outra Tia portelense que exerceu protagonismo na organização de segmentos femininos coletivos na escola de samba foi Dona Therezinha, fundadora e presidente do Departamento Feminino da Portela, cujas principais atividades envolviam organizar o espaço físico e recepcionar o público externo em eventos sociais que aconteciam na sede oficial da agremiação. Na Portela, Dona Therezinha também exerceu a função de diretora da ala das crianças e ocupou diferentes cargos operacionais na quadra e no barracão da escola, chegando a receber o título de “mãe-funcionária” da Portela pelos serviços prestados como colaboradora no barracão da agremiação azul e branca na Cidade do Samba.

Outra importante dimensão do saber/poder feminino é o *rito*. Segundo Helena Theodoro (1996, p. 63), o *rito* pode ser definido como uma forma viva e participante na qual se revivem e reforçam o sistema de conhecimentos e de relações sociais do grupo ou comunidade no qual se origina, e que envolve um processo dinâmico de interação, integração e comunicação interpessoal e grupal. Este domínio está atrelado aos saberes que envolvem a condução e a organização de todos os ritos presentes no universo das escolas de samba, abrangendo desde as práticas litúrgicas, como os cuidados com santos e entidades protetoras da agremiação, a realização de batizados, missas, procissões, oferendas e cuidados físicos e espirituais da comunidade, até aqueles ligados às práticas sociais e culturais, como os rituais de preparo de alimento, a organização de rodas de samba, festas, ensaios e o próprio desfile carnavalesco.

No domínio dos ritos litúrgicos, as mães de santo Dona Martinha e Dona Neném do Bambuzal foram responsáveis por depositar a energia primordial da Portela na cerimônia de batismo da agremiação, a convite dos fundadores Paulo da Portela e Antônio Rufino. Tia Dodô da Portela atuou como zeladora dos santos padroeiros da Azul-e-Branco, sendo responsável pela organização das missas, procissões e cerimônias em devoção aos santos padroeiros e entidades de proteção da escola de samba de Oswaldo Cruz. Presidente da ala das baianas da Portela durante cinco décadas, Dona Jurema dedicou-se à prática como ritualista trabalhando pela cura de diversos males físicos e espirituais de sua comunidade, através de rezas, cantos, folhas, ervas e benzeduras. No domínio dos ritos de preparo de alimento ou na organização de festas e rodas de samba, também são as Tias que cumprem as obrigações de organização e condução dos rituais, como nos mostram as histórias de Tia Vicentina, Dona Neném, Tia Doca e Tia Surica.

Além do rito, a *memória* também é uma dimensão do saber/poder feminino presente na escola de samba. Este domínio abrange o papel exercido pelas Tias na preservação e difusão das tradições do samba e da memória histórica e social da agremiação portelense. Neste universo, podemos reconhecer que as mulheres mais experientes são altares vivos da memória cultural da comunidade, sustentando os valores e fundamentos da tradição que estão presentes nas diferentes formas de saber e de expressão que transmitem. Sobre os processos de preservação e difusão da memória social e cultural do samba e da agremiação portelense a partir das Tias, podemos identificar que estes estão presentes nos conhecimentos que possuem sobre: as histórias da Portela, envolvendo os feitos e acontecimentos que marcaram a trajetória da agremiação, assim como a vida e a obra de sambistas e componentes cujo legado é lembrado e tomado como referência pela comunidade portelense; os saberes que dizem respeito aos modos de produção e expressão artística e ao fazer associativo e cultural que fazem parte da tradição do samba; o conhecimento sobre a história dos espaços e territórios onde o samba é ritualizado e praticado coletivamente, em especial aqueles localizados na região onde a escola nasceu e se desenvolveu ao longo do tempo; e, de forma geral, todo o conjunto patrimonial, material e imaterial, que integra o complexo cultural da agremiação de Oswaldo Cruz.

Neste domínio, Tia Dodô da Portela foi protagonista de uma importante iniciativa no âmbito da preservação da memória e da salvaguarda do patrimônio material e imaterial do samba, quando transformou sua casa no Morro da Providência no Museu do Carnaval Tia Dodô da Portela, onde manteve uma coleção de objetos e documentos de memória acumulados durante a sua trajetória de mais de oito décadas na Azul-e-Branco. Tia Surica também é reconhecida por ser dona de uma memória prodigiosa para arquivar letras e melodias de

compositores históricos da Portela, assim como Dona Neném era admirada e reverenciada pela comunidade portelense como fiel depositária das memórias da agremiação, a partir das histórias que guardava e contava sobre a convivência com Paulo da Portela e outros fundadores da Azul-e-Branco e na condição de partícipe e testemunha dos anos iniciais de formação da escola.

Por fim, a dimensão da *ética* envolve o conjunto de saberes que parte das vivências, das experiências e das formas singulares e comunitárias de perceber o mundo, enfrentar desafios, dar e receber conselhos, se posicionar diante das dificuldades, prestar assistência e solidariedade, negociar e deliberar com diferentes grupos (dentro e fora da agremiação), acolher os membros da comunidade e orientá-los para os mais diversos assuntos, celebrar a vida, cultivar e zelar pelo sagrado, proteger espiritualmente e fisicamente a comunidade, e perpetuar os princípios e valores da tradição portelense. As Tias cumprem este papel de orientar a comunidade em relação aos mais diversos assuntos, a fim de garantir o bem-estar coletivo e preservar e transmitir o patrimônio histórico, social e cultural da agremiação para as novas gerações de sambistas.

Como ressaltai inicialmente, as diferentes dimensões do saber/poder feminino no universo do samba não devem ser tomadas como referência de forma fragmentada. As *artes*, o saber *organizacional-relacional*, o *rito*, a *memória* e a *ética* compõem um todo indivisível. A *ancestralidade* é o princípio que perpassa todos os domínios da vida comunitária, sendo entendida como o componente ético/filosófico que orienta a vida e as interações humanas na relação com os antepassados e ancestrais do grupo. De acordo com Leda Maria Martins (2021), a vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestre na vida cotidiana da comunidade inscrevem uma singular compreensão de temporalidade, a qual ela designa como “espiralar”:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

Ao mergulharmos no complexo de saberes presentes no universo do samba, identificamos que as danças, as músicas, o canto, as histórias contadas, os objetos cerimoniais, os emblemas, as vestimentas, as práticas culinárias e as formas rituais são territórios de inscrição de memória, que, ao serem mobilizados de forma dinâmica e integrada, potencializam

e promovem a instauração de uma temporalidade espiralar, onde passado, presente e futuro se integram, edificando e fortalecendo o sentimento de pertencimento de cada pessoa com a comunidade (que inclui os antepassados e ancestrais), perpetuando as linhagens e o princípio da família extensiva, em ciclo contínuo e sempre em expansão.

Imagem 111 – Jane Carla, à frente da ala das baianas, no desfile da Portela de 2022



Fonte: Portal Academia do Samba (2022). Foto: Autor não identificado

7.3 Breves notas sobre o princípio da *senioridade* e a transmissão de saberes no samba

No universo das escolas de samba, o processo de transmissão de saber se baseia em um sistema iniciático dinâmico, o mesmo que estrutura e sustenta as comunidades-terreiro e outras formas de manifestação cultural e religiosa afro-brasileiras. O conhecimento iniciático de cada membro é determinado pelo acúmulo de experiência e sabedoria no âmbito dos ritos e no cotidiano da vida comunitária, tal como afirma Marco Aurélio Luz (2013, p. 394) ao referir-se às comunidades-terreiro de tradição nagô: “Conhecer e saber, neste contexto, é experimentar, sentir, vivenciar. Não há separação estanque entre vivido e concebido, saber é fazer e fazer é saber”. Trata-se de um saber transmitido corpo a corpo, onde os mais antigos ocupam papéis de ascendência sobre os demais membros da comunidade. São essas experiências que possibilitaram a permanência de narrativas, histórias, saberes e dinâmicas de pertencimento a heranças civilizatórias africanas reedificadas no Brasil, criando os seus próprios meios de transmissão de conhecimento e canais de integração e participação social.

Neste processo iniciático, orientando-se pelos valores e saberes herdados dos mais velhos e experientes, nota-se a presença de um modo de legitimação de saber e de poder que caracteriza o mundo do samba, onde os mais antigos ocupam uma posição de prestígio e ascendência cultural e social no interior da agremiação da qual fazem parte. Esta dinâmica pode ser observada, por exemplo, na seguinte passagem do depoimento de Tia Dodô, ao falar sobre o seu processo de iniciação como porta-bandeira: “Mas, antigamente, era respeito. Não estou dizendo que agora não tem. Mas não é do seu tempo, entendeu? O que os mais velhos falavam, a gente atendia. Então, eles me ensinavam” (RODRIGUES, 2009, informação verbal). Cabe ressaltar que Tia Dodô também se dedicou a orientar e preparar porta-bandeiras da agremiação de Oswaldo Cruz, envolvendo-se com a formação de novas gerações de mulheres que se destacaram neste segmento desde o momento em que deixou de desfilar como segunda porta-bandeira da Portela.

Também podemos observar o processo dinâmico de transmissão de saber na seguinte passagem do depoimento de Zeca Pagodinho, quando se recorda do sentimento de admiração e de respeito que tinha pelos integrantes da Velha Guarda da Portela, quando frequentava o Pagode da Tia Doca:

Tenho muita recordação boa daquele tempo, aprendi nesses quintais a compor. Era comum a gente fazer samba nesses pagodes. A gente se afastava da roda, ia pro cantinho e o samba saía. Seu Jorge da Conceição, no violão de sete cordas, Guaracy, Osmar do Cavaco, Monarco, pô, só fera! Eram aqueles

sambas que a gente gostava de ouvir. No intervalo, entrava a turma do juvenil. Até a gente apanhar uma cancha. (SILVA FILHO apud MEDEIROS, 2004, p. 13)

A interação é dinâmica e envolve a vivência e a troca cultural ativa entre os membros mais velhos e as novas gerações. No testemunho de Zeca Pagodinho, é possível reconhecer que, na medida em que o jovem sambista, ainda em sua condição de aprendiz, entrava em contato com os modos de cantar, tocar ou compor dos integrantes da Velha Guarda da Portela, ia incorporando e praticando o conhecimento aprendido, ou seja, a arte musical do samba.

O processo de transmissão de saber envolvendo as práticas culinárias entre Dona Neném e sua filha Áurea Maria também está inserido neste mesmo sistema iniciático que faz com que o saber se perpetue de forma dinâmica de geração para geração. O preparo das iguarias pelas filhas de Dona Neném era sempre supervisionado pela matriarca da família, que cuidava de todos os detalhes para que a receita saísse conforme manda a tradição. E, assim, Áurea Maria também foi aprendendo a preparar os pratos que consagraram Dona Neném como uma grande anfitriã da comunidade portelense. A pastora da Velha Guarda da Portela tem em sua mãe a principal referência feminina no mundo do samba, ainda que também reconheça nas mulheres veteranas do conjunto musical de portelenses fontes de inspiração: “A minha inspiração maior é minha mãe e, através dela, fui conhecendo as outras Tias. Até entrar na Velha Guarda. E foi na Velha Guarda que eu conheci melhor, pessoalmente falando, as outras Tias. E muito me orgulho disso! Porque guardo exemplos de cada uma delas. Para compor, para tudo!” (ANDRADE, 2019, informação verbal).

Tia Surica é outra referência feminina da Portela que mantém vivo o elo da tradição entre as novas gerações e a Velha Guarda. Uma marca característica da trajetória da matriarca portelense é registrar a obra de compositores históricos de sua agremiação e divulgá-la junto às novas gerações. Nos mais diversos eventos culturais e rodas de samba em que foi protagonista ao longo de sua trajetória, Tia Surica sempre esteve integrada aos sambistas veteranos e aos novos talentos ligados a este segmento, como: Walter Alfaiate, Tantinho da Mangueira, Nelson Sargento, Casquinha, Monarco, Jair do Cavaquinho e Zé Luiz do Império, dentre os representantes da Velha Guarda; e Sururu na Roda, Casuarina, Galocantô, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Dorina, Teresa Cristina, Toninho Geraes e Leo Russo, entre os representantes das novas gerações. No ambiente da Portela, Tia Surica também se inspirou em muitas mulheres mais velhas, tomando-as como referência para atuar no mundo do samba:

Eu tinha muito carinho pela Tia Vicentina, pela minha Tia Liette, que era diretora das baianas, e minha Tia Jurema também, que foi presidente da ala

das baianas por muitos anos, entendeu? E, que eu lembre, só. Mas importante mesmo foi a Tia Vicentina. Inclusive eu tenho uma ala, a Ala Feijão da Tia Vicentina, que eu mantenho para que o nome dela não caia no esquecimento. (BARCELLOS, 2019, informação verbal)

Outro exemplo para observar o processo dinâmico de transmissão de saber no universo das escolas de samba é o de Jane Carla. A história de Jane com a Portela atravessa cinco gerações de sua família, começando com a sua avó, Hermínia Belchior, e, hoje, alcançando suas cinco netas. Todas as gerações estiveram intimamente envolvidas com o cotidiano da vida associativa e cultural da agremiação portelense. Seguindo a sucessão da linhagem matriarcal de sua família, o envolvimento de Jane Carla com as baianas se deu de forma natural, desde a tenra infância até a fase adulta, a partir da herança recebida, que engloba não somente um conjunto de saberes, mas, também, de autoridade e prestígio junto à comunidade portelense. Ao falar sobre o seu processo de iniciação na ala das baianas, Jane Carla afirma que todo o seu percurso no tradicional segmento foi conduzido pelas mãos de sua madrinha Jurema, além das senhoras com quem conviveu no ambiente da Portela: “Então, eu aprendi com a minha madrinha, com essas senhoras, com a minha babá, com todas as pessoas que eu fui envolvida, bem mais velhas do que eu, eu bem criancinha, como, hoje, acontece com minhas netas, que eu tenho de dez anos, tenho de oito e tenho duas de quatorze” (ARAÚJO, 2019, informação verbal). Dando continuidade ao processo de transmissão de conhecimento entre as gerações de sua família, as netas de Jane Carla também fazem parte do ciclo dinâmico de trocas e interações culturais que tem como núcleo principal a ala das baianas da Portela.

Ao falar sobre as Tias com quem conviveu ao longo de sua trajetória na agremiação portelense, Jane Carla revela que todas elas foram mulheres muito influentes e respeitadas dentro e fora da escola de samba, a começar por sua madrinha, que ficou à frente do segmento de baianas durante cinco décadas. Jurema também foi casada com Waldomiro dos Santos, que era primo de Natal da Portela e cunhado de Paulo da Portela, estabelecendo relações de parentesco com duas das principais lideranças da história da agremiação de Oswaldo Cruz. Além de sua madrinha, Jane ressalta que sua mãe, Hilma Belchior, também foi uma mulher muito considerada e respeitada na Portela, assim como Tia Vicentina e Tia Dodô, entre outras referências femininas que fizeram história na Azul-e-Branco:

Eu convivi com muitas senhoras: Tia Vicentina, Tia Lourdes, a mãe da Áurea, Dona Neném, Dona Doca, Dona Doquinha, Dona Gracinha, Dona Marlene, Dona Dagmar, todas pessoas que tiveram o nome muito influente dentro da Portela. Porque, desde pequenininha, eu vinha naquilo. Algumas já tinham sido pastoras da Velha Guarda, outras já tinham sido cozinheiras da Portela. (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

O princípio da *senioridade* ou da *ancianidade*, que designa ascendência e prestígio aos membros mais antigos e experientes, detentores do conhecimento e da sabedoria acerca do patrimônio material e imaterial da comunidade e da linhagem familiar (consanguínea ou extensiva), é uma perspectiva importante para compreender o poder que as Tias detêm nas comunidades de samba do passado e do presente.

Ao tematizar as relações sociais e de parentesco não-generificadas na sociedade iorubá tradicional do sudoeste da Nigéria, no período anterior à instalação forçada da colonização europeia no continente africano, a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021) argumenta que um dos princípios que organiza a hierarquia social desta sociedade é o da *senioridade*, orientando-se a partir da idade cronológica de cada membro. Oyěwùmí ressalta que as categorias sociais definidas por gênero devem ser compreendidas com base no meio cultural e social do grupo ao qual se referem. Sobre o princípio da *senioridade*, segundo Oyěwùmí, este opera de forma relacional e dinâmica entre os membros do grupo, sendo o *status* social de cada pessoa relacionado a cada situação e contexto específico em que se insere na vida cotidiana da comunidade (Idem, p. 83). A autora também afirma que a *senioridade* não é apenas um princípio que determina a concessão de privilégios a um determinado membro a partir de sua idade cronológica, mas implica, sobretudo, em sua maior responsabilidade perante a sociedade como um todo.

Na mesma direção, Marco Aurélio Luz (2013) afirma que a hierarquia no candomblé também é da ordem do servir e se constitui enquanto extensão crescente de obrigações e responsabilidades dos membros perante o grupo. Nesta organização hierárquica, segundo Luz (2013, p. 386), quanto mais alto o grau de iniciação, mais experiência e maior saber incorporado e partilhado um membro detém, e, assim, tanto mais poderá contribuir para reforçar a *Arkhé* grupal. Em confluência com o pensamento de Luz, Muniz Sodré (1988, p. 95) afirma:

A tradição – entendida como o conjunto de saberes transmitido de uma geração para outra – é uma das vertentes da *Arkhé*. A herança cultural repassada (a tradição é uma forma de comunicação no tempo) faz dela um pressuposto da consciência do grupo e a fonte de *obrigações originárias*, que se reveste historicamente de formas semelhantes a *regras de solidariedade* [grifo nosso].

Muniz Sodré ressalta, ainda, que a preeminência do mais velho na tradição iorubá não é exclusivamente biológica, ou seja, baseada somente na idade cronológica, “[...] mas se dá em termos de antiguidade iniciática ou de sabedoria” (Idem, p. 89), portanto, conta ainda o fato de

se ter chegado primeiro ao lugar habitado pelo grupo, ou seja, do seu tempo de iniciação ou de pertencimento à comunidade ou à linhagem familiar originária (consanguínea ou extensiva).

Se considerarmos a presença das Tias nas escolas de samba, é possível reconhecer que, aliado à antiguidade iniciática, outro fator que determina a atribuição de prestígio e poder no interior da comunidade se refere ao grau e ao tempo de parentesco que possuem com núcleos familiares, grupos ou personalidades ilustres que fizeram história na agremiação, a exemplo de: Tia Vicentina, que era membro da família Nascimento, um dos principais núcleos familiares a partir do qual a escola se originou; Dona Neném e Áurea Maria, que fazem parte de duas famílias de portelenses notórios e históricos (em termos de importância e antiguidade), como a família Andrade (formada pelos irmãos Manacéa, Aniceto e Mijinha) e a própria família de Dona Neném, através de seu irmão Lincoln, que foi um dos companheiros do fundador Paulo da Portela e o primeiro membro da família a ingressar na Portela; Jurema Araújo dos Santos, que foi presidente da ala das baianas da Portela durante mais de cinco décadas, era casada com o sobrinho de Napoleão José Nascimento, o patriarca da família Nascimento – portanto, seu marido era cunhado de Paulo da Portela e primo de Natal da Portela –; e Jane Carla, que, além de ser afilhada de Dona Jurema, também faz parte de uma família antiga e representativa da história da agremiação portelense.

Esse mesmo princípio de atribuição de ascendência social e cultural e autoridade a partir do tempo e do grau de parentesco com grupos ou núcleos familiares responsáveis pela “fundação” da comunidade ou da escola de samba também pode ser observado em outras agremiações tradicionais cariocas. Sendo assim, Dona Neuma da Mangueira, que possuía grande ascendência e prestígio no interior da comunidade mangueirense, era filha de Saturnino Gonçalves, fundador e primeiro presidente da Estação Primeira. Dona Zica frequentava as festas e os blocos organizados por Tia Fé e Tia Tomásia, matriarcas que foram partícipes da fundação da agremiação verde e rosa, além de ter sido casada com Cartola, fundador, primeiro diretor de harmonia e um dos mais consagrados compositores da história da escola. Na Serrinha, temos a figura de Tia Eulália, integrante da família Oliveira – filha do casal Francisco Zacarias de Oliveira, um dos pioneiros organizadores de blocos e ranchos na Serrinha, e Etelvina Severa de Oliveira –, que sediou a fundação do Império Serrano no terreno de sua casa. Também devemos lembrar de Dona Ivone Lara, que era sobrinha de Vó Teresa, uma das lideranças jongueiras pioneiras da Serrinha, e nora do casal Alfredo Costa e Araci Costa (Dona Iaiá), núcleo familiar que fundou o Prazer da Serrinha, escola de samba considerada embrião do Império Serrano.

No contexto da agremiação portelense, é possível reconhecer ainda que as Tias acumulam prestígio e autoridade com base nos feitos, benesses e dádivas que propiciam à comunidade. Sendo assim: Tia Vicentina recebeu o primeiro prêmio de destaque feminino da escola, além de ter sido cozinheira oficial, pastora e baiana pioneira da Portela; Tia Dodô foi a porta-bandeira que trouxe o primeiro campeonato oficial para a agremiação, assim como portou o pavilhão portelense no histórico heptacampeonato da Portela; Tia Surica foi a segunda intérprete mulher a puxar um samba-enredo na história do carnaval carioca, além de atuar como pastora da Velha Guarda e como principal protagonista da Feijoada da Família Portelense durante mais de 15 anos, contribuindo para que o evento alcançasse a fama e a popularidade que têm hoje; Dona Therezinha foi a primeira presidente do Departamento Feminino da Portela, além de dirigir a ala das crianças e colaborar com o trabalho de produção do carnaval no barracão da escola; e Jane Carla é presidente da ala das baianas há mais de 20 anos e desfila pelo segmento há mais de cinco décadas.

A antiguidade, o histórico e a dedicação à escola de samba também são apontados pelas matriarcas portelenses como fatores determinantes para assumirem a condição de “Tia”, conquistando prestígio, admiração e autoridade perante a comunidade:

Áurea Maria:

Eu acho que para ser considerada “Tia” é através dos tempos. E é através, também, da sua história, do vínculo com a escola. Eu não era Tia. Agora, eu já sou. Então, acho que é isso. O tempo que te leva a ser Tia, sua presença na escola, a vinculação. Daqui a pouco, você vê: “Ó, Tia! Ó, Tia!”. Tudo bem, se conscientiza que você agora é Tia. Eu acho ótimo! Eu acho muito bom! (ANDRADE, 2019, informação verbal)

Neide Santana:

Sobre ser Tia, eu acho que isso tudo vem pelo meio que a gente vive, né? Sabe? Do samba. Porque tem pessoas lá fora que não estão no meio do samba e não gostam de ser chamadas de “Tia”. E a gente fica orgulhosa de ser chamada de “Tia”. Engraçado, né? Então, é pelo samba! Não é? É pelo samba! Conforme eu já passei pra você, eu gosto muito dessa palavra “Tia Neide”. Sabe, é uma coisa, sei lá, marcante! Você se sente bem respeitada, sabe? E aí, lá fora, é assim: “Eu, hein, tia? Pessoa mais velha do que eu me chamar de tia?”. (SANTANA, 2019, informação verbal)

Jane Carla:

Para ser considerada “Tia” tem que ter currículo. Ter uma história aqui dentro, né? Tem que ter. Pode ter os pais que nasceram, uma pessoa querida, desempenhada, uma pessoa do bem. E que não almeje nada! Porque as coisas que têm que acontecer. Porque se você tem

amor, você tem que dar amor, né? Ele vai fluir. Agora, se ele não fluir, é porque, realmente, você não tem amor. (ARAÚJO, 2019, informação verbal)

Tia Eunice:

A palavra “Tia” é uma palavra de respeito. Então, eu correspondo. Deus me livre, uma pessoa chegar para mim “Oi, Tia Eunice” e eu amarrar a cara. Tia tem que saber cativar as pessoas e se fazer respeitar. (MEDEIROS, 2004, p. 60)

Tia Surica:

Hoje eu me sinto respeitada. Faço uma questão danada de chegar num lugar e ser reconhecida, todo mundo saber que a Surica chegou. Isso aí não é vaidade. É autoestima. (MEDEIROS, 2004, p. 116)

Ao reconhecer o prestígio e a ascendência das Tias na comunidade portelense, é importante considerar que não se trata apenas de um poder em sua acepção política e institucional de forma estrita, pois abrange uma dimensão sagrada e existencial fundamental. A partir da perspectiva das culturas tradicionais africanas, as Tias podem ser consideradas como portadoras e transmissoras de uma força de transformação e de realização, isto é, de um poder capaz de assegurar o “fortalecimento da vida ou a transmissão da força da vida à posteridade” (SODRÉ, 1988, p. 86), protegendo a si e a sua comunidade das influências que as aniquilam ou diminuem e abrindo caminhos para a plena realização do devir grupal. Nesta interação dinâmica de forças, os mais velhos (ancestrais, antepassados, avós/avôs, pais/mães etc.) possuem ascendência sobre os mais novos. Sendo assim, ainda segundo Sodré (Idem, p. 87): “A verdadeira sabedoria é a inteligência das forças, sua hierarquia, sua coesão e sua interação. Isto é propriamente o conhecimento do real – dimensão situada além da pura empiria ou da percepção de diferenças acidentais”. A “fé” implicada nessa força é bem diferente do sentimento individual e salvacionista judaico-cristão, pois trata-se de uma força de afirmação ética do grupo, abrangendo os valores e princípios que sustentam a comunidade no tempo e no espaço (Idem, p. 97).

Muniz Sodré nos apresenta a referência da expressão proverbial oriunda da tradição iorubá *Ogbon ju Agbara*, traduzindo-a como “a sabedoria é maior que a força física”. Segundo Sodré, a expressão *Ogbon* (sabedoria) – que se diferencia de *Agbara* (força física, equivalente ao sentido de poder na sociedade ocidental) – não é similar ao conhecimento livresco (que usufrui de maior valor formal também na tradição ocidental), referindo-se a:

Ogbon diz propriamente da experiência ética (valores, mitos, liturgia, conhecimentos práticos e aforísticos) que se inserem no quadro da antiguidade ou da tradição. Essa sabedoria implica sempre em axé [força vital, força de realização], pois saber é ser atravessado pela força – a absorção de axé é requisito indispensável à aquisição do conhecimento do real.

Tal perspectiva nos ajuda a compreender as razões pelas quais o saber/poder das Tias se perpetuou ao longo do tempo, a despeito das contínuas tentativas de ocultamento, aniquilamento, inferiorização e expropriação cultural e social que as comunidades de samba enfrentaram, e ainda enfrentam, sobretudo externamente, para ter o seu patrimônio material e imaterial reconhecido e valorizado de forma ampla e geral como marco de pertencimento do povo negro na sociedade brasileira. Ao tomar como referência o papel primordial que as Tias exerceram na formação, organização, manutenção e difusão da cultura do samba e das escolas de samba, podemos considerar que a sua centralidade e o seu protagonismo não se limitaram apenas aos aspectos culturais refletidos em formas expressivas e artísticas propriamente ditas, mas, sobretudo, por mostrar-se potencialmente capaz de criar laços de pertencimento, senso de coletividade, práticas de proteção social e sentido de mundo compartilhado entre as comunidades negras do samba, distribuindo e ampliando sua força de realização em múltiplos sentidos – físicos, simbólicos, políticos, sociais, culturais, materiais, espirituais etc.

Se tomarmos como referência apenas a esfera político-institucional da escola de samba, talvez sejamos levados a concluir que os poderes das Tias são sutis. Todavia, sob o prisma da comunidade, o seu poder é perene e vigoroso, posto que sua autoridade se sustenta na tradição. Para compreendermos esta dimensão diferenciada de poder, basta tomarmos como exemplo Dona Neuma da Mangueira. Nas palavras de Nilcemar Nogueira: “Não havia uma sucessão política na Mangueira que não tivesse a anuência de Dona Neuma. Mas ela mesma nunca ocupou nenhum cargo”³⁶⁵. A autoridade de Dona Neuma também era reconhecida por Lygia Santos e Marília Trindade Barboza da Silva (1989, p. 157): “Neuma é uma figura tão importante que todas as diretorias que pela escola passam só se consideram amparadas com o apoio dela, pois com ela está sempre todo o morro”. Em grande medida, é por estar ciente da autoridade das Tias que Paula do Salgueiro, em depoimento prestado para a reportagem *O poder das tias do samba*, publicada no *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1992, afirmava, do alto de sua soberania e sabedoria: “As tias são uma instituição que nunca deixará de existir”³⁶⁶.

³⁶⁵ CARDOSO, Monique. Batom na batucada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de julho de 2007, B1.

³⁶⁶ GARCIA, Sérgio. O poder das tias do samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1992. Domingo, p. 18-20.

Imagem 112 – Tia Eunice ensina os passos do miudinho para crianças na quadra da Portela, em cena do documentário *O Mistério do Samba* (dir. Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008)



Fonte: *O Mistério do Samba*, dir. Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda, 2008, 90 min.

7.4 Presença e poder feminino para além da escola de samba

Ao mergulhar nas histórias e memórias das Tias da Portela, não poderia deixar de refletir sobre aspectos importantes que dizem respeito ao valor e ao reconhecimento dado às mulheres negras do samba na sociedade em geral, para além da escola de samba. Em relação às matriarcas portelenses, foi possível observar os inúmeros desafios e obstáculos que enfrentaram, e ainda enfrentam, para se afirmarem como profissionais e artistas no meio musical e/ou carnavalesco e para suplantarem os enormes abismos sociais e econômicos estruturados a partir do racismo e do patriarcado no contexto brasileiro, que estão presentes em seu cotidiano de forma tão marcada e determinante.

No que diz respeito às ocupações sociais externas às escolas de samba, em sua maioria, as mulheres portelenses estiveram envolvidas com o trabalho fabril e doméstico ou com a prestação de serviços como costureiras e bordadeiras e trabalhadoras autônomas, em especial do segmento de comércio de roupas e gêneros alimentícios. Em relação ao grau de escolaridade, foi possível identificar que, em geral, aquelas que nasceram até o final da década de 1930, tiveram o acesso e a permanência restritos no ensino formal, chegando a concluir somente o antigo primário (que corresponde a quatro anos de estudo formal). Já as mulheres que nasceram a partir das décadas de 1940 e 1950, como Tia Surica, Áurea Maria e Jane Carla, concluíram todo o ciclo da educação básica, sendo Áurea Maria a única a se graduar no ensino superior em Serviço Social, atuando como profissional desta área durante toda a sua vida, assim como Dona Ivone Lara. Tais indicadores revelam que a maioria das mulheres portelenses permaneceu à frente de ocupações profissionais de menor prestígio social e econômico – em sua maioria, desenvolvendo trabalhos manuais e fabris –, assim como evidenciam que o acesso integral à educação formal, com possibilidade de ascensão ao ensino superior, foi amplamente limitado se considerarmos as mulheres nascidas entre as décadas de 1920 e 1960.

Também foi possível observar que a oportunidade de profissionalização através da arte, especialmente no campo musical, foi uma realidade possível somente para as mulheres que fizeram parte do conjunto da Velha Guarda da Portela, como Tia Doca e Tia Surica, ainda que ambas também tenham encontrado dificuldades e obstáculos para se afirmarem como intérpretes no meio fonográfico e no âmbito da indústria cultural e do entretenimento, aspecto também observado por Jurema Werneck (2007) em seu estudo envolvendo as trajetórias de Jovelina Pérola Negra, Alcione e Leci Brandão. As pastoras da Velha Guarda da Portela tiveram maior oportunidade de gravar discos (inclusive como coristas de artistas do samba e da MPB), participar de shows dentro e fora do país, gravar documentários e filmes, participar de

programas de TV e telenovelas, receber homenagens oficiais de órgãos públicos e ter suas histórias contadas em livros e em inúmeras reportagens – Tia Surica se prepara para lançar sua autobiografia em 2023. Neste sentido, é possível considerar que a Velha Guarda da Portela proporcionou oportunidades efetivas de inserção das mulheres portelenses no meio musical, assim como de se profissionalizarem como artistas. Lembrando, todavia, que elas não deixam de ser exceção no meio musical de predomínio masculino na escola de samba.

As narrativas que revelam a presença do racismo e do machismo no cotidiano da vida das matriarcas portelenses também aparecem com frequência em suas histórias. Podemos lembrar dos episódios envolvendo Dona Neném em seu ambiente de trabalho no ateliê de costura, ou do relato de Tia Surica, denunciando o racismo que sofria na juventude por fazer parte de escola de samba. O machismo também aparece com frequência nos relatos das Tias portelenses envolvendo as seguintes circunstâncias: abandono de marido, término de noivado e proibições de familiares para que frequentassem ensaios e desfiles da escola de samba ou ambientes ligados ao carnaval. Em relação a este último aspecto, também foi possível observar que a maioria delas não se submetia plenamente às restrições impostas por seus familiares, criando subterfúgios e transgredindo a ordem a fim de tomar parte em ensaios e desfiles carnavalescos de sua agremiação.

De acordo com Sueli Carneiro (2020), a reversão do quadro negativo em relação às mulheres negras no contexto da sociedade brasileira, depende, entre outras medidas: do acesso e permanência qualificada em todos os níveis da educação formal focado na população negra; da implementação de medidas legislativas e punitivas eficazes de combate ao racismo em todas as suas manifestações, e, em especial, no mercado de trabalho; do combate sistemático aos estereótipos negativos atribuídos a homens e mulheres negras nos mais diferentes meios de comunicação de massa e educacionais. E completa:

Portanto, acreditamos que a conquista da equiparação entre os sexos e entre as raças, aliados à criação de formas democráticas de convivência social e racial, são as condições necessárias para se atingir a pacificação social, que para nós significa, entre outras coisas, a supressão da violência policial contra a população negra, o fim do desemprego que nos atinge em trágica escala e garantia de participação igualitária nos bens e valores produzidos socialmente. (CARNEIRO, 2020, p. 59)

Ainda tomando como referência as histórias e memórias das Tias portelenses, foi possível observar a prevalência do protagonismo masculino em certos domínios de atividades associativas e culturais da escola de samba, especialmente em cargos de presidência e direção (a depender do segmento) ou como compositores, intérpretes e ritmistas. Todavia, também foi

possível reconhecer as histórias de mulheres que se destacaram em atividades e segmentos exercidos de forma majoritária por homens no âmbito da tradição do samba, como Dagmar Nascimento e Hilma Belchior, que atuaram, respectivamente, como ritmista de surdo e diretora da ala de reco-reco da Portela. Outras sambistas de gerações mais novas, como Neide Santana e Jane Carla, também atuaram como ritmista da bateria da Azul-e-Branco e percussionista do conjunto musical Baianas da Águia, respectivamente. Em relação ao protagonismo no meio musical, Jane Carla ressalta que Tia Doca foi quem levantou a bandeira das mulheres no samba, abrindo espaço para as sambistas atuarem com protagonismo e conquistarem reconhecimento profissional como artistas no campo da música. No domínio da arte de compor, também temos a referência de Tia Doca, que chegou a desfilarmos como membro da ala de compositores da Azul-e-Branco, e Áurea Maria, pastora e compositora da Velha Guarda da Portela.

Também foi possível conhecer exemplos de mulheres que estiveram à frente da coordenação de alas ou como presidentes de departamentos e segmentos femininos da escola de samba de Oswaldo Cruz, como o Departamento Feminino e as alas das baianas e das Damas. É importante considerar que a participação de mulheres ocupando diferentes cargos e segmentos nas agremiações cariocas vem crescendo nos últimos anos, principalmente na condição de ritmistas e compositoras, assim como em cargos de direção e presidência. Em 2022, Tia Surica passou a ocupar o posto de presidente de honra da Portela (anteriormente, fez parte do Conselho Deliberativo da escola), o que denota o prestígio e a ascendência da matriarca perante a comunidade portelense. Neste mesmo ano, a mangueirense Guanayra Firmino dos Santos, bisneta de Júlio Dias Moreira (genro de Tia Fé e segundo presidente da história da Estação Primeira de Mangueira), tornou-se a mais recente mulher a assumir a presidência de uma agremiação do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

No ambiente da escola de samba de Oswaldo Cruz, uma série de transformações ocorridas nas formas associativas e culturais que caracterizavam a agremiação azul e branca em sua fase inicial também trouxe consequências significativas em relação aos papéis originalmente ocupados pelas mulheres. Lembremos que, na década de 1980, Tia Vicentina teve o seu restaurante na sede oficial da Portela derrubado para a construção de um espaço destinado ao entretenimento do público de classe média que frequentava a escola. Também foi neste período que um grupo de portelenses ligado à família de Natal da Portela, insatisfeitos com as formas de gestão autoritária da direção, desligou-se da Azul-e-Branco para fundar a escola de samba Tradição. A própria perda de protagonismo das pastoras como segmento coletivo no interior da escola de samba e a redução do contingente de componentes da

tradicional ala das baianas são reflexos das modificações ocorridas na estrutura e na dinâmica interna da escola de samba a partir da década de 1960.

As Tias também apontam críticas em relação às transformações ocorridas nos modos tradicionais de criação, produção e organização dos desfiles das escolas de samba a partir do desenvolvimento do carnaval como espetáculo: o aumento do peso das fantasias, a perda da espontaneidade da evolução dos componentes, a aceleração do andamento das baterias (e a consequente perda da cadência e da identidade musical-percussiva do tradicional segmento), a redução do tempo dos desfiles, a ampliação do número de desfilantes, o agigantamento dos carros alegóricos, a falta de intérpretes mulheres puxando sambas-enredo e a centralidade dada a personalidades externas às escolas de samba no carnaval, em detrimento dos próprios componentes veteranos da agremiação.

A conversão religiosa de componentes da escola de samba para as igrejas evangélicas, especialmente as neopentecostais, também vem impactando as formas de organização social e cultural das agremiações cariocas, especialmente o tradicional segmento de baianas. As visitas diplomáticas entre agremiações coirmãs, uma das mais importantes práticas da tradição associativa e cultural das escolas de samba do Rio de Janeiro, através das Festas de Baianas, também tem perdido força nos últimos anos, de acordo com Jane Carla, sendo poucas as entidades carnavalescas que ainda mantém a festa – a Portela é uma delas. É importante considerar que mesmo os eventos que têm como protagonistas as pastoras da Velha Guarda, como é o caso da Feijoada da Família Portelense, também sofreram modificações em suas formas de organização e gestão coletivas, sendo possível observar a perda progressiva de autonomia do conjunto na direção e condução do evento com o passar dos anos. Em 2021, Tia Surica deixou de estar à frente da coordenação do preparo da feijoada, juntamente com sua equipe de colaboradoras.

Todas as histórias das Tias portelenses apontam para a importância de se criar condições e oportunidades para que as mulheres possam assumir um papel de protagonismo ainda maior em diferentes domínios de atividades da escola de samba, incluindo aqueles que estiveram, tradicionalmente, a cargo de representantes masculinos, a fim de possibilitar o acesso e o usufruto igualitário a todos os bens cultural e socialmente constituídos pela comunidade da escola. Neste sentido, a possibilidade de mulheres ocuparem espaços de visibilidade e poder (incluindo o político-institucional, *Agbara*), representando a si e a seu grupo, é um caminho necessário para que a força feminina do samba se amplie dentro e fora das agremiações carnavalescas.

As rodas femininas para além da escola de samba, abrangendo a formação de grupos, coletivos e rodas de samba de mulheres, também têm se mostrado um movimento com grande capacidade de mobilização e expansão no que diz respeito à valorização da presença feminina no meio cultural do samba, possibilitando caminhos de profissionalização para artistas envolvidas neste segmento, especialmente para as que atuam no campo musical como ritmistas, instrumentistas, intérpretes, arranjadoras, diretoras e produtoras culturais. Este movimento revela, ainda, a capacidade destes diferentes núcleos em fomentar redes extensivas de intercâmbio cultural e de colaborações mútuas que fortalecem e ampliam a presença, a influência e o poder feminino do samba na sociedade brasileira de forma ampla e geral.

No campo da literatura e da produção acadêmica, também é possível vislumbrar o campo fértil que vem sendo desenvolvido por uma rede de pesquisadoras e escritoras nas duas últimas décadas, com o propósito de transpor as lacunas sobre a presença feminina no âmbito da tradição escrita do samba. Outra importante iniciativa que se consolidou nas últimas décadas envolve a organização, promoção e difusão de projetos de salvaguarda da história e da memória oral do samba a partir de suas próprias comunidades produtoras, no interior das quais as mulheres que pertencem a diferentes segmentos da escola de samba vêm ganhando cada vez mais protagonismo. No que tange ao universo feminino, estes acervos são caminhos de acesso privilegiado às narrativas e memórias de personalidades expoentes que deixaram um legado inestimável para a história e a cultura das escolas de samba e do carnaval carioca.

Todas as iniciativas apresentadas até aqui compartilham do propósito comum de valorizar e honrar a presença da mulher no centro das experiências sociais e culturais que se dão no universo do samba. Neste sentido, é possível afirmar que “a roda das donas do samba” corresponde ao princípio originário que presentifica a força feminina nas comunidades de samba. É o poder manifesto daquelas que fecundam, nutrem, protegem, acolhem e magnificam a força vital, que gera e garante a continuidade dinâmica de toda e qualquer existência. São elas que abrem os caminhos da comunidade para o exato lugar onde passado, presente e futuro se integram e se singularizam.

Imagem 113 – Ala das baianas durante ensaio de comunidade da Portela para o carnaval de 2020



Fonte: Arquivo Maria Pinheiro. Foto: Maria Pinheiro

***RODANDO, RODANDO, O SAMBA FICA
MAIS VIVO: À GUIA DE CONCLUSÃO***

Sendo a roda um ciclo ritual dinâmico de retorno às origens, em minhas considerações finais, pretendo retomar os propósitos que mobilizaram este estudo e refazer os caminhos percorridos, na tentativa de redimensionar alguns princípios e argumentos que edificaram e deram sustentação a esta tese.

O objetivo inicial foi investigar o papel das Tias nos processos de formação, organização, promoção e difusão da cultura das escolas de samba no Rio de Janeiro. Como ponto de partida, busquei em minha própria história as experiências que me levaram a reconhecer o papel primordial ocupado pelas mulheres em diferentes contextos culturais e sociais onde o samba é cultivado e praticado coletivamente. Como filha de sambista e compositor, com raízes espalhadas entre os estados de São Paulo, Ceará e Bahia, tive a oportunidade de conviver e me formar com muitas mulheres no ambiente de rodas de samba, escolas de samba e desfiles carnavalescos na condição de aprendiz e praticante. Comecei falando sobre o ambiente caseiro, onde a presença feminina no domínio do canto coral trazia ainda mais vida às rodas de samba que aconteciam na casa em que meus pais moravam na Ilha de Itaparica de tempos idos. Também pude recordar de minha primeira referência feminina no meio musical do samba, Elizeth Cardoso, intérprete carioca que imprimiu sua marca definitiva na história da música brasileira, dando vida a um vasto repertório de choros, sambas e canções que consagrou o nome de grandes compositores populares no cancionário do país.

Ao falar sobre minha experiência de formação como porta-bandeira, abordei aspectos que considero fundamentais sobre esta tradicional dança do samba a partir do legado de Rosângela “Nenê”, que foi responsável por conduzir o pavilhão que representa os valores e o patrimônio cultural e ancestral da Sociedade Rosas de Ouro, escola de samba nascida no bairro de Vila Brasilândia, na zona norte da cidade de São Paulo. Também falei sobre o protagonismo do núcleo feminino do Samba de Terreiro de Mauá, que está à frente do domínio rítmico-musical-corral e da condução das atividades culturais e associativas do coletivo que se tornou referência em pesquisa e difusão do samba tradicional carioca na região do ABC paulista. Todas essas experiências anteriores pavimentaram o caminho que me conduziu até o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, partindo da referência pioneira de uma das mais populares anfitriãs do samba de Oswaldo Cruz e do Rio de Janeiro, Tia Surica, e se estendendo para outras lideranças femininas que deram sua contribuição fundamental para a formação e consolidação da agremiação portelense como uma das escolas de samba mais representativas do carnaval brasileiro.

Propondo um retorno no tempo, busquei contextualizar o papel das matriarcas que foram protagonistas do processo de formação, organização, manutenção e difusão de associações

culturais e carnavalescas afro-cariocas entre o final do século XIX e as décadas iniciais do XX, e cuja atuação ativa e criativa foi fundamental para a construção de espaços próprios de preservação, transmissão e expansão do patrimônio material e imaterial do samba ao longo do tempo. Para tanto, analisei e discuti certos aspectos culturais, sociais e históricos que envolvem o núcleo organizado em torno das Tias baianas estabelecido entre a zona portuária e a Cidade Nova do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX, com o propósito de lançar luz sobre o papel destas lideranças como mantenedoras, organizadoras e propulsoras de diferentes formas de expressão cultural e associativa que aglutinaram comunidades negras (baianas e cariocas) para as mais diversas atividades, especialmente àquelas ligadas à religião, ao samba e ao carnaval.

Também foi possível identificar o papel exercido pelas Tias mineiras e fluminenses, além das baianas, que estiveram diretamente envolvidas na fundação e organização de escolas de samba tradicionais do Rio de Janeiro, como: Tia Athanázia e Sinhá, no Morro de São Carlos; Tia Fé e Tia Tomásia, no Morro da Mangueira; Tia Eulália, Vó Maria Joana e Tia Martha, na Serrinha; e Dona Esther, Dona Martinha e sua filha Adélia Santana, em Oswaldo Cruz – além de Madalena Xangô de Ouro e Dona Benedita, que, embora não morassem no bairro que deu origem à Portela, deram sua contribuição fundamental para a formação do núcleo de sambistas portelenses. Pretendi mostrar que estas lideranças, ao se desdobrarem em múltiplos papéis – como mães de santo, jongueiras, parteiras, rezadeiras, benzedadeiras, líderes comunitárias e/ou sambistas –, foram mantenedoras e dinamizadoras de um *ethos* negro-africano recriado no Brasil, dando vida a formas alternativas de relações sociais e comunitárias e fornecendo o fundamento espiritual e religioso que possibilitou a edificação de institucionalidades negras e a afirmação da identidade afro-brasileira ao longo do tempo.

Ao contextualizar o surgimento da escola de samba Portela na década de 1920, foi possível reconhecer em um de seus principais líderes e fundadores, Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, o depositário dos valores e ensinamentos que são tomados como referência e orientação pela comunidade de portelenses até os dias de hoje. O protagonismo de Paulo da Portela foi determinante no sentido de transformar o meio do samba em um ambiente que inspirasse confiança e respeito para a participação e a presença feminina, em razão do enorme estigma social e do racismo que o sambista enfrentava no seio da sociedade brasileira à época do surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro. Paulo da Portela também foi responsável por formar e ensaiar o coro de pastoras da agremiação portelense, consolidando a tradição deste segmento feminino no contexto da escola de samba de Oswaldo Cruz.

Ao longo da tese, busquei ressaltar o papel central exercido pelas pastoras no âmbito das escolas de samba cariocas, apresentando um breve histórico de formação e desenvolvimento deste segmento, que tem suas origens enraizadas nos bandos de pastorinhas e ternos nordestinos, mas que passou, posteriormente, a figurar com destaque nos ranchos carnavalescos, onde assumiram o domínio vocal-coreográfico destas entidades. Busquei enfatizar a diversidade de influências que marcam o ofício e a arte das pastoras de escola de samba, incorporando fundamentos de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, assim como em expressões culturais de matriz bantu, como o jongo e o partido-alto, onde o canto coral, a palma de mão e a dança de roda são domínios primordiais de suas ritualidades. No contexto das agremiações cariocas, as pastoras tomaram parte ativa não apenas da vida associativa e cultural das comunidades de samba, como, também, exerceram um papel fundamental no domínio da coreografia, do ritmo e da evolução em ensaios e desfiles carnavalescos, contribuindo, sobretudo, para a promoção e difusão da tradição musical de compositores oriundos de núcleos de escolas de samba do Rio de Janeiro.

Outro segmento coletivo feminino tradicional que mereceu destaque na tese foi a ala das baianas, que simboliza o lastro ancestral e histórico-social do matriarcado do samba, presente desde os primórdios de surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro, e cuja tradição se perpetuou ao longo do tempo, chegando até os nossos dias, ainda que com transformações em suas formas de organização social e cultural originárias. Foi possível reconhecer ainda que, além de representar e magnificar o sagrado feminino do samba, a ala das baianas também cumpria um papel fundamental no desenvolvimento visual-musical-coreográfico-rítmico das escolas de samba do Rio de Janeiro em seus desfiles carnavalescos.

Ao adentrar no universo das Tias portelenses propriamente dito, as histórias e narrativas de Tia Vicentina, Tia Dodô, Dona Dagmar, Dona Therezinha, Tia Eunice e Tia Doca revelaram que sua presença no cotidiano da agremiação de Oswaldo Cruz foi determinante para a formação e consolidação de diferentes segmentos femininos tradicionais da escola de samba, como baiana, pastora, porta-bandeira, Departamento Feminino e coordenação de alas formadas por mulheres da comunidade portelense, assim como romperam com o exclusivismo masculino em atividades culturais e associativas que envolvem o fazer musical, especialmente como ritmistas e compositoras.

Como integrante de um dos principais núcleos familiares que deu origem à Portela, as histórias de Tia Vicentina lançaram luz sobre o papel central exercido pela matriarca no processo de formação e consolidação da agremiação portelense no carnaval carioca, atuando em distintas atividades culturais e associativas da escola de samba, como baiana, pastora,

cozinheira, costureira, anfitriã e líder comunitária. Como baiana e pastora da Azul-e-Branco, Tia Vicentina foi uma das poucas remanescentes do Vai Como Pode, nome do agrupamento que antecedeu a Portela, atuando como destaque da ala das baianas, assim como emprestou sua voz para a gravação dos primeiros registros fonográficos e apresentações musicais do conjunto musical da Velha Guarda da Portela. A portelense também foi testemunha e partícipe de acontecimentos que marcaram a história da Azul-e-Branco desde os anos iniciais de fundação da agremiação, na década de 1920, até meados da década de 1980, destacando-se como grande anfitriã e pela maestria no domínio da arte culinária do samba, quando esteve à frente do Bar da Tia Vicentina, reduto que congregou portelenses históricos e baluartes oriundos de escolas de samba coirmãs do Rio de Janeiro, provando que sabor e saber caminham juntos na formação e manutenção das redes de sociabilidade e dos laços de solidariedade que sustentam as comunidades de samba.

Tia Dodô, por sua vez, nos trouxe os fundamentos da arte de conduzir o pavilhão que representa os valores e o legado cultural da agremiação de Oswaldo Cruz. Na Portela, a matriarca desfilou durante cerca de três décadas como porta-bandeira, conquistando o primeiro campeonato da história dos concursos oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro e o inédito heptacampeonato portelense como primeira porta-bandeira da Azul-e-Branco. Tia Dodô também deixou sua marca e o seu legado no campo da moda carnavalesca, além de protagonizar uma importante iniciativa no âmbito da preservação da cultura imaterial e material do samba, quando transformou sua casa no Morro da Providência no Museu do Carnaval Tia Dodô da Portela. Outra contribuição de Tia Dodô foi orientar e preparar casais de mestres-salas e porta-bandeiras, influenciando diferentes gerações de sambistas que deram continuidade a este tradicional segmento nas escolas de samba cariocas e presentificando a sabedoria das mais velhas na condução dos processos iniciáticos e de transmissão de saber que integram o universo do samba. Além disso, cabe ressaltar que a matriarca cumpriu um importante papel na condução espiritual e na organização das cerimônias religiosas devotadas aos padroeiros da agremiação de Oswaldo Cruz, São Sebastião e Nossa Senhora da Conceição, ofício que exerceu até falecer, aos 95 anos de idade.

No domínio do fazer musical das escolas de samba, também foi possível conhecer o protagonismo de Dagmar Nascimento, ritmista portelense que desfilou de forma pioneira tocando surdo na bateria da Azul-e-Branco no carnaval de 1938. A niteroiense Hilma Belchior, que ingressou na agremiação de Oswaldo Cruz aos 8 anos de idade, também se destacou como primeira diretora de bateria a desfilar no carnaval do Rio de Janeiro no comando da ala de recoco da Portela. As experiências e trajetórias das pioneiras Dagmar Nascimento e Hilma

Belchior servem de inspiração e referência para as novas gerações de mulheres que atuam no meio musical das escolas de samba e desejam construir caminhos de formação e profissionalização como musicistas, compositoras, intérpretes, arranjadoras, diretoras e produtoras no meio musical e carnavalesco ligado ao samba.

Outra personalidade feminina emblemática da história da Portela foi Therezinha de Jesus Moraes, fundadora e primeira presidente do Departamento Feminino da escola de samba de Oswaldo Cruz, que também exerceu a função de diretora da ala das crianças e ocupou cargos operacionais na quadra e no barracão da agremiação portelense. As histórias de Dona Therezinha lançaram luz sobre o papel primordial do coletivo de mulheres que deu sustentação para a comunidade azul e branca ao longo do tempo, zelando pelo espaço físico e atuando em distintas atividades de produção e organização interna da escola de samba, porém sem receber a atenção devida por parte da imprensa e de estudiosos e pesquisadores do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro até a atualidade.

Reconhecida por Paulinho da Viola como a “grande mãe” da Velha Guarda da Portela, Tia Eunice foi uma das pastoras veteranas a integrar o conjunto de baluartes portelenses, sendo exaltada por diferentes gerações de sambistas da agremiação de Oswaldo Cruz por sua sabedoria, maestria na arte de cantar e dançar o miudinho e no domínio da arte culinária do samba. Para a portelense, a palavra “Tia” era uma expressão que inspirava admiração e respeito, sendo uma de suas principais qualidades “saber cativar as pessoas e se fazer respeitar”. Seguindo os passos de Tia Vicentina e Tia Eunice, as histórias de Tia Doca revelaram o seu protagonismo na promoção e expansão da cultura do pagode e da tradição musical portelense do subúrbio de Oswaldo Cruz em direção a outros redutos culturais e boêmios da cidade do Rio de Janeiro, formando novas gerações de compositores, músicos e intérpretes e fomentando um movimento coletivo de retomada das tradições do samba em um período onde o seu espaço se vira diminuído no interior das próprias agremiações de onde se originaram.

Como personalidade histórica da Portela, as memórias de Yolanda de Almeida Andrade, a Dona Neném, testemunharam acontecimentos que marcam os anos iniciais de formação da agremiação de Oswaldo Cruz e que perpassam a história da Portela ao longo de mais de oito décadas. A sua casa e de Manacéa é reconhecida como um dos espaços matriciais do samba de Oswaldo Cruz e serve como fonte de inspiração e referência para diferentes gerações de sambistas da região e de outros redutos do Rio de Janeiro – e, também, de outros estados do país –, sendo a matriarca admirada e respeitada pela comunidade de portelenses e por sambistas de agremiações cariocas coirmãs como uma fiel depositária e representante da memória cultural e histórica da Azul-e-Branco.

As histórias de Tia Surica, por sua vez, lançaram luz sobre o papel exercido pela matriarca na preservação da memória musical e na difusão da obra de compositores portelenses, além de fomentar a formação e criação de novas parcerias e composições entre sambistas da Velha Guarda e das novas gerações. Seguindo os passos de Tia Vicentina, a matriarca portelense levou a cultura da feijoada com roda de samba para outros redutos culturais e boêmios da cidade do Rio de Janeiro, indo além de Oswaldo Cruz e Madureira, sendo agraciada com diversos prêmios na área da gastronomia a partir da feijoada que leva o seu nome, reconhecida como patrimônio cultural carioca. Como pastora e intérprete, Tia Surica pôde construir caminhos próprios de profissionalização no meio musical, levando o nome do samba e da Portela para espaços culturais diversos e meios de comunicação de massa e influenciando a formação de novas gerações de mulheres sambistas, que atuam em coletivos, grupos e rodas de samba na cidade do Rio de Janeiro, e que identificam na portelense um exemplo a ser seguido e uma fonte de inspiração para atuarem no meio do samba.

Por fim, a mais jovem delas, Jane Carla, trouxe a referência da tradicional ala das baianas, cujos conhecimentos se inserem na cadeia de transmissão constituída a partir da linhagem matriarcal nuclear e extensa, que perpassa cinco gerações de sua família. Busquei mostrar que essa dinâmica viva e ativa de transmissão intergeracional possibilitou a continuidade dos valores civilizatórios africanos recriados no Brasil a partir do samba, compreendendo a sabedoria das mais velhas como um pilar constituído a partir da resignificação contínua do passado, em diálogo com o presente e com a abertura de perspectivas de futuro para as gerações que estão chegando. É como nos diz Jane Carla ao se referir ao legado portelense: “Vai ficar para os meus filhos. Vai ficar para as minhas netas. Vai andar para a minha família”.

A partir da análise conjunta das histórias das Tias portelenses apresentadas nesta tese, foi possível identificar diferentes dimensões do saber/poder feminino que integram o universo das escolas de samba, assim como nos princípios do *associativismo-comunitarismo* e da *senioridade* ou *ancianidade* os fundamentos que designam poder e ascendência social às matriarcas do samba, conferindo-lhes autoridade e força de coesão grupal e de transmissão de saber que permitiram a manutenção e expansão das comunidades de samba ao longo do tempo.

Tendo como força mobilizadora a mulher, a roda surge como o núcleo originário dos ritos e das formas de sociabilidade que integram o universo do samba. Como nos diz Muniz Sodré (2017), a roda é um princípio ancestral, sendo a mais antiga formação do movimento rítmico praticado em grupo, estando na origem de toda a dança sacra do continente africano. A roda evoca a dança cósmica, do movimento aparente entre o sol e a lua, orientando-se da direita

para a esquerda, indo ao encontro do princípio feminino e impulsionando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, magnificando as forças que constituem o universo. A roda ritual presentifica o movimento, é forma viva e participante, através da qual se revive e se reforça o *ethos* grupal, atualizando os princípios que estão na origem da comunidade e da família nuclear e extensa. É o movimento originário que dá vida ao samba e propicia a circulação e a transmissão de saberes, renovando e redistribuindo a força de realização para cada membro em particular e para toda a comunidade.

O testemunho de Dona Ivone Lara sobre o papel da ala das baianas nos desfiles das escolas de samba apresentado na abertura desta tese corrobora com as reflexões aqui apresentadas: “A evolução das baianas é que dá vida às escolas”. E completa: “As baianas só devem fazer evolução, porque uma baiana é um visual muito bonito. Ela roda e, rodando, dá presença ao samba”. Cabe enfatizar que a beleza da evolução da ala das baianas expressa por Dona Ivone Lara não se limita apenas aos seus aspectos puramente formais de visualidade e coreografia, indo ao encontro de um ideal de beleza como aquele expresso pela palavra *odara* ou *dára*, da tradição iorubá, abrangendo o conjunto de símbolos e formas expressivas tornados presentes na dinâmica ritual que contribui para reforçar o *ethos* da comunidade e ampliar, em quantidade e qualidade, a força que gera movimento e dinamiza a existência individual e grupal.

Através do conceito de *odara*, podemos nos aproximar ainda mais dos sentidos atribuídos por Dona Ivone Lara ao se referir aos giros e rodopios da ala das baianas como algo que “dá vida” e “presença” ao samba, relacionando-os, também, aos dizeres de Vanda Machado (2017a, p. 72): “São gestos que se repetem na sua extraordinariedade e que presentificam toda a existência humana contada, cantada e dançada, compatibilizando cultura, cérebro, alma, ancestralidade, corporeidade e conhecimento”.

Não obstante, o princípio de “gerar” e “dar vida” também está implícito nos sentidos tradicionalmente atribuídos à ala das baianas das escolas de samba: são as “mães do samba”, como nos diz Jane Carla. O sentido de maternidade implica reconhecer que são elas que fecundam, nutrem, cuidam, alimentam, preservam, orientam, protegem, distribuem força, zelam pela tradição e abrem perspectivas de futuro para as comunidades de samba. Na leitura atenta das histórias e memórias das Tias da Portela, foi possível reconhecer que essas qualidades se manifestam em suas atividades cotidianas na escola de samba e nas diferentes formas expressivas e comunitárias que têm na mulher o seu núcleo de referência primordial.

As Tias personificam a sapiência das mais velhas. No universo das escolas de samba, elas são as mães, avós e tias dos sambistas. Elas representam a sabedoria que emana da experiência da vida, acumulada e redistribuída a cada rito, assim como as palavras de Vovó

Maria Joana ensinam: “Nós não somos donos de nada, e o que recebemos temos que passar adiante”³⁶⁷. São as diletas mestras da vida comunal, que deram vida e edificaram uma instituição centenária que se constitui como laboratório vivo e pulsante de práticas inventivas e de dinamização de um complexo de saberes herdeiro dos trânsitos da diáspora africana no Brasil, que se mostrou potencialmente capaz de atravessar os vazios e hiatos impostos por um sistema que a todo tempo buscou aniquilar e expropriar sua arte ancestral.

É este princípio ancestral que torna possível o encontro entre os dizeres de Hampâté Bâ e a poesia de Paulinho da Viola, exaltando o saber dos anciãos nas culturas tradicionais africanas. O primeiro nos diz: é aos velhos sábios da comunidade que cabe “olhar as coisas pela janela certa” (BÂ, 2010, p. 195). Os versos de Paulinho da Viola, por sua vez, ensinam: “Faça como um velho marinheiro/ Que durante o nevoeiro/ Leva o barco devagar”³⁶⁸. No universo do samba, cabe aos mais velhos e às mais velhas conduzir o barco da tradição e servir de orientação e referência para as novas gerações que vêm chegando. Sem sua presença, a existência de cada pessoa e de toda comunidade estaria paralisada, desprovidas de qualquer possibilidade de realização e continuidade.

As epistemologias afro-brasileiras e os saberes que têm como centro de referência as matriarcas do samba constituem um patrimônio rico e multifacetado que precisa ser amplamente reconhecido e difundido entre os mais diversos grupos e setores da sociedade brasileira, incluindo autoridades públicas, órgãos governamentais e instituições oficiais de ensino. Para tanto, faz-se necessário que as mulheres que representam as comunidades de samba possam ocupar espaços de poder e influência em diferentes campos de ação cultural, política, institucional, educacional e social, na medida em que são partícipes da construção das principais referências políticas, intelectuais, culturais, artísticas e sociais que constituem o patrimônio material e imaterial do país, assim como são articuladoras de estratégias efetivas de luta por igualdade social no contexto brasileiro ao longo da história.

*Aqui deu frutos a semente que a Velha Guarda plantou*³⁶⁹.

³⁶⁷ Jongo da Serrinha, 2002.

³⁶⁸ Letra do samba *Argumento*, de Paulinho da Viola, gravado, originalmente, em disco homônimo (Odeon, 1975).

³⁶⁹ Frase pintada nas paredes da sede oficial do G.R.E.S. Portela.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA:

ABREU, Maurício de A. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, **O perigo de uma história única**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?** - Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALENCAR, Edgard. **Nosso Sinhô do samba**. 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária**: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

_____. As Griôs no Brasil: saberes e fazeres de mulheres negras através da categoria Tia. **Revista Calundu**, Vol.4, N.2, Jul-Dez 2020, p. 73-89. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/34965>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

_____. Rompendo o labirinto do esquecimento: redes de poder e emancipação feminina em Tia Dodô da Portela. **Open Edition Journals**. Amérique Latine: Histoire e Mémoire, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/alhim/9430>. Acesso em: 4 de fevereiro de 2022.

_____. O rastro do Museu do Carnaval Tia Dodô da Portela: por uma proposta decolonial. **Tempo 28** (1), EdUFF, Rio de Janeiro, Jan-Apr 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/gYbK8CBgFgPPn8ykhGv8cL/?lang=pt#>. Acesso em: 10 de setembro de 2022.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009.

ANDRADE, Julia Santos Cossermelli; FONSECA, Edilberto José de Macedo. A Lavagem da Sapucaí: narrativas sobre o ritual. **Revista Litteris**, n. 25. Dossiê Performances: Linguagem, estéticas e representações culturais no espaço, 2020, p. 1-39.

ARAÚJO, Bernardo. **O Prazer da Serrinha**: Histórias do Império Serrano. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2015.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval, seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Griphus, 2000.

_____; JÓRIO, Amauri. **Escolas de samba em desfile: vida, paixão e sorte**. Rio de Janeiro: s/ed, 1969.

_____. **Natal: o homem de um braço só**. Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1975.

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. **Yes, nós temos baianas: o processo de construção da personagem baiana de escola de samba no século XX**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2011.

_____; FERREIRA, Felipe. Tradição e modernidade no traje da baiana de escola de samba. **Visualidades**, Goiânia, v.10, n.1, jan-jun. 2012, p. 301-315.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História Geral da África** – vol. 1. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.

BASTOS, João. **Acadêmicos, unidos e tantas mais: entendendo os desfiles e como tudo começou**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães; AZEVEDO, Lia Calabre de; MARTINS, Maria Tereza de C.; FÉLIX, Idemburgo Frasão. **Clementina, cadê você?**, Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.

BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. Baú de reminiscências: alguns trajes das componentes da ala das baianas de carnaval. In: MOURA, Carolina Bassi de; VIANA, Fausto (Orgs.). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - Vol. IV**. São Paulo: ECA-USP, 2020a, p. 169-193. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/541>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

_____. VIANA, Fausto. O traje de baiana do carnaval: um cadinho cultural. **InterFACES**, Vol. 1, n. 30, Rio de Janeiro, Jan-jun/2020b, p. 82-99. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/39674/21604>. Acesso em: 18 de novembro de 2022.

_____. Da artesanaria à apoteose: o traje e a movimentação das componentes da ala das baianas de carnaval. **Revistas Aspás**, Vol. 10, n.2. São Paulo, PPGAC-USP, 2021, p. 69-85. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/download/184235/178652/533319>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Editora Ateliê, 2003.

BRAZ, Marcelo. **Noca da Portela e de todos os sambas**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2018.

BRITTO, Maria Helena da Silva. O samba é meu reinado. In: FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê; VAZ, Patrícia. (Org.). **Coleção Sambas Escritos** – Samba em Primeira Pessoa. São Paulo: Pólen, 2018, p. 17-20.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar**. Dona Ivone Lara, a mulher no samba. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

_____. **Pixinguinha**: vida e obra. 4ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. **Ataulfo Alves**: vida e obra. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional, 2009.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de samba**: árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CARAZZA, Augusto; SÁ, Regina Lucia. **Guia de Feijoadas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1957.

_____. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARNEIRO, Sueli Aparecida. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

_____. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 313-321.

_____; CURY, Cristiane. O Candomblé. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras da Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 97-116.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva**: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel; CASTRO, Felipe. **Quelé, a voz da cor**: biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO, Rafael Y. **O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé**: pontos de convergência a partir da diáspora africana. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006.

_____. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. Baianas e Velha Guarda: corpo e envelhecimento no carnaval carioca. In: GOLDENBERG, M. (Org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. pp. 245-273.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Camões com dendê**: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022.

CAZES, Henrique. **Monarco**: voz e memória do samba. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CÉSARIE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução, Anísio Garcez Homem. Letras Contemporâneas, 2010.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

COELHO, Heron (Org.). **Rainha Quelé – Clementina de Jesus**. Valença: Editora Valença, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson. **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 139-170.

_____. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 271-310.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro, academia de samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Um rio chamado Atlântico**: A África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011, p. 185.

COUTINHO, Eduardo. **Velhas histórias, memórias futuras**: o sentido da tradição em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da Folia**: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. São Paulo: Cecult/Unicamp, 2002.

_____. **“Não tá sopa”**: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Paulo. Formação de um Repertório Corporal Antecedente à Prática de Mestre-Sala e Porta-Bandeira nas Escolas de Samba - Rio de Janeiro, séculos XIX – XXI. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 52-84, maio 2017.

_____. Tradição e modernidade nas engomas do Sudeste: jongo e candombe. In: LAHNI, C. R et al (Org.). **Culturas e Diásporas Africanas**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.

DIDIER, Carlos. **Negra semente, fina flor da malandragem**: samba batucado do Estácio de Sá. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2022.

DINIZ, André; LINS, Juliana. **Paulinho da Viola**. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). **Rev. Bras. Hist.** [on-line]. 2014, vol. 34, nº 67, p. 251-281.

DOSSIÊ das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, sambanredo. Brasília: Iphan, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 31 de agosto de 2022.

EFEGÊ, Jota. **Ameno Resedá, o rancho que foi escola**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

_____. **Figuras e coisas da música popular brasileira**. Volumes 01 e 02. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

_____. **Figuras e coisas do carnaval carioca**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FABATO, Fábio; GASPARINI, Gustavo; MELO, João Gustavo; MAGALHÃES, Luis Carlos, SIMAS, Luiz Antônio. **As Matriarcas na Avenida** - Quatro Grandes Escolas Que Revolucionaram o Maior Show da Terra. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FARIAS, Juliana Barreto, SOARES, Carlos Eugênio Líbano e GOMES, Flavio dos Santos. **No labirinto das nações**. Africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

_____; XAVIER, Giovana; GOMES, Flavio. (Orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e no pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maitê. VAZ, Patrícia. (Orgs.). Coleção Sambas Escritos – **Massembras de Ialodês**: Vozes Femininas na Roda. São Paulo: Pólen, 2018.

FAUSTINO, Oswaldo. A importância dos valores civilizatórios afro-brasileiros na geração de gentileza. **EDUCAFOCO – Revista Eletrônica Interdisciplinar**, São Paulo, v.2 n.2, jan./dez. de 2021.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Cláudia; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **A Nova Expressão das Mulheres da Periferia** – Relatório de Pesquisa. Rio de Janeiro: CACES - Centro de Atividades Culturais, Econômicas e Sociais / PACC-UFRJ, 2009.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FORTES, João. (Org.) **História dos Bairros** – Saúde, Gamboa, Santo Cristo – Rio de Janeiro: Editora Index, 1987.

FRAIHA, Silvia; LOBO, Tiza. **Madureira e Oswaldo Cruz**. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 2004.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio**: 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREITAS, Fernando Vieira de. **Das kitandas de Luanda aos tabuleiros das Terras de São Sebastião**: conflito em torno do comércio das quitadeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2015.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha**: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: Giorgio; UniRio, 1995.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES; Laurentino. **Escravidão**: da corrido do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de Dom João ao Brasil. Vol. 2. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no Feminino**: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2011.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Salvador: **Revista Afro-Ásia**, 29/30, 2003, p. 175-198.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da *Amefricanidade*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352

_____. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organizadoras: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organizadoras: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 75-94.

GRAMÁTICO JR., Sérgio. **Maçu da Mangueira: o 1º mestre-sala do samba**. Rio de Janeiro: Hama, 2009.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31. Número 1, Jan/Abr 2016.

GUIMARÃES, Fernanda Paiva. **O samba em pessoa: narrativas das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

HISTÓRIA DAS ESCOLAS DE SAMBA. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1975. 8 fascículos.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista de Estudos Feministas**, vol. 3, nº 2, Florianópolis, UFSC, 1995, p. 464-478.

JONGO DA SERRINHA. (CD-livro.). Rio de Janeiro: Associação Cultural Jongo da Serrinha, Secretaria Municipal de Culturas do Rio de Janeiro, 2001.

KRENAK, Ailton. **O futuro é ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Orgs.). **Memória do Jongo**. Gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. **“Essa história você precisa ouvir!”: Memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972)**. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2022.

LIRIO, Alba; PRAZERES FILHO, Heitor dos. **Heitor dos Prazeres – sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro: Nd Comunicação, 2003.

LISBOA, Salete; LOUREIRO, Marcelo. **Portela 90 anos de história**. Ministério da Cultura/Brasil, 2013.

LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

LOPES, Nei. **O samba na realidade**: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**: partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. **Zé Kéti**: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro: Dantes/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria das Culturas, 2001.

_____. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

_____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Editora Selo Negro, 2004.

_____. **Partido-alto, samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

_____. **Mandingas da mulata velha na cidade nova**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. **Bantos, malês e identidade negra**. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. **A lua triste descamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____. **Dicionário da hinterlândia carioca**: subúrbios e antigas zonas rurais. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

_____; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. 2ª edição. Salvador: EDUFBA, 2017a.

_____. **Prosa de nagô**: educando pela cultura. 2ª edição. Salvador: EDUFBA, 2017b.

_____. **Irê Ayó**: uma epistemologia afro-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, 2003, p. 55-71.

_____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João. **Paulinho da Viola**: Sambista e Chorão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MEDEIROS, Alexandre. **Batuque na Cozinha**: as receitas e as histórias das tias da Portela. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Senac Rio, 2004.

MEIRELLES, Onésio. **Zé Ketti e suas andanças por aí**. Rio de Janeiro: Independente, 2018.

MONTE, Carlos; VARGENS, João Baptista M. **A Velha Guarda da Portela**. Rio de Janeiro: Manati, 2001.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNDARTE/INM/DMP, 1983.

_____. **Cartola**: todo tempo que eu viver. Rio de Janeiro: Corisco, 1988.

MOURA, Roberto. M. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNIZ JR., J. **Do Batuque à escola de samba**. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.

_____. **Sambistas imortais**. Dados biográficos de 50 figuras do mundo do samba, v. I (1850-1914). São Paulo: s. ed., 1976.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS. **Vozes desassombradas do Museu 1**- Pixinguinha, Donga e João da Baiana- Serie Ciclo de Ouro de Música Popular Brasileira- Secretaria de Educação e Cultura. MIS, 1970.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: processo de um racismo marcado. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras da Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a Canção**: Paulinho da Viola e Outros Escritos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: volume I (as origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Eloíza Maria Neves. **Histórias de vidas de mulheres negras**: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2002.

NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara**: a primeira-dama do samba. Rio de Janeiro: Sonora, 2015.

NOGUEIRA, Nilcemar. **Dona Zica, tempero, amor e arte**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. A arte da preservação de nossa memória afetiva na culinária brasileira. In: CARAZZA, Augusto; SÁ, Regina Lucia. **Guia de Feijoadas das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012, p. 36-42.

_____. **O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do Samba Carioca**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2015.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. **Depoimentos de Bicho Novo, Carlos Cachça, Ismael Silva**. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

OYÈWUMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAVÃO, Fábio Oliveira. **A Dança da Identidade** – Os usos e significados do samba no mundo globalizado. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, 2010.

_____. A velha guarda como sentinela: Festa, memória e sociabilidade nas “comunidades da Portela. In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme. Ferreira (Orgs.). **Memórias, territórios, identidades**: Diálogos entre gerações na região da Grande Madureira. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019, p. 201-218.

PANTOJA, Selma. A dimensão atlântica das quitandeiras. In: FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **Diálogos oceânicos**: Minas Gerais e as novas abordagens para uma história do império ultramarino português. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, p. 45-67.

PEÑA NETO, José de la; MACEDO, Gisele; NOGUEIRA, Nilcemar (coord. e ed.). **A força feminina do samba**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola: Monte Castelo Idéias, 2007.

PEREIRA, Bárbara Regina. **Pé, cadeira e cadência**: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2019.

PEREIRA JUNIOR, Walter da Silva. **Hiram Araújo e a institucionalização de acervos no Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1999.

PINHEIRO, Maria de Paula; SUZUKI, Clarissa Lopes; MATTAR, Sumaya. **A Lei 11.645/08 nas Artes e na Educação: Perspectivas Indígenas e Afro-brasileiras**. São Paulo: ECA/USP, 2020.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano**. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) - Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento (DMMDC). Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2019.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. Tradução para uso didático de: RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 324-330, por Éder Carvalho Wen.

REGINALDO, Lucilene. Irmandades. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 268-274.

REGO, José Carlos. **Dança do samba: exercício do prazer**. Rio de Janeiro: Aldeia: Imprensa Oficial, 1994.

RIBEIRO, Ana Paula Alves. **Samba são pés que passam fecundando o chão... Madureira: Sociabilidade e Conflito em um subúrbio musical**. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Programa de Pós-Graduação em Ciências sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2003.

_____; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme. Ferreira (Orgs.). **Memórias, territórios, identidades: Diálogos entre gerações na região da Grande Madureira**. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

RIBEIRO, Gladys Sabina; FREIRE, Jonis; ABREU, Martha Campos; CHALHOUB, Sidney (Orgs.). **Escravidão e cultura afro-brasileira: temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **As religiões do Rio**. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015.

ROCHA, Agenor Miranda. **As nações Kêtu - origens, ritos, crenças dos candomblés no Rio de Janeiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2000.

_____. **Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Ketu: origens, ritos e crenças.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba Negro, Espoliação Branca.** São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

RODRIGUES JÚNIOR, Nilton. Pastoras na voz, insubmissas na vida? – As mulheres da Velha Guarda da Portela. **TeRCi**, v. 05, n. 01, jan./jun. 2015, p. 52-64.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Aprendendo a ouvir: a história oral testemunhal contra a indiferença. **História Oral**, v. 16, n. 2, p. 129-148, jul./dez. 2013.

_____. (Org.). **História oral e história das mulheres: Rompendo silenciamentos.** São Paulo: Letra e Voz, 2017.

RUFINO, Luiz. **Histórias e Saberes de Jongueiros.** Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

_____; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente** – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). São Paulo: Zahar, 1997.

SANTANNA, Marilda (Org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda.** Salvador: UFBA, 2016.

SANTO, Spirito. **Do Samba ao Funk do Jorjão.** Rio de Janeiro: Coleção Incubadora Cultural, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. 63, out. 2002, p. 237-280.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos; SANTOS, Juana Elbein dos. A cultura nagô no Brasil - Memória e continuidade. **Revista USP**, (18), 1993, p. 40-51.

SANTOS, Genavilda. **Relações raciais e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2009.

SANTOS, Katia. **Ivone Lara: a dona da melodia.** Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010.

SANTOS, Lygia; SILVA; Marília T. Barboza da. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu Tempo é Agora.** Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). **Nos quintais da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje.** São Paulo: Olhares, 2016.

SANTOS, Rogério Rodrigues. **Portela Cultural**: Histórias e pedagogias de um departamento de escola de samba. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2021.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

SANTOS, Thereza. **Malunga Thereza Santos**: a história de vida de uma guerreira. São Carlos: EdUFSCar, 2008.

SCHWARCZ, Lília; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SECRETARIA de Promoção da Igualdade do Estado da Bahia. **Carnaval no Feminino**. Assessoria de Comunicação – Salvador: SEPRMI, 2010.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur. **Filho de Ogum Bexiguento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

_____. **Silas de Oliveira**: do Jongo ao Samba-enredo. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. **Cartola** – os Tempos Idos. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

_____; CACHAÇA, Carlos. **Fala, Mangueira!** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1980.

SILVA, Marília T. Barboza da; CACHAÇA, Carlos. **Alvorada** – um Tributo a Carlos Moreira de Castro. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

SILVA; Sormani da. **Escola de samba Deixa Malhar**: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na chácara do Vintém. Rio de Janeiro: Ed. particular, 2018.

SILVA, Yara. **Tia Carmem**: negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SILVA, Odacy de Brito. **“Na passarela de sua vida”**: biografia de Dona Zica da Mangueira. São José dos Campos: Editora Observação Jurídica, 2001.

SILVA, Ornato José da. **Culto Omolokô** - Os Filhos de Terreiro. Rio de Janeiro: Rabaço Editora, 1980.

SILVA JR.; Hélio. A intolerância religiosa e os meandros da lei. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras da Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 169-188.

SILVEIRA, Leandro Manhães. **Nas trilhas de sambistas e “povo de santo”**: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950). Dissertação (Mestrado em História)

- Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. **Tantas páginas belas: Histórias da Portela**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.

_____.; FABATO, Fábio. **Para tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Mulher e carnaval: mito e realidade (Análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o Entrudo até as Escolas de Samba). **Revista História**, São Paulo, n. 125-126, p. 7-32, ago-dez/91 a jan-jul/92. 1992.

SLENES, Robert. ‘Malungu, Ngoma vem!’: África coberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**. São Paulo, n. 12, dez/jan/fev. 1991-1992.

_____. **Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. ‘Eu venho de muito longe, eu venho cavando’: Jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S; PACHECO, G. (Orgs.). **Memória do Jongo**. Gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Zungú: rumor de muitas vozes**. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 1998.

_____. Comércio, Nação e Gênero: As Negras Minas Quitandeiras no Rio de Janeiro 1835 – 1900. **R. Mestr. Hist.**, Vassouras, v. 4, n. 1, p. 55-78, 2001/2002.

_____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **A verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: Estudos sobre o Carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Uberlândia: Edufu, 2008.

_____. Populares nas noites do Rio: candomblé e seus vários significados na virada do século a 1940. In: XX Simpósio Nacional de História. **História: fronteiras**. Florianópolis: ANPUH/UFSC, 1999, p. 949-958.

SOUSA, Fernanda Kalyanny Martins. **“A filha da Dona Lecy”**: a trajetória de Leci Brandão. São Paulo: Editora Gota, 2022.

SOUZA, Flavia Fernandes de. Escravas do lar: as mulheres negras e o trabalho doméstico na Corte Imperial. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio. (Orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e no pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012, p. 244-260.

THEODORO, Helena. **Mito e espiritualidade**: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

_____. Religiões Afro-brasileiras. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras da Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008a, p. 65-84.

_____. Mulher negra, cultura e identidade. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras da Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008b, p. 85-95.

_____. As muitas mulheres ao tambor. In: NASCIMENTO, Alexandre et al (Orgs.). **Histórias, Culturas e Territórios Negros da Educação**: reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais. Rio de Janeiro: E-pappers, 2008c, p. 153-177.

_____. Guerreiras do samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.223-236, 2009.

_____. **Martinho da Vila**: reflexos no espelho. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons do negro do Brasil**. São Paulo: Art. Editora, 1988.

_____. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.

_____. **Primeiras lições de samba e outras mais**. 1ª edição. Curitiba: Instituto Glória ao Samba/Banquinho Publicações, 2018.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**: o nacionalismo no samba. Rio de Janeiro: ASB Arte Gráfica e Ed., 1985.

URBANO, Maria Aparecida. **Mães do samba**: tias baianas ou tias quituteiras. São Paulo: Clube do Bem-Estar, 2012.

VALENÇA, Raquel; VALENÇA; Suetônio Soares. **Serra, Serrinha, Serrano** – o Império do Samba. Rio de Janeiro: Record, 2017.

VARGENS, João Baptista M. **Candeia, luz da inspiração**. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1997.

_____. **Monarco, a dignidade do samba**. Rio de Janeiro: Almadena, 2013.

_____. **Casquinha, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Almadena, 2016.

VASCONCELOS, Francisco. **Império Serrano**: primeiro decênio. Rio de Janeiro: Ed. particular, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na “belle époque” carioca**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

_____. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VIANA, Luiz Fernando. **João Nogueira**: discobiografia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2007.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. **Práticas religiosas**: errância e vida cotidiana no Brasil (Finais do século XIX e inícios do XX). São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018.

ZYLBERGEBERG, Sonia (Coord.). **Morro da Providência**: Memórias da Favella. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992.

PERIÓDICOS (jornais e revistas):

A MATRIARCA do samba. **O Dia**, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2005, p. 14.

A SOFISTICAÇÃO da Velha Guarda vem da pureza. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de agosto de 2008. Disponível em: <https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1708200809.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2020.

ALECRIM, Michel. Vozes femininas ecoam o orgulho e a tradição do samba, **O Globo**, Zona Norte, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1999.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez. A “mulata trágica”: repensando a categoria mulata no Brasil. **Geledés**, 28 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-mulata-tragica-repensando-a-categoria-mulata-no-brasil/>. Acesso em 16 de novembro de 2022.

AMORIM, Cláudia. Desde que o samba é samba, é assim. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2008.

_____. Samba, comida boa e felicidade. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2008.

ÂNGELLIS, Anamaria de. O samba da velha guarda, a chama eterna do carnaval. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1984. Madureira, p. 6.

ANTIGA IGREJA de São Joaquim é revelada durante as obras do VLT. **Revista Museu**, 3 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5257-03-09-2018-rj-antiga-igreja-de-sao-joaquim-e-revelada-durante-as-obras-do-vlt.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

AÖR, Rodrigo; ZAPPA, Carol. Feijoada campeã. **Jornal do Brasil**, Programa, Rio de Janeiro, 26 de janeiro a 1 de fevereiro de 2007, p. 44-48.

ASTUTO, Bruno. Tia Surica, a dama do samba, arrasa na França. **Época**, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/10/tia-surica-dama-do-samba-arrasa-na-franca-vem-saber.html>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

AZEVEDO, Cristina; MENDONÇA, Alba Valéria; SOUTO, Sergio M. De olho no ponto alto do Carnaval – Tradição homenageará Vicentina e virá com samba forte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1989. Madureira, p. 8.

AZEVEDO, Sônia; ESTEVES, Nelma. A Velha Guarda do mundo do samba se reúne para um debate sobre os planos do governo para o carnaval. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1983. Jornais de Bairro, p. 6.

BAIANAS: as “tias” que mandam. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 de março de 1973.

BAIANAS da Portela vêm com renda branca e prata. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1985. Madureira, p. 10.

BALUARTE da Portela, transformou o seu quintal em usina de bambas. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 5 de maio de 2020.

BAR DO NOZINHO agora vive só de lembranças. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1988. Madureira, p. 16.

BARRETO, Diego; GALDO, Rafael. Lembranças dos baluartes – Pioneiros das escolas de samba recordam o tempo em que as agremiações davam os primeiros passos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 2012. RIO, p. 33.

BOLA social. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1976, p. 2.

BOOM no início dos anos 2000. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 2011, p. 7.

BRANDO, Silvia; VALVERDE, Ricardo. Tia Doca lança CD depois da folia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1998. Zona Norte, p. 15.

BRISOLLA, Fábio. Só um amor pode apagar. **Revista O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2011.

CABALLERO, Mara. Feijoada no Clube do Samba. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1983.

_____. Uma paixão que passa por gerações. **Jornal do Brasil**, Cidade, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1989.

CARDOSO, Monique. Batom na batucada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de julho de 2007, B1.

CLÁSSICOS do samba com Baianas. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 6 de março de 2001. Segundo Caderno, p. 2.

COMIDA boa e roda de samba. **O Globo**, Extra, Rio de Janeiro, 16 de maio de 2013.

CONFETE, Rubem. Jongo: a morte de uma raiz popular. **Tribuna da Imprensa**, Suplemento da tribuna, Rio de Janeiro, 14-15 de junho de 1975.

_____. Velha Guarda é resistência. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1979, p. 10.

COSTA E SILVA, Álvaro. Manacé, um coração que bate ao ritmo do samba. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1989. Madureira, p. 21.

_____. De constranger Pantagruel. **Jornal do Brasil**, Idéias, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 2004.

_____; PINHEIRO, Ellis. O feijão e o samba. **Jornal do Brasil**, Cidade, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 2005.

COUTINHO, Rogério. Berço da Grande Rio, Duque de Caxias concentra o maior número de casos de preconceito religioso na Baixada Fluminense. **G1**, Rio de Janeiro, 27 de abril de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/04/27/berco-da-grande-rio-duque-de-caxias-concentra-o-maior-numero-de-casos-de-preconceito-religioso-na-baixada-fluminense.ghtml>. Acesso em: 21 de novembro de 2022.

CRUZ, Cintia; DAL PIVA, Juliana. Peças de religiões afro-brasileiras chegam ao Museu da República. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2020. Sociedade, p. 11.

CUNHA, Bruno. Domingo tem samba quente. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 2010. Zona Norte, p. 6-7.

DALE, Joana. Samba, suor e quitutes. **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 9 de maio de 2008.

_____. ‘Puxadoras’ da Sapucaí. **O Globo**, Carnaval, 17 de fevereiro de 2013, p. 24-26.

DEVOÇÃO do Senhor do Bomfim. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1892, p. 3.

DINIZ, Augusto. Tia Surica resgata o estilo portelense de Manacé de compor. **Carta Capital**, Cultura, 27 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/tia-surica-resgata-o-estilo-portelense-de-manacea-de-compor/>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

DODÔ DA PORTELA quer o Estandarte de Ouro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1986. Grande Rio, p. 12.

DONA NENÉM recebe medalha Pedro Ernesto. **Portela Cultural**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2019. Disponível em: <http://www.portelacultural.com.br/2019/12/14/dona-nenem-recebe-medalha-pedro-ernesto/>. Acesso em: 21 de abril de 2020.

DUARTE, Francisco. Rodando, rodando, o samba fica mais vivo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1979, p. 35.

ENCONTRO de Samba com Jovelina Pérola Negra e Dominginhos. **O Globo**, 21 de maio de 1989. Zona Oeste, p. 46.

FEIJÃO e placa na porta servem de inspiração. **O Globo**, Zona Norte, 16 de maio de 2004, p. 3.

FEIJÃO tem gosto de festa. **O Globo**, Cultura, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 2008, p. 10.

FEIRA das Yabás é tombada como Patrimônio Cultural e Imaterial do Rio. **O Dia**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/12/6543371-feira-das-yabas-e-tombada-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-do-rio.html>. Acesso em: 22 de dezembro de 2022.

FILGUEIRAS, Mariana. A tias do samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 2005. Cidade, seção A18.

FONSECA, Sílvia. A eterna Velha Guarda da Portela. **O Globo**, 5 de junho de 1987, p. 13.

FORTUNA, Maria. ‘Não embarco nessa de dizer que tudo acabou’. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2020, p. 2.

GARCIA, Sérgio. O poder das tias do samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1992. Domingo, p. 18-20.

GLORIA E TRADIÇÃO do samba em Madureira. **O Globo**, Zona Norte, 4 de julho de 1996, p. 25.

GOULART, Rubeny. No samba da Serrinha há 50 anos – Mestre Fuleiro, o bamba da harmonia na Império. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1982. Jornais de Bairro, p. 4.

HELENA, Leticia. Samba bem temperado. **O Globo**, Ela, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 2004.

INHUDES, Beatriz; ALCÂNTARA, Juliana. Feijão tem gosto de festa em azul e branco. **O Globo**, Rio, 26 de agosto de 2013, p. 8.

JUSTO, Marcello. Feijoada com batuque ganha espaço cativo no roteiro dos cariocas. **Jornal do Brasil**, Cidade, 16 de dezembro de 2006.

LEMOS, Renato. Samba riscado na linha do Equador. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 23 de dezembro de 2000.

LICHOTE, Leandro. Pagode que assume a sua grife autêntica. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2002, p. 2.

LOPES, Tim. Uma viagem pelo mundo do samba. **Jornal do Brasil**, Cidade, Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1989.

LUIZ, Milton. Sob as bênçãos da Portela. **O Tempo**, Belo Horizonte, 7 de setembro de 2008. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/sob-as-bencao-da-portela-1.291442>. Acesso em: 21 de abril de 2020.

MAFRANS, Paulo Victor. Após 10 anos, Tia Surica muda sua feijoada para a Zona Portuária. **O Globo e Extra**, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 2016. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/apos-10-anos-tia-surica-muda-sua-feijoada-para-zona-portuaria-20002037.html>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

MAIA, Eduardo. Palavras de bambas para a História. **O Globo**, Zona Norte, Rio de Janeiro, 22 de março de 2009.

MANACÉA: as lembranças em azul e branco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1987. Madureira, p. 21.

MARTINS, Ana Cecília. Samba bem cozido. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 13 de janeiro de 2004.

MENDONÇA, Alba Valéria. Primeira bateria de escola de samba formada exclusivamente por mulheres estreia na Unidos de Padre Miguel. **G1**, Rio de Janeiro, 2 de julho de 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: 23 de agosto de 2022.

MENEZES, Maiá. Baianas na dispersão. **Revista O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2013. História, p. 16-17.

MORRE Tia Vicentina, da Tradição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1989. Grande Rio, p. 26.

MOURA, Amanda. Devoção ao samba. **O Globo**, Zona Norte, 22 de fevereiro de 2014.

MULATO assanhado. **O Globo**, Rio Show, 3 de setembro de 2004, p. 20.

MUSEU a céu aberto em Madureira. **Revista O Globo**, Cidade, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 2009.

NETO, Adalberto. Feijoada da Portela debuta. **O Globo e Extra**, Zona Norte, 8 de setembro de 2018, p. 7.

O QUE as baianas têm? **O Globo**, Rio Show, Rio de Janeiro, 10 de maio de 2013.

PAGODE no armazém. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 2004.

PAGODE portelense. **Pasquim**, Rio de Janeiro, Ano VIII, nº 386, de 19 a 25 de novembro de 1976, p. 24.

PARA DODÔ, chega seu dia de glória. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1986. Carnaval, p. 3.

PIMENTEL, João. Presente azul-e-branco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 2004, p. 22.

_____. Assinaturas únicas em azul e branco. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 2007.

PORTELA trabalha dia e noite para brilhar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1986. Madureira, p. 9.

QUASE METADE dos terreiros do país registrou até cinco ataques nos últimos dois anos, mostra pesquisa. **G1**, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/11/15/quase-metade-dos-terreiros-do-pais-registrou-ate-cinco-ataques-nos-ultimos-dois-anos-mostra-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

QUEIROZ, Lidiane. O tempero da Portela ao alcance de todos. **O Globo**, Zona Norte, Rio de Janeiro, 25 de março de 2012.

RABELLO, João Bosco. Escola de Samba, Cultura popular. **Correio Braziliense**, Brasília, 22 de janeiro de 1978. Suplemento Especial, p. 1-6.

RAMOS, Bruno; BRANDÃO, Renan. Samba, suor e muito sabor. **Jornal do Brasil**, Estácio Gourmet Espaço Gastronômico, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2005.

REGO, Analéa. Cabrochas e pastoras do samba. **Jornal do Brasil**, Cultura, Rio de Janeiro, 31 de julho de 2005.

REGO, José Carlos. Dos rituais para o samba, a empolgação da bateria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1985. Segundo Caderno, p. 2.

REIS, Luiz Felipe. Tia Surica prepara feijoada musical. **Jornal do Brasil**, Barra, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2007.

SALEM, Helena. Com o enredo 'Mãe baiana mãe' e samba da dupla campeã de 1982, Império tentará o bi. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1983, p. 3.

_____. O Clube do Samba abre suas portas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1983, p. 23.

SAMBA e sabor é com Tia Vicentina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1982. Madureira, p. 5.

SAMBA em Alerta Geral. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1º de março de 1980.

SANTOS, Bruna Moura dos. ‘Sambista de calçada’, João Nogueira fundou o Clube do Samba em 1979. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 2016. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/sambista-de-calçada-joao-nogueira-fundou-clube-do-samba-em-1979-20430990>. Acesso em: 20 de junho de 2022.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Pagode família no quintal do samba. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 25 de maio de 2001.

_____. Velha Guarda. **O Globo**, Segundo Caderno, Gente Boa, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 2005, p. 3.

_____. História do samba em versão animada. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 2021, p. 4.

SATRIANO, Nicolas. Tia Surica não está mais à frente da Feijoada da Portela, **G1**, Rio de Janeiro, 06 de julho de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/07/06/tia-surica-nao-esta-mais-a-frente-da-feijoada-da-portela.ghtml>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

SENHOR do Bomfim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1903, p. 3.

SENTO SE, Rafael. Tias de Mão-Cheia. **Jornal do Brasil**, Família, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2004.

SILVA, Beatriz Coelho. Samba, cerveja e alegria. O pagode conquista o Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1984. Segundo Caderno, p. 6.

SOUZA, Tárík de. Voz que pena na veia do ouvinte. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 20 de março de 2004.

TERREIRÃO da Tia Doca: berço dos pagodeiros. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 de agosto e 1989. Madureira, p. 16.

TIA Eulália: 78 anos de samba e tradição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 de março de 1990. Madureira, p. 12.

TIA SURICA comemora ser a primeira mulher eleita Cidadão Samba. **O Globo e Extra**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/tia-surica-comemora-ser-primeira-mulher-eleita-cidadao-samba-15314079.html>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

TIA SURICA homenageia Clara Nunes no Centro da Música Carioca, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/2019/05/998811-tia-surica-homenageia-clara-nunes-no-centro-da-musica-carioca.html>. Acesso em: 30 de outubro de 2019.

TIA SURICA será enredo da Nação Insulana. **Rádio Arquibancada**, Rio de Janeiro, 7 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.radioarquibancada.com.br/site/tia-surica-sera-enredo-da-nacao-insulana/>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

TIA VICENTINA volta firme e forte com seu famoso feijão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1986. Madureira, p. 9.

TOLIPAN, Heloisa. Noventa e três anos de puro samba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 de março de 2003. Carnaval, p. B6.

TRADIÇÃO perde uma de suas baianas históricas. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1989.

UMA festa para Dona Eulália, mãe do ano, sambista de sempre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1984.

VELHA GUARDA da Portela leva o samba para o Teatro da UFF. **Jornal do Brasil**, Show, Niterói, 23 de setembro de 2008.

VELHA GUARDA é humilhada. **O Globo**, Rio, 9 de fevereiro de 2005, p. 9.

VIANNA, Luiz Fernando. Comida para "encher" das "tias" da Portela vira livro. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 21 de outubro de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2110200417.htm>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

_____. Bom até encher os ouvidos. **Jornal do Commercio**, Livros, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 2004.

_____. Grande Madureira. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 de abril de 2012.

VICENTINA 'rodando a baiana' há 50 anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1988. Madureira, p. 4.

VIGO, Marcela. Imperador da harmonia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1988. Jornais de Bairro, p. 16

YABÁS em edição especial. **O Globo**, Jornais de Bairro, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 2017.

YAMAMOTO, Juliana. Rainhas do canto e da dança: a atuação das mulheres no universo musical das escolas de samba. **Carnavalize**, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2020. Disponível em: <http://www.carnavalize.com/2020/08/seriemulheres-rainhas-do-canto-e-da.html>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

DEPOIMENTOS (consultados em acervos públicos do Rio de Janeiro):

ALCEBÍADES BARCELLOS (Bide). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 21 de março de 1968. Arquivo em CD/áudio.

ALEXANDRE DE JESUS (Tijolo). Depoimentos para a Posteridade - Memória do Povo da Dança do Samba. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 9 de abril de 1999. Arquivo em CD/áudio.

ALICE GOMES PEREIRA (Tia Alice). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 5 de dezembro de 2015. Arquivo em DVD/mp4.

ANICETO DE MENEZES E SILVA JÚNIOR (Aniceto do Império). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 10 de outubro de 1991. Arquivo em CD/áudio.

ANICETO JOSÉ DE ANDRADE. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

ANGENOR DE OLIVEIRA (Cartola). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 3 de março de 1967. Arquivo em CD/áudio.

ANTÔNIO DA SILVA CAETANO. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

ANTÔNIO DOS SANTOS (Mestre Fuleiro); EULÁLIA DE OLIVEIRA DO NASCIMENTO. A sorte é sua em conhecer. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 6 de fevereiro de 1996. Arquivo em DVD/vídeo.

ANTONIO RICARDO (Tio Antônio). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 5 de novembro de 2014. Arquivo em DVD/mp4.

ANTÔNIO RUFINO DOS REIS. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

ARMANDO ANTÔNIO DOS SANTOS. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

_____ ; HILDEMAR DINIZ (Monarco). A sorte é sua em conhecer. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 13 de fevereiro de 1996. Arquivo em DVD/vídeo.

BENÍCIO DA ROCHA. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

CARLOS MOREIRA DE CASTRO (Carlos Cachaça). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 26 de fevereiro de 1992. Arquivo em CD/áudio.

CLEMENTINA DE JESUS DA SILVA. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 25 de setembro de 1967. Arquivo em CD/áudio.

DARCY MONTEIRO (Darcy do Jongu). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 5 de setembro de 1992. Arquivo em CD/áudio.

DAVID DE ARAÚJO (David do Pandeiro). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 30 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgoP6UywU6k&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=3&t=33s>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

DIVA CAETANO DA SILVA. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

DORALICE BORGES DA SILVA. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

EDUARDO DE SOUZA DANTAS FILHO (Dada). Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

ELGIO LAURINDO DA SILVA (Delegado). Depoimentos para a Posteridade - Memória do Povo da Dança do Samba. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2 de julho de 1999. Arquivo em DVD/mp4.

ERNESTO JOAQUIM MARIA DOS SANTOS (Donga). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 2 de abril de 1969. Arquivo em CD/áudio.

EUZÉBIA SILVA DE OLIVEIRA (Dona Zica). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 27 de julho de 1993. Arquivo em CD/áudio.

GERALDO SOUZA; LOURIVAL DE SOUZA SERRA (Mestre Louro). A sorte é sua em conhecer. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 6 de fevereiro de 1996. Arquivo em mp4.

GLÓRIA REGINA DO NASCIMENTO NOGUEIRA. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 28 de novembro de 2014. Arquivo em DVD/mp4.

G.R.A.N.E.S. QUILOMBO (João Baptista M. Vargens e Feliciano Pereira da Silva). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 18 de dezembro de 1985. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. IMPÉRIO SERRANO (Ribamar Correia de Souza, Mano Décio da Viola, Sebastião de Oliveira, Lício Santos e Antenor Rodrigues de Oliveira). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 20 de janeiro de 1968. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. IMPÉRIO SERRANO (Sebastião de Oliveira, Elane de Oliveira e Aluízio Machado). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 16 de outubro de 1984. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. MANGUEIRA (Juvenal Lopes, Cartola, Nelson da Viola, Marcelino, Olivério Ferreira – Xangô da Mangueira, Neuma Gonçalves da Silva e Haroldo Bonifácio). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 27 de janeiro de 1968. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. MANGUEIRA (Aluízio, Osvaldo Vitalino de Oliveira - Padeirinho, Anésio dos Santos - Comprido, Neuma Gonçalves da Silva, Euzébia Silva de Oliveira e Pedro Paulo Nogueira). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 12 de setembro de 1984. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. PORTELA (Armando Passos). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 16 de dezembro de 1967. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. SALGUEIRO (Nilson Nobre, Noel Rosa de Oliveira, Anescarzinho do Salgueiro e Haroldo Bonifácio). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 16 de dezembro de 1967. Arquivo em CD/áudio.

G.R.E.S. SALGUEIRO (Fernando Pamplona, Nelson de Andrade, Flavio Kurk e Nilson Costa). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 27 de setembro de 1984. Arquivo em CD/áudio.

HEITOR DOS PRAZERES. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1 de setembro de 1966. Arquivo em CD/áudio.

HENRIQUE FORÉIS DOMINGUES (Almirante). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 11 de abril de 1967. Arquivo em CD/áudio.

HILDA DA SILVA FERREIRA (Tia Hilda). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 25 de novembro de 2015. Arquivo em DVD/mp4.

HILDEMAR DINIZ (Monarco). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 28 de junho de 2006. Arquivo em CD/áudio.

_____. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 7 de março de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

IARA DA SILVA CABRAL DALMADA. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

IRANETTE FERREIRA BARCELLOS (Tia Surica). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 14 de março de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

IRENE SILVA. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 10 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqhzYuHQ04E&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=7&t=1165s>. Acesso em: 24 de agosto de 2020.

ISMAEL SILVA. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 29 de setembro de 1966. Arquivo em CD/áudio.

_____. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 16 de julho de 1969. Arquivo em CD/áudio.

JERONYMO DA SILVA PATROCÍNIO. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 19 de outubro de 2013. Arquivo em DVD/mp4.

JOÃO MACHADO GUEDES (João da Baiana). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 24 de agosto de 1966. Arquivo em CD/áudio.

JOEL MENEZES LOURENÇO. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 20 de junho de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JL_IenfveeM&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=10&t=146s. Acesso em 26 de setembro de 2020.

JOSÉ BISPO CLEMENTINO DOS SANTOS (Jamelão). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 26 de julho de 1972. Arquivo em CD/áudio.

LINO MANUEL DOS REIS. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

MANACÉ JOSÉ DE ANDRADE (Manacéa). Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

MARCIA DA SILVA MACHADO (Guezinha). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 18 de julho de 2014. Arquivo em DVD/mp4.

MARCOS PROTOLEU PEREIRA DO NASCIMENTO (Marquinho do Pandeiro). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 15 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5UKzQ4VwutM&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN>. Acesso em: 25 de outubro de 2020.

MARIA DA GLÓRIA LOPES DE CARVALHO (Tia Glorinha). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 1 de dezembro de 2017. Arquivo em DVD/mp4.

MARIA DAS DORES ALVES RODRIGUES. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 7 de fevereiro de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

MARLENE DE ASSIS VIEIRA. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 02 de novembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SheV6954PfQ&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=12&t=1595s>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

NAPOLEÃO JOSÉ DO NASCIMENTO FILHO (Nozinho). Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

NATALINO JOSÉ DO NASCIMENTO (Natal da Portela). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1 de novembro de 1972. Arquivo em CD/áudio.

_____. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

NELSON DE ANDRADE. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 9 de novembro de 1972. Arquivo em CD/áudio.

NÉSIO DO NASCIMENTO. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 22 de abril de 1991. Arquivo em CD/áudio.

NILCE FRANCISCA DA SILVA CHAVES (Nilce Fran). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 3 de novembro de 2014. Arquivo em DVD/mp4.

NILDA DA SILVA (Tia Nilda). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 13 de julho de 2013. Arquivo em DVD/mp4.

OSWALDO DOS SANTOS (Alvaiade). Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultura da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

OTTO ENRIQUE TREPTE (Casquinha). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 25 de maio de 2013. Arquivo em DVD/mp4.

SEBASTIÃO OLIVEIRA (Molequinho). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 28 de novembro de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

THEREZINHA DE JESUS MORAES. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 12 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtKUtYK87xA&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=8&t=19s>. Acesso em: 8 de julho de 2022.

UBIRAJARA VIEIRA DE ARAÚJO (Mestre Bombeiro). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultura da Portela, 25 de maio de 2016. Disponível em: Acesso: https://www.youtube.com/watch?v=sj6_40V1rNw&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=2&t=185s. Acesso em: 26 de novembro de 2020.

VELHA GUARDA DA PORTELA (Monarco, Argemiro, Manacéa, Casquinha, Jorge da Conceição e Osmar do Cavaco). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 25 de fevereiro de 1992. Arquivo em CD/áudio.

VERA LÚCIA GONÇALVES CORREA (Verinha). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultura da Portela, 10 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XXobnLyLfHU&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=5&t=39s>. Acesso em: 20 de dezembro de 2020.

VICENTINA DO NASCIMENTO (Tia Vicentina). Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultura da Portela, 1975. Arquivo em áudio.

VILMA NASCIMENTO. Depoimentos para a Posteridade - Memória do Povo da Dança do Samba. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 30 de julho de 1999. Arquivo em CD/mp4.

_____. Museu Histórico Portelense. Rio de Janeiro: Departamento Cultura da Portela, s.d. Arquivo em áudio.

YOLANDA DE ALMEIDA ANDRADE (Dona Neném). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 14 de fevereiro de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

_____. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 13 de julho de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9VgtJSctI8&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=4&t=8s>. Acesso em: 3 de agosto de 2021.

YVONNE LARA DA COSTA (Dona Ivone Lara). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 30 de junho de 1978. Arquivo em CD/áudio.

_____. Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 23 de julho de 2008. Arquivo em CD/áudio.

_____. Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 5 de novembro de 2014. Arquivo em DVD/mp4.

WALDIR DA SILVA (Waldir Gallo). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 7 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2WEzHzAk32k&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=6&t=38s>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

WALDIR DE SOUZA (Waldir 59). Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola/Museu do Samba, 28 de março de 2009. Arquivo em DVD/mp4.

WALDOMIRO MEIRELLES (Seu Mirinho). Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 26 de agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMOrpAR98bA&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=11&t=2206s>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

ZILMAR MENDONÇA. Memórias dos Portelenses. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Portela, 22 de março de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YncTdZjmxUc&list=PLvhuSjH9f4taVuDsQO1NU5zvBFOS0kjuN&index=9&t=150s>. Acesso em: 22 de novembro de 2021.

ENTREVISTAS:

AUREA MARIA DE ALMEIDA ANDRADE. Entrevista realizada em 15 de janeiro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

CRISTINA BUARQUE DE HOLLANDA. Entrevista realizada em 15 de agosto de 2019. Paquetá, Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

FÁBIO OLIVEIRA PAVÃO. Entrevista realizada em 3 de novembro de 2022 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

IRANETTE FERREIRA BARCELLOS. Entrevista realizada em 16 de janeiro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

_____. Entrevista realizada em 23 de agosto de 2019 na cidade do Rio de Janeiro: Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

JANE CARLA DE ANDRADE DE ARAÚJO. Entrevista realizada em 9 de janeiro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

_____. Entrevista realizada em 07 de março de 2020 na cidade do Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

_____. Entrevista realizada em 22 de setembro de 2020 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

_____. Entrevista realizada em 25 de setembro de 2021 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

_____. Entrevista realizada em 26 de setembro de 2021 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

JOÃO BAPTISTA M. VARGENS. Entrevista realizada em 22 de setembro de 2022 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

NEIDE SANT'ANNA DE ALBUQUERQUE. Entrevista realizada em 15 de janeiro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

RÊGIA MACÊDO. Entrevista realizada em 11 de outubro de 2022 [on-line]. Entrevistadora: Maria de Paula Pinheiro.

FILMES & DOCUMENTÁRIOS:

A ROÇA de Teresa. Direção: Pedro Sol. Rio de Janeiro: Imagine Filmes, 2015. 26 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yjJlrDlc1Y>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

ANICETO DO IMPÉRIO em dia de Alforria. Direção: Zózimo Bulbul. 1981. 11 mim.

AS PASTORAS - Vozes Femininas do Samba. Direção: Juliana Chagas. Fotografia: Jônathas Araújo. Rio de Janeiro: Goiabeira Filmes, 2018. 74 min.

BATUQUE na cozinha. Direção: Anna Azevedo. Fotografia: Batman Zavareze. 2004. 19 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2HJCRsBqgNU>. Acesso em: 23 de novembro de 2019.

CANDEIA entre amigos. Direção: Bruno Bacellar e Luís Fernando Couto. Rio de Janeiro: LBR Associados, 2018. 1h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJNKm0fRpF4>. Acesso em: 26 de março de 2020.

ECLATS NOIRS DU SAMBA (Fragmentos Negros do Samba). Direção: Hubert Niogret. Rio de Janeiro: TF1/Centro Nacional de La Cinematographie et du Ministere des Affaires Etrangeres, 1987. 1h.

JONGOS, CALANGOS E FOLIAS: música negra, memória e poesia. Direção Geral: Hebe Mattos e Martha Abreu. Fotografia: Guilherme Fernandez. 2007. 45 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DB_AHH3xXYQ. Acesso em: 04 de janeiro de 2020.

MEMÓRIA das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Direção e Imagens: Caito Mainier e Edgar M. Fonseca. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2014. 10 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wwxuar5cPbE>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

MEMÓRIAS do Cais do Valongo. Direção: Antonio Carlos Muricy. Co-direção: Carlo Alexandre Teixeira. Rio de Janeiro: Kabula Artes e Projetos, 2015. 28 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EAQranIgycA>. Acesso em: 02 de outubro de 2019.

NATAL DA PORTELA. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil/França: Santana Produtora Brasileira de Filmes S/A/Coup de Coeur, 1988. 1h40min.

O MISTÉRIO do samba. Direção: Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor. Fotografia: Toca Seabra. 2008. 88 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbR4DBeQXwk>. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

PAULO DA PORTELA: O seu nome não caiu no esquecimento. Direção: Demerval Netto. Coordenação: Luís Carlos Magalhães. 2001. 55 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1gUksfNUaYo>. Acesso em: 03 de dezembro de 2019.

PARTIDO-ALTO. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrasil, 1982. 22 min.

PEQUENA ÁFRICA. Direção: Zózimo Bulbul. 2002. 14 min.

PERÍMETRO CULTURAL DE OSWALDO CRUZ. Direção: Departamento Cultural da Portela. Rio de Janeiro, 2018. 19 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y2AwnJH23V4>. Acesso em: 19 de dezembro de 2019.

PORTO da Pequena África. Direção: Cláudia Mattos. Rio de Janeiro: Moviola Filmes. 2014. 77 min. Disponível em: <https://vimeo.com/105697358>. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

SENHOR DO TREM. Direção: Aída Queiroz e Cesar Coelho. Rio de Janeiro: EAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas/Campo 4 Produções Cinematográficas, 2021.

TIA CIATA. Direção: Mariana Campos e Raquel Beatriz. Fotografia: Karen Pereira e Eric Paiva. Rio de Janeiro: produção independente, 2017. 26 min.

TIA EULÁLIA: O Império do Divino. Direção: Erick Oliveira. Fotografia: Alexandre Contador. Rio de Janeiro: Plano Geral Filmes, 2006. 70 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=93W7rhZnx8A&t=1333s>. Acesso em: 22 de dezembro de 2018.

TIA SURICA DA PORTELA. Direção: Elaine Rodrigues e Fabricio Pereira Mota. Rio de Janeiro: Independente, 2006. 23 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auiqINSIWE>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

VELHA GUARDA DA PORTELA. Programa MPB Especial. São Paulo: TV Tupi, 1975. 56 min.

VELGA GUARDA DA PORTELA. Programa Ensaio. São Paulo: TV Cultura, 1991. 53 min.

REGISTROS FONOGRÁFICOS:

Álbuns:

À VERA. Intérprete: Zeca Pagodinho. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. 1 CD (56 min.). 15 faixas.

A VITORIOSA escola de samba da Portela. Intérprete: Escola de Samba Portela. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 disco vinil (38 min.). 14 faixas.

ACÚSTICO Zeca Pagodinho 2 - Gafieira. Intérprete: Zeca Pagodinho. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. 1 CD (56 min.). 16 faixas.

AMIGOS chegados. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Rio de Janeiro: Som Livre, 1990. 1 disco vinil (42 min.). 12 faixas.

ARGEMIRO Patrocínio. Intérprete: Argemiro Patrocínio. Rio de Janeiro: Phonomotor Records, 2002. 1 CD (44 min.). 16 faixas.

CANTO dos escravos. Intérpretes: Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. São Paulo: Eldorado, 1982. 1 disco vinil (33 min.). 14 faixas.

CASQUINHA da Portela. Intérprete: Casquinha da Portela. São Paulo: Lua Discos, 2001. 1 CD (41 min.). 12 faixas.

CLARIDADE da Portela. Intérprete: Marquinho do Pandeiro. Rio de Janeiro: Independente, 2020. 1 CD (44 min.). 14 faixas.

CONFORME eu sou. Intérprete: Tia Surica. Rio de Janeiro: Independente, 2021. 1 CD (45 min.). 12 faixas.

DE PÉ no chão. Intérprete: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. 1 disco vinil (35 min.). 12 faixas.

ELIZETE sobe o morro. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Copacabana, 1965. 1 disco vinil (37 min.). 12 faixas.

GRÊMIO Recreativo Escola de Samba da Portela. Intérprete: Escola de Samba Portela. São Paulo: Continental, 1972. 1 disco vinil (34 min.). 13 faixas.

HOMENAGEM a Paulo da Portela. Intérprete: Velha Guarda da Portela. São Paulo: Ideia Livre, 1989. 1 disco vinil (33 min.). 12 faixas.

HISTÓRIA das escolas de samba - Portela. Intérprete: Escola de Samba Portela. São Paulo, Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco vinil (34 min.). 12 faixas.

MINHA vontade. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2020, 1 CD (56 min.). 17 faixas.

MONARCO. Intérprete: Monarco. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco vinil (31 min.). 12 faixas.

PAGODE da Tia Doca. Intérpretes: Vários artistas. São Paulo: Paradoxx Music, 2000. 1 CD (63 min.). 5 faixas.

PORTELA passado de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 disco vinil (37 min.). 14 faixas.

SAMBA minha verdade, samba minha raiz. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI Music, 2000. 1 disco vinil (35 min.). 12 faixas.

SAMBA!. Intérprete: Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Rio de Janeiro: Todamérica, 1957. 1 disco vinil (28 min.). 8 faixas.

SEU JAIR do Cavaquinho. Intérprete: Jair do Cavaquinho. Rio de Janeiro: Phonomotor Records, 2002. 1 CD (46 min.). 15 faixas.

SURICA. Intérprete: Tia Surica. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. 1 CD (46 min.). 14 faixas.

TERREIRO. Intérpretes: Monarco e Velha Guarda da Portela. São Paulo: Eldorado, 1980. 1 disco vinil (36 min.). 12 faixas.

TUDO azul. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: EMI Music, 2000. 1 CD (45 min.). 18 faixas.

UMA GEOGRAFIA popular. Intérprete: Marquinhos de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2000. 1 CD (54 min.). 15 faixas.

VELHA Guarda da Portela. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: Kuarup, 1986. 1 disco vinil (37 min.). 12 faixas.

Músicas:

17 ANOS. Intérprete: Aparecida. Compositora: Aparecida. In: FORAM 17 anos. Intérprete: Aparecida. Rio de Janeiro: CID, 1976. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

ALÔ! Alô! Taí Carmen Miranda. Compositores: Wilson Diabo, Heitor Rocha e Maneco. Intérpretes: Damasceno e Escola de Samba Império Serrano. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1 - Carnaval 1972. Intérpretes: VÁRIOS artistas. Rio de Janeiro: AESEG/Top Tape, 1972. 1 disco vinil, lado B, faixa 2.

AQUARELA brasileira. Intérpretes: Jorginho Pessanha e Escola de Samba Império Serrano. Compositor: Silas de Oliveira. In: HISTÓRIA das escolas de samba - Império Serrano. Intérprete: Escola de Samba Império Serrano. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1974. 1 disco vinil, lado B, faixa 2.

ARGUMENTO. Compositor: Paulinho da Viola. Intérprete: Paulinho da Viola. In: PAULINHO da Viola. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1975. 1 disco vinil, lado A, faixa 2.

BAHIA de todos os deuses. Intérprete: Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Compositores: Manoel Rosa e Bala. In: SALGUEIRO 69. Intérprete: Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Rio de Janeiro: Discos Castelinho, 1969. 1 disco vinil compacto simples, lado A, faixa 1.

BARRACÃO. Intérprete: Heleninha Costa. Compositores: Luiz Antônio e Oldemar Magalhães. In: HELENINHA Costa. Intérprete: Heleninha Costa. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1952. 1 disco vinil 78 rpm, lado 2, faixa 1.

BRASIL de ontem. Intérpretes: Manacéa e Escola de Samba Portela. Compositor: Manacéa. In: HISTÓRIA das escolas de samba - Portela. Intérprete: Escola de Samba Portela. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

CAFOFO da Surica. Intérpretes: Tia Surica e Teresa Cristina. Compositora: Teresa Cristina. In: SURICA. Intérprete: Tia Surica. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. 1 CD, faixa 8.

DE PILOTO de fogão a chefe da nação. Intérprete: Royce do Cavaco. Compositores: João do Violão e Miltinho. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - Carnaval 1991 - São Paulo. Intérpretes: Vários artistas. São Paulo: Eldorado, 1990. 1 disco de vinil, lado B, faixa 1.

DITADO certo. Intérpretes: Tia Surica e Monarco. Compositor: Monarco. In: SURICA. Intérprete: Tia Surica. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. 1 CD, faixa 10.

ESTÁCIO de Sá, glória do samba. Intérpretes: Monarco e Velha Guarda da Portela. Compositor: Monarco. In: TERREIRO. Intérprete: Monarco e Velha Guarda da Portela. São Paulo: Eldorado, 1980. 1 disco vinil, lado A, faixa 4.

EU BEBO sim. Intérprete: Elizeth Cardoso. Compositores: João do Violão e Luiz Antônio. In: ELIZETH Cardoso. Intérprete: Elizeth Cardoso. Rio de Janeiro: Copacabana, 1973. 1 disco vinil compacto simples, lado A, faixa 1.

FLOR do interior. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Manacéa. In: VELHA Guarda da Portela. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: Kuarup, 1986. 1 disco vinil, lado A, faixa 3.

HINO portelense. Intérprete: Escola de Samba Portela. Compositor: Francisco Santana. In: A VITORIOSA escola de samba da Portela. Intérprete: Escola de Samba Portela. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 disco vinil, lado B, faixa 7.

HISTÓRIA pra ninar gente grande. Intérpretes: Marquinho Art'Samba e Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Compositores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Márcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino, Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo. In: SAMBAS de Enredo 2019. Intérpretes: VÁRIOS artistas. Rio de Janeiro: Gravasamba, 2018. 1 CD, faixa 5.

HOMENAGEM à Velha Guarda. Intérpretes: Monarco e Velha Guarda da Portela. Compositor: Monarco. In: TERREIRO. Intérprete: Monarco e Velha Guarda da Portela. São Paulo: Eldorado, 1980. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

LAMA. Intérprete: Tia Surica. Compositor: Mauro Duarte. In: SURICA. Intérprete: Tia Surica. Rio de Janeiro: Fina Flor, 2004. 1 CD, faixa 5.

LATA d'água. Intérprete: Marlene. Compositores: Luiz Antônio e Jota Júnior. In: MARLENE. Intérprete: Marlene. São Paulo: Continental, 1952. 1 disco vinil 78 rpm, lado A, faixa 1.

LENDAS e mistérios da Amazônia. Intérprete: Escola de Samba Portela. Compositores: Catoni, Jabolô e Valtenir. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1 - Carnaval 1970 - Gravado ao vivo. Intérpretes: VÁRIOS artistas. Rio de Janeiro: Caravelle, 1970. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

MACUNAÍMA (Heróis de nossa gente). Intérprete: Genaro. Compositores: David Correia e Norival Reis. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1 - Carnaval 1975. Intérpretes: VÁRIOS artistas. Rio de Janeiro: AESEG/Top Tape, 1974. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

MÃE, baiana mãe. Intérprete: Quinzinho e Escola de Samba Império Serrano. Compositores: Aluísio Machado e Beto Sem Braço. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - Carnaval 1983. Intérpretes: VÁRIOS artistas. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

MEMÓRIAS de um sargento de milícias. Intérprete: Martinho da Vila. Compositor: Paulinho da Viola. In: MEMÓRIAS de um sargento de milícias. Intérprete: Martinho da Vila. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1971. 1 disco vinil, lado B, faixa 5.

NASCER e florescer. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Manacéa. In: TUDO azul. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: EMI Music, 2000. 1 CD, faixa 3.

NO PAGODE do Vavá. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositor: Paulinho da Viola. In: A DANÇA da solidão. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. 1 disco vinil, lado B, faixa 1.

NON Dvcor Dvco - Qual a minha cara. Intérprete: Royce do Cavaco. Compositores: João do Violão e Miltoninho. In: SAMBAS de Enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial - Carnaval 1992 - São Paulo. Intérpretes: Vários artistas. São Paulo: Eldorado, 1991. 1 disco de vinil, lado A, faixa 1.

O CHÃO azul de Madureira. Intérpretes: Moacyr Luz e Samba do Trabalhador. Compositor: Moacyr Luz. In: AO VIVO no Renascença Clube. Intérpretes: Moacyr Luz e Samba do Trabalhador. São Paulo: Lua Music, 2012. 1 CD, faixa 7.

O MEU NOME já caiu no esquecimento. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Paulo da Portela. In: HOMENAGEM a Paulo da Portela. Intérprete: Velha Guarda da Portela. São Paulo: Ideia Livre, 1989. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

O QUITANDEIRO. Intérprete: Monarco. Compositores: Paulo da Portela e Monarco. In: MONARCO. Intérprete: Monarco. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

ORGULHO negro. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositora: Tia Doca da Portela e Jadilson Costa. In: AMIGOS chegados. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Rio de Janeiro: RGE, 1989. 1 disco vinil, lado B, faixa 1.

PASSADO de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Monarco. In: PORTELA passado de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 disco vinil, lado B, faixa 7.

PODERIO de Oswaldo Cruz. Intérprete: Marquinhos de Oswaldo Cruz. Compositores: Marquinhos de Oswaldo Cruz, Barbeirinho do Jacarezinho e Maneco. In: UMA GEOGRAFIA popular. Intérprete: Marquinhos de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2000. 1 CD, faixa 15.

PRIMEIRA escola. Intérpretes: Mauro Duarte e Os Cinco Crioulos. Compositores: Pereira Matos e Joel de Almeida. In: SAMBA no duro - Volume 2. Intérprete: Os Cinco Crioulos. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

QUANTAS lágrimas. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Manacéa. In: PORTELA passado de glória. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: RGE, 1970. 1 disco vinil, lado A, faixa 7.

QUERO morrer na Portela. Intérprete: Zé Ketí. Compositor: Zé Ketí. In: 75 ANOS de samba. Intérprete: Zé Ketí. Rio de Janeiro: Rioarte Digital, 1996. 1 CD, faixa 9.

SASSARICANDO. Intérprete: Virgínia Lane. Compositores: Luiz Antônio, Jota Júnior e Oldemar Magalhães. In: VIRGÍNIA Lane. Intérprete: Virgínia Lane. Rio de Janeiro: Todamérica, 1951. 1 disco vinil 78 rpm, lado B, faixa 1.

SEMPRE teu amor. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Compositor: Manacéa. In: TUDO azul. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: EMI Music, 2000. 1 CD, faixa 16.

TEMPORAL. Intérpretes: Tia Doca da Portela e Velha Guarda da Portela. Compositora: Tia Doca da Portela. In: TERREIRO. Intérprete: Monarco e Velha Guarda da Portela. São Paulo: Eldorado, 1980. 1 disco vinil, lado A, faixa 2.

TEMPOS idos. Compositor: Cartola. Intérprete: Cartola e Carlos Cachça. In: VERDE que te quero rosa. Intérprete: Cartola. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1977. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.

VELHO Estácio. Intérprete: Nelson Sargento. Compositores: Cartola e Nelson Sargento. In: SÓ Cartola. Intérpretes: Nelson Sargento, Elton Medeiros e Galo Preto. Rio de Janeiro: Rob Digital, 1998. 1 CD, faixa 13.

VIDA de Rainha. Intérprete: Risadinha. Compositores: Alvaiade e Monarco. In: RISADINHA. Intérprete: Risadinha. São Paulo: Continental, 1956. 1 disco 78 rpm, lado B, faixa 1.

VOLTA meu amor. Intérprete: Velha Guarda da Portela e Marisa Monte. Compositor: Manacéa. In: TUDO azul. Intérprete: Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: EMI Music, 2000. 1 CD, faixa 8.

SITES:

ACERVO O GLOBO. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

CASA DA TIA CIATA. Disponível em: Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/>. Acesso em: 6 de dezembro de 2022.

DISCOS DO BRASIL. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 17 de outubro de 2022.

G.R.E.S. PORTELA. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

HEMEROTECA DIGITAL Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

JONGO DA SERRINHA. Disponível em: <http://jongodaserrinha.org/>. Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

LIESA. Disponível em: <http://liesa.globo.com/>. Acesso em: 28 de dezembro de 2022.

PORTELA CULTURAL. Disponível em: <https://www.portelacultural.com.br/>. Acesso em: 23 de março de 2022.

PORTELA WEB. Disponível em: <https://portelaweb.org/>. Acesso em: 17 de outubro de 2022.

SPIRITO SANTO. Disponível em: <https://spiritosanto.wordpress.com/>. Acesso em 27 de outubro de 2022.

APÊNDICE

1. Relação dos depoimentos de sambistas e representantes de agremiações carnavalescas cariocas consultados em acervos de museus e instituições culturais da cidade do Rio de Janeiro (com o ano de gravação de cada depoimento indicado entre parênteses):

INSTITUIÇÃO	ACERVO	DEPOENTES
Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro	<i>Depoimentos para a Posteridade</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Heitor dos Prazeres (1966) ▪ Ismael Silva (1966 e 1969) ▪ João Machado Guedes – João da Baiana (1966) ▪ Angenor de Oliveira - Cartola (1967) ▪ Clementina de Jesus (1967) ▪ G.R.ES. Portela (1967) ▪ G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro (1967 e 1984) ▪ Henrique Foréis Domingues – Almirante (1967) ▪ Alcebíades Barcellos - Bide (1968) ▪ G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (1968 e 1984) ▪ G.R.E.S. Império Serrano (1968 e 1984) ▪ Ernesto Joaquim Maria dos Santos – Donga (1969) ▪ José Bispo Clementino dos Santos – Jamelão (1972) ▪ Natalino José do Nascimento – Natal da Portela (1972) ▪ Nelson de Andrade (1972) ▪ Yvonne Lara da Costa – Dona Ivone Lara (1978 e 2008) ▪ G.R.A.N.E.S. Quilombo (1985) ▪ Aniceto de Menezes e Silva Júnior - Aniceto do Império (1991) ▪ Nésio Nascimento (1991) ▪ Carlos Moreira de Castro - Carlos Cachaça (1992) ▪ Velha Guarda da Portela (1992) ▪ Darcy Monteiro – Darcy do Jongo (1992) ▪ Euzébia Silva de Oliveira – Dona Zica (1993) ▪ Elgio Laurindo da Silva – Delegado (1999) ▪ Alexandre de Jesus - Tijolo (1999) ▪ Vilma Nascimento (1999) ▪ Hildemar Diniz – Monarco (2006)

INSTITUIÇÃO	ACERVO	DEPOENTES
Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro	<i>A sorte é sua em conhecer</i> (1996)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ G.R.E.S. Portela - Armando dos Santos e Monarco ▪ G.R.E.S. Império Serrano - Antônio dos Santos (Mestre Fuleiro) e Eulália de Oliveira do Nascimento (Tia Eulália) ▪ G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro - Geraldo Souza e Lourival de Souza Serra (Mestre Louro)
Centro Cultural Cartola/Museu do Samba	<i>Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Yolanda de Almeida Andrade – Dona Neném (2009) ▪ Hildemar Diniz – Monarco (2009) ▪ Iranette Ferreira Barcellos – Tia Surica (2009) ▪ Maria das Dores Alves Rodrigues – Dodô da Portela (2009) ▪ Sebastião Oliveira – Molequinho (2009) ▪ Waldir de Souza – Waldir 59 (2009) ▪ Jeronymo da Silva Patrocínio (2013) ▪ Nilda da Silva – Tia Nilda (2013) ▪ Otto Enrique Trepte – Casquinha (2013) ▪ Yvonne Lara da Costa - Dona Ivone Lara (2014) ▪ Nilce Francisca da Silva Chaves – Nilce Fran (2014) ▪ Antônio Ricardo – Tio Antônio (2014) ▪ Glória Regina do Nascimento Nogueira – Dona Glória (2014) ▪ Marcia da Silva Machado – Guezinha (2014) ▪ Alice Gomes Pereira - Tia Alice (2015) ▪ Hilda da Silva Ferreira – Tia Hilda (2015) ▪ Maria da Glória Lopes de Carvalho – Tia Glorinha (2017)
Departamento Cultural da Portela/Centro de Memória da LIESA	<i>Museu Histórico Portelense</i> (década de 1970)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aniceto José de Andrade ▪ Antônio da Silva Caetano ▪ Antônio Rufino dos Reis ▪ Armando Antônio dos Santos ▪ Benício da Rocha ▪ Diva Caetano da Silva ▪ Doralice Borges da Silva ▪ Eduardo de Souza Dantas Filho - Dada ▪ Iara da Silva Cabral Dalmada ▪ Lino Manoel dos Reis ▪ Manacé José de Andrade - Manacéa

INSTITUIÇÃO	ACERVO	DEPOENTES
Departamento Cultural da Portela/Centro de Memória do Carnaval (LIESA)	<i>Museu Histórico Portelense</i> (década de 1970)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Napoleão José do Nascimento Filho - Nozinho ▪ Natalino José do Nascimento - Natal da Portela ▪ Oswaldo dos Santos - Alvaiade ▪ Vilma Nascimento ▪ Vicentina do Nascimento – Tia Vicentina
Departamento Cultural da Portela	<i>Memórias dos Portelenses</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Marcos Protoleu Pereira do Nascimento – Marquinho do Pandeiro (2015) ▪ Yolanda de Almeida Andrade – Dona Neném (2016) ▪ David de Araújo – David do Pandeiro (2016) ▪ Ubirajara Vieira de Araújo – Mestre Bombeiro (2016) ▪ Vera Lúcia Gonçalves Correia – Verinha (2016) ▪ Waldir da Silva – Waldir Gallo (2016) ▪ Irene Silva (2017) ▪ José Menezes Lourenço (2017) ▪ Marlene de Assis Vieira (2017) ▪ Therezinha de Jesus Moraes – Dona Therezinha (2017) ▪ Waldomiro Meirelles – Seu Mirinho (2017) ▪ Zilmar Mendonça (2017)

2. Descrição das atividades realizadas na cidade do Rio de Janeiro no período de 2 de agosto de 2019 a 7 de março de 2020:

	ATIVIDADE	LOCAL	DATA
1.	Visita à sede da Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata e conversa com Gracy Mary Moreira (bisneta de Tia Ciata)	Rua Camerino, nº 5 – Centro	2 de agosto de 2019
2.	Feijoada da Família Portelense	G.R.E.S. Portela (Rua Clara Nunes, nº 81 - Oswaldo Cruz)	3 de agosto de 2019
3.	Apresentação do enredo para o Carnaval de 2020 da Portela	Portelinha (Estrada do Portela, nº 446 - Oswaldo Cruz)	7 de agosto de 2019
4.	Circuito guiado "Caminhos de Tia Ciata", visita à Casa de Tia Ciata e conversa com Gracy Mary Moreira	Bairros da Saúde e Gamboa	8 de agosto de 2019
5.	Visita e conversa com David do Pandeiro (<i>in memoriam</i>), integrante da Velha Guarda da Portela	Residência de David do Pandeiro	14 de agosto de 2019
6.	Conversa com Cristina Buarque de Hollanda	Residência de Cristina Buarque - Ilha de Paquetá (RJ)	15 de agosto de 2019
7.	Roda de samba "SUBURBANISTAS" com Tia Surica	Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma (Rua do Propósito, nº 20 - Saúde)	17 de agosto de 2019
8.	Conversa com Rogério Rodrigues - Coordenador do Departamento Cultural da Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	22 de agosto de 2019
9.	Feijoada da Tia Surica	G.R.E.S. Difícil é o Nome (Av. Dom Hélder Câmara, nº 6990 - Pilares)	26 de outubro de 2019
10.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	30 de outubro de 2019
11.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	6 de novembro de 2019
12.	"Conversamba" com G.R.E.S. Portela - Participantes: Tia Surica, Nilo Sérgio, Serginho Procópio e Jeronymo Patrocínio	Teatro Ziembinski (Rua Heitor Beltrão s/nº, Tijuca)	7 de novembro de 2019

	ATIVIDADE	LOCAL	DATA
13.	Feijoada da Família Portelense	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	9 de novembro de 2019
14.	Festa de Baianas - Encontro tradicional que reúne todas as alas de baianas de escolas de samba do Rio de Janeiro	G.R.E.S União da Ilha (Estrada do Galeão, nº 322 - Cacuaia)	10 de novembro de 2019
15.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	13 de novembro de 2019
16.	Feijoada de aniversário de Tia Surica	G.R.E.S. Difícil é o Nome (Pilares)	16 de novembro de 2019
17.	Almoço de aniversário de Tia Surica	Cafofo da Surica (Oswaldo Cruz)	17 de novembro de 2019
18.	Encontro das Velhas Guardas - Encontro tradicional reunindo todas as Velhas Guardas de Escolas de Samba do Rio de Janeiro	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	20 de novembro de 2019
19.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	27 de novembro de 2019
20.	Trem do Samba	Central do Brasil – Oswaldo Cruz	2 de dezembro de 2019
21.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	4 de dezembro de 2019
22.	"Conversamba" com G.R.E.S. Império Serrano - Participantes: Rachel Valença, Aluizio Machado, Gilmar Cunha, Lucas Donato	Teatro Ziembinski (Rua Heitor Beltrão s/nº, Tijuca)	5 de dezembro de 2019
23.	Festa de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	8 de dezembro de 2019
24.	Feira das Yabás	Praça Paulo da Portela (Oswaldo Cruz)	8 de dezembro de 2019
25.	Ensaio de rua para o Carnaval de 2020 – Portela	Estrada Intendente Magalhães-Campinho	19 de janeiro de 2020
26.	Missa e almoço em homenagem a São Sebastião, padroeiro da Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	20 de janeiro de 2020

	ATIVIDADE	LOCAL	DATA
27.	Visita Guiada - Área de Especial Interesse Cultural/Perímetro Cultural de Oswaldo Cruz - Visita a espaços culturais históricos do bairro - Organização: Departamento Cultural da Portela	Oswaldo Cruz	22 de janeiro de 2020
28.	Ensaio de Comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	22 de janeiro de 2020
29.	Ensaio de Comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	29 de janeiro de 2020
30.	Feijoada da Família Portelense	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	1 de fevereiro de 2020
31.	Ensaio de rua para o Carnaval de 2020 – Portela	Estrada do Portela (Oswaldo Cruz)	2 de fevereiro de 2020
32.	Ensaio da Filhos da Águia - Escola de Samba Mirim da Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	7 de fevereiro de 2020
33.	Feijoada da Tia Surica	G.R.E.S. Difícil é o Nome (Pilares)	8 de fevereiro de 2020
34.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	12 de fevereiro de 2020
35.	Circuito guiado "Caminhos de Tia Ciata" e visita à Casa da Tia Ciata	Bairros Saúde e Gamboa + Casa de Tia Ciata	15 de fevereiro de 2020
36.	Lavagem da Sapucaí com as alas de baianas das escolas de samba do Rio de Janeiro	Sambódromo da Marquês de Sapucaí	16 de fevereiro de 2020
37.	Ensaio de comunidade para o Carnaval de 2020 – Portela	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	19 de fevereiro de 2020
38.	Concentração e desfile do G.R.E.S. Portela - Apoio técnico à ala de baianas	Sambódromo da Marquês de Sapucaí	23 de fevereiro de 2020
39.	Almoço na casa de Tia Surica - Apuração do desfile do Grupo Especial das escolas de samba do Rio de Janeiro	Cafofo da Surica (Oswaldo Cruz)	26 de fevereiro de 2020
40.	Feijoada da Família Portelense	G.R.E.S. Portela (Oswaldo Cruz)	7 de março de 2020