QUINTAL DA TIA DOCA: ESPAÇO DE SOBREVIVÊNCIA NEGRA APÓS A DIÁSPORA

Yasmin Menezes Iracema dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho

Rio de Janeiro

Setembro de 2025

“QUINTAL DA TIA DOCA: ESPAÇO DE SOBREVIVÊNCIA NEGRA APÓS A DIÁSPORA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Yasmin Menezes Iracema dos Santos

Banca examinadora:

Presidente, Professor Dr. Renan Ribeiro Moutinho (CEFET/RJ - Orientador)

Professora Drª. Mariana da Silva Lima (CEFET/RJ - Examinadora Interna)

Professora Drª. Sônia Beatriz dos Santos (FEBF-UERJ - Examinadora Externa)

Rio de Janeiro/RJ

Setembro de 2025

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S237 Santos, Yasmin Menezes Iracema dos
Quintal da Tia Doca: espaço de sobrevivência negra após a diáspora / Yasmin Menezes Iracema dos Santos. — 2025.
120f. + anexo : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2025.
Bibliografia : f. 115-120
Orientador: Renan Ribeiro Moutinho

1. Samba - Rio de Janeiro (RJ). 2. Negos – Rio de Janeiro (RJ). 3. Música popular - Brasil. 4. Subúrbios. I. Moutinho, Renan Ribeiro. (Orient.). II. Título.

CDD 782.42164098153

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 no 5507/04

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às minhas avós.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos dois últimos anos, tão intensos e desafiadores, contei com o apoio, o carinho e a troca de muitos. O processo de pesquisa, que em diversos momentos foi marcado por aflições e incertezas, só se tornou possível porque tive ao meu lado essas presenças. A todos e todas que estiveram comigo nesse percurso, ou que, de alguma forma, atravessaram minha vida e contribuíram para que eu chegasse até aqui, registro minha profunda gratidão.

A Deus e à espiritualidade, agradeço por nunca terem me desamparado, por serem o farol que me guiou em meio às tempestades que atravessei e por terem me colocado no lugar onde eu deveria e proporcionado os encontros que eu precisava.

À minha mãe, Mônica, agradeço pela alegria contagiante e por ter me incentivado desde cedo a dedicar-me aos estudos, mostrando que esse seria o caminho possível diante da nossa realidade. Sou grata pelo cuidado constante, pela preocupação diária e por todo o amor que sempre me sustentou e fortaleceu ao longo dessa trajetória. Ao meu pai, Fábio, agradeço por ter financiado grande parte da minha formação e por ter sempre demonstrado seu amor e cuidado através da presença. Recordo com gratidão as vezes em que me buscou após as aulas que terminavam mais tarde.

Às minhas avós, Maria de Lourdes e Vera Lúcia, por serem as matriarcas que foram e são os pilares da minha família, tornando possível que eu pudesse enxergar a independência e autonomia como uma herança ancestral. À minha tia-avó Fatinha, uma inspiração desde cedo pelo seu modo de viver, seus gostos e seu carinho essencial na minha formação. Aos meus tios e tias, Andréia e Cristina, minhas primeiras professoras, mulheres sensíveis e profissionais, que desde sempre me amaram incondicionalmente e foram torcedoras fundamentais na minha trajetória acadêmica, deixo minha profunda gratidão. Ao meu tio Ricardo, que me apresentou à Portela, foi uma presença marcante na minha infância e responsável por despertar em mim o gosto por ouvir sambas-enredo antigos, também expresso meu reconhecimento. Meus tios foram verdadeiros mecenas e me apoiaram financeiramente na caminhada da pesquisa até que eu conseguisse me manter.

Ao meu amor, Maria Beatriz, agradeço por estar comigo em todos os momentos em que precisei de colo, escuta e conselhos durante esses dois anos de pesquisa e em

todos os outros em que dividimos a vida. Em especial, nos últimos três meses, sua empatia foi essencial. Obrigada também por compartilhar comigo as alegrias e, sobretudo, o nosso amor. Este momento só se tornou possível porque você esteve comigo. Estendo minha gratidão ao meu cunhado, Luiz Guilherme, por ceder o seu quarto e o seu computador — muito maneiro, por sinal — durante todo o processo de escrita da proposta de pesquisa, processo seletivo e também na defesa. Aos meus sogros, Andréa e Ernani, agradeço pela amizade, por todos os incentivos, pela torcida e pela energia sempre positiva.

Aos amigos e amigas que sonharam comigo desde o início desta trajetória, deixo o meu agradecimento.

Ao meu orientador, Renan Ribeiro Montinho, agradeço pela escuta atenta, pela generosidade e pelo carinho, por afirmar a intelectualidade de seus alunos e alunas, reconhecendo-os como pesquisadores e intelectuais negros. Suas palavras doces nos dias de aflição foram fundamentais para que eu seguisse adiante.

Aos professores, professoras e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET/RJ, expresso meu profundo agradecimento. Aos professores do programa, agradeço pela oportunidade de aprender, pela qualidade das aulas e pelo acolhimento. Suas reflexões e conhecimentos compartilhados me fizeram consciente da sorte e da honra que foi atravessar esses dois anos em diálogo com tantas referências importantes.

À turma 2023.3, agradeço pela experiência única de ingressar em um programa de pós-graduação em que a maioria dos estudantes é negra. As trocas, os diálogos e as partilhas vividas nesse espaço foram intensas e cheias de alegria e potência. Estar em sala de aula com esse pessoal bonito foi um marco em minha vida que permanecerá para sempre em minha memória. Concluir o mestrado, para mim, sempre foi um sonho e a realidade proporcionada por todos esses indivíduos se tornou muito melhor e maior do que eu jamais poderia sonhar.

Por fim, agradeço pelo apoio financeiro concedido pela bolsa CAPES, que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa e garantiu minha permanência no programa de pós-graduação.

RESUMO

Tia Doca, ou Jilçara Cruz Costa, foi uma figura central na preservação e difusão da cultura negra no Rio de Janeiro, especialmente por meio do Quintal da Tia Doca, localizado em Oswaldo Cruz. O espaço, consolidado a partir dos anos 1980, tornou-se um território de resistência e valorização da musicalidade e identidade negra, inspirado pelas práticas ancestrais das Tias Baianas da Praça Onze. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa documental, valendo-se de fontes como o documentário *O Batuque na Cozinha* (2004), o CD *Pagode da Tia Doca*, entrevistas concedidas por Doca e registros fotográficos. O objetivo é compreender como o Quintal atuou como um contra-espaço negro, promovendo sociabilidade e continuidade de saberes em um contexto de diáspora. Além disso, investiga-se a figura de Tia Doca como protagonista na construção simbólica e física desse território, conectando o passado e o presente, ao mesmo tempo em que fortalece a memória e a identidade cultural afrodiaspórica. A análise também enfoca a relevância das Tias e as mulheres negras sambistas na manutenção dessas práticas culturais em espaços racializados, evidenciando o Quintal como um importante legado de resistência afrodiaspórica.

Palavras-chave: Tias do Samba; Afrodiáspora; Territorialidade; Pagodes; Subúrbio

ABSTRACT

Tia Doca, or Jilçara Cruz Costa, was a central figure in the preservation and dissemination of Black culture in Rio de Janeiro, particularly through the *Quintal da Tia Doca*, located in Oswaldo Cruz. Established in the 1980s, this space became a territory of resistance and a site for valuing Black musicality and identity, inspired by the ancestral practices of the *Tias Baianas* from Praça Onze. This research adopts a qualitative documentary approach, drawing on sources such as the documentary *O Batuque na Cozinha* (2004), the album *Pagode da Tia Doca*, interviews granted by Doca, and photographic records. The aim is to understand how the *Quintal* functioned as a Black counter-space, fostering sociability and the continuity of knowledge within a diasporic context. Furthermore, it investigates Tia Doca as a protagonist in the symbolic and physical construction of this territory, connecting past and present while strengthening the memory and cultural identity of the African diaspora. The analysis also highlights the relevance of the *Tias* and Black women samba artists in sustaining these cultural practices in racialized spaces, positioning the *Quintal* as an important legacy of Afro-diasporic resistance.

Keywords: Tias do Samba; African Diaspora; Territoriality; Pagodes; Suburbs

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bloco “Quem Fala de Nós Come Mosca” (1920) 56
Figura 2 – Tia Doca e Paulinho da Viola na Velha Guarda da Portela (1989) 69
Figura 3 – Dona Ivone Lara no Quintal do Manacéa (1978) 77
Figura 4 – Tia Doca em sua roda de samba 80
Figura 5 – Reportagem sobre o Terreirão de Tia Doca (1983) 82
Figura 6 – Matéria do jornal O Globo: "Pagode que assume a sua grife autêntica" 83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Discografia de Tia Doca e Participações 98
Tabela 2: Faixas do Álbum 101

SUMÁRIO

Introdução……..11
I - Tudo Vem Da Mesma Mãe (África) Com Pais Diferentes: reorganizando laços na diáspora..... 26
1.1 Fluxos migratórios e as raízes do samba carioca.....32
1.2 Das batucadas do Vale do Paraíba à construção cultural do subúrbio.....38
1.3 Sociabilidade negra e axé..... 42
1.4 Oswaldo Cruz: A roça de solo fértil em bamba.....49
II - Tia Doca: corpo e voz continuidades na diáspora.....61
2.1 A infância no Morro da Serrinha.....62
2.2 Da mulher à matriarca: a construção da figura de Tia.....67
2.3 O que eram os quintais? Territórios de samba, memória e pertencimento.....72
2.4 O Quintal da Tia Doca..... 76
III – Terreirão da Tia Doca: uma análise fonográfica e artística da trajetória de Doca.....86
3.1 Elas não compõem? Uma análise do papel da mulher negra sambista a partir do documentário: O Mistério do Samba (2008)..... 90
3.2 Tia Doca, a partideira: Quem samba partido-alto, samba miudinho..... 93
3.3 Contribuições fonográficas de Tia Doca: participações e gravações..... 98
3.4 O CD Pagode da Tia Doca (2000).....100
Considerações Finais..... 112
Referências..... 116
Anexos.....122

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte de um lugar de correlação, uma espécie de resgate das memórias de pessoas que contribuíram para a construção da forma como percebo o mundo e como desejo ser vista por ele. Minhas análises são permeadas pelos degraus da minha vida acadêmica, mas têm como ponto de partida o meu ser social, as pessoas ao meu redor e as minhas aflições. Antes mesmo do ambiente acadêmico ser uma possibilidade e uma escolha, experienciei os lugares que utilizo como recorte dentro da pesquisa. Madureira e Oswaldo Cruz fazem parte do meu cotidiano. É o centro comercial e cultural mais próximo da minha casa e, desde sempre, pude transitar e observar as particularidades, as pessoas, a potência cultural e política da região.

O carnaval de 2002 é o primeiro do qual guardo lembranças. Minha avó, Maria de Lourdes, costurou à mão as lantejoulas douradas da minha fantasia. Eu já conhecia de cor o samba da Mangueira que foi a campeã daquele ano. Fomos para o carnaval de rua em Marechal Hermes e, no auge dos meus quatros anos, vim chorando para casa por querer ficar mais. Como uma memória recente, consigo fechar os olhos e recordar a capa do CD de sambas-enredo do carnaval de 2003, além de cantar todo o samba da Portela do carnaval de 2000, que meu tio Ricardo cantarolava insistentemente. Mesmo não sendo de uma família envolvida com o mundo do samba, o contato com todo esse universo veio cedo, são as recordações essenciais e felizes da minha primeira infância. As lantejoulas costuradas pela minha avó, ter aprendido a sambar com a minha tia-avó Fatinha e o seu namorado Batata e ter um tio que me ensinava todos os sambas da Portela me trouxeram até esta pesquisa.

Eu nasci e fui criada na favela do Muquiço. Meu bisavô paterno trabalhava na concessionária de energia no período varguista; com isso, toda a família acabou mudando-se para o Conjunto Habitacional Presidente Getúlio Vargas, em Deodoro. Deodoro foi projetado para ser o local de moradia para trabalhadores, sendo boa parte deles trabalhadores da Rede Ferroviária. Com o passar do tempo e o avanço do tráfico de drogas, o Conjunto Habitacional Presidente Getúlio Vargas junto aos barracos que cercam o valão, que corta toda a comunidade, transformou-se na favela do Muquiço. O bairro ainda mantém sua estrutura inicial, tornando-se necessário buscar nos bairros

vizinhos acesso ao comércio, lazer, entre outros fatores. Minha relação com Madureira e Oswaldo Cruz compõe toda a minha vida, pois eram os lugares de referência. Minha avó adorava andar pelo calçadão de Madureira. Mesmo que o objetivo fosse não gastar nada, passávamos as tardes passeando entre o Shopping do Peixinho, a Galeria Bala de Coco e no Polo 1. Antes de voltarmos para casa, eu ganhava uma casquinha no McDonald 's em frente à quadra do Império Serrano.

Aos dezesseis anos, decidi que queria ser professora de História. Em uma conversa com meu professor do segundo ano do ensino médio, ele contou um pouco sobre a UERJ e como a graduação lá poderia ser a melhor opção. Até então, eu não conhecia ninguém que tivesse feito faculdade pública, e isso passou a ser, além de um sonho, o meu objetivo. No terceiro período da graduação, fiz a disciplina História do Rio de Janeiro e foi ali que tracei os meus objetivos de pesquisa, que seriam focados na cidade. Desde esse momento, queria pesquisar sobre Oswaldo Cruz e Madureira, e só na pós-graduação isso se concretizou.

Buscando recortes dentro das inúmeras possibilidades oferecidas pela região, lembrei de sempre ouvir o Batata falando dos pagodes de Madureira: “O pagode lá é bom à pampa”. Por meio da memória e da saudade deixada pelo Batata, das festas que vivi, permitida pelas mulheres que me criaram e do meu interesse acadêmico pela cultura do Rio de Janeiro, passei a pesquisar as rodas de sambas e festividades do lugar. Assim que encontrei o Quintal da Tia Doca percebi que ele era uma miscelânea de tudo isso que me constrói. Ali, o quintal passa a ser uma possibilidade de pesquisa. O primeiro passo foi assistir ao documentário *O Batuque na Cozinha* dirigido por Anna Azevedo em 2004. Na cena em que Doca está na cozinha cortando as carnes da sopa de ervilha para dessalgar e sua netinha, de chupeta, tenta comer o sal que está na tábua, ela corrige a criança como só uma avó faria, foi neste momento que tive a certeza de que tinha encontrado minha pesquisa. Era a oportunidade que a vida me dava para me reencontrar, dentro das minhas individualidades.

Minhas duas avós são os eixos da minha estrutura familiar, a história que se repete em milhares de lares brasileiros. Duas mulheres que criaram sozinhas seus filhos, e sobreviveram a violência doméstica dos seus maridos. Por acaso, ou não, ambas trabalharam a vida toda como merendeiras pelo Município do Rio de Janeiro. Mesmo na

carência, no aperto e na ausência, a dignidade nunca faltou, pelas brechas elas sobreviveram e deram a oportunidade que hoje eu pudesse sonhar.

No documentário *O Batuque na Cozinha (*2004), Tia Doca reverencia sua mãe como uma grande mulher por ter criado quatro filhos em uma favela, sozinha e sem a presença do pai, assim como aconteceu com ela. Doca também foi abandonada por seu marido e, a partir disso, decidiu abrir ao público o pagode em seu quintal. Vender comidas e bebidas foi a forma encontrada para sua sobrevivência. A história de Doca é replicada incontáveis vezes, com rostos e tons de vozes diferentes, sendo a cor da pele o ponto em comum em muitas delas. Doca e milhares de outras mulheres negras tiveram que assumir a total responsabilidade de prover financeiramente a sobrevivência da sua família. Assim como minha avó Vera, lidar com o trauma do abandono foi buscando saídas para não sucumbir à fome.

Durante toda experiência afrodiaspórica, mulheres negras utilizaram dos seus *saberes e fazeres* ancestrais para dar continuidade ao laço interrompido pelo tráfico transatlântico de escravizados africanos. Através do trabalho doméstico, do ato de cozinhar e de trabalhos informais, elas conseguiram sustentar seus lares. Tia Doca alcançou em sua arte não só um meio de sobrevivência, mas de tornar-se imortal. Cantora, compositora e intérprete, marcando toda uma geração de Tias do Samba, construiu o famoso quintal que é vívido, mesmo depois do seu falecimento, em 2009.

O pagode da Tia Doca faz parte do imaginário social do subúrbio do Rio de Janeiro. Mesmo quem não pode frequentar seus sambas conhece alguma história, ouviu alguma canção, ou conhece algum cantor ou cantora que começou ou consolidou sua carreira naquele quintal. Tia Doca, junto a outras matriarcas, construiu a grandeza da Portela. Todas as vezes que a águia[1] entra na Sapucaí é pela força motriz dessas grandiosas mulheres pretas, que são a base da construção tanto de grandes eventos como o carnaval quanto do nosso cotidiano. O Quintal da Tia Doca fica localizado em uma região que experimentou um passado colonial. Uma parcela dos seus moradores migrou do Vale do Paraíba no início do século XX, assim como a população negra que morava

[1]A águia é o símbolo que representa a Escola de Samba Portela, idealizada por Antônio Caetano, e tornou-se parte da tradição da escola. Atualmente, a alegoria, presente em todos os desfiles, aguça curiosidade e expectativas dos torcedores, ansiosos para descobrir como o símbolo será representado na avenida. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Antônio Rufino relata: “O Estácio era a escola mais antiga e inventou de desfilar com um leão como símbolo, o rei das selvas. A Mangueira não quis ficar atrás e adotou a lira, a rainha da música. Marcamos uma reunião. O Paulo ficou matutando, mas foi Caetano que teve uma luz, escolhendo o condor, o pássaro que voa mais alto.” (O Globo, 1986, p. 8).

no centro da cidade do Rio de Janeiro e foi afetada pela reforma urbanística de Pereira Passos. Para Stuart Hall (2003), a identidade cultural é que mantém o diálogo com um "núcleo imutável" que é acrônimo e vinculado ao passado, presente e futuro. Hall, denomina esse traço como um cordão umbilical "(...) é o que chamamos de *tradição*, cujo teste é o da sua fidelidade às origens, sua presença, consciente diante de si e da sua autenticidade." (HALL, 2003, p. 29).

Com a influência Kongo-Angola, nagô e de outras nações africanas, as práticas, saberes e fazeres que cruzaram o Atlântico estão em continuidade nas terras brasileiras e Oswaldo Cruz é um exemplo disso. As canjiras, jongos, caxambus, rodas de samba, as Baianinhas de Oswaldo Cruz, o Conjunto Oswaldo Cruz, a Portela, entre outros, fundamentaram a construção da sociabilidade negra que ultrapassou a territorialidade do bairro.

O Quintal da Tia Doca ocupa esse espaço no subúrbio do Rio de Janeiro, terreiro que possibilita os pagodes que, anteriormente, aconteciam aos domingos, mas que atualmente, sob o comando do Nem (filho de Doca), acontecem aos sábados. Este quintal, como tantos outros, consolidou-se como um local de valorização da cultura e musicalidade negra sendo também um local de identificação e fortalecimento racial. Seus frequentadores inicialmente eram os integrantes da Velha Guarda da Portela que buscavam ensaiar suas performances, até que o evento foi tomando maiores proporções. A "boca a boca" passou a atrair um público maior e, agora, seus frequentadores vinham, em sua maioria, de bairros vizinhos de Oswaldo Cruz e Madureira.

Os quintais das Tias se popularizaram pelo subúrbio do Rio de Janeiro, em áreas onde o direito ao lazer era restrito, distante das zonas centrais das cidades, ou em áreas marginalizadas, como o Morro da Mangueira e o Morro do Estácio. Esses espaços, que ganharam fama pelos seus pagodes, acolhiam os compositores, músicos e o público dessas localidades, atuando como centros de cultura negra, onde os sambas sobre corações partidos e as dores cotidianas se faziam presentes. O lero (disputa de versos) e a reinterpretação das canções mais antigas, vivas nas memórias dos mais velhos, era o que atraía o público. O quintal da Tia Doca se consolidou nesse cenário: a famosa sopa de ervilha preparada por ela e os grandes nomes que começaram por aquele terreiro, como Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho, marcaram a história de Oswaldo Cruz e a cena musical do samba. Por meio do seu pagode, Doca se reergueu das rasteiras que

levou da vida e usou as ferramentas que estavam disponíveis: sua voz, seu tempero e sua ancestralidade.

O presente estudo toma como objeto de análise a trajetória de Tia Doca, compreendida enquanto liderança feminina negra de relevância histórica para a preservação, a construção e a continuidade de uma herança social e cultural afrodiaspórica no subúrbio carioca. Considera-se em especial o papel desempenhado pelo seu Quintal, espaço de sociabilidade, resistência e produção musical, como locus privilegiado para a manutenção e a atualização de práticas, saberes e redes de sociabilidade que remontam a tradições oriundas da diáspora negra.

Nesse sentido, a investigação parte do reconhecimento de suas contribuições artísticas, notadamente no âmbito da Velha Guarda Show da Portela, para compreender de que maneira sua atuação articulou memória, identidade e produção cultural. Assim, formula-se a seguinte questão norteadora: como Tia Doca, por meio de seu Quintal e de sua atuação artística na Velha Guarda Show da Portela, contribuiu para a preservação, construção e continuidade de uma herança social e cultural afrodiaspórica no subúrbio carioca entre as décadas de 1990 a 2000?

A hipótese principal desta pesquisa sustenta que mulheres negras sambistas, como Tia Doca, desempenharam um papel central na construção da sociabilidade negra no subúrbio carioca, ao transformarem espaços racializados, como o Quintal que levava o seu nome, em territórios de resistência cultural. Esses espaços não apenas celebraram o samba, mas também fortaleceram redes de solidariedade comunitária e reafirmaram identidades negras em um contexto de exclusão social e racial.

A partir da hipótese principal, elaborei um conjunto de hipóteses que fundamentam as investigações nos capítulos. Como primeira hipótese secundária, considero que o protagonismo de mulheres negras em espaços de sociabilidade, como o samba, contribuiu para a formação de lideranças femininas em suas comunidades como estratégias para a subversão de estruturas racistas e coloniais. O protagonismo de mulheres negras na gestão de espaços de sociabilidade como os quintais, quadras e terreiros, está entre os saberes e fazeres experienciados pela diáspora negra.

Como segunda hipótese, considero o Quintal da Tia Doca como um território simbólico, e político, em que as tradições culturais afrodiaspóricas são preservadas e

adquirem contornos de continuidade, contribuindo para a identificação étnico-racial dos seus frequentadores.

A terceira e última hipótese secundária versa sobre a dimensão que as interações culturais (e políticas) no Pagode realizado no Quintal da Tia Doca, entre as décadas de 1990 e 2000, fortaleceram sociabilidades, redes de afeto e estratégias de circulação de mulheres negras.

Para analisar o papel desempenhado por Tia Doca na construção do seu Quintal como um contra-espaço negro, preservando e dando continuidade às práticas e saberes das Tias baianas na virada do século XIX para o século XX, e tecendo uma rede de sociabilidade negra em outra temporalidade e contexto histórico, esta pesquisa seguirá pela metodologia de análise qualitativa.

A opção pela metodologia de análise qualitativa na presente pesquisa justifica-se pela sua capacidade de analisar, em profundidade, as dinâmicas sociais e culturais no papel das mulheres negras sambistas na construção da sociabilidade negra em espaços racializados. Essa abordagem permite interpretar significados, práticas e relações simbólicas presentes na atuação de figuras como Tia Doca e na configuração do Quintal como território de resistência.

Dentro do amplo leque de possibilidades que a metodologia de análise qualitativa oferece, escolhi o método de análise documental devido ao recorte temporal adotado para a pesquisa e à disponibilidade de fontes, como fotos, documentários e composições. De acordo com Cellard (2012), a história social, ao ampliar a noção de documento, reforça essa perspectiva, entendendo como fonte qualquer vestígio do passado ou testemunho que possa contribuir para a compreensão de fenômenos sociais.

Mesmo após o falecimento de Tia Doca é possível trabalhar com a documentação que ela produziu em vida, explorando sua perspectiva. Trata-se de uma busca para compreender as formas pelas quais o sujeito, como Tia Doca, se percebia e interpretava as interferências socioespaciais em sua vida. A escolha de analisar a oralidade e o protagonismo de Tia Doca configura o caminho percorrido pela dissertação, observando a maneira como ela se expressava, a racionalidade de suas escolhas e a forma como articulou seus pensamentos.

A fim de adensar a compreensão sobre Doca e o seu quintal, selecionamos produções musicais e audiovisuais como fontes para obtenção de dados que nos parecem relevantes para esta pesquisa.

Entre as produções musicais, destacam-se o CD Pagode da Tia Doca (2000), composições e depoimentos de gravações do período. Além disso, utilizarei também os documentários O Batuque na Cozinha (2004) e O Mistério do Samba (2008), este último produzido por Leonardo Netto, Lula Buarque de Holanda e Marisa Monte, produção que retrata o cotidiano da Velha Guarda da Portela e a busca pela recuperação de composições antigas nunca gravadas a partir de pesquisa realizada pela própria cantora Marisa Monte. Esses documentários serão utilizados como registros analíticos e fontes que auxiliam na organização dos parâmetros metodológicos desta pesquisa.

Além disso, o livro *Batuque na Cozinha: As Receitas e as Histórias das Tias da Portela* (2004), de Alexandre Medeiros, jornalista e cronista, conduz a narrativa por meio das histórias das Tias da Portela. Dividido em quatro capítulos dedicados às tias: Doca, Eunice, Surica e Dona Neném, a vida dessas mulheres são entrelaçadas com a história do carnaval e, em especial, a da Portela. A cozinha e o samba são algumas das muitas atribuições que essas figuras carregam como *Tias*. Entre dores e alegrias presentes na vivência dessas grandes mulheres negras, o livro compartilha as receitas que faziam mais sucesso nos seus quintais e pagodes. O texto atua como um suporte biográfico sobre a vida de Tia Doca na pesquisa. Entrelaçado ao documentário *O Batuque na Cozinha,* o livro carrega declarações ainda mais íntimas da vida artística e pessoal de Doca.

Para Ramos (2008), o documentário é uma representação narrativa em imagens, em que as lentes das câmeras criam proposições acerca do mundo, de modo que exista um espectador que receba essa narrativa como uma afirmação sobre o mundo. Como destaca o autor, “A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.” (RAMOS, 2008, p. 22).

Segundo Mariana Mousse (2012), a produção de documentários no Brasil passou por um período de crescimento significativo, impulsionado pelo barateamento dos equipamentos e pelo aumento da facilidade técnica ocorrido nos últimos anos da

década de 1990. Além disso, os avanços tecnológicos permitiram a expansão contínua dessas produções cinematográficas. As obras mencionadas na pesquisa foram produzidas após esse momento de crescimento e popularização do gênero fílmico, sendo, portanto, atrelado ao processo apontado por Mousse.

O documentário, O Batuque na Cozinha (2004), dirigido por Anna Azevedo, é um importante norteador para o desenvolvimento desta pesquisa. A produção centralizada nas Pastoras da Portela (Doca, Eunice e Surica), costura a história pessoal dessas mulheres junto ao papel que elas exerciam dentro da Velha Guarda da Portela e nos seus quintais. Os territórios próprios, comandados pelas matriarcas, que em um primeiro olhar apresentam-se como uma extensão da quadra da escola, abrigando os ensaios do coral da Velha Guarda. Estes espaços logo tornaram-se o próprio evento, tanto pela personalidade da Tia, responsável por gerir e por nomear o espaço, quanto pela boa comida e pelo samba.

As fontes audiovisuais possibilitam uma análise a partir das falas de Docas e das outras Pastoras da Velha Guarda da Portela. As faixas selecionadas para a gravação do *CD Pagode da Tia Doca (2000),* demonstram a preocupação com o resgate de sambas antigos, que abordam temas como religiosidade e afetos. Nas composições de Tia Doca nota-se como ela enxergava o seu mundo e se inspirava em suas produções artísticas. Doca não escondia suas dores e, ao mesmo tempo, era pura resiliência. Compositora de *Orgulho Negro,* em parceria com o seu filho, Jadilson Costa, a canção gravada na voz de Jovelina Perola Negra, é uma afirmação e pertencimento à sua negritude, como por exemplo, *"Negro é raiz, me orgulho por isso, me sinto feliz" (1990).* Protagonista do seu quintal e da sua vida, foi responsável por consolidar esse espaço repleto de simbolismos afrodiaspóricos. Por meio das fontes apresentadas ao longo da pesquisa, busca-se compreender o papel desempenhado por Doca, como mulher negra, sambista, tia e artista, na construção da sociabilidade negra no subúrbio carioca.

Alguns conceitos serão pilares essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Na obra *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (2001), o sociólogo inglês Paul Gilroy analisa as conexões culturais entre os povos afrodiaspóricos nas Américas, Europa e África, evidenciando como esses processos contribuíram para a formação de identidades negras na modernidade ocidental. O conceito de *Atlântico Negro* remete à experiência paradoxal de pertencimento e deslocamento provocada pela

diáspora, revelando uma consciência que se manifesta na forma de encarar o apagamento de uma memória coletiva. Mesmo marginalizada, essa memória persiste e se manifesta na construção de identidades que desafiam a estrutura dominante. Ao traçar o conceito de modernidade a partir da experiência diaspórica, Gilroy enfatiza a musicalidade como uma prática fundamental para a população negra em diáspora, capaz de produzir territórios performativos intensos, nos quais se articulam identidades, simbolismos e modos de existir no mundo do colonizador.

Leda Maria Martins — poeta, ensaísta, professora da Universidade Federal de Minas Gerais — contribui para a construção da experiência do tempo espiralar nesta pesquisa, fundamentando pilares como diáspora e corporeidade. A recriação dos laços dos variados grupos étnicos do continente africano em diáspora, em diferentes territórios, é, para Martins, inseparável da memória e da performance, dimensões que sustentam sua reflexão. Em sua obra Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela (2021), a autora parte das culturas enraizadas na oralidade e ligadas à filosofia ancestral, em que o corpo atua como agente produtor de saberes que emergem da memória. Se, na filosofia ocidental, o tempo poderia ser capturado pela palavra em sua articulação discursiva, nas perspectivas africanas a palavra proferida é potencializada como lócus de materialização da experiência temporal, acompanhada por um vasto leque de elaborações sonoras e fônicas das linguagens que se processam pelo corpo.

O compositor, cantor e pesquisador Nei Lopes orienta, em diversas obras, os caminhos desta pesquisa, oferecendo uma bibliografia essencial sobre a história do samba, da diáspora negra e do Rio de Janeiro. Sua escrita traz a perspectiva de um intelectual negro refletindo sobre sua própria história, com material tão completo que poderia ser citado de forma contínua ao longo do trabalho. Em Sambabéa: O samba que não se aprende na escola (1984), Nei Lopes destrincha o “be-a-bá” da história do samba, referenciando os grandes nomes que criaram e consolidaram o ritmo, atravessado pelos processos migratórios da população negra no Brasil, e mostra como os encontros étnicos contribuíram para a formação do samba, descrevendo tanto os ambientes de criação quanto os processos de descaracterização sofridos ao longo do tempo. Já em Partido-alto: Samba de Bamba (2005), o autor analisa o partido-alto, relacionando suas raízes ao samba rural do Vale do Café e à zona portuária do Rio de Janeiro,

evidenciando sua consolidação nos subúrbios como forma intensa de expressão musical e social. Por fim, em Bantos, Malês e Identidade Negra (2006), Nei Lopes aprofunda a importância do povo banto na reorganização cultural afrodiaspórica no Brasil, fornecendo elementos centrais para compreender as contribuições bantas na formação cultural brasileira e fundamentando os objetos desta pesquisa.

Um dos pontos elaborados durante esse trabalho é compreender o que aproxima em afinidades culturais negras e negros que constroem e compõem espaços como o Quintal da Tia Doca. Um fator possível de conexão é a religiosidade. Para Muniz Sodré, jornalista, sociólogo e professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em O Terreiro e a Cidade: A Formação Social Negro-Brasileira (1988), a inserção de religiões de matriz africana, como o Candomblé, dentro dos espaços urbanos colaboram para a construção da identidade negra. A maternidade mítico-social afrodiaspórica, sustentada pelas mulheres negras nas figuras de mães-de-santo e tias, papéis conectados, possibilitou uma reelaboração cultural e histórica. Desta maneira, os quintais e terreiros são parte do fenômeno do contra-espaço negro, que abriga e acolhe práticas condenadas fora desse lugar de não-poder branco. Em o Samba Dono do Corpo (1979), Sodré marcou os estudos teóricos sobre o samba. O autor explorou o vínculo entre a religiosidade com o ritmo, e apresentou a concepção afrodiásporica sobre o tempo, em perspectiva do elemento rítmico marcante presente no samba, a síncope. O autor traça o percurso do início até a consolidação do gênero musical. Dentro desse processo, o samba, que antes era reprimido, passa a ser afirmado como uma expressão artística nacional e popular, sendo apropriado pelos meios de comunicação de massas.

No artigo Guerreiras do Samba (2009), Helena Theodoro abordou a importância e simbolismo místico que as baianas carregam, fundamentais para as suas comunidades e escolas de samba. A autora parte da história e vida de Tia Ciata para protagonizar o papel dessas mulheres. Para Helena, as grandes guerreiras do samba são as baianas, que, com os seus cabelos brancos coroados, materializam a sabedoria africana dos mais velhos. Surgidas na Praça Onze, elas são representadas por figuras conhecidas como Tias[2].

Nesta subseção, pretendo ampliar o levantamento bibliográfico acerca de trabalhos anteriores que se relacionam diretamente com a pesquisa. A proposta é tratar

[2]A primeira mulher negra doutora em Filosofia no Brasil, pós-doutora em História Comparada e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

esta investigação como uma continuidade de materiais acadêmicos anteriores com uma abordagem que incorpora uma perspectiva voltada para a área das Relações Étnico-Raciais. Ao estabelecer essa continuidade, busco não apenas participar dos debates já existentes, mas também apresentar a contribuição específica que este trabalho pretende oferecer para a compreensão das dinâmicas raciais e culturais locais, com ênfase nas questões que envolvem a identidade, a memória e a resistência dentro do contexto do subúrbio preto carioca.

A dissertação de Angélica de Almeida, historiadora e doutora em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Intitulada Tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio(2013), a pesquisa é baseada nas discussões de raça, gênero e identidade no Rio de Janeiro, no período pós-abolição. O trabalho de Almeida enraíza no mundo das Tias do samba na Zona Portuária, mulheres negras que nos anos finais do século XIX, ocupavam espaços de liderança construídos por meio dos seus saberes ancestrais. A autora vai denominar essa conexão ancestral de memória genealógica, que era alicerçada por três conceitos: territorialidade, ancestralidade e tradição. A pesquisa compreende o espaço que essas Tias ocuparam no século XIX e a sua prática contemporânea dentro dos enredos sociais por meio do espaço, patrimônio e memória.

A tese de Doutorado de Maria de Paula Pinheiro pelo Departamento de Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes, pela Universidade de São Paulo (USP), Na Roda das Donas do Samba: Histórias, Memórias e Saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela (2023), analisa o protagonismo de mulheres negras que, como Tias, desempenham o papel na organização, estruturação e difusão da cultura de escolas de samba no Rio de Janeiro. Essas mulheres que são detentoras de um amplo e complexo saber relacionado à herança africana recriada no Brasil. O foco da pesquisa recai sobre os saberes, histórias e memórias das Tias da Portela, dando destaque ao trabalho de mulheres negras que fizeram parte da agremiação em diferentes períodos e são reconhecidas pelos próprios componentes como representantes da história da escola. Entre as personagens protagonistas estão: Dona Neném, Tia Surica, Jane Carla, Tia Vicentina, Tia Dodô, Tia

Eunice, Dona Dagmar, Tia Doca e Dona Terezinha. São figuras fundamentais para preservação e promoção do samba no Rio de Janeiro criaram, em seus próprios espaços, a expansão do patrimônio cultural negro para a sociedade em geral.

O que faz a velha guarda, Velha Guarda? (2008), dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é uma pesquisa realizada por Nilton Junior, pós-doutorando em Teologia Sistemática-Pastoral na PUC-Rio. A obra é parte de um estudo antropológico sobre a Velha Guarda da Portela que se divide em outro núcleo, a Velha Guarda Show, um conjunto musical da Escola de Samba. O trabalho conta com entrevistas dos integrantes da Velha Guarda, entre eles, Tia Doca, que aos 75 anos comenta sobre os bastidores do grupo. Por meio de material de campo coletado na pesquisa, junto a elaboração das histórias, memórias e vivências dos participantes do grupo musical. O autor aponta os dois projetos, dos compositores e da diretoria que dividiam a Portela na década de 1970, as dissonâncias sobre o papel da Escola de Samba dentro da cena do samba e do carnaval. Os paradoxos entre sucesso ou seguir a autenticidade, elucidam para Nilton Junior os motivos que levaram a fundação da Velha Guarda Show e a barreira entre as duas velhas guardas portelenses.

Já no artigo *Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres da Velha Guarda da Portela* (2015), Nilton Rodrigues Junior traz a história da Velha Guarda da Portela e a sua formação como um conjunto musical iniciado em 1970, encabeçado pelo músico portelense Paulinho da Viola. O grupo reúne homens e mulheres mais velhos que representam a Escola de Samba Portela. O coral de vozes femininas denominadas Pastoras da Portela é uma das características marcantes do grupo. O artigo tem como objetivo analisar as relações de gênero entre os participantes da Velha Guarda partindo do lugar social que as pastoras ocupavam dentro do grupo musical.

O samba, ao conquistar espaço no cenário artístico nacional e se integrar à cultura de massa, passou a representar uma via possível de ascensão profissional, reconhecimento social e geração de renda. Contudo, nesse processo de consolidação como produto cultural, a presença masculina foi se sobressaindo, muitas vezes em detrimento da atuação feminina, apesar da contribuição histórica e significativa das mulheres negras para o gênero. Jurema Werneck, em sua tese de doutorado O samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática (2007), submetida ao

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), argumenta que o fortalecimento da indústria cultural implicou na perda de protagonismo dessas mulheres, que até hoje enfrentam a invisibilidade de seus talentos como intérpretes, compositoras, instrumentistas e agentes criativas da música. Essa marginalização está diretamente relacionada às estruturas excludentes de uma sociedade marcada pelo racismo e pelo sexismo, bem como à lógica da indústria cultural, voltada aos interesses do mercado financeiro e controlada por grupos socialmente privilegiados, que concentram os meios de produção e dificultam o acesso a oportunidades de qualificação e reconhecimento.

O processo histórico do estado do Rio de Janeiro é marcado pela estrutura colonial e escravocrata (economia, administração pública, cultura), entre outros. No período pós abolição outras ferramentas físicas e políticas foram criadas ou adaptadas, como formas de manter a hierarquia racial estabelecida. Posturas municipais, lei de vadiagem, Código Penal de 1890, perseguição aos capoeiristas, aos sambistas, ao candomblé e à umbanda, são alguns exemplos da consolidação e continuidade desse domínio.

Busco, dentro desta investigação neste Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, racializar a territorialidade, os afetos e as redes de sociabilidade, destacando como esses panoramas estão intimamente interligados ao processo de construção da identidade negra carioca.

Mesmo diante de toda hostilidade institucionalizada, a ancestralidade se efetua de forma física e palpável. Por meio da pesquisa busco aproximar e desmitificar o ideal de ancestralidade, que pode ser interpretado como um passado distante e alegórico, tornando-o mais próximo, local e acessível. Essa ancestralidade que se materializa nas figuras das Tias do Samba, nos seus quintais e nas suas receitas, estabelece-se como um espaço de construção de afeto e pertencimento, enquanto, concomitantemente transcende o espaço da cultura negra, tornando-se parte da cultura da cidade do Rio de Janeiro de forma mais ampla e abrangente. Após todas as tentativas violentas de distanciamento e apagamento, a classe dominante apropria-se de seus símbolos, ritos e ritmos e adota esta cultura, anteriormente marginalizada, como algo que faz parte da própria identidade cultural carioca.

Doca, em 1989, concedeu uma entrevista para o jornal O Globo. Após 15 anos como integrante da Velha Guarda da Portela, ainda não havia gravado um disco. Nesse período, mesmo realizando shows e com o seu quintal, não conseguia manter o seu orçamento só com o samba. Com o crescimento do seu pagode e a frequência de artistas importantes do samba, passaram a surgir convites para ser corista de grandes nomes como Clara Nunes, Beth Carvalho, Elza Soares, João Nogueira, entre outros. Em 2000, o CD Pagode da Tia Doca, gravado ao vivo pela produtora do Paradoxx diretamente do quintal, teve apenas uma tiragem, que foi esgotada. Doca, com o dinheiro do CD, pagou os músicos e, por fim, sobraram 20 reais (Medeiros, 2004).

Parte do papel desta pesquisa é a valorização artística de Doca, intérprete, compositora, sambista e Tia. A pesquisa será dividida em três capítulos:

No primeiro capítulo, Tudo Vem Da Mesma Mãe (África) Com Pais Diferentes: reorganizando laços na diáspora, será discutido o processo afrodiaspórico que resultou na potente produção cultural da territorialidade de Oswaldo Cruz e Madureira. Durante o capítulo, transitamos historicamente pelo passado colonial da região, abordando a migração de ex-escravizados do Vale do Paraíba e a influência Kongo-Angola, que fortaleceu a cultura negra local. Além disso, será analisada a reforma urbanística de Pereira Passos, que deslocou a população pobre e preta do Centro para o subúrbio. Voltando a pesquisa para o olhar sobre os saberes que mulheres negras preservam a partir do conceito que a figura de Tia do Samba carrega, em comunhão com a vida de Doca, cuja complexidade, enquanto mulher negra, vai além da sua experiência artística. Os laços familiares que essas Tias reorganizaram dentro dos seus quintais, quadras de escolas de samba e terreiros, sendo matriarcas das suas comunidades, construíram espaços de sociabilidade negra que são insubordinadas as estruturas racistas e coloniais. Também foram destacadas personalidades que fomentaram culturalmente a região de Oswaldo Cruz e Madureira, como Dona Esther, Paulo da Portela e Seu Natal. Para o debate bibliográfico foram utilizados Helena Theodoro, Leda Maria Martins, Angélica Almeida, Mônica Velloso, Roberto Moura, Muniz Sodré, Antônio Candeia Filho e Isnard Araújo, e Paul Gilroy.

O segundo capítulo, *Tia Doca: corpo e voz continuidades na diáspora*, o quintal da Tia Doca fixou-se em um território de forte presença da cultura negra, região que possibilitou que outros quintas também fizessem sucesso e marcassem artisticamente e

estruturalmente o formato de samba de mesa, conhecido como pagode. Para além do quintal de Doca, Oswaldo Cruz e Madureira dão continuidade às tradições culturais afrodiaspóricas, como também reelaboram algo único. A discussão principal deste capítulo estará na história e vida de Doca e de sua roda de samba, enfatizando as interações culturais, afetivas, além da musicalidade e artistas que circularam nesse espaço. Neste capítulo, a bibliografia discutida inclui as obras de Nei Lopes, Muniz Sodré, Felipe Trotta e Alexandre Medeiros.

No terceiro capítulo, *Terreirão da Tia Doca: uma análise fonográfica e artística da trajetória de Doca*, analisaremos o pagode enquanto festividade, entendendo os encontros musicais como espaços de sociabilidade e conexão dentro da diáspora negra. Serão exploradas diferentes fontes para compreender de que maneira essa reconexão cultural ultrapassou os limites territoriais e se consolidou como uma marca do subúrbio carioca. Doca deixou um acervo rico, atuando como intérprete, corista e partideira; neste capítulo, navegaremos por suas produções, composições, falas e entrevistas ao longo de sua vida. A partir das fontes distribuídas ao longo da pesquisa, discutiremos o lugar da mulher negra sambista, analisando o documentário *O Mistério do Samba* (2008) e o papel das Tias nas rodas de samba. No plano musical, será feita a análise das modalidades do partido-alto a partir de Nei Lopes (2005), com destaque para a composição de Doca, e finalizaremos o capítulo com uma análise do CD *Pagode da Tia Doca*. O debate bibliográfico contou com contribuições de Lélia Gonzáles, Sueli Carneiro, Nei Lopes, Antônio Bispo e Jussara Werneck.

Aqueles que passaram pela dispersão causada pela diáspora negra fundamentaram uma nova cultura no Brasil. Cultura que é cheia de simbologias únicas e ao mesmo tempo diretamente ligadas a memórias que resistiram aos tumbeiros. Por mais que o colonizador tentasse, esse cordão umbilical nunca foi cortado. A estrutura que nega a humanidade do negro fica enfraquecida perante a espaços como o Quintal da Tia Doca, a Velha Guarda da Portela e a mulheres como Jilçara Cruz Costa.

I - Tudo Vem Da Mesma Mãe (África) Com Pais Diferentes: reorganizando laços na diáspora

Os povos atravessados pela diáspora negra herdaram a interpretação de que a sacralidade da existência, e dos diversos seres que compõem o mundo, vibra pela força vital, a energia do axé. A cosmovisão da tradição Nagô-Iorubá marca uma sacralidade profunda, na qual todo o universo está inserido em um fluxo religioso com o objetivo de manter o bem-estar comunitário. As filosofias que utilizam o pensamento africano como suporte às definições de coletividade, natureza, mundo e individualidade, bem como a composição entre ancestralidade e sacralidade, são necessárias para a sua compreensão. A ancestralidade caracteriza a estrutura negro-africana em sua cosmopercepção, a qual foi espalhada por diversas culturas (MARTINS, 2021).

> Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependências entre todos os entes e seres dos cosmos; as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante nos frisos civilizatórios (MARTINS, 2021, p. 39).

A relação entre a complexa conexão da cultura afrodiaspórica com as cinesias das múltiplas culturas africanas não são avaliadas pela linearidade do relógio ocidental. Segundo Leda Maria Martins, os retrocessos e os avanços simultâneos só podem ser medidos dentro de uma mesma visão de mundo e dentro de uma mesma temporalidade, que partem de um pensamento matriz: a ancestralidade (MARTINS, 2021). A origem que entrelaça as existências no cosmo e ecoa a força vital, permitindo uma vivência síncrona compartilhada e única ao mesmo tempo. Martins descreve essa percepção temporal como "Um tempo curvo, reversível, transverso, longevo e simultaneamente inaugural, uma sophya e uma cronosofia em espirais." (MARTINS, 2021, p. 28).

Paul Gilroy utilizou o conceito de Atlântico Negro como uma maneira de identificar outras interpretações: as culturas inseridas na diáspora negra conceberam ligações de consolação por meio da dimensão do sofrimento. Como observa o autor: "Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas de uma distinta dramaturgia de recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia e o ato de lidar com onde pertencer." (GILROY, 2001, p. 13).

Para Gilroy, as culturas da consolação possuem importância intrínseca, ao mesmo tempo em que carregam uma dimensão de tensão ou sombra. Existe uma consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado, evocada ciclicamente por um conjunto de pessoas que se nutrem da energia proporcionada por uma comunidade, nas suas próprias palavras, é “mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir” (GILROY, 2001, p. 13). O autor sugere ainda que, para que os historiadores culturais produzam perspectivas interculturais mais completas, o Atlântico deve ser assumido como um objeto de análise complexo, considerado tanto em seus debates internos quanto na compreensão de sua presença multifacetada no mundo moderno.

O Atlântico Negro (2001), pensado por Gilroy, nos propõe um conceito de modernidade a partir da experiência do trauma do tráfico transatlântico, da escravidão de negros e negras nas Américas e da formação de um sujeito culturalmente híbrido – aglutinado por variados encontros étnicos, atravessados por múltiplos troncos linguísticos africanos –, resultando em uma ressignificação cultural. Segundo Vinícius Natal, “É nesse contexto que o samba faz parte do processo de construção cultural de uma modernidade afro-brasileira” (NATAL, 2022, p. 21).

Em *O Terreiro e a Cidade: A Formação Social Negro-Brasileira*, Muniz Sodré elabora a analogia entre o samba e o jazz. Além dos traços morfológicos entre as duas musicalidades, há uma identificação simbólica entre ambos os processos que estão relacionados pelas culturas negras diaspóricas. Dentro da mesma temporalidade, *Pelo Telefone* (1917) e *Crazy Blues* (1920) eram gravados. As reelaborações históricas dentro da diáspora negra permitiam a conjugação entre muitos processos volvidos em países e continentes diferentes, neste caso "Tudo vem da mesma mãe (África) com pais diferentes." (GILLESPIE apud SODRÉ, 1988, p. 155).

No texto de Angélica Almeida (2020), a autora retoma a perspectiva de Paul Gilroy ao destacar a atuação do corpo e a musicalidade como práticas culturais fundamentais da população negra, configurando territórios performativos intensos que favorecem táticas dialógicas e revelam a dimensão simbólica da experiência diaspórica. Como observa Almeida, refletindo a abordagem de Gilroy, “Se refletirmos a dimensão do som no pós-Abolição, vemos que a música, que encontra seu nascedouro nas

dimensões das sociabilidades negras, teve um alcance muito maior que os corpos negros" (ALMEIDA, 2020, p. 76).

Para Paul Gilroy, mulheres e homens negros em diáspora mobilizaram, por meio de suas manifestações artísticas, estratégias capazes de subverter dispositivos de silenciamento e estruturas de dominação sociopolíticas (MOUTINHO, 2022). Gilroy compreende a musicalidade como uma maneira competente para entender a continuidade das culturas afrodiaspóricas nas Américas. A música possibilitava que esses homens e mulheres externassem a capacidade de reestruturação frente ao trauma da escravidão, atuando "à margem de uma oficialidade letrada e territórios simbólicos erguidos à revelia de suas condições sociais, suas visões e elaborações próprias de mundo" (NATAL, 2022, p. 21).

Sob a perspectiva da tradição afro-diaspórica, práticas como música, dança, religiões, dialogam entre os comportamentos cotidianos constituem territórios tradicionais que articulam identidades e singularidades. Esses espaços não apenas garantem longevidade e estabilidade às manifestações culturais, mas também funcionam como lugares de reconhecimento e de produção de saberes, permitindo que as comunidades negras preservem, transmitam e reinventem suas práticas (WERNECK, 2007).

É central o papel ativo dos sujeitos negros nesse processo. As inovações não devem ser vistas como fenômenos espontâneos, mas também compreendidas como parte fomentada pelo fluxo migratório de diferentes grupos de trabalhadores negros — oriundos da Bahia, de Minas Gerais, de São Paulo e das regiões do interior fluminense. Ex-escravizados e suas descendências — que se deslocaram para o Rio de Janeiro, então capital federal, levando consigo suas práticas culturais, vínculos comunitários e estratégias de sobrevivência. Esse movimento ocorreu justamente em um período em que parte da elite política e intelectual sonhava com um país reformulado nos moldes europeus, mais branco e distante das raízes africanas. Ainda assim, foram esses mesmos grupos, frequentemente marginalizados, que criaram alternativas de existência, mobilizaram saberes e fundaram espaços onde suas culturas pudessem florescer. O samba, nesse panorama, não apenas resistiu, ele se afirmou como um campo potente de produção de sentidos, reinventado continuamente pelas mãos e vozes negras que o sustentam até hoje (ABREU; MATTOS; AGOSTINI, 2015).

Para Luiz Rufino, a encruzilhada da diáspora africana é um evento em continuidade, que evoca a ancestralidade ou produz novos sentidos partindo do imaginário em África. O tráfico sem retorno, apagamento da memória, do corpo e da existência, animalização do ser, a retirada da alma. O que estava fadado à morte, foi reinventado a vida. Nesse contexto, como observa o autor, "A diáspora africana se caracteriza, também, como um empreendimento inventivo das populações negro africanas e seus descendentes no novo mundo" (RUFINO, 2015, p.1).

A legitimação da participação de mulheres negras parte da celebração dos elementos culturais que sobreviveram ao processo afrodiaspórico, evidenciando suas contribuições e seu protagonismo na sociedade brasileira. A figura da Tia, mulher negra que desenvolveu táticas culturais para ultrapassar as barreiras impostas pela sociedade escravocrata, representa metodologias contra-hegemônicas, essenciais para atender às demandas de existência. Nesse sentido, as Tias do Samba são mulheres negras que viabilizaram a circulação e a permanência de práticas culturais no âmbito da cultura popular brasileira.

De acordo com Neuza Souza, dentro da estrutura social escravocrata o negro era representado como sujeito de condição social inferior (SOUZA, 1983). Com a transição da ordem social e econômica marcada pela ascensão do capitalismo, a espoliação social foi perpetuada mesmo após a abolição, sustentada por novos mecanismos que buscavam justificá-la. Nesse processo, consolidou-se um dispositivo de atribuições negativas aos negros, de modo a mantê-los no espaço que ocupavam na antiga ordem social. Como afirma Souza, "A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior" (SOUZA, 1983, p. 19).

Territórios que passaram pelo processo histórico de colonização europeia desenvolveram um subconsciente social marcado pela ideia de hierarquia racial. A maneira que o sujeito negro se compreende é configurada a partir dessa estrutura social. O trauma do tráfico e da escravidão passa pela construção negativa do ser, de sua identidade. Assim como o indivíduo branco que é visto – e se vê – como superior, o retrato do homem universal, o ideal a ser atingido. Nesse sentido, Fanon observa que "No mundo Branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu

esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas" (FANON, 2008, p. 104).

A elaboração de sentidos em relação à população negra carrega, em seus universos simbólicos, os significantes referentes ao existir negro. Esses marcadores são condicionados pela experiência sócio-histórica de mulheres e homens negros em diáspora, confluindo a ancestralidade africana, o trauma da escravidão e a interação com a cultura do colonizador, muitas vezes imposta. O corpo apresenta o esqueleto de símbolos culturais, manifestando-os por meio de suas práticas e gestos. Como afirma Souza, "A identidade social dos indivíduos seria a primeira relação da corporeidade com o mundo. Se estabelece na relação dialógica entre os grupos sociais e seus discursos" (SOUZA, 2017, p. 86).

A musicalidade negra acessou ambientes dos quais sujeitos negros frequentemente são excluídos. As sonoridades desenvolvidas pela coletividade negra não apenas constituíram paisagens sonoras, mas também organizaram espaços urbanos, práticas laborais, das associações negras e as próprias regiões de produção de musicalidade, como as escolas de samba. Nesse contexto, Almeida ressalta que "A partir do reflexo da agência negra nas políticas de emancipação e luta de mulheres, temos no território do samba um campo privilegiado de análise que aponta para a construção da categoria Tia." (ALMEIDA, 2020, p. 76).

O corpo, enquanto suporte das memórias culturais, carrega em suas relações os códigos assimilados pelo contato social. Por meio dessas interações, consolidam-se as lembranças, as trajetórias de vida e as origens dos sujeitos, revelando como a experiência social molda a identidade individual e coletiva. Como destaca Souza, "Os comportamentos dos círculos sociais também são incorporados, estabelecendo entre a sociedade e o corpo uma mediação onde a cultura e a expressão tornam-se textos nos quais os gestos são signos passíveis de interpretações através da linguagem corporal" (SOUZA, 2017, p. 85).

Assim como a palma da mão das Tias do Samba, o samba miudinho e as vestimentas das Tias baianas, a corporeidade das mulheres negras, suas existências e ações demonstram a destreza dessas mulheres em habitar um mundo diaspórico. O corpo, pleno de vida e memória, possibilita uma relação de liberdade que não se

restringe à dimensão individual, mas se manifesta nas práticas culturais que realizavam, permitindo constantes reelaborações de saberes, gestos e significados. Nesse sentido, "Religiões de matriz africana, modos de vestir e falar, arranjos familiares matricêntricos, relação não tabuizada com o corpo, constituíram brechas estabelecidas na estrutura social, segundo a dinâmica dominação-resistência." (SOUZA, 2017, apud NASCIMENTO, 2009, p. 239).

A diáspora negra causada pela experiência da escravidão dispersou, fragmentou e significou a morte literal e simbólica de muitos africanos escravizados e, paralelamente, ocasionou a necessidade de reconstruir, de criar laços e identidades (SIMAS, 2016). Ao recorrer a um passado originário, o processo diaspórico reivindica um rearranjo do presente dentro das existências paradoxais, múltiplas culturas que se manifestam simultaneamente no tempo presente. Segundo Jurema Werneck, "(...) a diáspora requisita uma presença ativa da população negra, quer dizer, exige um processo contínuo de crítica e uma requalificação dos diferentes fatores presentes." (WERNECK, 2007, p. 6).

Nesse sentido, a autora afirma que as circunstâncias de vulnerabilidade, determinadas pelo tráfico transatlântico, pela expropriação e pelo racismo, levaram mulheres e homens negros a construir novos caminhos para reconstruir suas identidades. Esses caminhos se apoiam em características raciais e visam à restauração dos atributos humanos constantemente atacados pelas estruturas racistas (WERNECK, 2007).

A cultura negra sobreviveu à fragmentação ocasionada pelo sequestro de homens e mulheres do continente africano, para serem mão de obra escravizada no Brasil. Essa sobrevivência permitiu, então, que as suas manifestações permanecessem em continuidade e que fossem uma das linhas que costuram o tecido da cultura brasileira. A música, a comida e a religiosidade foram algumas das brechas que as circunstâncias permitiram e que extrapolaram a ideia de recriação do local de origem, gerando algo novo que ao mesmo tempo parte desse lugar.

As identidades perdidas por causa do tráfico transatlântico de africanos foram reorganizadas em uma outra, mantendo a conexão com pilares que nem a escravidão conseguiu destruir. Para Ana Maria, mesmo arrancados da forma mais violenta das suas comunidades, levados em uma imigração compulsória, os negros guardaram de sua

cultura elementos que puderam ser recriados na situação de cativeiro (RODRIGUES,1984).

1.1 Fluxos migratórios e as raízes do samba carioca

Segundo Nei Lopes (2005), com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, em 1808, e a partir das doações de terras, consolidou-se a cultura do café, já introduzida no Rio de Janeiro desde 1770, que passou a se expandir significativamente em direção ao Vale do Paraíba e regiões adjacentes. Essa expansão contou com a intensificação do uso da mão de obra negra escravizada, inicialmente vinda do tráfico atlântico e, posteriormente, em grande parte, oriunda do comércio interprovincial. Após a imposição de restrições ao tráfico africano, houve um redirecionamento da circulação de cativos no território nacional, e o Recôncavo Baiano tornou-se uma das principais regiões exportadoras de mão de obra. Nesse período, a lavoura canavieira da Bahia encontrava-se em decadência, o que contribuiu para a transferência de trabalhadores escravizados para áreas mais dinâmicas economicamente, como as zonas cafeeiras fluminenses. A partir desse deslocamento, negros baianos, homens e mulheres, escravizados ou libertos, foram incorporados à engrenagem da economia cafeeira do Sudeste (LOPES, 2005).

Mesmo com as leis que proibiam o tráfico de africanos já em vigor, o comércio de africanos escravizados continuava a todo vapor. A economia cafeeira, em expansão, era um dos pilares que sustentava esse sistema e movimentava intensamente a estrutura econômica do Brasil imperial. A comercialização da mão de obra escravizada não apenas alimentava o modelo produtivo nas fazendas de café, como também se constituía, por si só, em uma atividade altamente lucrativa. Assim como Ynaê Lopes dos Santos (2022) aponta, o tráfico de africanos escravizados deve ser compreendido como um elemento de destaque na engrenagem econômica brasileira naquele período. Mais do que um simples suporte para o regime escravista, o tráfico era em si um grande negócio, gerava lucros não apenas pela utilização da força de trabalho, mas principalmente pela própria compra e venda de pessoas. Nesse sentido, a autora observa que:

> Ao adotar de forma sistemática a mão de obra de africanos escravizados, sobretudo nas plantations, a metrópole portuguesa ganhava duplamente. Primeiro, com a compra e venda desses

> africanos para os colonos daqui e de outras partes do continente, em especial espanhóis. Segundo, com os lucros advindos da exploração do trabalho desses escravizados, cuja parcela significativa era remetida para a metrópole, graças à adoção do exclusivismo colonial. (SANTOS, 2022, p. 45-46)

O Brasil ascendeu como grande produtor de café por volta da década de 1820 e, já na década de 1850, era considerado o maior produtor mundial do gênero. Uma cadeia de fatores favoreceu esse processo, como a infraestrutura disponível na região e as relações pré-estabelecidas desde o ciclo econômico anterior, especialmente com a exploração do ouro, que partia de Minas Gerais e atravessava o Vale do Paraíba. Somam-se ainda o clima, o solo fértil e a extensão das terras disponíveis para o cultivo do café. Outro fator decisivo foi a dinâmica política estabelecida entre os fazendeiros cafeeiros e o Império brasileiro, além da disponibilidade da mão de obra escravizada (COUTINHO, 2024).

Esse movimento se refletiu de forma particularmente intensa no Sudeste, sobretudo no Vale do Paraíba, onde a expansão cafeeira transformou a paisagem econômica e social da região. Como explica Nei Lopes (2005), localidades fluminenses como Vassouras, Valença, Barra do Piraí, São João Marcos, Barra Mansa e Resende, assim como cidades paulistas como Bananal, Queluz, Areias, Jacareí, Guaratinguetá, Lorena e Taubaté, tornaram-se centros estratégicos de produção. Nesse período de esplendor, entre 1830 e 1860, muitos mineiros, diante da decadência da mineração, migraram para a região levando consigo gado e pessoas escravizadas, com destaque para Vassouras e Valença, que concentraram expressiva presença da população negra (LOPES, 2005, p. 36 - 37).

Com o auge da produção do café no Vale do Paraíba, a mão de obra excedente, deslocada do Recôncavo Baiano após a crise da economia açucareira, foi absorvida. Quando o bom momento da cafeicultura começou a desacelerar, no fim do século XIX, essa mesma mão de obra se viu ociosa novamente, entrando em um processo migratório para a capital do Império, em busca de trabalho, juntando-se aos africanos, mestiços, crioulos, livres e libertos que já residiam na zona central da cidade. Dentro dessa temporalidade, entre a Pedra do Sal, Morro da Conceição e Cidade Nova, a comunidade baiana se estrutura, dando início a manifestações culturais tradicionais, como os ranchos carnavalescos. Essa região, futuramente, ficará conhecida como Pequena África (LOPES, 2003).

Segundo Vargens e Monte (2008), Oswaldo Cruz recebeu duas correntes migratórias principais e complementares. O primeiro fluxo migratório ocorreu no final do século XIX, com a chegada de ex-escravizados provenientes do Vale do Paraíba e de outras regiões agrícolas próximas. Esses migrantes, somando-se aos que já habitavam a localidade, contribuíram para a formação das características culturais iniciais de Oswaldo Cruz e Madureira, marcadas por festas, manifestações musicais, folguedos e danças. Como ressaltam os autores, "os tambores que se ouviam nos jongos da casa de seu Napoleão, seu Vieira e dona Ester têm aí a sua origem" (VARGENS; MONTE, 2008, p. 32).

Já na primeira década do século XX, iniciou-se um segundo momento de intensificação migratória, impulsionado pelas reformas urbanísticas promovidas por Pereira Passos. As políticas de remodelação do centro da cidade resultaram no deslocamento forçado de moradores negros e pobres, que passaram a ocupar os subúrbios e zonas afastadas. Com a inauguração da estação de trem Rio das Pedras em 1898, mais tarde renomeada como estação de Oswaldo Cruz, esses novos habitantes passaram a desembarcar na região. Entre esses migrantes, destaca-se Paulo da Portela, que por volta de 1920 deixou o bairro da Saúde, na região central do Rio de Janeiro, e se estabeleceu em Oswaldo Cruz com sua família, dando início a uma trajetória fundamental para a história do samba e para a identidade cultural do bairro (Ibid., 2008).

A passagem entre os séculos XIX e XX já desenhava as grandes agitações que ocorreram na cidade. O Rio de Janeiro, à época capital do país, era o principal palco das transformações políticas, sociais e culturais que marcaram a transição do Brasil Imperial para a República. Como cidade de maior relevância sociocultural do período, foi também a primeira a experimentar de forma intensa os impactos das novas diretrizes políticas e econômicas. A Proclamação da República (1889) e o fim do regime escravocrata (1888), provocaram mudanças estruturais profundas na malha urbana e no perfil populacional da cidade. Segundo Chalhoub,

> A demografia da cidade testemunha transformações importantes em sua estrutura populacional nas últimas décadas do século XIX e na primeira década do século XX. Em 1872 moravam na capital 274.972 pessoas; em 1890 este número cresce para 522.651, atingindo a 811.443, em 1906. A densidade populacional era de cerca de 247 habitantes por km² em 1872, passou a 409 em 1890 e a 722 em 1906.

> Neste último ano, o Rio de Janeiro era a única cidade do Brasil com mais de 500 mil habitantes [...] (CHALHOUB, 1986, p. 24-25).

Com o processo de migração do final do século XIX, muitos desses trabalhadores negros ocuparam a zona central da cidade do Rio de Janeiro. Essa presença, no entanto, contrariava o projeto político e administrativo que a elite política desenhava para a cidade. Portanto, "Assim, antes de construir a Avenida Central, era preciso tirar pobres e pretos do caminho. Iniciava-se, então, apocalíptico 'bota-abaixo', com centenas de casas e cortiços sendo arrasados, numa verdadeira operação de guerra" (LOPES, 2005, p. 41). Essas transformações provocaram o afastamento forçado da população preta, parda e pobre do centro da cidade, ao passo que a região central foi convertida em um verdadeiro canteiro de obras.

As reformas urbanas implementadas nos primeiros anos da República, inspiradas por ideais higienistas e modernizadores, visavam "sanear" a cidade e torná-la mais parecida com os modelos urbanos europeus. Contudo, essas medidas resultaram na remoção forçada de comunidades, consideradas insalubres ou perigosas. A repressão do Estado à chamada classe perigosa – composta, sobretudo, por negros, pobres e trabalhadores informais – se intensificou, tanto no plano físico quanto simbólico, com a criminalização de práticas culturais e religiosas afro-brasileiras. Na última década do século XIX, o maior cortiço do Rio de Janeiro foi demolido: o Cabeça de Porco. A sua derrubada contou com um grande aparato policial e foi aclamada pela imprensa. A queda desse cortiço emblemático fez parte de um processo mais amplo de perseguição a esse tipo de moradia, que abrigava os segmentos mais pobres da população. Segundo Chalhoub (2017), os cortiços possuíam grande relevância na luta dos escravizados por liberdade. Para o autor, o fim dessas habitações foi uma decisão política que visava apagar a memória recente dos movimentos urbanos. O número de cortiços aumentava paralelamente ao crescimento do número de alforriados, sendo essas moradias frequentemente associadas a escravos fugitivos e libertos que viviam de forma autônoma. A repressão a esse modelo habitacional ganhou ainda mais força nos primeiros anos da República, encontrando respaldo no discurso higienista que fortaleceu as grandes reformas urbanas promovidas na Avenida Central (CHALHOUB, 2017).

Dentro desse contexto, a política de higienista não apenas deslocou fisicamente os corpos negros e pobres, como também buscou apagar os territórios por eles ocupados

e suas formas autônomas de existência. A demolição dos cortiços, especialmente o Cabeça de Porco, simboliza o esforço do poder público em reconfigurar a cidade conforme um ideal civilizatório excludente, reforçando a marginalização social sob o pretexto da modernização.

Como aponta Roberto Moura, o espaço comunitário e interétnico dos cortiços, assim como o morar coletivo que esse tipo de habitação proporcionava e potencializava a coletividade, sendo ela o espírito necessário para a continuidade. A moradia, que em muitos casos também abrigava o trabalho, "(...) reservava algum fundo de quintal para o lazer, e lazer para o negro era o batuque, o canto e a dança." (MOURA, 2004, p.101).

Além disso, a cidade enfrentava problemas crônicos como a falta de saneamento básico, abastecimento de água e políticas públicas de saúde, o que favoreceu a proliferação de epidemias como a varíola, a febre amarela, a tuberculose e a malária. Esses surtos elevaram drasticamente as taxas de mortalidade urbana e alimentavam o discurso higienista. No campo econômico, a política do Encilhamento, promovida no início do regime republicano, provocou uma grave instabilidade financeira, marcada por inflação, aumento de impostos e encarecimento do custo de vida. Esse conjunto de fatores gerou um ambiente de forte tensão social, que culminou em episódios emblemáticos de resistência popular, como a Revolta da Vacina e os protestos contra a derrubada dos cortiços, além da contestação às reformas urbanísticas conduzidas por Pereira Passos (CARVALHO, 2001).

Segundo Nicolau Sevcenko, o projeto de obras da Avenida Central foi pensado também como a reforma de Paris. Abrir grandes avenidas, eliminando becos e vielas onde a população poderia se esconder durante motins e revoltas populares. Pereira Passos esteve em Paris na época das obras, trazendo a estratégia política parisiense para o Rio de Janeiro. As reformas do prefeito foram além de trazer a modernidade para esse espaço urbano. Para a gestão administrativa da cidade e para a elite era necessário o afastamento definitivo do que eles consideravam escusos. A reforma comprimia diretamente aqueles que eram taxados como classes perigosas: trabalhadores pobres, negros e desempregados, que tiveram não só a sua habitação como os seus hábitos afetados por uma moral civilizadora burguesa (SEVCENKO, 1984).

Como sintetiza Nei Lopes (2005, p. 41), "A estratégia básica do colonialismo é destruir a autoestima do colonizado, incutindo nele um complexo de inferioridade, para

o qual a única saída é reproduzir o modelo ditado pelo colonizador". Nesse contexto, a elite dominante, em articulação com o poder administrativo da cidade, seguia lógicas coloniais ao buscar civilizar o Rio de Janeiro, ignorando valores tradicionais e a cultura popular. A construção da parisiense Avenida Central, conduzida pelo prefeito Pereira Passos, não apenas expressou o projeto higienista, mas também reforçou a reprodução de padrões sociais e culturais ditados pelas classes dominantes, minando a autoestima das populações marginalizadas e legitimando o modelo urbano imposto pela elite.

> A sociedade no final do século XIX sonhava em romper social, econômica e ideologicamente com as formas de organização herdadas da Colônia – e que já excluíam o negro dos privilégios da cidadania –, intensificando as regras de segregação territorial, tradicionais na organização dos espaços brasileiros. Abolição vinda de cima para baixo, sem Reforma Agrária nem indenização aos negros, deixa intocado esse aspecto de Poder (SODRÉ, 1988, p. 39–40).

As habitações das camadas mais pobres foram sendo empurradas para os morros e para a Zona Norte do Rio de Janeiro. Nesse contexto, Oswaldo Cruz aparece, segundo Luiz Antonio Simas em seu artigo: Dos arredores da Praça Onze aos Terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de pequenas áfricas (2016), como um caso emblemático das várias Áfricas presentes na cidade. A divisão da antiga sesmaria do Vale de Inhaúma deu origem à Freguesia de Irajá, que em períodos anteriores tivera relevância econômica devido à mão de obra escravizada. Com a crise da economia agrária e as transformações urbanas no centro, o território do Campo de Irajá foi sendo loteado e ocupado por ex-escravizados e homens pobres vindos tanto do Vale do Paraíba quanto das áreas atingidas pelas reformas urbanísticas (SIMAS, 2016).

Esses territórios situados na então zona rural da cidade passaram a receber trabalhadores oriundos de fazendas em colapso nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. No distrito de Irajá, que incluía áreas como Rio das Pedras, futuramente conhecida como Oswaldo Cruz, Sapé, atual Rocha Miranda, e o Morro da Serrinha, entre Madureira, Vaz Lobo e Vicente de Carvalho, consolidaram-se comunidades negras que desempenhariam papel essencial na história do samba futuramente. Foi nesse espaço, moldado por experiências de deslocamento e reinvenção cultural, que surgiram escolas de samba fundamentais para a cultura suburbana carioca, como a Portela, cujo núcleo fundador remonta a 1926, e o Império Serrano, fundado em 1947 (LOPES, 2003).

Para Antônio Edmilson, não foi Pereira Passos o responsável por criar o subúrbio; esse processo é anterior à reforma urbanística do prefeito (2019). O crescimento demográfico nas regiões suburbanas já era acentuado entre 1870 e 1890. Para o autor, a Avenida Suburbana é o demonstrativo desse fato. Alguns fatores que impulsionaram o desenvolvimento habitacional do subúrbio estão relacionados à crise do café: os proprietários das fazendas passaram a entender o loteamento das terras como uma estratégia de interesse econômico, mediada pela relação com o poder público, por meio da Cia Imobiliária Nacional, ou de outras companhias (RODRIGUES, 2019).

1.2 Das batucadas do Vale do Paraíba à construção cultural do subúrbio

Moro na roça iaiá
Nunca morei na cidade
Compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades
Moro na roça iaiá
Nunca morei na cidade
Compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades
Xique-xique, macambira
Filho de preto da angola
Inda bem não sabe ler
Já quer ser mestre de escola
(Moro na Roça - Clementina de Jesus)[3]

A escravidão rompeu com a organização social, violentou em todos os níveis e, mesmo assim, africanos escravizados e seus descendentes criaram e recriaram múltiplas formas de identidades negras brasileiras. Essa violência, contudo, teve impactos profundos e duradouros sobre a vida dessas populações, como analisa Natal (2021), "As consequências da escravização sobre pessoas negras foram nefastas para a formação e afirmação de suas identidades individuais pois, além de dissolverem famílias e laços sociais, também apagaram seus nomes e identidades das cenas pública e privada" (NATAL, 2021, p. 13).

[3]A Rainha Quelé, nascida em Valença, na região do Vale do Paraíba, apenas 14 anos após a abolição, carregava a bantuidade em sua musicalidade, configurando-se como uma figura que entrelaça a ancestralidade do samba rural ao samba urbano. Clementina de Jesus, com um repertório repleto de expressões bantas, tornou-se cantora onde sua maior expressão artística se conecta diretamente aos cantos de tradição rural (LOPES, 2004). LP/CD *Marinheiro Só*. Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. Catálogo: SMOFB 3787. Inclui a faixa "Moro na Roça" (tradicional), com adaptação de Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia.

A memória musical, a contemporaneidade sonora, a herança cultural familiar, os ecos do cativeiro e as experiências migratórias compunham a bagagem da leva inicial de sambistas, filhos e netos de africanos escravizados, que chegaram ao Rio de Janeiro no começo do século XX, vindos das plantações de café do Sudeste escravagista.

O termo banto, também grafado como bantu, refere-se aos membros de um complexo cultural e linguístico que incluía diversos povos trazidos para o Brasil sob a condição de escravizados, segundo Nei Lopes (2023). Entre eles, angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambique, e outros. Em sua maioria, eram herdeiros da civilização Kongo, que viveu seu ápice antes da vinda dos portugueses, durante o século XVI. Os povos de matriz banto, foram protagonistas em todos os períodos econômicos do Brasil pré-republicano, como os ciclos do açúcar, do ouro e do café. Agentes fundamentais que influenciaram as estruturas sociais, culturais e religiosas da formação brasileira (LOPES, 2023).

Os bantos que vieram de Angola e de regiões próximas trouxeram consigo seus batuques — forma genérica com que o colonizador nomeava a musicalidade e a dança africana. Esses batuques, impregnados de saber ancestral, estavam profundamente entrelaçados às cosmologias e práticas sociais desses povos. A reprodução dessas matrizes no Brasil, no contexto da diáspora africana, deu origem a formas musicais próprias. De acordo com Nei Lopes, destaca que, a partir dos batuques dos povos bantos originaram-se os aspectos musicais primordiais, indicadores da diáspora negra nas Américas, e o samba é um deles. (LOPES, 2005).

Os negros-bantos, seguidos por seus descendentes, que nas senzalas do Sudeste brasileiro dançavam e catavam caxambu em códigos e expressões que eram próprias, também produziram inovações e elaboraram novas manifestações culturais a partir da vivência do cativeiro. Criaram o calango como forma de baile festivo e investiram na folia de reis como via de valorização dentro do campo religioso hegemônico católico, ressaltando o protagonismo do Rei negro, tido como o primeiro a chegar para saudar o menino Jesus. A potência da palavra, uma das matrizes centro-africanas da cultura escravizada, não se manifestaria apenas no jongo. Os africanos e seus descendentes reinventaram-se nas terras do café por meio do canto, dos versos e dos desafios (ABREU; MATTOS; AGOSTINNI, 2015).

A canção é fundamental na cultura banto e nas expressões negro-africanas, articulando dimensões simbólicas e práticas da vida cotidiana. De acordo com Nei Lopes, a materialidade sonora, expressa por meio da música, opera tanto no plano cósmico quanto nos hábitos cotidianos (2005). O canto, isolado ou em combinação com a dança, acompanha e sustenta o trabalho do pastor, do remador, do caçador e também outras práticas do cotidiano. Além disso, serve como veículo de espiritualidade e afetividade, pois "da mesma forma serve para demonstrar a fé do iniciado, os sentimentos de amor e de orgulho pessoal" (LOPES, 2005, p. 32).

O samba é uma criação negra que emergiu como resultado de lembranças, tradições culturais e, ao mesmo tempo, carregada de novidade e inovação. Uma manifestação nascida do cotidiano de populações negras, que souberam transformar sua experiência em linguagem estética, ainda sob o peso da exclusão social. O samba, nesse processo, articula o passado ancestral com os marcos do tempo presente, combinando referências afetivas, práticas coletivas e invenção artística. Em seguida, essa expressão passou a ser reconhecida e sistematizada por meio dos veículos modernos de comunicação e pelas escolas de samba, que lhe conferiram forma institucional nas primeiras décadas do século XX. Apesar das variações em ritmos e estilos, esse samba, compreendido enquanto gênero musical, tornou-se uma base simbólica e concreta para os anseios de músicos negros e se destacou como um dos produtos de maior alcance na indústria fonográfica desde os anos 1920 (ABREU; MATTOS; AGOSTINI, 2015).

A centralidade africana nesse processo é inegável. De acordo com Nei Lopes (2023), até meados do século XVIII a maior parte dos territórios ocupados por falantes de línguas do grupo Banto teria sido menos afetada pelo comércio intercontinental, mas com o incremento do tráfico atlântico quase metade dos africanos que cruzaram o oceano eram bantos da África Central. Para o Brasil, em especial, os que vieram da porção Centro-Ocidental constituíram a maioria, o que evidencia a presença decisiva de matrizes bantas na formação cultural brasileira, entre elas, no próprio samba (LOPES, 2023).

O samba adentra em uma crescente no início do século XX, no Rio de Janeiro, que, no momento, era a capital do país. A migração de negros da Bahia, sobretudo de descendência iorubá, aliada à presença de negros bantos oriundos do Vale do Paraíba, contribuiu decisivamente para a conformação e o aperfeiçoamento do ritmo

(ANDRADE; NOGUEIRA; VÁSQUEZ, 2016). À luz desse contexto, Candeia e Isnard destacam que: “Para se falar em SAMBA temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor, herança da escravidão” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p.5). A observação dos autores evidencia que o samba não pode ser compreendido de forma dissociada da experiência histórica da população negra.

Além dos migrantes negros baianos, amplamente reconhecidos como figuras centrais na consolidação do samba carioca, é pertinente considerar outro grupo igualmente relevante, embora por vezes negligenciado: os descendentes da última geração de africanos escravizados oriundos dos antigos vales do café situados no interior do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e de São Paulo. Esses migrantes protagonizaram um processo de deslocamento marcado por rupturas e permanências. Em sucessivas ondas migratórias, abandonaram os engenhos e plantações onde seus pais e avós haviam sido mantidos em cativeiro e se dirigiram à capital do país, trazendo não apenas sua força de trabalho, mas também um robusto repertório ancestral (LOPES, 2005).

Esse patrimônio simbólico se manifestava nas práticas culturais e religiosas herdadas e ressignificadas no novo território urbano: a música, a dança, os saberes espirituais e as expressões artísticas coletivas carregavam as marcas de uma memória ancestral tecida no cotidiano. O Rio de Janeiro, especialmente em seus morros, subúrbios e nas áreas rurais da Baixada Fluminense, tornou-se um novo cenário para essas expressões que, longe de desaparecerem, foram reelaboradas no contato com a cidade. Jongos, folias de reis, macumbas ganharam novos contornos nas comunidades formadas por esses sujeitos, reforçando uma experiência histórica e cultural comum que atravessou os limites estaduais e se estabeleceu como parte da identidade negra urbana do início do século XX.

Como destacam Abreu, Mattos e Agostini (2015)

> Sem dúvida, ao chegarem à cidade do Rio de Janeiro, tiveram que negociar com diferentes tradições culturais e recordações negras, do recôncavo da Bahia e de Salvador, como as chulas e sambas de roda, e da própria cidade do Rio de Janeiro, como os lundus, cucumbis, ranchos de reis e cordões carnavalescos. Provavelmente tiveram também que negociar com migrantes de diferentes regiões dos Vales do café do Sudeste (Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro), com seus variados batuques, batidas de tambor e santos padroeiros. Mas

> certamente tiveram muitas memórias do cativeiro e da liberdade a compartilhar - nas duras condições da nova vida nos morros e áreas suburbanas e rurais cariocas de então. Entre esses compartilhamentos, destacam-se os bailes de calango, as homenagens a São Sebastião, o tempo das folias de reis, os jongos nos terreiros, os versos sobre a Abolição e as macumbas por todos os lados (ABREU; MATTOS; AGOSTINI, 2015, p. 41- 42).

Mais do que apenas deslocados geográficos, esses migrantes foram agentes culturais. A articulação de suas memórias e práticas influenciaram para a constituição de uma ambiência favorável ao surgimento e enraizamento do samba, que passou a refletir, também, essa herança. Portanto, pode-se compreender que a gênese do samba carioca está profundamente enraizada não só no legado cultural dos baianos, mas também nesse fluxo migratório vindo dos antigos cinturões escravistas do café, que transplantou para os espaços periféricos da cidade um modo de viver, cantar e festejar com profundas raízes africanas.

1.3 Sociabilidade negra e axé

Nos cortiços, estalagens, zungus e nos quintais as mulheres negras ocupavam cargos de liderança. A sua presença, principalmente na esfera do doméstico, permitia que elas coordenassem esses espaços e, além de regentes da vida privada, estruturavam a experiência social, teciam uma rede de sociabilidade (ALMEIDA, 2013).

As mulheres negras constroem esses espaços ao longo de uma linha temporal extensa. No século XIX, por exemplo, as confrarias religiosas desempenharam papel fundamental nesse processo, e, a partir delas, surgiram comunidades-terreiros[4], como a Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo e a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, na Bahia. Para Helena Theodoro, esses espaços estruturaram e preservaram identidades do segmento negro e formularam comportamentos sociais e individuais. As comunidades-terreiros vão se espalhar pelo país, em especial as nagôs, ganhando características regionais e valores étnicos dos grupos africanos e suas diversidades. Sendo assim, as práticas religiosas ganham diferentes formas de serem nomeadas como "(...) candomblé na Bahia; xangô em Pernambuco, em Alagoas e na Paraíba; tambor, no Maranhão; batuque, no Rio Grande

[4] Espaços que estruturaram identidades e moldaram formas de comportamento social e individual, sendo fundamentais para a preservação da identidade da população negra brasileira (THEODORO, 2009).

do Sul; macumba, em São Paulo; macumba, quimbanda e umbanda, no Rio de Janeiro." (THEODORO, 2009, p.224).

Assim também com os zungus que constituíram uma importante rede de sociabilidade urbana tecida por mulheres negras. Nessas casas, o angu preparado pelas mãos dessas mulheres, ajudava a proteger as manifestações culturais e religiosas no interior desses lugares mítico-religiosos. Homens e mulheres, escravizados ou livres, conviviam nesses locais, mantendo práticas culturais e religiosas que eram reprimidas fora desses espaços. Da alimentação coletiva ao refúgio de fugas, passando por capoeiristas, forros e trabalhadores livres, esses ambientes abrigavam microcomunidades pretas, consolidando práticas de solidariedade e apoio mútuo em uma sociedade excludente (ARAÚJO et al., 2006, p. 98; CARNAVAL, 2017, p. 23).

Os zungus atuaram como mais um componente na construção da identidade urbana do Rio Janeiro, uma forma de expressão cultural, assim como os quintais que também surgiram do contexto urbano diaspórico. Dentro das casas de angu, tanto escravizados quanto libertos, compartilhavam igualmente os espaços. As fronteiras étnicas entre bantos e costa da mina eram de pouca relevância diante da necessidade aglutinadora em uma rede de apoio e solidariedade, como os quilombos e as irmandades negras (ARAÚJO et al., 2006). Mesmo que a raiz do termo zungu esteja ligada à região centro-ocidental do continente africano, mulheres africanas escravizadas da costa da mina assumiram a responsabilidade de organização das casas de angu (Ibid, 90). Neste caso,

> No Rio de Janeiro, zungu e quitanda, instituições culturais forjadas pela experiência urbana de africanos bantos, centros-ocidentais, foram apropriados por africanos minas-nagôs, em geral vindo de outra cidade, com uma outra distribuição étnica, outra língua, mas vivem sendo a mesma, desdita do cativeiro urbano, fator de privilégio, mas também de dor. O *Zungu* não era um absoluto mundo fechado (Ibid, 94).

Para Muniz Sodré, os negros no Rio de Janeiro construíram as suas próprias maneiras de sociabilização e esses padrões culturais foram perpetuados e transmitidos pelas instituições religiosas. As festividades e reuniões familiares traspassaram bailes e temas religiosos, criaram formas de sociabilidade dentro do próprio grupo, como namoro e casamentos, e a comunicação interétnica; brancos também eram permitidos dentro das casas. Casas essas que pertenciam às Tias baianas, que habitavam o bairro da

Saúde desde o fim do século XIX, realocando-se pela antiga Praça Onze, atualmente Cidade Nova (SODRÉ, 1998).

Essa dinâmica de sociabilidade, marcada pela ampliação dos vínculos afetivos e coletivos, reflete como as casas das Tias baianas, os terreiros e outros espaços da comunidade negra, funcionavam como ambientes de preservação e transmissão de saberes e fazeres ancestrais, como nas palavras de Martins (2021)

> A expansão consequente do conceito de família e dos vínculos de parentesco e de pertencimento nas Américas, no âmbito da coletividade afro, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, agora apreendido e vivido, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos, dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, performada no âmbito das Casas, dos terreiros de Candomblé e nos festejos dos Reinados, por exemplo, e nos inúmeros outros modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos (MARTINS, 2021, p. 40).

A liderança no culto aos orixás poderia ser realizada por mulheres e homens, mas, segundo Helena Theodoro (2009), foi a mulher negra o fundamento essencial para a continuidade dos saberes religiosos e culturais da comunidade. A religião atuou como um mecanismo de coesão e viabilizou a formação de associações, nas quais a cosmovisão possibilitou maneiras singulares de inter-relacionamentos, regras, práticas e valores que não ficam contidos apenas na dimensão religiosa, mas sim na manutenção de um complexo cultural que insiste em existir (THEODORO, 2009, p. 225).

Para Muniz Sodré, a predominância de mulheres nas organizações dos cultos negros partia de uma maior flexibilidade dos impedimentos que os homens negros sofriam no período colonial. A mulher negra conseguia circular de uma maneira mais independente em comparação ao homem negro na cidade do Rio de Janeiro, o que lhe permitia penetrar até mesmo em espaços da sociedade branca para breves negociações (SODRÉ, 1988, p.146).

Os terreiros de Candomblé firmavam-se como territórios etnoculturais habilidosos em acolher os entrecruzamentos dos laços, tempos e espaços envoltos na sociabilidade negra. “Ali guardava-se conteúdo de patrimoniais valiosos (o axé, os princípios cósmicos, a ética dos ancestrais), mas também os ensinamentos do xirê — os

ritmos e as formas dramáticas que se desdobravam ludicamente na sociedade abrangente.” (SODRÉ, 1988, p. 148).

Quando despontaram no Rio de Janeiro, figuras como Tia Ciata, Tia Bebiana, Tia Perciliana, entre outras, cultuavam os orixás e dançavam samba de roda da Bahia. Estavam ligadas ao famoso terreiro de João Alabá, referência nas atividades musicais cariocas. Os valores e as práticas associadas ao culto dos orixás revelam-se intensamente no universo do samba (THEODORO, 2009, p. 224).

Esse protagonismo dos terreiros e a intensa participação comunitária são evidenciados por relatos da época, como o de Vagalume (1933):

> Os sambas de João Alabá, tambem tiveram fama e deixaram nome na historia. Em geral, a elles compareciam os seus «filhos de santo», os habitués do seu «terreiro». A's vezes enfiava a semana inteira; era, para bem dizer, o oitavario de um grande «candomblé» de iniciação de um «filho», de uma obrigação de alguem que tinha que dar comida á cabeça ou offerecer um amalá a seu santo ou mesmo o pagamento de uma multa. Vinha gente de longe, dos subúrbios, dos arrabaldes, de Nictheroy, São Domingos, de Maxambomba, Macacos, Belém e até da Barra do Pirahy! (VAGALUME, 1933, p. 114).

Os laços sanguíneos rompidos abriram o precedente para formulação de um novo modelo de família e, nesse modelo, as Tias são figuras centrais. Segundo Angélica Almeida, essa nova estrutura difere da construção familiar burguesa, onde há uma distinção entre família limitada aos laços consanguíneos. A sociabilidade entre negros, que foi afetada pela diáspora, ultrapassa a definição limitante do que é família. O que vai definir os laços são as relações religiosas e étnicas. As Tias, então, mantêm os laços de grandes famílias, que vão buscar nessas figuras o cultivo do sagrado dentro dessas casas onde ocorreram também manifestações musicais (ALMEIDA, 2020).

No período pós-abolição, os quintais das Tias da Praça Onze abrigaram as manifestações religiosas e culturais que permaneceram reprimidas durante o século XX. Relembrando assim a estrutura dos *zungus* (século XIX) que permitiam a continuidade dessas manifestações de forma clandestina como uma maneira de proteção contra as batidas policiais e prisões. O quintal passou a ser um espaço festivo e ritualístico nas casas das Tias do samba. Como observa Helena Theodoro (2009),

> São elas que cuidam do universo do samba, limpa 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 termômetro para os compositores dos sambas que vão "pegar" junto à comunidade. Responsável pela cozinha, local sagrado, onde se dá vida ao que está morto. São verdadeiras alquimistas, que se transformam e movimentam na natureza. Elas criam vida e proporcionam a continuidade de vida das quadras, sendo segmento fundamental para a vida da comunidade. São parteiras, bordadeiras, tecelãs, artesãs, mães, educadores, líderes comunitárias. Aglutinam as alas, apaziguam as confusões e organizam o samba na quadra e na avenida (THEODORO, 2009, p. 224).

As festividades da Igreja da Penha, localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro e inicialmente realizada pelos romeiros portugueses, tornaram-se pouco a pouco um ponto de confluência negra. Tia Ciata montava sua barraca periodicamente nas festas dos fins de semanas de outubro. As quituteiras saiam da Praça Onze no alvorecer, da Central do Brasil, e partiam no primeiro trem para a Penha. Na igreja, assistiam à primeira missa, compartilhando o espaço com os portugueses devotos. O grupo baiano era diverso pela cor, pelas vestimentas e principalmente pelo significado que a celebração religiosa católica levava. Para Moura, "(...) pela interpretação íntima que davam à cerimônia cristã, subordinando-a à mística do candomblé, reduzindo-a a um rito propiciatório." (MOURA, 1995, p. 157).

Após os preceitos do candomblé, os orixás eram assentados nos fundos das barracas, aos comandos de Tia Ciata. As mulheres mais novas contribuíam nas preparações e aprendiam as receitas que resultavam nos panelões. A festa era possibilitada por essas mulheres e Tia Ciata organizava a sua barraca com a venda da tradicional moqueca de peixe e a roda de samba.

> Na festa da Penha, as barracas das tias são ponto de encontro e de identidade cultural. Culinária, música e dança se misturam atraindo não só "os da terra", mas ganhando um número cada vez maior de adeptos. Nos nomes das barracas fica evidente a ideia da "espacialização": Gruta do Pedaço, Reino da África, Sultana da Bahia, Flor da Cidade Nova, Cabana do Pai-Tomás. As referências vão da longínqua África, passando pela Bahia até chegar ao Rio (Flor da Cidade Nova). Vivencia-se simbolicamente a trajetória espacial da cultura negra (VELLOSO, 1990, p. 16).

A festa da Penha, em seus dias de glória, era a festividade de maior relevância carioca, até perder o posto para o carnaval. Tia Ciata trabalhou em sua barraca na Penha até o seu falecimento, em 1924. O período que as Tias Baianas comandavam o festejo foi considerado o ápice das comemorações. A partir da década de 20, a polícia e a igreja passaram a perseguir as manifestações culturais negras na festa da Penha

(principalmente aos sambistas) proibindo os blocos e batucadas. A festividade da Penha era um tempo de conexão entre a comunidade de origem com a cidade, "(...) desvendando para os *outros* essa cultura que subalternamente se preservada e que era a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro." (MOURA, 1995, p. 166).

As casas das Tias da Praça Onze serviam de abrigo para os sambistas, que eram reprimidos pela polícia, quando ser sambista era associado à vadiagem. Com o passar do tempo, mesmo nas gerações seguintes de Tias, era nos quintais dessas mulheres que as poesias mais bonitas eram ritmadas. Segundo Medeiros, "A partir de Ciata e das outras tias, com forte influência dos negros baianos que vieram para o Rio, o samba carioca floresceu em regime de matriarcado, em torno de mulheres de forte personalidade." (MEDEIROS, 2004, p. 15).

Essas mulheres negras, de maneira popular, experienciavam um tipo de matriarcado distinto do modelo africano e completamente diferente do patriarcado europeu. Suas relações se estruturavam a partir de vínculos religiosos, laços de amizade e sanguíneo. Entre mães, pais e filhos de santo, a figura matriarcal da *Tia* ocupava o centro, e, a partir dessa centralidade, as relações se multiplicavam entre outros membros da comunidade e territórios. As Tias Baianas garantiram a permanência do grupo e a preservação dos saberes das tradições afro-brasileiras (GOMES, 2013).

Tia, o substantivo feminino, ganha uma nova definição dentro da vivência negra no Brasil. Por meio da categoria de mulheres pretas que receberam esse título, a memória, a cultura e a religiosidade passam a ser preservadas e reorganizadas por figuras como Tia Madalena Rica, Tia Eulália, Tia Martha, Tia Iaiá. Para Angélica Almeida, *Tia* é uma categoria política, com um ofício semelhante aos dos griôs[5] da África Ocidental. A grandeza da função que essas mulheres negras desempenharam, e ainda desempenham, inclui o ser Tia como parte fundamental da história social das mulheres (ALMEIDA, 73, p. 2020).

A primeira geração de Tias (entre o fim do século XIX ao século XX), parte de um hábito já estabelecido dentro da cultura afro-baiana: a sociabilidade espacial. Segundo Mônica Velloso (1990), havia a tradição de agrupamento dessas mulheres

[5]Casta de contadores de histórias por meio da memória coletiva e da oralidade, atuando como cronistas sociais e políticos do seu grupo, compartilhavam saberes e preservavam segredos, assim produzindo uma literatura que partia do poder da narrativa, por meio da oralidade (ALMEIDA, 2020).

baianas em volta de pequenas corporações de trabalhos. As casas dessas mulheres viravam oficinas, onde elas trabalhavam costurando e alugando roupas carnavalescas e comercializando doces e salgados. Como observa Velloso:

> Normalmente, essa solidariedade era ditada pelos laços de nação e de religião. O aprendizado passava-se "boca a boca". Ser conterrâneo era condição essencial para ingressar nessa rede de intercâmbios, onde o saber estava sempre em circulação. Mais uma vez se confirma a ideia da sociabilidade espacial como costume profundamente enraizado na cultura afro-baiana (VELLOSO, 1990, p. 6).

As mulheres negras contidas no conceito de Tia possuem características em comum. Geralmente são mulheres com mais idades, donas de saberes conexos com a memória ancestral africana no Rio de Janeiro. Segundo Almeida, "Existe no ser Tia algo de poder e de político, que faz com que elas sejam legítimas [...]" (ALMEIDA. 2013, p.79). Essas mulheres desempenhavam múltiplas funções: líderes, rezadeiras, sambistas, quituteiras, mães de santo, entre outros. Foi nos quintais dessas mulheres que o samba iniciou (ALMEIDA, 2020).

As mulheres negras baianas do início do século XX, confluíam com grande parte desse poder informal, tecendo essas redes de sociabilidade que funcionavam também como canais de comunicação sociopolítica. Mesmo marginalizadas pela sociedade euro-cristã, destituídas de cidadania e identidade, essas Tias recriaram formas próprias de organização e cooperação, muitas vezes ignoradas pela historiografia tradicional. Como observa Velloso, "Esse tipo de sociabilidade, baseado em papéis improvisados, tem sido praticamente ignorado pela nossa historiografia" (VELLOSO, 1990, p. 4)

As relações ampliadas e o intenso convívio resultaram no que Monica Velloso (1990) vai conceituar como a "grande família", esse núcleo familiar estava contido nas juntas de alforria, nos cantos, nas casas das Tias e no candomblé. O candomblé herda a prática de designação de parentesco por grupos étnicos das tradições ancestrais. Assim, a família de santo vai preservar elementos dentro dessa organização familiar que passou pela diáspora, sendo reorganizada dentro das possibilidades impostas por uma sociedade estruturalmente escravocrata. "A casa das tias aparece como espaço de reunião num tempo e numa cidade onde não havia lugar para "os da raça". Só através da "festa familiar" é que se cria esse espaço, onde é possível comer, sambar, se divertir, casar-se

ou amigar. Tudo em família...” (VELLOSO, 1990, p. 8). Esses espaços, portanto, não apenas garantiam a sobrevivência cultural, mas consolidavam a autonomia social e a transmissão de saberes, reafirmando o papel das Tias na construção da identidade negra carioca.

1.4 Oswaldo Cruz: A Roça de solo fértil em bamba

Portela
Eu às vezes meditando
Acabo até chorando
E nem posso me lembrar
Em teus livros tem
Tantas páginas belas
Se for falar na Portela
Hoje não vou terminar
A Mangueira de Cartola
Velhos tempos de apogeu
O Estácio de Ismael
Dizendo que o samba era seu
Em Oswaldo Cruz
Bem perto de Madureira
Todos só falavam
Paulo Benjamim de Oliveira
(Passado de Glória - Paulinho da Viola, 1972)[6]

O processo de habitação dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, esteve diretamente vinculada à expansão das ferrovias. Oswaldo Cruz, por exemplo, foi atravessado pela linha férrea que conectava o centro da cidade às zonas metropolitanas do Grande Rio. Como aponta Simas, “Nas primeiras décadas do século XX, ocorre a extensão da linha ferroviária da Estrada de Ferro Central do Brasil” (SIMAS, 2012, p. 29), o que possibilitou a integração de bairros como Oswaldo Cruz e Madureira a outras localidades vizinhas.

Esse processo de integração física e social não se restringiu à Central do Brasil. A ocupação dos subúrbios e das áreas rurais da cidade também foi profundamente impactada por outras infraestruturas de transporte, como a antiga Estrada de Ferro de D. Pedro II, inaugurada em 1858, a Estrada de Ferro Leopoldina, em 1886, e a implantação do bonde, a partir de 1911. Esses modais de transporte foram decisivos para a dinâmica econômica da cidade e, particularmente, para a constituição de territórios simbólicos do samba. Dentre esses espaços, destaca-se a freguesia de Irajá, mais tarde transformada

[6] LP/CD *Portela: Passado de Glória*. Velha Guarda da Portela. Participação de Monarco. São Paulo: RGE, 1970. (XRLP 5349).

em distrito, que, segundo Lopes, exerceu um papel fundamental tanto no abastecimento urbano quanto na formação das bases sociais e culturais do samba carioca (LOPES, 2003, p. 43).

No século XVII, foi fundada a Freguesia de Nossa Senhora da Apresentação de Irajá, que abrange importantes bairros do subúrbio carioca, como Rocha Miranda, Coelho Neto, Madureira, Marechal Hermes, Honório Gurgel, Colégio, Bento Ribeiro, Vigário Geral, Ricardo de Albuquerque, Anchieta, Oswaldo Cruz, Cordovil, Pavuna, Turiaçu, Campinho, Magno, Deodoro, Vicente de Carvalho, Irajá e Penha. A freguesia tem origem na antiga sesmaria que, em princípio, esteve sob a posse de Antônio França. Por volta de 1568, essas terras passaram repetidamente por diferentes proprietários, por meio de concessões reais, sendo progressivamente fragmentadas em lotes menores ao longo dos séculos seguintes, até o século XVIII. Nesse contexto, ao abordar o processo de povoamento e reorganização territorial do antigo sertão carioca, Washington Cunha destaca que:

> No decorrer desse período, a produção de um grande número de lavouras permitiu um movimento intenso nos portos dos rios na região de Meriti e Pavuna, meio pelo qual eram escoadas a produção de açúcar e aguardente, principalmente. Sem contar com a facilidade de uma localização estratégica como de outras freguesias, situadas próximas à baía, a área do recôncavo passou a ser cortada por caminhos e picadas abertas pelas tropas de mulas que atravessavam regularmente a região. As terras destinadas aos engenhos de açúcar também eram utilizadas para o cultivo do milho, da mandioca e do feijão, além de uma criação de animal para a subsistência local. A circulação pelo dito "sertão carioca" permitiu o surgimento de uma indústria tímida, marcada pelas olarias e fundições (CUNHA, 2019 p.31).

A Fazenda Campinhos, que fazia parte da freguesia de Irajá, pertencia ao Capitão Francisco Ignácio do Canto e por volta do século XIX passou a ser posse do boiadeiro Lourenço Madureira. A partir das divisões dessas terras surgiu o bairro de Madureira, já Oswaldo Cruz dá-se após o loteamento das terras de Miguel Gonçalves Portela, na área do vale dos Rios das Pedras (SIMAS, 2016, p. 4). O sobrenome do português arrendatário, vai batizar a principal via: a Estrada do Portela, que cruza os dois bairros, Oswaldo Cruz e Madureira, e que posteriormente nomeará a escola de samba da região.

Segundo Simas, os latifúndios que antecederam os bairros de Oswaldo Cruz e Madureira funcionavam como zonas de abastecimento para a cidade do Rio de Janeiro,

produzindo frutas, hortaliças e materiais para construção. A distribuição dessa produção era realizada por meio de um acanhado porto localizado na foz do Rio Irajá. As embarcações seguiam por pequenos canais até desembocar na Baía da Guanabara (SIMAS, 2012, p. 27).

Com a crise econômica causada pelo fim da mão de obra escravizada no final do século XIX, a região entrou em declínio econômico. As terras passaram a ser loteadas e ocupadas por descendentes de ex-escravizados e a população que foi afastada do centro do Rio de Janeiro pela reforma urbana (MEIRELLES, 2013). A linha férrea é um importante elemento para a região sendo o meio de transporte principal para moradores da localidade que trabalhavam na zona central da cidade.

Nos primeiros anos do século XX, o bairro de Madureira passou a ganhar destaque na malha ferroviária da cidade, retomando sua antiga função como ponto de convergência dos caminhos rurais e parada estratégica para os viajantes. A inauguração do mercado vizinho à Estação de Magno, em 1914, marcou o início de um ciclo de transformações significativas na região, consolidando Madureira como o principal polo comercial para feirantes, agricultores e pequenos comerciantes dos arredores. O então recém-criado Mercado de Madureira foi recebido como símbolo de progresso e prosperidade local. A iniciativa de sua construção, que resultaria no que hoje é conhecido como Mercadão, foi interpretada por muitos como uma medida moderna, capaz de dinamizar a economia do bairro. A partir desse marco, novos empreendimentos, lojas e serviços passaram a se estabelecer na área, impulsionando ainda mais o seu crescimento urbano e comercial (CUNHA, 2019).

A roça distante das vigilâncias da elite branca carioca, conseguiu desenvolver suas práticas culturais, e o candomblé foi um importante fator para o desenvolvimento cultural da região. Nesse contexto, a comunidade de Oswaldo Cruz articulava suas próprias formas de lazer, em contraponto aos padrões europeus que embelezavam o centro da cidade. Como afirma Simas (2016),

> Nesse bairro sem maiores atrativos, quase sem opções de lazer e um verdadeiro contraponto de um centro da cidade que se embelezava em padrões europeus, a comunidade de Oswaldo Cruz se integrava. Organizando festas e construindo sociabilidades em torno das macumbas de origem afro-brasileiras, da nascente umbanda, dos batuques dos sambas e das rodas de dança do jongo e do caxambu, danças oriundas dos negros bantos Vale do Paraíba, os moradores

> construíam laços de pertencimento e identidade. (SIMAS, 2016, p. 4).

Segundo Candeia e Isnard (1978, p.6), “Os cultos de candomblé dão sentido à vida e amenizam os sofrimentos de um mundo incerto.” Para os autores, o candomblé se entremeou à cultura popular, criando valores artísticos e por meio dos instrumentos de percussão, do canto, da dança e das vestimentas. Esses elementos, combinados, proporcionam uma tensão emotiva e prazerosa, ao mesmo tempo que estruturam a expressão estética da comunidade. Além disso, a organização das manifestações artísticas e culturais, como as Escolas de Samba, Blocos e Ranchos, estava intimamente ligada aos membros que as integravam e aos donos dos terreiros da região, refletindo a continuidade de práticas culturais e sociais herdadas dos cultos afro-brasileiros.

Jongueiros, foliões de reis, calangueiros, que também eram fluminenses, paulistas e mineiros exerceram forte influência na fundação dos blocos carnavalescos nos subúrbios e morros, assim como as escolas de samba, instituições modernas e longevas surgidas no final da década de 1920. A origem dos fundadores desses blocos e escolas de samba cariocas traça o processo migratório sucessivo dos descendentes de escravizados que saíram do Vale do Paraíba (ABREU; MATTOS; AGOSTINI, 2015, p. 42).

Ao falar da Portela e da territorialidade de Oswaldo Cruz e Madureira, destacam-se nomes importantes da agremiação que nasceram no antigo Vale do Café:

> Na Portela, entre os nascidos em Minas Gerais, podem ser citados Antônio Rufino do Reis e Antenor dos Santos, de Juiz de Fora, Noca da Portela, de Leopoldina e Sebastião Vitoriano, conhecido como Catoni, de Ouro Preto. Natal havia nascido em Queluz, vale do Paraíba paulista e Ernani Alvarenga, em algum lugar de São Paulo. Entre os filhos de egressos do Vale, Dodô da Portela era porta bandeira da escola, embora morasse no Morro da Providência; Tia Neném era filha de Vassourenses e casou-se com o grande portelense Manacéia, de família com muitos irmãos sambistas; Monarco, filho de José Diniz, nascido em Ubá, Minas Gerais, considerava o pai um grande poeta; Waldir 59, era filho de um mineiro e Wilson Moreira, de uma mineira de Juiz de Fora, sem contar com inúmeros parentes de Paraíba do Sul (ABREU; MATTOS; AGOSTINI, 2015, p. 43).

Assim, a genealogia da agremiação reflete o deslocamento desses sujeitos negros e suas tradições culturais, que encontraram no samba um espaço de continuidade e reelaboração.

Nesse cenário, é importante lembrar que as escolas de samba não surgem do nada, vão absorver as formas de expressão e tradições dos ranchos. Segundo Helena Theodoro, os ranchos tiveram origem na classe trabalhadora e contaram com o apoio de intelectuais, sendo as sementes das escolas de samba. Incluíram em seus cortejos elementos que, mais tarde, se tornariam quesitos essenciais para estrutura das escolas de samba como: "[...] um enredo (sem a obrigatoriedade de ser nacional), comissão-de-frente, bateria com instrumentos de percussão e sopro, mestre-sala e porta-estandarte."(THEODORO, 2009, p. 231).

De acordo com Nei Lopes, no auge do Ameno Resedá, vivia-se um momento de repressão às manifestações socioculturais negras, inclusive com forte atuação policial. O ideal de embranquecimento dominava de forma pungente, com ações materiais como a migração de europeus para o branqueamento da população brasileira, somadas à perseguição institucional às expressões culturais e religiosas negras. Esse cenário de hostilidade se refletia diretamente nas práticas cotidianas da população negra, que tinha suas festas, rituais e expressões artísticas constantemente criminalizadas: "[…] seus santuários eram invadidos e depredados; suas manifestações artísticas, subestimadas e reprimidas; seus pandeiros, quebrados pela polícia" (LOPES, 2003, p. 57).

Hilário Jovelino foi uma figura precursora na transição dos antigos ranchos de reis em ranchos carnavalescos[7]. Os desfiles passavam pela região da Lapinha, onde residia Tia Bebiana, uma das tias baianas que, assim como outras mulheres negras de sua geração, ocuparam um lugar fundamental na construção da vida cultural do Rio de Janeiro. Esses ranchos tornaram-se importantes núcleos de convergência dos baianos que migraram para a capital. Neles, esses sujeitos não apenas preservavam tradições, mas se projetavam como figuras de destaque nos desfiles. Desempenhavam funções como: porta-estandartes e mestres-salas, carregando os emblemas dos ranchos com cores que remetiam aos orixás, entrelaçando religiosidade e festa. "Famosos mestres-salas foram iniciados por Hilário Jovino, Getúlio Marinho e Germano, tais como Teodoro, Maria Adamastor, Marinho da Costa Jumbeba etc." (THEODORO, 2009, p. 232).

[7]Os ranchos possuíam uma estrutura negra, já existentes na Pedra do Sal, atuavam como uma organização recreativa dos negros baianos, antes mesmo das figuras das tias baianas. Mantinham as tradições herdadas em forma de procissão, e ou, passeatas musicais que ocorriam nas festas de Natal e de Reis (SODRÉ, 1998).

Conforme Nei Lopes, *Deixa Falar*, considerada a primeira escola de samba, é reconhecida como o primeiro agrupamento de sambistas a assimilar elementos estruturais dos antigos ranchos carnavalescos em sua organização e estética. Fundada em 1927, justamente no momento de maior prestígio do Ameno Resedá, a Deixa Falar chegou a desfilar em seu primeiro ano como rancho carnavalesco, o que revela a influência direta dessa tradição. No entanto, ao contrário do Ameno Resedá, que reunia famílias negras de classe média, como as de Tia Ciata, a Deixa Falar foi fundada por negros e mulatos oriundos das camadas populares, compostas por trabalhadores informais e desempregados, que viriam a ser conhecidos como os bambas do Estácio. Essa origem social condicionou a ausência de recursos como orquestras e corais, comuns nos ranchos mais estruturados. Assim, a expressão musical da Deixa Falar nasceu da fusão dos ritmos populares da Cidade Nova, como os conjuntos de pau-e-corda, o piano de Sinho e os batuques de origem baiana, com uma criação musical e poética própria. Essa inovação se manifestava nos sambas compostos por figuras como Ismael Silva, cujas composições apresentavam ritmo e andamento distintos dos sambas amaxixados cultivados na casa de Tia Ciata. A Deixa Falar, portanto, representava uma mudança profunda na maneira de fazer samba, revelando o deslocamento do gênero para uma estética mais percussiva, direta e enraizada na vivência cotidiana da população negra suburbana (LOPES, 2003).

As escolas de samba também derivaram dos blocos, como aponta Helena Theodoro (2009), o Bloco dos Arengueiros deu origem à Mangueira, e o Vai Como Pode, à Portela, por exemplo. Do bloco do eu sozinho ao bloco de sujo, eles vão se organizando com diferentes formas de participação. Em 1965, os blocos passaram a ser reconhecidos oficialmente, dividindo-se em entre blocos de enredo e blocos de empolgação, à sombra do crescente sucesso das escolas de samba, tendo destaque até a década de 1980. A partir dessa década, blocos famosos começaram a se transformar em escolas de samba. Esses blocos carnavalescos muitas vezes surgiam a partir de laços comunitários e afetivos: moradores de uma mesma rua, grupos de amigos ou conhecidos, o número de participantes crescia, formando os cortejos e blocos que atravessavam as ruas da cidade.

> Nos primeiros tempos das escolas, era comum os grupos saírem em comitivas, em visita "diplomática aos grupos coirmãos. Nessas visitas

> festivas, de um modo ainda bem africano, selavam-se acordos e combinavam-se estratégias. Daí veio a denominação de embaixadas a essas comitivas, da mesma forma aleatória que se atribuíram a outras manifestações, em outras momentos, os nomes "cordão", "rancho". "bloco" etc (LOPES, 2003, p. 57).

O cenário cultural de Oswaldo Cruz nas primeiras décadas do século XX era marcado por intensa efervescência festiva e artística, na qual os blocos carnavalescos desempenhavam papel central na organização da vida comunitária e na constituição de identidades coletivas. Nesse contexto, destaca-se o bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz, fundado por volta de 1922 com o propósito explícito de rivalizar com o já consolidado "Quem Fala de Nós Come Mosca". A composição direção do Baianinhas contava com nomes que se tornaram fundamentais para o surgimento da Escola de Samba Portela, como Galdino Marcelino dos Santos (presidente), Antônio Caetano (secretário), Antônio Rufino (procurador), Candinho (mestre de canto) e Paulo da Portela, que atuava como segundo mestre de canto. Essa formação, porém, enfrentou tensões internas e conflitos de temperamento, que resultaram no encerramento precoce do bloco e na reorganização dos seus membros, dando origem ao Conjunto Osvaldo Cruz, precursor da Portela. Como registram Candeia e Isnard,

> Segundo os depoimentos de Caetano, Rufino, que participaram do bloco, o presidente Galdino era pessoa de temperamento agressivo e este aspecto originou algumas brigas, culminando com a extinção do bloco em 1923, quando saíram Paulo, Caetano, Rufino e outros. Participaram, também do bloco Claudionor Marcelino, irmão de Galdino, José da Costa, Álvaro Sales, Angelino Vieira, Manuel Barbeiro, Alfredo Pereira da Costa, Otávio, Caminha, Benedito do Brás e outros. O bloco teve vida curta, saindo apenas dois anos. Sua influência na criação da Escola foi fundamental. Sua queda motivou a união de Paulo, Caetano, Rufino, Candinho, Zé da Costa, Álvaro Sales e outros que criaram o Conjunto Osvaldo Cruz, que inicialmente não passava de um bloco no estilo do "Baianinhas"(CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 9).

Rufino, um dos fundadores da Portela, relembrou aos 80 anos, em uma entrevista ao jornal *O Globo*, o episódio que marcou o rompimento com Galdino e que, involuntariamente, lançaria a semente da futura escola de samba. O jornal coloca que

> Na primeira batalha de confete, na Rua Fernando Marinho, Oswaldo Cruz, Rufino garante que As Baianinhas puseram Quem Fala de Nós no bolso. Na segunda batalha, em Madureira, foi ‘outro couro’. Mas a valentia de Galdino acabaria pondo tudo a perder e, involuntariamente, lançaria a semente da Portela: - O Galdino recolheu de todos os associados dinheiro para fazermos uma festa em homenagem aos Inocentes de Jacarepaguá, bloco da Praça Seca. E mandou pintar uma grande faixa, se intitulando o único autor da

> homenagem. Discordei, achei que ele deveria pintar o nome das Baianinhas e o valentão me chamou de ‘moleque’. Era demais. Não deu para aturar e me afastei da diretoria. Na mesma hora, Caetano me acompanhou e Paulo saiu uma semana depois. Juntos, fundamos uma ‘caixinha que vendia marmelada, bananada e emprestava dinheiro a juros. Com a renda, criamos o Conjunto de Oswaldo Cruz. (O Globo, 1986, p. 8).

A saída de figuras centrais como Paulo da Portela, Caetano, Rufino e outros como Zé da Costa, Claudionor Marcelino, Álvaro Sales e Angelino Vieira marca não apenas o fim de uma agremiação, mas também o início de um novo ciclo de organização cultural. A partir dessa cisão, foi fundado o Conjunto Oswaldo Cruz, inicialmente um bloco nos moldes do Baianinhas, mas que logo ganharia importância na gênese da escola de samba Portela.

Paralelamente, o bloco Quem Fala de Nós Come Mosca consolidava sua presença como referência cultural no bairro. Fundado por Euzébio Rosas e Dona Esther após sua transferência do Largo do Neco, entre Turiaçu e Madureira, esse bloco carregava uma trajetória de legitimidade formal: em 15 de fevereiro de 1920, recebeu sua licença para desfilar, conforme registro no jornal *Correio da Manhã*. A legalidade e a estrutura desse grupo contrastavam com outros blocos informais da época Dona Esther, reconhecida por sua generosidade, era uma das figuras mais respeitadas do bairro, emprestava a sua licença para que os outros blocos também pudessem sair às ruas, como narram Candeia e Isnard (1978).



Figura 1 – Bloco “Quem Fala de Nós Come Mosca” (1920), fundado por Dona Esther. Fonte: Acervo da Portela / Portela Cultural.

A forte influência desses dois blocos, Quem Fala de Nós Come Mosca e Baianinhas de Oswaldo Cruz, posteriormente chamado Conjunto Oswaldo Cruz, no processo de formação da Portela é inegável. Ambos contribuíram com práticas, repertórios e experiências de organização que foram fundamentais para a transição dos blocos para as escolas de samba. A rivalidade local, as disputas simbólicas e as estratégias coletivas utilizadas por seus membros ajudaram a forjar a estrutura e a identidade da agremiação portelense, que em poucos anos se tornaria uma das mais emblemáticas do carnaval carioca. Para Lopes (2003),

> Foi no carnaval das camadas populares cariocas que se formatou o samba urbano. A princípio servindo como mera explosão de sentimentos (como o entrudo e o zé-pereira), esse carnaval passou, a partir de determinado momento, a servir também como veículo de manifestações artísticas no sentido amplo, como espetáculo enfim (LOPES, 2003, p. 57).

Os espaços de lazer e convivência foram sendo elaborados pelos próprios moradores do subúrbio, dando continuidade à tradição das festividades de origem rural (jongo, batuques, entre outros). As celebrações populares exerciam um papel central na coesão social da região. As festas, nesse contexto, assumiram a função de lócus privilegiado de sociabilidade, articulando laços afetivos e fortalecendo vínculos coletivos.

Nesse cenário, destacavam-se as celebrações promovidas nos terreiros, como o do senhor Napoleão, onde se realizavam encontros de caxambu e jongo[8]. Tais eventos, muitas vezes prolongados por dois dias, eram precedidos por bailes animados por sanfona, comidas, bebidas e muita alegria. Nessas ocasiões, compareciam compositores oriundos do Estácio, como Bide, Ismael Silva, Aurélio, Baiaco, Brancura e Valdemar da Babilônia, convidados por Dona Benedita, irmã de Seu Napoleão e moradora do Estácio. Por pertencerem a outra tradição religiosa, os visitantes apenas participavam

[8]O jongo é uma manifestação de canto e dança, de tradição banto, e é um elemento muito presente em Oswaldo Cruz e no seu bairro vizinho Madureira. Segundo Candeia e Isnard, alguns remanescentes jongueiros de Oswaldo Cruz descreviam os jongueiros como feiticeiros de olhos hipnóticos. Dentro das rodas de jongo são cantados pontos contando uma narrativa sobre o cotidiano, desafiando ou até mesmo realizando uma crítica. "O Jongo é considerado uma dança folclórica com fundamentos místicos, isto pela sua vinculação com o *Ritual da linha das Almas*. Devia-se pedir licença para o Jongo ou saudações aos tambores, *bendito louvado seja."* Já o caxambu, embora apresente várias semelhanças com o jongo, como o canto, a dança, os instrumentos e os elementos místicos, diferencia-se principalmente pelo ritmo. O jongo possui um toque mais próximo do alujá de Xangô, enquanto o caxambu está associado ao ritmo do Congo, característico do candomblé de Angola. Em Oswaldo Cruz, destacava-se o grupo Os Filhos do Deserto, que realizava apresentações de caxambu em suas rodas e celebrações (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 6-7).

das festividades após pedirem autorização a Seu Napoleão, responsável pelo terreiro. É importante observar que, conforme relatado por Candeia e Isnard (1978, p. 11), o Estácio ainda não existia formalmente como escola de samba, e Oswaldo Cruz era identificada como "roça", expressão que reforçava seu caráter rural.

Além dos terreiros, diversas residências da região passaram a funcionar como pontos de reunião da comunidade, motivadas quase sempre por razões religiosas ou artísticas. Casas como as de Seu Napoleão, na Estrada do Portela, e Seu Vieira, na rua Perdigão Malheiros, tornaram-se referências no bairro por acolherem festividades e encontros. Do mesmo modo, mães de santo como Dona Martinha, Dona Neném e Dona Esther mantinham seus lares de portas abertas para acolher a vizinhança. Nesses espaços, o vínculo entre festa e religião organizava a vida social do grupo de forma indissociável. As cerimônias religiosas, como as realizadas nos terreiros de candomblé, eram acompanhadas com frequência por momentos festivos, evidenciando que o sagrado e a festa coexistiam e se retroalimentavam no cotidiano do grupo (VARGUES, 2019, p. 220).

As yalorixás como Dona Martinha, Dona Neném e Mãe Madalena do Xangô de Ouro, também conhecida como Madalena Rica, figuram como importantes lideranças espirituais da região de Oswaldo Cruz e Madureira. Seus terreiros se consolidaram como referências religiosas e culturais para a população negra local, sendo espaços não apenas de prática do candomblé e umbanda, mas também de sociabilidade e produção simbólica. Dona Martinha, por exemplo, desempenhou um papel marcante na história da Portela. Foi ela quem, a convite de Paulo da Portela e de Rufino, consagrou a escola de samba à sua madrinha espiritual, Oxum, e ao padrinho Oxóssi, reforçando os vínculos entre religiosidade afro-brasileira e as práticas culturais do samba (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 10-11).

A presença das mães de santo influenciava diretamente nos rituais festivos, com a organização comunitária e o cotidiano das populações negras suburbanas. Nesse contexto, Dona Esther é mais uma das figuras femininas cuja atuação foi central para a dinâmica cultural de Madureira e Oswaldo Cruz. Descrita como uma mulher festeira e acolhedora, sua casa se tornou ponto de referência na vida social e artística da região. As festas que promovia costumavam durar até dois dias, reunindo sambistas e compositores que ali criavam, confraternizavam e fortaleciam suas redes. Dona Esther

era integrante tão ativa que chegou a desfilar como porta-estandarte do Cordão Estrela Solitária durante o carnaval do Largo do Neco, entre os bairros de Turiaçu e Madureira (SIMAS, 2016).

Essa relevância de sua atuação é evidenciada em relatos sobre a convivência de sambistas em sua casa, segundo Ramos (2023),

> (...) e a Portela nasce nessa casa, a casa da Dona Ester. Ela trazia muita gente importante para casa dela, trazia delegado, juiz... todo mundo convivia naquelas festanças da Dona Ester. E certa vez, em uma dessas festas, o Paulo da Portela foi de chinelo "charlote", estilo malandro, né? Malandro usava navalha, Paulo não! Paulo era um cara muito educado, muito fino. Daí chegou na casa de Dona Ester com aquele chinelo e ela disse: "Desse jeito não! Desse jeito você não pode entrar aqui." E, ele respondeu: "Ah, não pode entrar não. Então espera aí que eu vou entrar sim". Foi em casa botou um terno, uma gravata e avisou a todos os portelenses: "Nosso lema agora é pescoço e pés ocupados, só vamos andar de sapato e gravata" (RAMOS, 2023, p 13 – 14).

As celebrações em sua residência rapidamente se transformaram em um importante núcleo de sociabilidade local, frequentado não apenas por membros da comunidade, mas também por nomes proeminentes do samba e da cultura popular. Entre os frequentadores estavam artistas de rádio como Pixinguinha, Donga e Ademilde Fonseca, além de outros nomes expressivos da cena musical da época. O lar de Dona Esther operava como um centro de articulação cultural e política, recebendo desde pessoas pobres e anônimas até figuras públicas do cenário político local (VARGUES, 2019).

> Dona Esther alojava em sua casa mais de cinquenta pessoas. Sua residência era tão grande que ia de uma rua a outra (Joaquim Teixeira a Antonio Badaje em Osvaldo Cruz). As pessoas de sua época, fazem questão de lembrar que dona Esther era mulher muito bonita e de boa condição financeira, ajudando sempre que possível ao Conjunto Osvaldo Cruz (Portela) em formação. Segundo Antônio Caetano o bloco "Conjunto Osvaldo Cruz utilizou a licença do "Come Mosca" duas ou três vezes, a fim de que pudesse desfilar na cidade legalmente. Dona Esther era considerada de lei. Ou melhor, fazia suas reuniões místicas (macumba). Contam em Osvaldo Cruz, pessoas do bairro, que ela demorou tanto a morrer porque adiava a sua morte mandando outras pessoas em seu lugar (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 10).

A Portela, escola de samba que emergiu a partir do Conjunto Oswaldo Cruz em 1926, foi inicialmente rebatizada como o bloco Vai Como Pode, em 1928. Somente em

1936 a agremiação assumiria o nome que carrega até hoje e com o qual se consagrou no cenário do samba carioca. Como afirmam Vargens e Monte (2008, p. 35),

> Assim, em 1926, nasceu o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, por iniciativa de Paulo, Caetano, Rufino e mais um grupo expressivo de sambistas, para cumprir sua trajetória de glórias. Com o declínio e a posterior extinção da escola Deixa Falar, do Estácio, a Portela reinaria por mais de quarenta anos como expressão maior no cenário VARGENS; MONTE, 2008, p. 35).

Madureira e Oswaldo Cruz são dois bairros vizinhos que dividem não só o espaço territorial na Zona Norte do Rio de Janeiro, mas também a cultura da região. Estes bairros são cercados de cultura negra, em várias esferas, desde o grande comércio de artigos religiosos de Umbanda e Candomblé no Mercadão de Madureira, as quadras da Portela e do Império Serrano, os bailes Charme no Viaduto Negrão de Lima, entre outros. Os dois bairros são endereços de importantes espaços para cultura negra e suburbana.

II - Tia Doca: corpo e voz continuidades na diáspora

A Estrada do Portela e a linha férrea que ligava o subúrbio à Central do Brasil foram as principais rotas que facilitaram a chegada de novos moradores aos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira. As terras, que em tempos anteriores integravam grandes latifúndios, passaram a ser loteadas, dando início a um processo intenso de ocupação urbana, como explicado no capítulo anterior. Foram os próprios moradores que construíram seus espaços de convivência, fortaleceram os laços de vizinhança e deram estrutura, identidade e vida ao bairro.

Nesse processo de transformação do território, as ruas foram abertas, as casas erguidas e a malha urbana expandida, como descrevem Vargens e Monte,

> Abriram-se ruas, construíram-se casas. O núcleo original foi crescendo e preenchendo os espaços urbanos, espraiando-se até a Estrada do Sapê, atingindo as margens da linha auxiliar, encostando nas estações de Magno e Turiaçu. Mais tarde, no final da década de 1940, a ocupação atingiria os descampados do outro lado da via férrea (VARGENS; MONTE, 2008, p. 34).

A convivência entre os batuques, as missas e as giras, assim como a busca pela cidadania, formam o chão daquele território. O jongo, as rodas de capoeira e o caxambu são expressões culturais naturais da região, assim como o talento dos compositores, que parece ser inato àquela comunidade. Oswaldo Cruz e Madureira são territórios antropofágicos por excelência: digeriram, misturaram e recriaram as culturas banto, vindas do rural Vale do Paraíba, com seus instrumentos percussivos e as umbigadas, somadas à bagagem dos negros baianos da Pedra do Sal, e das proximidades do Porto e de inúmeros outros fragmentos culturais. Nesse processo, foram construídas identidades negras urbanas que resistem ao apagamento histórico e se organizam em torno de uma identidade musical singular, colocando nas ruas cordões e blocos como Estrela Solitária, Baianinhas de Oswaldo Cruz, Vai Como Pode, entre muitos outros que surgiriam posteriormente. Segundo, Ramos (2003),

> O Paulo na década de 20 do século passado, apenas três décadas depois da Abolição da Escravidão, (o samba começa e em 1923) ele já marcava presença com seus blocos, funda o conjunto (banda) "Oswaldo Cruz" que depois virou a "Vai como pode" que hoje é a Escola de Samba Portela que todo mundo conhece. O bairro Oswaldo Cruz, em

> Madureira, recebeu quase todas as minorias étnicas que viviam no país (RAMOS, 2003, p.12).

É nesse ambiente, mais distante do centro da cidade, que as redes de sociabilidade e de recriação de saberes da diáspora ganham potência, e as figuras das chamadas Tias do samba se destacam. Muito além de lideranças femininas, essas mulheres negras desempenhavam funções sociais e afetivas fundamentais: eram rezadeiras, cozinheiras, mães de santo, anfitriãs e guardiãs de memórias e dentro dessa temporalidade já estavam ligadas a escolas de samba. Seus quintais e terreiros ofereciam acolhimento, transmitiam ensinamentos e garantiam a preservação de práticas culturais que, por muitas vezes, foram alvo de perseguição policial. Eram assim, referências respeitadas em suas comunidades.

É nesse horizonte que se insere a trajetória de Tia Doca. Nascida no início da década de 1930, filha de uma porta-bandeira do Morro da Serrinha, Doca cresceu imersa no universo do samba, ainda criança, frequentava a creche comunitária de Tia Iaiá, na quadra da escola Prazer da Serrinha, vivenciando desde cedo a presença importante dessas figuras femininas. Desde cedo, enfrentou a pobreza e a ausência, e aos seis anos já precisava trabalhar para ajudar em casa. Cresceu entre desafios, sustentando-se pelos próprios talentos, mas que por muito tempo não foram suficientes, do ponto de vista financeiro, para manter o lar e a família.

Foi em Oswaldo Cruz, por volta dos anos 1980, que o quintal de Doca tomou forma. Esse espaço não surgiu do acaso, mas como resultado da cultura que transborda da territorialidade, das experiências vividas, das relações construídas ao longo da vida. Ali, Doca plantou memória, acolheu e apresentou novos sambistas, ergueu uma cultura com as próprias mãos.

Doca não se resume às estratégias que precisou adotar para sobreviver. O nome que construiu e o título de Tia que recebeu vieram com o tempo, mas antes de tudo isso, Doca era artista. Uma artista que deve ser lembrada e celebrada pela sua obra, sua vida e sua voz.

2.1 A infância no Morro da Serrinha

Prazer da Serrinha
Qualquer criança
Bate um pandeiro e toca um cavaquinho
Acompanha o canto de um passarinho
Sem errar o compasso
Quem não acreditar
Poderemos até provar
Podes crer, porque
Nós não somos de enganar
Melodia mora lá
No prazer da Serrinha!
(Hélio dos Santos e Rubens da Silva)[9]

Tia Doca[10] é um exemplo materializado da ideia de continuidade dos saberes ancestrais. Nascida em dezembro de 1932, no Morro da Serrinha em Madureira, filha de Albertina Cruz de Aragão, primeira porta-bandeira da escola de samba Prazer da Serrinha e uma das precursoras do carnaval carioca. Aragão, o pai de Doca também participava do mundo do samba, atuando como passista. Sua criação foi diretamente atravessada por esse ambiente cultural.

Ela cresceu na quadra da escola, passou parte da sua infância aos cuidados de Tia Iaiá, que junto ao marido Alfredo organizava uma creche comunitária no espaço da quadra do Prazer da Serrinha. Lá, as crianças comiam, dormiam e brincavam de carnaval. A própria Doca guardava na memória sua vivência,

> A tia laiá e o tio Alfredo, marido dela, conheciam minha mãe desde pequena, Até hoje eu fico boba de ver como é que minha mãe foi dar pra samba? Minha avó trazia no cabresto. sabe como é gente antiga, né? Minha mãe nasceu e foi criada na Serrinha. Foi tia laiá e tio Alfredo que pediram para minha avó deixar minha mãe sair na escola como porta-bandeira. Por isso ela deixava a gente com tia laiá sem susto, tinha a maior confiança nela. Mandava até ela meter a correia na gente se fizesse bagunça. Mas tia laiá nunca bateu. Eu não me esqueço da minha criação na quadra. (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 27).

A experiência cotidiana de Tia Doca nesse território possibilita articular a reflexão proposta por Nilma Lino Gomes, que compreende o movimento negro como

[9]*Prazer da Serrinha*, de Hélio dos Santos e Rubens da Silva, interpretada por Dona Ivone Lara no LP *Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz* (EMI-Odeon, 1978).

[10]Jilçara Cruz Costa ganhou o apelido de Doca de Dona Albertina, que gostava de apelidar os seus filhos como forma de proteção, Dona Albertina temia que algum mal fosse feito, se algum inimigo soubesse o nome "Ah… falar o nome, a gente não sabe se tem inimigo… Inimigo põe o nome todo! Aí ela colocou esse apelido de Doca. Fala retirada do documentário: BATUQUE NA COZINHA. Direção: Anna Azevedo. Produção: Anna Azevedo. Rio de Janeiro: Hy Brazil Filmes, 2004. Youtube. Publicado em 2021. Duração de 18 min e 52 segs. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W8QJ2Lms8vQ .Acesso em: 02/06/2024.

formas diversas de organizações e articulação negra, aquelas que se posicionam politicamente pela superação do racismo e suas consequências. Segundo a autora, práticas como a creche na quadra da escola de samba constroem pedagogias próprias que tencionam a pedagogia escolar (GOMES 2017, p. 52). Esse espaço é um lugar de formação para Doca. Ao passar parte de sua infância na quadra da Prazer da Serrinha, aprendendo a brincar de carnaval, Tia Doca desenvolveu práticas que levaria para vida toda: cantar, compor e fazer samba.

Segundo Alessandra Tavares (2021), as escolas de samba não se limitavam a ser espaços de festividade, mas se configuravam também como instâncias de propagação de ideais de cidadania negra e de fortalecimento do associativismo. O lazer, nesse sentido, integrava-se à construção de um discurso político mais amplo, articulado em práticas e vivências coletivamente partilhadas. Como afirma a autora, "Ao considerar os projetos de cidadania para a inclusão da população negra através das escolas de samba, amplia-se a perspectiva do que é política e cidadania, uma vez que diferentes estratégias são adotadas" (TAVARES, 2021, p. 116). Assim, compreender as escolas de samba como espaços de lazer, mas também de afirmação política e social, permite situá-las como territórios de elaboração de projetos de cidadania negra carioca do século XX.

> Participam nessa definição de grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com objetivo explícito de superação do racismo e da cultura negra no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e as negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade (GOMES, 2017, p. 24).

Essa atuação direta das escolas de samba no campo da educação assumem um papel de enfrentamento a violência do epistemicídio. Como analisa Sueli Carneiro (2023), o epistemicídio constitui um dos instrumentos mais eficientes da dominação étnico-racial. Ele se apresenta na sistemática desqualificação dos saberes produzidos por grupos subalternizados, em um processo sistematicamente realizado pela classe dominante, a branquitude. Esse dispositivo opera de forma contínua, como destaca a autora,

> Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo

> comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (CARNEIRO, 2023, p. 83).

A atuação política estabelecida nas quadras das escolas de samba faz parte de seu papel enquanto comunidade. Como exemplifica Alessandra Tavares, o GRES Império Serrano, fundado em 1947, no Morro da Serrinha, considerado uma dissidência da escola de samba Prazer da Serrinha[11], em seu primeiro regimento, já incentivava práticas educacionais em suas instalações, como a escolarização e a alfabetização (TAVARES, 2021, p. 116).

De acordo com Nilma Lino Gomes, a educação foi sistematicamente negada à população negra no Brasil. Por meio da luta para superar essa negação, coletivos étnico-racial colaboraram de forma fundamental para a construção do país (GOMES, 2017). A educação, nesse contexto, torna-se um espaço de emancipação social.

Como aponta Tavares, a atuação do Império Serrano ao abrigar projetos de alfabetização, considerando seu tempo e território, pode ser compreendida como uma tentativa para integração social, a partir do reconhecimento da exclusão social institucionalmente promovida, configurando, assim, um projeto de cidadania (TAVARES, 2021).

Filha de Aragão que jogou em vários times de futebol como o Vasco da Gama e o Andaraí, além de ser passista de escola de samba e dançarino de salão, Doca tinha poucas lembranças do pai na infância. As suas recordações mais presentes eram sobre a mãe e as dificuldades enfrentadas com a partida do pai. Desde cedo Doca precisou ir trabalhar, aos seis anos foi babá de uma família amiga de sua mãe, com a promessa que a menina teria alimentação e educação.

Dona Albertina permitiu que a pequena Doca cuidasse do filho de sua amiga, mas o acordo não foi cumprido. Doca foi transformada em empregada e cozinheira da família. Precisava ninar o filho da patroa no colo até que ele adormecesse e, caso a criança acordasse durante outra tarefa, era obrigada a interromper o que estivesse fazendo para acalentar o choro da criança.

---

[11]Conforme Alessandra Tavares, a da fundação do Império Serrano está envolta em uma relação que remonta à articulação dos descontentes integrantes da Escola de Samba Prazer da Serrinha e outros blocos do Morro da Serrinha. Os conflitos com a direção da escola de samba, somados aos resultados desfavoráveis, convergiram no movimento de dissidência conduzido por sambistas da localidade, que contavam com os conselhos do experiente Mano Eloy (TAVARES, 2021, p.117.)

Com poucas oportunidades, Albertina, que havia se mudado com os filhos do Morro da Serrinha para a favela do Caju, considerou que ao deixar sua filha na casa de uma conhecida seria uma alternativa possível. No entanto, ao visitar o local se deparar com o estado da menina, Doca recordava: “Eu era só cabeça e cabelo” Estarrecida com o que testemunhava, Dona Albertina levou a filha de volta para a casa, afirmando: “Minha mãe foi me levando embora e disse: “A gente vai passar fome, morar na calçada, mas vai ficar tudo junto. Não vou dar nenhum de vocês pra ninguém." (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 30).

Aos nove anos, Doca passou a vender sopa de entulho com sua mãe e seu irmão no Cais do Porto, servindo aos estivadores. Desde o episódio com a família em São Cristóvão, Dona Albertina não desgrudava mais da filha. Aos treze, Doca deixou o trabalho de venda de sopa no Cais e pediu emprego em uma fábrica de tecido próximo à favela onde morava. No entanto, como a lei só permitia o trabalho a partir dos quatorze anos, quando havia fiscalização, ela precisava se esconder. Ela mesmo dizia que

> Quando eu fiz 14 anos e tirei a carteira, passei para o turno das duas da tarde às dez da noite. Na parte da manhã, eu trabalhava em casa de família. Foi assim que a gente subiu o nosso barraco lá no Caju. As paredes eram de caixote de madeira remendado de ripa em ripa, cobertas com colcha de retalho. (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 31).

Doca, aos quatorze anos, assim como sua mãe, foi Porta-bandeira da Unidos da Congonha, escola de samba de Vaz Lobo. Embora nascida na Serrinha, bairro historicamente vinculado ao Império Serrano, sempre se declarou portelense, “Sou e sempre fui portelense, mas não desgosto do Império. Tenho muito orgulho de a Serrinha ser o meu berço”, afirmou em entrevista ao jornal *O Globo* (PEREZ, 1998, p. 15). A aproximação definitiva com a Portela aconteceu apenas em 1953, após o casamento com Altair Costa, filho do compositor Alvarenga e afilhado de Paulo da Portela (MEDEIROS, 2004). Antes de ser reconhecida como uma das Tias da escola, Doca percorreu diferentes setores da agremiação até integrar, de forma definitiva, a Velha Guarda da Portela.

2.2 Da mulher à matriarca: a Construção da Figura de Tia

Doca desfrutava de todas as características essenciais para ser uma *Tia do Samba*. Criada no Prazer da Serrinha, levava o samba em seu DNA. Como uma voz potente e uma cozinheira de mão cheia, era uma figura ativa na Portela. Chegou a desfilar como destaque da escola, além de atuar como diretora de ala e passar pela ala dos compositores. Aos 40 anos, após muitas tentativas, finalmente ingressou na Velha Guarda da Portela. Tia Doca afirmou

> 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 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 (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 35).

Tia Doca insistiu em integrar a Velha Guarda Show, o grupo musical composto por compositores, cantores e músicos que também fazem parte da ala velha guarda. Os critérios, no entanto, são diferentes, segundo Nilton Rodrigues, que destaca a distinção entre a Velha Guarda Show e a ala da velha guarda. A ala é composta por integrantes da escola de samba na faixa etária acima de 60 anos e que participam do quadro de associado da escola há mais de 15 anos. Já a Velha Guarda Show da Portela é um conjunto musical, no qual os talentos da agremiação realizam apresentações, gravam CDs e contam com número limitado de integrantes (RODRIGUES, 2015)[12].

Em 1970, Paulinho da Viola produziu o primeiro disco da Velha Guarda, *Portela: Passado de Glória.* De acordo com Fernanda Guimarães, a Velha Guarda da Portela, passou a se organizar com conjunto musical a partir desse disco (GUIMARÃES, 2011, p .12).

Segundo Alexandre Medeiros, o maior reconhecimento do público em relação à Velha Guarda ocorreu após o sucesso do CD *Tudo Azul,* que reunia composições e vocais de integrantes do grupo, além da participação de Marisa Monte (Medeiros,

[12]Em 2023, a Velha Guarda da Portela tornou-se Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial, em uma iniciativa que partiu da Prefeitura do Rio de Janeiro, destacando a importância sociocultural e econômica da escola de samba e a sua atuação na preservação da memória do samba e do carnaval carioca.
CALLEGARI, Carolina; DURÃES, Giovanna. *Velha Guarda da Portela vira Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial no Rio*. O Globo, Rio de Janeiro, 21 mar. 2023. Disponível em:https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2023/03/velha-guarda-da-portela-vira-patrimonio-cultural-de-natureza-imaterial-no-rio.ghtml. Acesso em: 22 jun. 2025.

2004). O álbum foi gravado em 1999, lançado nos anos 2000 pela gravadora EMI, e tendo a cantora como produtora[13]. A preocupação com a preservação das composições dos sambistas de Madureira já fazia parte do trabalho desenvolvido por Paulinho da Viola, que desde 1972 é padrinho da Velha Guarda.

De acordo com Vargens e Monte, as pastorinhas faziam parte das solenidades natalinas, o grupo pastoril de cada bairro passava de casa em casa realizando apresentações em coro, se estabeleceram nos ranchos carnavalescos, assim incorporando as características típicas dos pastoris, como o "[...]o compasso rítmico, as castanholas, as marchas. As pastoras formavam o coro dessas agremiações." (VARGENS; MONTE, 2008, p. 64).

Paulo da Portela buscava por pastoras para que pudessem sair na escola, como apontam Candeia e Isnard, o intuito de Paulo, Rufino e Caetano era que a Portela fosse um grupo familiar e com isso Paulo se comprometeu em tomar conta das jovens com os pais (CANDEIA; ISNARD, 1978). Assim ocorreu, as pastorinhas em Oswaldo Cruz se encontravam na casa de Dona Martinha e de lá partia o cortejo.

Juntos aos ensaios para primeiro disco, *Portela: Passado de Glória.* se entendeu como necessidade da presença do coro de vozes femininas, entre as mulheres que frequentavam a escola, Vicentina irmã de Natal e sua prima Iara foram escolhidas como as primeiras pastoras da velha guardada, logo após chegou dona Lourdes para integrar o grupo. Além de emprestarem suas vozes, as pastoras da Velha Guarda são damas do grupo. Recepcionam os convidados, preparam paneladas do Olimpo e mostram segredos do samba ao dançarem, com ginga própria, nas apresentações. Invariavelmente, são muito aplaudidas (VARGENS; MONTE, 2008, p. 67).

[13]TUDO AZUL. Velha Guarda da Portela. Rio de Janeiro: EMI, 2000. Gravado em abril de 1999 ao vivo no Rio de Janeiro. Produzido por Marisa Monte. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/tudo-azul-3150. Acesso em: 15 jun. 2025.



Figura 2 – Tia Doca e Paulinho da Viola em apresentação da Velha Guarda da Portela (1989). Fonte: Acervo da Portela.

Atendendo aos pedidos do seu irmão Natal, Tia Vicentina deixou o coro das Pastoras da Portela para assumir a cozinha do Portelão. Reconhecida pela sua generosidade e pelas suas joias gastronômicas, com o ilustre feijão, ela recebeu uma homenagem de Paulinho da Viola na música *O Pagode do Vavá*, presente no álbum *A Dança da Solidão* (1972). Junto com Tia Vicentina, Tia Lourdes também deixou o coro para ajudar a amiga na cozinha, enquanto Tia Iara se afastou por motivos familiares (Medeiros, 2004). A homenagem feita,

Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Mas no domingo
Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina
Provei do famoso feijão da Vicentina

Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina
(Paulinho da Viola - No pagode do Vavá, 1996) [14]

Com as vagas abertas por Tia Vicentina, Tia Lourdes e Tia Iara, Tia Eunice, Tia Doca e, posteriormente, Tia Surica ingressaram no coro feminino. A Velha Guarda Show passou por várias formações ao longo do tempo. Juntando-se às pastoras Doca, Eunice e Surica nomes como Manacéa, Ajimiro, Casemiro da Cuíca, Casquinha, Chatin, Monarco, Chico Santana e Alberto Lonato também integram o grupo (RODRIGUES, 2015).

Segundo Nilton Rodrigues, as pastoras do samba eram as vozes responsáveis por *salvar* ou deixar *perder* um samba. Elas desempenhavam a função de garantir que a harmonia entre a letra e a melodia estivesse afinada com o restante do grupo. Além disso, eram elas que assumiam a linha da frente nas apresentações, não apenas nas performances musicais, mas também nos relacionamentos entre os grupos. O samba firmado pelas pastoras representava a possibilidade do reconhecimento musical entre outras agremiações. No caso, "A instituição das Pastoras tem a ver com as relações entre experiência, saber e poder das mulheres no interior das Escolas de Samba." (RODRIGUES, 2015, p. 58).

Para Tia Eunice, a palavra "tia" era sinônimo de respeito. Com o falecimento das mais velhas, como Tia Ciata, Tia Miúda, Tia Madalena Rica, a simbologia associada ao termo foi perdendo o fôlego com o passar do tempo. Essa representação passou a estar atrelada, às Velhas Guardas das escolas de samba, como a Mangueira e o Império Serrano[15].

Tia Eunice ficou conhecida pelo seu domínio do miudinho, forma de sambar marcada pelo avanço e recuo dos pés sem tirá-los do chão, como descreve Nei Lopes (2003). Essa forma de dança, que exige sutileza, elegância e domínio corporal, tornou-se uma expressão emblemática da tradição sambista feminina. No documentário *O Mistério do Samba* (2008), Tia Eunice aparece na quadra da Portela ensinando

[14] *No pagode do Vavá*, de Paulinho da Viola, lançada no álbum *A dança da solidão* [LP], Rio de Janeiro: Odeon, 1972. Reedição em CD: Rio de Janeiro: EMI Music, 1996.
[15] BATUQUE NA COZINHA. Direção: Anna Azevedo. Produção: Anna Azevedo. Rio de Janeiro: Hy Brazil Filmes, 2004. Youtube. Publicado em 2021. Duração de 18 min e 52 segs. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W8QJ2Lms8vQ .Acesso em: 02/06/2024. (Min 0:25 – 0:58).

crianças a sambar miudinho, enquanto compartilha a memória afetiva de Paulo da Portela, a quem ela se refere como seu professor. Em seu depoimento, ela afirma:

> Paulo da Portela foi meu professor, porque ele fazia o miudinho pra deixar muita gente com água na boca. Então vocês vão aprender a dançar miudinho. Não precisa fazer muita coisa, não. Só não tirar o pé do chão. Foi assim que eu dançava o miudinho. Eu não tirava o pezinho do chão. Quando entrava pra sambar, eu fazia isso assim. Devagarinho, cumprimentava a plateia, soltava um beijo na palma da mão e soprava. Aí o povo batia palma. Aí eu saia sambando, requebrando e tal. E quando quiser, vem devagarinho, suspende assim a saia, suspende a saia, aparece aquela anágua bonita, cheia de renda, toda enfeitada, rodada, aí só vocês. E a tia samba. (O MISTÉRIO DO SAMBA, 2008)[16]

Dentro das culturas afro-diaspóricas, o corpo se manifesta em todas as celebrações e rituais. Trata-se de um corpo em que os sentidos corporais estão em profundo diálogo com a dança, o canto, a música e o ritmo. É um corpo inteiro, inteiro em sua experiência do mundo. Sandra Petit e Norval Cruz (2008) traçam um importante paralelo entre a dança ritualística no candomblé e a íntima integração entre corpo, movimento e ritmo. Para os autores, a dança representa um dos poucos "jogos" que a escravidão e o tráfico transatlântico não conseguiram colonizar, "É um dos corpos-territórios do jogo do negro do qual o senhor de escravo não conseguiu se apossar, é um espaço próprio. Na dança, o escravo deixa de ser escravo, pois se movimenta em outro espaço simbólico que o incorpora à força cósmica" (PETIT; CRUZ, 2008, p. 5).

Nesse contexto, o corpo se emancipa das amarras históricas da escravidão porque se movimenta em um tempo não cronológico, um tempo cósmico. Um tempo em que o sagrado se manifesta e o sujeito se reconstrói. A dança ritual, portanto, é mais do que estética: é também política e pedagógica. Ela produz um saber colado ao corpo, encarnado na pele, nos ossos, na respiração e no suor. Um saber que escapa às classificações da razão ocidental, mas que ensina pela experiência e pela sensibilidade.

Nei Lopes, em *Bantos, Malês e identidade negra* (2023), traça as contribuições dos povos bantos para a cultura brasileira, destacando a presença dos instrumentos de percussão, como o reco-reco, o ganzá e a famosa cuíca, além da criação de folguedos

[16]O Mistério do Samba. Direção e roteiro: Carolina Jabor; Lula Buarque de Hollanda. Produção: Conspiração Filmes. Distribuição: Vídeo Filmes. Apoio: Globo Filmes. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2008. 1 vídeo (88 min), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tzifIZ1uMPU. Acesso em: 4 jul. 2025.

que ainda hoje marcam a folia popular, como o samba e a prática do sambar. Para além dos debates etimológicos, o autor compreende que o samba primitivo descende das danças de roda oriundas do Congo e de Angola, tendo o lundu como ancestral direto, especialmente por meio de elementos como o sapateado e a umbigada. Nesse mesmo movimento de aproximação entre práticas culturais e suas matrizes linguísticas, Lopes observa que, assim como "samba" deriva de *semba*, o termo "jongo" também possui raízes bantas, parecendo provir de *ndjongo*, palavra bundo que significa, segundo o Dicionário do Pe. Alves, "criação, descendência", e que, no Brasil, teria assumido o sentido de "reunião de familiares" (LOPES, 2023, p. 188).

Dos bantos aos saberes que se manifestaram e se replicaram incontáveis vezes, os passos foram sendo reelaborados e entrelaçados com outras influências étnicas que se cruzaram nestas terras. Assim, como o professor Paulo da Portela transmitia seu miudinho, Tia Eunice perpetuava esse legado, ensinando às próximas gerações.

2.3 O que eram os quintais? Territórios de samba, memória e pertencimento

Os quintais têm, então, uma grande proporção histórico-social. São territórios que se articulam de variadas maneiras e concebem representações e valores em dimensões históricas diferentes. "Estamos falando de famílias negras que promoveram lazeres nos quintais de suas casas, que deram origem às escolas de samba cariocas." (TAVARES, 2021, p.106). Além de espaços de sociabilização negra, fortaleceram e co-criaram valores culturais e tradições. Os quintais e terreiros atuavam como uma forma de centros culturais, que abrigavam as manifestações artísticas e religiosas de um povo em diáspora. "Logo, podemos vislumbrar o quintal das casas das tias e a reunião destes quintais culminando numa cartografia negra das cidades." (ALMEIDA, 2013, p. 77). O samba nasceu e cresceu nos terreiros das Tias da Praça Onze, onde a relação com a musicalidade é praticamente intrínseca à existência desses lugares. Junto do samba, uma grande peça que forma a identidade negra, que por muitas vezes se funde com a identidade do subúrbio carioca. Para Sodré:

> A criolização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivas os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de

> origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros em função do ambiente social (SODRÉ, 1998, p. 12- 13).

Na casa de Tia Ciata o quintal abrigava as festividades criminalizadas pela burguesia (ALMEIDA, 2013). Para descrever o cenário, Muniz Sodré traz em seu texto as características arquitetônicas da famosa casa na Praça Onze, que era dividida em níveis. Cada festividade era acomodada de acordo com as necessidades estratégicas de enfrentamento a marginalização ao negro e suas práticas culturais. Ritmos mais aceitos (bailes) pela branquitude eram realizados na sala, o samba ficava nos fundos da casa e no terreiro (quintal) a batucada. Isto é,

> A casa de Tia Ciata, Babalaô-mirim, respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à abolição. A habitação — segundo depoimentos de seus velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas realizavam-se bailes (polcas, lundus etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada (SODRÉ, 1998, p.15).

Os espaços coletivos habitacionais fazem parte da experiência negra diaspórica no Rio de Janeiro, assim como *zungús* e cortiços representavam formas de convivência coletiva marcadas por um sentido de familiaridade. Esses locais, conforme explica Angélica de Almeida, não devem ser compreendidos a partir de uma lógica linear ou cronológica, mas sim como complexos produtivos criados pela população negra, com protagonismo das mulheres negras, "Estamos destacando alguns espaços de habitação coletiva não numa lógica linear e temporal, mas pensando nestes espaços como complexos produtivos produzidos pela população negra com liderança da mulher negra" (ALMEIDA, 2013, p. 31).

Entre as diversas formas de habitação coletiva e de sociabilidade, o quintal assume características próprias e singulares. Uma dessas particularidades é a presença da Tia, mulher mais velha que organiza os saberes. O quintal, nas famílias negras e pobres, costumava ser uma extensão da casa, localizado nos fundos do terreno, ao contrário das residências burguesas inspiradas no modelo europeu, que posicionavam seus quintais na parte da frente. Para Almeida, o quintal representava, para essas famílias, muito mais do que um espaço doméstico. Ele simbolizava uma forma de liberdade negada às gerações anteriores, como afirma a autora, "Para as famílias negras

a presença do quintal era chave para uma liberdade que seus ancestrais não haviam experimentado" (Ibid., 2013, p. 32).

Nesse contexto, é possível compreender o quintal não apenas como um espaço físico, mas como um território simbólico que articula memória, afeto, transmissão de saberes e continuidade geracional. Assim, quando Antônio Bispo (2023) aponta o quintal como a parte mais importante de uma casa quilombola, ao lado da cozinha, ele amplia essa noção de espaço doméstico para uma dimensão formativa e ancestral. O quintal torna-se um campo de aprendizado, de construção de pertencimento e de planejamento do futuro. Como ele afirma, "Mas o quintal é essencial porque é onde as crianças aprendem a fazer tudo. É também onde guardamos espaço para construir a casa de quem vai nascer, as casas das próximas gerações. Na casa da minha filha, por exemplo, há espaço para fazer a casa do filho dela." (SANTOS, 2023, p. 37).

Dentro da lógica da diáspora africana e da experiência urbana na cidade do Rio de Janeiro, especialmente considerando o recorte territorial desta pesquisa, o quintal assume um papel central como espaço de proteção e de festividades. O quintal, que poderia ser apenas mais um cômodo da casa, carregava, na verdade, múltiplos sentidos e funções. Era nele que se organizavam formas de burlar a repressão das autoridades da época. O que parecia apenas um momento de convivência e lazer escondia encontros carregados de significado político e espiritual.

Além de espaço importante para a sociabilidade negra, o quintal era também espaço sagrado. Abrigava manifestações religiosas de matriz africana que, diante da perseguição e do controle institucional, precisavam acontecer de forma velada. Ali, sob a condução das tias, a musicalidade negra construiu novos sentidos, os orixás eram cultuados, e os laços comunitários reforçados. O quintal se transformava, assim, em território de memória, espiritualidade e resistência negra. Por exemplo,

> Carmem Teixeira da Conceição proveniente de Amaralina na Bahia, veio para o Rio de Janeiro indo morar na rua Senador Pompeu, Zona Portuária. Recebeu o apelido do marido, Xibuca, após casar-se com Manoel Teixeira com quem teve 22 filhos. Filha do orixá feminino oxum ela era rezadeira, quituteira que vendia seus doces no tabuleiro na Lapa, Campo de Santana e Praça Tiradentes. Relatam-na como uma mulher muito festeira que saia em vários ranchos carnavalescos, cantando sempre nos sambas do quintal de sua casa e das casas das amigas, Tia Ciata e Tia Bebiana, por exemplo. Inventando junto a estas a tradição das tias sendo elas lideranças religiosas e culturais, em suas casas, mais especificamente nos quintais, ocorriam as cerimonias

> religiosas, as reuniões de samba, além de outras atividades culturais, fazendo deste lugar o grande esteio da comunidade negra no Rio (ALMEIDA, 2013, p. 35).

Segundo Nei Lopes (2004), o pagode enquanto festa no formato conhecido como fundo de quintal ou pagode de mesa, teve início no começo da década de 1970, no importante Cantinho da Fofoca em Botafogo, onde músicos, cantores e compositores se reuniam constantemente em volta de uma grande mesa. A partir dessas reuniões musicais, o dono da casa passou a vender bebidas e comidas. Logo depois, surgiu o grupo Fundo de Quintal, oriundo do bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Esse formato foi reproduzido com grande sucesso em outros espaços, como na antiga casa do cantor João Nogueira, no Terreirão da Tia Doca, em Oswaldo cruz e no Pagode do Arlindinho, promovido por Arlindo Cruz, cantor e compositor, em Cascadura, na virada da década de 1970 para 1980. Para o autor, desde então, o pagode se espalhou amplamente.

Nos quintais construídos pelas tias, os saberes transmitidos por essas mulheres negras, eram reafirmados e reelaborados dando continuidade aquela comunidade negra que contava com os cuidados dessas mulheres. Eram ambientes de experimentação contínua, onde novas vivências estéticas se desenvolviam e as descobertas da cultura urbana eram compartilhadas. Foi neste ambiente, marcado pelas festas e pela religião, que uma população afrodiaspórica encontrou sua identidade cultural, colocando-se como ator ativo na definição dos projetos culturais do Rio de Janeiro e do Brasil moderno.

De fato, como observa Castro (2016), as festas ainda hoje desempenham um papel central na coesão social da comunidade: várias residências se tornaram pontos de encontro, motivados tanto pela arte quanto pela religião,

> As festas até os dias de hoje têm um elemento fortíssimo de coesão social nessa região. Ao longo do tempo, várias residências se tornaram ponto de encontro da comunidade, quase sempre por motivação artística ou religiosa. O binômio festa-religião articulava a vida social do grupo, e é quase impossível separar um do outro. As celebrações religiosas em geral, tal como aconteciam nos terreiros de candomblé, eram locais de folguedos constantes (CASTRO, 2016, p. 44).

Oswaldo Cruz é um bairro inserido no processo de reconstrução da identidade negra, perdida pela diáspora. Os relatos sobre Oswaldo Cruz no início do século XX,

descrevem a região como rural, sem luz elétrica e água encanada. O bairro era traçado por valões que complicaram a passagem dos moradores. As festas religiosas (candomblé e umbanda), o samba de roda, o jongo e outras manifestações, estruturaram a sociabilidade negra da região (SIMAS, 2016, p. 4).

Para Muniz Sodré, os territórios que eram mais afastados do olhar da classe dominante, onde o controle das elites era reduzido, abriram margem para que as populações negras tivessem maior autonomia em suas práticas e decisões. Nesse contexto, tais espaços possibilitaram não apenas formas próprias de organização social, mas também a criação de sentidos coletivos que escapavam às normas oficiais. Como afirma o autor, "inclusive com possibilidades de consumação (o consumo excessivo e suntuário da festa) e da sacralização — ensejando o espaço sagrado, lugar de *exceção ideológica*" (SODRÉ, 1988, p. 83).

O Quintal da Tia Doca e os pagodes que aconteciam lá, as músicas, os frequentadores da roda de samba que era *no gogó*, como Doca muito orgulhava-se, foram maneiras que possibilitaram estruturar a sociabilidade de um povo que vivenciou o processo violento da diáspora e sobreviveu ao tráfico transatlântico. Segundo Rufino, o processo diaspórico negro é um acontecimento ainda em continuação. Pois, "Assim, a diáspora continua a reverberar poderes de reinvenção da vida, seja cruzando e invocando potências ancestrais, seja produzindo novos sentidos a partir de um imaginário em África." (RUFINO, 2016, p. 9). A religiosidade, as festividades e a musicalidade são pontos que se atravessam e estão interligados. Essas manifestações possibilitaram a sobrevivência e a criação de espaços de fortalecimento como os quintais, as quadras das escolas de samba, as rodas de samba e os terreiros. Tais fatores foram essenciais para retomar, ou até mesmo iniciar algo novo, desprezando as legitimações do racismo epistemológico.

2.4 O Quintal da Tia Doca

Os quintais de Oswaldo Cruz, na década de 1970, tornaram-se espaços centrais para a construção da memória e da prática musical da Velha Guarda da Portela. A partir da gravação do primeiro disco do grupo, *Portela: Passado de Glória*, lançado em 1970 e produzido por Paulinho da Viola, inicia-se um novo ciclo com a formulação da Velha Guarda Show e a proposta de realização de apresentações públicas. Nesse contexto, os

quintais dos integrantes passaram a abrigar os ensaios, onde cantavam sambas antigos e composições inéditas. Quatro quintais, em especial, foram fundamentais para o grupo: os de Manacéa, Tia Doca, Argemiro e Tia Surica. O quintal de Manacéa foi o primeiro a acolher os ensaios. Antes dos sambas, era comum que os integrantes jogassem partidas de sueca. O partido-alto e o miudinho dominavam o ambiente, além da famosa galinha com quiabo.

Sobre esse espaço, Vargens e Monte descrevem que:

> O quintal do Manacéa estende-se pelas duas laterais da casa e esparrama-se sob as árvores que ocupam os fundos. Os primeiros ensaios realizavam-se ali. Eram encontros privados dos quais, além dos componentes do conjunto, participavam poucos amigos íntimos e vizinhos espiando sobre o muro (VARGENS; MONTE, 2008, p. 52).



Figura 3 – Dona Ivone Lara no Quintal do Manacéa, cercada por sambistas. Fonte: Contracapa do disco *Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz* (EMI-Odeon, 1978). Acervo da Portela.

O quintal da Doca sucedeu ao de Manacéa já no final da década de 1970, nos fundos do prédio localizado na Rua Antônio Badajós em Oswaldo Cruz. Doca, Altair e seus filhos moravam no andar térreo, é nesse espaço que a velha guarda se reunia aos domingos. “O samba corria solto sobre o chão de terra, que era umedecido para não levantar poeira. Em torno de algumas mesas, os compositores apresentavam suas obras, acompanhados de couros, de cordas e das palmas dos presentes.” (VARGENS; MONTE, 2008, p. 54).

Lá praticava as composições que seriam apresentadas no próximo show, degustavam a famosa sopa de ervilha da tia. No entanto, os ensaios dominicais foram interrompidos com a separação de Altair e Doca, em 1980. Segundo ela,

> 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. (COSTA apud MEDEIROS,, 2004, p. 36).

Mesmo após a partida de Altair, Doca acreditava que os ensaios da Velha Guarda continuariam acontecendo no seu quintal. Entretanto, foi surpreendida, "Num domingo de manhã, era dia de ensaio, eu fiquei esperando o pessoal e ninguém apareceu. Mandaram me avisar que o ensaio, a partir daquele dia, passaria a ser na Portela." (Costa apud Medeiros, 2004, p. 38). Doca entendeu que a escolha pela mudança do endereço dos ensaios, como um sinal de receio por parte dos integrantes da Velha Guarda, que ela pedisse ajuda financeira. Em contrapartida, o pagode permaneceu pelo apoio dos amigos da Tia, o professor Cícero e Bira do Banjo, que seguiram frequentando o quintal e mantendo o hábito vivo. Ela contava que

> No primeiro domingo, tinham só três pessoas: o Cicero, 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-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 ai eu levei adiante o pagode. E fazendo coro em discos dos outros ao mesmo tempo. (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 36).

Assim que o quintal da Tia Doca deixou de acolher os ensaios, a Velha Guarda passou a se reunir no quintal de Argemiro e, posteriormente, no cafofo da Tia Surica. Àquela altura, a fama do quintal de Tia Doca já havia se espalhado pelo Rio de Janeiro, tornando-se referência no universo do samba. Grandes nomes do gênero frequentavam com assiduidade os pagodes realizados aos domingos, como destacam Vargens e Monte, "Diversas canções lá entoadas fortaleceram o repertório de intérpretes consagrados do gênero." (VARGENS; MONTE, 2008, p. 55).

Felipe Trotta (2011), aponta que foi a partir das rodas de samba e das escolas que os sambistas alcançaram posições no mercado musical. Segundo o autor as rodas eram e ainda são espaços afetivos de trocas simbólicas, articulação entre os sambistas e profissionais da área (TROTTA, 2011). Alguns compositores que mantinham uma boa circulação nos ambientes profissionais, tendo diversas de suas obras registradas em gravações. Apesar da baixa remuneração, o relacionamento entre as rodas e o setor fonográfico acontecia de maneira relativamente harmoniosa. Em parte, porque a indústria musical ainda estava percorrendo o processo de consolidação, e pelo samba ser compreendido majoritariamente como uma prática de lazer coletivo, qualquer retorno financeiro era percebido como lucro. Paralelamente, as escolas de samba funcionavam como núcleos culturais com relativa autonomia, nos quais os artistas se envolviam diretamente na construção do Carnaval, na organização das rodas e na gestão de recursos, com liberdade de atuação.

Tia Doca relembra o início da trajetória de grandes nomes do samba que passaram por seu quintal, no documentário *O Batuque na Cozinha* (2004). Em seu depoimento, ela destaca a proximidade com o produtor musical e percussionista Milton Manhães, figura importante na descoberta de novos talentos do gênero,

> Quem saiu desse pagode aqui foi o Zeca, graças a Deus. Eu que chamei o Milton Manhães pra vir ver ele versando, ele e o Deni, dois moleques, né? É surpresa, né? Dois molequinhos de boné de Kibon versando, um mandando lera pro outro. Jovelina, a falecida Jovelina, também surgiu daqui. Era um terror isso aqui, era um terror. (O BATUQUE NA COZINHA, 2min13s e 2min35s, 2004).

A roda de samba é um encontro social que possibilita intensas trocas e negociações culturais, onde as estratégias de construção de identidades estão profundamente vinculadas à prática musical compartilhada. Segundo Trotta, é nesse espaço que as pessoas se relacionam, dançam, cantam, tocam, constroem relações afetivas, bebem e comem, tudo isso a partir da experiência musical que o samba proporciona. Até mesmo o sentimento partilhado de familiaridade, presente em várias rodas de samba, favorece o acolhimento e a conexão entre os participantes (TROTTA, 2011).

A coluna assinada por Beatriz Coelho da Silva, no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, publicada em agosto de 1984, descreve o subúrbio como um lugar quase sem opções de lazer, sendo os pagodes o principal ponto de encontro da população que não

podia gastar muito para se divertir. A jornalista narra o crescimento desse movimento, que já dominava o cotidiano suburbano. A receita da diversão era simples: um espaço amplo, como os quintais, mesas e cadeiras dispostas ao redor dos músicos, que se reuniam em torno de uma grande mesa. A jornalista colocou que "Quem quiser pode chegar, porque não se cobra ingresso e as portas geralmente ficam abertas, mesmo quando o pagode acontece no quintal de uma casa particular, e ninguém se preocupa em saber quem é o companheiro ao lado, a não ser para cantar junto" (O GLOBO, 1984, p. 6).



Figura 4 - Tia Doca em sua roda de samba. Fonte: Registro disponível na página oficial de seu filho, Nem do Samba (@nemdosamba), no Instagram.

Tia Doca é apontada na reportagem como a pagodeira mais popular do momento, sendo nomeada como cantora profissional, por atuar como corista em gravações de samba. Ela declara que frequentava pagodes desde criança e relembra, "Há alguns anos, a polícia 'implicava' com eles, por não concordar com a cantoria até altas horas da noite em zonas residenciais" (O GLOBO, 1984, p. 6).

> Tia Doca tem uma explicação: — 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." (O GLOBO, 1984, p. 6).

As rodas de samba, os populares pagodes, eram espaços em que os compositores conseguiam apresentar suas músicas ao público em geral. Na mesma coluna, outros nomes são citados, como Arlindo Cruz, que na época fazia parte do grupo Fundo de Quintal e promovia pagodes às quartas-feiras e aos domingos, no bairro da Piedade. Segundo ele, os pagodes representavam uma grande oportunidade para compositores que não se restringiam à criação de sambas-enredo, permitindo que apresentassem suas letras e melodias autorais, "As escolas de samba deixaram de lado o samba de quadra, o partido-alto e o samba de roda, que atualmente só é tocado nos pagodes" (O GLOBO, 1984, p. 6).

De acordo com Trotta (2011), a expressão pagode passou a definir uma maneira específica de fazer samba e de identificar um grupo de sambistas no universo musical, para além das tradicionais reuniões informais realizadas nos quintais das casas. Nessas rodas, marcadas pelo improviso e pela espontaneidade, já se anunciava uma diferença em relação à crescente profissionalização do carnaval nos anos 1980. Um dos marcos desse movimento foi o lançamento do disco *Raça Brasileira*, em 1985, pela gravadora RGE. A coletânea reuniu nomes que, a partir dali, iniciaram ou consolidaram suas carreiras fonográficas, transformando-se em referências no samba. Entre os destaques do álbum estão Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho e Almir Guineto. Produzido por Milton Manhães, o disco conquistou o selo de ouro ao alcançar a marca de cem mil cópias vendidas, evidenciando a potência comercial e cultural do gênero.

Nesse mesmo período, o chamado Terreirão da Tia Doca, em Oswaldo Cruz, consolidava-se como espaço fundamental de produção musical. Popularmente conhecido, o quintal da sambista reunia tanto moradores de Oswaldo Cruz e Madureira, quanto artistas consagrados, tornando-se ponto de encontro. Paulinho da Viola, Beth Carvalho, João Bosco, Jorge Aragão, Arlindo Cruz, além dos já falecidos Roberto Ribeiro, Clara Nunes e Jovelina Pérola Negra, fazem parte do rol de nomes que passaram pelo espaço (MEDEIROS, 2004). Embora, em geral, as rodas ocorressem sem microfones, Tia Doca abria exceção para os grandes intérpretes, cuidando para poupar suas vozes, demonstrando assim sua sensibilidade e consciência do papel que desempenhavam como artistas e Tia.

Em um depoimento concedido ao documentário *O Mistério do Samba* (2008), Zeca Pagodinho recorda suas primeiras experiências no universo do samba, destacando a relevância do quintal de Tia Doca como espaço formativo,

> "Eu sempre fui fascinado pelos sambas, pelos malandros, pelos bicheiros que estavam ali — o falecido Dodô, o Hugo de Irajá, aqueles caras que cantavam samba, que eram malandros, andavam com a unha polida (...). Eu sempre fui mais voltado para esse lado. Um dia me levaram ao terreiro da Tia Doca, em Oswaldo Cruz. Cheguei lá, vi Chico Santana, conheci o Osmar... A minha primeira referência de samba bom foi no terreiro da Tia Doca. E dali meu amigo, nunca mais eu tive paz." (O Mistério do Samba, 2008, 19:48–20:39).

Colocaria nesta parte uma entrada na figura abaixo explicando que é a capa do jornal e da reportagem. Para ficar melhor conectado.



Figura 5 - Reportagem sobre o Terreirão de Tia Doca, no subúrbio carioca, durante a década de 1980. Fonte: *O Globo*, Caderno Madureira, 21 jan. 1983, p. 5.

Após 25 anos de existência do Quintal de Tia Doca em Oswaldo Cruz — ainda que com algumas mudanças de endereço dentro da região —, o pagode já havia se popularizado a tal ponto que a sambista passou a organizar outra roda no Centro do Rio de Janeiro, às sextas-feiras, no Centro Cultural Carioca. Nesse novo espaço, o ambiente

e o repertório assumiram características distintas da tradicional roda da Zona Norte. Enquanto em Oswaldo Cruz predominavam o improviso e o partido-alto, e os sucessos pedidos eram os de Candeia e Manacéa, no Centro as preferências recaíam sobre o pagode romântico, com destaque para músicas de artistas como Bebeto.

A reportagem assinada por Leonardo Lichote em *O Globo* (27/02/2002) evidencia as diferenças estruturais e de público entre os dois templos do samba. Em Madureira, a roda acontecia em um clima mais tradicional, sob a sombra de uma amendoeira, com os músicos tocando em mesas no mesmo nível da plateia, instrumentos acústicos, coro espontâneo do público e no cardápio a famosa sopa de ervilha. A iluminação vinha de lâmpadas penduradas como varais e a decoração se resumia a uma frase pintada na parede: *"proibido ficar s/camisa"*. Ao redor, a paisagem era a da estação de trem.



2 • SEGUNDO CADERNO

Pagode que assume a sua grife autêntica

Depois de 25 anos em Madureira, Tia Doca também experimenta no Centro o sucesso de sua roda de samba

Samba em dois templos

Figura 6 - Matéria do jornal O Globo: Pagode que assume a sua grife autêntica (27/02/2002).
Fonte: Acervo digital do jornal, *O Globo.*

Já no Centro, a roda assumia um caráter mais mercadológico. Os músicos tocavam em um tablado no meio do salão, com instrumentos amplificados e microfones. A iluminação era feita por canhões de luz coloridos, a decoração trazia desenhos da

exposição *Deu a Louca no Rio*, de Marcos Marques, e o cardápio oferecia pastéis de carne. O entorno também marcava o contraste: Real Gabinete Português de Leitura, Teatro João Caetano e Praça Tiradentes, símbolos da arquitetura da cidade.

Assim, entre Madureira e o Centro, o pagode organizado por Tia Doca transitava entre dois mundos: de um lado, o quintal que transbordava tradicionalidade; de outro, o espaço urbano central, moldado pela lógica da profissionalização e da mercantilização cultural. Essa passagem evidencia como o samba se reconfigura ao circular por diferentes territórios, mantendo traços da sua identidade ao mesmo tempo em que se adapta às demandas de públicos diversos.

O Pagode da Tia Doca ultrapassou as fronteiras de Oswaldo Cruz e Madureira, consolidando-se como uma referência cultural do Rio de Janeiro. Doca construiu seu nome como produtora de uma das grandes rodas de samba dos 2000 na cidade, levando sua festa para diferentes regiões. Um exemplo significativo foi sua participação no *Show da Virada* em Sepetiba, em 2004, quando o pagode saiu do espaço íntimo do quintal e alcançou o palco de um evento popular de grande porte. Na ocasião, a roda de samba de Tia Doca fazia parte da escala de atrações, que contavam com figuras como Tia Surica, Marquinhos de Oswaldo Cruz, David Correa, Bira da Vila, Xangô da Mangueira, Tantinho e as Baianas da Águia, além de ter como atração principal a cantora Leci Brandão (O GLOBO, 2004, p. 8).

O Quintal da Tia Doca foi mais que um espaço doméstico: foi um terreiro cultural, capaz de abrir caminhos para vozes como as de Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho. Doca, que foi tia, cozinheira, partideira e compositora, sustentou sua família com seus talentos e não se deixou abater pelas dificuldades; ao contrário, transformou-as em arte. Mais do que "guardar" tradições, ela reelaborou práticas musicais, como o samba de mesa e o pagode, assinou o seu partido-alto e projetou sua roda para além de seu quintal. Nesse movimento, teceu redes, sobretudo entre a comunidade negra suburbana, que encontrava nesses pagodes um espaço de circulação, acolhimento e criação. Sua roda de samba transcendeu sua vinculação com a Velha Guarda da Portela e consolidou-se como marca estética e afetiva que extrapola os limites do bairro, revelando Tia Doca como uma verdadeira agitadora cultural, cuja atuação foi central para a manutenção e a renovação do samba carioca.

III – Terreirão da Tia Doca: uma análise fonográfica e artística da trajetória de Doca

Orgulho Negro
Negro é raiz, negro é raiz
Me orgulho por isso, me sinto feliz
Negro é raiz, negro é raiz
Na senzala, negro não tinha sossego
Ao ver a chibata tremia de medo
Fazia de tudo pra não apanhar
Só sentia, em seu rosto suor escorria
Trabalhando em baixo do sol de meio dia
Se sacrificando pra se libertar
Recordando, irmão no tronco apanhando
Os olhos dos outros só lacrimejando
Pedindo permissão pra ele descansar
Negro é raiz
Negro é raiz, negro é raiz
Me orgulho por isso, me sinto feliz
Negro é raiz, negro é raiz
Esta pele negra foi tudo o que quis
Negro é raiz, negro é raiz
Chica da Silva foi Imperatriz
Só negro é raiz
(Tia Doca – Jadilson Costa)

Este capítulo se inicia com um samba de terreiro[17] composto por Tia Doca em parceria com seu filho Jadilson Costa e imortalizada pela potente voz de Jovelina Pérola Negra. A música *Orgulho Negro* foi incluída no álbum *Amigos Chegados*, quarto disco solo de Jovelina, lançado em 1990 pela gravadora RGE e produzido por Milton Manhães[18]. Mais do que registrar as produções e composições de Doca, a letra da canção remete a um período em que os castigos físicos contra negros escravizados eram legalizados pelos códigos penais, evidenciando as violências históricas desse passado. Simultaneamente, a obra pode ser interpretada como uma manifestação do compromisso de Doca com a valorização da história do negro brasileiro, ressaltando o orgulho de sua própria racialidade e sua capacidade de transformar o trauma em música.

A análise que se segue aborda as produções artísticas de Tia Doca: suas composições, sua participação como corista ao lado de sambistas consagrados, a

[17]O Samba de Terreiro, também chamado de Samba de Quadra, refere-se aos sambas criados para animar as festas nas quadras e os ensaios. Como aponta Nei Lopes," (...) eram típicos sambas de meio do ano." (LOPES, 2004, p. 22).

[18]Mauro Ferreira. *Discos para descobrir em casa – "Amigos Chegados", Jovelina Pérola Negra, 1990*. G1, 31 jul. 2020. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/31/discos-para-descobrir-em-casa-amigos-chegados-jovelina-perola-negra-1990.ghtml. Acesso em: 27 ago. 2025.

construção da sua roda de samba e, por fim, a gravação do CD *Pagode da Tia Doca*, realizado ao vivo em seu quintal. Enquanto mulher negra, sua própria existência foi atravessada pelo racismo e pelo sexismo. Doca foi cantora, compositora e sambista, para além do papel simbólico de Tia, vivendo em uma temporalidade na qual o reconhecimento profissional e financeiro de mulheres como ela era escasso. O quintal, mais do que espaço físico, tornou-se um território de sobrevivência: Doca cozinhava, participava da roda, acolhia e oferecia oportunidades para novos cantores.

Esse conceito se amplifica ao considerarmos o quintal como palco de reinvenção cotidiana, espaço de práticas culturais, de articulação política, de espiritualidade e de resistência. No caso dos quintais como o de Doca, o território assume esse duplo papel: é ao mesmo tempo espaço físico e jogo simbólico. Nele se organizam códigos de pertencimento, memórias coletivas e formas próprias de relacionamento com o mundo. Funciona como uma totalidade viva, ativada não por regras institucionais, mas por energia ancestral, partilha comunitária e invenção contínua (SODRÉ, 1988).

Sueli Carneiro em *Dispositivo de Racialidade,* esmiúça o conceito de dispositivo de Foucault, para quem um dispositivo é sempre um dispositivo de poder, que age em uma área estipulada e se apresenta para articular uma engrenagem de múltiplos elementos, pela relação de poder intrínseca entre eles que, assim, foi estabelecida. Nesse sentido, “O dispositivo expresso, ainda, um objetivo estratégico que atende a uma urgência histórica.” (CARNEIRO, 2023, p. 24). Para a autora, a ideia de dispositivo é chave para compreender teoricamente as práticas de heterogeneidade que a discriminação racial infiltrou na sociedade brasileira, destacando métodos e articulações que se retroalimentam para alcançar objetivos específicos, em sintonia com a síntese foucaultiana do conceito.

Para Stuart Hall (2015), a raça é uma construção discursiva e substancialmente deslizante. As teorias biológicas racistas do século XIX não se sustentam cientificamente, e o conceito de raça passou a ser compreendido, nas ciências sociais, como uma categoria de análise. O autor enfatiza o papel do discurso na constituição das diferenças racializadas, defendendo que a raça funciona como linguagem, em que o significante está atrelado aos sistemas de classificação de uma cultura e às suas práticas de produção de sentido, de modo que “essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferenças que

estabelecem com outros conceitos e ideias no campo de significação" (HALL, 2015, p. 4).

Sueli Carneiro (2023) busca, especialmente, enfatizar que "ao instituir um novo campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam, um dispositivo instaura uma divisão que tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos através da enunciação sobre o Outro" (p. 25). No caso do dispositivo de racialidade, ao delimitar a branquitude como sinônimo de humanidade, estabelece-se uma lógica hierarquizante, na qual o Outro é categorizado a partir da semelhança ou da distância em relação ao padrão branco. Dessa forma, a branquitude torna-se o ideal a ser perseguido, e o homem branco passa a ser considerado a figura universal. Conforme a autora, "essa forma de afirmação da burguesia instituiu para todos o padrão estético desejável, a forma de amor e de sexualidade, a moral correspondente, sendo o corpo a expressão da autoafirmação" (CARNEIRO, 2023, p. 28).

Para Van Dijk (2015), o discurso desempenha um papel central na construção intelectual do racismo, que não é um fenômeno inato ao ser humano nem age de forma espontânea. A hierarquização racial é disseminada, ensinada e compreendida socialmente, sendo constantemente reproduzida nos discursos. Consequentemente, "Essas representações mentais do racismo são tipicamente expressas, formuladas, defendidas e legitimadas no discurso, e podem ser reproduzidas e compartilhadas dentro de um grupo dominante" (VAN DIJK, 2015, p. 135), evidenciando como as ideias racistas se consolidam e circulam por meio da linguagem e da comunicação social.

Tia Doca representa uma forma de resistência à atuação do dispositivo de racialidade presente na sociedade brasileira, essa rede elaborada e sustentada pelo contrato racial que pré-determina as funções e os papéis sociais de negros e negras (CARNEIRO, 2023). Nesse cenário de hierarquização, a presença das mulheres negras ganha destaque, pois foram elas que, historicamente, sustentaram as bases da vida comunitária. Como aponta Helena Theodoro, "a mulher negra foi, na escravidão e nos primeiros tempos de liberdade, a viga mestra da família e da comunidade negras. Neste período inicial de liberdade, as mulheres foram forçadas a arcar com o sustento moral e com a subsistência dos demais" (WERNECK, 2007, p. 8, apud THEODORO, 1996, p. 34).

Jurema Werneck (2007) reforça essa dimensão ao demonstrar como a raça passou a ocupar modalidades de agrupamento e luta social que antes se organizavam em associações culturais e irmandades religiosas. Essas associações, formadas a partir de afinidades étnicas ainda no território africano, como línguas e vivências, realizavam compras de alforrias e outras práticas coletivas para alcançar a liberdade de negras e negros excravizados — se constituíram também como espaços de manutenção da afirmação étnica, cultural e religiosa. Ou seja, mesmo sob condições de opressão, a comunidade negra produziu estratégias que atravessavam tanto a sobrevivência material quanto a simbólica (WERNECK, 2007).

Com o passar dos anos e as sucessivas transições de regimes, as irmandades religiosas e culturais abriram espaços para outras formas de organização social, descendentes diretas daquelas associações pioneiras. Nesse cenário, emergem as escolas de samba no Rio de Janeiro, fruto de uma cultura pulsante dos morros, favelas e do subúrbio. Sua formação, entre as décadas de 1910 e 1930, não pode ser compreendida apenas como expressão cultural espontânea, mas como resultado da inventividade de homens e mulheres negros que, a partir de práticas coletivas e saberes transmitidos, elaboraram estruturas rítmicas e organizacionais que reverberam até hoje. Confluindo filhos e netos de africanos escravizados, as escolas de samba passaram a representar diferentes territórios da cidade e promoveram, ao longo de todo o ano, festividades e rituais em seus quintais e terreiros (NATAL, 2022, p. 22).

O documentário *O Mistério do Samba (2008),* centraliza na Velha Guarda da Portela, as manifestações artísticas que foram reorganizadas nos quintais e terreiros de famílias negras, como mostram os encontros musicais retratados. Ainda que essas práticas estejam enraizadas na cultura suburbana e tenham sido fundamentais na afirmação da cidadania negra, o documentário pouco se detém nas trajetórias das mulheres que sustentaram esse processo. Assim como parte da historiografia, a narrativa invisibiliza figuras centrais como as Pastoras da Portela e as tias que formam o coro, assim como Tia Doca, cuja relevância ultrapassa a de anfitriã: ela também é compositora e guardiã de um legado musical. Essa ausência de reconhecimento abre caminho para problematizar a forma como a presença feminina no samba é narrada, conduzindo à reflexão.

3.1 Elas não compõem? Uma análise do papel da mulher negra sambista a partir do documentário: O Mistério do Samba (2008)

Entre as fontes musicais mobilizadas na pesquisa estão o *CD Pagode da Tia Doca (2000)*, composições, entrevistas concedidas à imprensa e depoimentos e gravações do período. No campo audiovisual, sobressaem os documentários *O Mistério do Samba* (2008) e *O Batuque na Cozinha* (2004). Para análise apresentada neste capítulo, foi selecionado "O Mistério *do Samba"* (2008), dirigido por Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda, com a produção de Marisa Monte. A obra retrata o cotidiano da Velha Guarda da Portela e a busca pela recuperação de composições antigas nunca gravadas.

O documentário apresenta importantes figuras para a história da Portela e do samba: cantores, compositores, musicistas (componentes da Velha Guarda da Portela) atravessados pelo dispositivo racial. Homens e mulheres negras que, apesar do seu talento e da significativa contribuição artística e cultural, não conseguiram, durante boa parte da vida, viver exclusivamente do samba em termos financeiros. Além do enfrentamento ao racismo e à questão de classe, as mulheres negras ainda são atravessadas pelo sexismo. Diante dessa conjuntura, analisaremos a posição ocupada pelas Pastoras da Portela na narrativa do documentário.

A cena inicial retrata a chegada de sambistas da Velha Guarda da Portela, homens e mulheres negros, ao estúdio, ao som de Monarca. Enquanto afinam os instrumentos, a câmera foca seus rostos e nos tradicionais vestuários azuis e brancos. A sequência segue em transição para imagens de Oswaldo Cruz e Madureira destacando suas arquiteturas características, cores e bares. Monarca, importante condutor da narrativa, aparece em diversos momentos, falando de si e de outros integrantes da escola de samba. Durante todo o documentário, Marisa Monte e Paulinho da Viola aparecem conversando enquanto caminham em um cenário diferente das outras cenas, que, em geral, são estáticas, enquanto a deles está em movimento. Marisa conduz a conversa de maneira semelhante a uma entrevista; eles cantam e conversam ao longo desse percurso.

O Mistério do Samba apresenta cenas das ruas de Oswaldo Cruz e Madureira, destacando, em diversos momentos, a roda de samba realizada pela Velha Guarda na quadra da Portela. O roteiro posiciona Marisa Monte como a interlocutora principal: os compositores são apresentados, e parte de suas histórias, músicas e composições é

narrada. Entretanto, a presença das figuras femininas é consideravelmente reduzida. As figuras masculinas dominam o tempo de tela, enquanto as Pastoras da Portela aparecem de forma secundária, compondo o coro ao fundo das cenas.

O documentário tem em seus créditos, a direção de Leonardo Netto, Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, com a pesquisa e produção de Marisa Monte. A figura da cantora e compositora Marisa Monte é projetada como mediadora, pesquisadora, guardiã de uma memória de sambas não gravados. Essa construção não se limita ao texto de divulgação do documentário, estando também presente nas cenas em que ela tem mais tempo de tela do que as outras mulheres presentes no projeto, sempre centralizada nas imagens e ocupando posição de locutora ao longo da obra.

Essa preocupação com a preservação não se restringe ao documentário. Em 1970, Paulinho da Viola produziu o primeiro disco da Velha Guarda, *Portela: Passado de Glória.* Em 1972, tornou-se padrinho do grupo. Segundo Alexandre Medeiros, o maior reconhecimento do público em relação à Velha Guarda ocorreu após o sucesso do CD *Tudo Azul,* que contava com o vocal e composições de integrantes do grupo e de Marisa (Medeiros, 2004). O álbum foi gravado em 1999, lançado nos anos 2000 pela gravadora EMI, e tendo Marisa Monte como produtora. O regaste das composições dos sambistas de Madureira já era objetivo de Paulinho da Viola antes dos trabalhos produzidos pela cantora.

Ao longo das cenas, os integrantes do grupo vão sendo apresentados: primeiro Jair do Cavaquinho, em seguida Casquinha, depois Casemiro e, por fim, Argemiro. Cada um surge para narrar sua trajetória e interpretar suas composições, aparecendo em destaque no plano principal. Apenas no minuto 27:38 ocorre a entrada das Pastoras da Portela, que dividem a cena com Marisa Monte em um espaço que remete a um salão de beleza. Neste enquadramento, uma mulher negra, de costas, esmalta as unhas da cantora, que ocupa o primeiro plano da imagem, enquanto as pastoras permanecem em posição secundária, com pouca visibilidade. A cena se inicia com o coro entoando, *Você me abandonou*, de Alberto Lonato, canção lançada no álbum *Tudo Azul* (2000): *"O desprezo para quem sabe sentir, muitas vezes faz chorar, outras vezes faz sorrir. Você me abandonou."*

No intervalo entre os minutos 27:35 e 29:16, o diálogo se desenvolve quando a cantora Marisa Monte direciona a questão acerca do lugar ocupado pela mulher no campo da composição,

> Marisa Monte: Essa por acaso é uma música que fala meio... a primeira pessoa é uma mulher, né? Então é interessante, porque é um homem que compôs uma coisa que é um discurso feminino.
> Aurea Maria: É verdade, porque é difícil...
> Marisa Monte: É raro, é.
> Marisa Monte: As mulheres não compõem, né?
> Tia Doca: Naquela época não
> Marisa Monte: Ou existiam mulheres compositoras?
> Tia Doca e Tia Surica: Naquele tempo não tinha, não
> Marisa Monte: Quer dizer, não tinha muito espaço para expressão do sentimento feminino através da composição.
> Marisa Monte e coro: Elas podiam se expressar como escolhedoras do samba, como as musas, como pastoras,
> Tia Surica: E fazer comida!
> Vozes em coro: Organizar as festas…
> Tia Surica: Na época, na quadra não tinha prospecto, então, conforme jogavam o samba pra quadra, as pastoras escolhiam.
> Monarca: As pastoras que mandavam. Se elas não cantassem, não acontecia nada, não adiantava. A gente cantava um samba lá... Aí, se elas não quisessem cantar, não adiantava, porque a voz feminina é que era o grupo. Ficar uma porção de homem cantando não tinha graça. Então, se as mulheres cantassem, né Casquinha, aí acontecia. Normalmente, elas gostavam, se animavam, cantavam... e aquilo, depois, se tornava um sucesso no terreiro por causa delas.

O diálogo entre Marisa Monte e as Pastoras da Portela evidencia que, embora fundamentais na dinâmica do samba, as mulheres negras sambistas eram frequentemente associadas a papéis de apoio, sem reconhecimento efetivo como compositoras. Se, por um lado, a década de 1970 é um marco de abertura desse espaço para mulheres negras compositoras, por outro, revela um vazio histórico e temporal, o apagamento das mulheres que atuavam anteriormente de forma ativa nas rodas de samba, para além da cozinha e da organização das festas. Esse silenciamento não pode ser compreendido de maneira isolada, mas sim articulado ao atravessamento que incide sobre a experiência das mulheres negras que negras são atravessadas pelo duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Segundo Lélia Gonzalez, o racismo se configura como a expressiva característica da neurose cultural brasileira. A articulação com o

sexismo gera impactos violentos sobre a mulher negra, em particular (GONZALEZ, 1984, p. 224).

O não lugar das mulheres negras, apresentada no documentário, evidencia que “discurso se constrói em uma relação dialógica inextricável com o Outro discurso" (ALMEIDA; MOURA, 2021, p. 6), ou seja, dialogam com o que já foi dito, em enunciados anteriores. De fato, há uma narrativa sobre a ausência de produções femininas no campo da composição, sendo somente a partir da década de 1970 que nomes Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara e Leci Brandão ganham destaques como cantoras e compositoras (GOMES, 2013).

Gomes traz, em seu texto, a polêmica em torno do samba *Pelo Telefone* (1917), referenciado como o primeiro samba gravado no Brasil. O seu registro oficial aponta como compositores Mauro de Almeida e Donga. No entanto, assim que lançada, Tia Ciata, João da Mata, Germano e Hilário reivindicaram a autoria em uma publicação no *Jornal do Brasil,* em 4 de fevereiro de 1917 — a notícia saiu no canto da página do jornal (Ibid., 2013, p. 180).

Mesmo sendo articuladoras das agitações culturais na historiografia das Tias do Samba, à memória coube preservar sobretudo o cuidado espiritual, a boa comida e as estruturas que elas proporcionavam. O ato de tocar instrumentos e de compor ficou em segundo plano.

3.2 Tia Doca, a partideira: Quem samba partido-alto, samba miudinho

Segundo Jurema Werneck (2007), não existem afirmações sobre a exclusividade de homens no samba, desde os precursores africanos até mesmo na primeira formatação brasileira. Os registros comprovam o oposto: as danças, cantos e percussões presentes no samba como ritmo contavam com a participação de mulheres e homens em roda igualmente atuantes. Para a autora, foi ao longo das interações e acomodações entre as expressões culturais negras e a sociedade branca, e da mescla que esse contato demandou, que se estruturou um processo de esvaziamento do protagonismo das mulheres negras, culminando em seu distanciamento da condução musical do samba. Nesse caso,

> [...] como instrumentistas, principalmente a partir da palma das mãos percutidas em cadências determinadas; como cantores, em que os cânticos eram desenvolvidos em coro, a partir da chamada de um dos participantes; e como dançarinas e dançarinos, muitas das vezes em pares no centro da roda (WERNECK, 2007, p. 124).

Para Roberto Moura, a presença feminina, representada pelas Tias, desempenhou o papel de suporte nas rodas de samba, embora restrita aos espaços da cozinha (2004). Quando as mulheres passaram também a assinar como compositoras, essa inserção na roda ocorreu de forma natural. Segundo o autor, "Quando surgiram mulheres compositoras, cantoras e instrumentistas (de Dona Ivone Lara a Dorina, de Geovana a Mart'nália, de Clara Nunes a Teresa Cristina), elas foram expostas com naturalidade à face mais visível da roda" (MOURA, 2004, p. 106).

Núbia Regina Moreira (2014), ressalta que, no universo do samba, as mulheres oriundas da comunidade negra participam principalmente de atividades relacionadas ao cuidado. Essas práticas se estendem também aos âmbitos da sociabilidade, tornando o gênero feminino um vetor central dessa função. Quando essa perspectiva se associa ao restrito capital simbólico, manifestado na combinação de variáveis como renda, escolaridade e cor/raça, surgem desvantagens em relação aos estratos sociais mais favorecidos. Assim, a atuação discreta de mulheres negras compositoras está intrinsecamente ligada a estruturas organizadas de forma determinante por gênero, classe e raça, que sustentam uma hierarquização muitas vezes subjetiva e inconsciente, capaz de reproduzir pagamentos e exclusões.

Na historiografia das Tias Baianas, poucas foram nomeadas e reconhecidas entre as muitas que integravam o grupo de baianos do início do século XX. As mais conhecidas foram lembradas sobretudo como mães de seus ilustres filhos, de forma limitante. Perciliana, Amélia do Aragão e Celeste foram lembradas, respectivamente, como as mães de João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres, o que contradiz a força da atuação dessas mulheres, figuras de destaque dentro da comunidade baiana, atuantes e preservadoras dos valores culturais do grupo. Foram fundamentais para a existência artística de seus filhos, mas o papel de liderança das mulheres negras acabou silenciado.

> É precisamente por este anonimato ou por esta invisibilidade que a mulher paradoxalmente aparece. Ela consegue captar e exprimir toda uma forma de comunicação que foge aos códigos dominantes. "Alma do bairro" ou "dona do pedaço", a mulher fala a linguagem das ruas

> simplesmente porque está em sintonia com elas (VELLOSO, 1990, p. 17).

As baianas Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Carmem e Tia Perciliana eram figuras reconhecidas como as mais relevantes entre as camadas populares que habitavam o centro da cidade na transição para o século XX. As famosas Tias Baianas do samba ocupavam uma posição de influência na sociabilidade, na religiosidade e até mesmo nas relações políticas. Contudo, no cenário musical, a presença e relevância dessas mulheres aparecem de forma rara. Segundo Gomes, no imaginário social, as Tias eram vistas como responsáveis por proporcionar o ambiente necessário para a ritualística, "(...) protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens. Quando a roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, quando muito, constituindo o coro e as palmas." (GOMES, 2013, p. 180).

Por volta da década de 1930, a cena do samba carioca já contava com músicos populares com relevância, especialmente homens negros cantores e compositores, muitos dos quais conciliavam a música com outras atividades profissionais, poucos conseguiam viver exclusivamente da música. Seus nomes e talentos, no entanto, já ganhavam um certo reconhecimento. As mulheres negras, por sua vez, embora presentes nas rodas de samba, só passaram a assinar suas composições a partir da década de 1970, tendo com pioneiras Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Como observa Moreira, "Em épocas anteriores residia o discurso que o fazer samba não era coisa para mulher, a posição ocupada por elas era o da cozinha" (MOREIRA, 2014, p. 70).

De acordo com Jurema Werneck (2007), a presença de mulheres era relativamente frequente como partideiras, sendo elas figuras presentes nas rodas de partido-alto. Mesmo que a falta de registros fique aquém da importância delas, podemos traçar a participação dessa linhagem feminina, que remonta a Tia Ciata e se estende a outras mulheres de grande relevância, como Jovelina Pérola Negra. Entre aquelas que ultrapassaram os limites do círculo de sambistas e partideiros, destacam-se nomes consagrados como Clementina de Jesus, e Tia Doca que também se sobressaíram pela habilidade com os versos.

Temporal
E a ue temporal
E a ue temporal
E a ue temporal
O menino foi à feira
Comprar salsa e limão

Temporal era tão forte
Que caiu tudo no chão
E a ue temporal
E a ue temporal
E a ue temporal
Pagode, para ficar bom,
Tem que ser bem ritmado
Cavaquinho com o pandeiro
E surdo repinicado
E a ue temporal
E a ue temporal
E a ue temporal
Eu vou dar uma peixada
Pra cantar partido alto
Quero gente lá do morro
E também lá do asfalto
E a ue temporal
E a ue temporal
E a ue temporal
(Tia Doca)

Nos versos de *Temporal,* um partido-alto composto por Doca, a Tia aborda aspectos de sua vida cotidiana, em sua letra versa sobre o pagode (festividade), a importância da comida para a festa, expresso em "vou dar uma peixada", a roda de samba, a comida e o lazer que o quintal proporcionava. Transformando elementos aparentemente triviais em uma narrativa de pertencimento. Ao fazer isso, Doca não apenas reforça sua presença no espaço musical, mas também se apropria de sua história e da memória coletiva do subúrbio carioca, tornando-se narradora de sua própria experiência. Esse gesto reafirma sua agência enquanto mulher negra sambista e compositora.

Segundo Nei Lopes (2005), o partido-alto é uma modalidade de cantoria praticada por diversos versadores populares, baseada na criação de versos e no improviso sobre uma linha melódica existente ou também improvisada. Trata-se de uma "improvisação repentina, cantada em feitio de contenda, numa espécie de duelo verbal, como outras modalidades de cantoria, distinguindo-se por se realizar e completar na roda do samba, sempre de forma bem-humorada e brincalhona" (LOPES, 2005, p. 18).

Em *Sambeabá: O samba que não se aprende na escola* (2004), Lopes descreve o partido-alto é uma modalidade tradicional do samba no Rio de Janeiro, na qual o desafio pode envolver dois ou mais compositores e se apresentar tanto em formato coral quanto solo. Essa prática possui herança profunda no batuque angolano, ritmo em que os improvisos funcionam como narrativas de acontecimentos sobrenaturais, façanhas

heróicas ou episódios amorosos. Assim, a cantoria do partido-alto, realizada como desafio entre os participantes, reflete diretamente essa tradição angolana de improvisação narrativa (LOPES, 2004).

A prática do partido-alto, inicialmente estruturada em quadrinhas ou trovas, com versos de sete sílabas e rimas apenas nos pares, foi se aprimorando ao longo do tempo, sobretudo pelo contato com as emboladas nordestinas difundidas via rádio a partir dos anos 1930. A evolução incluiu estrofes de cinco, seis ou sete versos, mantendo o caráter improvisacional e o desafio entre os participantes, conforme Lopes (2004) aponta,

> De início, os solos desse tipo de samba eram feitos principalmente em forma de quadrinhas ou trovas, quase sempre em versos de sete sílabas, mas sem padrões rigorosos de métrica e com rimas apenas nos versos pares. Mas a prática foi-se aprimorando [...] com a utilização de estrofes de seis versos, ou de cinco e até sete (LOPES, 2004, p. 24).

Em 1980, Tia Doca teve seu partido-alto registrado em disco, interpretando, em dueto com Monarco, a música *Temporal* no LP *Terreiro*, lançado pela gravadora Eldorado. O álbum foi gravado nos estúdios da Transamérica, no Rio de Janeiro, e da Eldorado, em São Paulo, entre março e abril de 1980. Com a participação especial da Velha Guarda da Portela, o LP inclui uma composição de Tia Doca, creditada como "Tia Doca da Portela", na segunda faixa do lado A. Trata-se de um pot-pourri que reúne as músicas *Temporal* (Tia Doca da Portela), *Mulher, Vai Procurar Teu Dono* (Rufino), *Caco Velho* (Antônio Caetano) e *Serei Teu Ioiô* (Paulo da Portela e Monarco). Além de assinar uma das composições, Doca também participa como pastora no coro da faixa, integrado por Alberto Lonato, Alvaiade, Argemiro Patrocínio, Casquinha da Portela, Chico Santana e Manacéa, todos compositores da Velha Guarda da Portela, e pelas pastoras Doca e Eunice[OBJ].

Tia Doca combinava múltiplas funções em sua trajetória: compunha, versava, cozinhava e participava como corista ao lado de grandes nomes da música brasileira. Essa versatilidade não apenas reafirmava sua presença na cena musical do pagode e do samba, mas também constituía o principal meio de sustento de sua família. É nesse contexto de intensa dedicação e envolvimento com o universo do samba que se insere sua trajetória como corista.

3.3 Contribuições fonográficas de Tia Doca: participações e gravações

Nos discos anteriores, as participações vocais creditadas como coro eram de Tia Vicentina e Tia Lourdes, o que se alinha à transição das pastoras ocorrida após a inauguração do Portelão, em 1972.Apesar de o acervo da Portela e o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* listarem, para Tia Doca, os álbuns *Portela, Passado de Glória* (RGE, 1970) e *Portela* (Selo Marcos Pereira, 1974), seu nome só aparece oficialmente nas fichas técnicas a partir de 1980, no disco *Monarco e Velha-Guarda da Portela* (Gravadora Eldorado, LP). Nos registros anteriores, as vozes femininas creditadas como coro eram de Tia Vicentina e Tia Lourdes, o que evidencia a transição das pastoras após a inauguração do Portelão, em 1972[19].

Além do pagode que ocorria em seu quintal, que contava com a venda da sopa de ervilha que fazia sucesso e de suas participações na Velha Guarda Show da Portela, o trabalho como corista também constituía uma importante fonte de renda para Tia Doca. Em *Batuque na Cozinha* (2004), ela recorda que, após o fim do casamento com Altair, atravessou sérias dificuldades financeiras, chegando a receber uma ordem de despejo por estar com quatro meses de aluguel em atraso. A gravidade da situação fica evidente em seu próprio relato: “Fui ao banco para sacar o que tinha na conta-conjunta, mas quando cheguei lá o gerente me disse que o saldo estava zerado porque o correntista tinha levado tudo. Meu ex-marido tinha limpado a conta. Fiquei desnorteada. Ia pra rua com as crianças?” (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 36). Em meio a esse momento de desespero, Doca recebeu uma ligação de Milton Manhães, que a informou sobre dois cachês que ainda tinha a receber por uma gravação realizada com Almir Guineto. Esse pagamento permitiu que quitasse a dívida acumulada e ainda adiantasse mais três meses de aluguel, garantindo certa estabilidade para seguir adiante (MEDEIROS, 2004).

Ano	Álbum/Projeto	Gravadora/Selo	Atuação de Tia Doca	Formato
1980	Monarco e Velha-Guarda da Portela	Gravadora Eldorado	Integrante da Velha Guarda da Portela	LP
1980	Terreiro	Gravadora Eldorado	Participação especial	LP

[19]Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Tia Doca. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/tia-doca/ . Acesso em: 28 ago. 2025.

1981	Cristina, de Cristina Buarque	—	Convidada em faixas de samba	LP
1984	Histórias do céu e da terra (infantil)	Philips/PolyGram	Participação em faixas corais	LP
1986	Doce recordação - Velha-Guarda da Portela (Japão)	Selo Office Sambinha	Voz integrante da Velha Guarda	LP
1990	Homenagem a Paulo da Portela	Selo Tanaka	Intérprete convidada	CD
1994	Resgate, de Cristina Buarque	Gravadora Saci	Participação especial	CD
1995	Cilico Amigos = Parceria	Niterói Discos	Convidada	CD
1999	Velhas companheiras (com a Velha Guarda da Mangueira)	Selo Sambinha	Participação em conjunto	CD
2000	Tudo azul	Selo Phonomotor e EMI/Music	Integrante da Velha Guarda	CD
2000	Doce recordação - Velha-Guarda da Portela	Nikita Music	Voz integrante da Velha Guarda	CD
2000	Casa de Samba 4	Universal Music	Participação especial	CD
2001	Casquinha da Portela	Lua Discos	Convidada	CD
2002	Deixa a vida me levar, de Zeca Pagodinho	Universal Music	Participação em coro	CD
2002	A Música de Paulinho da Viola	Deck Disc	Convidada	CD
2003	Um ser de luz - saudação à Clara Nunes	Deckdisc	Participação especial	CD
2005	À vera	Universal	Convidada	CD
2007	Cidade do samba	Selo ZecaPagodiscos/Universal Music	Participação em conjunto	CD/DVD

Tabela 1 - Discografia de Tia Doca e Participações
Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

Em seus relatos para Alexandre de Medeiros, Doca lembrava com gratidão os artistas que tiveram importância em sua carreira como corista. Beth Carvalho, popularmente conhecida como madrinha no universo do samba, é recordada por tê-la

convidado para sua primeira gravação como corista, atuação que ia além da Velha Guarda Show. Da mesma forma, a cantora Dinorah Lemos, integrante do conjunto vocal feminino *As Gatas*, teria ensinado técnicas utilizadas pelas coristas tanto em estúdios quanto nos palcos. Ao longo de sua trajetória, Tia Doca participou dos coros de gravações e apresentações de artistas como João Nogueira, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Luiz Ayrão, Elza Soares e o grupo Fundo de Quintal, entre outros (MEDEIROS, 2004).

Doca, que trabalhou desde a infância, começou como empregada doméstica e babá aos seis anos. Aos nove, passou a vender sopa de entulho no Cais do Porto e, aos quatorze, trabalhou na fábrica de tecidos do Caju. Já na fase adulta, mesmo com o pagode estabelecido, continuava exercendo trabalhos extras, aceitando convites para cozinhar para uma madame do Leblon, preparando pratos do subúrbio, como o famoso angu à baiana.

Em 2002, essa dedicação se concretizou em uma conquista pessoal significativa: a compra de um apartamento de sala e dois quartos na Rua Carvalho de Souza, em Madureira, financiado pela Caixa Econômica Federal. Sobre esse momento, ela mesma refletiu que “Depois de tanta batalha, eu tinha que ter um lugar só meu. Se não apanhasse agora, não apanhava nunca mais.” (COSTA apud MEDEIROS, 2004, p. 45).

Doca demonstrou, ao longo de sua trajetória, uma firmeza que não se restringiu à vida pessoal, refletindo-se também em sua produção artística e consolidando sua presença na cena musical do pagode no Rio de Janeiro. É nesse contexto que se insere o registro do CD *Pagode da Tia Doca*, que resgata a potência de seu terreiro, sua presença no coro e a memória de um quintal que foi palco de inúmeras histórias e encontros.

3.4 O CD Pagode da Tia Doca (2000)

O CD *Pagode da Tia Doca* (2000) foi gravado ao vivo em seu quintal, localizado na Rua João Vicente, com a participação dos músicos do grupo Sonho Real, liderados por Nem, seu filho. Atualmente, ele é o responsável pelo gerenciamento do quintal e da marca *Pagode da Tia Doca* (MEDEIROS, 2004).

O álbum foi fabricado pela Sonopress-Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfica Ltda., sob licença da Paradoxx Music, e gravado no Terreirão do Pagode

da Tia Doca. A produção musical contou com arranjos de Carlinhos Sete Cordas e Márcio Vanderlei. As congas e o timbau foram executados por Binho Pique Novo (faixa 13) e Pirulito (faixas 15 e 19). Participaram como convidados nos vocais Flávia Santana, Leandro Fab, Leandro Gomes, Leandro Piupiu, Marquinhos Xavier, Max Júnior, Mole-Mole, Renata Santana e Serginho Piciane. As notas de encarte foram escritas por Marcos Salles. Binho Pique Novo também atuou no pandeiro, enquanto Nenen Chama interpretou tan-tan e vocais. As Pastoras do Pagode da Tia Doca deram voz às demais faixas, e a produção geral esteve a cargo de Milton Manhães[20].

Faixa	Música	Composição
1	Tendência	D. Ivone Lara, Jorge Aragão
2	Fora de Ocasião	Arlindo Cruz, Jorge Carioca, Marquinho PQD
3	Laços Do Desamor	Marquinho PQD, Sombra
4	O Show Tem Que Continuar	Arlindo Cruz, Luiz Carlos Da Vila, Sombrinha
5	Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço	D. Ivone Lara, Hermínio Bello De Carvalho
6	Samba, É Minha Raiz	Délcio Carvalho, D. Ivone Lara
7	Chora Menina, chora	Luiz Carlos Da Vila, Sombrinha
8	Amor Inesquecível	D. Ivone Lara
9	Resignação	D. Ivone Lara, Hélio Dos Santos
10	Gamação	Candeia
11	Amor Não É Por Aí	Arlindo Cruz, Cleber Augusto, Sombrinha
12	Isso É Fundo de Quintal	Leci Brandão, Zé Mauricio
13	Além De Mim	Jorge Aragão, Nilton Barros
14	Sorriso Aberto	Guará

[20] As informações sobre os créditos do CD *Pagode da Tia Doca* foram retiradas do site Merci Disco. Disponível em: https://www.mercidisco.com.br/cd-pagode-da-tia-doca. Acesso em: 12 ago. 2025.

15	A Volta	Candeia
16	Amigos Amantes	Guilherme Nascimento, Roberto Serrão
17	Nos Pagodes Da Vida	Guilherme Nascimento, Roberto Serrão
18	Verdadeira Chama	André Rocha, Flávio Cardoso
19	Iaô	Gastão Viana, Pixinguinha
20	Lua Cheia	Arlindo Cruz, Sombrinha

Tabela 2 - Faixas do Álbum[21]

Paradoxx Music, gravadora responsável pela distribuição do CD *Pagode da Tia Doca*[22]. Com a renda obtida, Doca fez questão de remunerar cada músico que participou da gravação e, ao final, restaram-lhe apenas vinte reais (MEDEIROS, 2004).

O Quintal da Tia Doca atuou como um centro de convergência cultural, um agente que impulsiona a produção artística e social que dele emerge e transborda[23]. O quintal em si não é o produto final, mas sim o motor dessa produção, enquanto as manifestações culturais e artísticas, constituem os frutos dessa dinâmica. No álbum, é possível observar reflexos de toda a trajetória da pesquisa, e, nas letras das músicas, identificar os conceitos acadêmicos aplicados de forma prática. Essa interlocução entre teoria e prática permite que o conhecimento acadêmico dialogue com a produção artística, enquanto esta última, por sua vez, justifica e enriquece o contexto acadêmico.

Ao longo da análise das músicas selecionadas, destacam-se elementos como tendências, influências e especificidades culturais, até que, na última faixa, se consolida a relação entre os quintais, as matriarcas, as tias, as dimensões religiosas e os diálogos com a diáspora, revelando a profundidade da pesquisa e a construção de sentidos a partir dessas interações.

O CD tem como faixa de abertura *Tendência*, de Dona Ivone Lara e Jorge Aragão, lançado no terceiro trabalho solo de Dona Ivone Lara em 1981. A canção

[21]Pastoras do Pagode da Tia Doca. *Pagode da Tia Doca* [CD]. Gravadora: Paradoxx Music, catálogo 4106002-1, 2000. Disponível em: https://immub.org/album/pagode-da-tia-doca. Acesso em: 1 set. 2025.
[22]Rikardo Music, A Grafadora Paradoxx Music. Blog Rikardo.Music, 25/04/2022. Disponível em: https://rikardomusic.blogspot.com/2022/04/a-historia-da-paradoxx-music-e-o_25.html. Acesso em: 01/05/2025.
[23]Atualmente, Nem do Samba, filho de Tia Doca, realiza sua própria roda de samba sob a marca Pagode da Tia Doca. Ele se apresenta em bares, como o Bar Beija-Flor Original aos domingos, e também disponibiliza o quintal para outras rodas de samba e festas (Fontes: @barbeijaflororiginal; @cctiadoca).

apresenta, em sua letra, uma desilusão amorosa e marca a história da inserção das mulheres negras compositoras que assinavam seus sambas.

Dona Ivone Lara nasceu em um lar humilde, mas com forte tradição musical ligada ao samba e ao carnaval. Com o falecimento de seus pais, sua mãe pastora de rancho e seu pai músico, passou parte de sua vida como aluna do internato Colégio Orsina de Fonseca[24]. Segundo Núbia Regina Moreira (2014), foi nesse período que Dona Ivone teve contato com a música erudita, aprendendo teoria musical com Lucília Villa-Lobos, esposa de Heitor Villa-Lobos.

Como já mencionado, Dona Ivone Lara possuía, em sua ancestralidade, uma relação próxima com o samba. Por volta de 1940, ela adentrou a ala de compositores do Império Serrano, um espaço totalmente masculino, "ela tornou-se a primeira mulher a integrar – com o mesmo poder decisório dos homens – uma ala de compositores de sambas-enredo, da verde-e-branco de Madureira" (MOREIRA, 2017 apud BURNS, 2006, p. 69).

Dona Ivone Lara conciliou seu talento musical com a carreira de assistente social, destacando-se pelo trabalho desenvolvido em defesa de um tratamento psiquiátrico adequado. Somente após a aposentadoria em 1977, aos 56 anos, ela pôde dedicar-se integralmente à carreira de cantora e compositora. Apesar de seu enorme talento, as barreiras impostas pelo fato de ser mulher e negra constituíram grandes desafios em sua trajetória (MOREIRA, 2014).

Por meio de suas composições, Dona Ivone Lara se destaca como uma das poucas artistas a expressar de forma direta a visão das mulheres negras em suas músicas.

Tendência
(Faixa 1)

Não, pra que lamentar
Se o que aconteceu era de esperar
Se eu lhe dei a mão foi por me enganar
Foi por entender que o amor não pode haver
Sem compreensão, a desunião tende a aparecer

[24] DICIONÁRIO CRAVO ALBIN. Dona Ivone Lara. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/dona-ivone-lara/. Acesso em: 26 ago. 2025.

E aí está o que aconteceu
Você destruiu o que era seu!
(Você) você entrou na minha vida
Usou e abusou, fez o que quis
E agora se desespera, dizendo que é infeliz
(Dona Ivone Lara/Jorge Aragão)

Dando sequência à análise do CD, chegamos à faixa 4, *O Show Tem Que Continuar*, composição de Arlindo Cruz, Luiz Carlos da Vila e Sombrinha. A canção foi o single que deu nome ao álbum homônimo lançado pelo grupo Fundo de Quintal em 1988, período em que Arlindo Cruz já havia substituído Jorge Aragão na formação. Segundo Trotta (2011), o Fundo de Quintal surgiu a partir de rodas de samba organizadas pelo bloco carnavalesco Cacique de Ramos. Esses sambistas ampliaram o espaço do gênero ao inseri-lo no mercado das festividades populares, conhecidas como rodas de samba ou pagodes. Na década de 1980, os músicos responsáveis por essas rodas no Cacique de Ramos profissionalizaram-se e gravaram o primeiro LP, *Samba é no Fundo de Quintal* (RGE). O grupo ocupa um papel fundamental na história da música brasileira, tanto pela introdução de novos instrumentos quanto pela criação de composições emblemáticas, que abriram portas no mercado para o samba e para outros artistas (TROTTA, 2011).

O Show Tem Que Continuar
(Faixa 4)

Teu choro já não toca meu bandolim
Diz que minha voz sufoca teu violão
Afrouxaram-se as cordas e assim desafina
Que pobre das rimas da nossa canção

Hoje somos folha morta
Metais em surdina
Fechada a cortina
Vazio o salão

Se os duetos não se encontram mais
E os solos perderam a emoção
Se acabou o gás
Pra cantar o mais simples refrão

Se a gente nota
Que uma só nota
Já nos esgota
O show perde a razão

Mas iremos achar o tom
Um acorde com lindo som

E fazer com que fique bom
Outra vez o nosso cantar

E a gente vai ser feliz
Olha nós outra vez no ar
O show tem que continuar

(Arlindo Cruz, Luiz Carlos Da Vila, Sombrinha)

A música mais ouvida de Arlindo Cruz[25], o sambista perfeito, consagrado pela sua poesia e por tocar em tantas histórias, pode ser interpretada de diferentes formas, a depender da sensibilidade de quem a escuta. No âmbito desta pesquisa, ela dialoga diretamente com as reflexões de Nêgo Bispo sobre confluência e resistência, pontos que dialogam com o que samba constantemente evoca. O processo da diáspora negra, marcado por extrema violência, promoveu o desterritorialização forçado, o apagamento de identidades, arrancou a cosmologia, levando a demonização do sagrado e a assimilação cultural hegemônica, até mesmo rebatizando os seus nomes dos africanos quando aqui chegaram. A dominação colonial assentou, portanto, sobre o apagamento de memórias, buscando inscrever novas histórias a partir da perspectiva dos colonizadores. Nêgo Bispo (2019) propõe um novo modo de pensar e fazer história, voltado para as formas de resistência afropindorâmicas, que são continuamente elaboradas e reelaboradas em dissonância com a dominação euro-colonial. Nas palavras do autor: "Nós transfluímos, através da cultura, a imposição colonialista. Assim como a água transflui, por baixo da terra ou pelo ar, nós transfluímos pela cosmologia e pela cultura" (BISPO, 2019, p.24).

Nesse sentido, os versos da canção "O Show Tem Que Continuar" — "Mas iremos achar o tom, um acorde com lindo som e fazer com que fique bom outra vez o nosso cantar" — podem ser compreendidos como poesia desse processo de reelaboração cultural. Da mesma forma que africanos traficados para o Brasil reinventaram sua existência em terras coloniais, criando novos modos de viver e cantar, a música expressa a continuidade da vida e da tradição, mesmo diante das adversidades. Em sintonia com essa ideia, afirma Nêgo Bispo: "Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece" (BISPO,

[25] DA REDAÇÃO. "O show tem que continuar", "Meu lugar" e "Samba de arerê": as músicas mais ouvidas de Arlindo Cruz no Brasil. UOL Cultura, São Paulo, 08 ago. 2025. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2025/08/08/14357_o-show-tem-que-continuar-meu-lugar-e-samba-de-arere-as-musicas-mais-ouvidas-de-arlindo-cruz-no-brasil.html. Acesso em: 26 ago. 2025.

2023, p.4). Assim, tanto na canção quanto na cosmologia de Nêgo Bispo, a continuidade significa a estratégia de reelaboração, seja a continuidade de saberes e fazeres, seja a de resistir ao colonialismo dos nossos corpos e mentes.

Já na faixa 6, será analisada a canção *Samba Minha Raiz,* composição de Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara, lançada em seu LP *Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz*, de 1978, pela gravadora Odeon[26]. Dona Ivone Lara é a mulher que mais aparece assinando composições no CD Pagode da Tia Doca (2000), sendo, ao lado de Leci Brandão, uma das únicas mulheres compositoras presentes na obra[27].

Samba Minha Raiz
(Faixa 6)

O samba reinou
A noite inteira de uma tal maneira
Que espantou a tristeza
Provando que o samba de raça tem força e pureza

Quem samba partido alto, samba miudinho
O faz com amor e carinho
O corpo se libertando
Ginga na cadência que é vida
Apesar de tão sofrida faz o mal se afastar

Ah, como a gente oferece
Tudo que vive a sonhar
Ginga na cadência que é vida
Apesar de tão sofrida faz o mal se afastar

(Délcio Carvalho, D. Ivone Lara)

Segundo Nei Lopes (2005), após o movimento conhecido como *pagodes de fundo de quintal*, compreendidos como reuniões espontâneas marcadas pela música, essa nova modalidade alcançou seu auge na década de 1980 e trouxe vitalidade ao samba carioca, que vivia um período de transformações. O Quintal da Tia Doca se insere nesse processo como um dos primeiros espaços a popularizar a roda de samba no formato de pagode (festividade), tornando-se referência para a consolidação dessa

[26]EDITORES DA ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, 13 maio de 2024. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/121564-samba-minha-verdade-samba-minha-raiz. Acesso em: 26 ago. 2025.

[27]O CD reúne um total de 23 compositores, sendo apenas 2 mulheres, o que representa 91% de homens e 9% de mulheres. As compositoras aparecem em 5 faixas, correspondendo a 26% do repertório total do álbum.

prática cultural. Nessas festividades, os partideiros se destacavam por meio da improvisação e da criatividade, elementos centrais para o samba de partido-alto. Assim como Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara ao afirmarem, *Quem samba partido alto samba miudinho,* Lopes observa que os passos de dança característicos do samba, especialmente o samba do morro carioca e o partido-alto, guardam vínculos ancestrais com tradições bantas. Essa herança revela não apenas a preservação de gestos e ritmos, mas também uma conexão simbólica e psicológica entre práticas culturais banto-brasileiras, reafirmando o samba como espaço de memória e continuidade no contexto da diáspora africana (LOPES, 2005).

Na faixa 12, *Isso É Fundo de Quintal*, de Leci Brandão e Zé Maurício, lançada no álbum *Leci Brandão* (1985), observa-se a trajetória de uma artista cuja formação foi marcada por um ambiente familiar profundamente musical. Seu pai apreciava desde as interpretações de Jamelão até o jazz de Louis Armstrong, o que ampliou suas referências sonoras. Ao ingressar no curso de Direito da Universidade Gama Filho, Leci participou do primeiro festival de música da instituição, ainda na década de 1970, conquistando o segundo lugar. Poucos anos depois, em 1972, tornou-se a primeira mulher a integrar a ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, espaço tradicionalmente masculino que reunia nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaça, Nelson Sargento e Nelson Cavaquinho (MOREIRA, 2014). Para além de sua relevância artística como cantora e compositora, Leci Brandão consolidou-se também como uma figura política de grande importância para o universo do samba e, de maneira ainda mais significativa, para todas as mulheres negras.

Isso É Fundo de Quintal
(Faixa 12)

O que é isso meu amor, venha me dizer
Isso é Fundo de Quintal, é pagode pra valer

E lá vem o Sereno trazendo um recado do Ubirany
Vem contando pra gente, Bira presidente vai chegar aqui
Com uma cara de anjo tocando seu banjo o Arlindinho Cruz
E Dona Ivone Lara, esta joia tão rara, tão cheia de luz

E lá vem o Sombrinha fazendo harmonia com seu cavaquinho
Vai versar um partido com um cara chamado Zeca Pagodinho

O que é isso meu amor, venha me dizer
Isso é Fundo de Quintal, é pagode pra valer

No Cacique de Ramos, vai chegar o Cléber com seu violão
Tia Doca bonita cantando gostoso e batendo na mão
Olha a rapaziada fazendo o rateio comprando a bebida
Deixa pra Vicentina esta negra divina fazer a comida

É tantã, é repique, é pandeiro e cavaco pra ficar legal
Todo mundo cantando, sambando e tocando no maior astral

(Leci Brandão, Zé Mauricio)

Na letra de *Isso é Fundo de Quintal*, Leci Brandão e Zé Maurício descrevem a lógica de um pagode realizado nos quintais, estabelecendo um paralelo com o grupo Fundo de Quintal, cujos integrantes são apresentados juntamente com suas funções na organização da festividade. A canção evidencia também outras figuras de destaque,como o versador Zeca Pagodinho, além de trazer a presença simbólica das chamadas "Tias" do samba, entre elas Tia Doca e Vicentina.

Na escrita de Leci Brandão e Zé Maurício, Tia Doca é reconhecida por sua atuação como corista, "cantando gostoso e batendo na mão", enquanto Vicentina é destacada como "esta negra divina" responsável por preparar a comida. Essas referências confirmam o papel central dessas mulheres no suporte e na gestão da festa. Elas aparecem associadas a funções fundamentais, como recepcionar os convidados, cozinhar, marcar o ritmo com palmas e participar do coro, revelando como a atuação feminina, embora muitas vezes percebida como coadjuvante, era indispensável à dinâmica dos pagodes e à manutenção da sociabilidade e da cultura musical nos quintais.

A referência à comida de Vicentina, citada anteriormente como em, *No pagode do Vavá,* de Paulinho da Viola, por exemplo, materializa o papel dessas mulheres na sustentação da festa, articulando o cuidado e a musicalidade. A própria disposição do espaço doméstico e do quintal remete a uma tradição que remonta às comunidades baianas do centro do Rio de Janeiro, entre fim do século XIX e o início do século XX, nas quais a festividade se organizava geograficamente de acordo com os cômodos: na sala, predominava o choro, com cavaquinho, flauta e violão, enquanto o quintal abrigava o samba, ritmado pelas batidas das palmas, do prato e faca e do pandeiro. Como observa Nei Lopes, os passos de dança desse samba — dormidas, peneiradas e embigadas (LOPES, 2004).

A faixa dezenove, *Iaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana, é um lundu que carrega um percurso significativo na memória fonográfica brasileira, tendo sido gravada pela primeira vez em 1938 por Patrício Teixeira[28]. Dono de múltiplos talentos, flautista, compositor e saxofonista, Pixinguinha foi, segundo Nei Lopes, "(...) comparado a Bach na arte da polifonia e do contraponto, além de arranjador de rara criatividade (...)" (LOPES, 2004, p. 35). Pioneiro na moderna linguagem musical brasileira, tornou-se incontestavelmente um dos maiores expoentes da música do país. Sua formação musical, que combinava erudição com a prática das reuniões musicais informais em que as pessoas se reuniam para tocar, moldou nele uma inventiva melódica singular.

Para Lopes, Pixinguinha não foi propriamente um sambista nos moldes de seus contemporâneos, como João da Baiana ou Caninha. Contudo, sua trajetória como compositor, arranjador e intérprete, aliada à sua relação íntima com o samba desde os primórdios do ritmo, o consagrou como uma espécie de patrono. Como ressalta Lopes, "(...) sua erudição não deformou sua identidade negra. Composições como *Caruru*, *Pé de mulata*, *Samba de nego*, *Sai exu*, *Foi muamba*, *Bengo*, *Patrão prenda seu gado*, *Cadê Vira-Mundo*, *Quequerê*, *Xô, curinga*, *Mamãe Isabé*, *Iaô*, *Mulata Baiana*, *Benguelê* e *Caboclo do mato* são prova disso" (LOPES, 2004, p. 36).

Iaô
(Faixa 19)

Akikó no terreiro / Pelú adié
Faz inveja pra gente / Que não tem mulher

No jacutá de preto velho / Há uma festa de iaô
Ôi tem nêga de Ogum / De Oxalá, de Iemanjá

Mucama de Oxóssi é caçador / Ora viva Nanã
Nanã buruku / Yô yôo, yô yôoo

No terreiro de preto velho iaiá / Vamos saravá (a quem meu pai?)
Xangô

(Pixinguinha/Gastão Viana)

No LP *Gente da Antiga*, lançado em 1968 pela gravadora Odeon e interpretado por Clementina de Jesus, João da Bahiana e Pixinguinha, o produtor Hermínio Bello de Carvalho destaca, no encarte, o trabalho de Gastão Viana, que apreciava compor sambas incorporando palavras e referências afro-brasileiras. A faixa *Iaô* é um exemplo da maneira que Gastão e Pixinguinha dialogavam com a música e com a cultura dos terreiros. O termo *Iaô* se refere aos iniciados, filhos e filhas de santo, mas na canção

assume uma dimensão específica, direcionado à presença feminina. Outros elementos da letra, como “Akikó”, que significa galo, e “Pelú adié”, que significa galinha, remetem à imagem do galo cercado pelas galinhas no terreiro, um paralelo poético entre a figura do homem e a mulher, assim eles continuam, ‘Faz inveja pra gente / Que não tem mulher”. Dessa forma, a música transforma elementos tradicionais e cotidianos dos terreiros em metáforas poéticas e festivas, reforçando o diálogo entre a tradição afro-brasileira e a memória musical do samba[28].

A construção do repertório e a escolha dos compositores refletiam não apenas o gosto do público do quintal, mas também a própria dinâmica do espaço, que retratava e descrevia os frequentadores, assim como a atuação de Doca em sua função de tia. O CD materializa essa ligação, evidenciando a transmissão de saberes iniciada com as primeiras Tias Baianas, e reforça a importância de obras como *Iaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana. Pixinguinha, que frequentava as casas e quintais dessa primeira geração de tias, dialogava com a musicalidade e com a cultura dos terreiros, transformando elementos do cotidiano em repertório musical. Nesse contexto, como observa Velloso (1990, p. 17), “entre os negros baianos, a questão da sociabilidade passa necessariamente pelo candomblé. Nesse sentido, é que ele vai funcionar como um dos canais redefinidores de conceitos e valores”.

A análise aqui apresentada reforça a centralidade das Tias como mediadoras e guardiãs de conhecimentos, cuja atuação articulava tradições, afetos e memória musical, moldando a experiência coletiva do samba. Nesse sentido, os quintais funcionam como territórios de reterritorialização cultural, nos quais os princípios da ancestralidade estruturam relações sociais, hierarquias, modos de comunicação e padrões estéticos próprios da pedagogia negra iniciática (CARNEIRO; CURY, 2008). A ancestralidade, enquanto eixo ético, estético e epistemológico, não apenas permeia a produção musical e artística, mas também fundamenta vínculos de pertencimento e redes de cooperação dentro das comunidades negras, garantindo a continuidade de saberes e práticas historicamente marginalizadas.

Mais do que espaços de lazer ou entretenimento, o quintal de Doca revela-se como centro de formação de identidade coletiva, de afirmação política e de resistência frente às estruturas sociais racistas e coloniais. As práticas ritualísticas e musicais ali

[28]INSTITUTO MOREIRA SALLES. Perfil de Gastão Vianna. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/gastao-viana/. Acesso em: 30 ago. 2025.

desenvolvidas demonstram como os saberes afro-brasileiros, transmitidos e reinventados pelas mulheres sambistas, conseguem subverter narrativas hegemônicas, articular tradição e inovação, e consolidar territórios de pertencimento e sociabilidade que conectam passado, presente e projeções futuras da cultura negra brasileira.

Doca faleceu em janeiro de 2009, aos 76 anos, deixando como herança ao samba a sua atuação como tia e o seu pagode. Sua trajetória transcende a música: ela materializa a memória viva das mulheres negras que a antecederam, aquelas que ergueram os quintais, os terreiros e os encontros musicais, construindo os alicerces da sociabilidade negra e garantindo a continuidade de uma cultura historicamente institucionalmente violentada. Como ressalta Velloso (2009), “Não basta reconstituir o que foi silenciado em um nível mais amplo, na memória negra; é igualmente necessário dar voz ao que se calou dentro dos próprios grupos, evidenciando o protagonismo e a liderança das mulheres negras” (VELLOSO, 2009, p. 18). Doca, artista, intérprete e tia, encarna essa continuidade, resgatando histórias, transmitindo saberes e consolidando o seu quintal como um espaço de pertencimento de uma identidade afrodiaspórica. Sua obra, portanto, não apenas preserva o passado, mas ilumina o presente e projeta a potência da tradição para o futuro, lembrando que toda construção cultural é fruto daquelas que vieram antes, das mãos, das vozes e dos sonhos que a antecederam.

Considerações Finais

Desde o início, a pesquisa se desenhou a partir de uma perspectiva territorial, mas logo se ampliou, revelando-se mais rica, musical e complexa do que eu imaginava. Tornou-se fundamental compreender o lugar da diáspora africana, o papel da mulher negra e, especialmente, a figura da tia, eixo central que culmina na trajetória de Tia Doca. A pesquisa mostrou como essas mulheres construíram e fortaleceram redes de sociabilidade ao longo de toda a história do Brasil e como contribuíram para a preservação e perpetuação da cultura, das tradições e do samba como práticas de continuidade do laço que nem mesmo o tráfico transatlântico de africanos foi capaz de romper.

A questão que orienta este trabalho, concentrado na temporalidade que vai dos anos 1990 aos anos 2000, é como Tia Doca, por meio de seu Quintal e de sua atuação artística, contribuiu para a preservação, reelaboração e transmissão de uma herança cultural afrodiaspórica no subúrbio carioca. Ainda que o recorte inicial considere uma linha do tempo mais ampla — desde a segunda metade da década de 1970, quando os ensaios da Velha Guarda da Portela passaram a acontecer em sua casa junto a Altair — , a escolha pelos anos 1990 se deve ao momento em que o Quintal se consolidou como espaço de confluência onde Doca atuava intensamente como agitadora cultural.

O Quintal não se tratava apenas de um lugar seguro para receber sambistas e o público que buscava ouvir um bom partido-alto. Doca cozinhava feliz porque sabia que sua comida iria para o samba, costurava relações musicais (a exemplo de quando chamou Milton Manhães para ver Deni de Lima e Zeca Pagodinho versando em seu pagode) e recebia, em seu espaço, importantes nomes da música popular brasileira, que enxergavam naquele ambiente um manjar de inspiração para poesias e melodias.

Na década de 1980, o Quintal de Doca foi um dos núcleos que integraram o movimento dos pagodes, que nesta pesquisa são entendidos como festividades com rodas de samba, cerveja e comida boa, compartilhando o protagonismo desse movimento com o Fundo de Quintal, o Clube do Samba e o Pagode do Arlindinho. Como aponta Trotta (2011), uma década antes do movimento dos pagodes dos anos 1980, a sonoridade do samba havia sido incorporada a combinações instrumentais que mudaram a condução melódica das canções nos discos de artistas como Beth Carvalho, Paulinho da Viola e Martinho da Vila, com o acréscimo de instrumentos como piano e

baixo elétrico e o revezamento nos arranjos entre os instrumentos de sopro. Assim, a chamada "sujeira" foi reduzida, dando maior clareza à estrutura melódico-harmônica. Com o movimento do pagode nos anos 1980, o Fundo de Quintal introduziu o tantã, o banjo e o repique de mão, instrumentos que caracterizam esse novo momento dos pagodes e que tiveram sua estética legitimada pelo mercado. Com essa nova organização instrumental, recupera-se a "sujeira" por meio da marcação do tantã (TROTTA, 2011).

Ao longo da pesquisa, foi possível confirmar a hipótese de que mulheres negras sambistas, como Tia Doca, tiveram papel central na construção da sociabilidade negra no subúrbio carioca. O Quintal que levava o seu nome constituiu-se como um território de resistência cultural, em que práticas musicais, redes comunitárias e identidades negras foram preservadas e reafirmadas em meio a contextos de exclusão social e racial. Mais do que um espaço de celebração do samba, o Quintal de Tia Doca funcionou como lugar de memória, afeto e articulação cultural, consolidando-se como referência simbólica e artística. Nesse processo, Doca escreveu o seu nome e o de seu Terreirão na cena da música popular brasileira e na cultura dos pagodes, que permanecem vivos e pulsantes em Oswaldo Cruz e Madureira.

No primeiro capítulo, inicio traçando uma narrativa sobre o processo diaspórico, alinhando o *Atlântico Negro (2001)*, de Paul Gilroy, com a visão de ancestralidade e tempo de Leda Maria Martins (2021). A partir disso, penso em uma temporalidade de fatos, como os processos migratórios ocorridos no final do século XIX e os eventos que resultaram na migração da zona rural para o centro da cidade, que servem de plano de fundo para o desenrolar narrativo. O ponto central é compreender a relação entre o território de Oswaldo Cruz e Madureira dentro do processo afrodiaspórico, considerando as influências banto que estruturam a cultura daquela região. Com a chegada de homens e mulheres negras, afastados do centro do Rio de Janeiro pela reforma urbanística de Pereira Passos, consolidaram-se fatores que confluíram nas manifestações musicais do subúrbio. O subtópico *Sociabilidade negra e axé* foi um dos que mais prazer me deu escrever, pois nele consigo retomar a hipótese principal e relacionar as redes de sociabilidade e solidariedade geridas por mulheres negras, afirmando que o quintal seria um exemplo contemporâneo dessa prática. O papel de Tia Doca é fundamental para a existência do samba. Se hoje a cultura do pagode e/ou roda

de samba é algo consolidado, foi graças às tias que, usando sua influência, acolhiam músicos e abrigavam as festas em suas casas, mesmo em tempos de repressão à cultura negra.

Já no segundo capítulo, *Tia Doca: corpo e voz, continuidades na diáspora*, a vida de Doca é o fio condutor que desemboca em seu quintal. Nascida na Serrinha, passou a infância na quadra da escola Prazer da Serrinha, onde teve contato com Tia Iaia e Tio Alfredo, em meio a uma rede de solidariedade que incluía, por exemplo, a creche comunitária instalada na quadra da escola de samba. Doca chega à Portela por meio de seu casamento e, a partir daí, o quintal se materializa. Em um território marcado pela intensa presença da cultura negra, a região possibilitou que outros quintais também alcançaram notoriedade e se destacam, tanto artisticamente quanto na consolidação do formato do samba de mesa, posteriormente reconhecido como pagode. Para além do quintal de Tia Doca, Oswaldo Cruz e Madureira não apenas preservam tradições culturais afrodiaspóricas, mas também as reinventam de maneira singular. O foco deste capítulo recairá sobre a trajetória de Doca e de sua roda de samba, ressaltando as trocas culturais e afetivas, bem como a musicalidade e os artistas que circularam nesse espaço. O pagode é compreendido aqui como celebração coletiva, marcada pelas rodas de samba e pelos encontros musicais, configurando-se como espaços de sociabilidade e de conexão no âmbito da diáspora negra. Nesse cenário, Doca atuou como agitadora cultural, abrindo caminhos e possibilitando que grandes nomes da música iniciaram suas trajetórias em seu quintal.

No terceiro capítulo, o foco principal debruça sobre a análise das fontes. O CD *Pagode da Tia Doca* (2000) é compreendido como produto de todas as interações debatidas nos capítulos anteriores. As fontes são mobilizadas para demonstrar como essa retomada cultural ultrapassou fronteiras locais e se consolidou como um dos símbolos do subúrbio carioca. Tia Doca deixou um acervo expressivo, atuando como intérprete, corista e partideira. A partir desse repertório, foi possível transitar por suas composições e aprofundar o debate sobre o papel da Tia e sobre o lugar da mulher no samba. Doca, que cozinhava a tradicional sopa de ervilha e, ao mesmo tempo, era compositora, evidencia como o apagamento do protagonismo das mulheres atravessa o debate inicial deste capítulo. Utilizei durante toda a pesquisa falas dos documentários *Mistério do Samba* (2008) e *Batuque na Cozinha (2004)* considerando os registros orais

como fontes fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, pois permitem reconstruir tanto a história de Doca sob sua perspectiva, quanto o papel do samba e de ser Tia como prática cultural e política. Por fim, apresento a análise de faixas do CD *Pagode da Tia Doca (2000)*, que retomam os debates bibliográficos ao longo do trabalho, mostrando como a musicalidade dialoga diretamente com a produção acadêmica. Esse percurso foi acompanhado pela escuta constante do álbum ao longo dos dois anos, e a conexão final entre pesquisa e experiência sensível constituiu uma grata surpresa proporcionada pelo estudo. Assim, para a finalização desta pesquisa, o terceiro capítulo, portanto, retoma o ponto de partida: a ideia do quintal como espaço sagrado e de sociabilidade, responsável por preservar e atualizar a herança afrodiaspórica.

"…Nós somos o começo, o meio e o começo."

(Nego Bispo)

Referências

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe; AGOSTINI, Camilla. **Robert Slenes entre o passado e o presente: esperanças e recordações sobre diáspora africana e cultura negra no Rio de Janeiro**. In: ABREU, Martha; CHALOUB, Sidney; FREIRE, Jonis; GLADYS Ribeiro. Escravidão e cultura afro-brasileira: temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das Tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio**. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **As Griôs no Brasil: Saberes e Fazeres de mulheres negras através da categoria Tia**. Revista Calundu, v.4, n.2, jul.-dez. 2020.

ALMEIDA, Fabio Sampaio de. **Enegrecer os estudos de linguagem: discurso, raça e produção de conhecimentos**. In: GUIMARÃES, Silvia Adélia Henrique. A popularização do discurso científico em debate: língua(gens) em perspectiva. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023, p. 268-282.

ARAÚJO, Carlos Eduardo; GOMES, Flávio dos Santos; FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Cidades Negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX**. São Paulo: Alameda, 2006.

BISPO, Antônio. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético**. In: OLIVA. et al. (Org). Tecendo Redes antirracistas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 23-35.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BURNS, M. **A dona da voz e a voz da dona: a trajetória de Dona Ivone Lara**. In: VELHO, G. (Org.). Rio de Janeiro: cultura, política e conflito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.

CANDEIA; ISNARD. **Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Carnavalize, 2023 (1978).

CARNAVAL, Eneida de Oliveira. C**asa de família: parentesco advindo por meio da fé**. 126f. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2017.

CARNEIRO, Sueli. Do dispositivo. In: CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 27-59.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do Outro como não-ser como fundamento do ser. Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir da perspectiva de gênero**. São Paulo: FEUSP, 2005. Disponível em: https://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/CARNEIRO-2013-Enegrecer-o-feminismo.pdf. Acesso em: 10/03/2024.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. **O poder feminino no culto aos Orixás.** In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 117-144.

CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRO, Maurício Barros de. As tias cariocas e os quintais da Grande Madureira: a construção de um "berço do samba". In: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). **Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje.** São Paulo: Olhares, 2016. p. 42-48.

CELLARD, André. **A análise documental. In: POUPART, Jean et al. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.** Petrópolis: Vozes, 2012.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA, Carlos Eduardo Coutinho da. **Migrações negras nos pós-Abolição do Sudeste Cafeeiro (1888-1940).** Revista Topoi, v.16, n.30, jan/jun, 2015.

CUNHA, Washington Dener dos Santos. **Samba, história e territorialidade: uma história da Grande Madureira.** In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; CICID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira (orgs.). Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

COUTINHO, Danielle Souza. **“Saravá o Jongo/Caxambu”: os saberes negro-brasileiros no território de Barra do Piraí, Vale do Paraíba Fluminense.** 2024. 219 f. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

GOMES, Flávio; SANTO, Spírito. **Sons e quizilas: ensaios sobre africanos e diásporas no Rio de Janeiro atlântico**. Revista da ABPN, v.12, n.C, p.223-259, 2020.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador. Saberes construídos na luta por emancipação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GOMES, R. C. S. **Pelo telefone mandaram avisar que se questione...** Per Musi, Belo Horizonte, n.28, p.176-191, 2013.

GONÇALVES, Tatiana Jardim. **É trabalho de preto... Emergência e insurgência da luta contra o racismo pela ressignificação do discurso.** Letrônica, v.14, n.4, p.e39761, 2021.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Revista Ciências Sociais Hoje, p.223-244, 1987.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

GUIMARÃES, F. P. **O samba em pessoa: narrativas das Velhas Guardas da Portela e do Império Serrano**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende...[et al.] Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **Raça, o significante flutuante.** Revista Z Cultural, v.8, n.2, 2015.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra.** 4. ed. rev. e atual; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

LOPES, Nei. **Partido-Alto: Samba de Bamba.** Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola.** Rio de Janeiro: Folha Seca; Casa da Palavra, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, Alexandre. **Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das Tias da Portela.** Fotografia de Bruno Veiga. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

MEIRELLES, Paola. **Trem do Samba: Paisagem Sonora da Central do Brasil à Oswaldo Cruz.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013.

MOREIRA, Núbia Regina. **Samba de autoria feminina. Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres.** Arquivos do CMD, v.2, n.2, jul./dez. 2014.

MOURA, Roberto. 1947- **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes.** Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2005.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. **"Foi na festa da escola que tudo começou": funk carioca, diversidade e (in)visibilidade(s) na licenciatura de música.** 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2015.

MUNANGA, Kabenguele (org). **Superando o racismo na escola.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria do Ensino Fundamental, 1999.

MUNANGA, Kabenguele (org). **Negritude: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NASCIMENTO, Gizêlda. **Grandes mães, reais senhoras.** In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). Guerreiras da Natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, pp.49-63, 2008.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana, Editora Filhos da África, 2018.

NATAL, Vinícius. **Quem são nossos sambistas negros? Uma História - ainda - mal contada....** Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v.1, pp.12-17, 2021.

NATAL, Vinícius Ferreira. **Samba, cidadania e modernismo: aparando algumas arestas.** Samba em Revista, ano 14, n.13, 2022.

NIGRI, Bruno Silva. **O Samba no Terreiro: música, corpo e linguagem como prática cultural – apontamentos para o campo do lazer**. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Belo Horizonte, 2014.

NOGUEIRA, Nilcemar; ANDRADE, Regina Glória Nunes; VASQUEZ, Georgie Echeverri. **Ancestralidade africana da cultura e da identidade do samba.** Rev. Subj., vol.16, n.1, pp.166-180, 2016.

PESSOA, Thiago Campos. **O Complexo Souza Breves e o tráfico ilegal de africanos no litoral sul do Rio de Janeiro**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

PETIT, Sandra; CRUZ, Norval. **Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação.** Anais do 31º ANPEd, p.01-13, 2008. Disponível em: http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT21-4159--Int.pdf. Acesso em: 12 jul. 2025.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Flávia Regina Dorneles. **É negro, é banto, meu Brasil a cantar: o samba por Marquinhos de Oswaldo Cruz.** Revista Trama, Rio de Janeiro, v.18, n.43, p.9–25, 2023. Disponível em: https://periodicos.uff.br/trama/article/view/57118. Acesso em: 17 jul. 2025.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca.** São Paulo: Hucitec, 1984.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **O lugar da memória Madureira: características originais da formação do bairro; a centralidade de Madureira no cenário urbano dos subúrbios e na cultura carioca; Madureira, futebol, Che Guevara e Zaquia Jorge: a construção de um imaginário de resistência.** In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; CICID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira (orgs.). Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RODRIGUES JUNIOR, Nilton. **O que faz a velha guarda, Velha Guarda?** Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ, 2008. xii, 124 p., il. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

RODRIGUES JUNIOR, Nilton. **Pastoras na voz, insubmissas na vida?** As mulheres da Velha Guarda da Portela. TeRCi, Ilha do Governador, v. 05, n. 01, jan./jun. 2015.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas.** Seminário dos Alunos do PPGAS-MN/UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas: sobre conhecimentos, educação e pós-colonialismo.** In: VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação, 2015, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, 2015.

SANTOS, Y. L. **Racismo brasileiro: uma história da formação do país.** São Paulo: Todavia, 2022.

SEVCENKO, Nicolau. **A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Cosac Naify; Brasiliense, 1984.

SIMAS, Luiz Antonio. **A casa da Tia Ciata, espaço de cultura**. In: Histórias Brasileiras. 2015.

SIMAS, Luiz Antonio. **Dos Arredores da Praça Onze aos Terreiros de Oswaldo Cruz: uma cidade de Pequenas Áfricas**. Revista Z Cultural, Rio de Janeiro, ano XI, n. 1, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio. **Tantas páginas belas: histórias da Portela.** Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. (P. 1-47).Ed. Mauad, Rio de Janeiro, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1988.

TAVARES, Alessandra. **Mano Eloy: Sambista pioneiro com S maiúsculo. In: Revista do Arquivo Geral da Cidade.** Dossiê Biografias e Trajetórias do Samba (Org. Vinícius Natal). N. 21, 2021

THEODORO, **Helena. Mito e Espiritualidade: mulheres negras.** Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1996.

THEODORO, Helena. **Guerreiras do samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares.** Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.223-236, 2009.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: samba de raiz e pagode romântico nos anos 1990.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

VAGALUME, Francisco Guimarães. **Na roda de samba**. Rio de Janeiro: Tip. São Benedicto, 1933.

VARGENS, João Baptista M.; MONTE, Carlos. **A Velha Guarda da Portela.** São Paulo: Editora Manati, 2004.

VARGUES, Guilherme Ferreira. **Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira.** In: RIBEIRO, Ana Paula Alves; CICID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira (orgs.). **Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da Grande Madureira.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

VELLOSO, Mônica. **As tias baianas tomam conta do pedaço.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.3, n.6, 1990.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática.** 2007. Resumo de Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Anexos



Legenda: Presentes na apresentação: Monarco, Paulinho da Viola, Tia Doca e Tia Surica. Fonte: Arquivo da Portela



Legenda: Matéria do jornal O Globo: Foto de divulgação do show da virada de 2004 para 2005, realizado na Praia da Brisa, em Sepetiba, onde Doca comandaria a roda de samba. Fonte: O GLOBO, 2004, p. 8.



Legenda: Capa do LP Terreiro (1980), de Monarco, com participação de Tia Doca da Portela e da Velha Guarda da Portela. Fonte: Acervo: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).



Legenda: Integrantes da Velha Guarda Show da Portela, na imagem estão Casemiro da Cuíca, Monarco, Casquinha, Manacéa, Agemiro, Eunice, Surica, Doca e Marcos Salles (1989). Fonte: Registro disponível na página oficial de Tia Surica (@tiasurica.oficial), no Instagram



Legenda: Velha Guarda Show da Portela e Zeca PagodinhoFonte: Registro disponível na página oficial de Tia Surica (@tiasurica.oficial), no Instagram.



Legenda: Primeiro álbum da Velha Guarda da Portela, *Portela: Passado de Glória*, lançado originalmente em LP em 1970 e reeditado em CD em 1997. Fonte: Acervo Instituto Memória Musical Brasileira



Legenda: Capa do disco *Raça Brasileira*, lançado em 1985 pela RGE.
Fonte: Acervo Instituto Memória Musical Brasileira



Legenda: Capa do LP *Amigos Chegados* (1990)
Fonte: Acervo Instituto Memória Musical Brasileira



Legenda: Capa do disco *Sorriso Negro* (1981), com produção e direção artística de Sérgio Cabral.
Fonte: Itaú Cultural acervo digital



Legenda: LP Gente da Antiga 1968, Pixinguinha, Clementina De Jesus e João Da Baiana
Fonte: Acervo Discogs

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO/DIVULGAÇÃO DE DOCUMENTO ELETRÔNICO NO CATÁLOGO DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DO CEFET/RJ E NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação abaixo citada, de acordo com a Lei nº 9610/98, autorizo, a partir da presente data, o CEFET/RJ, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissões assinadas abaixo, no Catálogo Online do Sistema de Bibliotecas e no Repositório Institucional do Cefet/RJ, ou qualquer outro formato de disseminação da informação que a instituição implemente, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada por esta Instituição.

1- Tipo de trabalho: [ ] Projeto Final (Graduação) [ ] Especialização
[x] Dissertação [ ] Tese

2- Identificação do trabalho/autor(es):

Curso: Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER)

Título: QUINTAL DA TIA DOCA: ESPAÇO DE SOBREVIVÊNCIA NEGRA APÓS A DIÁSPORA

Autor(es): Yasmin Menezes Iracema dos Santos

Orientador: Dr. Renan Ribeiro Moutinho

Co-orientador:_____

3- Informações de acesso ao trabalho:

Este trabalho é confidencial? [ ] Sim [x] Não
Pode ser liberado para publicação? [x] Total [ ] Parcial [ ] Não

Justifique: A liberação total justifica-se pela relevância social e histórica do tema, visando democratizar o acesso à pesquisa sobre as Tias do Samba e a preservação da memória suburbana. Acredito que a divulgação integral é fundamental para visibilizar a potência de Tia Doca como figura relevante na resistência cultural negra e na manutenção de saberes afrodiaspóricos.

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:
[ ] Sumário
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Bibliografia
[ ] Outras partes do trabalho: _____

Rio de Janeiro, 07/04/2026

Documento assinado digitalmente
gov.br YASMIN MENEZES IRACEMA DOS SANTOS
Data: 07/04/2026 14:47:54-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Assinatura do(s) autor(es)

Documento assinado digitalmente
gov.br RENAN RIBEIRO MOUTINHO
Data: 07/04/2026 15:08:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Assinatura do orientador

Assinatura do co-orientador