



Priscilla Bezerra Torres

**As tias baianas e a criação da ala das baianas na Escola de
Samba do Rio de Janeiro**

Monografia apresentada à Graduação em História
da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção
do título de bacharel em História.

Orientadora: Profa. Dra. Juçara da Silva Barbosa de Mello

Rio de Janeiro

Julho de 2019

*Aos meus pais, minha irmã e ao
meu esposo que são meu alicerce e muito
contribuíram a esta, bem como a todas as minhas demais conquistas.*

Agradecimentos

À Deus por toda força concedida nessa árdua caminhada e por sempre iluminar meus caminhos.

Aos meus amados pais, Ana Helena e Antonio, pelo seu amor, carinho e ensinamentos durante minha construção, que muito contribuiu para me tornar o que sou hoje.

Ao meu amado esposo Gabriel, pela paciência e pelo incentivo a cada semestre, como também na realização deste trabalho. Agradeço por nunca ter medido esforços para que eu concluísse essa etapa da minha vida.

À minha querida amiga Ana Claudia, com quem compartilhei todas as alegrias e aflições de cada semestre.

À Profa. Dra. Juçara da Silva Barbosa de Mello, por todo apoio e ensinamentos transmitidos.

Aos funcionários do departamento de História da PUC-Rio por todo auxílio prestado durante esses anos. Como também, a todos os professores do curso, que foram tão importantes na minha vida acadêmica e no desenvolvimento desta monografia.

Resumo

O presente trabalho pretende investigar a relação das chamadas “tias” baianas, que vieram para o Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX, com a criação e inclusão da ala das baianas nas Escolas de Samba da cidade. Analisando sua importância para sua comunidade, através da sua organização e liderança dentro delas e sua relação com o samba e com os sambistas.

Palavra-chave:

Baianas; Escola de Samba; tradição; Rio de Janeiro.

Sumário

Introdução	7
1. “Tia” de todos	9
1.1. A chegada	9
1.2. Mulheres e religião	11
1.3. Comunidade baiana	15
2. Formação das Escolas de Samba no Rio de Janeiro	22
2.1. Início – Como tudo começou	22
2.2. O carnaval dos ricos	25
2.3. O carnaval popular	28
2.4. O carnaval dos baianos	30
2.5. Nascimento das Escolas de Samba	33
3. Criação da ala das baianas	36
3.1. Desfile das Escolas de Samba	36
3.2. Mulheres e o samba	40
3.3. Criação da ala das baianas	42
6. Considerações finais	46
7. Referências Bibliográficas.....	48

Lista de Ilustrações

Ilustração 1-	24
Ilustração 2-	27
Ilustração 3-	30
Ilustração 4-	33

Introdução

Muitas famílias baianas vieram ao Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida, trazendo consigo seus hábitos e costumes. Esses grupos, que chegavam à então capital, ocupavam, principalmente, áreas do centro da cidade, na região conhecida como “Pequena África”. Posteriormente, com a reforma urbanística de Pereira Passos, essas pessoas são deslocadas para a região da Cidade Nova.

Aqueles que conseguem se estabelecer ajudam os que vão chegando posteriormente à cidade, ocorrendo com isso um fluxo migratório, contribuindo para uma grande presença dos baianos no Rio de Janeiro. Através dessa rede de solidariedade, criam-se laços fortes entre esse grupo, compensando muitas vezes a falta da família nuclear.

Esses baianos, que vêm para o Rio de Janeiro na tentativa de ter melhores condições de vida, trazem consigo suas tradições, religião e costumes. A comunidade baiana se articula, através do seu terreiro de candomblé e das suas organizações festeiras. Para Roberto Moura, as figuras centrais da organização e liderança dessa comunidade são as chamadas “tias baianas”, elas que são as responsáveis pela manutenção e permanência dessas tradições africanas na cidade do Rio de Janeiro.

Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, é eternizada na obra de Roberto Moura, *“Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro”*, onde ele descreve a trajetória da diáspora baiana no Rio de Janeiro e sua atuação na cultura popular carioca.

Tia Ciata, assim como tia Bebiana, Carmem do Xibuca, Perciliana, dentre outras, formam um dos núcleos centrais de organização e influência sobre a comunidade baiana. Roberto Moura as descreve como tendo uma aptidão para a liderança e conhecimentos religiosos e culinários consistentes (MOURA, 1995).

Nos quintais das casas das tias ocorriam as reuniões de samba e as cerimônias religiosas. Nesse período, havia muita perseguição da polícia ao samba e ao candomblé, que eram considerados perigosos. As casas das tias eram verdadeiros espaços de confraternização e de resistência.

No primeiro capítulo intitulado “*Tia*” de todos é retratada a chegada da diáspora baiana na cidade, os lugares onde se estabelecem, bem como a relação da mulher com sua comunidade e religião.

Já no segundo, “*Formação das Escolas de Samba no Rio de Janeiro*”, apresento como se deu a construção das Escolas de Samba, as singularidades que herdam das formas de brincar o carnaval que vão aparecendo na cidade.

Por fim, finalizo meu trabalho com o terceiro capítulo nomeado “Criação da ala das baianas”, onde discorro sobre como se desenvolviam as mudanças e adaptações dos desfiles das Escolas de Samba, sobre o ambiente machista das agremiações e como as mulheres vão conquistando seu espaço. E encerro o capítulo falando da formação da ala das baianas.

Desta forma, é possível perceber a importância dessas mulheres e sua relação com a criação da ala das baianas nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na década de 1930, apresentando sua relação com o samba, com os sambistas e com as agremiações.

I Capítulo – “Tia” de todos

1.1. A chegada

Entre o final do século XIX e início do XX, a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, recebeu um número considerável de migrantes nordestinos, constituídos principalmente por negros baianos. São ex-escravizados e seus descendentes, que aportaram na cidade em busca de melhores condições de vida e com a esperança de conseguirem se inserir no mercado de trabalho, no qual encontravam muitas dificuldades por causa de suas características raciais e culturais.

O grupo baiano se estabelece nos lugares onde a moradia era a mais barata da cidade, os bairros que compreendem a Zona Portuária - Gamboa, Saúde e Santo Cristo – são os lugares ocupados por esse grupo. Conforme iam se estabilizando, acolhiam os baianos e africanos recém-chegados à cidade. Possibilitando um fluxo migratório regular até a transição do século, suscitando uma forte presença dos baianos no Rio de Janeiro.

Na Pedra do Sal, bairro da Saúde, tinha a casa de tia Sadata, que ficava no alto do morro e possuía uma vista panorâmica da baía de Guanabara, onde era possível monitorar todo o tráfego marítimo. Se na proa da embarcação tivesse a bandeira branca de Oxalá, sinalizava que novos baianos estavam chegando. Tia Sadata acolhia em sua casa os recém-chegados dando-lhes abrigo, alimentação, roupas, até conseguirem se estabelecer. ¹

Essa rede de apoio grupal faz com que seus conterrâneos criem um forte vínculo entre si, desenvolvendo expressões culturais próprias. Trazendo seus costumes e realizando a manutenção das tradições negras e dos ritos religiosos.

A principal opção de habitação da população pobre, na época, era o cortiço. Pois era mais barato que as estalagens e possuía uma ótima localização, estava situado no centro da cidade onde a maioria trabalhava. Além de um local de moradia possível de muitos, o cortiço era um local de trabalho, principalmente para as mulheres. Faziam suas tarefas domésticas para fora, trabalhavam como costureiras, lavadeiras, doceiras e confeitadeiras. ²

¹ MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2ª ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 43.

² Ibid., p. 50.

Vistos no século XIX como o *locus* da pobreza, os cortiços eram velhas casas senhoriais ou habitações construídas em terrenos amplos e no fundo de antigas construções, divididas em vários apartamentos que não possuíam banheiro, não tinham cozinhas, nem áreas de ventilação. O banheiro era de uso coletivo, assim como as pias, os varais e a cozinha. O banheiro e a cozinha eram construídos do lado de fora para ter mais espaço para a construção de outros apartamentos (Carvalho, 1995).

O cortiço era considerado pelos sanitaristas como um ambiente impregnado não apenas pela vagabundagem e pelo crime, como também pelas epidemias, gerando uma ameaça às ordens moral e social. Os cortiços se espalhavam por todo o centro da cidade, e como detalhado por Aluísio Azevedo (2006, p. 25): *“construía-se mal, porém muito; surgiam chalés, e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor”*.

O maior cortiço de todos e o mais famoso foi o chamado “Cabeça de porco”, que chegou a conter mais de mil moradores no seu período áureo. Era localizado na rua Barão de São Félix, foi demolido em 26 de janeiro de 1893 e sua demolição foi celebrada como um espetáculo tendo até a presença da imprensa. Sua popularidade se deu pela sua persistência, pois durante o Império foram muitas as tentativas para desativá-lo.³

No início do século XX, ocorre a reforma urbanística de Francisco Pereira Passos, prefeito da cidade à época, que teve como inspiração a reforma que ocorreu em Paris entre os anos de 1853 e 1870. A nova imagem da capital federal planejada por Pereira Passos tinha como principal objetivo transformá-la no símbolo de modernidade, utilizando-se do modelo francês de arquitetura e urbanismo para tal.⁴

Iniciam-se as obras de remodelação, embelezamento e saneamento em busca de tornar o Rio de Janeiro uma “Europa possível”. Uma das principais ações da reforma foi a chamada política do “bota abaixo”, expressão criada pelo escritor João do Rio, que fez com que milhares de pessoas, dentre elas o grupo baiano e europeus recém-chegados na cidade, se deslocassem para a região da Cidade Nova, para a periferia, para o subúrbio e para os morros em torno do centro. Esse último

³ SILVA, Natália Afonso Corrêa da. A reforma Urbana de Pereira Passos e as transformações espaciais na cidade do Rio de Janeiro (1890-1910). 2018, p. 14

⁴ Ibid., p. 16.

se tornaria as nascentes favelas do Rio de Janeiro, transformando-se no padrão de ocupação na cidade ao longo dos séculos (Abreu, 1994).

O “bota abaixo” foi um projeto político baseado principalmente por um discurso sanitarista, que tinha como um dos objetivos principais livrar a capital federal da deformidade de ser uma cidade insalubre, aterrorizada por inúmeras epidemias de febre amarela, varíola e malária que prejudicavam bastante a atividade comercial do país.

Ocorre o alargamento de diversas vias urbanas, com a derrubada de velhos imóveis, como cortiços, casas de cômodo, estalagens, armazéns. O “bota abaixo” ficou marcado, principalmente, pelo modo autoritário com que tratou as milhares de pessoas prejudicadas pela derrubada de suas moradias e negócios, que foram postas para fora sem nenhum tipo de auxílio do governo.

As obras mais expressivas do “bota abaixo” foram o arrasamento do Morro do Senado, que deu origem à Praça da Cruz Vermelha e ruas adjacentes, a construção da Avenida Beira Mar, que simbolizou a melhoria da transitabilidade da zona sul ao centro do Rio de Janeiro, e a construção da Avenida Central, onde são instaurados prédios importantes, dentre eles o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e a Escola de Belas Artes.

1.2. Mulheres e Religião

A família africana é esfacelada pela escravatura. A legislação escravista evidencia mais a unidade “mãe-filhos”, dando maior importância na separação dos filhos em relação à mãe do que ao pai, a separação dos próprios cônjuges também não tinha relevância. Nessa circunstância, a mãe se torna a única responsável pela criação da prole, pois o consorte estava sempre de passagem.⁵

Segundo Velloso é em torno da mulher, comumente, que passa a se desenvolver uma nova família negra entre os forros, como também são essencialmente elas que realizam a manutenção dos cultos. Pertencia a mulher as maiores responsabilidades e encargos, as mulheres negras, ao contrário dos homens, tiveram mais oportunidades de trabalho. Isso é o que fica evidenciado em

⁵ GIACOMINI, Sônia Maria. Mulher e escrava: Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 30.

depoimento concedido por Dona Carmem Teixeira da Conceição, conhecida como tia Carmem do Xibuca, a Roberto Moura:

*“Não era fácil não, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal assim que era preto, da África, que pertencia à Bahia, eles tinham aquele preconceito. Mas a mulher baiana arranjava trabalho (...) elas tem assim aquelas quedas, chegavam assim, iaiá, que há? e sempre se empregavam nas casas de família (...) tinha fábrica (...) mas eram os brancos que trabalhavam, muitas mulheres trabalhavam em casa lavando pra fora, criando as crianças delas e dos outros...”*⁶

As mulheres em sua maioria, uma vez forras, passam a exercer trabalhos ligados à cozinha ou à venda nas ruas de pratos e doces de origem africana, se tornando pequenas empresárias através das suas aptidões de forno e fogão. Realizavam trabalhos também ligados ao trabalho doméstico nas casas aristocráticas, onde adquirem sua cidadania de segunda classe e outras optam por trabalhar em grupo, em geral cooperativadas e independentes elaborando e vendendo suas criações (Moura, 1995).

Segundo Helena Theodoro, as mulheres são entendidas como um sistema de saber congênito no indivíduo, pela tradição afro-descendente (Iyá-mi)⁷. São as guardiãs da sociedade e confidentes dos mistérios da gestação, estão presentes em todos os rituais. Elas conservam o equilíbrio do mundo.

As mulheres baianas têm um princípio religioso bastante forte, seja da umbanda⁸ ou do candomblé⁹, seus quitutes eram muito apreciados na cidade. Elas se reuniam ao redor de pequenas corporações de trabalho, como do comércio de doces e salgados, dentre outros ofícios. Geralmente, essa cooperação era ditada pelo elo de nação e de religião.

A ideia de sociabilidade espacial é um hábito enraizado na cultura afro-baiana. Eram as mulheres que conduziam essa tradição, transformavam suas casas

⁶ MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2ª ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 159.

⁷ Iyá-mi - É uma das mais importantes e poderosas divindades do Candomblé. É o maior símbolo da ancestralidade feminina, é a grande dona do ventre e a maior representação do poder feminino no culto africano.

⁸ Uma das tradições que se propaga e prevalece no Rio de Janeiro é o culto banto, onde cultuavam os ancestrais de maneira diferente que a dos nagôs. Surge desse culto a umbanda, religião de maior expressão na cidade.

⁹ Iyá Nassô, de mãe escrava baiana que retornara para África, Iyá Detá, e Iyá Kalá, juntas de um sacerdote de grande título religioso, vem de maneira determinada fundar uma casa de orixá no Brasil. O candomblé trazido por Iyá Nassô é de certa maneira um culto novo, visto que compensa as lacunas na cosmogonia nagô promovida pela escravatura com uma nova organização ritual, introduzindo num só terreiro os cultos das principais cidades iorubas, diferentemente do que acontecia na África, onde eles ocorriam em templos separados.

em oficinas de trabalho. Nas casas, dividiam-se as tarefas, era o espaço possível de se unir esforço e onde realizavam a manutenção de uma cultura constantemente ameaçada.

Através dessa forma de convivência, a família nuclear é alargada fazendo com que surja a “grande família”. Pessoas que não faziam parte da família consanguínea passam a ter uma autoridade semelhante ou até maior que a dos pais, as “tias” são o maior exemplo desse modo de sociabilidade (Velloso, 1990).

Por meio do candomblé que a “grande família” atua, é um dos legatários do sistema de filiação étnica. Todos os seus integrantes pertencem à mesma família, a família de santo. O depoimento da Meninazinha de Oxum, registrado na obra de Velloso, apresenta esse cenário da família nuclear ampliada, onde todos que frequentavam sua casa eram tidos como parentes:

*“Minha avó era mãe de todos eles. Era mãe de todo mundo (...) O interessante é que eu, menina, achava que era isso mesmo. Que eles eram parentes mesmo. Via aquela consideração e aquele respeito de filho para mãe...”*¹⁰

As moradias populares, diferentemente do modelo burguês, não são consideradas um espaço exclusivo da privacidade, são vistas como um lugar de reunião, de relação social e de luta diária.

A casa de João Alabá, de Omulu, dava seguimento a um candomblé nagô estabelecido no bairro da Saúde, possivelmente o primeiro da cidade – por Bamboxê Obitico.¹¹ Bamboxê depois de conseguir sua alforria através de sua irmã de nação Marcelina, se torna um influente babalaô. Ainda na Bahia, ele que iniciará tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, no santo (Moura, 1995).

O culto aos orixás, podendo ser liderado tanto por homens como por mulheres, encontra na mulher negra um amparo essencial para a manutenção das tradições religiosas e culturais da comunidade (Theodoro, 2009).

Como forma de coesão, a religião proporciona a criação de grupos e associações, cujo sistema de crenças apresentou maneiras singulares de inter-

¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tias baianas tomam conta do pedaço* - espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, vol. 3, n. 6, 1990, p. 8.

¹¹ Bamboxê Obitico – Este é seu nome iorubá, ao chegar da África a Salvador recebe o nome católico Rodolfo Manoel Martins de Andrade. É considerado um ancestral de um dos terreiros mais antigos da Bahia, popularmente conhecido como Casa Branca.

relacionamentos, normas, ações e valores que concederam a essas comunidades características próprias.

As comunidades-terreiros se organizam através de um sistema de alianças, que se altera conforme seja do candomblé ou da umbanda. É instaurado um parentesco comunitário desde a simples condição de “irmão-de-santo” até a mais complexa organização hierárquica, como uma forma de recriação das linhagens e da família abrangente africana.¹²

As relações de sangue são substituídas pela sua atuação na comunidade, conforme sua antiguidade, suas obrigações e sua linhagem iniciática. Todos estão ligados por laços de iniciação às divindades cultuadas, aos antepassados, aos demais iniciados, às autoridades e aos ancestrais da comunidade.

A mulher é o elemento imprescindível nesses rituais comunitários, pois seus corpos se transformam em verdadeiros altares vivos que recebem, compartilham e multiplicam o axé dos ancestrais, dos orixás e dos participantes.

Através de um sistema iniciático que os cultos afro-brasileiros se constituem, assimilado e remetido de um modo especial, seus membros possuem uma vivência onde recebem, absorvem e desenvolvem um poder enigmático e simbólico, poder de realização ou axé, fundamento que torna possível o processo vital.

O ancestral para o banto¹³ representa sua herança espiritual na Terra, uma vez que contribui para o desenvolvimento da comunidade ao longo de sua existência. Ele é considerado o verdadeiro exemplo, não apenas para refazer suas ações, imitando-as, mas também que seus descendentes tenham a mesma consciência sobre suas responsabilidades no grupo. Deste modo, os idosos são muito respeitados por terem a força moral, solidez e a elegância das estátuas dos ancestrais, que simbolizam a presença espiritual dos ancestrais entre os vivos.

Em razão da maternidade, a mulher banto ocupa um lugar decoroso na comunidade. Ela realiza a vida, produz a força e o mistério da fecundidade, é

¹² THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, nº1, 2009, p.226.

¹³ A partir do século XVIII quando o Rio de Janeiro se torna um importante porto negreiro, cerca de dois milhões de negros aqui aportam. São basicamente negros bantos vindos da Costa de Angola que chegam para o mercado inserido no Valongo. Os africanos bantos acabam se juntando a negros de outras etnias, vendidos no Nordeste para o ciclo do ouro em seguida o do café, que acabaram na cidade do Rio de Janeiro, constituindo a população dos bairros populares em franca mestiçagem.

indicadora das forças invisíveis do cosmo. E também depositária do passado, assegurando, desta forma, a continuidade comunitária.

As mulheres nos cultos de umbanda possuem uma atuação muito significativa como aglutinadoras da comunidade e mantenedoras dos costumes e obrigações rituais.

A comunidade-terreiro se configura por ser um espaço de liberdade e encontro, pela troca de axé, pela importante atuação das mulheres, pela utilização do parentesco de santo como formador da família, instaurando uma forma muito particular de ver e compreender o mundo.

1.3.Comunidade Baiana

O grupo baiano se organiza em torno do cais do porto e posteriormente na Cidade Nova, devido às reformas urbanísticas que ocorreram na cidade. Se constituem ao redor de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros. Esse grupo de baianos, aparentemente de descendência majoritária nagôs (iorubas)¹⁴, se juntam aos africanos trazidos pelo tráfico ao Rio de Janeiro, em geral bantos, formando então a população dos bairros populares.

A casa do candomblé do pai de santo João Alabá, situada na rua Barão de São Félix nº 174, era um dos principais pontos de encontro e de afirmação dos baianos de origem. O Babalorixá¹⁵ conduzia tanto a parte administrativa do terreiro como sua mística, o corpo de sacerdotes e as cerimônias. Não era tão comum a posição de liderança de Alabá nos cultos iorubanos no Brasil, pois os candomblés mais importantes, principalmente na Bahia, foram fundados e liderados por mulheres.

As “tias baianas”, como eram conhecidas popularmente, que frequentavam o terreiro de João Alabá eram tia Bebiana, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia, dentre outras. Todas elas passam a formar um dos núcleos centrais de organização e influência sobre a comunidade (MOURA, 1995).

¹⁴ Os nagôs eram provenientes de diversas etnias, entre elas os jejes, iorubás, haussás, mahis e mandingas. Os cativos iorubás são trazidos para Bahia e posteriormente, quando alforriados, migram para o Rio de Janeiro.

¹⁵ Pai de santo, pai de terreiro. Sacerdote das religiões afro-brasileiras, chefe espiritual e responsável pelo culto aos orixás.

A maioria da população pobre situada na Cidade Nova, no subúrbio e na favela, se organiza politicamente, em seu sentido amplo, através dos centros religiosos e das organizações festeiras.

São essas tias baianas que conquistam respeito, através das suas posições importantes no terreiro e por sua participação nas principais atividades do grupo, que asseguram a manutenção das tradições africanas e as possibilidades de sua reconstrução na vida mais extensa da cidade.

Vistas como sábias, mulheres mais velhas e, em sua maioria, negras, as tias se identificam e são identificadas por possuírem um saber-fazer que remonta à herança africana na cidade. No ser tia, identifica-se algo de místico e mágico, como também algo de poder e político.

As tias eram o grande apoio da comunidade negra, responsáveis pela geração nova que nascia carioca. Eram elas progenitoras, líderes, rezadeiras, cozinheiras, sambistas, quituteira, quitandeiras, organizadas, conscientizadas, mães de santo e manipulavam diversos códigos. Eram também chefes de famílias extensas e era a partir do seu julgamento, que muitas frentes familiares se formavam.¹⁶

Tia Carmem do Xibuca, quando chegou ao Rio de Janeiro, morou na rua Senador Pompeu, Zona Portuária. Casou-se com Manoel Teixeira, de quem recebeu o apelido de Xibuca, e juntos tiveram 22 filhos. Era quituteira e vendia seus doces no tabuleiro na Lapa, Campo de Santana e Praça Tiradentes, rezadeira e era filha do orixá feminino (Silva, 2009).

Carmem Teixeira da Conceição era conhecida como sendo uma mulher muito festeira que sempre saía nos ranchos carnavalescos, cantando nos sambas do quintal de sua casa e das casas das amigas e irmãs de santo, como Tia Ciata e Tia Bebiana. Segundo sua neta, Yara da Silva:

*“Minha avó foi uma dessas mulheres baianas que mudaram a forma de pensar e de agir do povo escravo que veio para o Brasil em navios negreiros e, após a Lei do Ventre Livre e a própria Lei Áurea, manteve suas tradições, seus deuses e seus costumes em nosso país.”*¹⁷

¹⁶ ALMEIDA, Angélica Ferrarez de Almeida. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio, 2013, p.36.

¹⁷ SILVA, Yara. Tia Carmem: negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 17.

Eram nos quintais das casas das tias que aconteciam as reuniões de samba, as cerimônias religiosas, dentre outras atividades culturais. O quintal torna-se o grande esteio da comunidade negra, o polo irradiador e de união da cultura afro-brasileira. Em geral, o quintal situava-se nos fundos da casa com acesso por uma porta, além da porta principal da casa¹⁸, diferente das casas das famílias ricas que possuíam seus quintais na frente de casa. Para as famílias pobres negras, a presença do quintal era a base para uma liberdade que seus ancestrais não tiveram a oportunidade de vivenciar (Almeida, 2013).

As noções da tríade ancestralidade, territorialidade e tradição são o que permeiam todo o âmbito das lideranças femininas. Entende-se a territorialidade como narrativas do espaço mais pertencimento. A ancestralidade é o fundamento das religiões de matriz africana, ela que dá significado às tradições que são recriadas e traduzidas em novos territórios. O ancestral garante tanto a estabilidade social, quanto a solidariedade e coesão interna dos grupos no tempo e no espaço.

Candomblezeira, feiticeira, mãe de santo, negra velha, cantadeira ao violão, dentre outras, são algumas das particularidades encontradas em todas as tias, particularidades estas que estabelecem a categoria “tia”. A rede de sociabilidade que se forma em torno delas é uma das principais singularidades que constitui a categoria “tia”.

Faz parte dessa rede de sociabilidade gente pobre, advogados, deputados, garçons, dentre outras. Uma mistura de pessoas composta por quem necessitava de suas rezas, feitiços ou macumbas. Esses encontros eram realizados em suas casas, que eram o reduto desse ritual.

Tia Ciata, a mais famosa entre as tias nasceu em 1854, em Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano. Aos 22 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro, morou inicialmente na rua General Câmara e posteriormente muda-se para a rua da Alfândega, nº 304.

Hilária Batista de Almeida era mãe-pequena no terreiro de João Alabá, era filha de Oxum, orixá que simboliza a própria essência da mulher, deusa das águas doces, da beleza, da riqueza e do poder, é patrona da gravidez e da sensualidade.

¹⁸ O propósito de ter mais de uma porta, a da entrada da casa e a de acesso ao quintal, é considerada por Freyre como a negação da senzala, significava para os libertos uma vontade de independência. (Freyre, 1981:294)

Sempre adornada com suas roupas de baiana, começa a trabalhar em casa e a vender seus quitutes nas ruas (Moura, 1995).

Vender quitutes nas ruas era uma das principais atividades das tias baianas, baianas quituteiras, como eram conhecidas. Essa atividade tem forte fundamento religioso, os doces eram colocados no altar de acordo com o orixá homenageado no dia. Depois de realizar seus preceitos, a baiana ia para seus pontos de venda nas ruas vestidas com suas roupas de baiana levando seu tabuleiro farto de doces.

No Rio de Janeiro tia Ciata se casa com João Batista da Silva, também baiano. No relato de Bucy Moreira, sambista e neto de Tia Ciata, o mesmo relata que sua avó ajudou a curar Wenceslau Brás, presidente da República da época, de uma doença que os médicos alegavam não ter cura. Como forma de agradecimento, o presidente arrumou um emprego para João Batista no gabinete do chefe de polícia.

Na época, havia muita perseguição da polícia às reuniões dos negros e tanto o samba como o candomblé eram considerados algo perigoso. Bastasse alguém estar andando na rua com um pandeiro que era preso, se ouvisse o som do batuque nas casas dos negros, a polícia era acionada.

Contudo, na casa de Tia Ciata era diferente, não tinha repressão, a polícia não entrava, tornando-se um local privilegiado para as reuniões. Por causa da respeitabilidade do marido de tia Ciata e devido ao seu emprego no gabinete do chefe de polícia. Quando recebiam denúncias da casa de Tia Ciata, os policiais logo avisavam que lá eles não entravam.

As festas na casa de Hilária ocorriam no quintal, onde eram comemorando também as festas dos orixás. As comemorações se iniciavam na igreja assistindo a missa cristã e terminavam no quintal com as rodas de samba e batuque.

Além da venda dos quitutes, Ciata começa a alugar roupas de baiana para os teatros e para o carnaval. Por causa do comércio de roupas, pessoas de vários lugares da cidade passam a frequentar a casa de tia Ciata. Há uma circulação de pessoas de vários quadros sociais, não só o comércio de roupas, mas os próprios rituais religiosos provocam esse fluxo de pessoas que passava pela casa.

Tia Ciata juntamente com suas irmãs de santo, tias Bebiana, Mônica, Carmem do Xibuca, Perciliana¹⁹ e Amélia faziam parte de um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade.

¹⁹ Mãe de João da Baiana, mencionada em alguns estudos como Priscilliana.

As casas das tias eram verdadeiros espaços de confraternização e de resistência, é preciso destacar a importância da relação das tias com o espaço da casa, principalmente com o quintal onde os principais eventos ocorriam. Roberto Moura descreve através de depoimentos de parentes de tia Ciata como eram as casas:

“Depois de uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa de escompridava num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por um a pequena área por onde entrava a luz, através de uma clarabóia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto. Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais, ... No terreiro, o samba raiado, e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços...”²⁰

Em 1910, tia Ciata perde seu marido e sabendo de sua importância para o grupo e de sua responsabilidade ela não se deixou abater. Hilária estava sempre vestida de baiana, era conhecida pelo seu humor, pela sua solidariedade e pela sua autoridade.

A rede de contatos das tias baianas era muito importante para o grupo, pois era primordial saber se relacionar de alguma forma com os brancos, conhecer pessoas de esferas diferentes, como jornalistas, era necessário ter aliados.

Tia Ciata se muda para a praça XI, na antiga rua Visconde de Itaúna, após a morte de tia Bebiana. Era uma casa grande, com uma sala de visitas extensa onde ocorriam os bailes nos dias de festa e atrás da casa um quintal onde ocorriam as rodas de batuque, o quintal possuía um centro de terra batida onde dançava-se.

Na casa das tias era onde o grupo podia tornar mais forte seus valores, consolidar seu passado cultural e sua vitalidade criadora rejeitados pela sociedade. É o lugar onde começa-se a desempenhar diferentes possibilidades para esse grupo excluído dos projetos modernizadores da cidade e das grandes decisões.

Hilário Jovino Ferreira foi uma figura muito importante no meio baiano. Nascido em Pernambuco, só viria para o Rio de Janeiro já adulto, morou no morro da Conceição e lá se envolveu com o rancho “Dois de Ouro”. Ao se desentender com alguns integrantes, ele decide fundar seu próprio rancho o “Rei de Ouro”. A

²⁰ MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2ª ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 102.

tia Bebiana foi a figura fundamental da primeira fase dos ranchos do Rio de Janeiro, ainda relacionada ao ciclo do natal. Hilário é um dos principais responsáveis pela transferência dos desfiles para o carnaval (Moura, 1995).

Essa área onde o grupo baiano se estabeleceu, compreendida por Santo Cristo, Saúde, Gamboa, Caju, Praça XI, Praça da bandeira, Estácio, fica conhecida como “Pequena África”, expressão concebida pelo sambista Heitor dos Prazeres.

A expressão “Pequena África” é problematizada por alguns pesquisadores do tema. Gomes, fala da importância das imigrações mineira e fluminense para o Rio de Janeiro no mesmo período do grupo baiano. A cidade se desenvolvia plural, contendo grupos de italianos que se estabeleceram no Morro do Pinto, Árabes que definiram a peculiaridade do Saara e os portugueses que habitavam principalmente o Morro da Conceição.

Para o historiador, o discurso não deve ficar apenas entre Rio de Janeiro e Bahia, os outros grupos também tiveram sua importância no desenvolvimento da cidade. Para Tiago, as tias mineiras e fluminenses foram tão influentes em suas comunidades como as tias baianas. Deve-se pensar a ideia de tia como construtora de uma tradição dinâmica que percorre diferentes territórios conseguindo estabelecer esta tradição em outros lugares.²¹

É necessário desconstruir o conceito de “Pequena África” sem apagar a história do negro na memória cultural do Rio de Janeiro, pois é incontestável seu protagonismo na formação cultural da cidade. Contudo, é preciso considerar a diversidade que a referida região teve e que se mantém até os dias atuais. E também o protagonismo de outros grupos na formação cultural carioca.

Afastando-se do eixo do centro baiano, temos as experiências das tias do subúrbio. Por volta da década de 30, a mineira tia Eulália chega a comunidade da Serrinha em Madureira, no mesmo período chega também Vó Maria do Jongo²², ambas são responsáveis pela manutenção do ritmo na cidade.

Em Madureira também foram fundadas as escolas de samba Império Serrano e Portela, a primeira por iniciativa de trabalhadores da estiva e a segunda pelas mães de santo da região. Com esta historicidade, Madureira torna-se muito importante para a trajetória das artes negras da cidade.

²¹ GOMES, Tiago de Melo. Para Além da Casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Revista Afro-Ásia, n.29-30, Universidade Federal da Bahia, 2003.

²² Dança afro-brasileira de caráter mítico e religioso, oriundo da região Benguela, atual Angola.

A escola de samba Império Serrano fundada em 1947 teve como seus colaboradores trabalhadores do porto como Mano Décio, Mano Elói e Mestre Fuleiro. De acordo com Tiago Gomes o bloco Cabelo de Mana é indicado como sua origem mais antiga.

Já a escola de samba Portela teve sua fundação em 1923 através do empenho das mães de santo conhecidas na região. Foi na casa de tia Ester onde tudo começou “Sua casa era frequentada por todo tipo de pessoas, desde as massas até as altas classes, desde os vizinhos do bairro até artistas de rádio [...]. Até mesmo políticos em evidência frequentavam as reuniões de Dona Ester”. Tia Ester liderava o bloco “Quem fala de nós come mosca” que circulava pelos subúrbios, alguns dos integrantes do bloco posteriormente se tornariam os fundadores da Portela, assim como Paulo da Portela.

Dessa forma, a formação de uma cultura popular foi ganhando traços nas ruas da cidade e juntamente com outros hábitos da elite se tornaria bastante importante para aquilo que se transformaria no Rio de Janeiro e sua modernidade.

II Capítulo – Formação das escolas de samba no Rio de Janeiro

2.1. Início – Como tudo começou

As agremiações precursoras formaram-se através da fusão de diversas referências: pela herança festiva dos cortejos processionais, pela tradição carnavalesca de ranchos, pelos blocos e cordões, e pelos sons dos terreiros, dos batuques e dos sambas cariocas.

Festas de igrejas como as da Glória, da Penha, da Matriz, como também procissões religiosas, tais como as de São Jorge, santo de evidenciada preferência popular, inclusive pelas folias do Divino, como também pelos congos de origem africana, foram de grande influência ao carnaval carioca em suas origens mais antigas. A forma de cortejo, que a escola de samba transferiu a uma inferência galvanizadora, deriva-se da religião católica e de suas festas processionais.

É entendido por alguns estudiosos do tema que o primeiro desfile carnavalesco tenha ocorrido em pleno centro histórico do Rio de Janeiro, mais especificamente na Rua Direita, hoje conhecida como Rua Primeiro de Março, em comemoração à subida ao trono português de El-Rei Dom João V ao início de 1707.²³

Era de praxe da corte portuguesa realizar as comemorações de acontecimentos como nascimentos, batizados ou casamentos de seus membros com passeatas, desfiles e bastante bebedeira. Uma das principais características dessas comemorações é que cada evento possuía uma cenografia específica, obeliscos e arcos eram erguidos nas praças, nas ruas e, em frente de igrejas, eram colocados galhardetes e luminárias. As comemorações duravam, geralmente, até três dias.²⁴

Como recordado por Lilia Schwarcz, as grandes festas simbolizam um dos momentos de encontro entre a população e família real. Nessas ocasiões, a população que abeirava o monarca assistia aos cortejos e trocavam acenos. Segundo esta historiadora, “*A monarquia transformava suas aparições em espetáculo, transformando realidade em representação*”.²⁵

²³ ALBIN, Ricardo Cravo. Escolas de Samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 6, n°1, 2009, p.250.

²⁴ Ibid., p. 251.

²⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 253.

De acordo com Tinhorão, em 1786, ocorreu o carnaval de fato, que coincidiu com as festas em comemoração ao casamento do Príncipe D. João, futuro D. João VI, com a Princesa Carlota Joaquina. Nesta festividade, aconteceu um notável desfile de carros alegóricos concebido e realizado pelo tenente agregado Antônio Francisco Soares. O desfile se encerra com uma grande festa no Passeio Público, espaço de bastante evidência tanto no período colonial quanto no império, antecedendo, desta forma, a incumbência da atual Praça da Apoteose.²⁶

As festividades do Rio antigo tiveram influências decisivas, através do cenário político-ideológico da monarquia brasileira. Segundo Schwarcz, *“verniz ou não, o fato é que as marcas simbólicas da realeza eram muito fortes e resistiram ao fim do sistema ou mesmo às alterações da personalidade do próprio D. Pedro.”*²⁷

É percebido que, na maioria das festas populares, a figura simbólica do rei foi tida como inspiração, de forma que outros “reis” apareciam em meio ao povo, como o rei do Congo, o rei do Divino, dentre outros. Essa característica se manteve apesar do fim da monarquia.

A festa do carnaval vai se transformando, paulatinamente, na principal festividade da cidade. O entrudo, umas das influências dos imigrantes europeus no carnaval do Rio de Janeiro, foi a maneira de festejar o carnaval que mais perdurou na cidade.

Teve seu início na cidade no século XVII, e, apesar de extinto oficialmente no ano de 1854, permaneceu no Rio de Janeiro até o início do século XX. O entrudo é o nome genérico dado a um amplo conjunto de brincadeiras, que, na maioria das vezes, consistia em molhar as outras pessoas de surpresa.

As brincadeiras eram realizadas tanto em casa quanto nas ruas, desta forma Ferreira aborda sobre o Entrudo Familiar e o Entrudo Popular.²⁸

No Entrudo Familiar, atiravam-se bolas de cera que continha água ou líquidos perfumados, conhecidos por limões-de-cheiro, a brincadeira ocorria dentro do ambiente doméstico. Já no Entrudo Popular, as brincadeiras ocorriam nas ruas e eram mais violentas, este modelo era reprimido por ser muito agressivo.

²⁶ TINHORÃO, Jose Ramos. Música Popular: um tema em debate. São Paulo: 34, 1997, p. 146.

²⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 253.

²⁸ FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do Carnaval brasileiro. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.

O entrudo foi trazido pelos portugueses das ilhas de Açores, Madeira e Cabo Verde, foi originado nas festas em comemoração ao fim do inverno e chegada do sol, contudo passa a ser comemorado na era cristã no início da quaresma. Segundo a etimologia, a palavra entrudo origina-se do latim *introitos*, significando, em português, introdução. Referindo-se à terça-feira de carnaval, que seria como uma introdução às cerimônias litúrgicas que se iniciam na quarta-feira de cinzas.

*“O entrudo, presente na cidade desde o século XVII, reunia todos os segmentos da sociedade, desde o imperador D. Pedro I até os escravos. Porém, paralelamente às proibições ao entrudo, surge o novo carnaval no Rio de Janeiro. Nele predominavam, de início, as máscaras que aqui foram introduzidas em 1834, vindas de Paris e Veneza, além de bailes e ricas fantasias, segundo os “usos e costumes” da Europa. Em fins do século, aparece o confete, depois o corso, práticas festejadas nos jornais da época como símbolos de civilização.”*²⁹

O pintor francês Jean-Baptiste Debret retrata em algumas de suas telas as comemorações de carnaval, como podemos observar na imagem abaixo. Suas telas servem como importante fonte de pesquisa a respeito do contexto político-ideológico do início do século XIX.



Ilustração 1: “Entrudo”, tela de Debret, 1823.
Fonte: CUNHA, 2001.

Posteriormente, o entrudo passa a ser proibido pelas autoridades, por causa da proporção violenta que ele tomou, se transforma em uma brincadeira bárbara,

²⁹ SOIHET, Rachel. A Subversão pelo Riso: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Epoque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.69.

diversas ocorrências policiais foram registradas devido às brigas iniciadas no jogo do entrudo. Passa-se a substituir a água nas bisnagas pelos líquidos mais variados, até mesmo urina.

Apesar da proibição, a maneira de brincar o carnaval só começa a se modificar em meados do século XIX, iniciam-se outras formas de brincar o carnaval na cidade. Com o intuito de se livrar da brutalidade ultrapassada que se tornou o entrudo, estas manifestações carnavalescas se contrapõem com aspectos organizacionais bem evoluídos, aspirando à elite da sociedade. Desta forma, surge o carnaval aos moldes do estilo europeu, o carnaval passa a ocorrer em recinto fechado.

Ocorre uma estratificação social na forma de brincar o carnaval carioca, onde a população mais pobre da sociedade concentra o seu carnaval nos ranchos, originário da zona portuária, e no carnaval da Praça onze e do Largo de São Domingos. Por outro lado, a população de classes média e alta se confina nos luxuosos bailes de máscaras e na Rua do Ouvidor com os grandes desfiles de corsos, que com sua abertura no início do século XX passa a ocorrer na Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Anteriormente, a abertura da avenida central, o lugar mais procurado durante o carnaval era a Rua do Ouvidor.

Uma festa, sobretudo familiar, o desfile de corso era uma festa onde as pessoas se apresentavam em carruagens enfeitadas com temas carnavalescos ao longo da Rua do Ouvidor. Na recém-inaugurada Avenida Central, no início do século XX, os corsos passam a se apresentar em carros conversíveis.

2.2. O Carnaval dos ricos

Em 1840, no hotel Itália, no lago do Rossio (atual Praça Tiradentes), ocorreu o primeiro baile de máscaras da cidade. As máscaras europeias surgem no carnaval do Rio de Janeiro em 1834, trazidas pelos franceses, são vendidas em lojas na Rua do Ouvidor, lugar bastante movimentado pela elite carioca.

A quantidade de bailes em teatros do centro da cidade com o passar do tempo aumentou consideravelmente, na maioria das vezes possuindo nomes inusitados como *Os Supimpíssimos*, da *Maison Moderne*, situado no Largo do Rossio. Contudo, as máscaras sobrepõem seu uso em ambientes fechados, passando em 1855 a serem usadas no carnaval das ruas da cidade, especialmente no passeio público.

Os grandes projetos urbanísticos ocorridos no Rio de Janeiro, no século XX, marcaram a cidade. Com o intuito de refletir o auge do café e conseqüentemente dissipar as contradições existentes no espaço interno carioca (Abreu, 1997). Os cursos atingem seu ápice na gestão do prefeito Pereira Passos, no cenário das políticas urbanas de remodelação e embelezamento do Rio de Janeiro.

Com a cidade vivendo seu auge de enriquecimento se faz necessário representar seu contexto econômico e ideológico na paisagem urbana, caracterizando esse início de século. Nesse período, o Rio de Janeiro passa por uma reforma urbana baseada na reforma urbana que ocorreu em Paris com o objetivo de tornar a cidade uma Europa possível.³⁰

Esse período fica conhecido como *Belle époque*, onde é possível observar uma alteração nos padrões de comportamento, baseados no estilo europeu, marcando definitivamente a vida do carioca. Com isso, ocorre também uma tentativa de apagar da memória seu passado colonial e sua forma grosseira de brincar o carnaval.

Ficou marcado na história do carnaval do Rio de Janeiro o grande desfile inaugural das *Grandes Sumidades Carnavalescas*, ocorrido no ano de 1855. Foram as precursoras dos grupos de desfiles carnavalescos chamados de Grandes Sociedades. Estes clubes desfilavam de maneira bastante organizada, com fantasias luxuosas, alegorias rebuscadas e seus ornamentos, geralmente, faziam referência a temas políticos.

As grandes sociedades são compostas por foliões de alto nível social e dos mais diversos ramos de atividade. Desfilavam em diferentes pontos da cidade, como por exemplo, no largo do Paço e na Avenida Rio Branco, esta última se tornou o principal lugar de desfile da década de 30 do século XX.

Os representantes fundamentais das grandes sociedades eram: os *Tenentes do diabo*, os *Democráticos* e os *Fenianos*. Por muito tempo, as grandes sociedades foram a principal opção do público.

A atuação política desses clubes era bastante forte, eram favoráveis aos movimentos contra a escravidão e utilizavam seus carros alegóricos para propalar os ideais republicanos.

³⁰ Conteúdo supracitado no capítulo I.

Como muitos dos seus componentes pertenciam à elite e a maioria frequentava os carnavais de salões, as grandes sociedades passaram a ser chamadas de *carnaval dos ricos*.

Esses clubes possuíam suas sedes posicionadas majoritariamente no centro da cidade, o que acarretava na presença considerável de políticos e intelectuais da época. Como por exemplo, o abolicionista José do Patrocínio e outros republicanos históricos sempre discursavam na sede dos Democrático. Este possuía sua sede inicialmente na Rua do Carmo e posteriormente sua localização definitiva passa a ser na Rua do Riachuelo.

As grandes sociedades se mantiveram como a principal atração do carnaval carioca por muito tempo, até mesmo com o surgimento das escolas de samba. Seu declínio só ocorre após a década de 1940 com o crescimento das escolas de samba. As escolas de samba obtêm das grandes sociedades a comissão de frente e as alegorias.



Ilustração 2 - Carro alegórico puxado a burro da agremiação Pierrot da Caverna, 1937.

Fonte: Arquivo Nacional

2.3. O Carnaval popular

No século XIX, as maneiras tipicamente cariocas de brincar o carnaval era como Zé-Pereira³¹, onde os foliões atravessavam a cidade, sozinhos ou em grupos, batendo tambores levando ao fim o silêncio dos moradores. E através dos cordões que, por volta de 1870, surgem no centro da cidade.

Segundo Cabral³², cordão faz referência a diferentes tipos de grupos que poderia agregar tanto carnavalesco dos bairros mais requintados quanto os escravos. O cordão “Rosas de Ouro” foi o cordão mais famoso e em 1899 recebe a famosa marcha “Ô abre alas” da maestrina Chiquinha Gonzaga.

Os cordões representavam precisamente o dia a dia das ruas da cidade, definido pela circulação de nobres e escravos no mesmo ambiente. O carnaval dos cordões é bem abordado por Rachel Valença:

*“Os cordões sobrevivem no carnaval carioca até 1911, quando o surgimento dos ranchos, manifestação carnavalesca organizada de origem popular, abala sua popularidade. Na primeira década deste século, porém, tiveram grande importância, chegando a participar de concursos espontâneos em que os “jurados”, os ricos donos de casas funerárias da Praça Onze, manifestavam sua aprovação enfiando na ponta do estandarte da agremiação uma pequena coroa de flores. Era vencedor o cordão que, ao fim do desfile, ostentasse mais coroas.”*³³

O estandarte simbolizava a ancestralidade, era a particularidade mais importante na vida de um cordão. Os associados de um clube dificilmente entravam em acordo no momento da elaboração do estandarte, na decisão de como deveria ser apresentado, o que acarretava em muitas brigas de fato.

Confeccionados sempre por mulheres eram pintados e bordados a mão, com fios de ouro e alegorias, eram tão caprichados e cheios de pormenores que chamaram a atenção até dos jornais que chegavam a descrever seus detalhes.

Os ranchos carnavalescos surgem no final do século XIX e se destacam principalmente nas décadas de 20 e 30 do século XX. Tem sua origem proletária e é apoiado por intelectuais.

³¹ A denominação Zé-Pereira foi inspirada no sapateiro português José Nogueira Paredes que andava nas ruas batendo um tambor, acompanhado de amigos. Ele se baseava nos tambores característicos das passeatas e procissões de Portugal.

³² CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 16.

³³ VALENÇA, Rachel. Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1996, p. 16.

Seus cortejos possuíam um tema único, comissão-de-frente, bateria composta por instrumentos de percussão e sopro, mestre-sala e porta-estandarte. O enredo era cantado em forma de coro, as mulheres eram os elementos essenciais.

Havia três mestres, o primeiro era responsável pela harmonia para a orquestra, o segundo pelo coro e, por fim, o terceiro chamado de mestre-sala era encarregado da parte coreográfica. O conjunto instrumental era ampliado por instrumentos de cordas, violões e cavaquinhos, sopro, flautas e clarinetes. Os ranchos, por suas características, possuíam o embrião das escolas de samba.

Segundo Moraes, os ranchos surgem de uma adaptação dos ranchos de reis nordestinos e foram formados pelo grupo baiano que trabalhava como carregadores na zona dos trapiches, moradores do bairro da Saúde.³⁴

Para Ferreira, os ranchos foram instituições fundamentais nas primeiras décadas do século XX. Os ranchos atuavam como mediadores culturais, desfilavam com *“canções populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias.”*³⁵

Essas manifestações carnavalescas, os cordões, os ranchos, os blocos eram conhecidos como Pequeno Carnaval. Apesar de desfilarem na Avenida Rio Branco, espaço mais nobre do carnaval, ocupavam as partes menos nobre da cidade, como por exemplo a praça onze.

Desfilavam em dias e horários previamente determinados e não tinham o apoio das classes dirigentes como o carnaval da elite. Pelo contrário, sofriam perseguição policial, eram vistos como grupos quase selvagens de um povo não civilizado.

Em 1912, formado pelos integrantes da importante associação de classe, Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café, surge o *Recreio das flores*, da Saúde, um dos ranchos mais tradicionais da cidade. No ano posterior, os ranchos com o auxílio de uma cervejaria se apresentaram no passeio público e, a partir de então, assumem um papel de destaque no carnaval da cidade.

Araújo fala sobre o roteiro dos ranchos, descreve detalhadamente a trajetória deles no bairro da Saúde:

“Formados, os primitivos ranchos saíam da Pedra do Sal, atravessavam o Valongo, passavam pelo cemitério dos escravos, onde silenciavam temporariamente, desciam a Rua Camerino

³⁴ MORAES, Eneida de. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

³⁵ FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do Carnaval brasileiro. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005, p. 305.

*(antiga Rua da Imperatriz) e chegavam ao Largo de São Domingos (entre as antigas Ruas General Câmara e São Pedro, em frente à Avenida Passos) – desaparecido em 1942, para dar passagem à Avenida Presidente Vargas, local onde, em fins do século XIX e princípios do século XX, o carnaval acontecia na cidade velha. Lá se apresentavam na lapinha, cuidadosamente montada por Tia Bebiana (após o carnaval o presépio era guardado em sua casa). Obrigatoriamente eles passavam pelas casas das Tias Bebiana e Ciata, que moravam na Rua da Alfândega, para reverenciá-las. Retribuindo as homenagens, as tias entregavam “ramos bentos” aos desfilantes, como forma de gratidão”.*³⁶

Os blocos carnavalescos se tornam oficiais em 1965 e permanecem com ênfase até a década de 1980, dividiam-se em “de enredo” e “de empolgação”. Os blocos manifestam a espontaneidade do carioca.

Os Blocos poderiam se formar tanto de maneira improvisada, nascendo das calçadas, com um pires, quanto de maneira organizada e com respeito aos ensaios. Não tinham enredos, mas se exibiam com suas fantasias e verdadeiras orquestras.



Ilustração 3 - Rancho *Ameno Resedá*, 1955.
Fonte: Arquivo Nacional

2.4. O carnaval dos baianos

Hilário Jovino Ferreira foi uma figura muito importante no meio baiano. Nascido em Pernambuco, só viria para o Rio de Janeiro já adulto, morou no Morro

³⁶ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000, p. 177.

da Conceição e lá se envolveu com o rancho “Dois de Ouro”. Ao se desentender com alguns integrantes, ele decide fundar seu próprio rancho o “Rei de Ouro”.

Hilário é um dos principais responsáveis pela transferência dos desfiles para o carnaval. Como era de praxe na Bahia, Hilário Jovino prolongou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e coloca o grupo na rua em pleno carnaval, episódio que não era habitual na cidade do Rio de Janeiro.

O ponto alto dos ranchos era na Lapinha, onde morava Bebiana de Iansã, ela estimulou esta ocupação de espaços. A tia Bebiana foi a figura fundamental da primeira fase dos ranchos do Rio de Janeiro, ainda relacionada ao ciclo do natal, onde a comunidade baiana procurava reproduzir o costume das festas natalinas na Bahia.

Celebravam o natal com um rancho de Reis, possuía um cortejo dramático-musical e era reproduzida a viagem dos reis magos a Belém para adorar o menino Jesus. Os participantes se fantasiavam de animais, anjos, pastores e pastoras formando um presépio vivo.³⁷

Na Bahia, mais especificamente na região cultural do Recôncavo, encontrava-se o samba de roda do Recôncavo, os afoxés e os blocos afros. As tias baianas trazem para o Rio de Janeiro toda essa manifestação cultural popular, musical, coreográfica e poética do Recôncavo baiano.

O Recôncavo baiano abarcou 33 municípios que praticavam o samba de roda. Com o caráter particularmente recreativo, os integrantes cantam e dançam em roda, deixando um buraco no meio para os progressos da dança. As rodas de samba costumam não ter data e nem local para acontecer.

Hilário tem um desentendimento também com metade dos membros da diretoria do Rei de Ouro, decide então criar um outro rancho, o Rosa Branca. Nesse rancho, ele divide o comando do grupo com Miguel Pequeno, o “cônsul honorário” dos baianos do Rio de Janeiro, que é quem tem a ideia de criar uma nova agremiação. Miguel Pequeno ajudava os conterrâneos recém-chegados na cidade, dando-lhes abrigo e proteção, ajudando inclusive Hilário Jovino quando o mesmo chegou ao Rio de Janeiro.

As documentações necessárias para conseguir a autorização da polícia para o rancho poder sair às ruas já estavam quase finalizadas quando um escândalo

³⁷ NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 22.

doméstico fez com que a amizade entre os parceiros Hilário e Miguel chegasse ao fim.

Hilário, reconhecido mulherengo, tem um caso com a esposa de Miguel Pequeno, Amélia, e abandona o rancho e deixa Miguel com os documentos relativos à licença policial do Rosa Branca. Miguel Pequeno inconsolável decide passar o comando do rancho para Tia Ciata, figura de grande admiração entre os conterrâneos da comunidade.³⁸

Habitado a criar os próprios ranchos, Hilário Jovino aceita o convite para fazer parte da diretoria do rancho Ameno Resedá. Fundado em 1907, no bairro do Catete, o Ameno Resedá tinha seus desfiles cada vez mais parecidos com as Grandes sociedades carnavalescas.

O Ameno Resedá trazia uma grande novidade, a ideia de cada ano nomear um novo enredo, a partir do qual eram confeccionados os figurinos e organizadas as alas, com o intuito de se formar uma narrativa em forma de cortejo.

O objetivo do Ameno era ser uma referência para os demais grupos, para ensiná-los a apresentar um desfile através de alegorias e adereços, na maioria das vezes baseados nas ilustrações de livros de história. Eles se autointitularam de “rancho-escola”, pelo grêmio ser uma espécie de “escola”, adiantando o modelo das iminentes escolas de samba.

Afim de conquistarem a simpatia e a prestatividade dos repórteres e para manterem um bom diálogo com os mesmos, passa a ser tradição dos carnavalescos visitarem as redações dos jornais, com os seus principais integrantes acompanhados do estandarte do rancho.

Torna-se frequente também os foliões pararem na frente da casa de figuras notórias da comunidade, como por exemplo das tias baianas. O que tornava o largo de São Domingos, onde tia Bebiana morava, em ponto de concentração dos ranchos e pastoris, por esse motivo o local foi apelidado de “Lapinha”.

³⁸ NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 31.



Ilustração 4 – Sambistas na Festa da Penha, 1912.
Fonte: Arquivo José Leal.

2.5. Nascimento das Escolas de Samba

A escola de samba tem seu surgimento no centro do Rio de Janeiro, no final da década de 1920. No morro de São Carlos na Cidade Nova e no Estácio de Sá, próximo da antiga Praça XI e da Lapa, que eram fábrica de sambas e de bambas. As primeiras Escolas de Samba não apareceram com este nome, eram conhecidas como “blocos”.

Tais agremiações não se constituem de um modelo pronto de organização, mas sim herdando referências de elementos dos ranchos carnavalescos, dos corsos, dos cordões, das grandes sociedades e dos blocos como antes eram chamados. Num processo onde diferentes camadas sociais interagiam entre si.³⁹

O termo “Escola de Samba” tem sua origem no Estácio de Sá. O cantor e compositor Ismael Silva⁴⁰ reivindica para si a expressão “Escola de Samba”, pois havia perto do Estácio a escola Normal, localizada na esquina da rua Machado Coelho com a rua Joaquim Palhares, com isso ele e os outros membros da Estácio se intitulavam de professores do samba.⁴¹

³⁹ CAVALCANTI, M. L. V. de C. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. 4ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

⁴⁰ Cantor e compositor, autor de canções como “Se você jurar”. O sambista era o líder do grupo do samba do Estácio.

⁴¹ ALBIN, Ricardo Cravo. *Escolas de Samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 6, nº1, 2009, p. 253.

Outro motivo também seria que a nomenclatura Escola de Samba qualificaria uma melhora em relação aos demais blocos. O samba passa a ser marchado para melhor acompanhar o bloco, uma outra mudança do samba do Estácio.

Integrantes das camadas mais baixas da estrutura social carioca que emergiram a Escola de Samba. Eram grupos de negros e mulatos boêmios, moradores da periferia e não-letrados, e sofriam perseguição da polícia.

Em 1928, conjuntamente com os principais sambistas do Estácio, Ismael Silva constituiu o que eles autodenominaram ser a primeira Escola de Samba, a “Deixa Falar”. Contudo, esta agremiação não se distinguia dos outros blocos, pois não apresentou as novidades que qualificariam logo depois as futuras escolas de samba (Valença, 1996), como também nunca ter desfilado como Escola de Samba, pois optaram por assumir a categoria de rancho (Goldwasser, 1975). No entanto, os sambistas do Estácio nunca negaram serem os pioneiros da escola de samba.

Diferentemente do bloco dos Arengueiros, posteriormente denominado como Estação Primeira de Mangueira, que teria sido, de fato, a primeira agremiação que aderiu o samba como diferencial aos outros blocos. Desde sua criação, apresentou-se com a nomeação Escola de Samba (Valença, 1996).

Inicialmente, a estrutura de funcionamento das Escolas de Samba era bastante informal, os desfiles não eram “oficiais” e possuíam muitas limitações financeiras. Recebiam ajuda e incentivo dos periódicos, como também eram eles que custeavam os prêmios.

Além da ajuda dos jornais, contavam também com sua criatividade e originalidade para de alguma forma poderem preencher essas lacunas. A maioria das pessoas responsáveis pelo processo de organização do desfile era constituída por integrantes da própria comunidade, que realizavam os ofícios de costureiras, bordadeiras, adrecistas, etc. (Valença, 1996).

Como destaca Vianna, nos anos de 1930, o samba carioca sai da condição de gênero musical marginal e se torna o símbolo nacional apesar da origem popular das Escolas de Samba. Os anos 30 são o período do Estado Novo, que possuía um projeto nacional, com objetivo de construir o “verdadeiro homem brasileiro”, construir uma identidade nacional, havia uma exaltação ao trabalho e uma busca pelo o que seria a cultura popular brasileira (Vianna, 2004).

Desta forma, é possível identificar que as Escolas de Samba aparecem não como uma entidade fechada em si mesma, mas sim como uma associação aberta, não sendo possível definir e estabelecer claramente suas fronteiras a partir de oposições como popular/elite, negro/branco, tradição/moderno.

Com a formação das Escolas de Samba, as autoridades deixam os sambistas livres de suas perseguições, pois passam a perceber que os desfiles das escolas atraíam um número considerável de pessoas e principalmente chamava a atenção de turistas na cidade, contribuindo para o aumento de hóspedes nos hotéis nos dias de carnaval.

Após três anos do primeiro desfile, a prefeitura da cidade torna oficial a apresentação das escolas, como também passa a auxiliá-las financeiramente e fornece pequenas revistas nos idiomas francês, espanhol e inglês, nos quais apresentava e explicava sobre determinados grupos carnavalescos.

III Capítulo – Criação da ala das baianas

3.1. Desfiles das Escolas de Samba

Para Marília Trindade Barboza da Silva, o fundamento da Escola de Samba encontra-se nos terreiros de cultos de origem africana, “*Existe um terreiro de macumba na origem de toda escola de samba*”. Ela afirma que “*Os descendentes de escravos, vindos da Bahia ou da área rural do Rio, só tinham os atabaques para tocar. Por isso até hoje, o samba de escola é fundamentalmente voz e percussão.*”⁴²

A autora Nilza de Oliveira utiliza o conceito arte-folia para descrever a Escola de Samba, conceito que está ligado ao corpo humano. Para ela, a Escola de Samba é o próprio corpo humano formado pela ação de sentir, de captar os sentidos da visão, da audição, da vibração, do ritmo e do entusiasmo, meios de entendimento do mundo. O corpo desnudo ou vestido simboliza não apenas uma cultura enraizada nos valores estéticos, como também em valores éticos, religiosos e sociais. Para a autora:

*“Ao olhar a escola de samba em desfile de carnaval, não a vemos somente por seu visual; vemos, sobretudo, o que ela significa dentro da epistemologia como um campo de conhecimento que inegavelmente ela é.”*⁴³

A Escola de Samba em seus desfiles expressa a arte-vida, como também a arte coletiva abrangendo a relação de pessoas com pessoas, de pessoas com objetos, através de uma excitação à vida e à alacridade. Para Nilza de Oliveira, com o objetivo de estimular a forma estética de sua plateia, a arte folia das Escolas de Samba constrói um universo de emoção.

*“No mundo das artes, os objetos estéticos, ou com qualidades estéticas, se transformam em objeto de arte após serem avaliados e passarem pelo crivo da crítica. Esta avaliação pertence à ordem da subjetividade, que curiosamente julga o objetivo. Por esta razão, para se fazer a avaliação das qualidades de uma Escola de Samba, são necessários critérios os quais levam o nome de quesitos.”*⁴⁴

⁴² A máquina do samba. Revista Superinteressante, edição 101, 1996, p.32.

⁴³ OLIVEIRA, Nilza. Quaesitu: o que é escola de samba. Rio de Janeiro: Imprensa da cidade, 1996, p.16.

⁴⁴ Ibid., p.34.

Através das Escolas de Samba, cria-se o samba-enredo, onde o compositor produz os seus versos para apresentação no desfile. Uma das suas principais particularidades é a forma de narrar e descrever de modo melódico e poético uma “história”, o enredo, que se desenvolve durante o desfile.

O samba-enredo herda algumas características do samba de terreiro e do partido-alto. O primeiro nasce nos terreiros⁴⁵, onde cantava-se as experiências da vida, as lutas, as festas, o amor, a natureza e o entusiasmo à sua escola e ao próprio samba.

O segundo surge das rodas de batucadas, nos quais o grupo repetia os versos que formavam o refrão e marcava o compasso batendo com a palma da mão. Desta forma, é notável, no samba-enredo, a presença marcante do refrão e, na maioria das vezes, nas entrelinhas, a presença da experiência e dos sentimentos dos sambistas, encarando a dura objetividade de alguns enredos.

O desfile que ocorreu em 1932, conforme consta nos registros escritos contemporâneos foi o primeiro desfile competitivo (Cabral, 1996, p. 67), e nesses registros, não aparece nenhuma referência a enredo. Como também não há qualquer menção a respeito do concurso entre Escolas de Samba ocorrido em 20 de fevereiro de 1929, promovido por Zé Espinguela⁴⁶ (Cabral, 1996, p. 66).

Nos primeiros desfiles das Escolas de Samba, os sambas que eram cantados não se relacionavam com nenhum enredo, como também o desfile da escola em si não era condicionado por um. Na década de 1930, o enredo ainda não determinava todos os elementos do desfile, dentre eles a música.

Provavelmente, o samba mais famoso desse período tenha sido o *Chega de demanda*, do sambista Cartola. É possível que o samba tenha sido criado antes mesmo da formação da Mangueira, no período em que Cartola desfilava no bloco dos Arengueiros (Cabral, 1996, p. 65).

É de senso comum dos historiadores do samba, que é a partir dos anos 1940, que há uma maior preocupação e controle prévio sobre como o desfile irá se desenvolver.

⁴⁵ Terreiros, lugar destinado à celebração de cultos afro-brasileiros.

⁴⁶ Zé Espinguela era o cognome de José Gomes da Costa, pai de santo, festeiro e um dos fundadores do Bloco dos Arengueiros, que posteriormente se tornaria a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Na década de 1940, as Escolas de Samba passam a apresentar samba e enredo coesos. O desfile passa a ser todo baseado no enredo, ele que amarra todos os elementos da escola, abrangendo todas as partes cantadas.

Em 1942, a Portela toma uma decisão na qual impede que alguns integrantes desfilem por não estarem vestidos de azul e branco. Começa a ocorrer também nessa época o desprestígio das segundas partes improvisadas.

Em 1946, os versos improvisados passam a ser oficialmente proibidos nos desfiles. (Cabral, 1996, p. 142). Contudo, esse processo ocorre de forma paulatina, havia escolas que já tinham inserido a prática de desfilar com as segundas partes já compostas, antes mesmo da proibição. Como também, havia escolas que ainda mantinham a improvisação de versos no dia do desfile.

O samba-enredo passa a ficar mais enfeitado, o desfile das escolas de samba se torna mais sofisticado e também os sambistas que, antes se vestiam à vontade, passam a usar trajes mais requintados, como ternos brancos e sapatos de duas cores.

O samba não tem apenas referências africanas, o desfile da Escola de Samba possui também contribuições de tradições europeias, como diz Edison Carneiro:

(...) “A ginga de marcha da escola condensa, não apenas os meneios do samba-de-roda, mas também de outros desfiles populares, reis do Congo, ranchos de Reis e do carnaval. Os ranchos de Reis, que desde cedo perderam a sua inspiração religiosa na Guanabara, tornando-se profanos e carnavalescos, são os responsáveis pela configuração da escola em marcha. As escolas carregavam, outrora, nos desfiles de carnaval, figuras de animais, agora substituídas por alegorias. O baliza, sempre a cortejar a porta-bandeira em mesuras de extrema delicadeza, gesticulando com o lenço, o leque ou a espada, mudou apenas de nome” (...) ⁴⁷

Na Escola de Samba, essa presença europeia é perceptível através do casal de mestre-sala e porta-bandeira, antes conhecidos como porta-estandarte. Apesar de dançarem ao som do samba, sua dança não busca o gingado da passista com samba no pé, pelo contrário, procuram a corte de uma dança de salão. Por essa razão, fala-se que o mestre-sala corteja a porta-bandeira.

É possível identificar cinco grupos no desfile que apresentam coreografia e gestual próprios, sendo eles a comissão de frente, os passistas, o casal de mestre-sala e porta-bandeira, as alas e as baianas.

⁴⁷ CARNEIRO, Edison. Folguedos tradicionais. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 176.

Inicialmente, a comissão de frente era composta pela velha guarda ou por membros mais antigos e representativos. Com vestes sofisticadas, saudavam o público com seus chapéus e apresentavam a escola, todos formados em linha com sinal de amor e respeito à escola, colocavam sua mão direita sobre o peito e depois estendiam em direção à escola.

A comissão de frente, a partir dos anos 1960 e 1970, passa por uma significativa transformação que se intensifica nos anos 1990 e 2000. A comissão de frente passa a ser formada por bailarinos ou integrantes das escolas coreografados por bailarinos profissionais.

Fica mantida no regulamento a obrigatoriedade da saudação e da apresentação, contudo essas práticas tradicionais que constituem a existência da comissão de frente se misturam e formam aquilo que explica o enredo, ou seja, o tema da escola. Nos últimos anos, esses bailarinos da comissão de frente passaram a usar pequenos carros alegóricos e tripés nas suas apresentações.

A ala de passistas não existia nos primeiros anos das Escolas de Samba, era formada pelos mestres, jovens e mais velhos, sendo sua função ter todo gingado e samba no pé. Nos dias de hoje, essa ala normalmente fica localizada atrás da bateria e do carro de som, estrategicamente para que cada passista vibre e expresse o domínio de sua arte.

O mestre-sala e a porta-bandeira, como supracitado, dançam em forma de bailado e de cortejo, não sambando. Eles são considerados guardiões, apresentam e defendem o pavilhão da agremiação.

As alas são o “chão” da Escola de Samba, são consideradas o “corpo” da escola no desfile. Cada ala possui um figurino próprio simbolizando um aspecto do enredo. A dança é realizada de modo livre, animado e empolgante, mas sempre respeitando as regras da evolução, como por exemplo não se misturar com as outras alas.

Inserida nos anos de 1930, a ala mais tradicional é a ala das baianas, que representa as tias quituteiras, que acolhiam os sambistas em rodas de samba. Usavam-se as roupas característica das baianas compostas pelo torso, bata, pano da costa, saia rodada e seus colares. Atualmente, sua roupa é adaptada para representar um aspecto do enredo, fazendo com que desapareça os elementos típicos. A dança é definida pelo giro para os dois lados e quando a ala toda faz esse movimento ao mesmo tempo gera um belíssimo efeito visual.

3.2. Mulheres e o samba

É histórica a presença e contribuição das raízes negras, especialmente da figura da mulher no nascimento das Escolas de Samba. Elas realizam a manutenção das tradições religiosas e culturais da comunidade. Diversas mães de santo transformaram suas casas em um local de práticas religiosas.

A base da Escola de Samba é constituída pela história de diversas mulheres, especialmente da figura das tias. Elas são responsáveis pela formação e pelo estímulo de muitas rodas de samba, gerando quase um poder feminino dentro das Escola de Samba.

Apesar de a Escola de Samba possuir um processo matriarcal bastante forte, seu ambiente é muito machista, muito masculino. Várias artistas relacionadas à produção de carnaval, ao fazer artístico dos barracões e a atuação efetiva para os desfiles das Escolas de Samba, tiveram que lutar para conquistar seu espaço profissional em diversos âmbitos do contexto social. Elas transcenderam o limite doméstico adentrando o mundo masculino e formando uma sociedade entre elas mesmas.

Essas mulheres quebraram barreiras e construíram um universo de trabalho feminino, dentro de tradições de lideranças masculinas. Abrindo, desta maneira, novos caminhos para o trabalho feminino. Essas conquistas devem-se muito ao trabalho das primeiras mulheres do samba, as tias, que foram essenciais para a diminuição do preconceito de gênero. Nesse contexto, conforme apontado por Martins, Maria Augusta Rodrigues declara:

*"... Eu saía daqui do Flamengo, com medo, de ônibus, que era uma grande viagem e eu saía sozinha, daqui, à noite, morria de medo, minha família toda contra e eu tinha que ir à noite para aquelas reuniões de diretoria, mas eu ia... Eu tive que vencer o medo... nessa área de carnaval você tem que talvez fazer mais que outras, é porque era um ambiente muito machista, masculino".*⁴⁸

Na área da composição, a primeira figura feminina notadamente conhecida foi a maestrina Francisca Edwiges Neves, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga. Sua participação é notória principalmente no final das décadas do século XIX.

⁴⁸ MARTINS, Lucia Maria. Irmãs de Samba: O papel da mulher no universo da Escola de Samba, UFRJ, EBA, 1998, p. 54.

Como citado anteriormente, ela compôs o que é considerada a primeira marchinha carnavalesca o “Ó Abre Alas”. A polca *Atraente* de 1877 foi o seu primeiro grande sucesso. Um dos seus maiores objetivos era trabalhar no teatro e, após anos de luta, ela fez sucesso quando foi convidada para musicar a peça *A Corte na Roça*, de Palhares Ribeiro.

Chiquinha Gonzaga era uma mulher muito à frente do seu tempo, recusou-se obedecer às ordens de seu marido Jacinto Ribeiro Amaral em abandonar sua carreira musical e decidiu se divorciar. Chiquinha era transgressora, libertária, militante e uma gênio da música, foi de grande importância para a música brasileira.

Em 1935, Chiquinha faleceu aos 88 anos de idade, deixando como herança para música brasileira uma imensa obra formada por setenta e sete partituras de peças teatrais, operetas e revistas, e aproximadamente duas mil composições avulsas.

Outra compositora de grande importância foi Ivone Lara da Costa, popularmente conhecida como Dona Ivone Lara. O início de sua carreira também não foi fácil, aos 23 anos começou sua carreira de compositora, tocava cavaquinho e fazia belos sambas.

Em 1945, mudou-se para Madureira e passou a frequentar a Escola de Samba Prazer da Serrinha, local onde conheceu seu marido Oscar Costa⁴⁹. Nesse período, ela aperfeiçoou suas qualidades de sambista e conheceu amigos como Aniceto, Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira.

Dona Ivone Lara enfrentou todo o machismo das rodas de samba e a repressão do próprio marido na busca de se tornar compositora profissional. Seus sambas fizeram grande sucesso, mas não recebiam seu nome, eram assinados por Mestre Fuleiro⁵⁰, por conta do preconceito de serem composições escritas por uma mulher.

A Escola de Samba Prazer da Serrinha chegou ao fim e nasceu a Escola de Samba Império Serrano, onde Dona Ivone Lara, em 1965, tornou-se a primeira mulher a integrar a ala dos compositores em uma Escola de Samba.

⁴⁹ Oscar da Costa é filho de Alfredo Costa presidente e um dos fundadores da Escola de Samba Prazer da Serrinha.

⁵⁰ Antônio dos Santos é primo de Dona Ivone Lara, foi um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, se destacou como diretor de harmonia.

Com essa conquista, Dona Ivone Lara abriu caminho para que outras mulheres tivessem oportunidades na ala dos compositores, podendo, desta forma, conquistar espaço e sucesso no mercado fonográfico. Na sua Escola de Samba, Império Serrano, era madrinha da ala dos compositores e, desde 1968, desfilava na ala das baianas. Em 2018, Dona Ivone Lara faleceu, encerrando sua grande trajetória no samba.

Outra conquista, no ambiente da ala de compositores, é a da cantora e compositora Leci Brandão se tornar a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

As lideranças femininas que aparecem como matriarcas do samba, possuem o poder de opinar nas decisões importantes referente ao desenvolvimento das agremiações e determinar, inclusive politicamente, a escolha da diretoria das organizações carnavalescas.

Dona Neuma e Dona Zica são duas lideranças femininas do morro da Mangueira. Na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, elas são carinhosamente chamadas de tia. Ser chamada de tia está atrelado muito mais ao respeito do que simplesmente à idade. Elas são responsáveis por cuidar dos problemas iminentes dos membros da escola, como, por exemplo, auxiliar alguém que venha a ter uma doença inesperada.

Elas lutam também pela permanência da manutenção das tradições na sua amada escola, como também por melhores condições de vida aos moradores da região. As matriarcas do samba não se limitam à Mangueira e Império Serrano.

No bairro de Oswaldo Cruz, tem a tia Doca da Escola de Samba Portela. Uma de suas importâncias foi o pagode que ocorria em seu quintal. Há também a tia Zezé da Escola de Samba do Salgueiro, dentre outras matriarcas responsáveis pelo desenvolvimento das agremiações carnavalescas.

3.3. Criação da ala das baianas

Era de praxe dos primeiros desfiles passar na frente da casa das tias antes de iniciar a folia. Era um ritual quase religioso a caminho da Praça XI, onde os foliões reverenciavam cada dona de “casa de santo”, como por exemplo Tia Ciata.

Como supracitado, a ala das baianas foi inserida nas Escolas de Samba em 1930, como uma forma de homenagem às tias do samba, que realizavam festas

lendárias nos quintais de sua casa, mantendo o samba vivo mesmo com a marginalização do mesmo e toda a perseguição da polícia na época.

Essa gratidão às tias baianas é desde quando se iniciaram os desfiles na cidade, se tornando tradição os cortejos passarem em frente às casas das tias para lhes reverenciarem, pedir proteção e serem abençoados por elas.

A ala das baianas representa o que há de mais tradicional e autêntico nos desfiles, como também a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, lugar onde Tia Ciata e Tia Bebiana, como muitas outras, dançavam e louvavam os orixás. É considerada a ala mais importante dos desfiles carnavalescos.

Conforme a tradição africana dos terreiros, primeiramente as baianas rodavam para o lado esquerdo, pois segundo os mitos, estão à esquerda de Olorum, que é para os iorubás, o senhor de todos os espaços.

Um dos elementos mais evidentes do candomblé na dança das baianas é o giro ao redor do próprio eixo, como também o posicionamento corporal com uma leve inclinação para frente e as movimentações dos braços, lembrando as movimentações dos orixás.

Sua dança era realizada de maneira espontânea e livre, deixando o corpo ser embalado pelo ritmo da bateria. Com a alteração do espaço e do papel no samba do Rio de Janeiro, as baianas passam a rodar para a direita e para a esquerda.

É uma ala obrigatória em todos os desfiles de Escola de Samba, mas não recebe pontuação como os outros quesitos a serem julgados. Felipe Ferreira fala sobre a ala das baianas:

*“Um dos momentos mais sublimes do desfile de uma escola de samba é a passagem da ala das baianas. Aquelas lindas senhoras com suas grandes saias rodadas são verdadeiros reservatórios de emoção e amor capazes de dar legitimidade a qualquer agremiação.”*⁵¹

Desde a sua inclusão nos desfiles das Escolas de Samba e no decorrer de todo o século XX, as baianas irão se manter nos desfiles como elementos importantes para que se possa compreender as tensões entre tradição e modernidade, apresentando em sua roupa a complexidade deste diálogo.

⁵¹ FERREIRA, Felipe Ferreira. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro, 2004, p. 38.

Conforme ocorre o crescimento do carnaval, as vestimentas das baianas não se mostram imutáveis, pelo contrário, passam a perder sua tradicionalidade. Suas roupas eram baseadas nas vestes das baianas quituteiras do Rio de Janeiro:

Os elementos que constituíam a tradicional roupa da baiana desapareceram em meio ao espetáculo carnavalesco. As Escolas de Samba e os carnavalescos optam por criar fantasias para as alas das baianas sempre referente ao tema do desfile, seu enredo, eliminando peças como o pano-da-costa e o torso.

Segundo Ferreira, é possível encontrar fragmentos tradicionais e modernos na ala das baianas. No final do século XX, os desfiles passam por uma modificação e se transformam em espetáculos audiovisuais, gerando o afastamento de muitas senhoras do samba.

Um dos principais motivos se deu pelas gigantescas proporções que as fantasias tomaram e do peso descomedido das mesmas. Passam a conter nas suas roupas: esplendores, golas, decorações, adereços de mão, temática, dentre outros. Trata-se de adaptar a ala das baianas às necessidades da grandiosidade do carnaval.

O deslumbrante visual das grandes fantasias criou a necessidade de um desfile cada vez mais organizado, em filas e colunas, e com lugares predeterminados para cada baiana. A grandiosidade das indumentárias passou a impedir os movimentos espontâneos individuais, que se transformam em coreografias ensaiadas nas quais todas as baianas só podem girar num determinado momento e para um mesmo lado [...] ⁵²

Desta forma, ocorre outra transformação na ala, passam a ser inseridas mulheres mais jovens. Com toda a alegoria introduzida com a modificação das Escolas de Samba, se torna necessário incorporar mulheres mais jovens para desfilarem na ala das baianas, por conseguirem carregar todo peso exigido por suas fantasias.

A modificação da vestimenta da ala das baianas altera também a maneira de dançar da ala. Com as atuais vestes, perde-se a espontaneidade e a liberdade dos movimentos, restringindo-se apenas a giros e pouquíssimos movimentos de braços. Suas saias, antes engomadas, são alteradas por arcos capazes de sustentar todo o peso colocado nele, fazendo com que engrandea consideravelmente seu tamanho.

Apesar das modificações, a ala das baianas ainda mantém sua importância e representação, mantendo viva a memória dessas mulheres tão importantes para o

⁵² FERREIRA, Felipe Ferreira. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro, 2004, p. 39.

desenvolvimento e crescimento do samba. A existência dessa ala nos desfiles é muito mais do que embelezar a festa em si. É prestar homenagens a todas essas mulheres corajosas, tão essenciais na história do samba.

Considerações Finais

Diante do que foi apresentado neste trabalho, no decorrer de três capítulos, foi possível acompanhar e compreender a importância dessas mulheres negras, baianas e descendentes de escravos, para o seu grupo e para o que é considerada a grande festa brasileira, que é o carnaval. É por conta deste fator que é inserida a ala das baianas nas escolas de samba do Rio de Janeiro, como uma forma de homenagear e agradecer a relevância dessas mulheres.

As tias baianas abrem espaço para que outras mulheres consigam conquistar seu lugar dentro das agremiações. Apesar da presença forte do seu matriarcado, as agremiações são um ambiente muito machista. Com o auxílio das tias, foi possível ter a presença feminina adentrando o universo masculino que é a ala de compositores, tendo como pioneira Dona Ivone Lara.

Contudo, ao se afastar do eixo do centro baiano, como foi apresentado, as agremiações tiveram a presença fundamental de outras tias, que foram importantes para o seu desenvolvimento. As tias do subúrbio, como tia Eulália e tia Ester, a primeira sendo essencial na formação da Escola de Samba Império Serrano e a última da Escola de Samba Portela. Avaliei que estas tiveram suas contribuições no desenvolvimento daquilo que as tias baianas ajudaram a iniciar.

É retratado, no primeiro capítulo, a chegada da diáspora baiana na cidade do Rio de Janeiro, a forma e os lugares aonde se estabeleceram, a ajuda oferecida aos seus conterrâneos recém-chegados na cidade e como conseguem realizar a manutenção das suas tradições, apesar de toda perseguição policial.

É apontado também no primeiro capítulo o matriarcado das tias baianas, o seu princípio religioso bastante forte que as auxiliam na liderança de sua comunidade. Reconhecidas como sábias por si e pelo seu grupo, as tias possuem um saber-fazer que remonta à herança africana na cidade.

Num segundo momento, podemos analisar as maneiras de construção do brincar carnaval até chegar à formação das Escolas de Samba, que recebe como herança a singularidade de cada uma dessas formas.

A Escola de Samba não se constitui de um modelo pronto de organização, mas sim herdando referências de elementos dos ranchos carnavalescos, dos corsos, dos cordões, das grandes sociedades e dos blocos, como antes era chamada. Num processo onde diferentes camadas sociais interagem entre si.

No terceiro e último capítulo, apresento como se desenvolveu o desfile da Escola de Samba, suas mudanças e adaptações, e como o desfile foi constituído. Retrato a conquista das mulheres nas agremiações e, por fim, a criação da ala das baianas.

A partir desta análise, foi possível perceber a relação das tias baianas vindas para a cidade entre o fim do século XIX e início do século XX, com a criação da ala das baianas nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na década de 1930, apresentando sua relação com o samba, com os sambistas e com as agremiações.

Sendo assim, a ala das baianas é uma forma de perpetuar a presença e a imagem dessas mulheres guerreiras que contribuíram para o desenvolvimento do samba. A relevância da trajetória dessas mulheres não deve ser esquecida, merecendo mais estudos relacionados ao tema, que adensem o enfoque sobre suas práticas sociais. Como também, sobre as outras contribuições e experiências que o Rio de Janeiro teve no desenvolvimento da formação da sua cultura popular.

Referências bibliográficas

ABREU, Mauricio de Almeida. A Periferia de Ontem: o processo de construção do espaço suburbano no Rio de Janeiro. Espaço & Debates, ano 7, n.21, 1987.

_____. Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

_____. Reconstruindo uma História Esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio. In: Espaço & Debates. São Paulo, v.14, n. 37, 1994.

ALBIN, Ricardo Cravo. Escolas de Samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 6, n°1, 2009.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de Almeida. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio, 2013.

ARAÚJO, Hiram. Carnaval: seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

AZEVEDO, Aluísio. O Cortiço. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CABRAL, Sérgio. As Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARNEIRO, Edison. Folgedos tradicionais. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CARVALHO, Lia de Aquino. A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro, 1870-1920. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Os Sentidos no Espetáculo. Revista de Antropologia. v. 45, n. 1, 2002.

_____. Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile. 4ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

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

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia – Uma história social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.

FERREIRA, Felipe. Escritos carnavalescos. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

_____. Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GIACOMINI, Sônia Maria. Mulher e escrava: Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1988.

GOLDWASSER, M. J. O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

GOMES, Tiago de Melo. Para Além da Casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Revista Afro-Ásia, n.29-30, Universidade Federal da Bahia, 2003.

GONÇALVES, Renata de Sá. “Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX.” Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, 2006.

_____. Os ranchos pedem passagem. Rio de Janeiro, PPGSA/IFCS/UFRJ: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

LOPES, Nei; SIMAS, Luís Antônio. Dicionário da história social do samba.p.117; Editora: Civilização brasileira; Ed:1ª; Rio de Janeiro; 2015.

MARTINS, Lucia Maria. Irmãs de Samba: O papel da mulher no universo da Escola de Samba, UFRJ, EBA, 1998.

MEDEIROS, Alexandre. Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

MORAES, Eneida de. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2ª ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração,1995.

- NETO, Lira. Uma história do samba: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NOGUEIRA, Nilcemar et al. A força feminina do samba. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.
- OLIVEIRA, Nilza. Quaesitu: o que é escola de samba. Rio de Janeiro: Imprensa da cidade, 1996.
- SILVA, Natália Afonso Corrêa da. A reforma Urbana de Pereira Passos e as transformações espaciais na cidade do Rio de Janeiro (1890-1910). 2018.
- SILVA, Yara. Tia Carmem: negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SOIHET, Rachel. A Subversão pelo Riso: estudos sobre o carnaval carioca da *Bélle Epoque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TINHORÃO, Jose Ramos. Música Popular: um tema em debate. São Paulo: 34, 1997.
- TINHORÃO, Jose Ramos & CABRAL, Sérgio. Na Festa da Penha começava o samba com que o carioca se acabava na Praça Onze. *Jornal do Brasil*, caderno B, 19 de jan, 1962.
- THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, nº1, 2009.
- VALENÇA, Rachel. Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 1996.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço - *espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, vol. 3, n. 6, 1990.
- VIANNA, H. O. Mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.