



## A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA ORIGEM DO SAMBA CARIOCA: DAS RODAS DE BATUQUE DE TIA CIATA ÀS MODINHAS DE CHIQUINHA GONZAGA

Fabiana Ferreira Rocha<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade do Sagrado Coração – Bauru/SP. Artigo realizado sob orientação dos professores Dra. Lourdes Madalena Gazarini Conde Feitosa, M.<sup>a</sup> Nair Leite Ribeiro Nassarala e M.e Roger Marcelo Martins Gomes.

### RESUMO

Este artigo foi desenvolvido através de pesquisas bibliográficas e tem como objetivo apresentar um estudo sobre a participação das mulheres durante a criação da identidade do samba carioca. Entre mães, esposas, companheiras que depois da abolição da escravidão, auxiliavam os companheiros com seus tabuleiros de quitutes bahianos, muitas vezes garantindo o orçamento do lar, estavam as inspirações e grandes contribuições na composição dos primeiros sambas cariocas. Não muito distante dali, Chiquinha Gonzaga, abolicionista e apaixonada pela música popular brasileira chocava a sociedade ao preferir a música ao casamento tradicional. Suas composições foram influência fundamental para a harmonização do samba carioca. Mulheres de diferentes origens e trajetórias, porém com a mesma paixão: o samba!

**Palavras-chaves:** Mulheres no Samba. Tia Ciata. Chiquinha Gonzaga.

No tempo que ele podia  
Me tratava muito bem  
Hoje está desempregado  
Não me dá porque não tem  
Quando a polícia vier e souber  
Quem paga casa pra homem é mulher (bis)  
Quando eu estava mal de vida  
Ele foi meu camarada  
Hoje dou casa e comida, dinheiro e roupa lavada  
(...)”  
Quando a Polícia Chegar (João da Baiana).

### INTRODUÇÃO

Nos primeiros anos do séc. XX, a cidade do Rio de Janeiro vivia uma reviravolta urbanística e social. Ao final do Século XIX, seu crescimento rápido e desordenado trouxe diversos problemas sociais e urbanísticos. A partir de 1882, após tornar-se capital do Império, e ainda após 1889 quando tornou-se capital da República, muitas colônias de imigrantes

europeus e ex-escravos de todos os cantos do Brasil migravam à cidade do Rio de Janeiro, geralmente atraídos pela promessa de empregos ( Mão-de-obra assalariada) e pelo processo de industrialização.

Neste período, em ciclos aproximados de 15 anos, a cidade sofreu praticamente uma duplicação de número de habitantes. Entre 1872 e 1890, passou de 274 mil para 522 mil. Após 15 anos subiu para 811 mil, chegando ao primeiro milhão no final da Primeira Guerra Mundial (MOURA, 1995, p. 39).

Os negros libertos somavam-se ao grande número de imigrantes europeus, fugindo da fome e da miséria. Vindos da região Norte e Nordeste do Brasil, principalmente da região do estado da Bahia, seguiam para a então capital da República:

Poucas décadas antes da abolição, a falência do açúcar brasileiro cultivado no nordeste fez com que uma grande quantidade de negros escravos baianos fosse vendida a bons preços para regiões mais ao sul, que demandavam larga mão-de-obra para o cultivo do café, cultivo este em rápida expansão e extremamente valorizado no mercado internacional (VIANA FILHO, 1976, p. 78).

Após a abolição em 1888, com a falta de trabalho para os escravos recém libertos da Bahia, uma nova onda migratória deu-se em direção à capital do Império, causando uma explosão demográfica e um inchaço populacional nas áreas pobres da cidade. “Era o eixo econômico do país que se deslocava para o sul. E com ele ia também o negro, que havia feito a riqueza do norte e agora seguia para enriquecer o sul. Com ele iniciava-se também a mudança de centro político do país” (VIANA FILHO, 1976, p. 79).

Segundo Moura (1995), as primeiras levas dessas ondas migratórias à cidade do Rio de Janeiro situaram-se em regiões com moradia de baixo custo, juntando-se aos negros libertos que já habitavam a região há algum tempo. Entre as regiões escolhidas estavam as redondezas da Pedra do Sal e o bairro da Saúde, próximas aos cais do porto onde haviam vagas de emprego na estiva como trabalhadores braçais. Ao poucos, novas regiões passaram a servir de moradia a essas pessoas, as ruas da Cidade Nova e Campo de Santana, como as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio, Santana e Marquês do Pombal, sentido praça Onze de Junho e, mais tarde um pouco, indo para os morros em torno do Centro.

Diante desse cenário, a cidade do Rio de Janeiro, na virada para o novo século, tinha sua urbanização precária com grandes cortiços em casarões sem as mínimas condições de higiene, que abrigavam muitas famílias em pequenos espaços focos de constantes epidemias. Usando este argumento, foram planejadas obras de remodelação, embelezamento e saneamento da capital, encabeçadas pelo prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos.

As obras visavam: à remodelação do porto da cidade, facilitando seu acesso pelo prolongamento dos ramais da Central do Brasil da Leopoldina; à abertura da avenida Rodrigues Alves; à construção da avenida Central, atual Rio Branco, unindo diagonalmente, de mar a mar, as partes sul e norte da península e atravessando o centro comercial e financeiro do Rio, que seria reconstruído e redefinido funcionalmente como parte das transformações; a melhoria do acesso à Zona Sul, que se configura definitivamente como local de moradia das classes mais prósperas, com a construção da avenida Beira-Mar; a reforma do acesso à Zona Norte da cidade, assegurada pela abertura da avenida Mem de Sá e pelo alargamento das ruas Frei Caneca e Estácio de Sá. Além disso, inúmeras ruas menores são abertas ou alargadas, a reforma da cidade se completando com a ampliação dos serviços urbanos, com a pavimentação da cidade, e com a realização de uma importante campanha de saneamento e combate epidêmico realizada por Osvaldo Cruz, conjugada com grandes demolições realizadas principalmente nos bairros centrais (MOURA, 1995, p. 67).

O ideal de tornar o Rio de Janeiro uma “Nova Paris” aos moldes da reforma de Georges-Eugène Haussmann na capital francesa, era justificado pelas epidemias e péssimas condições das moradias populares da época. O estilo arquitetônico *art-nouveau* dos novos edifícios e mansões e as novas medidas de higiene e saneamento urbano definem a demolição em massa, o “bota-abaixo”, dos cortiços e do antigo casario estilo colonial habitados por populares, além das campanhas de vacina obrigatória. Ainda segundo Moura (1995), essas medidas ajustaram efetivamente a cidade às novas necessidades da estrutura política e econômica montada e aos valores civilizatórios da burguesia, por outro, não consideravam os problemas de moradia, abastecimento e transporte daqueles que são deslocados de seus bairros tradicionais no Centro para a periferia, para o subúrbio, e para as favelas que se formam progressivamente por todo o Rio de Janeiro.

## A FIGURA DA MULHER NO RIO DE JANEIRO DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Na virada do Século XIX para o Século XX o ideal feminino estava representado na figura da mulher que se dedicava aos afazeres domésticos e à maternidade, servindo às exigências do esposo, sempre cuidadosa com a aparência, com gestos delicados e reservados.

Até a segunda metade do século XX, a mulher brasileira esteve à sombra de seus pais e maridos. Sua função sempre foi a de dona-de-casa, esposa e mãe dedicada. A todas era passada a lição de que o homem era o responsável por sustentar a casa e que ela “reinaria” absoluta do “portão da rua para dentro”. Então, para quê se interessar por problemas políticos, econômicos e sociais do país e do mundo? Sua vida se resumia ao bem-estar da família(...) Por reunir características mais subjetivas e pelo fato disso ser considerado uma inferioridade, a mulher recebeu do sistema patriarcal o papel de “rainha do lar”. A figura feminina, até por causa de suas características biológicas como a gravidez, passou a representar a zeladora da família: mãe e dona-de-casa. A mulher ficou privada de conhecer os problemas político-econômicos que assolavam o mundo. A vida pública era de domínio dos homens. Ela não tinha espaço nem mesmo nas artes, a não ser como objeto de desejo dos homens (SOUZA, 2002, p.13).

Revistas femininas eram constantemente publicadas com matérias dedicadas a ensinar as mulheres a cuidarem bem de seus maridos e dos filhos, além de manter a aparência saudável, claro que, para os olhos do marido.

Essas revistas já voltavam sua atenção para o público feminino, incluindo matérias ou seções supostamente de interesse feminino. Assim faziam a Revista da Semana (Rio de Janeiro-1901), que tinha uma seção intitulada Cartas de Mulher; Fon-Fon (Rio de Janeiro -1907) e Cigarra (São Paulo-1914), que embora não fossem concebidas como revistas especificamente para público feminino, traziam informações dirigidas às mulheres. (LIMA, 2007, p. 224).

Entretanto, a figura feminina que permeava o imaginário masculino, diversas vezes representada na literatura nacional, era a da mulher carnal, sensual, que despertava os mais profundos desejos. Assim podemos citar um trecho de Dom Casmurro (1899, p. 127) de Machado de Assis, quando Bentinho descreve o Olhar de Capitu: “Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada”.

Não foi apenas nas reformas urbanas que a sociedade carioca “bebia” da cultura eurocêntrica. Essa influência contribuía para a visão da mulher ideal, carregada de influências patriarcais. O comportamento cotidiano, as vestimentas e os moldes também eram os padrões afrancesados, sofrendo novas influências com a chegada do cinema *hollywoodiano*. Diante deste antagonismo de ideais, a figura feminina era narrada nas mais diversas formas, porém, sempre de acordo com o universo masculino. A mulher desprezada era considerada “desfrutável”, a mulher ideal para casar e constituir família era “pura, virginal e delicada”, a mulher dos desejos eróticos “era robusta e sensual”. Logo, os brasileiros passaram a adaptar essa influência construindo seus símbolos de idealismo comportamental.

Na música a influência europeia se caracterizava através da música erudita, caracterizando a música popular como trilha sonora para as classes menos abastadas em seus cortiços e inferninhos. Para a elite, não haveria possibilidade de imaginar mulheres ligadas ao ritmo musical popular. Os instrumentos musicais permitidos estavam estritamente ligados à música erudita. Nas altas classes sociais, uma mulher jamais poderia desfrutar de expor sua voz como intérprete de um samba ou uma música popular. Talvez uma das primeiras mulheres a infringirem essas regras sociais, vinda de uma família da alta classe social, foi a compositora Chiquinha Gonzaga.

## **MULHERES NO BATUQUE CARIOCA**

O samba já nasceu samba, desde que o bom e velho “baticum” foi criado, sua energia guiava as batidas desde as rodas de samba até os atuais sambas enredo. Os pais do samba, que podemos considerar Donga e João da Baiana são frutos de uma geração feminina de forte representatividade. Filhos de mães negras e baianas, mulheres de personalidade marcante e que muito trabalharam para o samba e pelo samba na até então capital da República. Foi na transição do séc. XIX para o séc. XX que os batuques das rodas de samba confundiam-se com as batidas nas panelas nas cozinhas, enquanto as famosas tias preparavam os quitutes para os tabuleiros. Tia Amélia, mãe de Donga, Perciliana, mãe de João, Veridiana, mãe de Chico, e Mônica, mãe de Pendengo. Bebiana, Gracinda, Josefa Rica e Rosa Olé comandavam as batidas nas cozinhas e no candomblé.

O final da escravidão mudou o cenário da sociedade afrodescendente. Com a dificuldade dos homens em encontrarem emprego, as mulheres assumiam as despesas da casa através de vendas informais de comidas e roupas.

Com o esfacelamento da família africana pela escravatura, é geralmente em torno da mulher que começa a se formar uma nova família negra entre os forros, assim como são principalmente elas que mantêm o culto. As precárias condições de moradia e de trabalho a que fica exposta a maior parte dos libertos fazem com que a prole fique, na maior parte das situações, sob a responsabilidade única da mulher, que, com a precariedade das ligações, tem geralmente filhos de diferentes pais. O descompasso psicológico ocasionado pela libertação depois de uma vida de cativo, a incerteza frente às ambiguidades da nova situação forçam o negro liberto a se amoldar a expedientes para sobreviver, vivendo aqui e ali, trocando de quarto nas casas de cômodos de nação, ou se instalando em casebres erguidos longe do Centro da cidade. As mulheres respondem com bravura à situação: uma vez forras, e entre estas são maioria, procuram trabalho ligado à cozinha ou à venda nas ruas de pratos e doces de origem africana, alguns do ritual religioso, a comida de santo, e recriações profanas propiciadas pela ecologia brasileira. Algumas trabalham ligadas às casas aristocráticas, onde recebem sua cidadania de segunda classe; outras preferem se manter trabalhando em grupo, geralmente como pequenas empresárias independentes, cooperativadas, produzindo e vendendo suas criações. Verger fala do espírito ao mesmo tempo empreendedor e dominador da mulher: o homem se enfraquece no abandono do filho e com a perda da liderança que a mulher assume na vida religiosa. É dele que dependerá muito o destino e a continuidade do grupo, o poder redefinido entre os sexos, a poligamia africana dos machos senhores superada pelo matriarcalismo que se desenha nos bairros afastados de Salvador, como depois aconteceria no Rio de Janeiro (MOURA, 1995, p. 34).

Não foi só na casa de Tia Ciata que o samba carregava uma forte influência feminina. O batuque era constante nas casas das Baianas no Rio de Janeiro, sempre influenciado pela forte personalidade dessas mulheres, que patrocinavam e apadrinhavam compositores da época em uma espécie de mecenato popular. A presença feminina movimentava as rodas de samba. Devido a essa marcante presença, a cada ano as mulheres ganhavam mais espaço no cenário do samba, conduzindo ensaios de agremiações e auxiliando na organização dos desfiles de blocos e escolas de samba.

As tias Davina e Sadata, residiam na região do bairro da saúde, próxima à pedra do sal, região hoje chamada de Gamboa. Ali abriam suas casas que tornavam-se ponto de encontro dos baianos que chegavam ao Rio de Janeiro, acesso esse facilitado pela localização

geográfica das casas, ou seja, próximas ao cais por onde esses baianos chegavam. Segundo Epilatro (1997) foi na casa da tia Sadata, que nasceu um dos primeiros ranchos carnavalescos, o Rancho das Sereias, de Hilário Jovino Ferreira, sob o codinome de Lalu de Ouro.

Desde meados do sex. XIX as brincadeiras de rua acompanhadas por batidas do candomblé aconteciam pelas ruas da capital da República. Aos poucos essas brincadeiras passaram a ocorrer sob determinada organização, dando origem aos blocos, cordões e ranchos.

O carnaval era brincado por todos, porém, sempre com separações sociais. Os mais abastados desfilavam em carros alegóricos ao som de óperas ou batidas com discursos políticos e manifestos sociais. Os ranchos também eram dedicados às classes com maior poder aquisitivo e famílias com sobrenomes tradicionais. Os moradores de morros, pensões, do subúrbios, brincavam o carnaval em bocós, cada um sob o nome de um orixá, bairro ou algum apelido dado. Os blocos abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de morros e subúrbios cariocas e eram mais desorganizados.

No subúrbio carioca, mais precisamente no moro da Mangueira as mães de santo tias Tomásia e Fé já coordenavam blocos carnavalescos dedicados a seus filhos de santo de bambas, durante a festa divindades africanas eram evocadas ao som de muito samba e comidas típicas da Bahia.

Porém, nem tudo eram flores, os ritos africanos sofriam preconceito e com isso o carnaval dos blocos não era legalizado, sofrendo forte repressão de policiais. Para que pudessem brincar o carnaval sem sofrer repressões nas ruas, os negros baianos aproveitaram a estrutura da Igreja Católica e montaram irmandades que, de início, desfilavam em datas próximas do Natal.

Os ranchos eram mais aceitos pelas autoridades por serem mais organizados.

Tinha um rei e uma rainha, eleitos por seus integrantes, e três diferentes tipos de mestre: um para conduzir o canto, outro para cuidar da harmonia e outro responsável pelas coreografias, o chamado mestre-sala. Carioca da gema, mas baiana de alma, Maria do Adamastor foi considerada por alguns a primeira mulher a interpretar o papel de mestre-sala e participou de quase todos os ranchos e blocos como fundadora ou dirigente. Puxando o cortejo, o baliza e a porta-estandarte, com o som da viola, do cavaquinho, do ganzá, do prato e até, às vezes, da flauta. Essa lentidão causava irritação aos carnavalescos, que queriam dançar num ritmo mais alegre. Esse teria sido um dos motivos que levou sambistas – como Ismael Silva e seus

---

Universidade do Sagrado Coração

Rua Irmã Armanda, 10-50, Jardim Brasil – CEP: 17011-060 – Bauru-SP – Telefone: +55(14) 2107-7000

[www.usc.br](http://www.usc.br)



companheiros – a criar um novo ritmo que permitisse cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo (MUNIZ, 1976).

Ainda sobre ranchos:

Nos ranchos, cortejos de músicos e dançarinos religiosos mas pândegos e democráticos, que já anteriormente apareciam na Bahia, lutariam carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas da capital da República. A baiana Bebiãna, irmã de santo da grande Ciata de Oxum, é figura central da primeira fase dos ranchos cariocas, ainda ligada ao ciclo do Natal, guardando em sua casa, no antigo largo de São Domingos, a lapinha, em frente à qual os cortejos iam evoluir no dia de Reis. Hilário, que se tornaria o principal criador e organizador dos ranchos da Saúde, talvez o principal responsável pelo deslocamento dos desfiles para o Carnaval, o que transformaria substancialmente suas características: a festa profana passa a sugerir um novo enfoque musical e coreográfico, se transferindo para a Cidade Nova, em torno da praça Onze, os pontos de encontro, organização e desfile dos ranchos baianos (MOURA, 1995, p. 45).

O samba, que um dia permitiu a esses negros reviverem alguns rituais de seus antepassados, com o passar do tempo manteve sua batida, mas recebeu elementos englobados que foram aos poucos mudando sua forma. Ainda hoje, temos personalidades femininas marcantes no samba carioca, e devemos sempre lembrar das tias, mães e mães de santo que graças a força, coragem e determinação que foram protagonistas da origem de um dos principais elementos da música popular brasileira.

Nas inúmeras festas nas casas da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, nasceram os ranchos e cordões. Nos terreiros, perpetuavam-se os saberes das curas das ervas e das rezas fortes. Nas esquinas dos famosos tabuleiros de doces, essas mulheres criaram os pontos de encontro da cidade onde distribuía conselhos. Nessa época, a mulher era forte quase que anonimamente. Não lutava pelas grandes causas políticas, mas se mostrava imbatível nas lutas do cotidiano. Do ventre, vieram os filhos, novos intérpretes do samba. Dos braços, a força do trabalho que alimentou a sobrevivência dos seus. Dos pés, o gingado típico das passistas e porta-bandeiras. Da sabedoria, o dom de lutar sem esmorecer, mesmo que a vida dissesse “não” (A FORÇA FEMININA DO SAMBA, 2012).



## **AS MODINHAS E LUNDÚS DE CHIQUINHA GONZAGA E O SAMBA DE RODA DE TIA CIATA**

Segundo o dicionário da Música Popular Brasileira de Ricardo Cravo Albin, Chiquinha Gonzaga foi a precursora da Música Popular Brasileira. Nasceu na Freguesia de Santana na cidade do Rio de Janeiro, no dia 17 de outubro de 1847.

José Basileu Neves Gonzaga era parente do Duque de Caxias e tornou-se Marechal-de-Campo. Por ser de uma família tradicional, não recebeu a aprovação de sua união com a mulata e mãe solteira Rosa Maria de Lima. No entanto os dois casaram-se e José reconheceu Chiquinha como sua filha legítima além de tornar-se pai biológico de mais três filhos com Rosa.

Chiquinha começou seus estudos de piano erudito muito cedo, e teve como seu professor maestro Elias Álvares Lobo. Ao completar apenas dezesseis anos casou-se, por ordem de seu pai, com um homem oito anos mais velho chamado Jacinto Ribeiro do Amaral, oficial da marinha mercante. Mesmo diante do casamento contra sua vontade, Chiquinha teve três filhos com Jacinto.

Após o nascimento de seu terceiro filho, Chiquinha teve uma atitude extremamente condenável para a sociedade da época: pediu a separação de seu marido Jacinto. Como consequência, foi deserdada por seu pai e saiu de casa apenas com um dos três filhos. Sai de casa levando o filho João Gualberto, após ser proibida de visitar os outros dois filhos, ou até mesmo sua mãe e irmãos.

No Rio de Janeiro de 1877 o nome de Chiquinha Gonzaga foi cantarolado em maldosas quadrinhas satíricas pelas ruas. Este era o preço que ela pagava por romper as normas sociais e perturbar o funcionamento da ordem social (DINIZ, 2000, p.104).

Chiquinha desistiu de seu casamento por Jacinto entrepor-se contra sua verdadeira paixão: a música. Resolveu viver com o engenheiro e apreciador de música João Batista de Carvalho Júnior, seu relacionamento dura pouco tempo e Chiquinha passa a viver sozinha, modestamente, sem ajuda da família, no bairro de São Cristóvão. Consegue sobreviver lecionando piano e tocando em bailes. Aos poucos, torna-se reconhecida como compositora, trabalhando ativamente para o teatro musical, no Rio de Janeiro. Logo suas partituras passam

---

Universidade do Sagrado Coração

Rua Irmã Armanda, 10-50, Jardim Brasil – CEP: 17011-060 – Bauru-SP – Telefone: +55(14) 2107-7000

[www.usc.br](http://www.usc.br)

a ser as mais vendidas do Rio de Janeiro. Nasce a música popular brasileira, da mistura da influência europeia e dos batuques das senzalas.

Chiquinha Gonzaga representava a dança. Numa fase em que a música é basicamente música de sala de visitas, e a dança é um grande ornamento da vida social, ninguém conhecia melhor que ela a fórmula do sucesso no gênero de dança de salão. Só ela era mesmo capaz de fazer “dançar as almas do outro mundo” (DINIZ, 2000, p.145).

Com a venda de suas partituras, mesmo com o “torcer de nariz” da elite da época, Chiquinha viajou diversas vezes à Europa entre os anos de 1902 e 1910, apresentando a música brasileira em diversos países da Europa. Chiquinha apresentava modinhas brasileiras e batidas mais fortes como Lundus

A modinha, um dos primeiros gêneros de canção brasileira, a propósito da qual Mário de Andrade discute as concepções do esteta francês, remonta aos fins do século XVII, e seria tocada por muito tempo de forma camerística nos salões, retornando às ruas nesse fim de século XIX com os tocadores de violão, instrumento que substitui a viola e que por seu baixo custo e leveza se torna o instrumento harmônico e solístico possível para o músico brasileiro moderno. Com o espírito romântico que toma seus versos, característicos da época, muitos afamados literatos a cultivam, oscilando a modinha entre um pernosticismo ingênuo e uma abordagem mais trivial celebrando os pequenos casos da cidade. Tocada por músicos amadores de rua, se torna também um sucesso nos circos na voz de Eduardo das Neves, o palhaço negro que se torna um dos primeiros hits dos espetáculos-negócio no Rio, para se difundir num consumo ainda mais generalizado mais tarde adaptada por Catulo da Paixão Cearense, antigo estivador da Gamboa que aparece com a onda nacionalista que toma o país já nas primeiras décadas do novo século (MOURA, 1983, p.77).

Chiquinha conquistou o público com o passar do tempo e de uma representante das mulheres mundanas, sua música traduziu-se no balanço dos bailes e ao poucos tornou-se trilha sonora de muitos acontecimentos da mais alta elite.

Nas pensões, casarios populares no coração do Rio de Janeiro, capital federal da República em finais do Séc XIX, a trilha sonora era um pouco diferente. Tia Ciata, abria sua casa como uma espécie de mecenas popular apresentar as rodas de samba baianas aos cariocas. Aos poucos o ritmo ganhou uma nova cara, acompanhado de violões, pandeiros, cuicas, entre tantos outros que foram incorporados ao samba com o passar dos tempos. Os

batuques na casa de Tia Ciata tornaram-se cada vez mais conhecidos. Segundo Moura (1983), Tia Ciata fez de sua casa no coração do Rio de Janeiro, em torno da extinta praça onze, a Pequena África.

As festas na casa de Tia Ciata ficaram famosas na Praça Onze. No fundo do quintal reinava o samba, com mote e partido alto, riscado nos pés, e que era constantemente perseguido pela polícia. Na sala da frente, o baile, o chá dançante, permitido pelas autoridades (THEODORO, 2009, p. 224).

Foi na casa de Tia Ciata que o primeiro samba gravado foi composto, por Donga e Mauro de Almeida, intitulado "Pelo Telefone". Nascida em uma pequena cidade da Bahia, nos últimos dias de Abril de 1854, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1876, instalando-se nas redondezas da Praça Onze de Junho, considerada por conta disso, o berço do samba. Cozinheira de “mão cheia” Tia Ciata ganhava seu “pão diário” através da venda seu tabuleiro de seus quitutes tipicamente baianos. Com seu carisma, logo tornou-se conhecida na região, passando a promover reuniões “regadas a samba” em sua casa. na qualidade de Batalão-omin. Realizava igualmente rituais de culto aos seus orixás africanos.

Cada vez mais popular, Tia Ciata recebia em sua casa um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que lá iam saborear seus pratos típicos, principalmente sua moqueca (AMARAL, 2008).

Tia Ciata, entre os cortiços e pensões, difundiu a batucada do samba baiano, fornecendo o cenário ideal para o nascimento do samba carioca, enquanto Chiquinha Gonzaga superava todos os paradigmas e preconceitos de sua época em nome de sua arte. Mulheres à frente do seu tempo, pioneiras da música brasileira.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Tanto Tia Ciata, quanto as negras baianas, ou Chiquinha Gonzaga tiveram papel importante na composição da origem da música popular brasileira. Não temeram em ousar, em lutar pela permanência de seus costumes e ritos ou até mesmo para manter viva a paixão pela música. Mesmo diante do preconceito sexista, da visão em que somente os homens poderiam dirigir a

própria vida, cabendo á mulher o mero papel de coadjuvante, essas mulheres assumiram o papel de protagonista de seus próprios destinos.

Este artigo teve como objetivo apontar a importância da participação feminina na composição dos primeiros sambas cariocas, não só como mecenas populares, mas como participantes efetivas na criação de cadências e batuques. Como Chiquinha Gonzaga que desenvolveu uma harmonia marcante que acabou por englobar-se ao samba e originou peças marcantes para o quebra-cabeça da música popular brasileira.

Deixamos aqui nossa homenagem a essa mulheres de fibra e coragem e suas produções atemporais.

## **THE FEMALE PARTICIPATION IN THE ORIGIN OF RIO DE JANEIRO'S SAMBA: FROM TIA CIATA TO CHIQUINHA**

### **ABSTRACT**

This article was developed through bibliographic research and has as objective to present a study on women's participation at the creation of the identity of the samba. Among mothers, wives, partners that after the abolition of slavery, helped with their trays of delicacies *baianas* often ensuring the budget of home, were the inspirations and great contributions in the composition of the first sambas. Not far away from there, Chiquinha Gonzaga, abolitionist and passionate about samba, shocked society preferring the music instead of a traditional marriage. Hers compositions were fundamental influence on the harmonization of the samba. Women from different backgrounds and trajectories, but with the same passion: the samba!

**Keywords:** Women in Samba. Tia Ciata. Chiquinha Gonzaga.

### **REFERÊNCIAS**

ALBIN, R. C. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AMARAL, E. **Alguns aspectos da MPB**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.

DINIZ, A. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga**: crianças famosas. São Paulo: Callis, 2000.

ESPILOTRO, S. (Org.). **História do samba**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

---

Universidade do Sagrado Coração

Rua Irmã Armanda, 10-50, Jardim Brasil – CEP: 17011-060 – Bauru-SP – Telefone: +55(14) 2107-7000

[www.usc.br](http://www.usc.br)

GOMES, T. de M. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830 – 1932. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29-30, p. 175-198, 2003. Disponível em: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n29\\_30\\_p175.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n29_30_p175.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2015.

LAZARONI, D. **Chiquinha Gonzaga**: sofreu e chorei, tive muito amor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LIMA, S. L. L. Imprensa feminina, revista feminina. A imprensa feminina no Brasil. **Projeto História**, São Paulo, n.35, p. 221-240, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2219/1320>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MUNIZ J. J. **Do batuque à escola de samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

RIBEIRO, P.; DUARTE, A. **Minhas duas estrelas**. São Paulo: Globo, 2006.

SILVA, J. C. G. Culturas africanas e cultura afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música. **Unifesp**, 2013. Disponível em: <[http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura\\_afro\\_brasileira/culturas\\_africanas\\_e\\_afro-brasileira.pdf](http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/culturas_africanas_e_afro-brasileira.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2015.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, L. A. S. de. **Imprensa feminina**: a mulher vista nas páginas das revistas. 2002. 83 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/LidianeSouza.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

THEODORO, H. Guerreiras do samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12169/9484>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, A. **Raízes da música popular brasileira**. São Paulo: Martins, 1977.

VIANA F. L. **O Negro na Bahia**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.