

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

É canto negro: orgulho no samba e nas trajetórias de Dona Ivone Lara e Tia Doca da Portela

Denise Santiago Figueiredo 

Secretaria de Educação do Estado da Bahia | Teixeira de Freitas, Bahia, Brasil

Ana Paola Laeber Costa 

Instituto Federal do Espírito Santo | Colatina, Espírito Santo, Brasil

Resumo: O samba é uma manifestação artística que se mantém como importante traço cultural brasileiro, possuindo em sua gênese, essencialmente, aspectos inerentes a população negra. As mulheres por muito tempo foram silenciadas e alijadas do contexto sambista, mesmo o gênero ter sido gestado em tantos quintais e terreiros de donas e tias do samba. Com isso, este trabalho vai ao encontro de dois grandes nomes do samba brasileiro: Dona Ivone Lara e Tia Doca da Portela para estimular ainda mais reconhecimento e refletir a respeito dos padrões patriarcais que ainda permeiam a cultura nacional. Assim, é imperativo investigar a produção destas mulheres, representada em suas interpretações e composições afim de verificar as vozes que ecoam não apenas suas artes, mas suas ancestralidades e o direito à liberdade dentro da arte contemporânea. Para tanto, utiliza-se um percurso metodológico que explora a musicalidade, sonoridade e as letras das canções em análise.

Palavras-chave: Samba, Dona Ivone Lara, Tia Doca da Portela, Liberdade, Ancestralidade.

Abstract: Samba is an artistic manifestation that remains an important Brazilian cultural trait, having in its genesis, essentially, aspects inherent to the black population. Women were silenced and excluded from the samba context for a long time, even though the genre was created in so many backyards and land of samba owners and aunts. With this, this work meets two great names in Brazilian samba: Dona Ivone Lara and Tia Doca da Portela to stimulate even more recognition and reflect on the patriarchal patterns that still permeate national culture. Therefore, it is imperative to investigate the production of these women, represented in their interpretations and compositions in order to verify the voices that echo not only their arts, but their ancestry and the right to freedom within contemporary art. For that, a methodological approach is used that explores the musicality, sound and lyrics of the songs under analysis.

Keywords: Samba, Dona Ivone Lara, Tia Doca da Portela, Freedom, Ancestry.

O negro não influenciou a cultura brasileira, ele trouxe e edificou a cultura junto com as demais etnias que formaram o nosso povo. Nascido do batuque dos terreiros e das encruzilhadas da dor, o samba é mais do que música: é verbo, é corpo, é política. Criação das comunidades negras brasileiras, forjado no calor da luta e da esperança, o samba é território onde a dor se transforma em ritmo e a alegria em gesto de insubmissão. Mesmo canonizado como símbolo de brasilidade, ele carrega em cada batida as marcas da desigualdade que a égide da falsa democracia racial – desvelada por Luiza Bairos (2003) e Abdias do Nascimento (1978) – insiste em ocultar. Então, mesmo dogmatizado como representante da cultura brasileira, o samba não deixa de ser resultado da força da população negra. Essa trajetória evidencia o valor do samba não apenas como expressão musical, mas também instrumento de liberdade, em que música e dança se constituem como recursos de afirmação identitária e luta contra opressões sociais e raciais. Falamos de um lugar onde a memória e denúncia se entrelaçam, onde a poética negra narra o que a história oficial tentou silenciar. É nesse compasso que este estudo se inscreve, ao reverenciar as trajetórias de Dona Ivone Lara e Tia Doca da Portela: mulheres negras que, com suas vozes e cadências, refizeram os caminhos do samba como prática de orgulho e reexistência.

Essa manifestação artística que emergiu no final do século XIX contou com a contribuição essencial das mulheres negras em sua formação. Ainda assim, muitas dessas mulheres permaneceram em um espaço de invisibilidade, ou foram relegadas a papéis secundários na narrativa do samba. Tal realidade exemplifica como as dinâmicas de gênero e raça se entrelaçam nas estruturas sociais brasileiras, resultando em um silenciamento histórico das vozes femininas, especialmente das mulheres negras, cuja participação e intervenção foram, muitas vezes, desconsideradas.

Historicamente, as mulheres negras desempenharam um papel crucial na consolidação do samba, contribuindo como compositoras, intérpretes e guardiãs das tradições musicais afro-brasileiras. Entre as figuras proeminentes nesse contexto, destaca-se Tia Ciata¹, uma das precursoras do samba, que não apenas acolheu os primeiros sambistas em sua residência, mas também foi uma

¹ “Nascida em Salvador em 1854, presumidamente de escravos forros, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá, casou-se com João Batista da Silva, também negro e baiano, que em Salvador chegara a cursar dois anos da Faculdade de Medicina e mais tarde conseguiu emprego no gabinete do chefe da polícia da capital federal — e, de acordo com o depoimento de seu neto, isso foi possível graças à intervenção dos orixás de Tia Ciata, que teriam curado a perna doente do então presidente da República, Wenceslau Brás!” (Sandroni, 2012, p. 104).

figura central na organização das primeiras rodas de samba no Rio de Janeiro. O título “tia”, que precedia o nome de Ciata, era atribuído porque “naquela região, famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs), conhecidos como *tios* e *tias*, promoviam encontros de dança (samba) à parte dos rituais religiosos (candomblés)” (Sodré, 1998, p. 14).

Na diáspora baiana, no período pós-abolição, diversos grupos sociais negros e periféricos migraram para o Rio de Janeiro, que, até 1960, era a Capital Federal. Esse deslocamento foi motivado pela busca de melhores condições de vida. A riqueza da história de Tia Ciata reside em sua hospitalidade, que abriu as portas de sua casa para inúmeros compositores e sambistas. Vale ressaltar que o samba da época não se assemelha ao gênero que vivenciamos hoje. O projeto ideológico republicano da recém-proclamada república em 1889 se opôs a manifestações culturais como o samba e a capoeira. Por exemplo, as reformas de Pereira Passos, implementadas em 1904, proibiram a prática da capoeira, considerando-a uma prática não civilizada. Este projeto, portanto, excluiu tradições que enriqueceram a cultura carioca e, por extensão, a brasileira.

Tia Ciata, uma mulher negra e baiana, abriu sua casa na Cidade Nova, região conhecida na época como Pequena África, devido ao deslocamento de grupos baianos para locais como Gamboa, Morro da Saúde e Santo Cristo, todos situados na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

FIGURA 1 – Mapa da região portuária do Rio de Janeiro



Fonte: Google maps (2021).

É nesse contexto que surgem os primeiros registros das rodas de samba, que, à época, eram consideradas ilegais. Na residência de Tia Ciata, foi registrado o primeiro samba, de autoria de Donga, em 1916. Essa informação é de suma importância para a cultura brasileira, pois muitos ainda desconhecem que uma mulher negra, ao se estabelecer no Rio de Janeiro, propiciou a criação do samba “Pelo Telefone” em seu quintal.

Essas dinâmicas sociais, que emergiram nesse ambiente, podem ser compreendidas à luz do conceito de campo social proposto por Bourdieu, que afirma que um campo é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. Segundo Bourdieu (apud Catani et al., 2017, p. 65), “as práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo”. Isso reflete as lutas e as interações que moldaram a cultura do samba, onde a casa de Tia Ciata se configurou como um espaço potente de criação.

A primeira mulher a assinar um enredo de escola de samba, Dona Ivone Lara, e Tia Doca, dona de uma das mais famosas rodas de samba do Rio de Janeiro, o “Pagode da Tia Doca” são imprescindíveis para a história do samba. Outras mulheres também são icônicas: Dona Dodô da Portela, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Elza Soares, Tia Surica, Alcione, Clara Nunes, Teresa Cristina, Mariene de Castro, Fabiana Cozza, Mart’nália, Nilze Carvalho, todas devem ser reconhecidas como legatárias da tradição que Tia Ciata ajudou a estabelecer. É essencial que sua figura seja constantemente resgatada nas discussões sobre o samba, a fim de honrar essa memória. Falar sobre o samba é falar sobre pertencimento, identidade e cultura, e podemos afirmar com orgulho que existem rodas de samba que resistem em diversas regiões do Brasil, narrando as histórias de seus territórios, de todo o país e de seus habitantes. Essa pluralidade no samba enriquece a cultura nacional e reafirma a importância das vozes femininas e negras na rememoração de seus ancestrais e na construção das identidades brasileiras.

É ao longo da rica história do samba, que a contribuição das mulheres negras se torna inegável, embora frequentemente subestimada e invisibilizada. Apesar de figuras como as mulheres sambistas mencionadas anteriormente terem desempenhado papéis cruciais na formação deste gênero musical, suas vozes e narrativas frequentemente permanecem silenciadas nas versões hegemônicas da história. Esse silenciamento transcende o reconhecimento individual, refletindo um padrão mais abrangente

de exclusão que permeia a cultura brasileira, onde as experiências das mulheres negras são frequentemente relegadas a um segundo plano. Assim, é imperativo investigar o combate a essa dinâmica, manifestada nas letras e na representação do samba, bem como de que maneira essas vozes ainda ecoam sua arte e sua ancestralidade nas discussões contemporâneas.

1. Do silêncio à batucada: a mulher negra e a luta por espaço no samba

Desde o período colonial e durante as grandes navegações, ideologias racistas foram empregadas para justificar a exploração de africanos e seus descendentes, tratando-os como seres inferiores. Essas teorias pseudocientíficas² sustentavam uma hierarquia social que desumanizava os negros, legitimando a prática da escravidão e anulando o valor de suas vozes na sociedade. Uma das práticas cruéis de controle e silenciamento consistia no uso de máscaras de ferro, que eram aplicadas não apenas para impedir que os escravizados se alimentassem das colheitas de cana-de-açúcar e cacau, mas também para instigar medo e reforçar uma sensação de mudez. Esse recurso não visava apenas a limitação física dos indivíduos negros, mas também a supressão de suas identidades, com a intenção de eliminar sua capacidade de expressão.

Ao investigar o legado de opressão e silenciamento imposto às populações negras e colonizadas, Grada Kilomba (2019) destaca a brutalidade das práticas coloniais, que tinham como objetivo controlar não apenas os corpos, mas também as vozes e as identidades desses grupos. Ela argumenta que o colonialismo perpetua um regime de exclusão e dominação, no qual o direito à fala é restringido e hierarquizado. Como elucidado em sua obra *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano* (2019),

² Sobre o racismo científico construído no final do século XIX e início do XX, destaca-se a atuação de Franz Boas, que, em *The Mind of Primitive Man* (1911), questionou a ideia de raças biológicas e criticou o evolucionismo cultural dominante na antropologia. Sua discípula, Zora Neale Hurston, também abordou as vivências negras em ambientes marcados pelo racismo científico, especialmente em obras como *Mules and Men* (1935). Ambos contribuíram para o início da desconstrução das teorias racistas dentro das ciências humanas.

A máscara representa o colonialismo como um todo. Ele simboliza políticas sádicas de conquista de dominação de seus regimes brutais de silenciamentos das (os) chamadas(os) outras(os): Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p. 33).

A máscara representa as barreiras estabelecidas pelos colonizadores para silenciar os colonizados, obstruindo a comunicação de suas experiências e a denúncia de injustiças, como o colonialismo, o racismo e outras formas de violência. Essas “máscaras” funcionam como um mecanismo de ocultação, perpetuando o silêncio em relação às violências perpetradas contra os colonizados, a fim de proteger a estrutura de poder e a supremacia dos colonizadores. Em síntese, a metáfora da máscara simboliza a voz do oprimido, configurando uma estratégia de dominação que impede que as narrativas dos colonizados sejam amplificadas e reconhecidas na esfera pública.

Ao investigar o legado de opressão e silenciamento imposto às populações negras e colonizadas, Grada Kilomba (2019) enfatiza a brutalidade das práticas coloniais, que buscaram não apenas controlar o corpo dessas populações, mas também cercear suas vozes e identidades. Nesse contexto, o samba desponta como uma expressão cultural significativa que, embora historicamente marginalizada, revela as vivências e afetos das mulheres negras. A autora portuguesa, cuja obra transita por múltiplas disciplinas, argumenta que o colonialismo institui um regime de exclusão e dominação, onde o direito à fala é restrito e hierarquizado. Desse modo, ao reivindicarem seu espaço dentro do samba, as sambistas desafiam as narrativas hegemônicas e reafirmam suas identidades, contribuindo para a construção de uma memória coletiva que resiste às estruturas coloniais de silenciamento.

Inspirada por Linda Alcoff (2016), Djamila Ribeiro (2017) destaca a importância de considerar a identidade social como um elemento fundamental para a descolonização do conhecimento, argumentando que esse processo visa “não somente evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas também mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico” (Ribeiro, 2017, p. 29). A descolonização do conhecimento refere-se à necessidade de questionar e modificar as estruturas de saber que foram estabelecidas e moldadas por práticas e perspectivas coloniais, as quais impuseram narrativas e valores de grupos dominantes.

Ribeiro enfatiza que, ao examinar as identidades, é possível perceber como o colonialismo gerou determinadas identidades, muitas vezes hierarquizadas e marginalizadas, para sustentar sua dominação. Essa construção identitária não apenas delimita grupos, mas também influencia a maneira como estes são percebidos e ouvidos no âmbito do conhecimento. Consequentemente, certas identidades — especialmente as das populações colonizadas — foram historicamente “silenciadas” e “desautorizadas” no que Ribeiro denomina “sentido epistêmico”, ou seja, desvalorizadas e desacreditadas como fontes de conhecimento legítimo.

A “Árvore do Esquecimento”, conforme descrita por Neli Lopes (2011), simboliza de maneira contundente o processo de silenciamento imposto aos africanos durante a travessia do Atlântico. Ao embarcarem nessa jornada, esses indivíduos eram compelidos a dar voltas ao redor da árvore – nove para os homens e sete para as mulheres – com a crença de que esse ritual produziria uma amnésia coletiva acerca de suas vivências. Tal prática visava forçá-los ao esquecimento de suas origens, memórias e identidades culturais, promovendo um apagamento de sua história pessoal e coletiva. Este ritual desumanizador buscava suprimir a capacidade de resistência dos africanos, convertendo-os em figuras destituídas de autonomia e *agency* (agência). A metáfora da máscara encontra ressonância nessa concepção, pois ambos os símbolos refletem o intento colonial de erradicar a voz e a autonomia dos colonizados.

Contudo, a representação do escravizado como figura passiva e sem identidade no monumento associado à “Árvore do Esquecimento” contrasta com as evidências históricas que demonstram a organização de rebeliões e o cultivo de novas formas de pertencimento entre os africanos trazidos para as Américas. Dessa forma, a narrativa do silenciamento é insuficiente para capturar a amplitude das lutas que moldaram as identidades afrodescendentes. As vozes marginalizadas – especialmente das mulheres negras, que enfrentavam opressões articuladas de raça e gênero – encontraram meios de ressoar e resistir, revelando uma dinâmica contínua de afirmação identitária que desafia a tentativa de apagamento. Como apontam Lélia González (2020) e Angela Davis (2022), a experiência da mulher negra no Brasil e nos Estados Unidos está marcada por uma trajetória histórica de resistência ativa, muitas vezes silenciada pelas narrativas dominantes. Patrícia Hill Collins (2022) destaca que o conhecimento produzido a partir dessas vivências constitui uma forma de epistemologia própria, o

que se alinha à noção de "pensamento situado". Ao mesmo tempo, Maria Lugones (2014) nos convida a compreender como a colonialidade do poder forjou uma colonialidade do gênero, inserindo as mulheres negras em um lugar duplamente marginalizado. A partir dessas reflexões, compreendemos que o canto, a dança e o corpo negro em movimento são formas de insurgência, de enunciação e de preservação de uma memória coletiva que insiste em existir.

2. Entre o cuidar e o cantar: a trajetória de Dona Ivone Lara

FIGURA 2 – Ivone Lara.



Fonte: Walter Firmo (Rio de Janeiro, 1992).

Reconhecido como um dos gêneros mais originais da música popular brasileira, o samba, no que tange à representação do universo feminino, não apenas veiculou uma imagem estereotipada da mulher brasileira ao exterior, como também passou por uma profunda reformulação ao romper com um cenário predominantemente masculino. Com o surgimento das escolas de samba, a

representatividade feminina adquire uma dimensão significativamente mais ampla, superando a mera construção preconceituosa e limitada que prevalecia anteriormente. Dona Ivone Lara, uma das pioneiras nesse movimento, teve suas composições gravadas por grandes nomes da música brasileira, como Elza Soares, Maria Bethânia e Martinho da Vila, o que ajudou a consolidar sua relevância dentro do samba e da música popular brasileira. Suas canções, como "Sonho Meu", "Alguém Me Avisou" e "Acreditar", ultrapassaram o universo do samba, sendo interpretadas por artistas de diferentes estilos, o que demonstrou a transcendência de sua obra e sua influência na MPB. Dessa forma, Dona Ivone Lara não apenas rompeu barreiras dentro de seu gênero musical, mas também conquistou um lugar de destaque na música brasileira, com sua obra sendo difundida e reinterpretada por outros intérpretes de renome.

Dona Ivone Lara, pioneira na integração das mulheres no samba, tem sua trajetória marcada por grandes perdas e conquistas, que a consolidaram como uma figura de referência na música brasileira. Sua história transcende a música, pois ao tornar-se a primeira mulher a integrar a ala de compositores de uma escola de samba, ela rompeu barreiras de gênero e raciais, adentrando um espaço historicamente dominado por homens e marcado pelas desigualdades sociais e raciais do Brasil. Esse feito representa uma conquista não só para a música, mas também para as mulheres negras, que, durante muito tempo, enfrentaram múltiplas camadas de exclusão. A relevância de sua obra é refletida no impacto que causou em diversos intérpretes renomados e na perpetuação de sua contribuição para a cultura brasileira.

Dona Ivone Lara contribuiu para valorizar a herança cultural negra no samba, reafirmando o papel central da população afrodescendente na construção da música popular brasileira. Como mulher negra, enfrentou desafios que combinavam racismo e machismo, superando barreiras para alcançar reconhecimento. Sua trajetória é emblemática das tensões de uma sociedade marcada pelo racismo estrutural e pelo patriarcado.

Ao contrário das representações estereotipadas e sexualizadas da mulher negra, Dona Ivone Lara conquistou respeito e protagonismo no samba, tornando-se um símbolo de dignidade e talento. Seu legado transcende suas composições, representando superação e empoderamento feminino e negro, inspirando tanto artistas quanto movimentos de luta por igualdade racial e de gênero no Brasil.

Nonagenária e multifacetada, Yvonne Lara da Costa, amplamente conhecida como "Dona Ivone Lara", nasceu em 13 de abril de 1922. De acordo com o calendário carioca, o Dia da Mulher Sambista é comemorado nessa data em homenagem a ela, que se destacou como a primeira mulher a integrar uma ala de compositores, rompendo o estigma que associava a composição de samba exclusivamente ao universo masculino. Seu ambiente familiar era profundamente musical: sua mãe era cantora e seu pai, violinista. As tradições afro-brasileiras também estavam presentes em sua formação, pois sua tia Teresa cantava jongos, cantigas tradicionais dos escravizados, enquanto as rodas de choro organizadas por seu tio, Dionísio Bento da Silva³, foram influências significativas em sua trajetória musical.

Dona Ivone Lara perdeu seus pais ainda jovem e, por intermédio da patroa de sua mãe, foi direcionada a estudar em um internato, onde permaneceu por 17 anos. Durante sua experiência no Colégio Municipal, teve a oportunidade de receber aulas de música erudita com renomadas professoras, como Zaíra de Oliveira⁴ e Lucília Villa-Lobos⁵. A representatividade feminina na vida de Dona Ivone Lara é acentuada pela sua posição como mulher negra em um cenário artístico historicamente dominado por homens e marcado por profundas desigualdades raciais. Essa representatividade é, segundo Mila Burns, corroborada por declarações de Dona Ivone em entrevistas, nas quais ela ressalta que “essas mulheres não foram apenas referências musicais, mas pessoais. A trajetória das duas, mulheres de homens famosos, profissionalmente reconhecidos, mas que não abriam mão de trabalhar, foi uma forte influência”⁶.

³ Dionísio Bento da Silva (tio) – Um dos precursores do trombone no choro, ele tocava no Bloco dos Africanos. Também tocava violão sete cordas e cavaquinho. Aliás, foi no cavaquinho dele que Ivone aprendeu a tocar, além de ver o tio receber nomes como Pixinguinha, Jacob, Cândido Pereira das Neves, entre outros, em saraus na sua casa em Inhaúma. Disponível em: <<http://conteudopublicacoes.com.br/ivonelara/passa-a-passo.html>>. Acesso em: 27 de abril de 2025.

⁴ A cantora lírica (1891-1951), destaque no Rio de Janeiro dos anos 1920, venceu o concurso da Escola de Música, mas, devido a barreiras sociais, não pôde usufruir da bolsa de estudos para a Europa.

⁵ Lucília Guimarães (1886-1966), primeira esposa de Villa-Lobos e pianista virtuosa formada no Instituto Nacional da Música, foi essencial no refinamento estético das primeiras obras do compositor, embora sua contribuição seja pouco reconhecida.

⁶ Entrevista feita pela revista online Tribuna à Mila Burns, autora do livro “Nasci para cantar e sonhar”, datada em 15/03/2009, atualizado em 19/01/2013. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/a-forca-da-mulher-na-musica-brasileira/>>. Acesso em 17 out. 2024.

As relações refletem-se nas obras da artista, que, sob a influência do canto orfeônico⁷, apresentam melodias sofisticadas e harmoniosas. Denominada de forma elogiosa pela imprensa como a “imaculada dama do samba”, sua trajetória é analisada em diferentes momentos por Mila Burns:

Dona Ivone seria, [...], a expressão do encontro entre diferentes correntes de tradição cultural [...]. Em sua formação musical, houve uma forte união entre popular (o samba e o chorinho, das rodas que frequentava com a família, especialmente em Madureira) e erudito (presente nas aulas teóricas e nos hinos cantados na classe de canto orfeônico da qual participava no colégio interno), um retrato da aclamada originalidade cultural brasileira. Encontrava, no colégio, meninas de classes sociais diferentes da sua e, quando voltava para casa, se deparava com a realidade das casas pobres do subúrbio do Rio de Janeiro. Convivia com negros, brancos, com pessoas de formação escolar alta ou gente sem qualquer estudo (Burns, 2006, p. 23).

Após deixar o internato, Dona Ivone Lara passa a residir com seu tio Dionísio e é aprovada na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto. Posteriormente, atua como enfermeira plantonista de emergência, e, nas horas vagas, participa das rodas de choro organizadas por seu tio, ao lado de importantes nomes da música brasileira, como Pixinguinha (1897-1973)⁸ e Jacob do Bandolim (1918-1969)⁹.

Além de sua carreira como enfermeira, decide ampliar sua formação e torna-se assistente social, sendo contratada pelo Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro, onde se especializa em terapia ocupacional. Sua atuação estende-se ao Serviço Nacional de Doenças Mentais, onde trabalha

⁷ O canto orfeônico, prática coral em larga escala promovida no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 sob Getúlio Vargas, foi institucionalizado por Villa-Lobos nas escolas públicas como forma de promover o patriotismo e integrar culturalmente a população.

⁸ Pixinguinha (1897-1973). Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha, foi um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira e do choro. Nascido em 23 de abril de 1897, no Rio de Janeiro, ele se destacou como arranjador, instrumentista e compositor. Sua música mais famosa, "Carinhoso", é um ícone da MPB. Filho de flautista, Pixinguinha revolucionou o choro, tornando-se uma referência na música brasileira e influenciando gerações. <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-pixinguinha/>

⁹ Jacob do Bandolim (1918-1969). Jacob Pick Bittencourt, conhecido como Jacob do Bandolim, foi um dos grandes nomes da música brasileira e do choro. Nascido em 14 de fevereiro de 1918, no Rio de Janeiro, se destacou como compositor, instrumentista e bandolinista. Sua música mais famosa, "Dois de Fevereiro", é um ícone do choro e uma das suas composições mais celebradas. Filho de Francisco Gomes Bittencourt e Rackel Pick, Jacob iniciou sua trajetória musical tocando gaita e violino, até se consagrar no bandolim, revolucionando o gênero e tornando-se referência para gerações de músicos. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/jacob-do-bandolim/>> Acesso em: 27 de abril de 2025

com a renomada psiquiatra Nise da Silveira¹⁰, cuja contribuição foi fundamental para a humanização dos tratamentos psiquiátricos no Brasil. Domênica dos Reis¹¹, terapeuta ocupacional, compõe um grupo de estudos na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e contribuiu na pesquisa sobre a atuação de Dona Ivone nessa área. Assim ela traz a seguinte reflexão:

“[...] uma característica que é marcante trazida pela prática dela no samba e que se relaciona diretamente com a Saúde Mental é a maneira como valoriza o cotidiano e sentimentos. Dona Ivone Lara utilizou a música e o samba como recurso de produção de vida, as rodas de sambas ultrapassaram os muros do Hospital psiquiátrico e chegaram na avenida da Sapucaí, a exemplo, temos a aceleração da bateria do Salgueiro. Há um pioneirismo de reforma psiquiátrica, em expandir o ser estar louco, que possibilitou a expressão, pulsão de vida!” (Reis, 2023).

A contribuição de Dona Ivone Lara para a música brasileira, especialmente no campo do samba, reflete um movimento cultural e social que também se entrelaça com a luta por reconhecimento das mulheres negras na sociedade brasileira. Sua trajetória é marcada pela superação de barreiras impostas por um cenário musical predominantemente masculino e branco. Ao longo de sua carreira, Dona Ivone Lara desempenhou um papel crucial na construção de um novo espaço para as mulheres dentro do samba, cuja origem remonta à década de 1960. Esse movimento foi influenciado por figuras como os médicos psiquiatras Frantz Fanon (1925-1961) e Franco Basaglia (1924-1980), que, em suas próprias áreas de atuação, também promoveram a luta por direitos humanos e pela humanização do tratamento das pessoas marginalizadas, incluindo aquelas com sofrimento psíquico. Dona Ivone Lara, assim como essas figuras, contribuiu para a construção de uma nova mentalidade que rompesse com as práticas desumanizantes e abrisse caminhos para a cidadania plena das mulheres negras no campo da música.

¹⁰ Nise da Silveira (1905-1999) nasceu em Maceió, no dia 15 de fevereiro de 1905. Filha de um professor de matemática e uma pianista, Nise demonstrou desde cedo interesse pelos estudos e, ao contrário de muitas conterrâneas de sua época, pode investir em sua educação, sendo admitida na Faculdade de Medicina da Bahia aos 21 anos. O começo da sua formação acadêmica já foi pontuado pelos desafios que até hoje em maior ou menor grau perseguem mulheres: dos 158 integrantes da turma de Medicina de 1926-31, Nise era a única mulher. A única integrante do sexo feminino em uma turma gigantesca de futuros médicos. Uma das primeiras mulheres a se formar em Medicina no país. Em 1999, aos 94 anos, conhecida pelo jeitoafável porém decisivo [...] o Brasil perdia seu maior expoente da luta antimanicomial. Disponível em: <https://www.sbh.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1046>. Acesso em: 27 de abril de 2025.

¹¹ Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/editorial/a-sabedoria-ancestral-de-dona-ivone-lara/>>. Acesso em 17 out. 2024.

Inserida em um ambiente historicamente masculino e superando barreiras de preconceito, Dona Ivone Lara não apenas conquistou seu espaço, mas o fez de maneira imortal. Ao integrar a ala de compositores da escola de samba Império Serrano, ela se tornou um símbolo de resistência e talento, ganhando o respeito e a admiração de todos ao seu redor. Em 1965, ao coassinar o sambarenredo "Os Cinco Bailes do Rio", em colaboração com Bacalhau e Silas de Oliveira, Dona Ivone selou sua posição de prestígio na cena musical carioca, contribuindo para a perpetuação do samba e de suas raízes africanas. Sua obra é imbuída de elementos da herança afro-brasileira, refletidos nas tradições do samba de roda, jongo e partido-alto, e sua contribuição à música é imensurável. O reconhecimento internacional não tardou, e com o lançamento do LP "Ivone Lara", a cantora conquistou fãs em países africanos, onde recebeu o carinhoso título de "Mãe da Angola", e em diversos cantos do mundo, incluindo Europa, Japão e Estados Unidos, onde sua voz ecoava como um hino de resistência e identidade. Dona Ivone Lara faleceu no Rio de Janeiro, em 16 de abril de 2018, aos 97 anos, três dias após celebrar seu aniversário. Sua partida, embora marcada pela dor da perda, não apagou a chama que ela acendeu na música brasileira. Seu legado continua a brilhar, como uma estrela-guia, iluminando o caminho das futuras gerações de mulheres negras e sambistas.

3. Tia Doca e a tradição do samba dentro do terreiro

FIGURA 3 – Tia Doca da Portela.



Fonte: Angélica de Almeida (Rio de Janeiro, 2006).

Jilçária Cruz Costa, conhecida como Tia Doca da Portela, fez de tudo na escola: além de puxar corda, ação comum quando as escolas eram limitadas por cordões, foi destaque; esteve na ala das baianas, de compositores e diretoria; até ser convidada a fazer parte da Velha Guarda da Portela. Foi em 1953, com 20 anos, que Tia Doca desfilou pela primeira vez na Azul-e-Branco. Depois de seu casamento com Altair Costa, conhecido como Altair Prego, filho do compositor Ernani Alvarenga, compositor que participou da fundação da escola na década de 1920.

De família oriunda do Morro da Serrinha, sua mãe, Dona Albertina Cruz de Aragão, foi a primeira porta-bandeira da Escola Prazer da Serrinha, embrião da atual Império Serrano. A sambista nasceu em 20 de dezembro de 1932, e aos 14 anos já atuava como porta-bandeira da Unidos da Congonha, escola de samba do bairro de Vaz Lobo, subúrbio do Rio de Janeiro. Segundo Maria de Paula Pinheiro (2023), foi também pelo intermédio da matriarca que Doca iniciou o ofício de cozinheira, trabalhando no preparo de sopa, que era vendida durante as madrugadas no cais do porto do Rio de Janeiro, como forma de sustento da família, desde que o pai abandonou sua mãe com seis filhos. A portelense ainda trabalhou como empregada doméstica, tecelã e chegou a prestar serviços como cabeleireira, tudo isto até assumir, depois de completar 40 anos de idade, o ofício de pastora da Velha Guarda Portela, na primeira metade da década de 1970.

Foi por meio da Portela, que Tia Doca iniciou sua carreira como corista em discos de samba e gravou participações especiais nos discos de Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Teresa Cristina e Marisa Monte, entre outros, além de assentar caminho para que ela criasse em sua residência em Madureira, na Zona Norte do Rio de Janeiro, a roda de samba “Pagode da Tia Doca”. No terreno de terra batida, o chamado “Terreirão” – nome pelo qual o terreno do fundo do prédio de Tia Doca ficou conhecido – era aos domingos que a sambista reunia compositores veteranos da escola, tal como artistas reconhecidos nacionalmente: Clara Nunes, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Zeca Pagodinho, Monarco, Beth Carvalho, João Nogueira, além de nomes da nova geração como Teresa Cristina, Dorina, Dudu Nobre e Marquinhos de Oswaldo Cruz.

Ao abrir as portas de seu “Terreirão”, a sambista também buscava uma saída para enfrentar o abandono do marido, Altair Prego, que como o pai da compositora, abandonou a esposa com filhos

à própria sorte. Doca, ao se ver sozinha, buscava por meio da valorização ao samba e suas raízes, criar os filhos, vendendo bebidas e comidas a baixo custo, evidenciando com isso, seu lugar de luta, ao mesmo tempo que consolidava o gênero musical.

Segundo um de seus filhos, Nem do Samba¹², que deu continuidade ao projeto da matriarca:

O pagode surgiu através do ensaio da velha guarda da Portela, que acontecia no quintal do apartamento em que morávamos. Quem passava ouvia a batucada e parava para curtir. A cada semana chegava mais gente. Até que o Manaceia, que era o presidente da velha guarda, resolveu levar o samba para a quadra da Portela. Minha mãe abraçou a ideia e foi chamando os amigos. Assim, surgiu o Terreiro da Tia Doca.

Com repertório que valorizava a tradição musical do samba carioca, além das novas composições ligadas ao gênero, por meio de seu “Terreirão”, Tia Doca era apresentada como a “pagodeira mais popular da cidade” (Pinheiro, 2023, p. 257). O pagode, estilo particular do samba, tomado como uma reunião de sambistas, algo comum nas casas de famílias cariocas a partir da década de 1970, além de espaço de convivência e trocas entre músicos e compositores, neste contexto, também podia ser compreendido como fomento a produção e circulação da cultura musical do samba. Segundo Jurema Pinto Werneck (2007, p. 165), “nestes pagodes, as formas musicais privilegiadas eram o partido-alto, o calango, o jongo, entre outros ritmos de origem rural ou urbana que participaram da constituição do samba no Rio de Janeiro”. Tantas experiências vividas nos pagodes espalharam-se em propostas de retorno às formas tradicionais de samba, como a roda e o improviso do partido-alto, o que remetiam às práticas da casa de Tia Ciata, como a muitas outras casas, terreiros e bares ao longo de todo o século XX (Werneck, 2007).

Zeca Pagodinho, nome artístico de Jessé Gomes da Silva Filho, em depoimento para Alexandre Medeiros, afirmou que no Terreirão de Tia Doca convivia e aprendia com grandes nomes do samba. “Aquela Velha Guarda toda reunida: Alberto Lonato, seu Chico Santana. A gente só cantava no intervalo. Quando eles paravam, a gente dava um recado. Aí alguns foram apreciando o que a gente

¹² Entrevista concedida a Junior Azevedo, do portal Culturalizei, em 2018. Disponível em: <<https://culturalizei.wordpress.com/2018/07/20/pagode-da-tia-doca-40-anos-de-resistencia-e-de-autentico-samba/>>. Acesso em 25 out 2024.

fazia” (Silva Filho *apud* Medeiros, 2004, p. 12). O artista, em outro depoimento ainda fala do respeito e seriedade com os quais o samba era trágado naquele espaço¹³:

Tinha uma disciplina, não podia se conversar na roda de samba, não podia tocar alto, era uma coisa muito séria. Antes de se cantar qualquer samba, eles faziam primeiro uma introdução, mesmo que o samba fosse novo ali. Chegava pra cantar um samba novo e cantava-se a primeira vez e depois cantava valendo, como se fosse uma gravação. E eles improvisavam uma introdução, e ao sinal do violonista, do cavaquinista, o autor começava a mostrar sua obra (Silva Filho, 2023).

Neste sentido, ao abrir suas portas e abrigar em seu terreiro o samba, Doca mantinha viva e consolidava a tradição, a produção e a circulação do gênero. O samba nunca foi restrito ao fazer masculino, seja em sua origem a partir dos precursores africanos, seja em sua perpetuação que vai até a contemporaneidade. Werneck (2007, p. 123) afirma que:

Os diversos registros das danças, cantos e percussões envolvidos no samba referem-se à participação de mulheres e homens, em roda, igualmente atuantes como instrumentistas, principalmente a partir da palma das mãos percutidas em cadências determinadas; como cantores, em que os cânticos eram desenvolvidos em coro, a partir da chamada de um dos participantes; e como dançarinas e dançarinos, muitas das vezes em pares no centro da roda.

Apesar de ser viga mestre da família e da própria comunidade, sobre a mulher negra aplicou-se o silenciamento. Tia Doca e seu terreiro, lutando contra esta realidade, se transformaram em um importante alicerce para músicos, compositores, artista e todos os que fizeram a circulação cultural do samba naquele ambiente. Outros movimentos surgiram com a proposta de trazer reconhecimento e evidenciar a arte negra como espaço social e político do povo negro, mas certamente as rodas de samba de quintal, nos terreiros de terra batida, tal como de Tia Doca, carregam a convergência com sua ancestralidade.

No ano 2000 foi lançado o CD “Pagode da Tia Doca”, com alguns dos artistas que se apresentaram ao longo dos mais de 30 anos na roda de samba e em 2008, foi lançado o documentário “O Mistério do Samba”, produzido por Marisa Monte, com direção de Carolina Jabor e Lula Buarque

¹³ Entrevista concedida a Claudinho Moreira para o canal @sambista_nato. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YDk7gN5trXM>>. Acesso em 27 out 2024.

de Hollanda. O documentário começou a ser produzido em 1998 e registrou várias fases da Velha-Guarda da Portela e apresentações por diversos estados e países. O filme foi lançado em show no Circo Voador, com a Velha-Guarda da Portela e convidados, seria uma das últimas apresentações da pastora da Velha Guarda. No ano seguinte, em 25 de janeiro de 2009, não foi apenas Madureira que chorou naquela tarde de domingo, o mundo do samba também chorou e a escola da águia altaneira sofreu sem sua sentinela. O coração de Tia Doca, cheio de cadência e sincopado pelas harmonias do samba, parou. “A festa do divido carnaval”¹⁴ não seria mais a mesma com a perda da mulher que deixou seu legado na memória do samba brasileiro.

4. Cantos de liberdade: análises de “Alguém me avisou” e “Sorriso negro”

Lançado em 1981, “Sorriso Negro” é o terceiro álbum solo de Dona Ivone Lara e representa um marco importante em sua carreira. Com a direção artística e produção de Sérgio Cabral, e arranjos elaborados por Rosinha de Valença, este LP trouxe a colaboração de figuras proeminentes da música brasileira, como Maria Bethânia, Jorge Ben Jor e Jorge Aragão. Em sua obra, *Livro do Disco* (2021), a jornalista e pesquisadora Mila Burns analisou como o álbum abordou questões como liberdade, orgulho da negritude e o fortalecimento do papel da mulher. Além disso, Burns destacou as profundas transformações sociopolíticas que permeavam o Brasil durante os últimos anos da Ditadura Militar:

Com canções sobre liberdade, orgulho negro e empoderamento feminino, *Sorriso Negro* refletiu as mudanças fundamentais que inundaram o Brasil nos anos finais da ditadura civil-militar. Em fevereiro de 1981, quando o álbum foi lançado, a promessa de uma abertura lenta e gradual estava começando a se tornar realidade no país. Esse processo, depois de quase duas décadas de um regime violento, começou a assinatura da Lei da Anistia, em dezembro de 1979. [...] *Sorriso Negro* resulta desse clima político. O álbum foi influenciado pelos desafios enfrentados por mulheres e afrodescendentes no Brasil e, ao mesmo tempo, deu forma à luta por igualdade (Burns, 2021, p. 13-14).

Dentre as muitas obras que evidenciam resiliência, está a canção “Alguém me avisou”, que foi

¹⁴ Verso da música “Portela na Avenida”, escrita por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Gravada em 1981 por Clara Nunes.

composta unicamente por Dona Ivone Lara. A terceira faixa do lado A, presente no álbum “Sorriso Negro” (1981), é uma celebração da cultura do samba e uma reflexão sobre as raízes e a identidade cultural do sujeito negro especialmente sob a perspectiva feminina. Com um andamento moderado, trata-se de um ritmo dançante, mas sem pressa, marcado pelo contratempo. Com uma divisão rítmica binária 2/4, comum ao samba, possui riqueza de variações internas criadas pela percussão. Os instrumentos presentes, como o violão de 7 cordas, fazendo o baixo harmônico com frases descendentes frequentes no samba, e o cavaquinho, que marca a harmonia com batidas secas e sincopadas são complementadas pela parte percussiva: pandeiro, surdo, marcando o tempo forte e o tamborim, que em momentos específicos, adiciona brilho rítmico. A caracterização típica do samba também é assentada pelo som metálico do agogô, o timbre choroso e brincalhão da cuíca, e a textura rítmica do reco-reco. Com progressão harmônica simples, tônica, subdominante e dominante, os graus I-IV-V, possui acordes com sétima e nona dentro da tonalidade maior. Estas construções combinam perfeitamente com a voz melodiosa e suave de Dona Ivone Lara, que se mantém firme e expressiva, com emoção contida, quase uma “conversa” musical, respondida pelo coro que a acompanha no refrão e no pré-refrão.

A partir da expressão “eu vim de lá” que inicia a música, remete à origem do eu lírico, sugerindo uma trajetória ligada à sua história pessoal, cultural e familiar, marcada por humildade e simplicidade. Esse percurso, que moldou sua identidade, é evidenciado logo nos primeiros versos¹⁵:

Eu vim de lá, eu vim de lá pequeninho
Mas eu vim de lá pequeninho
Alguém me avisou para pisar nesse chão devagarinho
Alguém me avisou para pisar nesse chão devagarinho

“Eu vim de lá”, cantada repetidamente, simboliza as experiências acumuladas ao longo da vida, reconhecendo as dificuldades enfrentadas e o caminho percorrido. A menção de ter vindo “de lá pequeninho” reforça essa ideia de uma origem simples e uma longa jornada. Essa afirmação também destaca a conexão do eu lírico com a cultura afro-brasileira, evidenciando um orgulho pelas

¹⁵ Ouvir em: <<https://immub.org/album/sorriso-negro?album=sorriso%20negro>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

raízes e pelo legado cultural, caracterizando “lá” como um espaço de resistência. Diante disso, “eu vim de lá” pode ser interpretado como uma referência ao contexto social e histórico em que a voz poética está inserida, abordando questões de classe, raça e identidade, bem como indicando uma trajetória de superação diante de desafios sociais.

Essa multiplicidade de interpretações enriquece a compreensão da canção e a complexidade da identidade negra, evidenciada na letra que inicia com a jornada da vida. A repetição do aviso “pisar nesse chão devagarinho” pode ser entendida como um conselho para se mover pela vida com cautela e respeito, valorizando as tradições e o chão que pisa, que, no contexto da música, é o chão do samba, um lugar sagrado para a cultura afro-brasileira. Essa recomendação não se aplica apenas àquela quem canta, mas pode ressoar fortemente com a experiência das mulheres negras, que frequentemente enfrentam um mundo repleto de questões raciais e sociais.

Dessa forma, o eu lírico expressa uma obediência aos conselhos recebidos, como também revela uma irresistível atração pelo samba, que o impulsiona a se juntar aos “bambas”, ou seja, aos mestres do samba, para se distrair e celebrar. Essa dinâmica pode ser percebida nos versos a seguir:

Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas pra me distrair
Quando eu voltar à Bahia
Terei muito que contar
Ó, padrinho, não se zangue
Que eu nasci no samba, não posso parar

Essa passagem destaca a potência do samba como elemento da união e expressão cultural, especialmente para as mulheres, que têm desempenhado funções centrais na construção e preservação dessa manifestação artística. A música também aborda a ideia de retorno às origens, com o eu lírico antecipando o momento de contar suas experiências quando voltar à Bahia, um estado brasileiro conhecido por sua rica herança cultural e musical.

Dona Ivone Lara, consagrada como a “Grande dama do samba”, revela em sua obra uma profunda conexão com as raízes afro-brasileiras, evidenciando um tributo à vitalidade do samba. Sua música se configura como um hino à vida, marcado pela paixão e pela defesa da preservação da cultura

do samba, mesmo diante de adversidades e orientações que pregam a prudência. O encerramento da canção se destaca pela reafirmação da presença e disposição da artista, reafirmando sua identidade poética e sua inabalável dedicação ao samba. Esse compromisso pode ser observado em suas escolhas musicais, como descreve Burns (2021) ao analisar a interpretação tradicional de Dona Ivone em “Alguém me avisou” no álbum *Sorriso Negro*:

Dona Ivone ofereceu uma versão mais tradicional, em que o cavaquinho rouba a cena, a cuíca chora ao fundo e as vozes femininas entoam o refrão. Na última repetição, é possível ouvir palmas semelhantes às de uma roda de samba. A canção está permeada da marca registrada de Dona Ivone Lara, os lindos e surpreendentes contracantos. A melodia, no entanto, não é tão complexa quanto a maior parte de suas obras (Burns, 2021, p. 48).

Em vista disso, a obra de Dona Ivone Lara vai além da mera celebração da cultura do samba, abordando também a vivência da mulher negra em um cenário de afirmação cultural. A canção “Sorriso Negro” surge como uma extensão dessa reflexão, proporcionando uma visão mais ampla sobre a identidade negra e as intersecções de gênero e raça que influenciam a trajetória das mulheres afro-brasileiras. Nesse sentido, concordando com Carla Akotirene (2019), a análise interseccional permite captar as opressões estruturantes que recaem sobre a mulher negra no samba, onde raça e gênero convergem para moldar experiências de subordinação e resistência. Como aponta Akotirene, a interseccionalidade oferece “criticidade política para compreender a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna” (2019, p.37). A música de Dona Ivone Lara, portanto, expressa uma criticidade que revela como essas dimensões se entrelaçam e trazem subsídios para compreender a luta por identidade e pertencimento das mulheres afrodescendentes no cenário cultural brasileiro.

Composta por Jorge Portela, Adilson Barbado e Jair Carvalho, e contando com a participação especial de Jorge Ben Jor, “Sorriso Negro”¹⁶ — faixa-título e primeira do lado B — se configura como uma homenagem à identidade da população negra, ressaltando a complexidade das relações étnico-raciais no Brasil. Neste sentido, o andamento moderado para lento apresenta uma sensação de

¹⁶ Ouvir em: <https://immub.org/album/sorriso-negro?album=sorriso%20negro>

caminhada firme e orgulhosa, reforçando a atmosfera de resistência e dignidade expressa na letra. As marcas do samba aparecem nas fortes influências do partido-alto e do samba de terreiro, dentro do compasso binário 2/4. Sua base rítmica é sincopada na percussão. A melodia é bastante livre, flutuando sobre o ritmo de forma quase conversada em alguns trechos, e melismática em outros, com notas que deslizam na harmonia e na interpretação vocal. Os instrumentos vão desde as cordas: violão de 6 ou 7 cordas, baixo e cavaquinho, que acentua o contratempo, e os percussivos: surdo, sustentando o chão do samba; pandeiro, elemento central do ritmo, preenchendo os espaços entre os acentos do surdo e ainda, o tamborim, que traz marcações agudas que cortam a textura. O agogô, acentua as marcações duplas metálicas, tempo e contratempo. O reco-reco gera textura mais "áspera" ao fundo e a cuíca traz a marca típica da sonoridade do samba, como uma voz.

As vozes formam o coro do samba, que também pode ser entendido como um canto responsorial, um tipo de canto em que a voz solista chama a resposta das outras vozes. É uma dinâmica muito comum no samba em que o coro responde aos versos cantados pelo solista. Em "Sorriso Negro", o coral reforça e responde frases da solista, uma prática herdada das rodas de samba e dos cantos africanos de chamado e resposta. Também nesta composição, Dona Ivone Lara canta com emoção contida, voz suave e uma postura quase "narrativa", contando uma história. A cantora utiliza um vibrato controlado que dá peso às palavras, dentro de frases longas, que respiram e moldam a letra com flexibilidade rítmica, além do uso expressivo de pequenas variações de dinâmica e articulação.

A canção ilumina as experiências vividas pelas mulheres negras, cujas realidades são moldadas por uma interseção singular entre gênero e raça. O refrão "Um sorriso negro / Um abraço negro / Traz felicidade" simboliza o vigor da cultura afro-brasileira, enfatizando que a alegria e a solidariedade são essenciais para a construção da identidade negra, mesmo em face das adversidades. Ao valorizar o sorriso e o abraço, Dona Ivone Lara não apenas exalta a felicidade, mas também reconhece a determinação das mulheres negras, que historicamente têm sido pilares em suas comunidades, enfrentando desafios sociais e raciais com coragem.

Um dos aspectos mais impactantes da canção é como Dona Ivone Lara interpreta, ao cantar, o que significa ser negro, por meio da sequência de versos que afirmam:

Negro é uma cor de respeito

Negro é inspiração
Negro é silêncio é luto
Negro é a solidão
Negro que já foi escravo
Negro é a voz da verdade
Negro é destino é amor
Negro também é saudade.

Esses versos oferecem uma visão multifacetada da vivência negra, ressaltando tanto a dignidade quanto a dor. A expressão “Negro é uma cor de respeito” sublinha a importância da identidade e do reconhecimento, enquanto “Negro é silêncio é luto” evoca o peso da história, lembrando as perdas e as injustiças que ainda ressoam. Ao afirmar que “Negro é a voz da verdade”, a artista destaca o papel fundamental da população negra na luta pela justiça social e pela verdade histórica.

A canção também aborda as dificuldades enfrentadas pela população negra, como evidenciado nos versos “Negro sem emprego / Fica sem sossego”. Essas linhas registram a realidade da marginalização e exclusão social que ainda persiste, sugerindo que a falta de oportunidades impacta não apenas a vida material, mas igualmente a saúde mental e emocional dos indivíduos.

Outro aspecto importante é a afirmação de que “Negro é a raiz de liberdade”. Este verso não só enfatiza a conexão histórica entre a luta pela liberdade e a identidade negra, mas também reafirma que as raízes culturais afro-brasileiras são fundamentais para a construção de um futuro mais igualitário. Ao celebrar essas raízes, Dona Ivone Lara transforma a dor em um chamado para desafiar a opressão histórica que ainda ressoa na sociedade contemporânea.

Embora a letra se refira à experiência negra de forma ampla, é crucial refletir sobre como essa perspectiva se aplica à vivência das mulheres negras. A canção menciona “Negro que já foi escravo”, o que implica em uma memória coletiva que carrega o peso da história. No entanto, é necessário considerar como as mulheres negras enfrentam uma dupla marginalização – tanto por sua cor quanto por seu gênero. A inclusão da voz feminina na luta por reconhecimento e respeito é essencial, e a música serve como um meio para essa afirmação.

A utilização do verbo “ser” na letra de “Sorriso Negro”, interpretada por Dona Ivone Lara, vai além da simples definição de aspectos essenciais da identidade negra; esse vocábulo carrega um significado profundo que remete à auto conceptualização e à afirmação cultural. A escolha do verbo enfatiza uma construção identitária que transcende o individual, representando uma coletividade

marcada pela valorização de suas raízes afrodescendentes.

Ao declarar que "Negro é a voz da verdade / Negro é destino, é amor / Negro também é saudade", a sambista desafia estereótipos e narrativas externas, oferecendo à comunidade negra a oportunidade de se autodefinir. Essa escolha de palavras sugere que as características associadas à negritude são intrínsecas e perenes, evidenciando a complexidade da experiência negra, que abrange dor, ancestralidade e alegria. Além disso, as referências a "silêncio", "luto" e "escravo" invocam uma memória coletiva que vincula a identidade contemporânea às histórias de opressão e luta. Ao incluir a canção "Sorriso Negro" em seu álbum de mesmo nome, Dona Ivone Lara reafirma essa mensagem de forma contundente. Segundo Burns (2021)

A letra afirma que as pessoas negras são lindas, inspiradoras e devem ser respeitadas. Ela também defende que a escravidão, o silêncio e o luto fazem parte da história de opressão da comunidade negra. Há quem diga que as palavras soem excessivamente simples e diretas. Os versos de abertura declaram um sorriso negro e um abraço negro têm o poder de trazer felicidade ao mundo [...]. A clareza, no entanto, deve ser interpretada como urgência, já que ela carrega as aspirações essenciais do movimento negro no Brasil: igualdade social, respeito e o fim do racismo (Burns, 2021, p. 115).

Por fim, "Sorriso Negro" não apenas enaltece a cultura negra, serve como uma crítica social poderosa também. Ao entrelaçar versos significativos em sua análise, podemos ver como Dona Ivone Lara utiliza sua arte para refletir e, ao mesmo tempo, desafiar as estruturas sociais que oprimem a população negra, particularmente as mulheres. A música convida à reflexão sobre a importância da voz feminina na construção de uma identidade racial e étnica, revelando que a luta por igualdade e justiça é um caminho a ser percorrido coletivamente.

Nas canções "Alguém Me Avisou" e "Sorriso Negro", Dona Ivone Lara articula uma poética de orgulho racial que entrelaça temas de autonomia pessoal e valorização da identidade afro-brasileira. Em "Alguém Me Avisou", a artista constrói uma narrativa de autodeterminação que ecoa um saber ancestral, sugerindo que a trajetória da mulher negra demanda resiliência frente às pressões e expectativas sociais. Esse compromisso com a autonomia é aprofundado em "Sorriso Negro", onde o sorriso se torna emblema da força coletiva e da beleza negra, em oposição aos discursos e práticas de exclusão racial.

O diálogo entre essas canções revela uma obra que transcende o aspecto musical, consolidando-

se como um manifesto cultural que ressignifica o samba, não apenas como expressão artística, mas como um veículo de celebração identitária. Dessa forma, ao conectar as temáticas de ambas as composições, percebe-se que Dona Ivone Lara não apenas celebra a dignidade da mulher e do povo negro, mas também constrói uma poética de afirmação que reivindica o reconhecimento e a valorização da herança cultural afro-brasileira. O legado de suas canções, portanto, atua como um poderoso testemunho das lutas e conquistas desse grupo social, cuja voz e expressão estética consolidam-se como elementos indissociáveis da cultura nacional.

5. Cantos de ancestralidade: análises de “Canto dos escravos” e “Orgulho negro”

Ao longo de sua vida, Tia Doca compôs, interpretou e gravou com muitos nomes da música nacional. Em 1980, em dueto com Monarco, interpretou seu partido-alto “Temporal”, no LP “Terreiro” do próprio Monarco, lançado pela gravadora Eldorado. Dois anos depois, Tia Doca gravaria com os sambistas Clementina de Jesus e Geraldo Filme, uma preciosa obra da história fonográfica brasileira: o álbum “O Canto dos escravos”. Foi lançado dentro da série Memória Eldorado, da Gravadora Eldorado, em 1982. O disco reposicionou o canto dos escravos mineiros do século XVIII na cena musical contemporânea.

Os cantos são identificados como vissungos, que foram identificados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho em 1928 nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina, em Minas Gerais. Segundo Nei Lopes (2003, p. 222), em seu “Novo dicionário Banto do Brasil”, vissungo palavra que vem do Umbundo o visungo denomina-se como:

Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como “cantiga”, “cantigas”, “canto”. Do umbundo o visungu, pl. de ochisungu, cantiga, cântico.

O disco apresenta a gravação de 14 das 65 partituras registradas no livro “O Negro E O Garimpo Em Minas Gerais”, de Aires da Mata Machado Filho. A celebração da africanidade atravessa todo o álbum e das 14 gravações, as faixas IV, VII, X, e XIII são interpretadas por Tia Doca como voz

principal. Na faixa I, a portelense divide seu canto com os demais sambistas, Clementina de Jesus e Geraldo Filme. Neste sentido, nos limitaremos somente a comentar as faixas I, IV e X para não comprometer a extensão deste texto. A faixa I traz o canto¹⁷:

Yao ê,
Ererê ai ogum bê.
Com licença do Curiandamba,
Com licença do Curiacuca,
Com licença do Sinhô Moço,
Com licença do Dono de Terra

Neste primeiro canto nota-se vozes com timbres de gêneros masculino e feminino, com extensões graves e médias. Quanto aos instrumentos de percussão, verifica-se o uso de tambores (atabaque, tambu, caxambu ou candombe), em um compasso binário de andamento regular, 2/4. Além disso, a característica sonora do tambor se assemelha aos antigos Lundus; a condução do caxixi se aproxima de um Ijexá (de tradição Gege-Nagô), mas também de práticas mais remotas ligadas ao universo banto.

No que diz respeito a letra, o primeiro canto trata-se de um prelúdio, um pedido de licença para cantar. Flávia Lucimar Batista da Luz (2016) explica que “normalmente são adequados às fases do trabalho nas minas. Alguns, porém, assemelham-se a cantos religiosos adaptados à ocasião. Esses cantos se caracterizam por manterem uma forma definida e serem praticados de maneira ritualística em ocasiões específicas” (Luz, 2016, p. 56). A pesquisadora ainda explica que, Machado Filho ao registrar estes cantos, apresentou cantos de “Padre Nossos, cantigas de multa, de rede, de caminho, cantigas em que um indivíduo se gaba de suas qualidades, cantos da manhã, do meio do dia, cantos em que se pede licença pra cantar e outros” (Luz, 2016, p. 56). Então, neste primeiro canto gravado por Doca, o cantador pede licença ao curiandamba, ao curiacuca, ao sinhô moço e ao dono de terra. “Curiandanga” é na língua banto/umbundo o mais velho, “Curiacuca” também tem sua origem em banto/umbundo, trata-se do cozinheiro, e ainda ao mais moço e ao dono da terra. Sobre os termos não pertencentes a língua imposta pelos colonizadores europeus, Neide Freitas Sampaio (2015, p. 79)

¹⁷ Ouvir em: <<https://immub.org/album/o-canto-dos-escravos-clementina-de-jesus-doca-e-geraldo-filme?album=canto%20dos%20escravos>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

afirma que:

Os vissungos cantados na região do Serro e Diamantina, Minas Gerais, durante todo o período de escravidão, apresentavam em suas letras palavras provenientes de línguas africanas trazidas pelos negros escravizados. Pouco se sabe, até agora, sobre os étimos dessas palavras, principalmente porque o acesso a dicionários e gramáticas das diversas línguas africanas trazidas para o Brasil ainda é muito restrito, mas pode-se afirmar que a maior parte delas provém de línguas faladas em Angola, pertencentes ao grupo linguístico banto.

Ao inserir palavras à revelia de seus senhores, os escravizados mantinham sua cultura, preservando uma linguagem herdada de seus ancestrais. O hábito de cantar usando palavras de línguas africanas, em diversos momentos de seu cotidiano, era o elo com sua tradição e ainda, um ato de resistência. Ainda, no canto IV, podemos notar tais termos que se diferem da língua portuguesa¹⁸:

Ê, ei,
Óia puru céu
Óia puru céu
Puru terra
Riabo t'inganou, Muriquim
Puru terra
Riabo t'inganou, João Inácio
Óia pru céu
Puru terra
Ê, ei,
Óia puru céu
Óia puru céu
Puru terra

Voz com timbre relacionado ao gênero "feminino". A música tem característica de um recitativo, parte cantada de uma história, um conto, onde os instrumentos de percussão tambor e caxixi, acompanham o texto e melodia nas suas nuances, dentro de um andamento flutuante: ora regular, ora *ad libitum*, em que o intérprete tem liberdade para execução, variando o ritmo e o andamento em pleno diálogo com as nuances de seu canto.

Sobre a composição letrística, Sampaio (2015, p. 80) explica que “nas culturas orais, a palavra é o elemento essencial, a força capaz de gerar o feitiço ou de conectar os mundos dos ancestrais e seus

¹⁸ Ouvir em: <<https://imnub.org/album/o-canto-dos-escravos-clementina-de-jesus-doca-e-geraldo-filme?album=canto%20dos%20escravos>> Acesso em: 19 ago. 2025.

descendentes”. Neste canto, segundo a pesquisa de Luz (2016) trata-se de uma cantiga de mofa ou insulto, também contendo termo em banto: “muriquim” equivale a molequinho. Do ponto de vista instrumental, não há instrumentos harmônicos em todas as gravações. Há a percussão de troncos, cabaças, atabaques, agogôs, ganzás, afoxés, caxixis, cabaças, o que deixa as gravações com a beleza da originalidade próxima das culturas africanas. Neste, a voz de Doca é acompanhada de instrumento da família dos membranofones percutidos, e ainda por caxixi, soando nos finais dos versos, valorizando a firmeza de cada palavra cantada. No canto X¹⁹, temos os versos:

Ei, ei, que foi à fonte
Ei, ei, que foi à fonte
senhora me disse
que foi à fonte

senhora me disse
que foi à fonte
com dois barris
que foi à fonte
com dois barris
que foi à fonte

senhora me disse
com dois barris

Voz com timbre relacionado ao gênero “feminino”, com uma extensão média. O uso de instrumentos percussivos ocorreu por meio de tambor médio, um ferro (agogô ou gã), um Agbê ou xequerê (cabaça com miçangas). O andamento ternário, 3/4, com andamento e pulsação regular. Possui elementos comuns também ao universo banto no Brasil, que em sua amplitude compõe um repertório de cirandas, vissungos e batuques.

Os vissungos são cantos de força. Foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século XVIII. Então, partindo da perspectiva comparativa da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Estes vissungos mineiros eram uma forma dos negros africanos preservarem suas tradições a milhares de quilômetros da sua terra. Segundo, José Jorge de Carvalho (2015, p. 22) :

¹⁹ Ouvir em: <<https://immub.org/album/o-canto-dos-escravos-clementina-de-jesus-doca-e-geraldo-filme?album=canto%20dos%20escravos>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Após o declínio da mineração naquela região, o vissungo tornou-se uma tradição de canto ritual, na qual o trabalho real na mineração do ouro era dramatizado numa ocasião de esforço comunitário. A qualidade da gravação era péssima nos anos 1930, porém, do que pude ouvir das gravações originais, a base rítmica era muito provavelmente composta por um trio de tambores, tocando três padrões distintos polirritmicamente entrelaçados, quem sabe ligadas a um padrão de candombe, tão remoto da linha básica.

Ainda segundo Carvalho, a base rítmica utilizada no disco de 1982 difere-se do original, pois na gravação foi utilizada uma polirritmia binária generalizadas de umbanda, “tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país” (2015, p. 23). As vozes interpretativas de Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Tia Doca da Portela se entrelaçam e constituem, por meio de seus cantos, a vivência negra. A cultura africana regida pela ancestralidade, fortemente ligada a crença e aos ritos permanece na intensidade das interpretações, coadunando letra, ritmo e harmonia. Esta aglutinação de elementos históricos e estruturais atravessa a música popular brasileira, com “o jongo, a capoeira, o samba de roda baiano, o samba carioca”, principalmente sob a base banto “mosaico, congo-angolês e moçambicano” (Carvalho, 2003, p. 09), como notou-se em todos os cantos analisados. Então, é no canto negro, nas diversas manifestações africanas em solo brasileiro, que se espriam e se desdobram inúmeras expressões artísticas, como o samba, parte basilar do arcabouço que compõe a música popular brasileira.

Em seu caminho dentro do universo musical, Doca também compôs. Em 1990 Jovelina Pérola Negra, que frequentou o terreirão e já tinha uma carreira sólida, incluiu em seu quarto álbum “Amigos chegados” lançado pela gravadora RGE, a composição “Orgulho negro”²⁰, escrita por Doca e Jadilson Costa. Trata-se de um samba de terreiro gravado com forte base percussiva e como veículo de memória, apresenta papel importante como problematizador da experiência negra junto à escravização e ainda, um agente de enaltecimento deste povo:

Oh-oh-oh-oh
oh-oh-oh-oh, oh-oh
oh-oh-oh-oh
oh-oh-oh-oh, oh-oh

²⁰ Ouvir em: <<https://immub.org/album/amigos-chegados?musica=orgulho%20negro>>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Negro é raiz, negro é raiz
me orgulho por isso, me sinto feliz
negro é raiz, negro é raiz
essa pele negra foi tudo o que eu quis
negro é raiz, negro é raiz
pra sofrer tanta sina me confesso que eu fiz
negro é raiz, negro é raiz
na senzala, negro não tinha sossego
ao ver a chibata tremia de medo
fazia de tudo pra não apanhar
só sentia, em seu rosto suor escorria
trabalhando em baixo do sol de meio dia
se sacrificando pra se libertar
recordando, irmão no tronco apanhando
os olhos dos outros só lacrimejando
pedindo clemência pra ele descansar

Negro é raiz
negro é raiz, negro é raiz
negro é raiz, negro é raiz
oh-oh-oh-oh
oh-oh-oh-oh, oh-oh
oh-oh-oh-oh
oh-oh-oh-oh, oh-oh

Negro é raiz, negro é raiz
me orgulho por isso, me sinto feliz
negro é raiz, negro é raiz
na senzala, negro não tinha sossego
ao ver a chibata tremia de medo
fazia de tudo pra não apanhar
só sentia, em seu rosto suor escorria
trabalhando em baixo do sol de meio dia
se sacrificando pra se libertar
recordando, irmão no tronco apanhando
os olhos dos outros só lacrimejando
pedindo clemência pra ele descansar
negro é raiz
negro é raiz, negro é raiz
me orgulho por isso, me sinto feliz
negro é raiz, negro é raiz
esta pele negra foi tudo o que quis
negro é raiz, negro é raiz
chica da silva foi imperatriz
só negro é raiz

Jovelina Pérola Negra com sua voz rouca, marcante e cheia de expressividade, transmite por meio de seu timbre, autenticidade e vigor, reforçando a mensagem de orgulho negro. A interpretação

segue o ritmo sincopado, variando entre firmeza e suavidade. O andamento é moderado, com cadência firme, típico do samba tradicional, contagiante e dançante, convidativo à celebração. A harmonia é baseada em acordes simples, muito visto em outras composições do samba, tônica, subdominante e dominante, os graus I-IV-V, atravessada por uma mistura de alegria e lamento na progressão de acordes, comum a quem fala de dignidade e honra. Os instrumentos como o surdo, mantém a pulsação grave, e o tamborim, acrescenta agudos e sincopas, enquanto o pandeiro lembra os toques que também remetem as composições de origem banto.

A letra traz uma referência histórica ao período colonial, quando homens e mulheres negras foram desumanizados e sofriam com a diáspora forçada, longe de sua terra e entes familiares. A tentativa de unificar a história da formação do país confronta-se com as memórias e os dados que estão cada vez mais expostos a partir de estudos sobre a escravização e a população brasileira. O Brasil, em seus mais de trezentos anos de escravização, foi ganhando gradativamente uma população em sua maioria negra ou descendente de africanos. Com isso, celebrar a identidade negra é indispensável, como mecanismo de resistência, e portanto, memória e identidade estabelecem fortes relações. Por não serem estáticas, estão sempre em construção, feitas e refeitas a partir de experiências passadas e de suportes culturais e sociais da realidade presente. Neste sentido, com a repetição da afirmação “Negro é raiz” ao longo da canção, evidencia-se a ideia de que a negritude é a base, a origem e a essência de uma cultura rica e resiliente. Cantada na voz de Jovelina, mulher negra que também teve sua vida amalgamada à história do samba brasileiro, a música expressa um profundo orgulho não apenas de sua cor, mas de toda sua herança ancestral quando afirma que “esta pele negra foi tudo o que quis”.

A lembrança do período escravocrata é explorada nos versos “negro não tinha sossego / ao ver a chibata tremia de medo/ fazia de tudo pra não apanhar”. Ao mencionar a chibata, o trabalho árduo e o homem no tronco apanhando e pedindo clemência, a voz cantante traz memória que pode ser definida como luta contra o esquecimento, já que a lembrança sempre esteve vinculada àqueles que decidem quais narrativas deverão ser preservadas e divulgadas, determinando assim, a ideia de cidadania e humanidade somente aos que pertencem ao sintagma social efetivado pela elite brasileira. Então, é ativando tais recordações e compreendendo a dinâmica da coletividade que está presente nas comunidades negras brasileiras, que se destaca a busca por dignidade e liberdade: “se sacrificando pra

se libertar/recordando, irmão no tronco apanhando/os olhos dos outros só lacrimejando/ pedindo clemência pra ele descansar”.

O desconhecimento do brasileiro em relação aos horrores e aos desdobramentos da escravização ainda é desmedido. Por isso, a cultura e seus produtos, que ainda são constantemente colocados a serviço daqueles que detêm o poder, devem (re) lembrar memórias e utilizá-las como defesa ou como arma contra atrocidades que legitimaram a colonização. Tia Doca conhecia as dores que atravessavam sua ascendência e sabia utilizar a sonoridade dos tambores e tamborins para romper arquétipos e regras sociais impostas.

Considerações Finais

Dona Ivone Lara e Tia Doca da Portela sempre estiveram ligadas à tradição afro-brasileira do samba, um legado de memória, cultura e beleza. A forte presença destas mulheres em um espaço predominantemente masculino, não apenas as pontificou como cantoras e compositoras, mas como ícones da cultura negra brasileira, superando as barreiras adicionais impostas pela sociedade patriarcal, para conquistar reconhecimento.

Além de destacar o trabalho realizado por ambas dentro do âmbito musical, é relevante discutir como suas trajetórias refletem tensões e resistências de uma sociedade marcada pelo racismo estrutural. Contrapondo muitas representações estereotipadas da mulher negra no Brasil, Dona Ivone Lara e Tia Doca ocupam posições de protagonismo, rasurando a imagem reduzida e sexualizada do corpo negro, seja na mídia, seja na arte musical.

Dessa forma, tornou-se necessária a unicidade de vozes em prol da humanização e visibilidade de mulheres que conquistam outra dimensão ao serem (re) interpretadas. Entre as letras e acordes de seus sambas, demonstram relação direta em favor da equidade social, ampliando o legado musical brasileiro, assentando exemplos de superação e representatividade. Com as escolhas temáticas e musicais em suas interpretações e composições, estas artistas mostram a relevância de suas criações, conscientes de seu posicionamento contra os mecanismos de violência, inscrevendo seu próprio fazer musical dentro do universo que era restrito para as mulheres sambistas.

REFERÊNCIAS

- ALCOFF, Linda. **Uma epistemologia para a próxima revolução. Sociedade e Estado**. Brasília, n. 1, v. 31, jan./abr., 2016. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/se/a/xRK6tzb4wHxCHfShs5DhsHm/?format=pdf>>. Acesso em 17 out. 2024.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade. Feminismos Plurais**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019, 152 p.
- BAIRROS, Luiza. **Racismo no Brasil: Percepções da Discriminação e do Preconceito Racial**. Brasília: UNESCO, 2003.
- BOAS, Franz. *The Mind of Primitive Man*. New York: Macmillan, 1911.
- BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- BURNS, Mila. **Dona Ivone Lara: sorriso negro**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2021. 168 p.
- CARVALHO, José Jorge de. **Um panorama da música afrobrasileira in Vissungos: Cantos afrodescendentes em Minas Gerais**, org. Neide Freitas Sampaio e Sonia Queiroz. Belo Horizonte: Viva voz, 2015.
- CLEMENTINA DE JESUS; GERALDO FILME; TIA DOCA DA PORTELA. **O Canto dos Escravos**. Série Memória Eldorado. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1982. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/o-canto-dos-escravos>. Acesso em 26 out. 2024.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2022.
- COSTA, Jilcária Cruz. COSTA, Jadilson. **Orgulho Negro**. Disponível em: <https://acervoportela.com.br/visualizaleta.php?idletra=718>. Acesso em 26 out. 2024.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2022. Tradução: Heci Regina Candiani
- DONA IVONE LARA. **Sorriso Negro**. Rio de Janeiro: WEA, 1982. LP.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HURSTON, Zora Neale. *Mules and Men*. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1935.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Rio de Janeiro, c2017. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 27 abr. 2025.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Imagens das compositoras*. São Paulo, 1992. Disponível em: <https://ims.com.br/?s=dona+ivone+lara>. Acesso em 25 abr. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 249 p.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 312 p.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004. 1.016 p.

LUGONES, Maria. **Colonialidade e gênero**. Tradução de Fernanda Martins e Luciana Velloso. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 2, p. 939–952, 2014.

LUZ, Flávia Lucimar Batista da. **Uma análise dos vissungos sob a perspectiva das teorias de contato e morte das línguas**. 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://bib.pucminas.br/teses/Letras_FlaviaLucimarBatistaDaLuz_19263_Textocompleto.pdf. Acesso em 26 set. 2024.

MEDEIROS, Alexandre. **Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Senac Rio, 2004. 128 p.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PINHEIRO, Maria de Paula. **Na roda das donas do samba: um estudo sobre histórias, memórias e saberes das tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela**. 2023. 506 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-11072023-151911/en.php>. Acesso em 26 out. 2024.

REIS, Domênica. **A sabedoria ancestral de Dona Ivone Lara**. SESC São Paulo, 17 out. 2024. Disponível em: < <https://www.sescsp.org.br/editorial/a-sabedoria-ancestral-de-dona-ivone-lara/> >. Acesso em 17 out. 2024.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala? Feminismos plurais**. Belo Horizonte: Letramento – Justificando, 2017. 99 p.

SAMPAIO, Neide Freitas. A força da palavra nos vissungos. In: SAMPAIO, Neide Freitas; QUEIROZ, Sonia (org.). **Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2015.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, 104 p.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, 69 p.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: https://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=10. Acesso em 26 out. 2024.

SOBRE AS AUTORAS

Denise Santiago Figueiredo é doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santos (UFES). Possui Mestrado em Letras - Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). É licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB-X) e especialista em Educação de Jovens e Adultos pela mesma Universidade. Além de possuir estudos em Canto e Teoria Musical, atualmente é graduanda em Música Popular Brasileira pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). É pesquisadora do grupo de pesquisas: Cânone: Dissidências e Reexistências - UESC/CNPq e Núcleo de Estudos Literários e Musicais - UFES/CNPq; professora efetiva da Secretaria de Educação do Estado da Bahia e cantora livre. Sua principal área de pesquisa inclui a Literatura e a Música feitas por mulheres, especialmente as produzidas nos séculos XIX e XX. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0714-7609>. | E-mail: deniselsantiago@gmail.com

Ana Paola Laeber Costa é doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Letras pela mesma instituição (2015). Possui cursos de aperfeiçoamento em Língua Inglesa pela Universidade de Harvard e Lasell College, ambos em Boston, Massachusetts. É especializada em Educação Profissional Técnica Integrada ao Ensino Médio

na EJA, pelo CEFET - UNED Colatina-ES (2007); em Língua Inglesa pelas Faculdades Integradas Jacarepaguá, Rio de Janeiro (2004) e pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2006); e em Metodologia do Ensino Superior pela Fundação Castelo Branco (1993). Graduada em Licenciatura Plena em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e respectivas Literaturas, pelas Faculdades Integradas Castelo Branco (1991). Atualmente, é professora efetiva de Língua Portuguesa e Inglesa do Ensino Básico Técnico Tecnológico (EBTT) no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Integra o Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos (NELM) da UFES e os Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI), de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade (NEPGENS) e de Arte e Cultura (NAC) do IFES Campus Itapina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3857-2162>. | E-mail: ana.laeber@ifes.edu.br

CREDIT TAXONOMY

Denise Santiago Figueiredo			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Ana Paola Laeber Costa			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.