



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Claudio Manoel Carneiro de Souza

**O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-
enredo no centenário da abolição**

São Gonçalo

2022

Claudio Manoel Carneiro de Souza

**O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-enredo no
centenário da abolição**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Curso de Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Ensino de História.

Orientadora : Prof^ª. Dra. Renata Figueiredo Moraes

São Gonçalo

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

S729 Souza, Claudio Manoel Carneiro de.
O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-
enredo no centenário da abolição / Claudio Manoel Carneiro de Souza. – 2022.
138f.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Renata Figueiredo Moraes.
Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTÓRIA)
– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de
Professores.

1. Samba-enredo – Teses. 2. Cultura afro-brasileira – Teses. I. Moraes,
Renata Figueiredo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de
Formação de Professores. III. Título.

CRB7 - 4994 CDU 78.067.26

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Claudio Manoel Carneiro de Souza

**O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-enredo no
centenário da abolição**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, Curso de Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Ensino de História.

Aprovada em 06 de abril de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Renata Figueiredo Moraes
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Daniel Pinha Silva
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dra. Martha Campos Abreu
Universidade Federal Fluminense

São Gonçalo

2022

DEDICATÓRIA

Dedico ao meu filho João Fábio Oliveira de Souza, que foi assassinado com apenas vinte anos de idade, em seu trabalho, no dia 03/10/2018 (dezoito dias antes da prova que eu fiz para entrar para o PROFHISTÓRIA). Ele tinha muito orgulho de falar que o pai dele era professor. Papai te ama. E, sempre te amará.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Laudicea, que mesmo sendo dona de casa e sem ter condições econômicas, sempre procurava fazer algum tipo de serviço em casa (costura, crochê, bordado, vender Avon etc) para poder pagar reforço escolar para mim e para os meus irmãos.

À minha esposa Lina, que me dá forças e condições para estudar, desde quando eu comecei a fazer curso pré-vestibular em 2008.

À minha orientadora Renata, que além de ser uma excelente orientadora, me deu muita força e não me deixou desistir do mestrado, em um momento que estava muito mal psicologicamente.

Ao professor Daniel Pinha, que quando eu terminei a minha graduação procurou me incentivar a entrar no mestrado e a escrever um livro de crônicas sobre o subúrbio carioca (eu ainda pretendo escrever esse livro).

Ao professor Marcus Dezemone, que quando eu fiz a minha última disciplina na graduação, ele me chamou e disse para eu não parar de estudar, pois ele via um potencial muito grande em mim. E assim como o professor Daniel Pinha, ele foi outro incentivador para eu continuar estudando.

À professora Helena Araújo, pelo seu amor e dedicação a profissão docente e, ao abraço que ela me deu (literalmente) quando eu relatei sobre as minhas dores e angústias pela perda do meu filho, no meio de uma dinâmica que ela estava ensinando a gente (alunos e alunas do PROFHISTÓRA) fazer em sala de aula.

Ao casal e agora mestre e mestra em Ensino de História, Fábio Diego e Fernanda Moreno, que sempre procuram me ajudar nessa jornada do mestrado.

O carnaval existe por causa do samba, do canto e da dança. A importância do samba-enredo é primordial. Pode até ter carnaval sem carnavalesco, mas duvido que tenha sem samba-enredo.

Rosa Magalhães

RESUMO

SOUZA, Claudio Manoel Carneiro de. *O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas-enredo no centenário da abolição*. 2022. 138 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

Esse trabalho começa tratando do que é samba e seus significados. Depois desse entendimento, foram analisadas as narrativas de surgimento do samba-enredo, havendo uma vasta discussão sobre o tema. Em seguida, foi analisado o surgimento das primeiras escolas de samba e os primeiros desfiles dessas agremiações. O tópico seguinte investigou as associações de escolas de samba, como elas contribuíram para o crescimento dos desfiles das agremiações. Também foram analisadas questões políticas por trás de algumas associações carnavalescas, atualmente chamadas de ligas. No segundo capítulo foram analisados vinte seis sambas-enredo dos grupos 1 e 2 do carnaval carioca do período de 1968-1978. As investigações foram sobre as narrativas que tratassem de questões relacionadas a afro brasilidade dividindo a análise em seis eixos temáticos: Navio negreiro (com subdivisões em quinquilharias e chegada à Bahia), Trabalho escravo e resistência, Sentimentos, Democracia racial, Abolição e Cultura afro-brasileira (subdividido em capoeira e candomblé). No capítulo seguinte foram feitas análises comparativas em relação às narrativas de rupturas e permanências nos sambas-enredo do centenário da abolição das escolas de samba dos grupos 1 e 2 do carnaval carioca, em relação as obras investigadas no capítulo anterior. Esse capítulo foi dividido em dois eixos: as rupturas e as permanências nas narrativas dos sambas-enredo. O primeiro eixo foi dividido em cinco sub-eixos, que são: Zumbi dos Palmares influenciando a abolição, Nomes de mulheres negras, Países africanos, A questão socioeconômica do negro no Brasil nos cem anos da abolição e Jongo. O segundo eixo foi dividido em três sub-eixos, que são: Democracia racial, Ôôô e A Princesa e a Lei Áurea. No quarto capítulo será apresentado o trabalho que foi realizado com sambas-enredo com alunos e alunas do 9º ano da EJA da Escola Municipal Jardim Gláucia – Belford Roxo (RJ). Nas considerações finais, será abordado o atual momento das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Samba-enredo. Narrativas. Afro-brasileiro.

RESUMEN

SOUZA, Claudio Manoel Carneiro de. *La samba em la escuela: narrativas de rupturas y permanências em las samba-tramas del centenario de la abolición*. 2022. 138 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

Este trabajo comienza tratando sobre qué es la samba y sus significados. Luego de esta comprensión, se analizaron las narrativas del surgimiento del samba-enredo, con una amplia discusión sobre el tema. Luego, se analizó el surgimiento de las primeras escuelas de samba y los primeros desfiles de estas asociaciones. El siguiente tema investigó las asociaciones de escuelas de samba, cómo contribuyeron al crecimiento de los desfiles de las asociaciones. También se analizaron cuestiones políticas detrás de algunas asociaciones carnavalescas, actualmente llamadas ligas. En el segundo capítulo se analizaron veintiséis samba-parcelas de los grupos 1 y 2 del carnaval carioca del período 1968-1978. Las investigaciones versaron sobre las narrativas que trataban cuestiones relacionadas con lo afrobrasileño, dividiendo el análisis en seis ejes temáticos: Barco Esclavista (con subdivisiones en baratijas y llegada a Bahia), Trabajo esclavo y resistencia, Sentimientos, Democracia Racial, Abolición y Afro - Cultura brasileña (subdividida en capoeira y candomblé). En el capítulo siguiente, se realizaron análisis comparativos en relación a las narrativas de rupturas y permanencias en las samba-parcelas del centenario de la abolición de las escuelas de samba de los grupos 1 y 2 del carnaval carioca, en relación a las obras investigadas en el capítulo anterior. Este capítulo se dividió en dos ejes: las rupturas y las permanencias en las narrativas del samba-enredo. El primer eje se dividió en cinco subejos, que son: Zumbi dos Palmares incidiendo en la abolición, Nombres de mujeres negras, Países africanos, La cuestión socioeconómica de los negros en Brasil en los cien años de la abolición y Jongo. El segundo eje se dividió en tres subejos, que son: Democracia Racial, Ôô y A Princesa y Lei Áurea. En el cuarto capítulo, el trabajo fue realizado con sambas-enredo con alumnos del 9º año de la EJA de la Escuela Municipal Jardim Gláucia - Belford Roxo (RJ). En las consideraciones finales, se abordará el momento actual de las escuelas de samba en Río de Janeiro.

Palabras clave: Samba-enredo. Narrativas. Afrobrasileño.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto da feijoada da Tia Vânia, servida no dia da apresentação dos trabalhos.	121
Figura 2 – Momento das apresentações dos trabalhos dos alunos e alunas do 9º ano da EJA Ensino Fundamental	122
Figura 3 – Momento do encerramento das atividades	125
Figura 4 – Trabalhos expostos próximo ao mural da escola	127

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBES	Confederação Brasileira das Escolas de Samba
EJA	Educação de Jovens e Adultos
FBES	Federação Brasileira das Escolas de Samba
FJG	Fundação João Goulart
GRCSES	Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba
GRES	Grêmio Recreativo Escola de Samba
GRESE	Grêmio Recreativo Escola de Samba Educativa
LIERJ	Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
LIESA	Liga Independente das Escolas de Samba
LIESB	Liga Independente das Escolas de Samba do Brasil
LIVRES	Liga Independente Verdadeira Raízes das Escolas de Samba
MNU	Movimento Negro Unificado
MNUCDR	Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial
SMDEIS	Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação
SINBA	Sociedade de Intercâmbio Brasil-África
UCES	União Cívica das Escolas de Samba
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UES	União das Escolas de Samba
UGESB	União Geral das Escolas de Samba do Brasil
UFF	Universidade Federal Fluminense

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	SAMBA-ENREDO E ESCOLAS DE SAMBA E SUAS NARRATIVAS DE ORIGEM	16
1.1	Samba e seus subgêneros	17
1.2	Samba-enredo	22
1.3	Escolas de samba	29
1.4	As associações das escolas de samba	36
2	NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS NOS SAMBAS-ENREDO ENTRE OS OITENTA E NOVENTA ANOS DA ABOLIÇÃO (1968-1978)	41
2.1	Navio negreiro	44
2.2	Trabalho escravo e resistência	53
2.3	Sentimentos	60
2.4	Democracia racial	62
2.5	Abolição	66
2.6	Cultura afro-brasileira	69
3	AS NARRATIVAS DE RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NOS SAMBAS-ENREDO NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO	81
3.1	As rupturas nas narrativas dos sambas-enredo	82
3.1.1	<u>Zumbi dos Palmares influenciando a abolição</u>	82
3.1.2	<u>Nomes de mulheres negras</u>	87
3.1.3	<u>Países africanos</u>	92
3.1.4	<u>A questão socioeconômica dos negros no Brasil nos cem anos da abolição</u>	99
3.1.5	<u>Jongo</u>	102

3.2	As permanências nas narrativas dos sambas-enredo	107
3.2.1	<u>Democracia racial</u>	107
3.2.2	<u>Ô ô ô</u>	110
3.2.3	<u>A Princesa e a Lei Áurea</u>	113
4	O SAMBA NA ESCOLA QUE NÃO É DE SAMBA	117
4.1	Proposta de trabalho	117
4.2	A realização do trabalho	118
4.2.1	<u>O dia da apresentação do trabalho</u>	120
4.2.2	<u>Devolutiva de aprendizagem</u>	126
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
	REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

O samba-enredo na minha adolescência

Já saiu a sinopse da *Imperatriz*? Todo ano eu ouvia alguém fazer essa pergunta para o meu tio Jorge Bessa, que morava ao lado da minha casa no morro do Alemão.¹ Ele era ritmista e depois de um tempo passou também a fazer parte da ala dos compositores da *Imperatriz Leopoldinense*. Dessa forma, com mais ou menos quatorze anos de idade, eu já tinha um pouco da noção do que era uma sinopse de enredo de uma escola de samba.

Desde meus onze anos de idade, quando meus pais voltaram a morar no morro do Alemão² eu ouvia as disputas de samba-enredo, pois no silêncio da noite o som da quadra da *Imperatriz* ecoava no morro onde eu morava. Além disso, a escola onde eu estudava – Escola Municipal Professor Carneiro Ribeiro - fica na Rua Professor Lacê, rua da quadra do *GRES Imperatriz Leopoldinense*. Todo dia letivo eu tinha que passar em frente à quadra da *Imperatriz*.

Foi dessa forma que eu fui tomando gosto pela história. Não pela história que eu aprendia na sala de aula, mas pela história que eu aprendia nos sambas-enredo. O samba da *Imperatriz* era o primeiro que eu aprendia, porém, não era o único, pois a rádio Tropical tocava os sambas-enredo assim que os discos eram lançados, e no meu radinho de pilha eu só ouvia samba. Além disso, próximo ao carnaval havia uma revistinha com sambas-enredo que era distribuída gratuitamente em alguns comércios, e eu sempre procurava arrumar um jeito de ter uma revistinha daquela. Essas revistinhas me ajudavam a aprender as letras dos sambas-enredo.

Operário do samba

Já com os meus dezessete anos de idade tive o meu primeiro contato com a passarela do samba, a Avenida Marquês de Sapucaí. E como era de se esperar, esse contato seria pelo *GRES Imperatriz Leopoldinense*. Trabalhei empurrando carro alegórico, ou seja, trabalhei nos bastidores do desfile, porém passando pela Marquês de Sapucaí. Eu era um operário do

¹ Digo morro do Alemão, e não Complexo do Alemão como é conhecido atualmente, para não ser anacrônico pois na década de 1980 ainda não havia esse conceito de conjunto de favelas do Complexo do Alemão. Cada morro e favela do atual Complexo do Alemão eram chamados pelo seu nome: morro da Baiana, morro da Alvorada, morro do Alemão, morro do Adeus, favela da Grota, favela da Nova Brasília etc.

² Meus pais saíram de lá quando eu tinha três anos de idade, e voltaram quando eu tinha onze anos. E eu morei lá até os meus vinte e dois anos.

samba. Segundo a historiadora Monique Augras, no artigo 1º do regulamento da União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB) em 1946, dizia que:

(...) as escolas de samba não poderão apresentar os seus enredos no carnaval por ocasião dos préstimos com carros mecânicos ou puxados a muare, e, sim com carretas conduzidas a mão, para que não saia de nossas finalidades e seja sempre um carnaval diferente das grandes sociedades e dos ranchos. (AUGRAS, 1998, p. 59)

Eu trabalhei quatro carnavais empurrando carro alegórico para a escola de samba do bairro de Ramos (1991, 1992, 1994 e 1995). Cinco anos depois da última vez que eu havia trabalhado para a *Imperatriz*, eu fui trabalhar empurrando carro alegórico do *GRES Tradição*. Para essa escola de samba eu trabalhei três carnavais (2001, 2002 e 2003). O último ano como operário do samba foi em 2008, quando eu trabalhei para o *GRES Acadêmicos do Salgueiro*.

Esse é um trabalho pesado e cansativo, porém prazeroso. Se a escola de samba, por exemplo, desfilar no domingo de carnaval, os empurradores têm que chegar ao barracão na noite de sábado, pois os carros alegóricos do desfile do domingo começam a sair dos barracões entre a noite do sábado e as primeiras horas da madrugada do domingo. Somente quando termina o desfile do sábado (na manhã do domingo) é que os carros alegóricos serão posicionados na concentração pela ordem do desfile. Se a primeira escola de samba a desfilar, for se concentrar pelo lado do prédio dos correios, a segunda escola irá se concentrar ao lado do prédio balança mas não cai. E assim sucessivamente. Ou seja, escolas de entrada ímpar por um lado e escolas de entrada par por outro lado.

Depois de uma madrugada toda de trabalho, ao deixarem os carros alegóricos nos seus devidos lugares na concentração, os empurradores são dispensados para irem para suas casas descansar, e voltar na parte da noite para o desfile. Depois do desfile, os empurradores esperam a última escola de samba desfilar, para poder levar os carros alegóricos para o barracão. Somente depois de colocar os carros de volta no barracão, os empurradores recebem o pagamento. Se a escola ficar entre as seis primeiras colocadas, o trabalho do empurrador recomeça na sexta-feira à noite. E aí é mais um dinheiro que ele vai receber pelo seu trabalho. Contudo, na hora do desfile, o empurrador canta o samba; na hora que o carro para na avenida, ele samba no pé (aqueles que sabem sambar, é claro), balança o braço para os espectadores etc. O empurrador não se sente uma pessoa excluída do desfile, muito pelo contrário, pois se os carros alegóricos até hoje não podem entrar motorizados no desfile³, o

³ Há algumas escolas de samba que usam carros alegóricos motorizados para o deslocamento entre o barracão e a concentração, e depois, entre dispersão e o barracão. Mas mesmo essas - na hora do desfile - o motor tem que estar desligado, e o carro alegórico tem que ser empurrado pelos operários do samba.

empurrador torna-se uma pessoa importante, porém pouco reconhecida num desfile de escola de samba.

Minha atual ligação com os desfiles de escolas de samba

Atualmente eu sou o espectador. Eu vou todo ano assistir os desfiles das escolas de samba na Avenida Marquês de Sapucaí. Eu ouço samba-enredo quase todo dia, pelo menos umas quatro ou cinco vezes ao mês eu assisto um antigo desfile de escola de samba, além de assistir quase toda semana debates na rádio Arquibancada sobre questões ligadas ao mundo das escolas de samba. Além disso, participo de um grupo de WhatsApp chamado “carnaloucos” onde conversamos, nos informamos e debatemos durante o ano todo sobre questões relacionadas as escola de samba do Rio de Janeiro. É com esse mesmo grupo de amigos, quase todos professores de História, que eu vou assistir os desfiles na arquibancada da Avenida Marquês de Sapucaí.

O samba-enredo na sala de aula

Desde quando eu comecei a trabalhar como professor, em 2016, eu uso letra de música em algumas das minhas aulas e em quase todas as provas que eu elaboro. A maioria dessas músicas são sambas-enredo. Sendo assim, quando eu pensei em fazer uma pesquisa para o PROFHISTÓRIA a primeira coisa que eu pensei foi pesquisar sobre este subgênero do samba. E quando eu conheci as linhas de pesquisa do programa, aquela que se encaixava com aquilo que eu pretendia pesquisar era: Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e Difusão. A ementa dessa linha de pesquisa diz:

A linha de pesquisa desenvolve estudos sobre a questão da linguagem e da narrativa histórica, considerando vários tipos de suportes, tais como livros, filmes, programas televisivos, sítios da internet, mapas, fotografias etc. A partir da problematização do uso da linguagem, o objetivo é produzir materiais destinados ao uso educativo, considerando também as possibilidades de difusão científica da História.⁴

Diante da escolha da linha de pesquisa, eu fiz um recorte temático e temporal. Pesquisar sobre as narrativas de rupturas e permanências sobre questões afro-brasileiras nos versos sambas-enredo das escolas de samba do grupo 1 do Rio de Janeiro no carnaval do centenário da abolição. Contudo, eu teria que ter outro recorte. Pois se eu iria pesquisar narrativas de rupturas e permanências eu teria que ter uma base de comparação. Sendo assim,

⁴ <https://profhistoria.ufrj.br/sobre_curso> (acesso em 19/12/2021)

como eu iria investigar os sambas-enredo do centenário da abolição, a minha base para análise foi o período entre os oitenta e noventa anos da abolição, ou seja, 1968-1978.

Dessa forma, eu selecionei vinte seis sambas-enredo desse período⁵, do grupo 1 e 2. Diante disso, nas investigações dos sambas do centenário da abolição, eu que no primeiro momento só iria analisar as obras do grupo 1, para não ficar incompatível com o período de 1968-1978, resolvi também investigar os sambas-enredo do grupo 2 de 1988. Diante disso, eu tive que mudar o título da dissertação que já havia passado pela qualificação, pois no título anterior, eu deixava entendido que a investigação seria somente em cima dos sambas-enredo do grupo 1.

A pesquisa

A presente pesquisa está dividida em quatro capítulos. Além das letras dos sambas-enredo, foram analisadas as sinopses de enredos. Esse material soma-se a uma bibliografia que inclui artigos publicados em revistas científicas, livros publicados por intelectuais de várias áreas que pesquisam sobre samba-enredo e/ou carnaval (historiadores, jornalistas, sociólogos, linguistas etc), obras de historiadores especialistas em questões culturais, econômicas, sociais e políticas relacionadas aos afro-brasileiros, trabalhos acadêmicos sobre samba-enredo (monografia, dissertação e tese), jornais e revistas (pelo site da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional) e demais sites.

Em resumo, essa pesquisa foi realizada por um professor apaixonado pelo samba-enredo, e conseqüentemente, pelos desfiles de escolas de samba. Contudo, foi uma pesquisa acadêmica, com uma metodologia, com acompanhamento, correções e sugestões de leitura pela orientadora, e sem paixões de agremiação. Um bom exemplo em relação a isto, é que eu sou torcedor da *Imperatriz Leopoldinense*, e os dois sambas-enredo dessa agremiação que foram investigados entre o período de 1968-1978 foram analisados dentro de uma análise crítica, pois eles estavam fazendo eco à falácia da democracia racial. Ou seja, como diz no jargão do futebol, não teve “clubismo” nessa pesquisa.

⁵ Os critérios de seleção serão explicados no capítulo dois.

1 SAMBA, SAMBA-ENREDO E ESCOLAS DE SAMBA E AS SUAS NARRATIVAS DE ORIGENS

Neste primeiro capítulo iremos entender um pouco sobre o gênero musical samba. Entender suas raízes e os subgêneros do samba criados durante as décadas de 1920 e 1930 (samba-canção, samba-choro e samba de breque), para assim, poder chegar ao subgênero samba-enredo. Com isso, tentaremos entender o que é enredo e, como um enredo se transforma em um samba-enredo? Como é a dinâmica entre o (s) autor (es) do enredo e os compositores dos sambas-enredo? Como são os processos para composições dos sambas-enredo?

Isso posto, depois iremos abordar sobre o desfile das escolas de samba. Tentaremos entender, de acordo com relatos de sambista e, com pesquisas nessa área, por exemplo, se a *Deixa Falar* pode ou não ser considerada a primeira escola de samba, pois há algumas controvérsias sobre esse tema. Sendo assim, investigaremos algumas entrevistas que vários sambistas deram ao longo do século XX a respeito desse tema tão caro para o mundo do samba. Outro tema a ser investigado será sobre os primeiros desfiles das escolas de samba. Como essas agremiações eram vistas no início da década de 1930? O que diferenciava uma escola de samba dos ranchos carnavalescos?

Além disso, analisaremos sobre as associações de escolas de samba. Quando e por que motivo elas começaram a existir? Qual importância elas tiveram para as escolas de samba ao longo da história do carnaval carioca? Por que ocorreram rupturas de algumas escolas de samba com algumas associações, em diversos momentos?

Nesse primeiro capítulo, usaremos letras de alguns sambas, para entendermos a própria história do samba; investigamos algumas sinopses de enredo; e alguns periódicos no site da hemeroteca digital, que pertence a Biblioteca Nacional. Além disso, trabalhamos com diversos autores que pesquisam sobre temas relacionados ao mundo do samba. São eles: Marc A. Hertzman, Luiz Antônio Simas, Fábio Fabato, Alberto Mussa, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Felipe Ferreira, José Ramos Tinhorão, Marcelo Mello, Monique Augras, Sérgio Cabral, Muniz Sodré e Guilherme José Motta Faria.

1.1 Samba e seus subgêneros

Em dezembro de 2016 foram comemorados os cem anos do samba. Data essa que marca o registro daquele que é considerado o primeiro samba. *Pelo Telefone*. Samba do compositor Donga. Em termos de documentação não há nenhuma dúvida que essa foi a primeira música a ser registrada como samba. Segundo José Ramos Tinhorão,

O compositor Ernesto dos Santos, o Donga, correu em dezembro de 1916 a registrar na Biblioteca Nacional, sob o número 3295, a composição intitulada *Roceiro*, destinada a fazer sucesso no carnaval do ano seguinte com o nome *Pelo Telefone*, levando no selo do disco a indicação samba. (TINHORÃO, 1975, p. 123)

Contudo, depois que esse samba fez sucesso no carnaval de 1917, o compositor José Barbosa da Silva, o Sinhô, alegou que o samba era de sua autoria. Ao ser acusado por Sinhô de ter plagiado a sua música, Donga respondeu: “Samba é igual passarinho – é de quem pegar.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 187) O fato é que a composição ficou mesmo registrada no nome do Donga. Mas o Sinhô “acabaria recebendo mais tarde o título de Rei do Samba” (Tinhorão, 1975, p. 125). Além dessa discussão sobre a autoria desse samba, houve outra polêmica. Essa questionava se *pelo Telefone* era ou não era samba. De acordo com o jornalista e pesquisador de carnaval Sérgio Cabral, no final da década de 1960, houve uma discussão na Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, entre os compositores Donga e Ismael Silva. Sérgio Cabral fez a seguinte pergunta para eles:

Qual é o verdadeiro samba? Donga: Ué. Samba é isso há muito tempo: O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar. Ismael Silva [disse]: isso é maxixe. Donga [indagou]: então, o que é samba? Ismael [respondeu]: Se você jurar/ Que me tem amor /Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para fingir mulher/ A orgia eu não vou deixar. (CABRAL, 1974, p. 21)

Sérgio Cabral não mostra o final deste embate. Mas a discussão por si só, já demonstra que no final da década de 1960, ainda havia uma discussão em torno da primeira música registrada como samba, em dezembro de 1916. Porém, o samba não nasce no ano do registro da música “Pelo telefone”. Uma pesquisa realizada nos acervos da Biblioteca Nacional pelo pesquisador Flávio Silva, e citada num artigo pelo historiador Marc A. Hertzman mostra que:

Durante o carnaval de 1916, o vocabulário ‘samba’ apareceu na imprensa carioca apenas três vezes. Depois do sucesso da canção [Pelo telefone] no carnaval de 1917, seu uso explodiu. Em 1917, excluindo referências diretas a ‘Pelo telefone’, cresceu 22 vezes o número de registros do termo, que subiu para 37 em 1918. Nos anos

seguintes, a palavra se tornaria sinônimo de canção carnavalesca de sucesso. (HERTZMAM, 2017, p. 259)

Contudo, já havia samba desde o final do século XIX. “O samba nasceu na Bahia, mas se criou no Rio de Janeiro” (VIANNA, 1973, p.53, apud AUGRAS, 1998, p. 17) Na verdade, a chegada de escravizados na cidade do Rio de Janeiro, vindos do Vale do Paraíba, a partir década de 1870, com o declínio do cultivo do café, no lado Fluminense da região, trouxe com eles “a tradição do samba rural, à base da pergunta e do refrão e servindo como elemento de sustentação da coreografia” (MUSSA e SIMAS, 2010, p13). Esses escravizados e, posteriormente ex-escravizados vindos do Vale do Paraíba eram oriundos do Recôncavo Baiano. Por isso, a alegação do samba ter nascido na Bahia e se criado no Rio de Janeiro. Há também outra corrente de disputa do nascimento do samba, que também tem origem baiana. Nessa corrente diz que o ritmo tem origem no “samba de roda que se praticava na casa das ‘tias’ negras, mães-de-santo vindas da Bahia para o Rio de Janeiro, no final do século XIX” (FERREIRA, 2004, p. 328). Entre essas tias baianas, se destaca a casa Tia Ciata, na Praça Onze, onde Donga teria composto a primeira música a ser registrada como samba. De uma forma ou de outra, o samba é um gênero musical de origem afro-brasileira. Em relação a isso não há controvérsias.

Mas como quase tudo que tem raiz da cultura afro-brasileira, o samba e os sambistas foram por muito tempo perseguidos. Essa perseguição está registrada em músicas e em relatos. Há uma cantiga popular infantil chamada “Pai Francisco”, que diz:

Pai Francisco entrou na roda
Tocando seu violão
(Balalan, ban, ban)
Vem de lá Seu Delegado
E Pai Francisco foi pra prisão
Como ele vem todo requebrado
Parece um boneco desengonçado

Quem é o Pai Francisco? Que Roda ele entrou? Por que ele foi para prisão? E por que ele veio todo requebrado, parecendo um boneco desengonçado? Segundo Martha Abreu, “o final do século XIX, marcados pelas lutas em torno da abolição e da redefinição das hierarquias raciais no pós-abolição, coincide com a inauguração dos estudos folclóricos no Brasil e com as primeiras notícias de Pai João na poesia popular.” (ABREU, 2004, p. 237) Nessa mesma pesquisa, a historiadora mostra que o Pai João que era ridicularizado nessas poesias e canções, às vezes mudava de nome, como: Pai Francisco, Pai José, Pai Miguel etc. (ABREU, 2004). Em entrevista ao Sérgio Cabral, Candeia, compositor da Portela, falando em

relação ao Paulo da Portela pela sua liderança e organização na agremiação de Oswaldo Cruz, disse o seguinte: “você imagina a dificuldade para organizar uma escola de samba naquela época, quando o sambista era sinônimo de marginal. Aliás, era mesmo. Um homem que saía com um violão ou pandeiro debaixo do braço era logo preso, espancado.” (CABRAL, 1974, p. 73). Em relação ao violão, o poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense questionava sobre a visão, que uma parte da sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX tinha em relação a este instrumento musical, pois o violão era visto como um instrumento de desocupados e perdidos (ABREU, 2002). Uma matéria do *Jornal do Brasil*, no ano de 1960 dizia que “a primeira escola de samba⁶ - *Deixa Falar* – que teve em Ismael Silva um dos seus fundadores, foi criada para legalizar a situação dos sambistas no Estácio, que não podiam fazer roda de samba na esquina, porque eram perseguidos pela polícia.” (*Jornal do Brasil*, 20/01/1960, 1º Caderno, p. 12) Se pegarmos as pesquisas da Martha Abreu, os depoimentos do Candeia e do Ismael Silva, a matéria do *Jornal do Brasil*, e analisarmos juntamente com o samba “Delegado Chico Palha”, composto por Tio Hélio e Nilton Campolino, em 1938, e regravado por Zeca Pagodinho, em 2015, no álbum *A arte de Zeca Pagodinho*, podemos concluir que o Pai Francisco era um homem negro, que entrou na roda de samba tocando violão. Mas veio o delegado, acabou com a festa, e levou o sambista preso. Depois de sofrer tortura na prisão, Pai Francisco volta andando todo torto de tanto apanhar. Por que chegamos nesta conclusão? Pois, além das pesquisas da historiadora da UFF, das entrevistas dos sambistas, da matéria do JB, estamos também amparados na letra do samba “Delegado Chico Palha”, que no ano de 1938 dizia:

Delegado Chico Palha
Sem alma, sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição

Ele não prendia
Só batia

Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau
Ainda quebrava os instrumentos

⁶ Sobre as narrativas que envolvem a questão em relação se o *Deixa Falar* pode ser considerada a primeira escola de samba, serão investigadas no tópico 1.3.

Além das pesquisas da historiadora Martha Abreu, dos depoimentos do Candeia e do Ismael Silva, da matéria do JB e do samba do Tio Hélio e Nilton Campolino, também há um relato do sambista Juvenal Lopes, onde ele diz que:

Fomos para o morro do Urubu [zona Norte da cidade do Rio de Janeiro], onde havia uma macumba. Havia uma sessão e nós ficamos do lado de fora cantando samba e esperando acabar a macumba. (...) Quando o samba estava na melhor, bateram na porta dizendo que não adiantava fugir, pois a casa estava cercada. ‘Ninguém corre!’ Aí, por causa do samba, o homem fez a gente descer o morro. (CABRAL, 1996, p. 29, apud AUGRAS, 1998, p. 19)

Tanto o samba *Delegado Chico Palha*, quanto os depoimentos dos sambistas Candeia e Juvenal Lopes, a matéria do *Jornal do Brasil* e as pesquisas realizadas pela historiadora da UFF nos oferecem base para essa interpretação da cantiga popular infantil *Pai Francisco*. Pois, durante muito tempo, o samba e os sambistas foram marginalizados, perseguidos e presos. Além de sofrerem agressões físicas. Contudo, o samba e os sambistas resistiram.

E desse gênero musical, entre o final da década de 1920 e o final da década de 1930, saíram alguns subgêneros, como o samba-canção que “também é conhecido como samba de meio do ano.” (TINHORÃO, 1975, p. 153) O primeiro samba-canção foi composto por Henrique Vogeler, em 1928 “o *Linda flor*, também chamado de *Meiga Flor*, de *Iaiá* e, finalmente, de *Ai, ioiô*” (TINHORÃO, 1975, p. 153). A palavra canção é por conta de ser um samba mais lento. Por isso, o samba-canção também ficou conhecido como samba do meio, pois nele há uma “incompatibilidade rítmica (...) com a animação do carnaval” (TINHORÃO, 1975, p. 159). Um exemplo de samba-canção é a música “Poema do adeus”, composta por Luiz Antônio, em 1961, que já foi interpretada por vários cantores como Miltoninho, Nelson Gonçalves e Altemar Dutra.

E então eu fiz um bem
 Dos males que passei
 Fiz do amor uma saudade de você
 E nunca mais amei
 Deixei nos olhos teus
 Meu último olhar
 E ao bem do meu
 Eu disse adeus

Outro subgênero do samba é o samba-choro, que foi a fusão dos ritmos do samba com o choro, na década de 1930. Essa fusão foi feita “por flautistas e violonistas virtuosos, (...) das camadas mais baixas da sociedade (...). Várias músicas com características de samba-choro foram intituladas simplesmente de choro, chorinho ou samba”. (TINHORÃO, 1975, p. 162) Esse subgênero musical também é popularmente conhecido como samba de gafieira. Um

exemplo famoso de samba-choro é a música “Conversa de botequim”, composta por Noel Rosa e Vadico, em 1935.

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça
 Um guardanapo e um copo d’água bem gelada
 Feche a porta da direita com muito cuidado
 Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol

O samba de breque também é outro subgênero do samba nascido na década de 1930. No samba de breque encaixam-se frases faladas. “O breque [é] definido como uma parada ou interrupção do desdobramento melódico, que torna possível a ‘interpolação de uma frase ou outra’⁷.” (TINHORÃO, 1975, p. 165) O sambista Moreira da Silva é o maior expoente, considerado o criador desse subgênero do samba. Em 1972 ele deu uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, onde ele declarou que: “Em 1936 o Tancredo Silva me deu um samba de quatro linhas e eu improvisei em cima. Aí nasceu o breque e eu estou aí.” (*Jornal do Brasil*, 30/03/1972, Caderno B) Um exemplo de samba de breque é o “Acertei no milhar”, composto por Geraldo Pereira e Wilson Batista, em 1940, e interpretada por Moreira da Silva.

Etelvina, minha filha (o que é, Morengueira?)
 Acertei no milhar
 Ganhei quinhentos contos
 Não vou mais trabalhar
 Você dê toda roupa aos pobres
 E a mobília podemos quebrar
 (Breque)

“Isso é pra já, vamos quebrar. Pam, pam, bum. - Quebra o guarda-roupa, que o seu paizinho compra outro, minha filha.”

Etelvina vai ter outra lua de mel
 Você vai ser madame
 Vai morar num grande hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De Marquês Morengueira de Visconde
 Um professor de inglês mon amour
 E vou mudar seu nome pra Madame Pompadou

Diante desse panorama, onde mostramos um pouco do gênero musical samba, assim como os seus subgêneros, iremos a partir de agora entendermos como surgiu e se desenvolveu o samba-enredo. Esse que é o subgênero do samba mais importante nesta pesquisa. Será em

⁷ Esta última parte da frase é uma citação que Tinhorão faz da obra *Panorama da música popular brasileira*, Ary Vasconcelos. Mas não há na citação o ano da obra e, nem tampouco o número da página. Nem mesmo há uma bibliografia no livro do Tinhorão.

cima dos sambas-enredo que iremos desenvolver as análises sobre as rupturas e permanências nas narrativas do centenário da abolição.

1.2 Samba-enredo

Samba-enredo ou samba de enredo? Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas já no título do livro mostram a forma do nome desse subgênero do samba que eles irão trabalhar em *Samba de enredo: história e arte*. O jornalista e pesquisador de carnaval Sérgio Cabral, também usa a nomenclatura samba de enredo, em suas obras. Todavia, “a maioria dos autores, reproduzindo, ao que parece, a própria linguagem do sambista, fala mesmo samba-enredo.” (AUGRAS, 1998, p. 73) Porém, do ponto de vista gramatical, o termo samba de enredo, sem dúvida, é o mais correto.

Mas antes de conhecermos mais sobre esse subgênero do samba, temos que entender o que é enredo. E como o samba faz essa junção com o enredo. Do ponto de vista linguístico, “enredo é uma sequência de acontecimentos colocados em ordem. Esses acontecimentos ocorrem com determinadas pessoas ou personagens, num determinado lugar”. (FARACO, 1992, p. 25) Os enredos podem ser de histórias reais ou inventadas. Podem surgir enredos de temas diversos. “O enredo é a ordenação, de acordo com a vontade do escritor, dos fatos que serão narrados.” (FARACO, 1992, p. 75)

Em relação ao carnaval, o enredo já existia muito antes das escolas de samba e, conseqüentemente, antes do samba-enredo. “O quesito fundador do desfile como modalidade carnavalesca é o enredo, que define a história encenada através da dança, da música e da linguagem plástica.” (CAVALCANTI, 2008, p. 57) O “enredo já fazia parte dos desfiles de ranchos”. (AUGRAS, 1988, p. 31) No carnaval de 1924, o *Jornal do Brasil* faz elogios, de forma ufanista, ao enredo do rancho *Ameno Resedá*, dizendo que:

O seu exemplo imitado, com o que não só lucrarão os ranchos, tendo fartas novidades para explorar, como o povo que aprenderá alegremente, em espetáculos artísticos, a amar o Brasil através da poesia de suas lendas, dos episódios de sua história e dos feitos dos seus heróis. (EFEGÊ, 1965, p.52, apud AUGRAS, 1998, p. 31)

Diante desse panorama, já vimos o que é enredo dentro do campo linguístico, e vimos que em relação ao carnaval carioca, o enredo já existia muito antes do desfile de escola de

samba e do samba-enredo (eu digo nesta ordem, pois o samba-enredo é algo posterior ao desfile de escolas de samba. Mas nós vamos ver sobre isso mais a frente).

Nos primeiros desfiles de escolas de samba, era trazido mais de um samba para ser cantado. Tinhorão relata que segundo Silas de Oliveira “as escolas saíam às ruas cantando estribilhos ou sambas de terreiro geralmente de tema amoroso, mas seus mestres de canto eram capazes de criarem versos ao sabor do momento.” (TINHORÃO, 1975, p. 178-179) “A letra do samba só era valorizada pelo conteúdo poético. A coerência lógica era o que menos importava.” (AUGRAS, 1998, p. 74) O mais importante era a harmonia do samba com os integrantes da escola. Durante os quinze primeiros anos dos desfiles de escola de samba não havia grandes compromissos entre o enredo e o desfile. (TINHORÃO, 1995)

Visto isso, cumpre entendermos a gênese do samba-enredo. Por que ele surge? Qual a finalidade do samba-enredo? Ele já nasce com essa nomenclatura? Para respondermos essas perguntas, analisaremos alguns autores que tentaram buscar essas respostas, e vamos perceber que há algumas narrativas divergentes, principalmente em relação qual foi o primeiro samba-enredo.

A valorização do enredo faz surgir uma nova categoria de composição musical, o samba-enredo, composto com o objetivo de descrever a história que seria mostrada pelas fantasias e alegorias no desfile. (FERREIRA, 2004, p. 360)

Segundo o jornalista e pesquisador de carnaval, Sérgio Cabral, “em 1931, Paulo da Portela, também conhecido como Príncipe Negro introduziu o samba de enredo, que contava musicalmente o enredo.” (CABRAL, 1974, p. 62) Mas para outros autores, foi no ano 1933 que aparece o primeiro samba-enredo da história do carnaval, que foi apresentado neste carnaval pela *Unidos da Tijuca*. Já o Compositor Carlos Cachça, da *Estação primeira de Mangueira* diz que o primeiro samba-enredo foi composto por ele e, apresentado pela *Mangueira* na festa realizada no Campo de Santana, no dia 20 de janeiro de 1934, dia de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, onde teve participação de todas as agremiações carnavalescas da época (AUGRAS, 1988). O também Jornalista e pesquisador de carnaval Haroldo Costa, “atribui o feito à *Portela*, em 1938, com o samba de Antenor Gargalhada.” (CAVALCANTI, 2008, p. 95) Já o Mano Décio em uma entrevista ao *Jornal Correio da Manhã* reivindicou para ele e para o seu parceiro Silas de Oliveira a autoria do primeiro samba-enredo da história do carnaval. O samba é da escola de samba *Prazer da Serrinha* (1946) “Conferência de São Francisco”. Segundo ele:

Até então (...) as escolas iam disputar na Praça Onze com um dos seus sambas-de-terreiro. Nós resolvemos fazer o contrário, estabelecer o enredo. Assim surgiu Conferência de São Francisco. (...) Até então (...) os sambas de desfile só tinham a primeira parte. Ao final dela se improvisava versos, conforme a circunstância do momento. Nós fizemos o primeiro samba com a segunda parte, historiando um só acontecimento. (Jornal Correio da Manhã, 10/01/1972, 1º cad. p. 10)

Todas essas controvérsias de data de criação do primeiro samba-enredo é um debate bem posterior a essas datas, pois se por um lado, já desde a década de 1930 há relatos de sambas que estão apresentando um enredo, é somente na década de 1950, que essa forma de samba seria comumente chamada de samba-enredo (TINHORÃO, 1975).

Isso posto, a partir daqui mostraremos como é o processo de composição de um samba-enredo. Em primeiro lugar, cumpre observar que é na maioria das vezes o enredo é elaborado por um carnavalesco, e apresentado à diretoria da escola para ser aprovado. Mas esse processo pode acontecer de forma contrária, ou seja, a escola já tem um enredo específico e contrata um carnavalesco para desenvolver aquele enredo. Seja como for, depois disso, “o enredo é apresentado aos compositores numa peça gráfica denominada ‘sinopse do enredo’. Dentre todas as alas da escola, apenas os compositores recebem a sinopse, que posteriormente é encaminhada aos jurados.” (CAVALCANTI, 2008, p. 114) Essa exigência de enviar um relatório sobre o enredo à comissão julgadora é algo que acontece obrigatoriamente desde o carnaval de 1946. De acordo com o artigo 6º do regulamento do desfile organizado pela União das Escolas de Samba, em 1946:

É dever das escolas enviar à diretoria da união os relatórios dos enredos, poesias e sambas que serão cantados em concurso, a fim de que esta faça a entrega à comissão julgadora três (3) dias antes do sábado, no máximo, para facilitar o julgamento. (AUGRAS, 1998, p. 58-59)

Diante dessa sinopse que é apresentada aos compositores e, posteriormente aos jurados do desfile de escola de samba, torna-se evidente, que “o samba-enredo é, portanto, um samba encomendado, com características claramente prescritas às quais os compositores devem por princípio atender.” (CAVALCANTI, 2008, p. 117) Segundo o carnavalesco Alexandre Louzada, o samba-enredo “tem que ter o poder de síntese do que o carnavalesco colocou na sua sinopse, pelo menos o raciocínio central, a espinha dorsal da idéia do tema que a Escola quer levar no seu samba-enredo.” (FARIAS, 2002, p. 155) Nessa mesma linha, de acordo com o carnavalesco Joãozinho Trinta, “o samba-enredo tem que obedecer a uma sinopse. A sinopse é a orientação para o compositor de samba-enredo.” (FARIAS, 2002, p. 161)

A relação entre carnavalesco e compositores nem sempre é harmoniosa. “Carnavalescos e compositores ocupam lugares relativamente opostos na geografia própria da

história do Carnaval e das escolas de samba. Compositores são vistos como de ‘dentro’ e carnavalescos são vistos como de ‘fora’ das escolas de samba”. (CAVALCANTI, 2008, p. 112) Os compositores são considerados pela comunidade da agremiação carnavalesca, a parte intelectual do chão da escola. Em entrevista à Maria Laura Cavalcanti, em 1992, Edu, na época, presidente da ala dos compositores da Mocidade Independente de Padre Miguel, disse que:

Não há sinopse que eu não goste, eu gosto de todas elas. O que eu não gosto é a posição que o artista [ele referia-se ao carnavalesco] toma muitas vezes. Olha, tá aqui o enredo! Eu quero que fale isso, isso e aquilo. Aí, das duas uma. Ou ele diz que quer que fale muita coisa e não deixa você criar [...] isso te prende, te cerceia e eu não gosto. (CAVALCANTI, 2008, p. 118)

A fala do Edu mostra essa divergência, em alguns momentos, entre os intelectuais de “dentro” com os intelectuais de “fora” das escolas de samba. Contudo, esse é um debate no campo das ideias, pois o questionamento feito pelo presidente da ala dos compositores da Mocidade é em relação ao engessamento que, na visão dele, não é a sinopse, mas que é imposto ao compositor na hora que o carnavalesco apresenta a sinopse para os compositores. No final da sua entrevista à Maria Laura Cavalcanti, o Edu disse: “e eu não gosto também quando o cara fala: não pode entrar isso e isso, como aconteceu já na Mocidade. Aí, vai um cara e fala o que não podia, e o samba dele fica bom. Pô! Não podia aceitar. Isso eu não gosto.” (CAVALCANTI, 2008, p. 118) O carnavalesco tem um peso muito forte na escolha do samba-enredo, por isso, o Edu questiona esse tipo de contradição, até porque:

O carnavalesco é ao mesmo tempo origem e fiscal do desenvolvimento do samba-enredo. Na medida em que faz parte da comissão que seleciona os sambas, ele vai acompanhado o modo pelo qual os compositores se utilizam de sua linguagem e, ainda que não exerça um controle repressor, é claro que dispõe de vários trunfos para interferir na escolha dos sambas mais fiéis à sinopse. (AUGRAS, 1998, p. 202)

Contudo, cumpre observar, que antes da figura do carnavalesco, o autor do enredo era o presidente da escola. “A descrição da sinopse do enredo tornou-se ao longo dos anos 1960 uma prerrogativa do carnavalesco, mas, por vezes, o presidente da escola, ou um dos seus baluartes, também poderiam desempenhar esse papel na agremiação.” (FARIA, 2014, p. 221) Em entrevista ao linguista Julio Cesar Farias, o carnavalesco Alexandre Louzada disse que:

Antes não existia carnavalesco, carnavalesco era todo cidadão que ajudava montar a escola para ir para a avenida. Não existia um mentor intelectual, como hoje é o carnavalesco, que cria um enredo, cria um texto para que o samba-enredo seja feito. (FARIAS, 2020, p.155)

Depois da sinopse apresentada aos compositores, que, em dupla, em trio, em quarteto e a assim por diante, que na maioria das vezes, já formaram suas parcerias antes da divulgação do enredo, para composição do samba-enredo que será disputado para o próximo carnaval (alguns compositores fazem composições solo, apesar de atualmente esse tipo de composição ser algo bem raro⁸), começam a pesquisa para se aprofundar um pouco mais no tema, outros marcam um dia para irem à escola de samba para tirarem dúvidas sobre a sinopse com o carnavalesco ou com algum diretor da escola. No final da competição só um samba é campeão, ou como já aconteceu em alguns casos específicos, como, por exemplo, no samba “A criação do mundo na tradição nagô”, da *Beija-Flor de Nilópolis*, para o carnaval 1978, é feita a junção dos dois sambas finalistas. Nesse caso da escola de samba de Nilópolis, o samba-enredo da dupla de compositores Gilson Doutor e Mazinho era considerado o mais bonito e obedecia a sinopse. Porém, a outra composição, que era do Neguinho da Beija Flor, não estava tão fiel a sinopse, mas tinha o melhor refrão. Diante disso, a diretoria da escola juntamente com o carnavalesco Joãozinho Trinta, resolveram fazer a junção dos dois sambas-enredo (MELLO, 2015).

Geralmente as disputas dos sambas-enredo nas quadras das escolas de samba ocorrem entre os meses de julho e outubro⁹. Em quase todas as escolas de samba há relatos sobre sambas-enredo que já foram considerados como favoritos e, ao longo da disputa foram eliminados. E, ao serem eliminados, aos poucos eles vão caindo no esquecimento, pois a comunidade da escola de samba, gostando ou não do samba-enredo escolhido, irá fazer os seus ensaios técnicos com ele e, conseqüentemente, esse será o hino oficial da escola para o próximo carnaval, pois toda disputa foi feita para essa finalidade. E o processo de repetição da cantoria do samba campeão na quadra da escola, ajudará na memorização e, em alguns casos, na aceitação do samba por parte de alguns integrantes da escola. Segundo o carnavalesco Renato Lage, essa é a “fase em que a escola interioriza o seu hino.” (CAVALCANTI, 2008, p. 137) Em relação às parcerias de compositores, há uma instabilidade entre elas, pois com o término da disputa, algumas parcerias são desfeitas e, outras refeitas ou criadas.

Falando especificamente do processo de composição do samba, ao longo do tempo, o livro didático foi muito utilizado por compositores do samba enredo, “o depoimento de

⁸ O samba-enredo do *GRES Imperatriz Leopoldinense* para o carnaval de 2022 foi uma composição solo do compositor Gabriel Mello.

⁹ Atualmente algumas escolas de samba escolheram a modalidade de samba-enredo por encomenda, ou seja, um grupo de compositores específico compõe o samba-enredo do próximo ano, sem disputa em quadra. Mesmo assim, na maioria desses casos, a escola de samba apresenta uma sinopse. Neste caso o carnavalesco tem como opinar na composição do samba, pois os compositores escrevem o samba e manda para escola avaliar. Depois da avaliação o samba volta para os compositores com as sugestões de mudanças na letra do samba-enredo. E este procedimento pode acontecer mais de uma vez.

Elaine, viúva de Silas de Oliveira é bem explícito a esse respeito: ‘como sempre ele fazia para compor, ele pegou o papel, um livro de história do Brasil, uma caixa de fósforos e foi para o canto da casa’.” (SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1981, p. 82, apud AUGRAS, 1988, p. 124) Até o final da década de 1950 os sambas-enredo tematizavam a versão oficial da história do Brasil. O compositor Cartola fazendo uma crítica a essa forma de composição do samba-enredo disse: “o sujeito abre um livro, uma história, e então, tira daí toda história e arranja umas palavras para rimar.” (AUGRAS, 1988, p. 145) O livro didático usado como uma ferramenta para composição de alguns sambas-enredo, ao longo de décadas, fez com que a história oficial do Brasil fosse durante muito tempo transposta do livro didático para o samba-enredo, onde “a descrição primária e reducionista dos eventos e das personagens da história brasileira era a exata reprodução do discurso dos manuais escolares.” (AUGRAS, 1988, p. 174)

Ainda analisando sobre o processo de composição do samba-enredo, cumpre observar que alguns conceitos dentro do mundo das escolas de samba são bem diferentes dos conceitos usados fora do universo dessas agremiações. O conceito de comunidade, por exemplo, não se restringe simplesmente ao local geográfico onde a escola está inserida. Quando se fala em comunidade de uma escola de samba, está se referindo às pessoas que frequentam a quadra, que estão envolvidas nas atividades da agremiação e que desfilam nesta escola, independente de morarem próximos ou não da quadra da escola de samba. Uma pessoa que mora na região central da cidade do Rio de Janeiro, pode fazer parte da comunidade do *GRES Acadêmicos do Grande Rio*, escola de samba que fica localizada no Centro da Cidade de Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro. Escola essa que por sua vez, assim como *GRES Beija-Flor de Nilópolis*, *GRES Viradouro*, *GRES Unidos Porto da Pedra*, *GRES Unidos da Ponte*, *GRES Inocentes de Belford Roxo*, *GRES Acadêmicos do Cubango* etc., não estão localizadas na cidade do Rio de Janeiro, mas no carnaval são chamadas de escolas de samba cariocas e, não escolas de samba fluminenses. Ou seja, o conceito de carioca também é diferente no mundo das escolas de samba.¹⁰ Pois carioca é quem nasce na cidade do Rio de Janeiro. Assim como os conceitos de comunidade e de carioca, o conceito de autoria do samba-enredo também é diferente dentro desse universo das escolas de samba. Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas nos oferecem um bom panorama em relação a isso.

¹⁰ O conceito de carioca em relação às escolas de samba é um pouco parecido ao conceito de carioca no mundo do futebol. Mas no futebol, esse conceito é um pouco mais ampliado do que no mundo do samba, pois o campeonato carioca de futebol não é composto apenas com times da cidade do Rio de Janeiro e da região metropolitana (como são nas escolas de samba), e sim, de todas as regiões do estado do Rio de Janeiro.

Desde os primeiros tempos, o mundo do samba nunca levou a ferro e fogo a questão da autoria, como é concebida pelo pensamento ocidental, a partir do Renascimento. Sempre foi comum a presença de “parceiros”, ou coautores, que figuravam nessa condição não por ter participado da composição, mas por serem intérpretes, por terem levado o sambista a uma rádio ou a uma gravadora de discos. Prática generalizada, principalmente até os anos 50, foi a venda de sambas – quando os nomes dos verdadeiros autores sequer constavam na obra. No mundo do samba de enredo, o conceito de autoria também nunca correspondeu precisamente ao de composição. Há tanto casos que os parceiros são incorporados ao samba por questões de disputas (por serem membros influentes dentro da comunidade da escola, porque podem financiar a disputa, por terem prestígio e assim sucessivamente) como há casos que o autor não assina a obra (por está concorrendo em outra, porque não faz parte da ala dos compositores, porque a escola impõe um número máximo de parceiros). (...) Mas há nisso um aspecto filosófico que importa ressaltar: para o sambista, o ato de compor não é necessariamente para tornar alguém autor ou parceiro de um samba de enredo. O samba de enredo é uma obra quase sempre coletiva, que envolve a composição e a disputa – sendo esta um elemento fundamental, que dá sentido a obra. Mais (sic), um samba de enredo só se completa como obra quando ganha e desfila – tão nítida é a relação entre samba, o enredo e o desfile. Um samba derrotado, não escolhido, praticamente deixa de existir como obra de arte, perde a razão de ser se não desfila (embora haja casos de sambas derrotados que se tornaram famosos). Assim, parceiro de samba de enredo não é apenas aquele que compõe, letra ou música. É aquele que defende o samba na disputa. (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 187-188)

Diante desta análise sobre o que é o subgênero samba-enredo, podemos fazer algumas conclusões. A primeira seria que, dificilmente se chegará de fato a uma definição sobre qual pode ser considerado o primeiro samba-enredo da história do carnaval. Pois se um pesquisador e/ou sambista disser que foi o samba “x”, virá outra corrente dizendo que foi o samba “y”, pois irá dizer que o samba “x” não pode ser considerado samba-enredo, pois nele não havia algumas características encontradas nesse subgênero do samba, características essas, que só foram dadas a posteriori. Ou seja, nossa primeira conclusão é um paradoxo, pois mostra que a história da autoria do primeiro samba-enredo é algo inconcluso. A segunda conclusão que podemos chegar é que o samba-enredo é uma obra criada para uma finalidade específica, a de ser o hino oficial de um desfile de escola de samba. O samba-enredo seja ele disputado nas quadras das agremiações, ou feito por encomenda a determinados compositores, obedece a uma sinopse que conta um enredo que será apresentado visualmente nas fantasias, alegorias e adereços. Pois muito antes do samba estar pronto, as fantasias e os carros alegóricos já estão em processo de produção e, aquilo que será cantado no samba-enredo, também será mostrado na avenida. A nossa última conclusão é em relação ao conceito de autoria de samba-enredo, pois ele só tem sentido se ganhar a disputa na quadra e, em consequência disso, ser cantado no desfile. Mas ganhar uma disputa de samba-enredo não é uma tarefa fácil, pois tem muita gente “boa” também querendo ganhar, pois do ponto de vista econômico, se tratando principalmente das escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, é algo bem rentável. Pois além do prêmio em dinheiro que os compositores recebem

na conquista da disputa, eles também receberão os direitos autorais por algum tempo. “A disputa anual dos sambas-enredo coloca os compositores diante da possibilidade de ganhar muito dinheiro (...)” (CAVALCANTI, 2008, p. 108). A carnavalesca Lilian Rabelo que fazia parceria com o carnavalesco Renato Lage, na Mocidade Independente de Padre Miguel, no início da década de 1990, disse que os compositores do samba campeão da Mocidade em 1991, Tôco, Jorginho Medeiros e Tiãozinho ganharam juntos “o dobro do contrato anual da dupla de carnavalescos, cujo valor giraria em torno de 20 mil dólares. O samba-enredo é potencialmente um samba que vale milhões.” (CAVALCANTI, 2008, p. 141) Mas ganhar uma disputa de samba-enredo também custa caro. Sendo assim, aquela pessoa que investe um dinheiro para fazer panfletos, bandeiras de torcida organizada, aluga ônibus e compra ingressos para as pessoas entrarem na quadra e torcerem por aquele samba específico, mesmo que ela não faça parte da composição do samba que está sendo disputado, a pessoa tem o seu nome escrito como um dos autores do samba-enredo. Por isso, diferente de outro tipo de gênero musical e, até mesmo, diferente de outros subgêneros do samba, no samba-enredo nós podemos encontrar um grande número de autores, alguns sambas-enredo chegam a ter mais de sete autores. Isso pode causar estranheza para quem está fora do mundo das escolas de samba, mas para a comunidade do samba, isso é algo que dificilmente se discute, pois isso já funciona assim há algumas décadas.

1.3 Escola de samba

Quando falamos em carnaval carioca, a primeira imagem que deve vir na mente de muita gente é a do desfile de escola de samba. Mas como isso começou? Qual é a origem das escolas de samba? Como foram os primeiros desfiles das escolas de samba? Como surgiu o termo escola de samba? Essas são algumas perguntas que tentaremos responder neste terceiro eixo do primeiro capítulo.

O *GRES Portela* levou para a avenida em 1995 o enredo “Gosto que me enrosco”. Esse enredo conta a história dos antigos carnavais carioca. Na sinopse do enredo diz que, “evolúram os cordões e blocos que passaram a usar, além do bumbo, cuícas, tamborins, pandeiros e frigideiras. (...) Nascem os primeiros ranchos que deram outra feição ao carnaval

carioca. Desfilavam com enredos cheios de esplendor, arte e riqueza.”¹¹ O samba-enredo que apresentou esse desfile foi à composição de Noca da Portela, Colombo e Gelson. Nesse samba, entre o primeiro e o segundo refrão encontramos os seguintes versos:

Praça Onze, berço das nossas fantasias
 Deixa Falar deixou no peito a nostalgia
 Dos ranchos, blocos e cordões
 Dos mascarados nos salões
 Pierrot beijando a Colombina
 Chuvas de confetes e serpentinas
 Dos bondes ficou a saudade
 Ah! Que saudade do luxo das Sociedades

Um professor ou uma professora que se propor ensinar a história do carnaval carioca pode tranquilamente fazer a introdução da sua aula com esse samba-enredo e, a letra dele pode ser usada como tópicos para a aula proposta. Pois em seus versos encontramos, resumidamente é claro, um pouco da história dos primeiros carnavais.

Um carioca que gosta de carnaval e nasceu depois da segunda metade do século XX, dificilmente conseguirá pensar no carnaval sem os desfiles de escolas de samba. Mas antes das escolas de samba os foliões já se “esbaldavam” na folia que antecede a Quarta-Feira de Cinzas. Vários grupos carnavalescos já desfilavam pelas ruas da então capital do Brasil. Pessoas de todas as classes sociais brincavam o carnaval. Todavia, havia as divisões entre grupos carnavalescos de pessoas ricas e grupo carnavalesco de pessoas pobres. “Do lado dos ricos, havia os préstitos das grandes sociedades (...). Do lado do povão, saíam às ruas ‘blocos’, grupo pobremente fantasiados com apetrechos improvisados, ‘cordões’, agrupamento de mascarados já mais organizados, e ‘ranchos’.” (AUGRAS, 1988, p. 17) E é um pouco dessa junção dos grupos carnavalescos do lado do povão, que surgem às escolas de samba.

Tanto os velhos sambistas quanto os estudiosos são unânimes em apontar, nos ranchos, a origem das escolas de samba. Melhor dizendo, foi na junção dos ranchos (...) com os blocos e cordões das ruas do Rio que deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba. (AUGRAS, 1988, p. 17)

Entretanto, os ranchos, blocos e cordões continuaram existindo. E durante algum tempo houve certa confusão a respeito desses grupos carnavalescos. Na década de 1930 o termo escola de samba ainda não estava muito assimilado entre as agremiações. No carnaval de 1933, o atual *GRES Estação Primeira de Mangueira* se autodenominou *Bloco Carnavalesco Estação Primeira* (FERREIRA, 2004). Apesar da existência de um documento

¹¹ < <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1995/>> (acesso em 27/02/2021)

em papel timbrado onde mostra a fundação da *Escola de Samba Estação Primeira* em 28 de abril de 1929 (CABRAL, 1974), essa agremiação, assim como muitas outras, continuavam usando a ideia de bloco carnavalesco. Em relação a esse documento, há uma divergência quanto à data, pois de acordo com Cartola foi no dia 28 de abril de 1928 que ele resolveu chamar esse grupo carnavalesco de Estação Primeira, pois era a primeira estação de trem depois da Central (AUGRAS, 1998). Além da divergência de exatamente um ano em relação ao documento timbrado que mostra a data da fundação da Estação Primeira de Mangueira, nota-se que na citação do Cartola não há o termo escola de samba, apenas Estação Primeira. Já o rancho *Deixa Falar*, que é por muitos considerada a primeira escola de samba, na verdade nunca desfilou como tal. Essa confusão se dá porque as primeiras escolas de sambas têm a sua origem nos blocos e, foram se apropriando de algumas características dos ranchos. Muito do que temos nos desfiles das escolas de samba, já existiam nos desfiles dos ranchos.

Os ranchos já possuíam uma organização fixa, e seu desfile incluía: abre-alas, comissão de frente, figurantes, alegorias, mestre de manobra, mestre-sala e porta-estandarte, primeiro mestre de canto, coro feminino, segunda baliza e porta-estandarte, segundo mestre de canto, corpo coral masculino e orquestra. (RIOTUR, 1991, p. 170, apud AUGRAS, 1998, p. 21)

Essa é uma das causas dessas diferentes narrativas, pois é uma fase de transição, onde alguns blocos começam a desfilar como escola de samba e, essas agremiações irão se apropriar de algumas características dos ranchos. Mesmo com o surgimento das escolas de samba, os ranchos continuaram existindo nesse formato tradicional. Mas o que então diferenciava os ranchos das escolas de samba? O samba. Até o final do século XIX os “blocos e cordões (...) não se preocupavam muito com o canto, preferindo dançar (...) ao som de instrumentos de percussão. (...) Os ranchos da década de 20 não se preocupavam em fixar um gênero próprio (...) apresentando-se ao som de trechos de óperas.” (TINHORÃO, 1975, p. 134-135) O folclorista Édison Carneiro nos ratifica essa resposta em relação a principal diferença entre rancho e escola de samba. Segundo ele:

Tendo chegado tarde ao Rio de Janeiro, com as atenções populares já monopolizadas pelo rancho, o samba, ao se organizar em escolas – ou seja, quando deixou de ser uma diversão do morro e da favela para percorrer ensurdecidamente as ruas cariocas -, não se deu ao trabalho de criar para si uma forma especial de cortejo. Desenvolvimento do rancho em sua estrutura processional, somente o samba faz a diferença fundamental entre ranchos e escolas: diferença de ritmo, de ginga, de evolução, e demonstração de preferência popular, de número de figurantes. (CARNEIRO, 1965, p. 16, apud CAVALCANTI, 2008, p. 40)

Diante desse panorama, percebemos que o surgimento das escolas de samba ocorreu entre o final da década de 1920 e os primeiros anos da década de 1930. Esse surgimento foi por meio da assimilação de alguns blocos que foram se transformando em escolas de samba e, se apropriando do cortejo dos ranchos. Tendo como principal diferencial, o samba. Mas não ainda era o samba-enredo, pois ele é posterior ao surgimento das escolas de samba. Os sambas que as escolas cantavam nos primeiros desfiles eram chamados samba de morro ou samba de terreiro.

Além desse panorama, cumpre analisarmos, por último, porém não menos importante, sobre o termo escola de samba. Assim como a discussão sobre qual foi o primeiro samba enredo, e qual foi a primeira escola de samba, também há um debate sobre quem deu esse nome e qual grupo carnavalesco recebeu esse termo pela primeira vez.

O GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha, escola de samba do então Grupo Especial da Intendente, levou para o seu desfile na Avenida Intendente Magalhães, em 2018, o enredo “Deixa falar: o que é que há? Academia do samba, hoje eu sou Estácio de Sá”. O samba-enredo que apresentou este desfile foi o samba de autoria de Leandro Canavarro, Rodrigo Moreno, Helio Oliveira e Gabriel Sorriso. Os versos da segunda estrofe desse samba-enredo dizem que: “Contra o preconceito, lutou pelo direito de sambar (deixa falar!) / Segue os passos de Ismael, o menestrel que consagrou/ A escola de samba, celeiro de bambas/ Já fui perseguido, hoje sou professor.” E, uma parte da sinopse do enredo diz que:

Era preciso que o povo tivesse voz para expressar seus sentimentos, emoções; que tivesse uma chance de falar o que pensava. Daí veio o nome do bloco: Deixa Falar, que no mesmo dia foi consagrado como "escola de samba", devido a uma sugestão de Ismael Silva. O sambista fez uma analogia à Escola Normal do Rio de Janeiro. O argumento de Ismael foi bem simples e logo aceito pelo grupo: afinal, se os mestres da educação se reúnem numa escola para ensinar o que sabem, os sambistas também são mestres e professores quando se reúnem para discutir sobre samba.¹²

Tanto a segunda estrofe do samba-enredo quanto a sinopse mostram a narrativa do Ismael Silva ter dado ao *Deixa Falar* o nome de escola de samba. Mas a própria sinopse diz que o *Deixa Falar* era um bloco e, que esse bloco no mesmo dia da sua criação, ganhou o nome e, também foi chamado de escola de samba. Esse bloco foi criado em 12 de agosto de 1928. “O Deixa Falar desfilou carnavais memoráveis, que renderam notícias maravilhosas da imprensa da época, entre 1929 e 1931. Mas, em 1932, resolveu se registrar como rancho e concorrer num concurso promovido pelo Jornal do Brasil.” (VILHENA; CASTRO, 2013, p.

¹² <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-engenho-da-rainha/2018/>> (acesso em 05/03/2021)

111) Ou seja, o *Deixa Falar* saiu nos seus três primeiros carnavais como bloco e, no quarto carnaval de sua existência, ele saiu como rancho. Em 1932 ao se inscrever no concurso de rancho, o *Deixa Falar* se autodenomina rancho-escola (AUGRAS, 1998). Contudo, em uma entrevista a Sérgio Cabral, ao ser perguntado se o *Deixa Falar* saiu alguma vez com alegoria, Ismael Silva respondeu: “houve essa idéia mas não aprumou. Eu sempre fui contra. E continuo sendo contra. Se é escola de samba não tem alegoria. Alegoria e enredo são coisas de rancho. Por isso eu não chamo de escola de samba as atuais escolas de samba. Pra mim são ranchos.” (CABRAL, 1974, p. 30) A análise dessa fala é fundamental dentro dessa discussão, tendo em vista que ela foi dada na década de 1970, ou seja, já tínhamos quatro décadas de desfiles de escola de samba. E, ao negar que as atuais agremiações carnavalescas são escolas de samba, Ismael Silva nos ratifica que o *Deixa Falar* não tinha nada a ver com aquilo que ficou conhecido como escola de samba. Ele pode ter dado o nome de escola de samba ao bloco *Deixa Falar*. Mas o que ficou conhecido como escola de samba, segundo ele próprio, é algo bem diferente.

Além disso, há outras narrativas em torno do nome do criador do termo escola de samba. Em outra entrevista a Sérgio Cabral e, publicada no mesmo livro que foi publicada a entrevista do Ismael Silva, o compositor Bucy Moreira, neto da Tia Ciata, ao ser perguntado pelo entrevistador sobre qual seria a pessoa que resolveu chamar o *Deixa Falar* de escola de samba, ele respondeu o seguinte: “foi o Tancredo da Silva. Foi numa conversa lá no Estácio que ele falou: ‘vamos colocar o nome de escola de samba. Isso que é o bom: escola de samba’. Foi o Tancredo, sim.” (CABRAL, 1974, p. 93) O depoimento do Bucy tira o Ismael Silva do protagonismo em relação ao batismo do nome escola de samba, contudo, a origem do nome continua no bairro do Estácio de Sá. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, Ismael Silva disse que depois da fundação do *Deixa falar*:

Nasceram outras escolas de samba, nessa ordem: *Cada Ano Sai Melhor* (Morro de São Carlos), *Estação Primeira* (Mangueira), *Vai Como Pode*, mais tarde *Grêmio Recreativo de Escola de Samba Portela* (Oswaldo Cruz), *Para o Ano Sai Melhor* (Estácio) e *Vizinha Faladeira* (Praça Onze). (*Jornal do Brasil*, 20/01/1960, 1º cad, p.12)

Porém, o portelense Antônio da Silva Caetano assegura que “foi fundada em abril de 1926 como escola de samba, [o] *Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz*.” (SILVA; SANTOS, 1980, p. 44. apud AUGRAS, 1998, p. 26) Segundo o pesquisador de carnaval Felipe Ferreira, já no ano de 1917 alguns jornais se referiam ao rancho *Ameno Resedá* como rancho-escola. Contudo, o documento mais antigo onde mostra o nome escola

de samba, é o papel timbrado já citado acima, onde mostra a data de 28 de abril de 1929 a fundação da Escola de Samba Estação Primeira.

Ao que parece, a idéia de se associar as palavras escola de samba surgira a partir da necessidade de aceitação que os chamados grupos de samba do morro passaram a ter a partir de finais da década de 1920, buscando uma denominação própria que facilitasse sua identificação e sua incorporação à sociedade. O Crescente interesse da imprensa pela disputa entre grupos do carnaval popular ajudaria a fixar esse curioso nome. (FERREIRA, 2004, p. 339)

Ao mostrarmos essas narrativas em relação ao surgimento da escola de samba, nosso propósito não é mostrar qual de fato é a narrativa que está mais próxima a verdade (de certa forma, isso seria até uma ingenuidade em uma pesquisa histórica). Sabemos que uma das mais aceitas no mundo do samba é a narrativa do Ismael Silva. Poucos serão os sambistas que irão discordar dela. Tanto ela é aceita, que em pleno ano de 2018 o enredo e o samba-enredo do *GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha* trouxeram essa narrativa. Porém, por mais que ela seja a mais aceita no mundo do samba, como vimos acima, ela não é a única.

Já analisamos sobre a origem e o termo escola de samba. Mas quando e como ocorreu o primeiro desfile de “escola de samba”? Antes de respondermos a essa pergunta, cumpre observar que o primeiro desfile de “escola de samba” não foi a primeira competição entre elas. Essa observação parece confusa, mas não é. O que aconteceu foi o seguinte, a primeira disputa entre “escolas de samba” foi realizada em 1929. Mas nessa disputa não eram os grupos carnavalescos que estavam sendo julgados, e sim, os sambas cantados por seus compositores. “O vencedor (...) foi Heitor dos Prazeres, um dos representantes do Conjunto Osvaldo Cruz.” (FERREIRA, 2004, p. 346)

O palco principal do carnaval carioca era na Avenida Rio Branco. Era lá que ocorriam os desfiles de ranchos e os desfiles das Grandes Sociedades. Pouco se sabia pelos jornais sobre grupos carnavalescos que desfilavam fora desse eixo. Porém, na Quarta-Feira de Cinzas do carnaval de 1931, foi publicada uma matéria sobre o animado carnaval da Praça Onze. Tal matéria apresentava um carnaval até então desconhecido por boa parte da população carioca. A matéria destacava o “caráter típico, peculiar e único de que ali se revestem (...) [os] habitantes dos morros e subúrbios distantes, com seus sambas e batuques, em cordões e blocos pitorescos.” (O JORNAL, 18 de fevereiro de 1931, apud FERREIRA, 2004, p. 342) Nota-se que a matéria não chama esses grupos carnavalescos nem de ranchos e, muito menos de escolas de samba. Mas será nessa mesma Praça Onze, onde a maioria desses grupos irá realizar no ano seguinte, aquele que entrou para história do carnaval como o primeiro desfile de “escolas de samba”.

O recém-criado *Jornal Mundo Sportivo*, um jornal de pouca expressão na época, foi o que promoveu o primeiro desfile de “escolas de samba”. Os concursos carnavalescos eram promovidos pela imprensa escrita da época. Pelo visto, nenhum grande jornal da época, como: *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e o *Diário de Notícias* quis organizar tal desfile. Esse desfile ocorreu na Praça Onze, no dia 07 de fevereiro de 1932, em um domingo de carnaval (FERREIRA, 2004). Nesse primeiro concurso “compareceram 19 escolas, mas apenas cinco foram classificadas: em primeiro lugar, *Mangueira*, seguida de *Vai Como Pode*, empatada com a *Linha do Estácio*; em terceiro lugar, *Para o Ano Sai Melhor*; em quarto, *Unidos da Tijuca*.” (AUGRAS, 1998, p. 30) A partir dessa primeira organização de desfiles de “escolas de samba”, esses grupos carnavalescos passam a ganhar um pouco mais de espaço no carnaval e nas páginas dos grandes jornais. Tanto é assim, que aqueles jornais que não fizeram questão de patrocinar o desfile de 1932, no ano seguinte estavam disputando para ver qual periódico iria organizar o segundo desfile de “escolas de samba”.

Nota-se que nos três últimos parágrafos, onde começamos a analisar sobre os primeiros desfiles de “escolas de samba”, usamos o recurso das aspas para falar desse tipo de organização carnavalesca. Por que o uso das aspas? Pois, a maioria dessas agremiações não era conhecida com essa denominação. A Portela mesmo é um exemplo. Segundo Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, “a polícia não dava licença a escolas de samba, mas a blocos carnavalescos, daí a razão pela qual naquela época a Portela ainda era chamada de Bloco Carnavalesco Vai Como Pode”. (CABRAL, 1974, p. 65)

Contudo, o termo escola de samba foi caindo no gosto dos sambistas e dos dirigentes dessas agremiações. Dessa forma, essas novas agremiações carnavalescas, que não eram rancho, nem bloco e nem cordão, ficaram conhecidas como escolas de samba.

Diante disso, uma pesquisa que tem por finalidade analisar algum tipo de narrativa nos sambas-enredo, como é a proposta dessa investigação, por mais que ela esteja inserida dentro de um recorte temporal, cumpre analisar, mesmo que sucintamente, as narrativas que giram em torno do surgimento das escolas de samba. Além disso, há outra importância em fazer essa análise, que está direcionada aos principais receptores dessa pesquisa. Esse trabalho tem a finalidade de alcançar professores e professoras de História, no ensino básico, em todo território nacional. E, ao ter esses docentes como leitores de uma pesquisa de samba-enredo, torna-se necessário abordarmos sobre o tema escola de samba. Pois, o samba-enredo não é uma ilha. Não tem como pensar em samba-enredo sem falar em escola de samba. E, como já vimos acima, esse subgênero do samba só existe pelo fato desses grêmios recreativos existirem.

1.4 As associações das escolas de samba

É inegável a contribuição que os grandes jornais da década de 1930 tiveram para uma maior visualização dos desfiles que aconteciam na Praça Onze. Contudo, o crescimento e a valorização dessas agremiações carnavalescas não se devem apenas por uma maior divulgação dos seus desfiles pelos principais periódicos daquela época. Pois outro fator de suma importância foi à organização entre elas.

Em setembro de 1934, algumas escolas de samba se reuniram para fundar a União das Escolas de Samba, entidade que passaria a centralizar o contato entre os grupos e o poder público. Esta demonstração da capacidade de organização dos grupos de samba daria frutos já no carnaval seguinte, pois, atendendo solicitações da entidade recém-formada, a prefeitura do Rio de Janeiro oficializaria o desfile em 1935, o que em termos práticos, significaria a garantia de uma subvenção oficial para as escolas afiliadas à UES. (FERREIRA, 2004, p. 348)

Visando alcançar os mesmo status das grandes sociedades, dos ranchos e dos blocos, no dia 30 de janeiro de 1935, a *União das Escolas de Samba* encaminha uma carta ao prefeito do Rio de Janeiro, até então, Distrito Federal, Pedro Ernesto. A carta dizia que os vinte e oito grupos carnavalescos que compunham a *UES* desejavam uma forma de patrocínio por meio da prefeitura. Três dias depois, o prefeito sancionou um decreto favorável à subvenção para essas agremiações e, reconhecendo a *UES* como representante legal desse grupo carnavalesco. Em artigo único, o decreto dizia que:

Os auxílios às escolas de samba para exibição no carnaval, quando concedidos a juízo da Administração, serão entregues à União das Escolas de Samba, que distribuirá equitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém, à fiscalização por parte da Diretoria Geral do Turismo que, para isso, registrará a lei da União. (ZANDER, 1976, p. 40, apud AUGRAS, 1998, p. 34)

A década de 1930 marcaria não somente o início oficial dos desfiles de escolas de samba, mas também a organização entre elas, em prol de maior visibilidade, o final da década de 1940 iniciaria um período de cisões entre as agremiações. Na verdade, a primeira mudança que ocorreu, no final da década de 1930, foi a mudança de nome desta entidade. Em 1939, a *União das Escolas de Samba (UES)* mudou seu nome para *União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB)*. Em 1949 ocorreu a primeira cisão. Ela começou com a rivalidade que havia entre a *Portela* e o *Império Serrano*.

A briga política foi tão séria que o Império Serrano liderou a fundação de uma terceira associação de escolas de samba – a Federação das Escolas de Samba – e conseguiu que somente ela (a Federação) e a Confederação fossem reconhecidas como entidades oficiais das escolas de samba. (CABRAL, 1974, p. 122)

Durante o biênio 1950-1951, apareceram duas novas organizações carnavalescas. A primeira foi a *União Cívica das Escolas de Samba (UCES)*, criada em 1950 e extinta em 1952. “Em 7 de setembro de 1951 foi criada a Confederação Brasileira das Escolas de Samba (CBES).” (RIOTUR, 1991, p. 178, apud AUGRAS, 1998, p. 62) Durante os carnavais de 1949 e 1951, ocorreram desfiles considerados oficiais, que receberam subvenção da prefeitura do Rio de Janeiro, e ocorreram também os desfiles não oficiais. Os desfiles oficiais aconteceram na Avenida Presidente Vargas, e foram organizados durante esses três anos pela *Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES)*. Já os desfiles considerados não oficiais, aconteceram na Praça XI, sendo organizado durante esse triênio, pela *União Geral das Escolas de Samba do Brasil*. No ano de 1949 “o desfile da Praça Onze, com as escolas filiadas à União Geral das Escolas de Samba do Brasil, realizou-se sob absoluto gelo dos jornais. Nenhum deu uma palavra sobre aquele desfile que terminou com vitória da Estação Primeira de Mangueira.” (CABRAL, 1974, p. 122). No ano de 1950, além desses dois desfiles da Avenida Presidente Vargas e da Praça XI, ocorreu outro desfile. Assim como os desfiles realizados pela *FBES*, esse também foi considerado pela prefeitura do Rio de Janeiro, como desfile oficial. Ele foi organizado pela recém-criada *União Cívica das Escolas de Samba*. Contudo, em 1952 a *FBES*, a *CBES* e a *UGESB* “fundiram-se em um único órgão: a *Associação das Escolas de Samba*” (CAVALCANTI, 2008, p. 42). A partir desse carnaval ocorreu a primeira divisão de grupos entre escolas de samba.

Os dirigentes das três entidades associativas de escolas de samba chegaram à conclusão que estavam cometendo uma loucura permitindo a realização de dois desfiles, afastando da competição oficial escolas da importância da Portela e da Estação Primeira. Com a coordenação do Departamento de Turismo, as três associações decidiram fazer um desfile principal na Avenida Presidente Vargas, com as 24 maiores escolas de samba, passando as restantes para um outro (sic) desfile na Praça Onze. As primeiras colocadas na Praça Onze se apresentariam, no ano seguinte, na Avenida Presidente Vargas, enquanto as últimas do desfile principal passariam para Praça Onze. (CABRAL, 1974, p. 123)

Porém, na noite do desfile caiu um temporal na cidade do Rio de Janeiro. As escolas desfilaram assim mesmo. Mas, fugindo do temporal, pois onde eles estavam não havia cobertura, quase todos os jurados abandonaram o desfile da Avenida Rio Branco. As escolas desfilaram, mas o julgamento foi cancelado. Entretanto, no desfile da Praça Onze, mesmo com todo temporal teve julgamento e, a *Unidos do Indaiá* se sagrou a primeira campeã do

segundo grupo. A *Associação das Escolas de Samba* organizou o carnaval carioca até o ano de 1984, quando em 24 julho daquele ano, “um grupo de dez dentre as chamadas grandes escolas de samba separou-se da Associação, até então órgão representativo de todas as escolas de samba da cidade, e criou a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA).” (CAVALCANTI, 2008, p. 43)

Até meados de 2021 havia outras três Ligas de escolas de samba, que estavam organizadas da seguinte forma: a *Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIERJ)* organizava o desfile da série A, que acontece na Avenida Marquês de Sapucaí, na sexta-feira e sábado de carnaval. Depois de um racha após o carnaval de 2019, os desfiles de 2020 da Avenida Intendente Magalhães, no bairro Campinho passaram a ser organizados por duas Ligas diferentes. A Liga Independente Verdadeira Raízes das Escolas de Samba (LIVRES)¹³, que a partir de uma dissidência, em 2019, passou a organizar o desfile da Série B da Intendente. Essa Liga encontra-se isolada, pois os primeiros colocados dela não sobem para uma série superior, nem tampouco os últimos colocados caem para um grupo inferior. A outra era a *Liga Independente das Escolas de samba do Brasil (LIESB)*. Essa organizava os desfiles da antiga série C, chamada a partir de 2020, de Grupo Especial da Intendente. As duas primeiras colocadas desse grupo sobem para desfilarem na Série A, na Avenida Marquês de Sapucaí. Ela também organizava a antiga série D, que passou a ser chamada, a partir de 2020, de Grupo de Acesso da Intendente. A *LIESB* também organizava o desfile do Grupo de Avaliação, onde novas escolas de samba ou aquelas que enrolaram a bandeira¹⁴, e estão querendo voltar a desfilar, passam por uma avaliação para subirem ou não para o Grupo de Acesso da Intendente.

Durante o processo de pesquisa e escrita dessa dissertação houve outra reorganização em relação às ligas das escolas de samba. Em relação à LIESA e ao Grupo Especial continua tudo como era antes. Já à Série A passou a se chamar Série Ouro, e os desfiles de 2022 serão organizados pela LIGA RJ e não mais pela LIERJ. Já o Grupo Especial da Intendente e o Grupo de Acesso da Intendente passaram a se chamar de Série Prata e Série Bronze, respectivamente. A Superliga Carnavalesca do Brasil que organizará os desfiles a partir do carnaval de 2022. Além dessas duas Séries, a Superliga também organizará os desfiles do Grupo de Avaliação, ou seja, o que era organizado pela LIESB passou a ser organizado pela

¹³ Para um liga dissidente, a sigla é bem curiosa. Dá para presumir que essa sigla não é mera coincidência.

¹⁴ No mundo do samba a expressão “enrolar a bandeira” significa que a escola de samba, por algum motivo (na maioria das vezes é econômico e/ou político) parou de desfilar.

Superliga Carnavalesca. Já a LIVRES dividiu a Série B da Intendente em dois grupos: Grupo de Acesso B e Grupo de Acesso C.

Diante desse panorama, duas questões ficam bem evidentes. Em primeiro lugar, cumpre observar a grande contribuição que essas associações deram para o crescimento e o reconhecimento das escolas de samba do Rio de Janeiro. A segunda questão que também fica bem nítida é que, por trás de todas essas associações que já foram chamadas de União, Federação, e atualmente são chamadas de Liga tem uma questão política muito forte, e elas estão em constantes mudanças. Essas duas questões se cruzam. É inegável que por trás daquele que é considerado o maior espetáculo da terra, existam fortes interesses políticos e econômicos. Todavia, também é inegável que, o crescimento das escolas de samba e, com isso, a grande visibilidade nacional e mundial dadas aos desfiles, colocaram pessoas anônimas em nossa sociedade, como protagonistas de um grande espetáculo. Os ritmistas, o mestre-sala, a porta-bandeira, as passistas, as baianas, as alas da comunidade, a ala das crianças, os compositores, puxadores de samba-enredo etc., durante o carnaval, saem dos seus anonimatos e, por apenas alguns minutos, são os verdadeiros protagonistas desse espetáculo.

Diante do exposto neste capítulo, concluímos que, antes de começarmos a pesquisar sobre as narrativas nos sambas-enredo, teríamos que, em primeiro lugar, entender o que é samba. Esse gênero musical deu origem a outros subgêneros, e o samba-enredo é um deles. No samba *Canta, canta, minha gente* - composto pelo Martinho da Vila mostra alguns desses subgêneros do samba. A segunda e a quinta estrofes do samba dizem:

Cantem o samba de roda
O samba-canção e o samba rasgado
Cantem o samba de breque
O samba moderno e o samba quadrado

Quem canta seus males espanta
Lá em cima no morro
Ou sambando no asfalto
Eu canto o samba-enredo
Um sambinha lento e um partido alto.

Sendo assim, entendendo o que é samba e, compreendendo que o samba-enredo é apenas um dos subgêneros do samba, procuramos entender o que é enredo, tanto no campo linguístico, quanto na parte que ele faz essa junção com o samba. O samba-enredo nasceu posterior as escolas de samba, com a finalidade de descrever aquilo que será mostrado no desfile. E, é essa descrição do desfile que é a parte referente ao enredo. O processo de composição de um samba-enredo passa, em primeiro lugar, pelo autor do enredo, depois esse

enredo é apresentado à ala dos compositores, em uma peça chamada sinopse do enredo. A partir daí iniciam-se as composições e as disputas na quadra da escola (no samba-enredo encomendo, a sinopse é apresentada apenas para os compositores contratados para compor o samba). Diferente de outros gêneros musicais, entendemos que o processo de composição de um samba-enredo não passa apenas por aqueles que compõem a letra ou a música do samba, pois aqueles que, de alguma forma, tem influência dentro da escola de samba ou investem financeiramente para divulgação do samba-enredo e na organização da torcida, também têm seus nomes entre os compositores daquele samba-enredo. Isso pode parecer estranho para aqueles que vivem fora no mundo do samba, mas para os de dentro, isso já está introjetado há bastante tempo.

Além disso, de acordo com as análises das entrevistas de alguns sambistas, chegamos à compreensão que, aquela que é conhecida como a primeira escola de samba, na verdade nunca desfilou oficialmente como tal. O bloco *Deixa Falar*, que se diferenciava de outras agremiações carnavalescas pelo fato de ter sido criado por sambistas do bairro do Estácio de Sá, ganhou esse nome de escola de samba. Mas diante das investigações apresentadas, podemos constatar que ela nunca foi uma escola de samba nos moldes daquilo que ficou conhecido como escola de samba. Contudo, se por um lado chegamos ao entendimento que o *Deixa Falar* não foi a primeira escola de samba, por outro lado, as análises em cima das entrevistas desses sambistas, não permite chegarmos a nenhuma conclusão de qual foi realmente a primeira escola de samba. Assim como também não chegamos a nenhuma conclusão de qual foi o primeiro samba-enredo. Até porque a finalidade da pesquisa não é essa. Tudo que foi pesquisado neste primeiro capítulo, mesmo que sucintamente em alguns momentos, porém sempre tentando ser o mais didático possível, teve como intenção de introduzir o leitor ao conhecimento do que é samba, do que é samba-enredo, como surgiram às escolas de samba, e como elas cresceram ao longo da história. Isso posto e entendido, já podemos seguir para o segundo capítulo, que é a pesquisa sobre as narrativas afro-brasileiras nos sambas-enredo entre os oitenta e noventa anos da abolição, ou seja, entre 1968 -1978.

2 NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS NOS SAMBAS-ENREDO ENTRE OS OITENTA E NOVENTA ANOS DA ABOLIÇÃO (1968-1978)

Nesse segundo capítulo investigaremos sambas-enredo que abordaram a temática afro-brasileira, entre os anos de 1968-1978, ou seja, entre octogésimo e o nonagésimo aniversário da abolição da escravidão no Brasil. Serão usadas as letras dos sambas-enredo, sinopses de enredos, bibliografias sobre samba-enredo e pesquisas que já foram realizadas sobre o Ensino de História desse período. Diante dessas fontes primárias e secundárias, tentaremos compreender até que ponto o Ensino de História influenciou nas letras dos sambas-enredo. Foram analisados vinte e seis sambas-enredo do carnaval carioca, quinze sambas do grupo 1 (atual Grupo Especial) e onze sambas do grupo 2 (atual Série Ouro).

A seleção dos sambas-enredo foi feita, em primeiro lugar, pelos enredos. Foram separados todos os que tinham tema afro-brasileiro, depois foram analisadas as letras dos sambas. Desses, alguns sambas-enredo foram descartados, como, por exemplo, o samba “Festa para um rei negro”, conhecido popularmente como “pega no ganzé” *GRES Acadêmicos Salgueiro* (1971), onde o compositor Zuzuca fez um samba bem popular, que na época foi o mais cantado antes e depois do carnaval, que tinha um refrão chiclete: “Ô Le lê/ Ô Lalá/ Pega no ganhe/ Pega no ganzá”. Todavia, esse samba não seguia fielmente a sinopse, fazendo que com isso a letra do samba não abordasse explicitamente a temática afro-brasileira. Quem escutar esse samba-enredo sem saber o nome do enredo e/ou sem ler a sinopse, dificilmente irá saber que ele está tratando de uma temática afro-brasileira. Além desse, foram descartados alguns sambas-enredo que traziam uma temática cultural bem parecida com outros sambas-enredo durante o período pesquisado. Diante disso, surgiu outro impasse: qual desses sambas descartar? E qual seleciona? Eu escolhi aqueles que, além do eixo da cultura afro-brasileira, ficaram conhecidos pelo grande público e/ou traziam alguns versos sobre outro eixo da pesquisa.

Além disso, eu também separei alguns enredos onde eu poderia encontrar alguns versos sobre a temática da pesquisa, depois eu fui ler as letras e ouvir os sambas. Desses, eu selecionei três samba, que foram: “Brasil, flor amorosa de três raças” e “Martim Cererê *GRES Imperatriz Leopoldinense* (1969 e 1972) e “Dique, um mar de amor” *GRES Unidos de Vila Isabel* (1978). E, dessa forma, foi feita a seleção dos vinte e seis sambas-enredo que serão analisados neste capítulo.

Depois da separação dos sambas-enredo, fiz a divisão de seis eixos temáticos: Navio negro, Trabalho escravo e resistência, Sentimentos, Democracia racial, Abolição e Cultura afro-brasileira. Dos vinte e seis sambas-enredo selecionados, seis aparecem duas vezes, um samba aparece três vezes e o outro aparece quatro vezes.

O recorte temporal (1968-1978) que marca os aniversários de oitenta e noventa anos da abolição está inserido num contexto político e cultural que afetou diretamente o samba-enredo. O contexto político é o da ditadura militar no Brasil, sendo esses dez anos os de maior repressão por parte da ditadura. Como veremos mais à frente, isso afetou diretamente alguns enredos e, conseqüentemente, alguns sambas-enredo. Todavia, é dentro desse mesmo período que o samba-enredo se populariza, pois no ano de 1968 é gravado o primeiro disco de samba-enredo. Até final da década de 1960 o samba-enredo não despertava muito interesse da indústria fonográfica. No final da década de 1960 é feita a transição do samba lençol - que era um samba muito longo - para o samba exaltação, que é um samba que tem menos versos. “A partir do início da década de 1970, estava, pois, definitivamente encerrado o ciclo do samba de enredo tipo lençol.” (TINHORÃO, 1975, p. 183)

A partir de 1968, o samba carnavalesco, em sua forma de samba-enredo, passa a se destacar como principal gênero nos dias de festa de Momo. (...) No início da década de 1970, conquistou a indústria de disco e passou a ser consumido no Brasil inteiro. (DINIZ, 2010, p. 112-113)

É nesse contexto que o samba-enredo diminui de tamanho para se encaixar no disco de vinil. A partir da comercialização do samba-enredo, ele começa a ser feito com menos versos e com refrões mais fortes para se popularizar antes do desfile. Sendo os sambas consumidos no rádio, na TV e através da venda de discos (TINHORÃO, 1975). É a partir desse momento que o samba-enredo começa a ficar tão popular quanto às marchinhas de carnaval. A maioria das marchinhas cantadas até hoje foram feitas antes da década de 1970, sendo poucas compostas depois dessa década, como: “Maria Sapatão” e “Bota Camisinha”, feitas por João Roberto Kelly, e popularizada na voz do apresentador Chacrinha, na década de 1980.

Em relação à temática afro-brasileira no samba-enredo, como vimos no primeiro capítulo, tanto o samba quanto as escolas de samba são de origem afro-brasileira. Todavia, os sambas-enredo com temáticas afro-brasileiras surgem somente na década de 1950 e, tendo maior frequência a partir da década 1960, sendo para alguns autores, “a linha temática que mais belos sambas proporcionou, em toda a história do samba de enredo, foi a dos enredos negros, ou afro-brasileiros.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 98)

A partir de 1960 os enredos afro-brasileiros se intensificaram. Vários autores que escrevem sobre carnaval atribuem essa intensificação aos carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, e a escola de samba *Acadêmicos do Salgueiro*. Os sambas-enredo “Quilombo do Palmares”¹⁵ (1960), “Xica da Silva”¹⁶ (1963) e “Chico Rei”¹⁷ (1964) estão contidos no conceito que ficou conhecido como “revolução salgueirense”. É inegável essa contribuição do Salgueiro.

Para os carnavalescos do Salgueiro naquela época, isso era uma virtude fundamental, já que, ao fazer enredos com heróis negros a partir de “Quilombo dos Palmares” eles queriam despertar nos sambistas a consciência de que não fazia sentido exaltar brancos que ajudaram a sustentar a escravidão e preconceitos raciais. (MELLO, 2015, p. 39)

Todavia, “a questão da temática afro-brasileira não foi apenas uma prerrogativa do Salgueiro” (FARIA, 2014, p. 278), outras escolas de sambas também fizeram enredos afro-brasileiros na década de 1960, como, por exemplo, “Leilão de Escravos” *GRES Unidos da Tijuca* (1961) e “História de um Preto Velho” *GRES Estação Primeira de Mangueira* (1964).

Em resumo, esse recorte temporal está inserido dentro de um marco muito importante para o samba-enredo. De acordo com Mussa e Simas (2010) usando uma periodização para a história do samba-enredo, entre 1951-1968 é o período clássico do samba-enredo, e entre os anos de 1969-1989 é a época de ouro do samba-enredo. Ou seja, o recorte dado neste capítulo aborda a transição desses dois períodos e os dez primeiros da época de ouro dos sambas-enredo carioca. Além disso, o marco inicial desse recorte temporal (1968) é fundamental para o sucesso que o samba-enredo irá fazer a partir desse período, pois neste ano é gravado o primeiro disco de samba-enredo. E, é dentro desse recorte temporal que eu selecionei vinte seis sambas-enredo, que foram divididos nos seis eixos temáticos que veremos abaixo. Teve alguns sambas-enredo que foram abordados em mais de um eixo temático. O tópico Navio negreiro aparece em dez sambas; Trabalho escravo e resistência aparece em quatro sambas; Sentimentos aparece em quatro sambas; Democracia racial aparece em três sambas; Abolição também aparece em três sambas e Cultura aparece em dez sambas.

¹⁵ Composto por Noel Rosa de Oliveira, Anescarzinho e Walter Moreira.

¹⁶ Grafado oficialmente com X e não com Ch. E composto por Noel Rosa de Oliveira, Anescarzinho..

¹⁷ Composto por Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha.

2.1 Navio negreiro

A travessia atlântica do tráfico de pessoas para serem escravizadas foi tema recorrente nas letras dos sambas-enredo durante o período investigado. Dos vinte e seis sambas selecionados, dez sambas-enredo abordam este tema em alguma parte da música. Como veremos a seguir, uns apenas citam a travessia do continente africano para o Brasil, outros sambas já fazem uma maior reflexão sobre o tema. Esse eixo temático (Navio negreiro) foi dividido em dois sub-eixos, que são: quinquilharias e chegada à Bahia.

O primeiro sub-eixo que será analisado entre os dez sambas-enredo que trazem versos abordando o navio negreiro será “quinquilharias”. Na letra dos três sambas que iremos analisar, há uma nítida narrativa de que os europeus chegavam ao continente africano, ofereciam quinquilharias e, os africanos inocentemente se iludiam com aquilo, que era como uma forma de “isca” para colocá-los no navio para serem trazidos para o Brasil. Essa narrativa pega todo período pesquisado, pois ela está em sambas de 1968, 1977 e 1978. Além disso, veremos que uma escola de samba, *GRES Unidos de Lucas*, traz essa mesma narrativa no octogésimo e nonagésimo aniversário da abolição. No samba-enredo “A história do negro no Brasil”¹⁸, que é mais conhecido como “Sublime pergaminho” (Unidos de Lucas 1968) diz em suas três primeiras estrofes:

Quando o navio negreiro
Transportavam os negros africanos
Para o rincão brasileiro

Iludidos com quinquilharias
Os negros não sabiam
Ser apenas sedução

Para serem armazenados
E vendidos como escravos
Na mais fiel traição

Diante dessas três primeiras estrofes desse samba, os africanos são apresentados como pessoas ingênuas, que se iludiam com as quinquilharias e, só se davam conta que seriam escravizadas quando estavam dentro do navio negreiro. Outro samba-enredo que traz essa mesma narrativa é o samba “Banzo”¹⁹ *GRES União de Jacarepaguá* (1977). Esse samba é

¹⁸ Composto por, Zeca Melodia, Nilton Russo e Carlinhos Madrugada.

¹⁹ Composto por Norival Reis, Vicente Matos e Carlito Cavalcanti.

narrado em primeira pessoa, e na segunda estrofe, que vem depois do primeiro refrão dizem que:

Iludido com miçanga
Fui jogado no negreiro
Hoje sofro na senzala
Sou homem do cativoiro

Diante dessa estrofe, fica nítido que, além dele ser iludido com as quinquilharias (miçangas), ele traz esse sentimento de culpa, pois de acordo com a narrativa do samba em primeira pessoa: se eu sofro e sou homem do cativoiro, foi porquê eu fui ingênuo no momento que eu fui “iludido com miçangas”. Ou seja, em relação ao samba do *Unidos de Lucas* (1968) há esse componente a mais, a culpabilidade de ser homem escravizado em outro continente. Além disso, podemos perceber outro componente implícito nessa narrativa, que é sobre a não violência no processo de escravização. Segundo Emília Viotti da Costa, “não havia tráfico de escravos sem violência, corrupção e exploração.” (COSTA, 2014, p. 76)

Já no samba-enredo “Preta, preta...pretinha”²⁰ *Unidos de Lucas* (1978), as mães pretas que foram iludidas. Em uma parte da sinopse do enredo diz que “o homem branco chegou, com sedas, quinquilharias, missangas (sic) e bugigangas, com promessas enganosas, nos pôs correntes nos pulsos, nos braços e nos pescoço. E no porão do negreiro, separados nos deixou.”²¹ Já a primeira estrofe do samba diz que:

Quando os brancos chegavam com quinquilharias
As mães pretas eram levadas
Pras fazendas e não sabiam

Nas estrofes apresentadas nos três sambas-enredo acima, percebemos que há uma narrativa tentando mostrar que, se por um lado, o europeu foi ao continente africano para levar pessoas para serem escravizadas em outros continentes, por outro lado, o africano também tem a sua parcela de culpa, por ser uma pessoa ingênuo ao se iludir com as quinquilharias. Sabemos que não é isso que o debate historiográfico mostra. Segundo a historiadora Marina de Mello e Souza, os europeus negociavam com líderes africanos para compra de seres humanos que pertenciam a povos rivais. Segunda ela, entre os séculos XVII e XIX;

²⁰ Composto por, Altair Cardoso e Erodilson de Oliveira.

²¹ <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-lucas/1978/> (acesso em 20/05/2021).

A costa da Mina, ou golfo do Benin, foi uma das principais regiões fornecedoras de escravos para os mercadores atlânticos. Ali algumas cidades-estado, muitas delas controladas pelos reinos do Daomé e de Oió, eram as bases nas quais se davam as trocas entre comerciantes africanos e europeus, cada um interessado na mercadoria que o outro oferecia. (...) As negociações envolviam várias etapas, eram lentas e com gestos cheios de significados simbólicos. Os navios tinham que pagar taxas de ancoragem, e os capitães ofereciam presentes para os chefes locais ou para os representantes dos reis, que moravam no interior do continente. Estes eram geralmente presenteados com tecidos finos, como brocados, veludos e sedas, com botas de couro, chapéus emplumados, casacos agaloados, punhais e espadas trabalhadas, pipas de bebidas destiladas, cavalos e uma variedade de produtos que indicavam prestígio. As trocas eram feitas aos poucos. Cada dia pequenas quantidades de escravos eram trocadas por tonéis de bebidas destiladas, tecidos da Índia e da Inglaterra, contas de vidro venezianas, utensílios de metal, armas, pólvora, cavalos, barras de ferro, conchas trazidas de ilhas do Índico, que cumpriam funções de moedas em sociedades da África ocidental. (SOUZA, 2006, p. 57, 59)

Nessa mesma perspectiva, a historiadora Emília Viotti da Costa mostra que “por toda parte os colonizadores exploraram as rivalidades internas que dividiam os nativos.” (COSTA, 2014, p. 55) Nesse sentido, ainda segundo Costa:

Os conflitos eram frequentes, e um dos lados, vendo os portugueses como aliados potenciais, não hesitavam em lhes dar o que queriam. Às vezes, um súdito rebelado contra seu senhor, se aproximava dos portugueses, em busca de ajuda. Alguns africanos queriam poder, outros eram atraídos pelas mercadorias: seda, linho e outros tecidos, velas, cavalos e armas de fogo, anéis de bronze e cobre, espadas, facas, vasilhas, joias, bugigangas e barras de ferro. Alguns poucos queriam os saberes dos portugueses, fosse na construção de embarcações, fosse em algum outro campo inusitado. (COSTA, 2014, p. 69)

De acordo com a pesquisa dessas duas historiadoras, não eram aqueles que foram trazidos para o Brasil no navio negreiro, que foram iludidos por quinquilharias, como diz nos três sambas-enredo acima, nem tampouco aqueles africanos que negociavam com os europeus foram iludidos, pois eles conseguiam ver que estavam tirando algum tipo de vantagem nesse tipo de negociação. Os povos africanos não tinham um olhar de unidade africana. Pensar assim seria anacronismo. Havia rivalidade entre eles, como havia entre os povos da América, antes, durante e depois da chegada dos europeus; como também havia na Europa, na alta Idade Média, com os povos germanos. Cada continente tinha a sua especificidade, mas o certo é que eles não se enxergavam como uma unidade. E, nem tinham como, pois falavam línguas diferentes e tinham culturas diferentes. Sendo assim, não é difícil entender que povos do continente africano vendiam outras pessoas deste continente para os brancos europeus, pois eles se enxergavam como diferentes e, em muitos casos, como rivais. A questão é que, com a chegada dos europeus no continente africano, as guerras que já havia entre eles se intensificaram. Sendo assim, “as guerras entre povos vizinhos, que lutavam por territórios, por soberania sobre outros povos, por controle de rotas de comércio, passaram a buscar antes de

mais nada prisioneiros a serem escravizados.” (SOUZA, 2006, p. 66) Ou seja, as guerras, que aumentaram e mudaram de intencionalidade com a chegada dos traficantes de escravos europeus foram o principal mecanismo usado para prender pessoas no continente africano para serem negociadas com os europeus. Além disso, cumpre observar, que no continente africano já havia escravidão antes dos europeus. Isso é indiscutível dentro da historiografia. Todavia, era outro tipo de mecanismo de escravidão. Além de poder ser escravo por ter sido vencido em uma guerra, no continente africano “um homem podia perder os seus direitos de membro de uma sociedade por outros motivos, como condenação por transgressões e crimes cometidos, impossibilidade de pagar dívidas, ou mesmo de sobreviver por falta de recursos.” (SOUZA, 2006, p. 47) Além disso, de acordo com Achille Mbembe;

Se algo distingue os regimes de escravatura transatlântica das formas autóctones de escravatura nas sociedades africanas pré-coloniais, é precisamente o facto de estes nunca terem extraídos dos seus cativos a mais-valia comparável a que foi obtida no novo mundo. (MBEMBE, 2014, p. 90)

Em resumo, a narrativa dos sambas-enredo pesquisados, que dizem que os africanos que foram trazidos no navio negreiro para serem escravizados no Brasil, foram iludidos com quinquilharias, miçangas ou coisas do tipo e, com isso, seduzidos para o navio negreiro, não é algo defendido na historiografia. Aqueles africanos que entravam para o interior do continente, fazendo guerras para buscar pessoas para serem vendidas para os europeus, faziam isso buscando algum tipo de vantagem. Algo bem diferente da suposta ingenuidade que os africanos e as africanas nas narrativas dos versos dos dois sambas-enredo do *GRES Unidos de Lucas* (1968 e 1978) e do samba-enredo do *GRES União* de Jacarepaguá (1977).

Há algumas questões a se pensar sobre isso. Por que o *GRES Unidos de Lucas*, dez anos depois de trazer essa narrativa na primeira estrofe do seu samba, faz a mesma coisa também na primeira estrofe do samba? Pois sendo uma narrativa que não tem respaldo historiográfico, por que ela se repete mesmo assim? Em primeiro lugar, como já foi dito anteriormente, com algumas exceções, a maioria dos sambas-enredo desse período não eram feitos em cima de uma sinopse elaborada, como são feitas atualmente. Havia o enredo, mas os autores do samba-enredo, muita das vezes, usavam o livro didático para compor o samba. E, a maioria daqueles livros eram pautados em um ensino não crítico da História. Além disso, cumpre observar, que quando um compositor tinha que usar o recurso de consultar um livro didático para escrever os versos do seu samba-enredo, ele estava usando a história oficial, que já havia sido contada daquela forma por muito tempo. “Durante a década de [19]50 o ensino de História pouco se afastou das práticas tradicionais, se considerarmos uma análise dos livros

em uso nesta época, bem como outros tipos de fontes: cadernos de alunos, material de apoio didático e plano de aula de professores (...).” (FONSECA, 2011, p. 55) Corroborando com essa linha de pesquisa em relação ao Ensino de História, a partir de 1960, a historiografia “começou a colocar em relevo a luta dos escravos e a abandonar a antiga escrita da história assentada na figura do herói. Mas até recentemente, quase não problematizou o racismo como temática pedagógica.” (MATTOS, et al., 2009, p. 308)

Outra questão é que nesse momento há uma falta de estudos mais profundos sobre o continente africanos, que ocorre só a nível internacional, e demora chegar no Brasil. E quando chega ao Brasil, demora a atingir os compositores de sambas-enredo. Além disso, o ensino de História no Brasil já tinha uma herança tradicional e, “o regime militar instalado em 1964, só fez aprofundar algumas das características já presentes no ensino de História.” (FONSECA, 2011, p. 55) É essa História não reflexiva, focada nos “grandes vultos” da história e associada à disciplina Geografia, gerando com isso, a disciplina Estudos Sociais, que só será revista na segunda metade da década de 1980.

Segundo as determinações do próprio Conselho Federal de Educação, a finalidade básica dos Estudos Sociais seria ajustar o aluno ao seu meio, preparando-o para a ‘convivência cooperativa’ e para as futuras responsabilidades como cidadão, no sentido do ‘comprimento básico para a comunidade, o Estado e a Nação’. Nessa concepção, os homens não aparecem como construtores da história; ela é conduzida pelos ‘grandes vultos’, cultuados e glorificados como os únicos sujeitos históricos. (FONSECA, 2011, p. 57-58)

Ou seja, além de toda uma herança de um Ensino de História não crítico, a ditadura militar²² (1964-1985) usou o Ensino de História para aprofundar ideias político-ideológicas. De certa forma, isso influenciou nas letras de alguns sambas-enredo, como, por exemplo, nos sambas-enredo da escola de samba do bairro de Parada de Lucas (1968 e 1978), onde não queriam destacar a violência da escravidão. Isso sem falar de escolas de samba que fizeram enredos direcionados para exaltação da ditadura militar.

Com o avanço da censura, e o aprofundamento do regime de exceção instaurado com o golpe de 1964, ocorreu certo deslocamento da linha temática [afro-brasileira], que começa a sair do terreno fértil da história (minado pelo endurecimento do regime autoritário) e se situar mais à vontade no espaço culturalista das mitologias, crenças, costumes e tradições. (SIMAS; FABATO, 2015, p. 39)

²² Eu ainda trabalho com o conceito de ditadura militar, e não ditadura civil-militar, como muitos professores e pesquisadores começaram a trabalhar nos últimos anos. Eu sigo a linha do professor Carlos Fico (UFRJ). Segundo ele, o golpe de 1964 foi um golpe civil-militar, porém, a ditadura que veio depois do golpe, foi uma ditadura militar.

Contudo, como veremos mais à frente, houve algumas exceções nesse tipo de influência, relacionadas ao endurecimento da ditadura militar e, conseqüentemente, a política ideológica em relação ao Ensino de História, nas composições dos sambas-enredo.

O segundo sub-eixo analisado, será a chegada dos navios negreiros à Bahia. Dos dez sambas-enredo que compõem o eixo temático “Navio negreiro”, seis apontam a província da Bahia como o porto de chegada dos tumbeiros. Apenas um samba cita a cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente, o cais do Valongo, como local de desembarque dos africanos que eram trazidos para serem escravizados no Brasil. Além desses, há também um samba que cita “o rincão brasileiro”, sem especificar precisamente o lugar que o navio negreiro será aportando. Dos seis sambas-enredo que citam a Bahia, três dizem diretamente que os navios negreiros chegaram à Bahia, um diz que os negros chegaram à Bahia, sem citar o navio negreiro e os outros dois não citam diretamente a chegada dos tumbeiros a esta província. Contudo, depois da citação do navio negreiro, o único local geográfico apontado nos dois sambas-enredo é a Bahia. Logo na primeira estrofe do samba-enredo “O negro na civilização brasileira”²³ *GRESE Império da Tijuca* (1969) diz que:

Da África chegou
O mar imenso
Ultrapassou
O céu da Bahia
Recebia
A primeira galeria

Seguindo essa mesma linha, em 1974, o *GRES Em Cima da Hora*, levou para a avenida o samba-enredo “Festa dos deuses afro-brasileiros”²⁴. Na primeira estrofe do samba, mesmo não citando diretamente o navio negreiro, o terceiro verso diz que “os negros vieram da África”, e no primeiro verso da segunda estrofe mostra que eles chegaram à Bahia.

Desde o tempo do cativo
A magia imperou
Os negros vieram da África
Com sentimento e dor

E chegando à Bahia
Bahia de São Salvador ôôô

²³ Não foi encontrado o (s) autor (es) desse samba-enredo, encontramos apenas os autores do enredo: Arnaldo Pederneira e Jorge Melodia.

²⁴ Composto por Baianinho.

O samba-enredo do *GRES Unidos de São Carlos*²⁵ (1976) “A arte negra na lendária Bahia”²⁶ mostra essa chegada à Bahia logo na primeira estrofe.

Abram alas meus tumbeiros
Aos sete portais da Bahia
É a arte negra que desfila
Com seus encantos e magia

Estes três sambas-enredo mostram diretamente a chegada dos africanos à Bahia, já os versos dos dois próximos sambas, mostram indiretamente essa chegada. O samba-enredo do *GRES Unidos da Tijuca* (1975) “Magia africana no Brasil e seus mistérios”²⁷ cita apenas a travessia Atlântica do continente africano para o Brasil, sem citar nenhum porto ou província de chegada do navio negreiro. Todavia, a primeira palavra do primeiro verso da segunda estrofe é “Bahia”. A partir da segunda estrofe o samba apresenta um contexto cultural, que será abordado no terceiro eixo deste capítulo. Por isso, nesse momento, após mostrar toda primeira estrofe, mostraremos apenas o primeiro verso da segunda estrofe.

Trazidos da África para o Brasil
Trabalhavam os negros escravos
Na fazenda do branco senhor
Sob as ordens do ambicioso senhor

Bahia do feitiço e da magia

Já o samba-enredo do *GRES Acadêmicos do Salgueiro* (1978) “Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses”²⁸, cita o navio tumbeiro na terceira estrofe e, no primeiro verso da quarta estrofe cita a Bahia, dizendo que os pretos velhos baianos ainda seguem os antigos rituais africanos.

E quando os tumbeiros aportaram
Reis, heróis e deuses de Iorubá
Em seu novo mundo aclamaram
Xangô seu pai no axé – apô – afonjá

E os pretos velhos da Bahia
Ainda seguem seus antigos rituais
Usando a mais pura magia
Nos terreiros de famosos babalorixás

²⁵ Em 1983 o GRES Unidos de São Carlos passou a se chamar GRES Estácio de Sá. Sendo assim, como esse capítulo tem o recorte temporal entre 1968-1978, para não sermos anacrônicos, quando citarmos a atual escola de samba Estácio de Sá, usaremos o nome que ela tinha na época, Unidos de São Carlos.

²⁶ Composto por Dominginhos do Estácio, Caruso e Caramba.

²⁷ Composto por Jorge Machado.

²⁸ Composto por Renato de Verdade.

Além desses cinco sambas-enredo que citam a Bahia como porto de chegada dos navios negreiros, temos o já citado samba do *GRES Unidos de Lucas* (1968) abordado do subeixo quinquilharias, onde na primeira estrofe diz de forma genérica que o navio negreiro: “Transportava os negros africanos/ Para o rincão brasileiro.” O único samba que fala especificamente de outro lugar sem ser a província baiana, como o local de desembarque dos negros africano no Brasil, é o samba-enredo do *GRES Acadêmicos Salgueiro* (1976) “Valongo”²⁹, onde podemos ver essa narrativa na segunda estrofe e, nos dois primeiros versos da terceira estrofe.

Terminou guerreiro
No navio negreiro
Lugar do seu lazer feliz
Veio cativo povoar nosso país

Seguiu do cais do Valongo
No Rio de Janeiro

No samba-enredo “O mar baiano em noite de gala”³⁰ *GRES Unidos de Lucas* (1976), nos três primeiros versos da primeira estrofe diz que:

O negro chegou às terras da Bahia
No tempo do Brasil colonial
Com seus costumes e crenças, fé sem igual

Analisando os versos contidos nas estrofes dos sambas-enredo, podemos observar que a Bahia foi apresentada quase como o único porto de chegada de escravizados ao Brasil, com exceção do samba do *GRES Acadêmicos do Salgueiro* (1976). O cais do Valongo, que foi um dos principais portos de chegada de africanos para serem escravizados no Brasil, no século XIX, aparece em um único samba-enredo.

De acordo com a exposição de motivos divulgada, *Valongo* seria uma interpretação livre do fenômeno da contribuição africana para a miscigenação do povo brasileiro, inspirada no porto de desembarque de escravos que existia no século XIX, ao pé do morro da Gamboa, e que tinha esse nome. (COSTA, 2003, p. 165)

Em uma entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, Laíla disse que “o tema Valongo é nada mais nada menos que a materialização do medo, da incerteza ante a busca do desconhecido. Tudo que o africano sentiu na hora de embarcar para o Brasil.” (Jornal Diário de Notícias, 18/02/1976, p. 14)

²⁹ Composto por Djalma Sabiá.

³⁰ Composto por Carlão Elegante, Pedro Paulo e Joãozinho.

Tanto o local onde ficava o cais do Valongo, quanto ao local do anterior desembarque de escravizados na cidade do Rio de Janeiro, na Praça XV, ficavam próximos às avenidas onde essas escolas desfilaram: Rua da Candelária, Av. Rio Branco, Av. Presidente Antônio Carlos, Av. Presidente Vargas e Av. Marquês de Sapucaí (a partir de 1978). Entretanto, parece que esqueceram que o Rio de Janeiro também foi local de desembarque de escravizados, dando a entender que a Bahia é um local de pessoas negras e o Rio de Janeiro é um lugar de pessoas brancas.

Além disso, de acordo com as estrofes dos sambas-enredo apresentadas, observamos que apenas o samba do *GRES Em Cima da Hora* (1974) cita algum tipo de sofrimento no navio negreiro. No terceiro e quarto verso da primeira estrofe diz que: “Os negros vieram da África/ Com sofrimento e dor”. De acordo com o historiador Jaime Pinsky, durante a travessia, aqueles que estavam sendo trazidos para serem escravizados eram marcados “a ferro no ombro, na coxa ou no peito. (...) A fome, a sujeira, o desconforto e a morte eram companheiros de viagem dos negros.” (PINSKY, 2018, p. 36-37) De acordo com um relato do pintor Rugendas, no navio negreiro os africanos que eram transportados para serem escravizados, eram:

Amontoados num compartimento cuja altura raramente ultrapassa 5 pés³¹. Esse cárcere ocupa todo o comprimento e a largura do porão do navio (...) de encontro às paredes e em torno do mastro; onde quer que haja lugar para uma cintura humana, e que seja a posição que se lhe faça tomar, aproveite-se. O mais das vezes, as paredes comportam, a meia altura, uma espécie de prateleira de madeira sobre a qual jaz uma segunda camada de corpos humanos. (RUGENDAS, 1835, apud PINSKY, 2018, p. 35)

Em resumo, além da chamada quinquilharias que foram usadas nas letras dos sambas-enredo, entre os aniversários de oitenta e noventa anos da abolição da escravidão no Brasil, a província da Bahia foi durante esse período retratada como quase o único porto de entrada de africanos para serem escravizados no Brasil. Com exceção do samba-enredo dos *Acadêmicos do Salgueiro* (1976), os portos do Rio de Janeiro ficaram praticamente esquecidos. Diante disso, percebemos que nesse período ainda há certo desconhecimento em relação a alguns aspectos da escravidão e sua violência, por parte de muitos compositores de sambas-enredo. Fazendo com isso que em muitos sambas haja um silenciamento em relação a violência da escravidão, sendo isso, um reflexo da historiografia e, conseqüentemente, do Ensino de História daquele período, principalmente, porque o livro didático era fonte para muitos compositores escreverem seus sambas-enredo. Como já vimos anteriormente, o samba-enredo

³¹ Referente a um metro e cinquenta e dois centímetros.

é uma obra encomendada. Diferentemente do samba de meio de ano, os compositores de samba-enredo não fazem um samba falando de um tema aleatoriamente. Eles fazem baseados em um tema definido pela diretoria da escola de samba, que nem sempre teve uma sinopse bem elaborada. O que havia, em muitas das vezes, era apenas uma exposição de motivos e, os compositores buscavam fazer suas pesquisas sobre aquele tema. Caso o tema fosse histórico, o livro didático era a principal fonte de pesquisa. Esses manuais não traziam questões críticas e mais aprofundadas sobre a escravidão no Brasil, e isso era refletido nas letras dos sambas-enredo.

2.2 Trabalho escravo e resistência

Nesse segundo eixo temático iremos analisar como o trabalho escravo e a resistência a escravidão foram retratadas nos sambas-enredo do carnaval carioca, entre 1968-1978. Primeiramente, cumpre observar que esta temática não foi uma constante durante o período pesquisado. Como veremos no tópico 2.6, a cultura foi a temática mais abordada durante este período. Em relação ao eixo trabalho escravo e resistência, dos vinte seis sambas-enredo pesquisados, apenas cinco apresentam algumas narrativas em seus versos e estrofes. Desses cinco, somente um (*Em Cima da Hora* – 1969) desfilou pelo grupo 1, ou seja, pelo grupo principal do carnaval carioca. Diante disso, percebemos que, além desse tema ter sido pouco trabalhado durante este período, ele quase não foi abordado pelas escolas de samba que desfilaram no grupo principal, aquele que a imprensa e o público geral (principalmente os que não são do mundo do samba) mais valorizam.

Contudo, antes de começarmos a análise desses sambas-enredo, cumpre fazer uma observação. Se em algum momento, seja na letra do samba ou na escrita do texto, aparecer a palavra “escravo”, é apenas por estarmos seguindo a descrição original do texto transcrito ou dos versos do samba-enredo. Nessa pesquisa usaremos sempre o conceito de “escravizado”, porque:

A identidade que construímos - o escravo - nunca existiu, senão num léxico que olhava para os africanos como passivos e desprovidos de subjetividade. (...) Os africanos que vieram para o Brasil eram pessoas, reis, rainhas, camponeses, homens e mulheres escravizados contra a sua vontade. Escravo é, portanto, a produção de

uma identidade fixa. Escravizado é uma contingência cruel de pessoa, logo histórica.³² (DORNELES; PEREIRA, 2020)

Feita esta observação, que é de suma relevância dentro de uma investigação que aborda narrativas nos sambas-enredo sobre o período de escravidão no Brasil, analisaremos como o trabalho escravo e a resistência dos escravizados no Brasil foram retratados nos sambas-enredo no período que está sendo pesquisado.

O *GRES Em Cima da Hora* (1969) levou para avenida o samba-enredo “Ouro escravo”³³. Nos quatro versos da segunda estrofe e nos dois primeiros versos da terceira estrofe, diz que:

Solto no campo, na serra ou junto ao mar
O índio bronzeado não puderam escravizar
Enquanto o negro era martirizado
Na escavação do ouro trabalhando sem cessar

A exploração era geral
Na mineração e também no vegetal

Em 1974 o *GRES Tupy de Brás de Pina* desfilou com o samba-enredo “Essa nega Fulô”³⁴. O samba conta a história de uma mulher escravizada que viveu no século XIX e que se chamava Fulô. Nesse samba não tem como analisarmos apenas versos e estrofes separadamente como fizemos até agora, pois as estrofes e os refrões se completam dentro da narrativa deste samba.

No século passado
Num bangüê do meu avô
Surgiu uma escava
Que se chamava Fulô
Pelas suas qualidades
Foi escolhida
Pra mucama da sinhá

E deslumbrada pelos objetos da senhora
Ela tirava sutilmente
Peças e mais peças sem parar

Finalmente descoberta
Foi submetida
Aos açoites do feitor
Corpo belo desnudado
Mesmo no tronco amarrado
Despertou a cobiça do senhor
E voltou a errar

³² < <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2020/03/escravo-nao-escravizado-por-mauricio-da-silva-dorneles-e-nilton-mullet-pereira/> > (acesso em 27/05/2021)

³³ Composto por Jair dos Santos e Normy de Freitas.

³⁴ Composto por Ariel Matias e Pedro Paulo.

E o senhor sem qualquer hesitação
 Pretendendo castigá-la
 Acaba lhe entregando o coração

Já o *GRES Unidos de Lucas* (1978) que apresentou o samba-enredo “Preta, preta...pretinha”³⁵, na sua segunda estrofe diz que:

Mãe preta no calor dos seus braços
 Ela agasalhava
 E nos seus negros seios ela amamentava
 O filhinho do senhor³⁶

Esse é um período de pouco questionamento em relação ao trabalho escravo nas letras dos sambas-enredo, se comparado às narrativas dos sambas entre o final da década de 1950 e a primeira metade da década de 1960. Podemos fazer essa comparação com dois sambas-enredo do *GRES Unidos da Tijuca* (1958 e 1961). Em 1958, nos dois últimos versos da segunda estrofe e nos quatro versos da terceira e da quarta estrofe do samba “Negro na senzala”³⁷, diz que:

Negro tinha que trabalhar
 Trabalhar até cair

No engenho de açúcar
 Na colheita de algodão
 Negro era castigado
 Pelo senhor do sertão

A casa grande
 Requite de grande fidalguia
 Mas sem o labor do negro
 O senhor nada fazia

E, em 1961, nos dois últimos versos da segunda estrofe e nos quatro versos da terceira e da quarta estrofe do samba “Leilão de escravos”³⁸, diz que:

Trabalhava no engenho de cana
 Plantava café e colhia algodão

E o negro trabalhava
 De janeiro a janeiro
 O chicote estalava
 Deixando a marca do cativo

³⁵ Samba já analisado no eixo Navio negreiro.

³⁶ “O filhinho do senhor” foi colocado aqui dentro da estrofe, por questões estéticas do texto, mas no samba-enredo esse verso é um pequeno refrão que vem depois da estrofe.

³⁷ Composto por Darcy da Mangueira.

³⁸ Composto por Mauro Affonso, Urgel de Castro e Cici.

E na senzala
 O contraste se fazia
 Enquanto o negro apanha
 A mãe preta embalava o filho branco do senhor que adormecia

Esses dois exemplos da escola de samba do morro do Borel nos mostram que havia um questionamento com um pouco mais de intensidade em relação ao trabalho escravo, nas letras dos sambas-enredo compostos antes da ditadura militar no Brasil. Em entrevista a Amilcar Pereira e Verena Alberti, Gilberto Leal disse que, “durante o AI-5, falar que o Brasil era um país racista era subversão e, conseqüentemente, você estava sujeito a todas as penalidades.” (PEREIRA, 2013, p. 223)

Em relação aos sambas-enredo do período 1968-1978, vimos que o *GRES Em Cima da Hora* (1969) narra sobre o martírio que era o trabalho escravo na mineração do ouro, e no trabalho no campo: “A exploração era geral/ Na mineração e também no vegetal.” Contudo, no início da segunda estrofe o samba diz que “O índio bronzeado não puderam escravizar”. Em primeiro lugar, cumpre observar que é usado o termo “índio” no singular, e não povos indígenas, até porque naquele momento esse era o termo que os livros didáticos apresentavam os povos originários das terras brasileiras. O “índio alegorizado [com penas, arco e flecha] e genérico povoou os livros didáticos.” (FERNANDES, 2009, p. 285) Além disso, há a narrativa de que os povos indígenas não foram escravizados, pois não puderam escravizá-los. É indiscutível que os povos africanos e os afrodescendentes foram os povos mais escravizados no território brasileiro. Todavia, a escravidão indígena ocorreu em todo período colonial. Embora ela tenha sido mais intensa nos séculos XVI e XVII (FARIA, 1997). Segundo Maria Regina Celestino de Almeida, “a escravidão negra se introduziu e se desenvolveu na América portuguesa para atender às exigências da produção colonial, cujos fatores incluem o esgotamento das amplas possibilidades de exploração da mão de obra indígena”. (ALMEIDA, 2014, p. 18)

Já o *GRES Tupy de Brás de Pina* (1974) levou do subúrbio da Leopoldina para Avenida Rio Branco o samba-enredo “Essa nega Fulô”. Esse samba-enredo é baseado no poema “homônimo” de Jorge Luiz. As aspas na palavra homônimo é porque no título do samba, a personagem é representada pela palavra “nega” e no poema a palavra é “negra”. Além disso, os primeiros quatro versos da primeira estrofe do samba-enredo são quase idênticos com a primeira estrofe do poema: “Ora se deu que chegou/ Isso faz muito tempo/ No bangüê dun meu avô/ Uma negra bonitinha/ Chamada Fulô.”³⁹ O samba narra a história de uma mulher escravizada que trabalhava na casa grande e foi castigada por furtar alguns

³⁹ <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>> (acesso em 04/06/2021)

pertences da dona da casa. Como castigo, ela foi açoitada. Ao ver o corpo nu da escravizada sendo chicoteado, o senhor desejou o corpo dela e a estuprou. Porém, este estupro é “suavizado” na narrativa do samba, quando na última estrofe diz que: “E o senhor sem qualquer hesitação/ Pretendendo castigá-la/ Acaba lhe entregando coração.” Analisando a letra desse samba-enredo, o furto dos objetos da senhora praticado pela Nega Fulô é mais grave do que o crime de estupro do senhor com a mulher escravizada. Nota-se que não há nenhum tipo de questionamento no samba-enredo em relação a isso.

Outro samba-enredo que aborda o trabalho escravo feminino é o “Preta, preta...pretinha” *GRES Unidos de Lucas* (1978). Na passagem desse samba que aborda o trabalho escravo feminino, fala sobre as amas de leites, que tinha o trabalho de amamentar e cuidar dos filhos do senhor⁴⁰, enquanto seus próprios filhos, muitas das vezes estavam sendo escravizados. Este trabalho escravo feminino faz lembrar muitas mães, boa parte delas, mulheres pretas, que deixam os seus filhos e filhas nos morros e favelas da região metropolitana do Rio de Janeiro e vão cuidar, não somente dos filhos de pessoas da classe alta, mas também da classe média. Infelizmente, esse ainda é um resquício do trabalho escravo no Brasil.

Em relação à resistência a escravidão, há dois sambas-enredo, ambos de 1972. Um do *GRES Unidos do Manguinhos* e o outro do *GRES Unidos da Tijuca*. A escola de samba do bairro de Manguinhos levou para Avenida Presidente Antônio Carlos o samba-enredo “Zumbi dos Palmares”⁴¹, que na última estrofe e no refrão que vem em seguida, diz que:

Rei Zumbi
Que nas terras de Palmares
Lutou com soberania
Dedicando a sua vida
Em defesa dos escravos
Para ver se conseguia

A libertação dos negros que viviam
Torturados sob imensa tirania

Já o *Unidos da Tijuca* desceu com o samba-enredo “Ganga Zumba”⁴². Este samba já havia sido cantado no carnaval de 1970 pelo *Bloco de Enredo Canários das Laranjeiras*. Já no disco “A história do negro através do samba-enredo”, ele aparece como sendo desse mesmo bloco de enredo, porém, como sendo de 1971. Mas nesse ano o *Canário das*

⁴⁰ Nota-se que na letra do samba, o filho é do senhor, e não da senhora. Fazendo eco e exaltando a sociedade patriarcal.

⁴¹ Não encontramos nesta pesquisa o (s) autor (es) desse samba-enredo, encontramos apenas o nome do carnavalesco, Nilton Costa.

⁴² Composto por Carlinhos Sideral e Colid Filho.

Laranjeiras desfilou com o samba “Barroco, barroco”. Nessa pesquisa, o samba “Ganga Zumba” vai entrar como um samba-enredo que o *GRES Unidos da Tijuca* (1972) levou para avenida, pois, além do recorte temporal (1968-1978), no capítulo dois desta pesquisa, apenas os samba-enredo das escolas de samba do grupo 1 e do grupo 2 do carnaval carioca estão sendo investigados. Por isso que este samba está entrando nesta pesquisa como sendo da escola de samba do morro do Borel, e não do bloco de enredo do bairro das Laranjeiras. Na segunda estrofe e no primeiro refrão desse samba-enredo, diz que:

Um dia nos caminhos dos palmares
Fortes ventos sopram os ares
Foi rei Zumbi que ordenou ôôôô
Invocando o deus da guerra
Entre vales, rios e serras
As lanças feriam
Luzindo ao sol redenção

E no aceso da batalha pelo solo a mortalha
Do amor que trazia tão puro no seu coração

Como veremos mais a frente, no capítulo três, “foi a partir da criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, que se instituiu o dia da morte de Zumbi - 20 de novembro - como Dia Nacional da Consciência Negra.” (LARA, p. 9, 1999, apud MATTOS, et., 2009, p. 303) Nas letras desses dois sambas-enredo, Zumbi é apresentado como rei. Em um dos versos do samba do *Unidos de Mangueiras* diz: “Rei Zumbi” e em um dos versos do samba cantado pelo *Unidos da Tijuca* diz: “Foi rei Zumbi que ordenou ôôôô”. Ou seja, dentro da narrativa do samba-enredo, no início da década de 1970 a figura de Zumbi dos Palmares aparecia como um rei. Em relação à figura de Zumbi, dentro de uma perspectiva histórica, de acordo com a historiadora Silvia Lara, “até o começo do século XX, a maioria dos estudiosos achavam que [Zumbi] era um título, e progressivamente foram identificando uma pessoa.”⁴³

No primeiro samba diz que Zumbi lutou com soberania em prol da libertação dos negros que viviam “torturados sob imensa tirania”. No segundo samba diz que Zumbi, ao invocar o deus da guerra, vai liderar uma batalha. Nesse segundo samba há outra questão a ser analisada: o nome do samba-enredo é “Ganga Zumba”. No samba, Ganga Zumba só aparece na estrofe que diz: “Ganga Zumba ôôôôôô/ Ogum Saruê, Olorum Olutê/ Ganga Zumba ôôôôôô/ Quem foi que deu/ Ao Brasil mais amor.” Ou seja, no samba há uma batalha, mas não fica nítida qual foi a batalha. Não há uma sinopse explicando o enredo, apenas a letra do samba. Em relação à questão histórica, “não há documentos produzidos pelos palmarinos e a

⁴³ <<https://www.youtube.com/watch?v=tSMYb2ygyXw&t=1487s>> 23:26 – 23:35 (acesso em 06/07/2021)

maior parte dos textos disponíveis foi escrita por autoridades engajadas na administração colonial.” (LARA, 2008. p. 22) Em cima desses registros que os historiadores investigam sobre Palmares “fazendo perguntas” a esses documentos. Um desses documentos foi escrito em 1678, e uma cópia⁴⁴ dele encontra-se no Arquivo de Évora (LARA, 2008). Segundo Laura Peraza Mendes, nesse mesmo documento mostra que Ganga Zumba, uma liderança dentro do quilombo, em troca da liberdade dos negros nascidos em Palmares, negociou entregar para as autoridades de Pernambuco os outros membros do Quilombo dos Palmares. Porém, Zumbi e outros palmarinos não aceitaram essa negociação e resistiram continuando no quilombo. É a partir daí que Zumbi torna-se líder de Palmares, pois Ganga Zumba, cumprindo a sua parte do acordo, havia deixado o quilombo (MENDES, 2014). Nessa crônica escrita em 1678, Ganga Zumba é chamado de rei. A análise desse documento,

Permite compreender o esforço feito para assimilar a existência, em Palmares, de um chefe político – um rei – com quem podiam negociar. Mais que isso: revelam que homens ligados à administração colonial portuguesa, no século XVII, puderam equiparar Palmares a um *sobado* centro-africano e qualificar a negociação empreendida com Gangazumba. (LARA, 2008, p. 30-31)

Em relação aos sambas-enredo, podemos perceber que, nas letras dos dois sambas há uma narrativa de resistência, algo bastante incomum nesse período de ditadura militar no Brasil. De repente, por serem escolas que desfilaram naquele ano, no grupo 2 do carnaval carioca, sentiam-se um pouco mais à vontade para falar sobre resistência. Além disso, podemos pensar o quanto essas escolas de samba contribuíram para o debate no Ensino de História, pois num momento que os seus componentes e outras pessoas que gostam de samba-enredo começam a aprender e cantar o samba, elas podem naquele exato momento ter pela primeira vez o conhecimento de uma figura histórica como Zumbi dos Palmares. Por mais que a figura de Zumbi já possa ser encontrada em materiais didáticos desde o século XVIII (MATTOS et al, 2009), muita gente ainda na década de 1970, onde ainda existiam várias restrições e dificuldades de pessoas das classes mais baixas terem acesso a educação escolar, a figura de Zumbi dos Palmares poderia ser desconhecida por uma parte considerável da população fluminense.

⁴⁴ O original desse documento, segundo a historiadora Silvia Lara, encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

2.3 Sentimentos

Os sentimentos dos escravizados no Brasil também foram retratados nas letras dos sambas-enredo do período investigado. O verbo chorar e as palavras saudade e banzo foram as mais usadas pelos compositores para retratar o sentimento dos escravizados nas letras dos sambas-enredo (1968-1978). O samba “Ilu ayê, a terra da vida”⁴⁵ *GRES Portela* (1972) diz no primeiro refrão e nos dois primeiros versos da primeira estrofe:

Ilu ayê, ilu ayê, Odara
Negro cantava na nação nagô

Depois chorou lamento de senzala
Tão longe estava de sua ilu ayê

Nesse mesmo ano, o *GRES Unidos do Jacarezinho* foi vice-campeã do grupo 2, desfilando na Avenida Presidente Antônio Carlos, com o samba-enredo “Banzo Ayê”⁴⁶. O primeiro refrão do samba diz:

Nego quer agô, o senhor não dá
Nego ta com banzo, nego vai chorar

Em 1974 o *GRES Em cima da Hora* desfilou com o samba-enredo “Festa dos deuses afro-brasileiros”⁴⁷. Na terceira e na quarta estrofe diz:

E nas noites de magia
Pretos velhos festejavam
O grande mestre Oxalá
E a rainha Iemanjá

Num batuque de lamento
A noite inteira sem cessar
Elas festejavam os deuses
Cantando pra não chorar

Dois anos depois, o *GRES Unidos de São Carlos* ficou em terceiro lugar no desfile do grupo 1 com o samba-enredo “Arte na lendária Bahia”⁴⁸. Nos quatro últimos versos da primeira estrofe o samba diz:

⁴⁵ Composto por Cabana e Norival Reis.

⁴⁶ Composto por Nonô e Zé Dedão.

⁴⁷ Samba já analisado no eixo Navio negreiro.

⁴⁸ Samba já analisado no eixo navio negreiro

Da sua terra trouxeram a saudade
 A capoeira, o berimbau
 Os enfeites coloridos
 O pilão, colher de pau

No ano seguinte, ou seja, em 1977, o *GRES União de Jacarepaguá* cantou o samba-enredo “Banzo”⁴⁹. Na primeira estrofe e no primeiro refrão diz:

A União quanta tristeza
 Fazendo dela alegria
 Vai no giro da baiana
 No reino da fantasia

Banzo aê, banzo aê
 De mão no queixo
 Cachimbo na boca
 A saudade é grande
 A cabeça é louca

O samba da *Portela* (1972) traz uma visão crítica da história do negro no Brasil, algo de certa forma, raro naquele momento. A parte do samba-enredo que aborda a questão do sentimento, fala sobre a saudade que os escravizados africanos tinham da sua terra. “Ilu ayê e odora são termos nagô. Ilu ayê é quase uma invocação. É a saudade da África distante a ‘terra da vida’. E aquela gente boa, aqui transplantada, era chamada de odara. (Odara quer dizer: gente boa).”⁵⁰ Ou seja, o samba começa mostrando que os escravizados tinham saudades da sua terra natal e dos amigos e familiares que eles nunca mais iriam ver, transformando essa saudade em choro. Seguindo quase essa mesma linha, o samba-enredo do *Unidos do Jacarezinho* mostrou no seu primeiro refrão que o escravizado pediu agô (no iorubá é um pedido de licença para entrar ou sair de algum lugar) e o senhor não deu, e o escravizado chora, pois está com banzo (era a forma que era denominada a depressão que os escravizados sentiam). Nota-se que ele não foi chorar simplesmente porque o senhor não deu agô, ele queria o agô para chorar em um canto separado. Mas ele foi obrigado a trabalhar mesmo sentindo essa dor. É um pequeno refrão de um samba-enredo, mas retrata o sentimento de muitos escravizados no Brasil. Já o samba da *Em cima da Hora* (1974) mostrou que os cultos aos deuses africanos também serviam para momentaneamente, os escravizados esquecerem um pouco das suas tristezas, pois de acordo com a letra do samba-enredo, o batuque de lamento, que tocava a noite inteira festejando os deuses, era uma forma que eles tinham de colocar todo aquele sentimento para fora, cantando para não chorar.

⁴⁹ Composto por Norival Reis, Vicente Matos e Carlito Cavalcante.

⁵⁰ <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1972/>(acesso em 12/07/2021)

A palavra saudade também estava presente nos sambas-enredo (1968-1978). Essa palavra aparece em dois sambas investigados acima, contudo, ela aparece de forma diferente em cada samba. O primeiro é o samba-enredo do *Unidos de São Carlos* (1976), onde a palavra saudade vem seguida das palavras: capoeira, berimbau, enfeites coloridos, pilão e colher de pau. Ou seja, a saudade está misturada com a cultura que os africanos trouxeram da sua terra. Nesse samba, a palavra saudade não vem remetendo ao choro, ela está dentro de um conjunto, de certa forma, cultural, pois a letra do samba está tentando mostrar que as manifestações culturais trazidas pelos africanos no navio negreiro era uma forma de matar a saudade do continente africano. Já no samba-enredo da *União de Jacarepaguá* (1977) a palavra saudade está ligada à palavra banzo, e os dois últimos versos do refrão dizem: “A saudade é grande/ A cabeça é louca.” Ou seja, aquela saudade que mexe com a cabeça do ser humano. A saudade que leva ao banzo.

Em suma, vimos que o sentimento dos escravizados também foi, em certa medida, abordado nas letras dos sambas-enredo do período investigado. Na maioria das vezes esse sentimento era em relação a saudade que os africanos que foram trazidos à força para o Brasil, sentiam da sua terra natal. Em algumas pessoas essa dor se transformava em banzo, ou seja, em depressão. E pior, mesmo estando deprimido, de acordo com a letra do samba-enredo do *Unidos do Jacarezinho* (1972), o negro escravizado tinha que trabalhar. Além disso, vimos que a cultura foi uma forma de matar um pouco da saudade da sua terra, pois de acordo com a letra do samba-enredo da *Em Cima da Hora* (1974) “Eles festejavam os deuses/ Cantando pra não chorar”. Já no samba do *Unidos de São Carlos* (1976) mostra a saudade literalmente ligada a toda cultura africana desenvolvida no Brasil. Falar de sentimento pode não ter sido a grande abordagem nos sambas-enredo em relação a questão afro-brasileira, mas o pouco que ele foi abordado, ele trouxe questões importantes para serem lembradas, e que jamais sejam esquecidas.

2.4 Democracia racial

A democracia racial também foi cantada nos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro entre 1968-1978. A respeito desse tema selecionamos três sambas-enredo. Em 1969, o *GRES Imperatriz Leopoldinense* levou para o desfile na Candelária o samba-enredo “Brasil,

flor amorosa de três raças”.⁵¹ Ele é um samba lençol que tem trinta e oito versos divididos em duas partes, e essas partes estão divididas entre dois refrões.

Vejam de um poema
Deslumbrante
Germinam fatos marcantes
Deste maravilhoso Brasil
Que a lusa prece descobria
Botão em flor crescendo um dia
Nesta mistura tão sutil
E assim...
Na corte os nossos ancestrais
Trescalam doces madrigais
De um verde ninho da floresta
Ouçam...
Na voz do pássaro cantor
Um canto índio de amor
Em bodas perfumando a festa

Venham ver o sol dourar de novo
Esta flor
Sonora tradição de um povo
Samba de raro esplendor

Vejam o luxo quem da mulata
Pisando brilhante, ouro e prata
A domingar
Ouçam o trio guerreiro das matas
Ecoando as cascatas a desafiar
Ó meu Brasil, berço de uma nova era
Quando o pescador espera
Proteção de Iemanjá, rainha do mar
E na cadência febril das moendas
Batuque que vem das fazendas
Eis a lição
Dos garimpos aos canaviais
Somos todos sempre iguais
Nesta miscigenação

Ó meu Brasil
Flor amorosa de três raças
És tão perfeita quando passas
Na mais perfeita integração

Em 1971, o *GRES Lins Imperial* desfilou na Avenida Presidente Antônio Carlos com o samba-enredo “Casa grande e senzala”.⁵² Neste samba iremos analisar apenas os quatro últimos versos da primeira estrofe, a segunda estrofe e o último refrão.

Na casa grande de senzala
As mucamas a cantar
Lindas modinhas coloniais

⁵¹ Composto por Carlinhos Sideral e Mathias Freitas.

⁵² Composto por Luiz Átila, Preto Velho e Neneco.

Tempos que não voltam mais

Nas noites de festas sob a luz do candeeiro
Na casa grande
As danças européias
E no samba africano
No terreiro

Negros e brancos
Cantavam até o dia clarear

No ano seguinte, o *GRES Imperatriz Leopoldinense* desfilou com o samba-enredo “Martin Cererê”.⁵³ A última estrofe do samba diz:

Tudo era dia
O índio deu a terra grande
O negro trouxe a noite na cor
O branco a galhardia
E todos traziam amor
Tinham encontro marcado
Pra fazer uma nação
E o Brasil cresceu tanto
Que virou interjeição

O samba-enredo da *Imperatriz Leopoldinense* (1969) foi inspirado num poema de Olavo Bilac. Alguns versos desse samba iniciam-se em verbos, tais como: “vejam” e “ouçam”, uma vez em cada estrofe. Essa atenção que a letra do samba pede é para reforçar a democracia racial: “Na mais perfeita integração” das três raças, que contribuiu para a descoberta da terra pela lusa, o conhecimento das florestas e cachoeiras pelos guerreiros da mata e a mulata que contribuiu com o seu luxo. Dessa descoberta, do conhecimento e da beleza cresce uma flor “Nesta mistura tão sutil”. Além disso, no final da última estrofe diz: “Dos garimpos aos canaviais/ Somos todos sempre iguais/ Nesta miscigenação”. Este samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense busca:

A justificção na importância das três matrizes formadoras, o processo contemporâneo da integração étnica racial do Brasil. Influenciados na tese do naturalista Von Martius, que, em meados do século XIX, apresentou uma tese sobre a formação da nacionalidade brasileira a partir das três raças que formavam o Brasil (branco, negro e índio), parecia ter sido canonizada nos meios acadêmicos, refletindo no carnaval e, em especial, nas escolas de samba. (FARIA, 2014, p. 188-189)

De acordo com Martha Abreu, em uma pesquisa sobre canções no período do pós-abolição (1890-1920), “a valorização da mulata nas canções vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade (...)” (ABREU, 2003, p. 153) Cumpre observar, que

⁵³ Composto por Zé Catimba e Gibi.

se por um lado a mulata era valorizada por seus atributos, por outro lado a mulher negra era desvalorizada nessas canções (ABREU, 2003). No samba da *Imperatriz Leopoldinense* (1969) segue essa mesma narrativa que a historiadora Martha Abreu investigou nas canções no período pós-abolição. Se pegarmos o último ano do recorte de sua pesquisa (1920) e o ano do samba-enredo da escola de samba do bairro de Ramos (1969) veremos que no mínimo, quarenta e nove anos depois das canções pesquisadas, ainda se usava tal narrativa.

Outra questão que aparece na letra desse samba-enredo é: se somos todos sempre iguais “Dos garimpos aos canaviais”, não tem motivo para questionarmos a escravidão. Diante disso, cumpre destacar que o mito da democracia racial “encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria.” (MUNANGA, 1999, p. 80, apud PEREIRA, 2013, p.81)

Em 1971 a *Lins Imperial* cantou “Casa grande e senzala” na avenida. O samba-enredo tinha como sinopse o livro homônimo.

A obra de Gilberto Freire (sic) vinha sendo explorada desde o período clássico [1951-1968], como, por exemplo, pela Unidos da Tijuca em 1961. Durante a época de ouro [1969-1989], os sambas, em geral, trataram do tema minimizando as tensões entre opressor e oprimido, assumindo a tese - muito do gosto do regime militar - de que o Brasil é um paraíso da mistura de raças. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 80)

O samba da escola do bairro do Lins de Vasconcelos mostrava a alegria das noites de festas na fazenda, onde negros e brancos cantavam e dançavam a noite toda, separadamente é claro, sendo: “Na casa grande/ As danças européias/ E o samba africano/ No terreiro”.

No ano seguinte, a *Imperatriz Leopoldinense* desfilou com o samba “Martim Cererê”, onde a “terra grande” era mostrada como a contribuição do indígena, “a noite na cor” era a contribuição do negro e a “galhardia” foi a contribuição do branco. Apenas o amor era algo comum entre os três. “Neste samba-enredo, ‘a única contribuição humana é a do branco’, já que somente ele apresenta qualidade moral.” (NEVES, 1979, p. 62, apud AUGRAS, 1998, p. 113)

Segundo Amílcar Pereira, “essa ideia de democracia racial, baseada na dupla mestiçagem, biológica e cultural entre as três raças originárias (...) dificulta a percepção das desigualdades raciais na sociedade, em função das próprias ideias que ostentam de ‘democracia’ e ‘igualdade’.” (PEREIRA, 2013, p. 81)

A questão é, que tudo que vimos e analisamos nos dois sambas-enredo da *Imperatriz Leopoldinense* (1969 e 1972) e no samba-enredo da *Lins Imperial* (1971) foram durante muitos anos ensinados na escola.

A partir da era Vargas (...), a identidade mestiça brasileira foi incluída oficialmente nos programas escolares, transformando-se em temática obrigatória nos livros didáticos. Nos manuais mais vendidos do período, o mito das três raças estava sempre presente, ainda que em (pelo menos) três diferentes versões. A primeira delas citava estatísticas e premissas racistas, bastante comuns na primeira metade do século XX, afirmando ser o brasileiro um povo “de sangue predominantemente branco”, mas fruto da mistura de três raças. (...) Uma segunda versão valorizava a alma mestiça, como no manual de Vicente Tapajós, no qual se pode ler (...) a seguinte definição do povo brasileiro: Um povo de cor branca, em plena maioria, mas povo que não esquece os outros que também o constituíram... Flor amorosa de 3 raças tristes. (...) Apenas em 1959, desenvolveu-se o primeiro esforço sistemático de eliminação de estereótipos racistas nos livros didáticos brasileiros. (MATTOS, et al., 2009, p. 306-308)

De acordo com a citação acima, podemos perceber que toda essa narrativa presente nesses sambas-enredo em relação a democracia racial, não era algo estranho para aquela geração de compositores, pois tendo em vista, segundo Hebe Mattos (2009), que somente em 1959 começou a ter os primeiros esforços para eliminar esse tipo de historiografia dos livros didáticos, sendo esses esforços, posteriormente interrompido no período da ditadura militar (FONSECA, 2003), torna-se evidente, portanto, que eles foram educados dentro dessa ótica.

2.5 Abolição

A abolição foi um tema pouco abordado durante o período pesquisado. Entre os sambas-enredo selecionados, ela aparece em apenas três, e todos no biênio 1968-1969. O primeiro é do *GRES Unidos de Lucas* (1968) “História do negro no Brasil.”⁵⁴ Os outros dois são do *GRES Em Cima da Hora* (1969) “Ouro Escravo”⁵⁵, e do *GRES Império Serrano* (1969) “Heróis da liberdade.”⁵⁶

Em 1968, ano em que se comemoravam os oitenta anos da abolição da escravidão no Brasil, os últimos versos e o refrão do samba da escola de samba do bairro de Parada de Lucas diziam:

⁵⁴ Samba já analisado no eixo navio negreiro.

⁵⁵ Samba já analisado no eixo trabalho escravo e resistência.

⁵⁶ Composto por Silas de Oliveira, Mano Décio e Manoel Ferreira.

Ó sublime pergaminho
 Libertação geral
 A princesa chorou ao receber
 A rosa de ouro papal
 Uma chuva de flores cobriu o salão
 E o negro jornalista
 De joelhos beijou a sua mão

Uma voz na varando do paço ecoou
 Meu Deus, meu Deus
 Está extinta a escravidão

No ano seguinte, a *Em Cima da Hora* desfilou cantando o samba-enredo “Ouro escravo”. No último refrão desse samba diz:

Ô ô ô lará, lará, lará, ra, ra, ra
 Só o homem africano era braço produtor
 Que mais tarde a Lei Áurea libertou

Neste mesmo ano, o *Império Serrano* desceu com o antológico samba-enredo “Heróis de liberdade”⁵⁷. Este samba tem trinta e quatro versos. Os nove primeiros versos e o décimo sexto verso dizem:

Ô ô ô
 Liberdade senhor
 Passava noite, vinha dia
 O sangue do negro corria
 Dia a dia
 De lamento em lamento
 De agonia e agonia
 Ele pedia
 O fim da tirania

Com flores e alegria veio a abolição

Nos dois primeiros sambas-enredo o tema abolição foi tratado “como uma consequência da ação do Estado.” (FARIA, 2014 p. 250) A *Em Cima da Hora* (1969) cita apenas a Lei Áurea, sem citar diretamente o nome princesa Isabel como a redentora. Nessa mesma linha, no ano anterior, a *Unidos de Lucas* (1968) contou:

A história da luta pela abolição destacando a figura da princesa Isabel como a “redentora” responsável pelo fim da escravidão no Brasil. (...) [Este samba] não ressaltou a luta dos negros e a narrativa do processo da abolição seguia os textos dos livros didáticos, ao pontuar as agruras da escravidão e as leis que foram implantadas na segunda metade do século XIX. (FARIA, 2014, p. 251-252)

⁵⁷ Durante muitos anos esse samba foi cantado nos enterros de sambistas de várias escolas de samba.

Em contrapartida, a escola de samba do morro da Serrinha desfilou cantando um samba-enredo que fala da abolição, sem fazer nenhuma citação direta à Lei Áurea e nem tampouco a princesa Isabel. Isso foi uma quebra de paradigma em relação ao tema da abolição nos sambas-enredo. Pois, na pesquisa realizada pela Monique Augras, na obra já citada, onde ela pesquisa letras dos sambas-enredo das escolas de samba do grupo 1 do carnaval carioca entre 1948-1975, “a princesa Isabel, personagem oficial, é citada ao longo dos carnavais por quase todas as grandes escolas.” (AUGRAS, 1998, p. 140) Em um artigo escrito no *Jornal dos Sports*, que tem como título “Letra do Império é exemplo para todos” diz que:

A importância fundamental da letra (...) que será cantada pelo Império é que ela mostra como é possível extrair poesia dos fatos da História do Brasil sem cair em lugares-comuns, mas pelo contrário, tecendo uma verdadeira festa em torno daqueles que, de uma forma ou de outra, lutaram para que a liberdade fosse implantada em nossa terra. (*Jornal do Sports*, 30/01/1969, p.6)

Contudo, estávamos dentro do período da ditadura militar, e mais do que isso, o AI-5 tinha sido baixado em 13/12/1968, ou seja, há aproximadamente dois meses antes do carnaval de 1969.

Em função desse quadro político, o samba-enredo do Império Serrano chamou a atenção dos poderes públicos, que voltavam seus olhos para o compositor. Silas [de Oliveira] teve, então, de explicar aos agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) o sentido de “Heróis da liberdade”, uma homenagem às lutas de libertação do povo brasileiro que, de resto, nada tinha a ver com o presente. (VALENÇA; VALENÇA, 2017, p. 177)

Cumprindo observar que, o samba-enredo da escola de samba do morro da Serrinha que tem como título “Heróis da Liberdade” não está tratando exclusivamente do tema da abolição, o samba também aborda outros temas ligados a liberdade, como por exemplo, a independência do Brasil em relação a Portugal. No verso dezoito diz: “A independência laureando o seu brasão”, contudo, como citado acima, dos trinta e quatro versos desse samba-enredo dez estão tratando diretamente da abolição sem fazer nenhuma menção à princesa Isabel.

Analisando os vinte três⁵⁸ sambas-enredo do ano de 1978 (ano dos noventa anos da abolição) - dez sambas-enredo do grupo 1 e treze sambas-enredo do grupo 2 - observamos que

⁵⁸ Foram vinte seis escolas de samba que desfilaram entre o grupo 1 e o grupo 2, em 1978. Porém, nesta investigação não foram encontrados os samba enredo de três escolas de samba do grupo 2. Mas somente pela análise dos enredos, podemos supor que dificilmente encontraríamos também as palavras: abolição, Zumbi, quilombo, Palmares, escravo e escravidão, nas letras desses sambas. São eles: “Calendário do Rio” *GRESE Império da Tijuca*, “Viagem encantada do tio Benjamim do vale da esperança” *GRES Lins Imperial* e “Praça dos sonhos, amor, alegria e fantasia” *GRES Unidos da Tijuca*.

não existem as seguintes palavras: abolição, Zumbi, quilombo, Palmares, escravo e escravidão. Não aparece mesmo o nome da Princesa Isabel, que com exceção do samba do Império Serrano citado acima, sempre aparecia nos sambas-enredo como a redentora da abolição, que já havia sido citada anteriormente várias vezes, como no samba-enredo do *GRES Unidos de Lucas* (1968) “O sublime pergaminho/ Libertação geral/ A princesa chorou ao receber/ A rosa de ouro papal”. A palavra “liberdade” aparece duas vezes, porém, em somente um samba-enredo, ela está se referindo a liberdade dos escravizados, que é no samba-enredo “Preta, preta...pretinha” *Unidos de Lucas*: “Já raiou a liberdade/ Pretas velhas e mães pretas/ Choram de felicidade. O outro em que aparece a palavra liberdade, porém, em outro contexto, é o samba-enredo “A criação do mundo, segundo os Carajás”, *GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha*. Ou seja, a abolição dos escravizados que não foi esquecida em 1968 (mesmo dentro do viés da história oficial), no carnaval dos noventa anos da abolição não teve nenhum samba-enredo abordando especificamente esse tema.

2.6 Cultura afro-brasileira

A cultura foi o aspecto mais relevante nos sambas-enredo afro-brasileiro entre o período de 1968-1978. Danças, festas, comidas e principalmente a religiosidade foram os aspectos mais relevantes abordados sobre a cultura afro-brasileira nos sambas-enredo neste período.

Apesar de crueldade, de degradação e de desumanização, os escravos continuam a ser humanos. Através do seu labor ao serviço do senhor, continuam a criar um mundo. Através do gesto e da palavra, tecem relações e um mundo de significados, inventam línguas, religiões, danças e rituais, e criam uma comunidade. (MBEMBE, 2014, p. 91)

A capoeira e o candomblé são dois importantes aspectos culturais afro-brasileiros que estiveram presentes em muitos sambas-enredo durante este recorte temporal. Como veremos mais a frente, o ano de 1978, ano do nonagésimo aniversário da abolição da escravidão, foi o ano de belíssimos sambas-enredo que contavam a criação do mundo diante de mitologias africanas. Diante disso, iremos dividir este eixo temático em dois sub-eixos: Capoeira e Candomblé. Como já foi observado no início deste segundo capítulo, a cultura afro-brasileira

foi o eixo temático mais desenvolvido nos sambas-enredo do período que está sendo pesquisado neste capítulo.

Isso posto, começaremos abordar como a capoeira foi abordada nos sambas-enredo do período pesquisado. Em 1969, o *GRES Acadêmicos do Salgueiro* desceu com o samba “Bahia de todos os deuses”.⁵⁹ O samba-enredo cantado no desfile na Rua da Candelária por Elza Soares⁶⁰ e Noel Rosa de Oliveira, dizia na última estrofe e no refrão:

Nega baiana
 Tabuleiro de quindim
 Todo dia ela está
 Na igreja do Bonfim, oi
 Na ladeira tem
 Tem capoeira

Zum, zum, zum
 Zum, zum, zum
 Capoeira mata um

Já em 1972, o *GRES Portela* desfilou na Rua da Candelária cantando o samba-enredo “Ilu Ayê, a terra da vida”.⁶¹ No segundo refrão diz:

É samba, é batuque, é reza
 É dança, é ladainha
 Negro joga capoeira
 E faz louvação a rainha

O *GRES Unidos da Tijuca* desceu o morro do Borel, em 1975, para desfilar na Avenida Rio Branco com o samba-enredo “Magia africana no Brasil e seus mistérios”.⁶² Na segunda estrofe do samba diz:

Bahia do feitiço e da magia
 Da dança da capoeira
 E do famoso candomblé
 Culto de origem africana
 Vinda para este país
 No tempo colonial
 E se tornou tradicional

No ano seguinte, O *GRES Unidos de São Carlos* desfilou na Avenida Presidente Vargas com o samba-enredo “Arte negra na lendária Bahia.”⁶³ Nos quatro últimos versos da primeira estrofe diz que:

⁵⁹ Composto por Bala e Manuel Rosa

⁶⁰ De acordo com Aroldo Costa, esta foi a primeira vez que a Elza Soares, que já era uma cantora famosa naquela época, desfilou em uma escola de samba. E desfilou cantando o samba-enredo (COSTA, 2003).

⁶¹ Samba já analisado no eixo sentimentos.

⁶² Samba já analisado no eixo navio negreiro.

Da sua terra trouxeram a saudade
 A capoeira, o berimbau
 Os enfeites coloridos
 O pilão, colher de pau

Como mostrada nas letras desses sambas-enredo, a capoeira é entendida como uma das formas mais importantes dentro da cultura afro-brasileira. Há algumas narrativas sobre a criação da capoeira. Segundo Manoj Geeveghese, a capoeira “surgiu nas ruas, nos pés dos negros escravos no final do período colonial”. (GEEVEGHESE, 2013, p. 9) Porém, de acordo com a antropóloga Simone Pondé Vassallo, há um mito de criação da capoeira, característico do senso comum entre alguns capoeiristas que dizem que a capoeira nasceu nos quilombos.

É importante ressaltar que nem todos os capoeiristas acreditam que a capoeira tenha sido criada nos quilombos, mas esta ideia é bastante vinculada entre eles. Os quilombos não teriam sido apenas espaço de resistência política, mas também de cultura. Esse mito de origem da capoeira rural foi muito enfatizado por pesquisadores brasileiros ao longo do século XX, até a década de 1980. A partir dos anos 1990, novas pesquisas feitas por historiadores apontam para uma origem urbana desta mesma atividade. (VASSALLO, 2005, p. 168)

Já a sinopse do enredo da *Portela* (1972) não segue essa linha de pensamento. De acordo com a sinopse “os angolenses em geral - e não uma tribo qualquer de Angola - nos brindaram com a “capoeira”, a “pernada” e o “samba de roda”, jogos os dois primeiros, o último uma dança aberta a quem dela queira participar.”⁶⁴ Essa narrativa da sinopse da *Portela* (1972) está na mesma linha da versão do mito de origem da capoeira, que é vinculada pelo grupo Nzinga de Capoeira, onde diz que:

A capoeira, presente no Brasil desde o período colonial, é uma herança deixada pelos escravos trazidos da região Banto, na Angola. Surgiu no Brasil como luta de resistência dos africanos, que precisavam manter viva a imensa bagagem cultural que traziam. Esses escravos desenvolveram um conjunto de técnicas de defesa e ataque como resposta ao regime de opressão em que viviam. Misturaram músicas, instrumentos, cantoria e gingado para não levantar suspeita. (www.radiobras.gov.br, apud VASSALLO, p. 168)

Nesta mesma linha segue o samba-enredo da escola de samba *Unidos de São Carlos* (1976), onde diz que, além dos enfeites coloridos, do pilão e da colher de pau, os africanos que foram trazidos para o Brasil para serem escravizados, também trouxeram a capoeira e o berimbau. De acordo com a sinopse do enredo:

Quando da chegada dos tumbeiros carregados de africanos vindos por imposição dos poderosos para a nossa terra, não estávamos importando tão somente o material

⁶³ Samba já analisado nos eixos navio negreiro e sentimentos.

⁶⁴ <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/1972/>> (acesso em 21/06/2021)

humano, mas, acima de tudo, toda cultura inerente dessa gente. (...) A capoeira Angola é um folgueto inventado pelos negros que é realizada acompanhada de uma pequena orquestra compostas de instrumentos como o berimbau, ganzá, agogô e pandeiro.⁶⁵

Já em relação aos sambas-enredo das escolas de samba *Acadêmicos do Salgueiro* (1969) e *Unidos da Tijuca* (1975) citam apenas a capoeira como uma cultura baiana. O samba da escola de samba do morro do Borel cita o candomblé como uma cultura de origem africana, vinda para o Brasil no período colonial, e cita a capoeira como uma dança da cultura baiana. Já o samba-enredo da escola de samba do morro do Salgueiro, mostra que, da mesma forma que é comum ver uma baiana com um tabuleiro vendendo quindim próximo a igreja do Senhor do Bonfim, também a capoeira faz parte do dia a dia da capital baiana. Além da questão do mito do nascimento da capoeira, cumpre observar, que há algumas definições do que é a capoeira.

Se fossemos levantar todas as definições possíveis de capoeira não chegaríamos a um consenso sobre qual a definição mais correta sobre o que ela é. Na realidade, existem tantas definições acerca dela quanto pessoas buscando defini-la. A capoeira se molda a cada instante dentro da roda. Ao mesmo tempo em que se mantém suas tradições e valores possui um movimento fluido. (GEEVERGHESE, 2013, p. 10)

Sendo assim, podemos observar que nos versos de três dos quatro sambas-enredo citados acima, a capoeira é apresentada com diversas definições. O samba-enredo da *Unidos de São Carlos* é o único que não dá uma definição específica para a capoeira. No samba-enredo do *Salgueiro* (1969) a capoeira é apresentada como uma luta, pois o seu refrão diz; “Zum, zum, zum/ Zum, zum, zum/ Capoeira mata um”. Já no samba da *Portela* (1972) ela é apresentada como um jogo, no verso que diz: “Negro joga capoeira”. Já no samba-enredo da *Unidos da Tijuca* (1975) a capoeira é definida como uma dança, nos dois primeiros versos da estrofe citada diz: “Bahia do feitiço e da magia/ Da dança da capoeira”. A capoeira é tudo isso que as escolas de samba cantaram nos versos dos seus samba, porém, ela não se prende a nenhuma definição, porque ela:

Não pode ser considerada apenas luta, pois apresenta elementos artísticos e musicais, não pode ser considerada só dança, pois também possui características tanto marciais quanto esportivas, que fogem ao espaço da dança, não pode ser considerada simplesmente vadição, pois carrega consigo toda luta pela liberdade do povo negro, da mesma forma como não pode ser considerada manifestação de resistência apenas, pois carrega consigo uma forte característica de folguedo. (GEEVERGHESE, 2013, p. 10)

⁶⁵ < <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacio-de-sa/1976/>> (acesso em 21/06/2021)

Contudo, uma questão não foi abordada por esses sambas-enredo foi a respeito da perseguição sofrida pelos capoeiras ainda na Primeira República⁶⁶, algo tão caro aos capoeiras. Segundo Gabriel Siqueira, “aos olhos do Estado republicano todos os capoeiras eram, necessariamente, vadios e vagabundos, mas tratava-se de um discurso de classe, uma vez que a capoeira e a marginalidade não estavam completamente ligadas.” (SIQUEIRA, 2015, p. 34) Nesse sentido, ainda segundo Siqueira, “a polícia reprimiu com extrema violência os praticantes desta tradição nos primeiros anos da república.” (SIQUEIRA, 2015, p. 52)

Em suma, de acordo com as letras dos sambas-enredo mencionados acima, podemos observar que a capoeira é rica de significados dentro da cultura afro-brasileira, e os compositores dos sambas-enredo souberam explorar essas diversas definições da capoeira. Entretanto, houve um silenciamento em relação ao preconceito, perseguição e violência sofrida pelos capoeiras na Primeira República.

Nossa próxima linha de investigação em relação às narrativas dos sambas-enredo (1968-1978) em relação à cultura afro-brasileira, é o sub-eixo candomblé.

Há certamente, no senso comum, a impressão de que os orixás sempre foram matéria prima constante para os sambas de enredo, fazendo da avenida um xirê profano desde os primeiros tempos dos concursos entre agremiações. Nada mais falso. A primeira vez, até onde as fontes permitem estabelecer, que escolas de samba citam um orixá é no tardio 1966, mais de 30 anos depois dos primeiros desfiles, durante o período de africanização dos temas. (SIMAS; FABATO, 2015, p. 37)

A palavra “candomblé” foi mencionada pela primeira pela primeira vez em um samba-enredo no ano de 1954, pelo *GRES Acadêmicos do Salgueiro*, no samba “Uma romaria na Bahia”⁶⁷, que diz: “Ô, ô, ô, Bahia/ É a terra do samba/ E de gente bamba/ E do candomblé.” Depois disso, “foram necessários 12 anos para que a São Clemente, em 1966, no desfile do segundo grupo, mencionasse pela primeira vez um orixá.” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 68) No samba-enredo “Apoteose ao folclore brasileiro”, *GRES São Clemente* (1966) diz: “Das baianas que dançam/ Com grande alegria/ Pra rainha Iemanjá/ Nas festas de Luanda na Bahia.” Contudo, somente em 1971, foi que uma escola de samba desfilou cantando um samba-enredo que abordava diretamente as religiões afro-brasileiras. Da mesma forma que vimos acima sobre a perseguição que os capoeiras sofreram na Primeira República, os candomblecistas também sofreram. Esse silenciamento durante muito tempo em relação aos

⁶⁶ “No entanto, a capoeira era perseguida ainda no Império, pois os chefes da polícia geralmente enquadravam no capítulo que tratavam dos mendigos e vadios.” (SIQUEIRA, 2013, p. 52)

⁶⁷ Composto por Abelardo Silva, Duduca e Ernesto José Aguiar.

orixás e a palavra candomblé nas letras dos sambas-enredo, possivelmente tem a ver com essa perseguição e preconceito.

Contudo, a pioneira dessa vez que ficou na incumbência de tratar de um enredo inédito, até então, foi O *GRESE Império da Tijuca*, com o samba-enredo “O misticismo da África ao Brasil.”⁶⁸ “A escola do Morro da Formiga (...) apresentou referências ao candomblé nagô, aos cultos de Angola e à Umbanda.” (SIMAS; FABATO, 2015, p. 38) A primeira parte do samba diz:

Lua alta, som constante
 Ressoam os atabaques
 Lembrando a África distante
 E no rufar dos atabaques, lá no alto da serra
 Personificando o misticismo
 Que aqui se encerra
 Saravá pai Oxalá
 Que meu samba inspirou
 Saravá todo povo de Angola Nagô
 Agô ôôô ago ôôô

Em 1974 o *GRES Em Cima da Hora* desfilou na Avenida Presidente Antônio Carlos com o samba-enredo “Festa dos deuses afro-brasileiros”.⁶⁹ A terceira estrofe do samba-enredo da escola de samba do bairro de Cavalcanti diz:

E nas noites de magia
 Pretos velhos festejavam
 O grande mestre Oxalá
 E a rainha Iemanjá

Já o primeiro samba-enredo narrando a história de um orixá específico, foi o samba-enredo “Lugun, o príncipe de Efan”⁷⁰, do *GRES Arranco* (1977). A escola de samba do bairro do Engenho de Dentro, que foi a segunda colocada no grupo 2, desfilou na Avenida Presidente Antônio Carlos cantando o samba-enredo, que na primeira parte narra o mito do nascimento do orixá Lugun Edé, onde dizia que a sua mãe, Oxum teria traído Xangô com Oxossi. E, Lugun Edé, fruto daquela traição seria decapitado. Entretanto, a história acaba não tendo um final trágico, pois no primeiro refrão e na segunda estrofe do samba-enredo diz que:

Esta história de amor
 Teve um lindo fim
 Lugun se apresentou assim

⁶⁸ Composto por Mário Pereira, João Galvão e Wilmar Costa.

⁶⁹ Samba já analisado nos eixos navio negreiro e sentimento.

⁷⁰ Composto por Dimas Cordeiro, Capela e Pipico.

Com afoxé
 De guerra e de caça
 O abebê
 Da beleza e da graça
 Dançou com todo élan
 No reino de Oxalá
 O príncipe de Efan
 Xangô ficou encantado
 E o fruto do amor proibido
 Assim foi perdoado

Em 1976 o *GRES Unidos de São Carlos* desceu com o samba-enredo “Arte negra na sagrada Bahia”.⁷¹ A parte do samba-enredo que será analisada neste sub-eixo será o primeiro refrão, os primeiros cinco versos da segunda estrofe e o último refrão:

Iorubá, banto, gegês
 No terreiro dançavam
 Samba e batuqueê

Falavam a língua nagô
 Rezavam forte com fé
 Talhando arte deixaram
 Imagens do candomblé
 Pro mau olhado fica e guiné

Saravá, atotô Obaluaê
 Iemanjá, Ogum, Oxumarê

Esses sambas-enredo trazem palavras que compõem o vocabulário dos fiéis do candomblé, como, por exemplo, “nações”, nomes dos orixás e nomes de instrumentos musicais. Em relação a essas nações:

Grosso modo, os fiéis do candomblé, no Brasil, classificam os terreiros em três grandes “nações” (além de um grande número de nações menores ou de divisões das maiores) oriundas em tese, das diferentes origens africanas de seus fundadores. Assim, a nação ketu seria originária dos ioruba da Nigéria e do Benin; a gêge, dos fon do Benin, e a angola, dos banto de Angola e do Congo. (GOLDMAN, 2005, p. 103)

Em relação aos orixás, nos quatro sambas-enredo acima, aparecem os nomes de orixás: Oxalá (*Império da Tijuca* - 1971); Oxalá e Iemanjá (*Em cima da Hora* - 1974); Oxum, Oxossi, Lugum Edé e Xangô (*Arranco* - 1977); Obaluaê, Iemanjá, Ogum, Oxumarê (*Unidos de São Carlos* - 1976).

Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam do Olodumare (sic) ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em

⁷¹ Samba já analisado nos tópicos navio negreiro, sentimentos e no sub-eixo capoeira.

sociedade e da condição humana. (...) O panteão iorubano na América é constituído de cerca de uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo país. (PRANDI, 2001, p. 20)

No ano de 1978, ano do nonagésimo aniversário da abolição da escravidão no Brasil, e primeiro ano dos desfiles de escolas de samba na Avenida Marques de Sapucaí⁷², os orixás foram exaltados por três escolas de samba do grupo 1, e por outra do grupo 2, na Avenida Rio Branco. O *GRES Unidos de Vila Isabel* levou para o primeiro desfile das escolas de samba na Avenida Marquês de Sapucaí, o samba-enredo “Dique, um mar de amor”.⁷³ Os doze primeiros versos e o primeiro refrão do samba dizem:

Vindo da África distante
Lendas e crenças fascinantes
Só vovô sabe contar
Como se fez bela natureza
Os deuses de grandeza
O céu, a terra e o mar
De uma grande união
Formou-se uma nação
Com todos os seus orixás
Força, luz e esplendor
Pra governar
O seu reino de amor

Chuê chuê
Chuê chuá
As ondas levam saveiros
Com oferendas pra Iemanjá

Neste mesmo ano, na Avenida Rio Branco, o *GRES Unidos da Ponte* desfilou com o samba-enredo “Festa de Olubajé”.⁷⁴ “Olubajé uma palavra de origem iorubana e significa Olú: aquele que; Ba: aceita; Je: comer.”⁷⁵ Ou seja, Olubajé significa aquele que aceita comer. O samba diz:

A Ponte apresenta esse ano
Venha ver como é
É uma festa africana
A festa de Olubajé
No abacá começa a festa
Ao som de atabaque, cantigas e danças
Um ritual contagiante e toda pajelança
Omulu, filho de Nanã Buruquê
Oxalá lhe concedeu
O segredo da vida e da morte

⁷² Primeiro ano de desfile para o Grupo 1, pois o Grupo 2 desfilou na Avenida Rio Branco. Este só desfilou na Avenida Marquês de Sapucaí no ano seguinte.

⁷³ Composto por Jarbas, Garganta de Ferro, Boanésio e Augusto Messias.

⁷⁴ Composto por Canuto.

⁷⁵ <<https://ocandomble.com/2008/10/14/olubaje/>> (acesso em 05/07/2021)

E como força de magia
 Ele tornou-se o orixá mais forte
 E cobrindo o seu rosto com um bonito filá
 Omulu dança e reza para seus filhos curar

Pipoca de milho branco espalhada no terreiro
 Acarajé e canjica é comida de guerreiro

Iemanjá, Iansã, Oxóssi e Xangô
 Jogam flores e cantam em seu louvor
 Saravá Omulu, Omulu saravá
 Atotô Obaluaê
 Ele é rei-orixá

No samba-enredo da escola de samba do bairro de Vila Isabel, mesmo fazendo uma referência apenas ao orixá Iemanjá, no primeiro refrão, o samba não trata da história desse orixá específico, e sim, fala dos orixás de uma forma geral. Já o samba-enredo da escola de samba de São João de Miriti, que cita outros orixás, como: Nanã, Oxalá, Iemanjá, Oxóssi e Xangô, fala da festa de um orixá específico, o orixá Omulu. “Olubajé é um ritual anual para obaluaiê (sic) e só é feito em casa de candomblé, sendo obrigatório em casas onde haja feito um Yawo de Obaluaiyê (sic) há menos de sete anos ou Zelador ou Zeladora desse mesmo orixá.”⁷⁶ De acordo com Reginaldo Prandi, “Omulu ou Obaluaê (...) é o senhor da peste, da varíola, da doença infecciosa, o conhecedor dos seus segredos e de sua cura.” (PRANDI, 2001, p. 21) Em resumo, a escola de samba que citou apenas um orixá no seu samba-enredo, falou dos orixás de uma forma geral. Já a escola de samba que citou o nome de vários orixás, falou da festa específica de um orixá.

Outras duas escolas de samba do grupo 1 trouxeram o candomblé para a Avenida Marquês de Sapucaí. O *GRES Beija-Flor de Nilópolis* e o *GRES Acadêmicos do Salgueiro* abordaram um tema bem parecido. “Os dois enredos eram rigorosamente iguais na temática e no episódio, ambos se proponham a contar o surgimento do universo a partir da cosmogonia afro-brasileira de influência nagô.” (COSTA, 2003, p. 177)

Em 1978, naquele que é, possivelmente, o maior desfile sobre as religiosidades afro-brasileiras, a Beija-Flor veio com *A criação do mundo na tradição nagô*, sob a batuta de Joãozinho Trinta e inspirada no livro *Os nagô e a morte*, da antropóloga argentina radicada na Bahia Juana Elben dos Santos. O Salgueiro apresentou um enredo quase igual, *Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses*. A avenida, de fato, virou um xirê. (SIMAS; FABATO, 2015, p. 38-39)

O samba-enredo da escola de samba do município de Nilópolis, na baixada fluminense, que narra “A criação do mundo na tradição nagô”⁷⁷, diz que:

⁷⁶ <<https://ocandomble.com/2008/10/14/olubaje/>> (acesso em 05/07/2021)

⁷⁷ Composto por Gilson Doutor, Mazinho e Neguinho da Beija-Flor .

Bailou no ar
 O ecoar de um canto de alegria
 Três princesas africanas
 Na sagrada Bahia
 Iay-Kalá, Iay-Deta, Iay-Nassô
 Cantaram assim na tradição nagô
 Olorum, senhor do infinito
 Ordena que Obatalá
 Faça a criação do mundo
 Ele partiu, desprezando Bará
 E no caminho adormecendo se perdeu
 Odudua
 A divina senhora chegou
 E ordenada de grande oferenda ela transfigurou

Cinco galinhas d'Angola e fez a terra
 Dos pombos brancos criou o luar
 Um camaleão dourado
 Transformou em fogo
 Os caracóis no mar
 Ela desceu em cadeia de prata
 Em viagem iluminada
 Esperando Obatalá chegar
 Ela é rainha
 Ele é rei e vem lutar

Iererê, ierê, ierê ô ô ô
 Trava um duela de amor
 E surge a vida com seu esplendor

Quase nessa mesma pegada da escola de samba do município de Nilópolis, a escola de samba do morro do Salgueiro desceu com o samba “Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses”.⁷⁸ As duas primeiras estrofes do samba dizem:

Olorum, ô ô ô
 Misto de infinito e eternidade
 Também teve o seu momento de vaidade
 Criou a terra e o céu de Oxalá
 Pra gerar Aganju e Iemanjá

 E Iemanjá, além de Xangô
 Em seu ventre, doze entidades gerou
 Pra reinarem pregando a paz e o amor
 Enquanto Oxumarê, com bom gosto e singeleza
 Matizava a natureza
 Ifá mandou Exu, o mensageiro
 Abrir caminho pelo mundo inteiro

Os dois sambas-enredo ofereceram para o grande público que gosta de ouvir esse subgênero do samba, conhecer outras versões de mitos do criacionismo. Diferente do mito da criação judaico-cristã, onde só tem uma narrativa escrita no livro de Gênesis, de acordo com esses dois sambas-enredo, no candomblé há mais de um mito da criação.

⁷⁸ Samba já analisado no eixo navio negroiro.

Até aquele carnaval, ‘A criação do mundo na tradição nagô’ era um mistério para o grande público. Quase ninguém conhecia e muita gente, por preconceito ou indiferença, não tinha o menor interesse. É aí que entram em ação os autores do samba mais bonito da história da Beija-Flor: Gilson Doutor, Mazinho e Neguinho da Beija-Flor. Graças a sua narrativa simples e direta o mito da criação do mundo ficou claro, sobretudo no trecho ‘Cinco galinha d’angola e fez a terra/ [Dos] pombos brancos criou o ar/ Um camaleão dourado transformou em fogo/ E caracóis no mar’. (MELLO, 2015, p. 81)

Em relação a questão da religiosidade como aspecto cultural, cumpre observar, que culto o e os guias⁷⁹ da umbanda: Caboclos (as), Ciganos (as), Crianças, Pretos velhos, Pretas velhas etc., praticamente não são citados. Há sim citação para preto velho e preta velha nas letras dos sambas-enredo (1968–1978), porém, tais citações se remetem a seres humanos ainda vivos, e não, os guias da umbanda. Ou seja, mesmo sendo a umbanda uma religião de matriz africana, criada na região metropolitana do Rio de Janeiro, foi o candomblé que predominou em relação à religiosidade nos sambas-enredo do período investigado.

Diante do exposto, podemos concluir que a cultura foi o eixo mais abordado em relação às temáticas apresentadas pelos sambas-enredo (1968-1978) quando o assunto é a questão afro-brasileira, destacando-se a capoeira e o candomblé. Em relação à capoeira, ela foi apresentada de múltiplas formas, como, por exemplo, no *salgueiro* (1969) ela é apresentada como uma luta, na *Portela* (1972) ela é citada como um jogo e no *Unidos da Tijuca* (1975) ela é definida como uma dança. Diante dessas definições para a capoeira, percebemos que além de uma forma de resistência, ela é tudo aquilo que foi apresentado nos sambas-enredo, porém, ela não se define em um único aspecto. Contudo, nada foi mencionado em relação aos preconceitos e as perseguições que os capoeiras sofreram na Primeira República. Outro destaque foi a religião, mas precisamente o candomblé. Citação de nome de orixás, festas e mitos da criação do mundo foram as principais narrativas nas letras dos sambas-enredo.

Em resumo, as letras desses sambas são de vital importância para o ensino e aprendizagem da cultura afro-brasileira. Um samba-enredo não oferece um conhecimento pleno de nada, mas oferece ferramentas para o professor começar a pensar e pesquisar assuntos que ele desconhecia, como, por exemplo, “a criação do mundo na tradição nagô”. Mesmo que boa parte dos docentes em História desconheçam este mito de criação, este samba-enredo especificamente, além da narração do mito, oferece uma gama de novos conhecimentos para serem investigados. Isso sem precisar fugir do currículo obrigatório. Por exemplo, no planejamento de uma aula sobre “a origem humana”, para o primeiro ano do

⁷⁹ Refiro-me aos guias e não aos orixás, pois os orixás da umbanda estão contidos no panteão de orixás do candomblé.

ensino médio, no momento que o professor for abordar o Criacionismo X Evolucionismo, ele pode mostrar, com as letras do samba-enredo da *Beija-Flor* (1978) e/ou do *Salgueiro* (1978), que não há apenas o mito judaico-cristão. Nós, docentes, sabemos que há vários outros mitos da criação, em diversas civilizações, mas a letra do samba-enredo oferece uma forma de narrativa para o mito. O ideal seria o docente dar uma aula sobre essas variedades de temas que os sambas-enredo nos oferecem, mas dentro da impossibilidade disso, as narrativas que aparecem nesses sambas-enredo, podem ser adaptadas ao currículo obrigatório.

No próximo capítulo analisaremos as permanências e rupturas dos sambas-enredo no centenário da abolição, em relação aos sambas-enredo analisados neste capítulo. O que permaneceu e o que os sambas-enredos não trouxeram em suas letras em relação aos sambas do período de 1968-1978? Como essas narrativas foram feitas? Como esses sambas-enredo do centenário da abolição podem contribuir para o Ensino de História? São basicamente em cima dessas perguntas que iremos concluir a nossa investigação no próximo capítulo. Além disso, foi em cima dos sambas-enredo que iremos investigar no próximo capítulo, que foi realizado a maior parte do produto da presente dissertação. Este trabalho foi realizado com os alunos do 9º ano da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Municipal Jardim Gláucia – Belford Roxo – RJ, e será relatado no quarto capítulo da presente pesquisa.

3 AS NARRATIVAS DE RUPTURAS E PERMANÊNCIAS NOS SAMBAS-ENREDO NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO

Neste terceiro capítulo iremos analisar as rupturas e permanências nas narrativas dos versos dos sambas-enredo das escolas de samba carioca no ano de 1988. Para essa investigação, além das letras dos sambas-enredo, analisaremos as sinopses dos enredos, os desfiles, algumas falas dos comentaristas da Rede Globo durante os desfiles e entrevistas dadas por pessoas ligadas ao mundo do samba (tanto as que foram dadas antes e depois do desfile para os repórteres da emissora; quanto às publicadas em jornais e revistas, que foram pesquisadas no site da hemeroteca digital). Em relação às bibliografias, foram analisados livros e artigos sobre Ensino de História, cultura afro-brasileira, relação étnico-racial e samba-enredo.

Além disso, cumpre observar que em relação às investigações das narrativas de permanências e rupturas nos versos dos sambas-enredo, eles não foram analisados na sequência, mas sim a partir de uma perspectiva de análise. As investigações das narrativas nos versos dos sambas-enredo realizada neste capítulo tiveram como principais norteadores de suas análises, as bibliografias sobre Ensino de História e/ou relação étnico-racial.

Foram analisados cinco sambas-enredo, quatro do grupo 1: *Vila Isabel, Mangueira, Beija-Flor e Tradição* e um do grupo 2: *Império da Tijuca*. Também foram investigados o refrão do samba-enredo do *Paraíso do Tuiuti*, os cinco primeiros versos do samba-enredo da *Lins Imperial* (ambas do grupo 2) e os cinco primeiros versos da quinta estrofe do samba-enredo da *Imperatriz Leopoldinense* (grupo 1). Cumpre observar, que a maioria das escolas de samba do grupo 2 optou em não abordar o centenário da abolição em seus enredos e, conseqüentemente, nos seus sambas-enredo.

Como veremos ao longo deste capítulo, o Movimento Negro Unificado teve muita influência em boa parte das rupturas nas narrativas dos versos dos sambas-enredo de 1988 que serão analisados a seguir. Em uma matéria do Jornal do Brasil em agosto de 1986 mostrou que:

Uma recomendação à Santa Sé, através do cardeal ecumenista Willes brands (sic), foi a decisão mais importante do 3º Encontro de Religiosos Negros, encerrado ontem no Colégio Assunção, a despeito da oposição do cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, dom Eugênio Salles. Os religiosos negros pediram também ao Vaticano que o bispo auxiliar de Salvador, dom Boaventura, recentemente transferido para o Rio Grande do Sul, tenha um negro como substituto. Além disso, escreverão aos

presidentes das escolas de samba para os sambas-enredo do carnaval de 1988 abordem, a questão negra em uma visão libertadora. (Jornal do Brasil, 31/08/1986, 1º caderno, p. 19)

Não sabemos se realmente eles chegaram a escrever para os presidentes das agremiações. Mas independente de terem escrito ou não, podemos perceber que mesmo dentro da igreja católica tinha um corpo eclesiástico de religiosos negros pensando na importância das escolas de samba abordar “a questão negra em uma visão libertadora” no carnaval do centenário da abolição.

3.1 As rupturas nas narrativas dos sambas-enredo

3.1.1 Zumbi dos Palmares influenciando a abolição

A primeira ruptura que vamos analisar é em relação à figura de Zumbi dos Palmares. No primeiro momento podemos achar que a abordagem de Zumbi nas letras de samba-enredo seja uma permanência, pois como analisamos no capítulo dois, em relação aos sambas-enredo dos anos 1968-1978, tal personagem aparece nas letras dos sambas do *GRES Unidos de Manguinhos* (1972), onde dizia:

Rei Zumbi
Que nas terras de Palmares
Lutou com soberania
Dedicando a sua vida
Em defesa dos escravos
Para ver se conseguia

E também aparece no samba-enredo do *GRES Unidos da Tijuca* (1972), onde dizia que:

Um dia nos caminhos dos palmares
Fortes ventos sopram os ares
Foi rei Zumbi que ordenou ôôôô
Invocando o deus da guerra
Entre vales, rios e serras
As lanças feriam
Luzindo ao sol redenção

Como já mencionado no capítulo anterior, Zumbi aparece nestes dois sambas com o tratamento de rei. Já os primeiros versos do samba-enredo “Kizomba, festa da raça”⁸⁰ *GRES Unidos de Vila Isabel* (1988) diz:

Valeu Zumbi!
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a abolição

Já na segunda parte do samba-enredo “100 de liberdade, realidade ou ilusão?”⁸¹ *GRES Estação Primeira de Mangueira* (1988) diz que:

Sonhei...
Que Zumbi do Palmares voltou
A tristeza do negro acabou
Foi uma nova redenção

Diante dos versos dos sambas-enredo de 1972 e de 1988 onde podemos ver a ruptura em relação à figura de Zumbi dos Palmares? Se em 1972 ele aparece como rei, em 1988 ele aparece no samba da *Vila Isabel* como um líder negro que viveu e morreu no século XVII e, que influenciou a abolição que ocorreu no final do século XIX. Mesmo sabendo que Zumbi dos Palmares não teve influência na abolição, essa narrativa é uma quebra de paradigma muito forte na letra de samba-enredo, principalmente no ano do centenário da abolição. Pois, antes ele era tratado como rei, porém o rei tem o seu poder limitado ao lugar onde ele exerce o seu reinado, no caso, o Quilombo dos Palmares. Mas quando ele passa para a condição de influenciador da abolição, ele deixa de ser um rei que está lutando apenas na liberdade dos escravizados de um local específico, para ser uma pessoa que teve influência no fim da escravidão em todas as províncias do território brasileiro. A sinopse do enredo da *Mangueira* (1988) dizia que “Zumbi dos Palmares é a esperança, é o símbolo de luta pela libertação.”⁸² A sinopse e consequentemente o samba-enredo da *Estação Primeira*, de certa forma, vêm ratificar a narrativa do samba-enredo da *Vila Isabel*, pois o samba da *Mangueira*, diz em primeira pessoa que, o narrador teve um sonho em que a volta de Zumbi dos Palmares acabou com a tristeza do povo negro, pois Zumbi fez uma nova redenção. Ou seja, mesmo que neste samba não haja referência que Zumbi influenciou a abolição em 1888, ele seria essa esperança e um símbolo de libertação para os negros, em uma “nova redenção”, cem após a então questionada abolição.

⁸⁰ Composto por Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila.

⁸¹ Composto por Hélio Turco, Jurandir e Alvinho.

⁸² LIESA, 1988b, p. 90.

Por que há essa ruptura em torno ao tratamento dado a Zumbi dos Palmares nas letras desses sambas-enredo? Para responder essa pergunta teremos que analisar o questionamento feito pelo Movimento Negro Unificado a partir da década de 1970, em relação às representações da Princesa Isabel e Zumbi dos Palmares.

Mas o que é movimento negro? Em primeiro lugar, cumpre observar que o movimento negro no Brasil existe muito antes de 1970. Desde o final do século XIX e início do século XX já existiam organizações consideradas movimento negro, como, por exemplo, Centro Cívico Palmares (1926), Frente Negra Brasileira (1931) e o Teatro Experimental do Negro (1944) (PEREIRA, 2013). Contudo, nesta análise em relação à quebra de paradigma ao tratamento dado a figura de Zumbi dos Palmares nas letras dos sambas-enredo de 1988, será feita somente em cima do movimento negro a partir da década de 1970. O historiador Amílcar Pereira considera:

O movimento negro organizado como um movimento social que tem como particularidades a atuação em relação à questão racial. Sua formação é complexa e engloba o conjunto de entidades, organizações e indivíduos que lutam contra o racismo e por melhores condições de vida para a população negra, seja através de práticas culturais, de estratégias políticas, de iniciativas educacionais etc.; o que já faz da diversidade e pluralidade características desse movimento social. (PEREIRA, 2013, p. 110)

O Movimento Negro Unificado foi criado num ato público nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo no dia 07 de julho de 1978 (PEREIRA, 2013). “O surgimento do MNU em 1978 é considerado, tanto pelos próprios militantes quanto por muitos pesquisadores, como o principal marco na formação do movimento negro contemporâneo no Brasil na década de 1970”. (PEREIRA, 2013, p. 132). Contudo, a proposta do dia 20 de novembro como um dia comemorativo para a população negra foi feita sete anos antes do surgimento do MNU. Ainda de acordo com Amílcar Pereira, “o Grupo Palmares elegeu o Quilombo dos Palmares como passagem mais importante da história do negro no Brasil e realizou ainda em 1971 o primeiro ato evocativo de celebração do 20 de Novembro.” (PEREIRA, 2013, p. 134) Em depoimento dado em 2007 à Verena Alberti e Amílcar Pereira, e publicado no livro “O mundo negro” em 2013, Gilberto Leal - militante do movimento negro - disse que “a aprovação do dia 20 de Novembro como Dia da Consciência Negra se deu na Bahia (...), numa assembléia geral do MNUCDR⁸³ em plena ditadura militar, no final de 1978.” (PEREIRA, 2013, p. 261)

⁸³ Sigla de Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial.

Diante disso, cumpre observar que, desde 1971 até 1978 a reivindicação de um novo marco para comemoração, reflexão e reivindicação da população negra brasileira – a data da morte de Zumbi dos Palmares (20 de novembro) - não tem a ver que Zumbi tenha algum tipo de ligação com a abolição. Não há esse debate. A questão gira em torno da figura dele como um líder que escolheu lutar ao lado dos palmarinos e não fazer acordo com autoridades portuguesa em troca de uma suposta paz que valeria a entrega de vários ex-escravizados que viviam no Quilombo dos Palmares.

As historiadoras Renata Moraes e Sabrina Campos fazem uma análise tanto da importância da abolição, em 1888, quanto da importância da formação do Movimento Negro Unificado noventa anos após a abolição, em 1978. Segundo elas, esse dois eventos distantes no tempo:

São essenciais para a história do Brasil. Se o primeiro por meio de uma lei eliminou a escravidão no Brasil, não dando margem para a sua continuidade, o segundo evento denunciou a continuidade da escravidão, seja ela física ou intelectual. A necessidade de uma lei para eliminar a escravidão é indiscutível mesmo se em 1888 existisse apenas 1 escravo, ainda assim seria necessário uma medida legislativa. O movimento negro, décadas mais tarde, denunciou a falta de outras medidas que eliminassem os vestígios dessa escravidão recentemente abolida, o que gerou ações legislativas a fim de libertar de vez a população negra dos estigmas da escravidão. (MORAES; CAMPOS, 2018, p. 32)

Em relação ao samba-enredo da escola do bairro de Noel, em entrevista dada ao historiador e compositor de samba-enredo Danilo Garcia, o membro da ala dos compositores da *Vila Isabel* – Helio Gomes Pinto, o Helinho disse que:

O verso ‘Influenciando a Abolição’ não era dessa maneira na versão dos compositores (...). Originalmente a letra seria ‘Valeu, Zumbi/ O grito forte dos Palmares/ Que correu terras céus e mares/ E te consagrou na Abolição’, o que foi alterado ‘com muito custo’ pelo Martinho da Vila. (GARCIA, 2017, p. 30-31)

A sinopse do enredo da *Vila Isabel* (1988) não fala muito sobre a figura de Zumbi e, nem tampouco sobre a suposta consagração ou influência dele na abolição. O que diz no documento que é entregue aos compositores, é: “a nossa Kizomba conclama uma mediação sobre a influência da cultura negra universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de Zumbi dos Palmares como símbolo de liberdade do Brasil.”⁸⁴

Contudo, ao analisarmos as letras dos sambas-enredo entre os 1968-1978 nenhum personagem negro havia sido narrado pelas escolas de samba carioca dos grupos 1 e 2, tendo uma ligação direta com a abolição. Mesmo que essa narrativa na letra dos sambas da

⁸⁴ LIESA, 1988b, p. 83.

Mangueira e principalmente da *Vila Isabel* possam ser questionadas historiograficamente, ela rompe com o paradigma da história oficial. No final do desfile da *Vila Isabel* (1988) a atriz Zezé Motta, que representou Dandara no filme *Quilombo*⁸⁵ (1984) e no desfile desta escola, disse em entrevista para a repórter Valéria Sffeir da Rede Globo: “pra mim é muito importante estar participando, contando essa história que a história oficial não conta.”⁸⁶ A atriz não está falando especificamente do verso do samba que diz que Zumbi dos Palmares influenciou a abolição. Ela falou do samba, do enredo e do desfile como um todo, contudo, esses versos são cantados na “cabeça” do samba, ou seja, são os versos que iniciam toda a narrativa que será contada no samba-enredo.

Ainda em relação às narrativas sobre Zumbi dos Palmares, cumpre observar que nos quatro últimos versos no samba-enredo “Pernambuco, Leão do Norte”⁸⁷ do *GRES Império Serrano* (1968)⁸⁸, dizem:

Evocando os Palmares
Terra de Bamboriki
Ainda ouço pelos ares
O retumbante grito do Zumbi

Como já analisado acima, o samba-enredo da *Vila Isabel* (1988) inicia com os versos: “Valeu, Zumbi!/ O grito forte dos Palmares.” Por mais que as narrativas sobre Zumbi dos Palmares foram analisadas na parte referente às rupturas, não podemos deixar de sinalizar que “O retumbante grito do Zumbi” (1968) “20 anos mais tarde, ecoará na Vila Isabel, quando no auge do processo de revalorização da cultura negra, de novo será ouvido ‘O grito forte dos Palmares’.” (AUGRAS, 1998, p.137)

Em suma, no carnaval de 1988 a figura de Zumbi dos Palmares foi apresentada nos sambas-enredo como um personagem em que a sua luta de resistência no século XVII teve influência na abolição da escravidão no Brasil, no fim do século XIX. Por mais que essa narrativa tenha pouco ou nenhum respaldo historiográfico, somente o fato do samba-enredo narrar que a sua luta influenciou na abolição, já oferece um novo olhar para fim da escravidão no Brasil. Ou seja, de acordo com as narrativas dos sambas-enredo acima, a abolição da escravidão no Brasil, no final do século XIX, teve influência de escravos e ex-escravos, tento

⁸⁵ Filme dirigido por Cacá Diegues.

⁸⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>> 1: 30: 23 - 1: 30: 29 (acesso em 07/11/2021)

⁸⁷ Composto por Silas de Oliveira e Joacir Santana.

⁸⁸ Os versos dos sambas-enredo do *GRES Império Serrano* (1968), do *GRES Estação Primeira de Mangueira* (1978) e *GRES Mocidade Independente de Padre Miguel* (1976), sambas esses, que não entraram na seleção dos vinte e seis sambas selecionados no capítulo dois - pois, os versos dos dois primeiros sambas não faziam relação a nenhum dos eixos temáticos analisados naquele capítulo, e o último por critério de seleção já explicado no capítulo anterior - serão analisados neste capítulo.

na figura de Zumbi dos Palmares o seu representante principal, mesmo quase duzentos anos após a sua morte.

3.1.2 Nomes de mulheres negras

Nossa segunda investigação será em relação à citação positiva de nomes de mulheres negras nos versos dos sambas-enredo. Pois essa é uma ruptura existente em 1988 em relação aos sambas-enredo entre 1968-1978. Contudo, assim como na investigação sobre as rupturas nas narrativas das letras dos sambas-enredo em relação a Zumbi do Palmares, aqui também faremos ressalvas: no samba-enredo “Dos carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba” *Mangueira* (1978) é citado o nome da Tia Tomásia (que muito provavelmente era uma mulher negra) nos seguintes versos: “E o ponto alto da escola/ Mestre Candinho, Tia Tomásia/ E Cartola.” Tia Tomásia era o nome de um dos blocos do morro da Mangueira que se juntaram para formar a escola de samba *Estação Primeira de Mangueira*. “A escola nasceu da união de alguns blocos do morro: Arengueiros, Tia Tomásia, Tia Fê, Senhor Júlio, Mestre Candinho e o Rancho Príncipes da Floresta.”⁸⁹ Além desse samba, em 1976 o *GRES Mocidade Independente de Padre Miguel* desfilou cantando o samba-enredo “Mãe Menininha do Gantois”⁹⁰, onde no último refrão diz: “Oh, minha mãe/ Menininha/ Vem ver como toda cidade/ Canta em seu louvor/ Com a Mocidade.” Em suma, mesmo aparecendo citações a Tia Tomásia e a Mãe Menininha do Gantois, o nome de mulheres negras nas letras dos sambas-enredo entre 1968-1978 entrará como ruptura, pela quantidade de citação a mulheres negras que há nos sambas-enredo no ano de 1988.

Os nomes da escrava Anastácia e da cantora Clementina de Jesus estavam nos versos do samba-enredo do *GRES Vila Isabel*, nos versos que diz:

Oô, oô, Nega Mina
Anastácia não se deixou escravizar
Oô, oô, Clementina
O pagode é um partido popular

De acordo com Jonas, um dos compositores desse samba-enredo, o verso que cita a escrava Anastácia foi criado num momento que ele estava na casa do Rodolpho (outro

⁸⁹ < <http://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1360882-17813,00.html> > (acesso em 07/11/2021).

⁹⁰ Composto por Toco e Djalma Crill.

compositor desse samba), e eles já estavam pensando em parar a composição naquele dia para voltar outro dia para terminar o samba, quando ele viu o Jornal *O Dia* - que estava na janela da casa do parceiro de samba - com a imagem da escrava Anastácia. Segundo suas palavras, o jornal estava “falando que ia ter uma festa dela num lugar aí não sei aonde. Aí eu fiquei olhando assim, e falei assim: i! Anastácia não se deixou escravizar/ Oô, oô, Clementina/ O pagode é um partido popular.”⁹¹

O *GRES Tradição* faz menção à cantora Clementina de Jesus através do seu apelido: Quelé, dado por João Cartolinha, mestre pastoril, que se encantou com a sua voz, quando ela tinha apenas oito anos de idade.⁹² No décimo quarto e décimo quinto versos do samba-enredo “O melhor da raça, o melhor do carnaval”⁹³ diz: “Tem Chico Rei, Mãe Quelé, tem Zumbi/ Regando até hoje a semente dos Quilombos.”

Outro nome de uma mulher negra que aparece dentro de uma narrativa positiva nos versos de um samba-enredo é o da Tia Ciata, que foi citada pelo *GRES Império da Tijuca* no samba “Nosso Sinhô, rei do samba.”⁹⁴

Em 1888, quando
O negro se libertou
Nascia nesta data José Batista da Silva “o Sinhô”
Seu nome correu fama
Pianista de real valor
Mas foi na Cidade Nova
Na casa da Tia Ciata
Que sua estrela brilhou

Fora os nomes mencionados acima, nos sambas-enredo do período entre os oitenta e noventa anos da abolição, o nome de outra mulher negra foi citado apenas mais uma vez, e mesmo assim o nome dela aparece dentro de uma narrativa negativa. É no samba do *GRES Tupy de Brás de Pina* (1974) “Essa nega Fulô”, nos quatro primeiros versos de samba diz:

No século passado
Num bangüê do meu avô
Surgiu uma escrava
Que se chamava Fulô

No capítulo anterior já analisamos os versos desse samba-enredo onde a escrava Fulô aparece como ladra, açoitada e estuprada pelo seu senhor, e reincidente no furto. A mulher negra aparece em outros três sambas-enredo, mas ela não tem nome. No samba-enredo “Bahia

⁹¹ < <https://www.youtube.com/watch?v=lkDCnLluMTU>> 0: 18: 24 – 0: 19: 06 (acesso em 08/11/2021)

⁹² < <https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/07/19/mae-quele/>> (acesso em 08/11/2021)

⁹³ Composto por João Nogueira e Paulo César Pinheiro..

⁹⁴ Composto por Eddie, Paulo Curupira e Alcir de Paula.

de todos os deuses” do *GRES Acadêmicos do Salgueiro* (1969) ela aparece como: “Nega baiana”, no samba-enredo “Casa grande e senzala” do *GRES Lins Imperial* (1971) ela aparece como: “As mucamas a cantar” e no samba-enredo “Preta, preta...pretinha” do *GRES Unidos de Lucas* (1978) a mulher negra aparece nos versos: “As mães pretas eram levadas/ Pras fazendas e não sabiam/ Preta pretinha”. Em resumo, com exceção dos sambas-enredo da *Mangueira* (1978) e *Mocidade Independente de Padre Miguel* (1976), em um samba-enredo a mulher negra que tem o seu nome citado numa narrativa negativa e, nos outros três sambas ela não tem nome, aparecendo como nega baiana, mucama, mãe preta, preta e pretinha.

Dessa forma, as citações aos nomes da escrava Anastácia, da Clementina de Jesus (em dois sambas-enredo) e da Tia Ciata, ou seja - mulheres negras tendo seus nomes citados de forma positiva nas letras dos sambas-enredo - é uma ruptura nas narrativas dos sambas-enredo do ano do centenário da abolição em relação aos anos entre 1968-1978. Além disso, ainda no carnaval de 1988, a *Tradição* trouxe para o seu desfile um tripé da escrava Anastácia, onde tinha uma frase que dizia: “Anastácia uma mulher de raça”. Além disso, a atriz Jacira Silva representou a escrava Anastácia no desfile da escola de samba do bairro do Campinho. Segundo Danilo Garcia, “Anastácia, a escrava que, no imaginário popular, representa a bravura e a resistência de quem não se conforma com a condição de escrava. (...) A mordança, segundo a oralidade, seria uma represália do senhor por ela não ter cedido aos apelos sexuais dele.” (GARCIA, 2017, p. 32) Em um artigo do *Jornal do Brasil* assinado pelo historiador Luiz Felipe de Alencastro, na quarta-feira de cinzas do carnaval de 1988, diz que:

Outro dado novo, vislumbrado entre as alas dos sambistas, foi a travessia dura, impressionante, do carro alegórico carregando a estátua da escrava Anastácia. A contracorrente de todo clima do sambódromo circulava, também, ampliando a dramaticidade da estátua, a atriz Jacira Silva, representando Anastácia, séria, imponente no meio da zoeira. Anastácia, como é sabido, foi uma escrava martirizada que se tornou objeto de um forte culto popular. Crescia livre em Abaeté, na Bahia, foi submetida a tormento, por uma fazendeira, por declarar que era livre. Trazida para o Rio de Janeiro, já com gangrena, faleceu e foi enterrada na igreja dos Negros Forros. (...) Anastácia é simbolizada numa imagem sem paralelo na nossa cosmogonia: seu rosto. Sua boca está tampada pela placa de ferro utilizada para punir os cativos recalcitrantes. O ferro, o estigma da escravidão, está indissociavelmente ligado as feições, à imagem de mártir. Imediatamente, brutalmente, ressurge a razão, o processo histórico, que motivou a transferência forçada de milhões de indivíduos para o Novo Mundo. Desfigurada pela placa de ferro que lhe serve de mordança, Anastácia perde seus traços individuais para se transfigurar na identidade coletiva de milhões de cativos. Tornando-se impessoal, a representação de Anastácia transforma-se na representação da escravidão. Salvo erro, não há nenhum culto análogo a este em todas as zonas escravistas americanas. (...) Os historiadores do próximo século registrarão, com efeito, que a irrupção de Anastácia no imaginário nacional atingiu toda sua plenitude no sambódromo (...) em pleno centenário da Abolição. (*Jornal do Brasil*, 02/03/1988, 1º caderno, p. 11)

A análise que o Luiz Felipe de Alencastro está fazendo é em cima da imagem da escrava Anastácia no desfile na *Tradição*, pois a atriz Jacira Silva citada no artigo desfilou representando a escrava Anastácia nesta escola de samba. Já no desfile da *Vila Isabel* o tripé com a imagem da escrava Anastácia veio ao lado do tripé que trouxe a imagem da cantora Clementina de Jesus. Uma ao lado da outra, assim como na letra do samba onde a cantora é citada logo após os versos que citam Anastácia. Clementina de Jesus havia morrido em 19 de julho de 1987, ou seja, sete meses antes do carnaval de 1988. Clementina de Jesus nasceu em “Valença, no Norte Fluminense, filha de um mestre de capoeira e uma lavadeira, que herdou dos pais o repertório com o qual ficou conhecida.” (GARCIA, 2017. p. 33) De acordo com a historiadora e literária Aicha Barat, a maestria do seu conteúdo sonoro era um legado que:

Clementina trazia em si: uma África – diaspórica – [que] é evocada na voz e nos cantos, que lhe foram transmitidos por sua mãe, filha de escravos. Sua Voz carregava o sofrimento da ancestralidade. Cristalizou um elo com os antepassados. Encarnou uma ponte entre a Mãe África e a cultura moderna brasileira. Verdadeira enciclopédia de caxambus, lundus, jongos e outros cantos negros, aprendeu os cantos das senzalas ainda muito pequena. Sua forma de transmitir esse conhecimento se assemelha à dos griots na África. Como se sabe, Tina, como também era conhecida, foi descoberta tardiamente – com mais de 60 anos – por Hermínio Bello de Carvalho, numa festa em homenagem à Nossa Senhora da Penha, na Taberna da Glória, no Rio de Janeiro. Encantou-se por seu timbre rouco único. Tinha uma voz forte, rascante e penetrante, trazia uma mistura de pontos de umbanda e candomblé, cantos de trabalho, jongos cantados em banto e músicas de coro de igreja católica. (BARAT, 2015, p. 45-46)

Já a escola de samba do morro do Borel, no samba-enredo em que estava comemorando os 100 anos do nascimento do cantor e compositor Sinhô, mostra a importância que a casa da Tia Ciata teve para a carreira do homenageado e de muitos outros sambistas. De acordo com a sinopse:

Por volta dos anos 20, a Cidade Nova era um misto de Bahia e África. (...) A casa mais movimentada era da Tia Ciata, uma das mais respeitadas mães de santo. Lá desfilavam compositores, artistas de teatro e músicos. Sinhô era um dos frequentadores mais assíduos da casa e de lá escrevia os seus sucessos.⁹⁵

Segundo o historiador Luiz Antonio Simas, “as informações mais precisas que temos indicam que Hilária Batista de Almeida, a Ciata, nasceu em 1854, na Bahia, transferindo-se para o Rio de Janeiro pouco depois de completar vinte anos” (SIMAS, 2015, p. 14). Ratificando a sinopse do *Império da Tijuca* (1988), falando sobre a casa da Tia Ciata, que ficava na rua Visconde de Itaúna - nº 177, ainda de acordo com Simas, “Pixinguinha, Sinhô,

⁹⁵ <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-da-tijuca/1988/>> (acesso em 09/11/2021)

Donga, Heitor dos Prazeres e tantos outros conviviam intensamente no endereço mais famoso da história da música do Rio de Janeiro.” (SIMAS, 2015, p. 14)

De acordo com a investigação sobre essas três mulheres negras que foram citadas nos sambas-enredo de 1988, podemos entender a força, resistência e importância que possuem para a história social e cultural do nosso país. Ao trabalhar com os versos desses sambas-enredo no Ensino de História, destacando a importância das citações delas naquelas obras, o docente tem conteúdo para realizar uma das diretrizes apontadas pela historiadora Verena Alberti, que é “evitar confinar o estudo da história das relações raciais a nichos do currículo.” (ALBERTI, 2013, p. 39) Outra questão que essa historiadora aponta é sobre o equilíbrio em trabalhar um tema sensível⁹⁶, como é a questão dos escravizados no Brasil, sem deixar de falar das atrocidades sofridas por eles, porém, não abordando somente isso (ALBERTI, 2013). Segundo Robert Phillips:

A história da escravidão coloca inúmeros desafios para o professor de história. De um lado, a escravidão deve ser estudada para que se perceba seu papel vital na criação do racismo, mas, de outro lado, imagens constantes da subjugação dos escravos têm um potencial de simplesmente reforçar o estereótipo superior/inferior (...) entre brancos e negros. (PHILLIPS, 2002, p. 18, apud ALBERTI, 2013, p. 40)

Diante disso, a citação do verso do samba-enredo da *Vila Isabel* que diz: “Anastácia não se deixou escravizar” dá margem para o profissional docente na área de História mostrar para os alunos tanto as atrocidades sofridas pelos escravizados, quanto, a resistência e luta deles. Essa força e resistência também podem ser trabalhadas em cima da história da Clementina de Jesus, pois ela foi uma mulher descendente de escravizados, que só despontou para o cenário nacional como cantora aos 63 anos de idade. Já no samba-enredo do *Império da Tijuca*, nos versos que citam a Tia Ciata, o professor pode trabalhar a importância dessa personagem histórica no cenário cultural da então capital do Brasil, no período pós-abolição. Em suma, a citação dessas mulheres negras nos sambas-enredo no centenário da abolição oferece ao professor de História ferramentas para trabalhar a questão afro-brasileira sem estar preso às abordagens oferecidas pelos currículos, e sem fugir das propostas curriculares, trabalhando dentro de uma abordagem onde podemos também apresentar os africanos que foram forçados vir para o Brasil para ser escravizados e os seus descendentes, como “sujeitos

⁹⁶ “O estudo da história de questões sensíveis se configura quando envolve uma injustiça, real ou percebida, ocorrida em relação a determinados grupos. Pode ser uma história contestada, ou cujo conhecimento seja difícil ou constrangedor. São temas sensíveis, por exemplo, a religião na Irlanda do Norte, a imigração em países de Europa Ocidental, o racismo, o holocausto, a escravidão e o tráfico atlântico.” (ALBERTI, 2013, p. 35)

históricos cuja ação deixou legados muito vivos e perceptíveis até hoje.” (ALBERTI, 2013, p. 44)

3.1.3 Países africanos

África! O que é África? Ao analisarmos as narrativas sobre esse continente nos versos dos sambas-enredo entre 1968-1978, parece que a ideia que é passada sobre o continente africano é que a África é um país. Há em apenas três sambas-enredo⁹⁷ citações de países africanos. Contudo, a palavra África aparece nas letras de cinco sambas e, somente três cita pelo menos o nome de um país africano. Mas nenhum desses três sambas está falando diretamente sobre o continente africano. O que mais se aproxima disso é o samba-enredo “O misticismo da África ao Brasil” do *GRESE Império da Tijuca* (1971).

Quando é citada a palavra “África” nas letras dos sambas-enredo, ela está sempre relacionada às pessoas que foram trazidas para o Brasil para serem escravizadas ou sobre a cultura que eles trouxeram deste continente para o Brasil.

Sendo assim, a primeira coisa que temos que entender, é que até aquele momento (1968-1978) havia a obrigatoriedade de tema nacional. Segundo Monique Augras, “a obrigatoriedade de ‘motivos nacionais’ começa em 1947, e endurece em 1948, com a estipulação de ‘finalidade nacionalista’.” (AUGRAS, 1998, p. 11) Essa obrigatoriedade “foi abolida em 1997, quando a Acadêmicos da Rocinha desfilou com o enredo *A viagem fantástica de Zé Carioca à Disney*.” (SIMAS; FABATO, 2015, p. 24)

Mas se o continente africano é citado nos sambas-enredo e, isso não é considerado tema internacional, por que então há pouca citação do nome de um país africano? Isso pode estar relacionado à escassez de pesquisas no Brasil - naquele momento do recorte temporal (1968-1978) - sobre as especificidades da história dos países do continente africano. Em entrevista para Amilcar Pereira e Verena Alberti, Amauri Mendes Pereira, fundador da Sinba, disse “o objetivo da Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, Sinba, criada em 1974, era fazer intercâmbio Brasil-África. Mas como fazer isso? Não tinha nada. África, para a gente, ainda era a África, a gente ainda não conhecia nada.” (PEREIRA, 2013, p. 236)

⁹⁷ *GRESE Império da Tijuca* (1971), *GRES Salgueiro* (1976) e *GRES Unidos de Lucas* (1976).

Sendo assim, pautado nesses dois fatores: a obrigatoriedade de tema nacional nos enredos e a escassez de estudos mais aprofundados sobre a história dos países africanos, podemos começar a esboçar um entendimento sobre a primeira pergunta. Digo esboçar, pois esta análise estaria fechada se em 1971 o *Império da Tijuca*, em 1976 o *Salgueiro* não tivessem citado “Angola” seus sambas-enredo, e em 1976 *Unidos de Lucas* não tivesse citado Congo e Guiné no seu samba-enredo.

Então, se essas três escolas de samba fizeram tais citações, por que a análise de nomes de países do continente africano entra como uma narrativa de ruptura nesta pesquisa? A questão é a seguinte: dos vinte e seis selecionados na investigação feita no segundo capítulo, sobre a temática afro-brasileira nas letras dos sambas-enredo, a palavra África apareceu em cinco sambas-enredo e apenas três citaram o nome de países africanos. Aqui entra a questão do não dito, ou seja, a “África” de forma genérica não entra nos versos dos sambas-enredo em 1988. Porém, encontramos a citação de um país (Sudão), de uma cidade (Luanda) e de uma questão política de segregação racial (apartheid) que faz uma referência direta (mesmo se citar o nome do país) à África do Sul. Além disso, entre 1968-1978 os nomes dos países africanos são apenas citados nos versos dos sambas, já em 1988, como veremos, não é apenas uma simples citação, há todo um significado quando são citados o Sudão, Luanda (Angola) e o apartheid (África do Sul). Por isso, que esta análise será feita como uma ruptura nas narrativas dos sambas-enredo do centenário da abolição, em relação aos do período 1968-1978.

Em 1971, além dos quatro versos do *Império da Tijuca* (1971) já citados, os três primeiros versos desse samba-enredo dizem:

Lua alta, sol constante
Ressoam os atabaques
Na África distante

A *Em Cima da Hora* também citou a África no seu samba-enredo de 1974. Nos quatro versos da primeira estrofe, a escola de samba do bairro de Cavalcanti diz que:

Desde o tempo do cativoiro
A magia imperou
Os negros vieram da África
Com sofrimento e dor

A *Unidos da Tijuca* (1975) cita a África logo no primeiro verso. A escola de samba do morro do Borel, nos quatro primeiros versos disse:

Trazidos da África para o Brasil

Trabalhavam os negros escravos
Na fazenda branco senhor
Sob as ordens de um ambicioso feitor

No samba-enredo *Valongo* (1976) o *Salgueiro* também citou a África logo no primeiro verso:

Lá no seio d'África vivia
Em plena selva o fim da sua monarquia

Já em 1978, no último ano do recorte temporal da investigação realizada no segundo capítulo e primeiro ano de desfile na Avenida Marquês de Sapucaí, a *Vila Isabel*, assim como a *Unidos da Tijuca* (1975) e *Salgueiro* (1976), também cita a África logo no primeiro verso do samba-enredo.

Vindo da África distante
Lendas e crenças fascinantes
Só vovô sabe contar
Como se fez bela a natureza
Os deuses de grandeza
O céu, a terra e o mar

Em 1988 a *Beija-Flor* citou o Sudão no samba-enredo “Sou negro, do Egito à liberdade.”⁹⁸

Vem amor contar agora
Os cem anos da libertação
A história e arte dos negros escravos
Que viveram em grande aflição
E mesmo lá no fundo das províncias do Sudão
Foram o braço forte da nação

Ao analisarmos esse samba-enredo em relação a citação no nome de um país do continente africano, temos uma questão para tentar responder: por que num enredo que está falando sobre o Egito, não cita tal país nos versos do samba-enredo e, ao invés desse, cita o Sudão? A primeira coisa para tentar responder essa pergunta, é investigar a sinopse do enredo apresentada para os compositores. A sinopse tem dezenove páginas, e não há nenhuma citação sobre o Sudão em nenhuma das páginas. No desfile transmitido pela Rede Globo os comentaristas não falavam nada sobre o Sudão aparecer na letra do samba, até porque os comentários sobre o enredo são feitos em cima da sinopse que os comentaristas estudam antes do desfile. A sinopse cita as palavras: Egito (8 vezes), egiptólogos (2 vezes), civilização

⁹⁸ Composto por Ivancué, Cláudio Inspiração, Marcelo Guimarães e Aloísio Santos.

egípcia (3 vezes), egípcio (a) (s) (12 vezes) e afro-agípcia (1 vez). Logo na primeira página da sinopse assinada pelo carnavalesco Joãozinho Trinta diz que:

O título desse enredo é: Sou negro: do Egito à liberdade. E, por que, de repente, reportamo-nos ao Egito? Exatamente porque também proclamamos a libertação de um Egito negro. Como toda ciência possui um suporte ideológico, a egiptologia do século passado, tratou de ocultar o caráter africano da civilização egípcia, servindo assim, aos interesses do colonialismo. Justifica-se, desse modo, a escravidão, o massacre, e a dominação dos povos africanos.⁹⁹

Nesta mesma sinopse também cita o Benin, na parte que descreve a configuração que a escola terá na avenida. De acordo com esse documento, no setor dez do desfile, chamado “luta e bravura”, o destaque Marco Antônio vem em cima do carro alegórico representando Ogum. “Ele está ladeado por oito guardiões e pelas imagens dos guerreiros de Benin, todos trabalhados em azul e metal dourado.”¹⁰⁰

Sendo assim, como entender tal citação ao Sudão? Não encontrando nada na sinopse e, conseqüentemente, nada foi falado sobre isso na narração da transmissão do desfile, a primeira coisa é tentar entender o que poderia ter relacionado o Egito ao Sudão. A segunda coisa é reconhecer que esse samba-enredo não é um samba descritivo em relação a sinopse, e sim, um samba-enredo interpretativo. Sendo assim, teria que ter alguma coisa na sinopse se referindo implicitamente ao Sudão - que na minha primeira leitura da sinopse eu não havia me atentado - até porque os compositores não iriam deixar de citar o Egito, que aparece várias vezes no documento, para citar o Sudão que não aparece nenhuma vez.

Tentar entender esta citação ao Sudão, foi como montar um quebra-cabeça. E mesmo assim, não chegamos a uma conclusão de fato. Mas tentamos esboçar o porquê de tal citação. A primeira coisa foi entender que o Sudão Central era chamado entre o final do século XIX até metade do século XX de Condomínio Anglo-Egípcio. Segundo a historiadora Leila Leite Hernandez:

A história do Egito se entrelaçou com a do Condomínio Anglo-Egípcio, alimentando o mito da “unidade do Vale do Nilo”, que acreditavam ser milenar. Esse ponto de partida é essencial para compreendermos o sutil processo de formação do nacionalismo egípcio com tendência laica, fortemente expansionista para o sul, empurrando as fronteiras do Sudão. (...) Nesse sentido, durante quase meio século, entre 1899 e 1945, as colonizações britânica e egípcia fixaram unilateralmente as fronteiras no Sudão. (HERNANDEZ, 2008, p. 209)

⁹⁹ LIESA, 1988b, p.31.

¹⁰⁰ LIESA, 1988b, p.48.

Já de acordo com a historiadora Marina de Mello e Souza, “malês era o nome dado aos africanos islamizados do Sudão central e ocidental (...)” (SOUZA, 2006, p. 62) Na antepenúltima página da sinopse, onde vai falar sobre o setor onze, o penúltimo setor do desfile, diz:

Abrimos agora o setor dos malês, negros islamizados que chegaram ao Brasil trazendo toda uma cultura aprendida através do alcorão, o livro sagrado do Islã. No Brasil ficaram conhecidos como os mais cultos, organizados e com grandes rebeldes por inúmeras revoltas. Foram responsáveis por várias revoltas urbanas que culminaram com aquela de 1835, conhecida como Revolta dos Malês, em Salvador.¹⁰¹

Além dessas questões, outro fator é entender que o Laíla, diretor de carnaval da *Beija-Flor* em 1988, tinha preferência por samba-enredo interpretativo. Em entrevista para Julio Cesar Farias, em 2002, Laíla disse o seguinte: “a gente [direção de carnaval da *Beija-Flor* de Nilópolis] deixa a liberdade, deixa o compositor ter liberdade dentro daquele assunto.” (FARIA, 2002, p.168)

Posto esses quatro fatores: a questão geopolítica entre Egito e Sudão; os escravizados que ficaram conhecidos no Brasil como malês foram trazidos do Sudão; a citação dos malês na sinopse da *Beija-Flor* e a preferência do Laíla por sambas-enredo interpretativos e não aqueles descritivos que levam a sinopse ao pé da letra, podemos esboçar um entendimento da citação do Sudão no samba-enredo que foi composto em cima de uma sinopse onde tal país não foi citado nenhuma vez, e o Egito que aparece várias vezes, não aparece nenhuma vez no samba-enredo.

O outro samba-enredo que faz uma referência direta a um país africano é o samba da *Vila Isabel*. No último refrão do samba diz:

Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o “Apartheid” se destrua

Antes de falarmos sobre o apartheid, uma referência direta a África do Sul, cumpre observar que Luanda, capital de Angola, é citada neste mesmo refrão. Na sinopse da *Vila Isabel* (1988) não há nenhuma citação sobre Luanda. Porém, Angola é citada na sinopse escrita pelo Martinho da Vila, autor do enredo. As primeiras frases da sinopse dizem: “Kizomba é uma palavra do Kimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola. A

¹⁰¹ LIESA, 1988b, p. 49.

palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa confraternização.”¹⁰²
Essa ligação entre Martinho da Vila e Angola já ocorria no mínimo há seis anos, pois:

Bem antes de 1988, Martinho e seus amigos integrantes do movimento negro promoviam o intercâmbio cultural entre Brasil e Angola. Em 1982, o sambista trouxe artistas africanos para apresentar na Sala Cecília Meireles, no Rio. Dois anos depois, acontecia o ‘Kizomba’: Primeiro encontro internacional das artes negras, com shows, eventos de sabedoria popular e ciclo de palestras. Coisa grande, com a participação de Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Fagner, Elba Ramalho e delegações de Estados Unidos, Angola, África do Sul, Guiana Francesa e Congo. Foram dez dias de festa, de 16 a 25 de novembro de 1984 em três espaços diferentes, o Pavilhão de São Cristóvão, a Praça da Apoteose e a Universidade Candido Mendes. (MELLO, 2015, p. 216-217)

Além disso, a Ruça, presidenta da *Vila Isabel* naquele ano, contou em uma entrevista, que “falava aos compositores que o teto que cobria a agremiação em seus ensaios era a lua, a mesma que (...) brilhava em Luanda.” (DA SILVA, 2014, p. 74 apud GARCIA, 2017, p. 42) A escola ensaiava na rua, pois estava sem quadra de ensaio naquele contexto. E os compositores desse samba-enredo entenderam o “recado” da Ruça, e conseguiram fazer essa articulação.

Eles não ensaiavam na rua porque queriam, era uma questão de necessidade. Numa entrevista antes de começar o desfile, a jornalista Fernanda Esteves, da Rede Globo, fez a seguinte pergunta para o Jaiminho, diretor de Harmonia da *Vila Isabel*: “qual a diferença de ensaiar numa quadra e ensaiar na rua?”, ele respondeu: “é você unir a comunidade, trazer a comunidade para fazer uma soma, porque o sambista já é nato, já nasceu com espírito de sambista. Então, a rua deu mais garra a *Vila Isabel*,” Sem entender ou sem conhecer o verso do samba que diz: “Nossa sede é nossa sede”, a jornalista pegou um gancho na resposta do Jaiminho, e fez a última pergunta: “se a *Vila* tirar em primeiro lugar, nunca mais ensaia numa quadra, né?” E o diretor de harmonia respondeu: “aí que a *Vila* vai ter a sua quadra, porque a própria comunidade vai lutar por ela.”¹⁰³

A outra citação é uma referência direta ao apartheid na África do Sul. A sinopse alertava os compositores pesquisarem sobre esse tema. O documento entregue aos compositores que fizeram os sambas-enredo para concorrer na disputa para o carnaval de 1988 na *Vila Isabel* dizia:

Informe-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países, conduz-se a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades,

¹⁰² LIESA, 1988b, p. 83.

¹⁰³ < <https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>> 0: 13 – 0: 42 (acesso em 07/11/2021)

sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil e manifesta-se contra o apartheid na África do Sul.¹⁰⁴

Em entrevista para o documentário “Kizomba: 30 Anos de Um Grito Negro na Sapucaí”, Ruça disse que:

O nosso grande objetivo também era divulgar o que acontecia na África do Sul – o apartheid (...). A gente queria liberdade para Nelson Mandela, porque não vinha nada de África pra cá, nada. Então a gente queria trazer sempre, todo ano, queria esse contato, esse intercâmbio com a África.¹⁰⁵

O regime do apartheid na África do Sul foi pautado em cima de leis. O apartheid é o racismo legalizado pelo governo nacionalista dos brancos na África do Sul. Segundo Leila Hernandez, “em 1923, 1924 e 1927 foi promulgada uma séria de leis que limitava os direitos dos povos negros em relação ao trabalho, à residência e até às relações sexuais.” (HERNANDEZ, 2008, p. 252) Ainda de acordo com Hernandez:

Em 1950, uma lei demarcou áreas residenciais por categorias raciais: os brancos e os não brancos viviam em locais separados. (...) Em 1952, foi decretada uma nova lei de controle que impunha aos negros o uso constante e obrigatório de um passaporte interno (...). O não cumprimento dessa lei era considerado infração, passível de penas como a condenação e a prisão. (...) Em 1953 foi aprovada outra lei, que demarcava os diferentes lugares permitidos para os brancos e ‘os outros’ em locais públicos. (HERNANDEZ, 2008, p. 254)

O governo separou três milhões de brancos de um lado e onze milhões negros e dois milhões de mestiços e indianos do outro lado (Hernandez, 2008). Os dois últimos versos do samba-enredo da *Vila Isabel* (1988) dizem: “Nossa sede é nossa sede/ De que o apartheid se destrua.” E com a eleição democrática de Nelson Mandela à presidência da república na África do Sul, em 1994, chega o fim do apartheid nesse país (KALY, 2013). O fim do apartheid na África do Sul incomodou algumas autoridades brasileiras. Segundo o sociólogo Alain Pascal Kaly:

As brutalidades que vitimaram os negros, tanto nos Estados Unidos ao longo dos séculos XIX e XX (linchamentos, enforcamentos...), quanto na África do Sul do período do apartheid, tranquilizavam as consciências das autoridades brasileiras e parte da sociedade; acreditavam, pois no sucesso da ‘democracia racial’ a partir de suas percepções de que não haveria conflitos abertos como naqueles países. Entretanto, as conquistas dos direitos civis nos Estados Unidos nos anos 1970 e o fim do apartheid (...) em 1994 na África do Sul, criaram, no mínimo, uma série de inconveniências e de mal-estar para as autoridades brasileiras: ‘os nossos negros estão agora em melhores condições que quem?’ (KALY, 2013, p. 170-171)

¹⁰⁴ LIESA, 1988b, p. 83.

¹⁰⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=IkDCnLluMTU&t=24s>> (acesso em 07/11/2021)

Em resumo, torna-se evidente que ao analisarmos as citações sobre o continente africano nas letras dos sambas-enredo, a África aparece de forma bastante genérica nas composições feitas entre 1968-1978. Durante esse período a África nos sambas-enredo é muito homogênea. Isso, muito por conta das pesquisas que ainda eram muito escassas no Brasil sobre os países desse continente. Já em 1988, a África aparece de outra forma nos sambas-enredo. Em nenhum samba, tanto do grupo 1 quanto do grupo 2, há a citação palavra “África”. Os países africanos são narrados em suas particularidades, tendo com isso, uma ruptura sobre este tema.

3.1.4 A questão socioeconômica dos negros no Brasil nos cem anos da abolição

Dos sambas-enredo do ano do centenário da abolição, o samba da *Mangueira* é o que faz um maior questionamento sobre a situação do negro no Brasil, cem anos depois da abolição. Isso é uma completa ruptura nas narrativas das letras dos sambas-enredo entre 1968-1978.

Além do samba-enredo do *GRES Estação Primeira de Mangueira* há um refrão do samba-enredo do *GRES Paraíso do Tuiuti* que também faz esse questionamento em relação a situação do negro no Brasil entre pós-abolição e o então contexto que o samba está sendo composto.

O primeiro refrão do samba-enredo “Filho de branco é menino, filho de negro é moleque”¹⁰⁶ da *Paraíso do Tuiuti* diz: “O pega, o larga/ Não dá mais pra aguentar/ Abre os elos da corrente/ Pra gente se libertar”. Este samba fala sobre a diferença das brincadeiras de meninos pretos e meninos brancos. Esse refrão é uma alusão clara aos elos das correntes que os escravizados usavam no período da escravidão no Brasil, e que na letra do samba dizia que o negro ainda estava preso aos elos da corrente. Ou seja, é uma contestação da situação do negro no Brasil no tempo presente.

Nessa mesma linha, o samba-enredo da *Mangueira* “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?”¹⁰⁷ nos sete primeiros versos diz:

Será...
Que já raiou a liberdade

¹⁰⁶ Composto por Zé Lobo, Cocada, Bidubi, Jorge Neguinho e Rodolfo da Bacia.

¹⁰⁷ Composto por Hélio Turco, Jurandir e Alvinho.

Ou se foi tudo ilusão
 Será...
 Que a Lei Áurea tão sonhada
 Há tanto tempo assinada
 Não foi o fim da escravidão

A sinopse apresentada aos compositores dizia: “1888 Lei Áurea. 1988 cem anos de liberdade ou de discriminação. Ontem negro escravo, hoje gari, cozinheira. Só alguns deram certo.”¹⁰⁸ A expressão “deram certo” aparece sete vezes na sinopse, ora na frase “negros que deram certo” ora na frase “negros que não deram certo”. Porém, nem a sinopse e nem tampouco o samba-enredo dão conta de explicar o que é “dar certo” e, por que a maioria dos negros, segundo a sinopse, “não deram certo”. De acordo com a sinopse, “o enredo se desenvolve começando com ‘Os Negros Que Deram Certo’ – Comissão de Frente – e terminando como garis e cozinheiras, mostrando que os filhos dos negros que vieram nos navios negreiros poucos deram certo.”¹⁰⁹ Contudo, os autores do samba-enredo optaram em não trabalhar com essa dicotomia “deram certo” e “não deram certo” na letra do samba.

Esse samba-enredo tem quatro refrões. O primeiro refrão do samba da *Estação Primeira* diz: “Moço/ Não se esqueça que o negro também construiu/ As riquezas do nosso Brasil.” A sinopse apresentou essa questão para os compositores trabalharem nos sambas-enredo que iriam disputar na escola em 1987 para o carnaval do centenário da abolição. De acordo com a sinopse, “a força da raça negra absolvida no trabalho escravo gerou as riquezas do açúcar, ouro, couro e café. O país enriqueceu e, por isso, é cobiçado e invadido.”¹¹⁰

Em uma pesquisa sobre o jongo na cidade de Pinheiral - RJ, Pedro Simonard e Ana Carolina Silva Borges, constataram essa mesma narrativa nas falas dos afrodescendentes daquela cidade do Vale do Paraíba Fluminense.

Conforme os jongueiros [da cidade de Pinheiral] ‘foram os negros que construíram o Brasil’, esvaziando, dessa forma, o lugar de vítima passiva e inerente no qual foram colocados por muitos estudos acadêmicos. O mais interessante é que, para reivindicarem tais pressupostos, se instrumentalizaram de um quesito bastante legítimo no país que é a noção de trabalho. De acordo com suas narrativas, os serviços prestados pelos escravizados estiveram presentes em inúmeras frentes no país durante o período de colonização e perpetuado em períodos posteriores, isto é, o trabalho das pessoas escravizadas foi responsável pela derrubada da floresta, preparação do terreno para as extensas roças de café e sua secagem; os escravizados ainda os ensacaram e os transportaram para o porto do Rio de Janeiro para sua exportação. (SIMONARD; BORGES, 2018, p. 87)

¹⁰⁸ LIESA, 1988b, p. 90.

¹⁰⁹ LIESA, 1988b, p. 99.

¹¹⁰ LIESA, 1988b, p. 90.

O último refrão chama os negros sambistas e capoeiristas de rei: “O negro samba/ Negro joga capoeira/ Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira.”

O segundo refrão diz: “Pergunte ao Criador/ Quem pintou essa aquarela/ Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela.” Este refrão pode estar relacionado com as partes da sinopse que diz sobre os “negros que não deram certo”, porém, dito de uma forma mais questionadora.

Mas o “Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela”, em relação a história do negro no Brasil, não está relacionado aos que “não deram certo”, mas a outras questões, como, por exemplo, a um projeto de governo que no pós-abolição preferiu incentivar a imigração de europeus para ocuparem os postos de trabalhos assalariados.

A constituição de 1891 proibiu a imigração africana e asiática para o país e os governos federal e estaduais da Primeira República (1891-1930) empreenderam esforços orquestrados no sentido de atrair a imigração europeia ao país. Tais esforços deram frutos na forma de 2,5 milhões de europeus que migraram para o Brasil entre 1890 e 1914, 987 mil com sua passagem de navio paga por subsídios do Estado. Após um período menos significativo quanto à migração, à época da Primeira Guerra Mundial outros 847 mil europeus chegaram ao país. (ANDREWS, 1997, p. 97, apud PEREIRA, 2013, p. 64)

O que está por trás dessa política de imigração de europeus no Brasil? A questão do racismo e da eugenia. De acordo com Kwame Anthony Appiah, o racismo é a visão:

De que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilhem entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. (APPIAH, 2016, p. 33)

Segundo Franz Boas, “não há fundamentos biológicos para o sentimento racial.” (BOAS, 2004, p. 84, apud PEREIRA, 2013, p. 51). Contudo, o Estado brasileiro no pós-abolição:

Primordialmente através da política imigratória, revela um compromisso, pleno e explícito, com um projeto racista de construção da nacionalidade, fundada em conceitos de superioridade da raça branca e voltado ao ‘aperfeiçoamento’ da população brasileira (...). A todo momento o Estado se posicionou claramente por uma estratégia racista que projetava o branqueamento da população. (VAINER, 1990, p. 113, apud PEREIRA, 2013, p. 65)

É justamente nesse contexto histórico que o negro brasileiro quase desaparece nos livros didáticos. Com exceção de João Cândido, na Revolta da Chibata, o negro praticamente desaparece da história do Brasil. De acordo com a historiadora Giovana Xavier, “ao pensar as

articulações entre História, historiografia e ensino de História, uma pergunta permanece sem respostas precisas: o que aconteceu com essa população [afro-brasileira] após a assinatura de Lei Áurea em 13 de maio de 1988?” (XAVIER, 2013, p. 87) De acordo com Álvaro Pereira Nascimento:

Frente ao silêncio dos livros didáticos e a necessidade de responder questionamentos e curiosidades típicos de uma sala de aula, na maior parte dos casos, os negros livres são apresentados como ‘mendigos’, ‘vagabundos’, ‘bêbados’, ‘prostitutas’, ‘marginais’, ‘degenerados’, ‘ladrões’ etc. (NASCIMENTO, 2005, apud XAVIER, 2013, p. 87)

Segundo Giovana Xavier, “para desconstruir esse imaginário, é importante trabalhar com os alunos que, menos do que naturais, tais tipologias foram socialmente construídas.” (XAVIER, 2013, p. 87) Renata Moraes e Sabrina Campos ratificam essa proposta para ser trabalhada no Ensino de História. Segundo elas, é necessário mostrar aos alunos “(...) que a atual situação econômica de parte dos afrodescendentes não é decorrência de uma ‘opção’ individual (‘não gostar de trabalhar, não correr atrás, não se esforçar o bastante’) e sim fruto de um sistema de dominação e exclusão de centenas de anos.” (MORAES; CAMPOS, 2018, p. 28)

Em resumo, torna-se evidente, portanto que a ideia apresentada na sinopse em relação aos “negros que não deram certo” historiograficamente não se sustenta. Todavia, a não ascensão da maioria da população afrodescendente na sociedade pós-abolição, e com fortes resquícios até os dias atuais, foi um projeto racista do Estado brasileiro, principalmente na Primeira República. Os versos do samba-enredo da *Mangueira* (1988) que diz: “Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela”, foi uma forma de contestar a situação socioeconômica do negro na sociedade brasileira no centenário da abolição. Situação essa que cumpre aos professores de História trabalhar em sala de aula, mostrando o processo histórico por trás disso desde o pós-abolição.

3.1.5 Jongo

Em 1985 teve um samba de meio de ano chamado “Caxambu”¹¹¹ que fez muito sucesso no Rio de Janeiro, na voz do cantor Almir Guineto. Os primeiros quatro versos desse

¹¹¹ Composto por Bidubi, B. do Quintal, Zé Lobo, E. dos Santos.

samba diziam: “Olha vamos na dança do caxambu/ Saravá jongo, saravá/ Engoma, meu filho que eu quero ver/ Você rodar até o amanhecer.” Esse talvez seja o primeiro samba de grande sucesso onde o Jongo foi apresentado, pelo menos nominalmente, para muitas pessoas que ainda nunca tinham ouvido falar no jongo. Uma curiosidade em relação a este samba, é que nos primeiros acordes do cavaquinho, antes do Almir Guineto cantar os primeiros versos, ele diz: “alô rapaziada do Tuiuti, vamos atacar de caxambu, minha gente”. Em entrevista a jornalista Cristina Prochaska, em 1986, e exibido no programa “Recordar é TV”¹¹², na TV Brasil, em 2017, Almir Guineto confirma para a jornalista, que este samba é em homenagem à “turma antiga do Tuiuti”. Nesta pesquisa não encontramos nenhum artigo ou vídeo que faça alguma abordagem sobre jongo no morro do Tuiuti, em São Cristóvão. O único território urbano jogueiro encontrado nesta investigação foi o morro da Serrinha e as adjacências do bairro de Madureira¹¹³: o jongo da Dona Florinda no morro da Congonha (que fica em frente ao morro da Serrinha); os jongos do Vieira e da Doroteia, ambos em Osvaldo Cruz (um em cada lado da linha férrea); e o jongo do Manuel Pesado, em Turiaçu (VALENÇA; VALENÇA, 2017).

Em relação aos sambas-enredo no recorte temporal pesquisado no capítulo dois (1968-1978) as palavras jongo e caxambu (que é a outra forma que o jongo é chamado) não aparecem nos versos dos sambas-enredo que abordam a cultura afro-brasileira. O que pode até ser considerada uma citação ao jongo, é o segundo refrão do samba-enredo da *Portela* (1972), nos versos que dizem:

É samba, é batuque, é reza
É dança é ladainha
Negro joga capoeira
E faz louvação à rainha

No documentário “A tradição do jongo da Serrinha”, produzido pela TV Brasil, a historiadora Martha Abreu disse que, “(...) em todas as fazendas do sudeste, o jongo que é chamado batuque no século XIX, vai ser o momento musical, o momento de lazer, o momento da comunidade. E os escravos lutam por isso.”¹¹⁴ Ou seja, a palavra “batuque” nesse primeiro verso do refrão pode estar sendo uma referência ao jongo pela forma que ele era

¹¹² <<https://tvbrasil.ebc.com.br/recordar-e-tv/2017/05/tributo-almir-guineto>>08:02 – 08:47 (acesso em 16/11/2017)

¹¹³ É bem provável que essas casas de jongo nas adjacências de Madureira não existam mais. Atualmente, de acordo com as pesquisas realizadas sobre este tema, o único território urbano jogueiro é o morro da Serrinha, em Madureira.

¹¹⁴ <<https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/conteudo/a-tradicao-do-jongo-da-serrinha>>03:07 – 03:24 (acesso em 16/11/2021)

chamado no século XIX. Além disso, Segundo Rachel Valença e Suetônio Valença, o jongueiro Antenor dos Santos - que chegou a ser presidente da Portela entre 1949-1950 - “(...) dava o jongo no dia de São Pedro, 29 de junho. Antes do início do jongo, Antenor reunia crianças e adultos das redondezas e, por volta das dez horas da noite, rezava ladainha em louvor ao santo do dia.” (VALENÇA; VALENÇA, 2017, p. 40-41) Nota-se que nos versos do samba-enredo da *Portela* (1972) aparecem as palavras “reza, ladainha e louvação”, estas três ações também ocorriam antes do jongo que era realizado na casa do Antenor dos Santos. Isso reforça ainda mais a ideia de que a palavra “batuque” no samba-enredo da *Portela* (1972) está se referindo ao jongo.

Todavia, a citação da palavra “batuque”, por si só, não se configura necessariamente uma referência ao jongo. O “batuque” no samba da *Portela* (1972) está inserido num contexto onde podemos fazer essa associação. Entretanto, no samba-enredo da *Em Cima da Hora* (1974) onde também aparece a palavra “batuque”, ela tende a não ser uma referência ao jongo. A última estrofe do samba diz:

Num batuque de lamento
A noite inteira sem cessar
Eles festejavam os deuses
Cantando pra não chorar

Se a palavra “batuque” pode ser uma referência ao jongo no samba-enredo do *GRES Portela*, por que no samba-enredo do *GRES Em Cima da Hora* tal palavra pode não ser considerada uma referência ao jongo? Há dois motivos. O primeiro está nos próprios versos do samba, pois, o jongo não é um batuque de lamento que é cantado para não chorar. De acordo com a historiadora Martha Abreu, o jongo é “o momento musical, o momento de lazer, o momento da comunidade.” A segunda questão é geográfica. O samba-enredo da escola de samba do bairro de Cavalcante está se referindo a Bahia, mas “o jongo é uma referência cultural encontrada na região sudeste do Brasil, mais especificamente em todo território do Estado do Rio de Janeiro, no sul do Estado de Minas Gerais, no norte do Estado de São Paulo e no sul do Estado do Espírito Santo.” (SIMONARD, BORGES, 2018, p. 81)

Diante dessas considerações iniciais em relação da palavra “batuque” encontrada nos versos de dois sambas-enredo do recorte temporal (1968-1978), e a não citação da palavra “jongo” em nenhum samba-enredo nas obras investigadas no capítulo dois, analisaremos a citação ao jongo em dois samba-enredo no centenário da abolição, como uma narrativa de ruptura.

Nos dois primeiros versos da quarta estrofe do samba-enredo da *Tradição* (1988) diz:

Tem carimbó, tem caxambu, tem ticumbi
Maracatus e jongos

Já nos três últimos versos da primeira estrofe e no primeiro refrão do samba-enredo da *Vila Isabel* (1988) diz:

Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e maracatu

Vem menininha pra dançar o caxambu

O jongo e o caxambu aparecem nos dois sambas. No samba-enredo da *Tradição* eles são narrados como manifestações culturais próximas, porém, diferentes uma da outra. Segundo a historiadora Sílvia Cristina de Souza, “Jongo, batuque, tambor, tambu ou caxambu são as denominações utilizadas para uma forma de expressão cultural complexa, originada no século XIX, no sudeste brasileiro, entre africanos da língua banto, levados como escravos para essa região.” (SOUZA, 2009, p. 145) Rachel Valença e Suetônio Valença relatam sobre duas narrativas distintas em relação ao jongo e o caxambu.

Segundo Antônio Rufino dos Reis, fundador da escola de samba Portela e um dos famosos jongueiros que frequentavam o morro da Serrinha, jongo é canto e dança; caxambu, a batida dos tambores, confundindo-se as duas denominações. Dona Eulália, em cuja casa do alto do morro sempre houve jongo, dado por seu marido Nascimento, afirma com segurança: - jongo e caxambu é a mesma coisa. (VALENÇA; VALENÇA, 2017, p. 38)

Já no samba da *Vila Isabel* (1988) o jongo e o maracatu estão ligados diretamente ao “batuque, canto e dança”, e o refrão chama a menininha “pra dançar o caxambu”. E realmente no desfile da *Vila Isabel* pessoas foram convidadas para dançar o caxambu na Avenida Marquês de Sapucaí. Segundo a Rachel Valença, o *Jongo da Serrinha* e o *Império do Futuro* desfilaram na *Vila Isabel* (1988).¹¹⁵

Em relação ao jongo no morro da Serrinha, em Madureira, a importância do mestre Darcy:

Foi determinante para a sobrevivência do jongo, ao criar na Serrinha o jongo Bassam, que fazia apresentações em palcos e incluía as crianças, impedidas pelos preconceitos de participar de rodas de jongos tradicionais, pois tinha consciência que a transmissão às novas gerações é que garantia a sua permanência. (VALENÇA; VALENÇA, 2017, p. 49)

Mestre Darcy introduziu instrumentos de corda e de sopro no acompanhamento dos pontos de jongo (VALENÇA; VALENÇA, 2017). Além disso, ele levou o jongo para os

¹¹⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=IkDCnLluMTU&t=169s>>12:08 – 12:31 (acesso em 17/11/2021)

palcos de teatros. “O objetivo de Mestre Darcy (...) foi tirar o jongo do ‘gueto’ e dar visibilidade à comunidade que praticava, o que, de certa forma, foi atingido.” (SOUZA, 2009, p. 147) Porém, as inovações do mestre Darcy gerou alguns debates. Ainda de acordo com Sílvia Cristina de Souza:

A novidade implementada por mestre Darcy desencadeou debate entre intelectuais, que começaram a denunciar o que viam como um risco, a saber, o da perda da autenticidade do jongo. Tal fato gerou uma situação inusitada: enquanto o mestre Darcy se tornava o promotor da ‘modernização’ do jongo e de sua entrada no mercado de espetáculos, os intelectuais se autoproclamavam os defensores na manutenção da autenticidade. Ainda hoje, mesmo nas comunidades praticantes do jongo, existem os que militam pela defesa da pureza de uma tradição e os que apoiam um movimento de atualização do jongo. (SOUZA, 2009, p. 147)

Entre os apoiadores das renovações do mestre Darcy no jongo, estava a “Vovó Tereza, mãe do mestre Fuleiro, jongueira que morreu aos 115 anos, em 1979, e que declarava: ‘acho que ele está certo. Quem dera que um preto-velho fosse permitido pelo senhor pegar num violão ou numa viola, por isso só tocavam tambor mesmo’.” (VALENÇA, VALENÇA, 2017, p. 49)

Mas qual é o significado da palavra jongo? O historiador Robert Slenes aponta algumas possibilidades. No documentário “Jongos, Calangos e Folias: Música Negra, Memória e Poesia”¹¹⁶, ele disse que:

Eu apostaria que vem de Kikongo, nzongo; Kimbundo, songo, que é flecha ou bala. E em Kikongo tem essa expressão ‘nzongo myannu’, que quer dizer a bala da boca, ou seja, a palavra dirigida agressivamente. Em Umbundo também tem uma expressão semelhante, ou um provérbio que diz que a palavra é como uma bala.¹¹⁷

No século XIX o jongo também foi usado para os escravizados combinarem fugas das fazendas. Além disso, o jongueiro Antônio Rufino dos Santos, o Seu Rufino da Portela disse que há “duas modalidades de cantigas de jongo, sendo que ambas fazem uso da linguagem figurada:

Gurumenta (também chamada porfia ou demanda) e visaria (também conhecida como bizarria). A primeira é um desafio de jongueiros (...). A segunda, a visaria, serve para distrair e alegrar a roda. Muitas vezes, quando a gurumenta está acirrada demais, um dos jongueiros desafiante manda parar o tambor e entoar uma bizarria para evitar o impasse desagradável. (VALENÇA, VALENÇA, 2017, p. 45)

¹¹⁶ Documentário realizado pelo Laboratório de História Oral e Imagem (UFF) e pelo Núcleo de Pesquisa em História Cultural (UFF). Direção geral: Hebe Mattos e Martha Abreu.

¹¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=DB_AHH3xXYQ&t=664s>10:47 – 11:21 (acesso em 17/11/2021)

Em suma, o jongo, que é patrimônio imaterial brasileiro, desde 2005, esteve em dois sambas-enredo no carnaval carioca no centenário da abolição. Dessa forma, muita gente de todo Brasil pode ter tido o primeiro contato com o jongo pelos versos dos sambas-enredo de 1988. Além dos desfiles das escolas de samba, das rádios que tocavam samba-enredo (no Rio de Janeiro tinha a rádio Tropical) e das vinhetas da Rede Globo, os discos de samba-enredo eram muito vendidos no final do ano. Na presente pesquisa não conseguimos os números de vendagem de 1988, mas só para ter uma base, em 1989, segundo o site "Samba Rio" foram vendidos 1,3 milhão de discos.¹¹⁸ Ou seja, entre o final do ano de 1987 e início de 1988, muitos brasileiros que provavelmente nunca tinham ouvido falar no jongo, passaram a conhecer essa expressão cultural da região sudeste do Brasil. Contudo, cumpre observar, que muitos desses que ouviram falar no jongo pela primeira vez, podem não ter pesquisado o seu significado nas letras de dois sambas-enredo daquele ano. Mas o fato de dois sambas-enredo (um deles campeão do carnaval 1988) trazerem o jongo nos versos dos seus sambas pode ter ajudado a dar mais um pouco de visibilidade a essa cultura afro-brasileira.

3.2 As permanências nas narrativas dos sambas-enredo

3.2.1 Democracia racial

Como analisado no capítulo dois, entre 1968-1978 a democracia racial esteve presente em três sambas-enredo, dois da *Imperatriz Leopoldinense*: “Brasil, flor amorosa de três raças” (1969) e “Martim Cererê” (1972), e um da *Lins Imperial* “Casa grande e senzala” (1971).

De acordo com Amilcar Pereira, “Gilberto Freyre (...) é constantemente citado e é considerado o intelectual brasileiro mais importante quando se trata da construção da ideia de democracia racial no Brasil” (PEREIRA, 2013, p. 80). Segundo Emília Viotti da Costa, “foi numa série de palestras proferidas nos Estados Unidos na década de 1940 que [Gilberto] Freyre descreveu um cenário de ‘harmonia racial’ no Brasil, em contraponto à experiência americana.” (COSTA, 1999, p. 365-384, apud VIANNA, 2009, p. 105) De acordo com a historiadora Circe Bittencourt:

¹¹⁸ < <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=editorial34> > (acesso em 18/11/2021)

As interpretações da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, passaram a ser introduzidas no ensino de História do Brasil. A miscigenação entre senhores e escravas, as ações *crístãs* de senhores que concediam alforria a seus filhos nascidos nas senzalas, entre outras características da vida na época da escravidão, forneciam os elementos para provar a *democracia racial* entre nós. Os combates a essa visão deturpada da história social, como os que Florestan Fernandes realizou, veementemente, a partir da década de 1960, não foram suficientes para interromper a difusão desse mito na vida escolar. Essa tarefa é ainda um dos grandes desafios para quem pretende ensinar a História do Brasil sobre outros fundamentos. (BITTENCOURT, 2010, p. 200-201)

Isso posto, analisaremos agora como a democracia racial foi abordada no carnaval carioca no centenário da abolição. Dois sambas-enredo abordaram essa temática: *Tradição e Vila Isabel*. Contudo, ela aparece de forma diferente na *Vila Isabel*. Esta fez uma ressignificação do termo.

A *Tradição* desfilou com o samba-enredo “O melhor da raça, o melhor do carnaval”. A escola de samba do bairro do Campinho escolheu - no carnaval do centenário da abolição - fazer a narrativa da contribuição das três raças para o Brasil. A segunda, terceira, quarta e sexta estrofes dizem:

Tem Deus Tupã, tem boitatá, tem Guaraci
Tem o Quarup e as danças de guerra
Tem Sapain, tem Aritana e Raoni
Lutando ainda pela posse da terra

Tem Carimbó, tem Caxambu, tem Ticumbi
Maracatus e jongos
Tem Chico Rei, Mãe Quelé, tem Zumbi
Regando até hoje a semente dos quilombos

Quem faz a festa é o Chalaça
O imperador vai gostar
Vai ter seresta e cachaça
Mucama vai se enfeitar
Salve a mistura da raça
Que nunca vai se acabar
Até o dia de Graça chegar

Vem, me dê a mão
Que na folia é todo mundo igual
Vem, vem cantar junto com a Tradição
O melhor do carnaval

Já o samba-enredo da *Vila Isabel* abordou essa temática de uma forma tão diferente da abordagem tradicional, que isso quase passa imperceptível no samba. Na sinopse diz: “a miscigenação ficará marcada com apresentação de um quadro denominado KILOMBO UMA DEMOCRACIA RACIAL, onde negros, brancos, índios, caboclos e mestiços, em geral,

estarão irmanados em desfile.”¹¹⁹ No desfile, a *Vila Isabel* trouxe uma alegoria representando um quilombo. E, nesse carro do quilombo, a escola faz uma ressignificação do termo democracia racial. A mensagem que a escola tentou passar, de acordo com a sinopse - onde a frase “quilombo uma democracia racial” é escrita em caixa alta e a palavra “quilombo” é escrita com “k” de kizomba - é que, se um dia teve uma democracia racial no Brasil, isso ocorreu dentro de um quilombo. O carro alegórico que representou o “quilombo” trouxe representações do negro, do índio e do branco. Os cinco últimos versos da segunda estrofe e o segundo refrão do samba-enredo dizem:

Sacerdote ergue a taça
Convocando toda massa
Nesse evento que congraça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção

Esta kizomba é nossa constituição.

Ou seja, uma confraternização democrática para todas as raças, dentro do “quilombo”. Mostrando também, que em alguns quilombos havia índios e brancos, mesmo que em minoria. E esses eram tratados como iguais dentro do quilombo.

Diferente da ideia que a *Vila Isabel* tentou mostrar no seu samba-enredo e no desfile, e próximo da ideia que *Tradição* trouxe para o carnaval do centenário da abolição, a teoria democracia racial “foi criada para fundamentar uma homogeneização cultural e omitir as diferenças e desigualdades sociais. Serviu para fortalecer a ideia de uma História Nacional caracterizada pela ausência de conflitos.” (BITTENCOURT, 2010, p. 199) Segundo a historiadora Warley da Costa:

A ideia das três raças constitutivas da identidade nacional pressupõe a existência de uma cultura brasileira mestiça, sem conflitos ou hierarquias. Dito dessa forma, haveria uma convivência harmoniosa ‘entre’ as culturas, o que encobriria o silêncio sobre a desigualdade e a discriminação racial reproduzida desde cedo no ambiente escolar. (COSTA, 2013, p. 234)

Se compararmos os versos do samba-enredo da *Tradição* (1988) aos textos sobre a ideia de democracia racial que foram apresentadas acima, percebemos o quanto o samba da escola do bairro do Campinho fez eco a ideia da democracia racial. Contudo, ao fazermos as comparações dos mesmos textos com a sinopse e o samba-enredo da *Vila Isabel* (1988), percebemos que esta escola de samba fez uma ressignificação do termo. Ao mostrar democracia racial dentro de um quilombo, mostrando uma kizomba num quilombo “Nesse

¹¹⁹ LIESA, 1988b, p. 83.

evento que congraça/ [Com] gente de todas as raças/ Numa mesma emoção”, a *Vila Isabel* fez dessa Kizomba a sua constituição.

3.2.2 Ôôô

Como já observado no primeiro capítulo, o mundo do samba tem alguns conceitos que são usados de formas diferentes fora dele, como, por exemplo, os conceitos de comunidade e de autoria de música, no caso, samba-enredo. Além disso, há outras peculiaridades, como por exemplo, transformar vogais em palavras. “(...) A extensão silábica ô, ô, ô; que ajudava a formar refrão popular com a palavra *amor* (...) ganham *status* de palavra” (OLIVEIRA, 1996, p. 61, apud FARIAS, 2002, p.56). Geralda Magela da Purificação Longhi dá uma explicação histórica para o emprego da expressão nos sambas-enredo. Segundo ela:

Não se pode deixar de registrar o efeito sonoro do estribilho ‘Ô Ô Ô Ô’ que, alias, está presente nos sambas do Salgueiro quando estes tratam de temas sobre o negro, e que virou refrão comum a todas as escolas, e que justapõe ao efeito do canto lamentativo das senzalas, o canto nostálgico ligado ao *banzo* - estado de abatimento que, muitas vezes, levava negros até a morte -, semelhante aos cantos dos escravos do sul dos Estados Unidos, conseqüentemente, ao *blues*. (LONGHI, 1997, p. 152, apud FARIAS, 2002, p. 57)

Nesta investigação, nove sambas-enredo trouxeram a “palavra” ôôô em seus versos entre 1968-1978, e todas elas estavam diretamente ligadas ao negro escravizado ou livre ou a cultura afro-brasileira. Os nove primeiros versos do samba-enredo do *Império Serrano* (1969) dizem:

Ô ô ô
Liberdade Senhor
Passava noite, vinha dia
O sangue do negro corria
Dia a dia
De lamento em lamento
De agonia em agonia
Ele pedia
O fim da tirania

Nesse mesmo ano o samba-enredo da *Em Cima da Hora*, no terceiro refrão diz: “Ô ô ô lara, lara, lara, ra, ra, ra/ Só o homem africano era braço produtor/ Que mais tarde a Lei Áurea libertou”. Os quatro últimos versos da primeira estrofe do samba-enredo do *Império da Tijuca*

(1971) dizem: “Saravá pai Oxalá/ Que meu samba inspirou/ Saravá todo povo de Angola Nagô/ Agô ôôô agô ôôô”.

Já no samba do *Unidos da Tijuca* (1972) a “palavra” ôôô aparece em cinco versos do samba. Aparece pela primeira vez nos versos: “Um dia nos caminhos dos Palmares/ Forte ventos pelos ares/ Foi rei Zumbi que ordenou ôô ôô”, e aparece novamente duas nos três primeiros versos de uma estrofe que não é refrão, porém, tais versos se repetem em outro momento do samba. São os seguintes versos: “Ganga Zumba, ôôô ôôô/ Ogum Saruê/ Olorum Olutê/ Ganga Zumba ôôô ôôô”.

Em 1974 a *Em Cima da Hora* trouxe novamente o ôôô nos versos do seu samba. Ele aparece na segunda e na quarta estrofe:

E chegando à Bahia
Bahia de São Salvador ôôô
Os negros pediam aos deuses
Pra amenizar a sua dor
Nas noites de lua cheia
Eles cantavam com fervor

Num batuque de lamento
A noite inteira sem cessar
Eles festejavam os deuses
Cantando pra não chorar
Ôôô ôôô ôôô ôôô
Ôôô ôôô ôôô ôôô

Nos dois últimos versos que também é o único refrão do samba-enredo do *Salgueiro* (1976) diz: “Ô ô ô ô, quando o tumbeiro chegou/ Ô ô ô ô, o negro se libertou”.

No último ano do recorte temporal do segundo capítulo, ou seja, o ano dos noventa anos da abolição, o ôôô esteve nos versos dos sambas-enredo da *Unidos de Lucas, Beija-Flor* e *Salgueiro*. No samba-enredo da escola de samba do bairro de Parada de Lucas, diz: “Saravá Preto Velho, ô ô ô/ Quero ouvir o toque do atabaque nagô”. No samba-enredo “A criação do mundo na tradição nagô”, a escola de samba de Nilópolis traz no único refrão do samba os seguintes versos: “Iererê, ierê, ierê, ô ô ô ô/ Travam um duelo de amor/ E surge a vida com seu esplendor”. Esses versos mostram a finalização da criação do mundo com o surgimento da vida. E a vida surge no duelo de amor travado entre Odudua e Obatalá. Ou seja, mesmo que o ôôô desse samba não esteja ligado diretamente ao negro, livre ou escravizado, ele está fazendo essa ligação indiretamente, pois ele está inserido num samba-enredo que fala da cultura afrobrasileira. A citação do ôôô no samba-enredo do *Salgueiro* também está dentro dessa mesma perspectiva. Os cinco primeiros versos do samba dizem: “Olorun, ô ô ô/ Misto

de infinito e eternidade/ Também teve seu momento de vaidade/ Criou a terra e o céu de Oxalá/ Pra gerar Aganju e Iemanjá”.

Já em 1988, entre as vinte e quatro¹²⁰ escolas que desfilaram nos grupo 1 e 2, três escolas de samba trouxeram o ôôô nos versos dos seus sambas-enredo: *Vila Isabel*, *Imperatriz Leopoldinense* e *Lins Imperial*. A campeã do grupo um do carnaval carioca de 1988 disse nos quatro primeiros versos da segunda estrofe:

Ôô, ôô, Nega Mina
Anastácia não se deixou escravizar
Ôô, ôô, Clementina
O pagode é um partido popular

No último refrão do samba-enredo da *Imperatriz Leopoldinense* “Conta outra que essa foi boa”¹²¹ diz:

Ô, ô, ô piuí, piuí, lá vem o trem
A ferrovia
É brincadeira de neném

Nos cinco primeiros versos do samba-enredo da *Lins Imperial* “Primavera é tempo de saudade, tributo a Zinco e Caxambu”¹²², diz:

Desperta alegria e esperança
É a primavera num sorriso, que esplendor
E a Lins Imperial vem toda prosa
Decantada em verde e rosa
Imagem de um cenário de amor ô, ô, ô, ô

Das três escolas de samba, somente a *Vila Isabel* trouxe o ôôô fazendo referência ao negro, ou melhor, a mulher negra.

O compositor Toninho Gentil disse em entrevista ao linguista Julio Cesar Farias, que “o uso da expressão ôôô pretende enfatizar a melodia, não carecendo, portanto, de rima com outra palavra. A expressão é uma extensão melódica ‘de empolgação’, aumentando o tom no verso cantado.” (FARIAS, 2002, p. 57) Diante desse depoimento, Farias diz, “percebemos assim, que o fato histórico, que dá origem à expressão, perdeu sua significação junto aos compositores. (FARIAS, 2002, p. 57) Já ôôô a *Lins Imperial* ajudou “a formar refrão popular com a palavra amor.” (FARIAS, 2002, p. 56) Contudo, a *Vila Isabel* permaneceu usando a expressão ôôô da forma que ela foi usada entre 1968-1978.

¹²⁰ Foram quatorze escolas de samba no grupo 1 e dez no grupo 2.

¹²¹ Composto por Zé Catimba, Gabi, David Corrêa e Guga.

¹²² Composto por Celso, Lima, Pezão, Ernandes e Marinho.

3.2.3 A Princesa e a Lei Áurea

O nome Isabel não apareceu na letra de nenhum samba-enredo no ano do centenário da abolição, mas a palavra princesa apareceu duas vezes em referência a ela. Uma citação não contestatória e outra contestatória. Foi dessa mesma forma que a “Lei Áurea” também apareceu na letra de dois sambas enredo, um deles, sendo o samba-enredo que também cita a princesa de forma não contestatória. Os oito primeiros versos do samba-enredo “Nosso Sinhô, rei do samba” *Império da Tijuca* dizem:

Ressoam os atabaques para festejar
O centenário da escravatura
Que a Lei Áurea
A princesa veio assinar
Em 1888, quando
O negro se libertou
Nascia nessa data
José Barbosa da Silva, o Sinhô

O samba-enredo da *Imperatriz Leopoldinense* (1988) tem quatro refrões, e o terceiro refrão diz:

Cabral, ô Cabral
O esquema é de lograr... De lograr
De 71 com a realeza
Me mandou uma princesa
Que fingiu me libertar (me libertar)

Já os sete primeiros versos do samba da *Mangueira* Dizem:

Será...
Que já raiou a liberdade
Ou se foi tudo ilusão
Será...
Que a Lei Áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão

Diante dos versos acima percebemos, em primeiro lugar, que, por mais que o *Império da Tijuca* não faça um enredo abordando o centenário da abolição, e sim, o centenário de nascimento do Sinhô, o samba-enredo vai em contramão com os outros que abordaram o tema do centenário da abolição, pois esse fez uma referência a princesa e a Lei Áurea de forma não contestatória, dessa forma, não se inserindo no contexto político e social daquele momento.

Já a *Imperatriz Leopoldinense* desfilou com samba-enredo irreverente sobre alguns fatos históricos. Havia uma parte da sinopse que dizia: “(...) lembremos, então, a libertação dos escravos, muito mais econômica que humanitária, atendendo interesses comerciais da Inglaterra e de outras nações (brancas) da Europa.”¹²³ O samba dizia que a abolição foi [1]71. O artigo 171 do Decreto-Lei 2848, estelionato, diz que tal crime corresponde a “obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento.”¹²⁴ Na gíria carioca “um sete um”, “sete um” ou simplesmente “sete”, faz referência a uma pessoa ou a uma situação enganosa, mentirosa etc. Ou seja, tem o mesmo significado do Decreto-Lei, mas com uso mais amplo e menos formal. Nos morros, nas favelas, no subúrbio carioca e na baixada fluminense a maior parte da população entende e/ou fala essa gíria. Dessa forma, o samba-enredo da escola de samba do bairro de Ramos, disse que a abolição foi algo mentiroso.

A *Mangureira* desceu com um samba-enredo totalmente contestatório em relação a abolição. Depois de cem anos da abolição da escravatura no Brasil, o samba-enredo da *Estação Primeira* pega a situação sócio-econômica do negro no Brasil e faz os seus questionamentos. Além dela, a *Beija-Flor* também fez o seu questionamento nos versos que dizem: “Liberdade raiou/ mas a igualdade não (não, não, não)”.

Referente aos questionamentos do samba-enredo da *Mangureira* e da *Beija-Flor*, a historiografia mostra que no início do pós-abolição:

Para os ex-escravos e para as demais camadas da população negra, a abolição não representou apenas o fim do cativeiro. Para eles a abolição deveria ter como consequência também o acesso à terra, à educação e aos mesmos direitos de cidadania que gozavam a população branca. Na ausência de qualquer iniciativa séria por parte do governo para garantir um futuro digno aos negros brasileiros após o dia 13 de maio, um grupo de libertos da região de Vassouras, no Rio de Janeiro, endereçou uma carta a Rui Barbosa, então figura importante na política nacional. Na carta, eles reivindicavam que os filhos dos libertos tivessem acesso à educação. (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 198)

Ou seja, as reivindicações que foram feitas no pós-abolição pelos ex-escravizados e pelas demais camadas da população negra no Brasil, e foram ignoradas pelas autoridades brasileiras, foram trazidas cem anos depois pelo samba-enredo da *Mangureira*. O samba diz que grande parte da população negra brasileira, cem anos após a abolição, estava “Livre do açoite da senzala”, porém, “Preso na miséria da favela”.

¹²³ LIESA, 1988a, p. 44.

¹²⁴ <<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/estelionato>> (acesso em 28/11/2021).

Em resumo, como vimos nas análises do presente capítulo, o ano de 1988 teve mais rupturas do que permanências nas narrativas dos sambas-enredo. Contudo, cumpre observar duas questões. A primeira é em relação às estruturas de permanências e de rupturas nas investigações feitas em relação aos sambas-enredo de 1988 em comparação com os sambas-enredo do período entre 1968-1978. Em quase todas as análises há sempre uma ressalva em relação às rupturas e as permanências. Quando analisamos os tópicos relacionados às rupturas, com exceção do tópico “A questão socioeconômica do negro no Brasil no cem anos da abolição”, todos os outros quatro tópicos (Zumbi dos Palmares influenciando a abolição, Nomes de mulheres negras, Países africanos e Jongo) tinham alguma ressalva para explicar dele estar sendo analisado como uma narrativa de ruptura, pois as análises em cima das letras dos sambas-enredo mostravam que quase sempre há alguma ressalva para mostrar que aquela ruptura não era cem por cento. Da mesma forma foram as análises de permanências (Democracia racial, Ôôô e A princesa e a Lei Áurea).

Isso posto, outra observação a ser feita ainda está relacionada às rupturas e permanências, mas em relação aos sambas-enredo após 1988. As escolas de sambas são instituições, e assim como qualquer outra instituição são comandadas por pessoas com pensamentos político, econômico, social e cultural diferente umas das outras em determinado tempo. Além disso, há a questão política da atual conjuntura do desenvolvimento do enredo e conseqüentemente da composição e escolha do samba-enredo. Sendo assim, o samba-enredo vai de acordo com aquilo que a liderança¹²⁵ da escola de samba resolveu desenvolver no seu enredo naquele ano.

A esse respeito, um exemplo que podemos dar é sobre o tratamento dado à princesa Isabel pela *Imperatriz Leopoldinense* no ano do centenário da abolição e no ano seguinte. Como visto acima, em 1988 o samba-enredo da escola de samba do bairro de Ramos disse: “Cabral, ô Cabral/ O esquema é de lograr... (De lograr)/ De 71 com a realeza/ Me mandou uma princesa/ Que fingiu me libertar”. Já no ano seguinte, esta mesma escola de samba cantou na Avenida Marquês de Sapucaí: “Pra Isabel, a heroína/ Que assinou a lei divina/ Negro dançou, comemorou/ O fim da sina”. Nota-se que as rupturas não são tão rígidas. Por mais que os autores dos dois sambas-enredo sejam diferentes (1988: Zé Catimba, Gabi, David Corrêa e Guga; 1989: Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir), esse não é o principal fator para a diferença na narrativa nos versos de tais sambas-enredo. A questão está relacionada às propostas de diferentes carnavalescos. Em 1988 o autor do enredo foi o

¹²⁵ Podemos entender como liderança de uma escola de samba: O presidente da escola, o carnavalesco e os diretores da escola.

carnavalesco Luiz Fernando Reis; em 1989 o autor do enredo foi o carnavalesco Max Lopes. Em entrevista ao linguista Julio Cesar Farias, Max Lopes disse que os compositores que fazem sambas-enredo para concorrerem na disputa na quadra da escola de samba:

(...) não criam só da cabeça deles. Eles dependem da sinopse que a gente dá pra eles. Então acaba ficando um pouco parecido. O samba 'Liberdade, Liberdade' [1989] me ajudou a ganhar o carnaval, porque na época não era o samba que a Escola queria, nem que a diretoria queria. Então, de repente, eu assumi uma responsabilidade de uma coisa até perigosa. Mas foi o que ajudou a dar o campeonato à Imperatriz naquele ano. (FARIAS, 2002, p. 174)

Em suma, torna-se evidente, portanto, que as rupturas e permanências nas narrativas nas letras dos sambas-enredo, dependem - além dos compositores - da liderança da escola de samba e da conjuntura política daquele momento que o samba-enredo está sendo composto. Cumpre ao professor de História ao trabalhar com sambas-enredo em sala de aula, analisar a conjuntura que o samba-enredo foi composto. Diante disso, o ano de 1988 é um excelente ano para serem trabalhadas as questões afro-brasileiras nas letras dos sambas-enredo no Ensino de História. Além do trabalho que será apresentado na conclusão da presente dissertação, há outras possibilidades para trabalhar com os sambas-enredo no centenário da abolição.

4 O SAMBA NA ESCOLA QUE NÃO É DE SAMBA

4.1 Plano de trabalho

Tema:

A história do negro no Brasil nos pós-abolição

Objetivos:

Compreender que o racismo e a atual situação sócio-econômica da população negra no Brasil foram construídas ao longo de séculos.

Entender que no ano do centenário da abolição alguns sambas-enredo estavam fazendo críticas e reivindicações de questões que eram para ter sido realizadas no pós-abolição.

Compreender que todas as manifestações culturais da população negra no Brasil sofreram perseguições no pós-abolição, e que até hoje há resquícios dessas perseguições.

Recursos didáticos:

Samba-enredo: *GRES Unidos de Vila Isabel* (1988) 03min 30seg.

<https://www.youtube.com/watch?v=EDwaVNr0m_k> (acesso em 14/11/2021)

Samba-enredo: *GRESE Império da Tijuca* (1988) 03min 30seg.

<<https://www.youtube.com/watch?v=vac6lYrVKgc&t=10s>> (acesso 14/11/2021)

Samba-enredo: *GRES Estação Primeira de Mangueira* (1988) 03min 09seg.

<<https://www.youtube.com/watch?v=ibdyFfaepYw&t=66s>> (acesso em 14/11/2021)

Documentário: Os objetos religiosos apreendidos, há um século, pelo estado brasileiro 07min 26seg.

<https://www.youtube.com/watch?v=IT_OVy5hOwU> (acesso em 15/11/2021)

Metodologia:

Primeiramente, a proposta do trabalho tem que ser apresentada aos alunos, no mínimo, duas semanas antes da sua realização. Nesta apresentação divide a turma em grupos e peça para cada grupo pesquisar sobre um personagem ou uma temática cultural e/ou política e/ou econômica e/ou social em relação aos afro-brasileiros que aparecem nas letras dos sambas-enredo selecionados. Depois da divisão dos grupos, peça para cada grupo escolher um tema para pesquisar e apresentar no dia da execução do trabalho. A pesquisa pode ser direcionada, com o docente indicando alguns textos e/ou vídeos onde os discentes possam pesquisar.

O trabalho será dividido em três partes. Na primeira parte deve-se iniciar com o samba-enredo da *Vila Isabel*¹²⁶. Depois de tocar esse samba, o professor deverá explicar sobre Zumbi dos Palmares e o Quilombo dos Palmares.

Na segunda parte do trabalho, os alunos e alunas irão apresentar as suas pesquisas. Cada grupo deve apresentar para o restante da turma. A apresentação seguirá a ordem que os personagens ou temáticas forem aparecendo nas letras dos sambas-enredo. Nesse momento deve tocar os sambas da *Vila Isabel* e do *Império da Tijuca*. A cada personagem ou temática que aparecer na letra do samba, para a música e chama o grupo para apresentar a sua pesquisa.

Na terceira e última parte do trabalho, o samba da *Mangueira* deve ser tocado, e em cima da letra do samba, o professor irá ministrar a sua aula sobre história do negro no Brasil no pós-abolição. O documentário “Os objetos religiosos apreendidos, há um século, pelo estado brasileiro” deve ser passado neste momento. Além da questão religiosa, deve-se abordar também a perseguição que os capoeiras e os sambistas sofreram no pós-abolição. Mostrar aos discentes que o racismo e a atual situação do negro no Brasil foi uma construção do Estado brasileiro. No final da aula, será interessante colocar novamente o samba-enredo da *Mangueira* para que os alunos consigam associar as narrativas do samba com a aula que o professor acabou de ministrar.

4.2 A realização do trabalho

O trabalho foi realizado com alunas e alunos do 9º ano do ensino fundamental da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Escola Municipal Jardim Gláucia - Belford Roxo -

¹²⁶ Todos os vídeos de samba-enredo são legendados.

RJ. Porém, todas as turmas da EJA desta escola (1º ciclo, 2º ciclo, 6º, 7º e 8º ano)¹²⁷ também estiveram presentes no dia da apresentação do trabalho.

Com o retorno das aulas 100% presenciais no município de Belford Roxo, a partir do dia 01/10/2021 – D. O. 24/09/2021 - resolvi fazer o produto final junto com os alunos e alunas. Contudo, chamei outro professor de História da EJA dessa mesma escola para fazer este trabalho em parceria comigo. No segundo semestre de 2021 o professor Iuri Santos da Silva deu aula para outras três turmas (6º, 7º e 8º ano).

O convite ao outro professor ocorreu por duas questões. A primeira questão seria em relação a maior quantidade de alunos assistindo a apresentação do trabalho, pois as turmas na transição do ensino híbrido para o ensino presencial eram pequenas; e a segunda é por ser o professor Iuri um sambista. Ele é ritmista do *GRES Acadêmicos do Grande Rio*, e nós conversamos muito sobre samba-enredo.

Depois de falar com o professor Iuri sobre o trabalho, eu levei a ideia para uma das coordenadoras da EJA, que levou para o diretor da escola que deu o aval para a realização do trabalho. Diante disso, eu segui o planejamento inicial de usar três sambas-enredo do ano de 1988: “Kizomba, festa da raça” *GRES Unidos de Vila Isabel*; “Nosso Sinhô, rei do samba” *GRESE Império da Tijuca* e “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?” *GRES Estação Primeira de Mangueira*.

Diante dos sambas-enredo selecionados, eu levei a proposta do trabalho para as três turmas do 9º ano, que foram divididas em grupos. Eu peguei os nomes de homens negros e mulheres negras que aparecem nas letras desses sambas-enredo, o *apartheid* e o *jongo*, e pedi para os alunos pesquisarem sobre tais temas (em dupla, trio ou quarteto) e apresentarem suas pesquisas no dia proposto para o trabalho. O incentivo dado aos alunos na pesquisa foram três pontos prometidos no bimestre para o grupo que também apresentasse o resultado da sua pesquisa. Os temas foram os seguintes: Escrava Anastácia, Clementina de Jesus, Tia Ciata, Grande Othelo¹²⁸, *apartheid* e Nelson Mandela e *jongo*.

A pesquisa realizada pelos alunos teve um direcionamento. Em relação à Clementina de Jesus e à Tia Ciata, eu indiquei dois pequenos artigos da revista *O samba pede passagem*; para a pesquisa sobre Grande Othelo, eu emprestei a revista publicada pela *Caixa Cultural* “O maior ator do Brasil: 100 anos de Grande Othelo”; para o *apartheid* e Nelson Mandela eu forneci um texto do livro da Leila Leite Hernandez, *A África na sala de aula: visita a história*

¹²⁷ A turma do 1º ciclo na EJA corresponde ao 1º, 2º e 3º ano, e a turma 2º ciclo corresponde ao 4º e 5º ano.

¹²⁸ Mesmo que Grande Othelo não tenha sido citado nos versos dos sambas-enredo de 1988, ele desfilou na comissão de frente da *Mangueira* naquele ano. E, eu achei interessante que algum grupo fizesse uma pesquisa sobre ele.

contemporânea, p. 246-268; para o jongo eu enviei para as alunas os documentários *A tradição do jongo na Serrinha*; e *Jongos, Calangos e Folias: Música Negra, Memória e poesia*; para a pesquisa sobre a Escrava Anastácia eu direcionei as alunas a entrarem no site do Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e lerem o artigo escrito no *Jornal do Brasil*, no dia 02/03/1988 pelo historiador Luiz Felipe de Alencastro. Com exceção do texto do Grande Othelo, todos os textos e documentários direcionados aos alunos foram usados no terceiro capítulo da dissertação, apesar do direcionamento dado aos alunos e alunas na pesquisa, eles também poderiam usar outras fontes de pesquisa, sendo as fornecidas por mim a base da pesquisa. A minha intenção foi que, no momento que eles estavam pesquisando, eles também aprendessem um pouco daquilo que eu já havia pesquisado e, de certa forma, escrito no terceiro capítulo da dissertação. E esses alunos e alunas ao aprenderem com a pesquisa iriam da forma deles ensinar aos ouvintes do trabalho, ou seja, aos outros alunos e alunas, aos professores das outras disciplinas, as coordenadoras e aos funcionários da escola que estavam presente no dia da apresentação do trabalho.

4.2.1 O dia da apresentação do trabalho

O trabalho foi proposto para os alunos e alunas na primeira semana de novembro, e foi realizado no dia 24/11/2021. Além das turmas do 9º anos e das turmas do 6º, 7º e 8º ano, que o professor Iuri atua, as turmas do 1º ciclo e do 2º ciclo também foram convidadas pela coordenação da escola para assistirem a apresentação do trabalho. Além disso, a direção da escola fez uma surpresa para os alunos e alunas. Ofereceu uma feijoada antes do trabalho. Os ingredientes da feijoada custaram R\$ 300,00. O diretor Miguel deu uma parte do dinheiro, e o restante ficou rateado entre as coordenadoras e os professores. Deu R\$ 18,00 para cada. A merendeira Vânia fez uma feijoada deliciosa.

Figura 1 - Foto da feijoada da Tia Vânia, servida no dia da apresentação dos trabalhos



O trabalho foi realizado no pátio da escola. Foi colocado um data show e uma caixa de som. A apresentação foi dividida em três partes. Na primeira parte foi tocado o samba-enredo da *Vila Isabel*, e o professor Iuri deu uma aula sobre Palmares e sobre a figura de Zumbi dos Palmares. A sua aula foi baseada em cima das pesquisas da professora Sílvia Lara.

Na segunda parte do trabalho foram tocados os sambas da *Vila Isabel* (novamente) e do *Império da Tijuca*. A cada citação nos sambas-enredo de algum tema da pesquisa, eu interrompia o samba e chamava o grupo que iria fazer a apresentação daquele tema. A essa altura, eu já sabia que o grupo responsável em fazer a pesquisa sobre “o apartheid e Nelson Mandela” não fez o trabalho. Nesse momento surgiu uma grande dúvida: se eu abordava ou não, o tema. Como já estava tudo organizado para deixar aquele momento do trabalho para a apresentação dos alunos e alunas, eu resolvi não abordar o tema. Além disso, as alunas que pesquisaram sobre o jongo disseram que estavam com vergonha de falar em público para tanta gente. Nesse caso, como elas haviam feito o trabalho, eu as chamei na frente de todos, pedi para segurarem a cartolina com a pesquisa que elas fizeram, e assim apresentei o trabalho sobre o jongo.

Os trabalhos foram apresentados na seguinte ordem: primeiro eu chamei o grupo que pesquisou sobre Grande Othelo. Como o ator não iria ser citado por nenhum samba-enredo, eu resolvi começar por ele. Depois dessa apresentação, foi tocado o samba da *Vila Isabel*. Na hora dos versos “Hoje a Vila é Kizomba/ É batuque, canto e dança/ Jongo e maracatu”, eu chamei o grupo que ficou responsável em pesquisar sobre o jongo, e como dito antes, eu fiz essa apresentação. O samba continuou, e logo a seguir vieram os versos: “Ôô, ôô, Nega Mina/ Anastácia não se deixou escravizar”, eu interrompi o samba, e chamei o grupo que pesquisou sobre a Escrava Anastácia; depois dessa apresentação, foram tocados os dois próximos versos

do samba, que diz: “Ôô, ôô, Clementina/ O pagode é um partido popular”, A música foi parada novamente e, o grupo que ficou responsável na pesquisa sobre a Clementina de Jesus foi chamado para fazer a sua apresentação. Depois dessa apresentação, o samba-enredo da *Vila Isabel* (1988) ficou tocando até acabar a música. Depois foi tocado o samba-enredo do *Império da Tijuca*. Em relação a este samba, houve apenas uma apresentação, que foi sobre a Tia Ciata. Na hora dos versos: “Mas foi na Cidade Nova/ Na casa da Tia Ciata/ Que sua estrela brilhou”, eu parei o samba, e chamei o grupo que pesquisou sobre a Tia Ciata. Depois da apresentação desse grupo, o samba-enredo da escola de samba do morro da Formiga tocou até o final (todos os sambas tocados tinham legendas que apareciam no data show).

Figura 2 - Momento das apresentações dos trabalhos dos alunos e alunas do 9º ano da EJA Ensino Fundamental



A terceira e última parte do trabalho foi à aula que eu dei em cima da pesquisa realizada nesta dissertação. Eu abordei sobre o negro no Brasil no pós-abolição. Foi tocado o samba-enredo da *Mangueira* (1988). Depois do samba que diz logo nos seus primeiros versos:

Será...
 Que já raiou a liberdade
 Ou se foi tudo ilusão
 Será...
 Que a Lei Áurea tão sonhada
 Há tanto tempo assinada
 Não foi o fim da escravidão

Eu iniciei falando que: a situação do negro no Brasil, no pós abolição, está inserida numa política racista de Estado. Para esta afirmação, eu usei duas citações do livro *Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro no Brasil*. A primeira diz que:

A constituição de 1891 proibiu a imigração africana e asiática para o país e os governos federal e estaduais da Primeira República (1891-1930) empreenderam esforços orquestrado no sentido de atrair a imigração europeia ao país. Tais esforços deram frutos na forma de 2,5 milhões de europeus que migraram para o Brasil entre 1890 e 1914, 987 mil com sua passagem de navio paga por subsídios do Estado. Após um período menos significativo quanto à migração, à época da Primeira Guerra Mundial outros 847 mil europeus chegaram ao país. (ANDREWS, 1997, p. 97, apud PEREIRA, 2013, p. 64)

A segunda citação vem complementar essa. O autor diz que:

Primordialmente através da política imigratória, revela um compromisso, pleno e explícito, com um projeto racista de construção da nacionalidade, fundada em conceitos de superioridade da raça branca e voltado ao ‘aperfeiçoamento’ da população brasileira (...). A todo momento o Estado se posicionou claramente por uma estratégia racista que projetava o branqueamento da população. (VAINER, 1990, p. 113, apud PEREIRA, 2013, p. 65)

Eu expliquei essas duas citações sem ter lido na íntegra. Eu tentei explicar de forma mais didática. Diante disso, eu abordei sobre a diferença do imigrante europeu, na maioria das vezes, terem trabalhos assalariados muito mais do que a população negra brasileira no pós-abolição (proporcionalmente falando).

Diante desse panorama, eu expliquei que nesse momento da história do Brasil (pós-abolição) “na maior parte dos casos, os negros livres são apresentados como ‘mendigos’, ‘vagabundos’, ‘bêbados’, ‘prostitutas’, ‘marginais’, ‘degenerados’, ‘ladrões’ etc.” (NASCIMENTO, 2005, apud XAVIER, 2013, p. 87) Diante disso, eu falei que a narrativa que diz que baianos e cariocas são preguiçosos é uma construção, por serem esses dois Estados os que têm as maiores populações negras no Brasil, principalmente em suas capitais.

Depois de abordar sobre essas questões, eu disse que: tudo que tem a ver com a cultura do negro no Brasil, sofreu perseguição, principalmente no pós-abolição. Eu falei sobre a copeira, o candomblé e o samba. Em relação à capoeira, eu usei duas citações do livro *Cativeiro Carioca: Memórias da perseguição aos Capoeiras nas ruas do Rio de Janeiro (1888-1930)*, onde o autor diz: “aos olhos do Estado republicano todos os capoeiras eram, necessariamente, vadios e vagabundos, mas tratava-se de um discurso de classe, uma vez que a capoeira e a marginalidade não estavam completamente ligadas.” (SIQUEIRA, 2015, p. 34) “A polícia reprimiu com extrema violência os praticantes desta tradição nos primeiros anos da república.” (SIQUEIRA, 2015, p. 52)

Em relação ao candomblé foi passado no telão um vídeo que eu havia baixado do youtube do canal *Jornal O Globo*, que tem por título: “Os objetos religiosos apreendidos, há um século, pelo estado brasileiro”. Na descrição do vídeo diz:

Numa época que foi crime no Brasil cultivar religiões que não fossem de origem católica, a polícia civil realizou várias batidas nos terreiros das religiões de matriz afro-brasileira, apreendendo vários objetos considerados sagrados e prendeu líderes religiosos, acusados de crimes como ‘curandeirismo’ e ‘feiticeira’. Quase 100 anos depois, os objetos apreendidos continuavam guardados na reserva técnica do Museu da Polícia, sob o argumento de serem prova de crime. Em 2019, depois de um longo processo e reivindicações do movimento Liberte Nosso Sagrado, o acervo será enviado ao Museu da República.¹²⁹

Esse vídeo tem 07min26seg. Ele é apresentado pela repórter Cintia Cruz. Quatro pessoas são entrevistadas: Mãe Meninazinha de Oxum, Ialorixá; Renato Machado, procurador do Ministério Público Federal; Mário Chagas, diretor do Museu da República; Gisele Faro, delegada e diretora do Museu da Polícia Civil. O vídeo termina com a repórter Cintia Cruz dizendo que: “infelizmente, essa violência contra as religiões de matriz africana continuam. Ainda hoje, dados do Ministério dos Direitos Humanos, de 2018, mostram que o país registra a cada dezessete horas, uma denúncia de intolerância religiosa.”

Em relação ao samba, eu perguntei se eles conheciam a cantiga “Pai Francisco”, e comecei a cantar junto eles. Cantamos a música toda. Depois disso, eu falei que a historiadora Martha Abreu tem uma pesquisa sobre os “pais”. Nesta pesquisa, a historiadora mostra que o Pai João que era ridicularizado nessas poesias e canções, às vezes mudava de nome, como: Pai Francisco, Pai José, Pai Miguel etc (ABREU, 2004). Depois cantei alguns versos do samba “Delegado Chico Palha”, composto por Tio Hélio e Nilton Campolino, em 1938, e regravado por Zeca Pagodinho, em 2015, no álbum *A arte de Zeca Pagodinho*.

Delegado Chico Palha
Sem alma, sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição

Ele não prendia
Só batia

Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau
Ainda quebrava os instrumentos

Os malandros da Serrinha
Cajueiro e da Congonha
Pra ele era vagabundo
E as mulheres sem vergonhas

Depois de cantar essas duas músicas, eu falei que há relatos de vários sambistas - entre eles Heitor dos Prazeres e Candeia - sobre perseguições que eles sofriam pela polícia, pelo

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=IT_OVy5hOwU> (acesso em 15/11/2021)

fato de serem sambistas. Diante desse panorama, eu perguntei quase retoricamente para a turma: “quem é o Pai Francisco da cantiga infantil?”. E respondi diante da conclusão que eu havia chegado no capítulo um da dissertação: Pai Francisco é um homem negro, que entrou na roda de samba tocando violão. Mas veio o delegado, acabou com a festa, e levou o sambista preso. Depois de sofrer tortura na prisão, Pai Francisco volta andando todo torto de tanto apanhar.

Esse foi um dos momentos mais marcante na aula, pois a cantiga havia sido cantada por todos com muita alegria e descontração, e quando eu mostrei - diante da pesquisa da Martha Abreu, do samba “Delegado Chico Palha” e dos depoimentos dos sambistas Heitor dos Prazeres e Candeia - o significado da cantiga infantil (que quase todos os presentes sabiam cantar), todos ficaram surpresos com tal conclusão.

Por fim, eu abordei sobre a importância do dia 20 de novembro – dia da morte de Zumbi dos Palmares – Dia Nacional da Consciência Negra, pois Zumbi passou a ser um símbolo de resistência do povo negro no Brasil.

A aula foi encerrada com o samba-enredo da *Mangueira* (1988) tocando, e com a letra aparecendo na tela. A maioria dos alunos e das alunas ficaram sentados acompanhando a letra do samba, e uma minoria levantou da cadeira e literalmente sambou na escola que não é de samba.

Figura 3 - Momento do encerramento das atividades



4.2.2 Devolutiva de aprendizagem

Na aula seguinte, eu pedi para os alunos e alunas escreverem numa folha (sem número de linhas determinada) o que aprenderam na pesquisa que eles fizeram e apresentaram e/ou na última aula (a aula relata acima). Selecionei cinco relatos das alunas do 9º ano da EJA da Escola Municipal Jardim Gláucia.

O primeiro é da aluna Adriana

Para mim foi uma noite muito interessante e diferente, a começar pela comida, uma feijoada deliciosa e feita com muito carinho pelas tias da cozinha. A aula foi muito diferente, no início fiquei sabendo da história de Zumbi dos Palmares. Foi enriquecedor descobrir que ele lutou pelo que acreditava, na liberdade do ser humano.

Eu fiquei deslumbrada com a pesquisa que eu fiz a respeito da Tia Ciata, sobre ela não desistir do que ela acreditava, na fé que ela tinha. A sua casa tornou-se referência do samba no Rio.

O segundo relato é da aluna Vanessa.

Eu aprendi com o Dia da Consciência Negra como os negros sofreram e lutaram muito para conquistar o seu lugar. Apanharam, sofreram muito preconceito, não tinham direito de exercerem suas práticas religiosas e culturais. Não tinham direito a nada. Mas com tudo isso, como muita luta conquistaram seu tão sonhado Dia da Consciência Negra.

O terceiro relato é da aluna Patrícia.

Eu aprendi que a gente tem que respeitar os direitos das pessoas. Somos todos iguais e temos os mesmos direitos. Também aprendi que as casas de candomblé eram recriminadas e apreendidas. E os objetos dos rituais também eram apreendidos. Na verdade muitas coisas a lei conseguiu mudar.

O quarto relato é da aluna Camila

Eu não conhecia a história da escrava Anastácia. O que eu achei mais interessante é que mesmo ela sendo sentenciada a usar uma máscara de ferro, ela se manteve firme e não se enfraqueceu para receber os abusos sexuais do seu dono. É um misto de muita luta, bravura, resistência, doçura e fé.

O quinto relato é da Aluna Thayná.

Gostei muito da aula de quarta-feira. Aprendi várias coisas. Gostei muito do trabalho sobre a Escrava Anastácia, que eu fiz. Aprendi muita coisa sobre ela.

Gostei da participação de todos os alunos e dos professores. Quero agradecer a tia do refeitório pela maravilhosa feijoada que ela fez para todos nós. Quero agradecer a escola por tudo que eu aprendi aqui. Obrigado por tudo.

Figura 4 - Trabalhos expostos próximo ao mural da escola



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação aos relatos selecionados acima, gostaria de explicar o motivo de aparecer relatos de cinco alunas e não aparecer o relato de nenhum aluno. Em primeiro lugar, como mencionado anteriormente, as turmas da EJA dessa escola estavam pequenas no segundo semestre de 2021. Além disso, o semestre que havia começado com o ensino híbrido, a partir de outubro passou para o ensino presencial, como isso, as turmas ficaram menores do que já eram, pois alguns alunos e alunas que estavam estudando online não compareceram quando as aulas passaram para 100% presencial. As médias de frequências das turmas eram de aproximadamente dez discentes cada turma, onde entre 70% e 80% eram alunas. Além disso, um dos grupos onde tinha quatro alunos foi justamente o grupo que não fez o trabalho sobre “o apartheid e Nelson Mandela”. Sendo assim, somente dois alunos fizeram o trabalho. Desses dois, um faltou no dia que eu pedi para escrever o relato, e por motivo de seleção, eu não selecionei o relato do único aluno que havia escrito.

Ainda em relação ao trabalho realizado na Escola Municipal Jardim Gláucia, algo que me deixou muito feliz na realização do trabalho, foi não ter encontrado nenhum tipo de resistência em realizar a atividade proposta, nem por parte da direção, e nem tampouco por parte dos alunos e das alunas. Pois vivemos num momento onde parece que está na moda atacar o carnaval.

Os desfiles das escolas de samba e o carnaval de modo geral vêm sofrendo vários ataques nos últimos anos. E, esses ataques não partem apenas dos fundamentalistas, estes são os que atacam com maior força, porém, há também aquelas pessoas mal informadas que acreditam nas mentiras disseminadas nas redes sociais. Além desses dois grupos de pessoas, há um terceiro grupo que gosta de surfar na onda daquilo que é popular. E, por incrível que pareça, se tornou popular atacar aquele que é considerado o maior espetáculo da Terra: o desfile de escola de samba.

Para completar esse quadro, no dia 14/01/2022, a infectologista e pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) Margareth Dalcolmo disse para o jornal *Folha de São Paulo* “(...) que os primeiros casos de Covid-19 que tratamos – e algumas pessoas faleceram, em 2020 – foram oriundos dos desfiles dos sambódromos.”¹³⁰ Este artigo gerou muita indignação para as pessoas envolvidas no mundo do samba, pois o contra argumento

¹³⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2022/01/faz-sentido-vetar-o-carnaval-de-rua-e-liberar-os-desfiles-das-escolas-de-samba-nao.shtml> (acesso em 20/02/2022)

levantado pelos sambistas, foi que o primeiro caso de Covid-19 no Brasil foi diagnosticado no estado de São Paulo, no dia 26 de fevereiro, em uma pessoa que tinha vindo do continente europeu, e o carnaval de 2020 ocorreu entre os dias 21 e 25 de fevereiro.

O fato é que uma semana depois da publicação desse artigo, ou seja, no dia 21/01/2022 foi divulgado o adiamento para o mês de abril dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. Diante desse adiamento houve muita contestação por parte dos sambistas, principalmente nas redes sociais, onde as pessoas mostravam que estavam acontecendo eventos em vários lugares do Brasil, e não entendiam o porquê pode ter outros eventos no momento, mas os desfiles das escolas de samba teriam que esperar mais dois meses.

Essa resposta veio três dias depois do adiamento, mas a resposta teve um gosto amargo para os sambistas. No dia 24/01/2022, os jornalistas Miguel Fortunato e Anderson Baltar apuraram a real situação por trás desse adiamento. A articulação do adiamento dos desfiles de escolas de samba foi comercial. De acordo com que foi apurado pelo Anderson Baltar e dito por ele no “Debate Arquibancada”, programa que vai ao ar toda segunda-feira na rádio Arquibancada: “o show sertanejo está tendo, porque tem patrocinador; o Lollapalooza vai ter, porque tem patrocinador; o bloco da Anitta vai ter, porque tem patrocinador; e o desfile das escolas de samba não vai ter, porque não tem patrocinador. Essa é a verdade.”¹³¹

Neste mesmo debate, o jornalista Miguel Fortunato deu alguns detalhes da causa do adiamento. Segundo ele, tudo começou numa plenária da Liga SP, onde os dirigentes do *GRCSES Vai-vai* pediram o adiamento do desfile das escolas de samba paulistanas, pois o seu barracão estava atrasado, além disso - segundo os mesmos dirigentes, e apurado pelo Jornalista - seria melancólico ter um carnaval com as pessoas usando máscaras sanitárias (que faz parte dos protocolos elaborado para o desfile paulistano). Alguns dias depois dessa plenária, mais sete escolas de samba aderiram à proposta da *Vai-vai*, e com isso, tornaram-se maioria. Diante disso, elas foram até a Rede Globo pedir o adiamento do desfile paulistano. A emissora por sua vez, disse que só adiaría se eles conseguissem convencer as escolas de samba cariocas. Estas gostaram da proposta das coirmãs paulistanas. A Rede Globo também viu vantagem neste adiamento, pois até aquele momento, das cinco cotas de patrocínio, ela só havia vendido duas.¹³²

¹³¹<https://www.youtube.com/watch?v=9U0CO6E21og&list=PLtAf6sXx5W4qAGgbF_86_G98GtjsRIIb_&index=20> 26:55 – 27:12 (acesso em 19/02/2022)

¹³²<https://www.youtube.com/watch?v=9U0CO6E21og&list=PLtAf6sXx5W4qAGgbF_86_G98GtjsRIIb_&index=20> 29:23 – 32:06 (acesso em 19/02/2022)

Segundo a investigação do Anderson Baltar, no Rio de Janeiro, a questão dos barracões atrasados não foi o mais relevante. O que pesou mais foi a baixa venda de camarotes, dificuldades das escolas de samba venderem fantasias e a venda de ingressos de arquibancada estava praticamente paralisada no site da LIESA.¹³³

Acima, eu disse que a resposta do adiamento dos desfiles das escolas de samba veio com um gosto amargo para os sambistas. Por que eu faço esta afirmação? Porque entre os dias 21/01/2022 e 24/01/2022, vários sambistas fizeram diversas postagens nas redes sociais querendo saber: por que adiar somente o desfile das escolas de samba, quando estádios de futebol estão lotados desde o ano passado, e está acontecendo shows em várias cidades do Brasil? E depois de todo esse questionamento - que é legítimo - os sambistas foram pegos de surpresa, pois os próprios dirigentes das escolas de samba determinaram o adiamento do desfile, e se calaram, como no ditado popular, “deram uma de João Sem Braço”. Houve um silêncio sepulcral nas redes sociais em relação a isso. Alguns sambistas não queriam falar, e outros pareciam que não queriam acreditar. Foi essa a impressão que eu tive quando eu comecei a divulgar esta informação para os meus amigos e amigas sambistas. Além disso, tem outra questão muito importante que não podemos esquecer: muitos sambistas - principalmente aqueles que têm uma voz mais aguda nas redes sociais - porta-bandeiras, mestres-sala, puxadores, diretores de bateria etc. são funcionários das escolas de samba. E tendo os dirigentes das escolas de samba como responsáveis pelo adiamento dos desfiles, muitos devem ter pensado duas vezes antes de fazer qualquer questionamento, que de certa forma, seria direcionado aquele que paga o seu salário no final do mês. Isso foi muito difícil para muita gente do mundo do samba, pois se já não bastasse toda a perseguição que os sambistas sofrem por parte daqueles que dizem odiar o carnaval (mas amar o feriado e os pontos facultativos na semana do carnaval), os sambistas se sentiram traídos pelos os de dentro. Pois a questão não foi o adiamento em si, foi o silêncio e a falta de transparência por parte dos dirigentes das escolas de samba.

Em suma, se por um lado os sambistas não sofrem as mesmas perseguições que os sambistas da primeira metade do século XX sofriam, por outro lado, os atuais sambistas são desprestigiados até mesmo por muitos que gostam do desfile de escola de samba, pois muitos pagam R\$ 100,00 (ou até mais) no ingresso para assistir um jogo de futebol que dura apenas noventa minutos; pagam R\$ 300,00 para assistir um show de um artista consagrado da MPB que dura aproximadamente duas horas; mas acha caro pagar R\$ 250,00 num ingresso de

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=9U0CO6E21og&list=PLtAf6sXx5W4qAGgbF_86_G98GtjsRIIb_&index=20> 33:55 – 34:14 (acesso em 19/02/2022)

arquibancada para assistir o desfile de seis escolas de samba, com uma duração total de mais de seis horas daquele é considerado o maior espetáculo da Terra. Além disso, os ingressos para os setores 12 e 13 do sambódromo carioca são vendidos a preço popular (R\$ 15,00) e os ingressos do setor 1 são distribuídos gratuitamente dentro das escolas de samba. Isso sem falar que os ingressos de arquibancada para o desfile das escolas de samba da Série Ouro custam R\$ 25,00. Mas por que os ingressos de arquibancada para o desfile das escolas de samba são considerados caros, e os ingressos que custam mais caros para assistir outro tipo de espetáculo não são considerados caros? A questão está na gênese do desfile das escolas de samba: são de origem da população negra. O carnaval é de origem europeia, mas o samba e as escolas de samba são de origem afro-brasileira. E dentro da sociedade brasileira, tudo aquilo que tem sua origem na cultura afro-brasileira é perseguida ou desvalorizada. Muita gente esquece ou não sabe que por trás dos desfiles das escolas de samba há diversos profissionais, e estes profissionais não trabalham simplesmente por amor ou por dom, eles trabalham por profissionalismo. São pessoas que têm conta para pagar no final do mês. Além dos funcionários fixos das escolas de samba, que foram relatados no parágrafo acima, há os trabalhadores sazonais dos barracões das escolas de samba ou dos seus ateliês. No sambaredo “Pra tudo se acabar na quarta-feira”¹³⁴ do *GRES Unidos de Vila Isabel* (1984) mostra alguns desses profissionais. Entre o sétimo e o décimo primeiro verso do samba, diz: “Glória a quem trabalham o ano inteiro/ Em mutirão/ São escultores, são pintores, bordadeiras/ São carpinteiros, vidraceiros, costureiras/ Figurinista, desenhista e artesão.” Além desses, há os vigias dos barracões, os ajudantes desses profissionais, ferreiros etc.

O mundo das escolas de samba é muito mais amplo do que muitas pessoas imaginam. Além de toda questão cultural, tem muita gente que depende direta ou indiretamente das escolas de samba. Para a grande maioria das pessoas, os desfiles das escolas de samba é apenas um espetáculo, mas por trás de todo espetáculo há pessoas trabalhando, uns são artistas principais do espetáculo, como, por exemplo, o mestre-sala e a porta-bandeira que são profissionais remunerados mensalmente pela escola de samba. Além dos artistas principais, têm os trabalhadores que praticamente colocam esses espetáculos nos palcos, que dizer, nos sambódromos. Além desses trabalhadores, segundo o *Relatório Carnaval de Dados*, elaborado pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação (SMDEIS) em parceria com a Fundação João Goulart (FJG), durante o carnaval há “20 mil trabalhadores no Sambódromo [carioca], entre prestadores de serviço (65%),

¹³⁴ Composto por Martinho da Vila.

funcionários de órgãos públicos (22,1%) e imprensa (12,7%).” (SMDEIS; FGV, 2022, p. 32)
De acordo com este relatório o carnaval carioca movimentou R\$ 4 bilhões na economia. O estudo mostra que:

Os impactos econômicos do Carnaval na economia do Rio são todas as movimentações econômicas, em diferentes setores. Por exemplo, se um turista vem para o Rio no Carnaval, ele fica num hotel, vai nos bares e restaurantes, pontos turísticos, faz compras nas lojas, utiliza transportes para os deslocamentos, vai assistir os desfiles das Escolas de Samba no Sambódromo, entre outras atividades. E todas essas movimentações econômicas geram impostos para a cidade do Rio, para o estado do Rio de Janeiro e para o Brasil. (SMDEIS; FGV, 2022, p. 30)

Por isso tudo que foi abordado nesta dissertação, é que todos aqueles que são sambistas ou apenas admiradores dos espetáculos proporcionados pelas escolas de samba, não podem de forma nenhuma deixar os desfiles de escolas de samba se acabar, pois além de diversão, ele gera emprego, gera renda para o município do Rio, gera cultura e gera conhecimento que pode ser trabalhado no Ensino de História.

REFERÊNCIAS

Bibliografias:

ALBERTI, Verena. “Algumas características para o ensino de história e cultura afro-brasileira”. *Ensino de História e culturas afro-brasileiras e indígenas*. PEREIRA, Amilcar Araujo; MONTEIRO, Ana Maria (org). Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 2006.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BARAT, Aicha. “Nas pegadas de Quelé”. *O samba pede passagem*. Rio de Janeiro, 2015.

BITTENCOURT, Circe. “Identidade nacional e ensino de História do Brasil. KARNAL, Leandro (org.). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, Emília Viotti da. *A dialética invertida e outros ensaios*. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: 50 anos de glória*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

COSTA, Warley da. “A escrita da história da África e dos afro-brasileiros: entre leis e resoluções”. *Ensino de História e culturas afro-brasileiras e indígenas*. PEREIRA, Amilcar Araujo; MONTEIRO, Ana Maria (org). Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FARACO, Carlos. *Trabalhando com narrativa*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

FARIA, Sheila de Castro. *A colônia brasileira: economia e diversidade*. São Paulo: Moderna, 1997.

FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2002.

- FERNANDES, Eunícia Barros Barcelos. “Imagem de índio e livro didático: Uma reflexão sobre representações, sujeitos e cidadania.” Capítulo 13. In: *A História na escola; autores, livros e leituras*. ROCHA, Helenice; RESNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FONSECA, Thais Nívea de Lima e. *História e ensino de História*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- GREEVERGHESE, Monoj. *O valor educativo da capoeira*. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 2013.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- KALY, Pascal Alain. “O ensino da história da África no Brasil: o início de um processo de reconciliação psicológica de uma nação?”. *Ensino de História e culturas afro-brasileiras e indígenas*. PEREIRA, Amilcar Araujo; MONTEIRO, Ana Maria (org). Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vieira; MORAES, Renata. “Personagens negros e livros didáticos: reflexões sobre a ação política dos afrodescendentes e as representações da cultura brasileira”. Capítulo 14. In: *A História na escola; autores, livros e leituras*. ROCHA, Helenice; RESNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MELLO, de Marcelo. *O enredo do meu samba: a história de quinze sambas-enredo imortais*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- PEREIRA, Amilcar Araujo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro, Pallas, 2013.
- PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. 21. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SMDEIS; FJG. *Relatório Carnaval de Dados*. Rio de Janeiro, 2022.
- SIMAS, Luiz Antonio. “A casa da Tia Ciata: espaço de cultura”. *O samba pede passagem*. Rio de Janeiro, 2015.
- SIMAS, LUIZ ANTONIO; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira*. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2015.
- SIQUEIRA, Gabriel. *Cativeiro Carioca: Memórias da perseguição aos Capoeiras nas ruas do Rio de Janeiro (1888-1930)*. Rio de Janeiro; Editora Multifoco, 2015.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora Vozes, 1975.

VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano; o império do samba*. Rio de Janeiro – São Paulo, Editora Record, 2017.

VIANA, Larissa. “Democracia racial e cultura popular: debates em torno da pluralidade cultural”. *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (org.) 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

VILHENA, Bernardo; CASTRO, Maurício Barros de. *Estácio: vidas e obra*. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013.

XAVIER, Giovana. “Já raiou a liberdade: caminhos para o trabalho com a história da pós-abolição na Educação Básica”. *Ensino de História e culturas afro-brasileiras e indígenas*.

PEREIRA, Amilcar Araujo; MONTEIRO, Ana Maria (org). Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

Artigos de revistas

ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular. *Afro-Ásia*. Bahia, n. 31, p. 235-276, 2004.

_____. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*. Rio de Janeiro, n. 16, p. 143-173.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Escravidão indígena e trabalho compulsório no Rio de Janeiro colonial. *Revista Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 12, jun-dez 2014, p. 11-25.

HERTZMAN, Marc A. “Os ciclos do samba: inovação, fontes e mitos cem anos depois de ‘Pelo telefone’.” *Afro-Ásia*. Bahia, n. 55, p. 259-272, 2017.

LARA, Silvia Hunold. Os documentos textuais e as fontes dos documentos históricos. *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008, p. 17-39.

LIESA. Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. *Enredos do carnaval 1988*. Centro de Memórias do Carnaval. 2. V (1988^a e 1988B).

MENDES, Laura Peraza. O que houve em Palmares? *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 100, jan. 2014, p. 31-34.

MORAES, Renata Figueiredo; CAMPOS, Sabrina Machado. O ensino de história e cultura indígena e afro-brasileira: mudanças e desafios de uma década de obrigatoriedade. *Revista Transversos*, n. 13, ago. 2018, p. 11-34.

SIMONARD, Pedro; BORGES, Ana Carolina Silva. “Memórias do cativo, jongo e cidadania em Pinheiral”. *Afro-Ásia*. Bahia, n. 58, p. 77-97, 2018.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Que venham negros à cena com maracas e tambores: Jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro”. *Afro-Ásia*. Bahia, n. 40, p. 145-171, 2009.

VASSALO, Simone Pondé. As novas Versões da África no Brasil: a busca das “tradições africanas” e as relações entre capoeira e candomblé. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, ano 2005, p. 161-188.

Tese, dissertação e monografia

FARIA, Guilherme José Motta. *O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles de escolas de samba anos 1960*. Tese de doutorado. Niterói: UFF, 2014.

GARCIA, Danilo Alegre. Memórias da Abolição na Avenida: Manifestações de identidade negras nos sambas-enredo de Vila Isabel e Mangueira em 1988. Monografia de graduação. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

GEEVERGHESE, Monoj. *O valor educativo da capoeira*. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2013.

Artigos de jornais

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O carnaval da transição”. *Jornal do Brasil*, 02/03/1988, 1º caderno, p. 11. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=carnaval%20Mangueira%20samba-enredo%201988&pagfis=158625>

FAZ SENTIDO VETAR O CARNAVAL DE RUA E LIBERAR OS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA? NÃO. *Folha de São Paulo*, 14/01/2022. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2022/01/faz-sentido-vetar-o-carnaval-de-rua-e-liberar-os-desfiles-das-escolas-de-samba-nao.shtml>>

GUTEMBERG, Luis; CABRAL, Sérgio. História do samba quer ser Cidadão Samba: Ismael Silva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/01/1960, 1º cad. p. 12. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Salgueiro&pagfis=670>

NUNES, Alberto; AUGUSTO, César, AURÉLIO, Marco. Letra do Império é exemplo para todos. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 31/01/1969. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=112518_03&pasta=ano%20196&pesq=Samba%20imp%C3%A9rio%20serrano%20aboli%C3%A7%C3%A3o&pagfis=41970>

PADRES NEGROS PEDEM À SANTA SÉ A ADOÇÃO DE CULTO AFRO-BRASILEIRO. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 ago 1986, 1º caderno, p.19. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=carnaval%201988>

PORTELA, Juvenal. Os 70 anos de um perfeito malandro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/03/1972, cad. B. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Tancredo%20Silva%20Samba%20Linhas&pagfis=53737>

RÊGO, José Carlos. O Rio ainda é uma cidade feliz: tem Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e tôda sensibilidade dêles. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10/01/1972, 1º cad. p. 10. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&Pesq=Confer%c3%aancia%20S%c3%a3o%20Francisco%20Mano%20D%c3%a9cio&pagfis=27482>

SALGUEIRO VEM AÍ DE PÉS NO CHÃO NA LUTA PELO TRI. *Jornal Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18/02/1976, p. 14. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&pesq=Valongo%20salgueiro&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=43100>

Fontes audiovisuais

A tradição do jongo na Serrinha. Expedições. *TV Brasil*. 2016. (25 min) Disponível em:
<<https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/conteudo/a-tradicao-do-jongo-da-serrinha>> Acesso em 16/11/2021.

Desfile do GRES Beija-Flor de Nilópolis (rede Globo). *Flávio Baccarat Futebol e Carnaval*. (82 min.) <<https://www.youtube.com/watch?v=I98tCtgEDQY>> Acesso em 07/11/2021.

Desfile do GRES Estação Primeira de Mangueira 1988 (rede Globo). *Thiago Tapajós* (75 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eQeuDRhEUg0>> Acesso em 07/11/2021.

Desfile do GRES Tradição 1988 (rede Globo). *Thiago Tapajós*. (74 min.) <<https://www.youtube.com/watch?v=AWItUQEureo>> Acesso em 07/11/2021.

Desfile do GRES Vila Isabel 1988 (rede Globo). *Flávio Baccarat Futebol e Carnaval*. (96 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>> Acesso em: 07/11/2021.

Jongos, Calangos e Folias: Musica Negra Memória e Poesia. *Resistência samba de raiz*. 2007 (48 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DB_AHH3xXYQ&t=664s> Acesso em: 17/11/2021.

Kizomba: 30 Anos de Um Grito Negro na Sapucaí. *Vila Cultural*. 2018. (72 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkDCnLluMTU&t=24s>> Acesso em 17/11/2021.

Legado negado: a escravidão no Brasil em um guia incorreto. *Leitura obrigatória HISTÓRIA*. 2019. (83 min.) Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=tSMYb2ygxXw&t=1487s>> Acesso em 07/11/2021.

Tributo a Almir Guineto. Recordar é TV. *TV Brasil*. 2017. (25 min.) Disponível em:
<<https://tvbrasil.ebc.com.br/recordar-e-tv/2017/05/tributo-almir-guineto>> Acesso em 16/11/2017.

Website

<<https://www.galeriadosamba.com.br>> Acesso em 30/11/2021.

<<https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2020/03/escravo-nao-escravizado-por-mauricio-da-silva-dorneles-e-nilton-mullet-pereira/>> Acesso em 27/05/2021.

<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>> Acesso em 04/06/2021

<<https://ocandoble.com/2008/10/14/olubaje/>> Acesso em 05/07/2021.

<<https://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1360882-17813,00.html>> Acesso em 07/11/2021.

<<https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/07/19/mae-quele>> Acesso em 08/11/2021.

<<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=editorial34>> Acesso em 18/11/2021.

<<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/estelionato>> Acesso em 28/11/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=9U0CO6E21og&list=PLtAf6sXx5W4qAGgbF_86_G98GtjsRIIb_&index=20> Acesso em 19/02/2022.