



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Thiago Rodrigues Fernandes

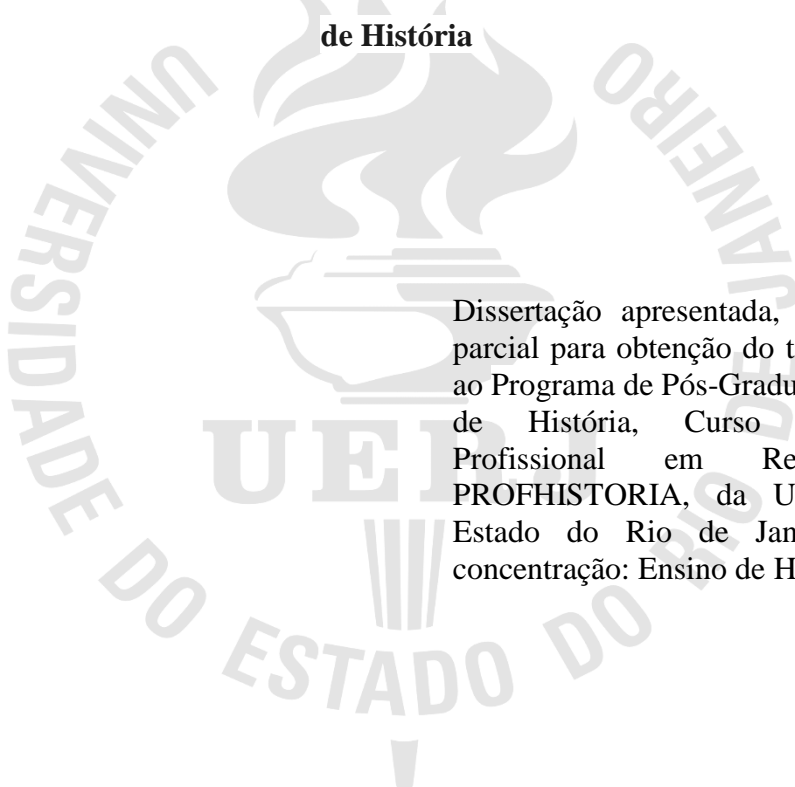
**O samba ensina. O samba como elemento formador de uma identidade
negra nas aulas de História**

São Gonçalo

2022

Thiago Rodrigues Fernandes

**O samba ensina. O samba como elemento formador de uma identidade negra nas aulas
de História**



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

F383 Fernandes, Thiago Rodrigues.
O samba ensina. O samba como elemento formador de uma identidade negra nas aulas de História / Thiago Rodrigues Fernandes. – 2022.
128f.: il.

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

1. História – Estudo e ensino – Teses. 2. Samba – Teses. 3. Relações étnico-raciais na educação – Teses. I. Moraes, Renata Figueiredo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994 CDU 93(07)

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

Assinatura

Data

Thiago Rodrigues Fernandes

**O samba ensina. O samba como elemento formador de uma identidade negra nas aulas
de História**

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 PROFHISTÓRIA, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Ensino de História.

Aprovada em 22 de dezembro de 2022.

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Amilcar Araujo Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Iamara Viana
Faculdade de Educação - UERJ

São Gonçalo

2022

DEDICATÓRIA

Dedico a Judite, Elizete, Jair e a toda minha ancestralidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo cidadão brasileiro que através das suas contribuições, diretamente ou indiretamente, mantém o ensino superior e as universidades ainda de pé nesse país.

A todos os trabalhadores da saúde que lutaram bravamente pelas vidas durante o período de isolamento social em função da Covid-19. É uma menção honrosa às vidas que se foram por causa do vírus e da negligência do atual governo. Vidas essas que em sua maioria eram negras e pobres, o que evidencia as diversas formas como o racismo se apresenta todos os dias no nosso país.

Muito obrigado aos servidores das universidades que, mesmo de maneira remota, auxiliaram e auxiliam alunos e professores na construção do ensino superior.

Agradeço a todos os professores e professoras da pós-graduação que assim como nós venceram todas as barreiras da tecnologia e, mesmo a distância, podemos construir aulas e ensinamentos valiosos para esta dissertação e para minha formação

Aos colegas de turma e companheiros de profissão que possibilitaram encontros e trocas incríveis durante as aulas ou no grupo do *WhatsApp* no qual as palavras sempre foram de força e de incentivo para que nenhum de nós desistisse.

Agradeço aos Núcleo Universitário Negro – UFRRJ que desde dos tempos da graduação possibilitou meu crescimento enquanto pessoa e docente. Ao lado de Terená, Jonathan, Hellen, Carol, Leonardo, Márcia, Luiz e outros que passaram por lá. E em especial para Wkellison, grande amigo de luta antirracista e hoje também um grande educador, com você cresci e aprendi sobre a luta, e sempre por onde foi nunca deixou de me levar junto, seja no pensamento e nas indicações de aulas, cursos, livros e manifestações. Obrigado, meus amigos. Eu sou porque nós somos.

Obrigado Igor e Matheus, nossa jornada é imensa e não caberia aqui em poucas palavras. Entretanto, quero deixar registrado as desculpas pela ausência e agradecer os apoios desde do primeiro dia que nos encontramos no pátio do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, passando pela convivência nos alojamentos da Rural e até os dias de hoje. Osss!

Agradeço a toda espiritualidade e ancestralidade alcançadas no terreiro de candomblé da minha querida avó Maria de Iansã. Posteriormente o terreiro de minha tia Glória de Omulu. O tempo que dediquei à religião me trouxe a serenidade, centralidade e resiliência para superar todos os obstáculos que se apresentaram durante essa caminhada. Axé!

Agradeço ao samba e a todos os sambistas. De Donga a Candeia, de Wilson Baptista a Nei Lopes, dos Oito Batutas ao Fundo de Quintal e por aí vai. O samba ensina e essa lição aprendi desde cedo, em casa, com um cavaquinho e a percussão, presentes dos meus tios Arthur e Eliézer. Agradeço aos Movimentos Negro. Da Frente Negra ao MNU. Nossos passos vêm de longe e nada disso seria possível sem as ações dessas mulheres e homens. Ubuntu!

Agradeço a toda equipe de direção, coordenação, corpo docente e equipe inspetores e serviços gerais do Centro Educacional Amélia Bittencourt, a primeira escola que lecionei e leciono até presente momento. Abriam as portas e deram a oportunidade para um jovem professor cheio de ideias e sonhos. Agradeço a minha amiga Bia, professora para todas as horas e demandas! E um agradecimento especial para minha coordenadora Isabela, educadora de sensibilidade incrível e que sempre me deu forças nos momentos mais difíceis. Obrigado, irmã!

Não poderia deixar de citar todos aqueles que já foram meus alunos. Com vocês aprendi mais do que ensinei, sem vocês esta dissertação não seria possível. Todas as turmas que a cada ano me ajudaram a me tornar um docente melhor. Em especial para turma que esteve comigo desde ano passado e neste ano se formou no ensino fundamental. Vocês contribuíram nas aulas e para a produção desta dissertação. Com vocês essa jornada dupla de estudos e trabalho foi mais leve e mais feliz. Obrigado, turma 901, “The Pigs”.

Agradeço a minha orientadora Renata Moraes por acreditar em mim e no projeto. Obrigado pela orientação, pelas trocas de ideias e pelas sugestões que tornaram possível a dissertação e fizeram de mim um historiador e professor melhor. Agradeço a professora Iamara Viana e o professor Amilcar Pereira pelas contribuições e apontamentos na banca de qualificação que tanto enriqueceram o trabalho.

E os últimos agradecimentos e mais importantes. Agradeço a minha família, meu pai Jair, que sempre me ensinou a enfrentar os medos e obstáculos, que até hoje pergunta “E aí, filho, já passou de ano na faculdade?” Minha mãe Elizete, inspiração de vida e intelectual, professora de excelência. Com toda as dificuldades ainda dedicou um tempo para ler todos os textos e claro corrigí-los, porém, qualquer erro que ainda persista são de minha inteira responsabilidade. Ela me ensinou e me ensina até hoje a nunca desistir. Meu irmão Tássio, com quem eu sempre pude contar e conto até hoje, me deu forças para continuar do jeito mais simples e direto sempre dizia “A cara você é f...! Você vai conseguir”

E, por fim, a minha esposa, Laís. Juntos iniciamos uma jornada passando por muitos momentos nesses últimos anos: perdas, fracassos, vitórias e conquistas. Uma pandemia, um casamento e uma mudança. Em meio a tudo isso, você sempre me fortaleceu, leu meus textos

e os corrigiu também, às vezes, acreditando mais mim do que eu mesmo. É por você e por nós que sigo e seguirei os meus sonhos e continuarei sambando. Obrigado!

RESUMO

FERNANDES, Thiago Rodrigues. *O samba ensina*. O samba como elemento formador de uma identidade negra nas aulas de História. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

A presente dissertação tem como objetivo principal propor a utilização do samba como fonte nas aulas de história, como um elemento formador da identidade negra e da valorização da história e da cultura africana e afro-brasileira. As músicas selecionadas são das décadas de 1970 e 1980, vista no contexto da ditadura militar e redemocratização. No primeiro capítulo abordamos a trajetória dos sambistas Candeia e Nei Lopes e uma análise das suas canções com a temática racial sendo a ideia central. No segundo capítulo, uma abordagem das rodas de sambas como espaços de sociabilidade e também a trajetória de Leci e Clementina de Jesus com a perspectiva de valorizar a contribuição das mulheres no mundo do samba e apresentar os problemas vivenciadas por elas, a fim de fugir do essencialismo. Com essa investigação, busco demonstrar que é possível estimular nos discentes um olhar crítico a partir da escuta das músicas, tidas como vestígios de um passado e não meramente como alegorias históricas. Outro objetivo é incentivar os estudantes a identificarem relações entre passado e presente, mudanças e permanências a partir da análise do samba. No terceiro capítulo, um relato de experiência das atividades propostas a fim de dar subsídios aos professores que desejarem colocar em prática as atividades propostas. Como produto didático foi produzido um caderno de atividades digital, e-book O SAMBA ENSINA, que contém quatro atividades para serem realizadas em sala de aula, e a elaboração de uma *playlist* com os sambas selecionados para a pesquisa.

Palavras-chave: Ensino de História. Samba. Relações étnico-raciais.

ABSTRACT

FERNANDES, Thiago Rodrigues. *Samba teaches*. Samba as a formative element of a black identity in History classes. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

This dissertation aims to propose the utilization of samba as a source in history classes, as an element that forms black identity and values African and African-Brazilian's history and culture. The songs selected are from the 70s and 80s, seen in the context of the military dictatorship and redemocratization. In the first chapter we approach the trajectory of samba writers (sambistas) Candeia and Nei Lopes, and an analysis of their songs with the racial theme as the main idea. In the second chapter an approach of the samba jamming session (roda de samba) as sociability spaces and also the trajectory of Leci and Clementina de Jesus with the perspective of valuing women's contribution to samba and present issues experienced by them in order to escape essentialism. With this investigation, I intend to demonstrate that it is possible to stimulate in our students a critical eye from listening to these songs, seen as trace elements of a past and not merely historical allegories. Another goal is to incentive students to identify relations between the past and present, changes or constants from the relation to samba. In the third chapter an experience report of activities proposed in order to give subsidies to teachers who want to put into practice the proposed activities. As didactic product, an e-book was produced, O SAMBA ENSINA (Samba Teaches), which contains four activities for the classrooms, and a playlist with the selected sambas for the research.

Keywords: Teaching of History. Samba. Ethnic-racial relations

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	“METE A MÃO AÍ”– CANDEIA E NEI LOPES E A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM SUAS CANÇÕES	18
1.1	O tempo que o samba viver o sonho não vai acabar – A trajetória de Candeia	19
1.2	“Conjugando no presente o verbo resistir” – A trajetória de Nei Lopes ..	24
1.3	“Abre o peito e vem cantar” - A análise das canções de Candeia e Nei Lopes	35
2	“ENCHE MEU COPO AQUI” – A SOCIABILIDADE NAS RODAS DE SAMBA E O PROTAGONISMO DAS MULHERES NO SAMBA	48
2.1	“Eu sou barro, eu sou chão, eu sou pó, eu sou poeira, sou filha desse torrão...” - Leci Brandão e a referência feminina no samba	62
2.2	Embala eu – A voz ancestral de Clementina de Jesus	72
3	“FIRMA ESSE SAMBA!” – RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PRODUTO	79
3.1	Aplicação da Atividade 1 – Samba, Ancestralidade e Resistência	82
3.2	Aplicação da Atividade 2 – O samba, o movimento negro e imagem negra positivada	85
	CONCLUSÃO	94
	REFERÊNCIAS	96
	APÊNDICE – E-book de atividades – O Samba Ensina	100

INTRODUÇÃO

Ao longo da minha formação acadêmica, enquanto historiador, estive na construção do Núcleo Universitário Negro, um grupo de extensão formado por estudantes negros da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), espaço onde discutimos o racismo em suas diferentes esferas no contexto universitário. Um dos nossos objetivos era construir e fortalecer a identidade negra de cada membro e da comunidade universitária através de reuniões semanais, com análise dos textos escolhidos, formações de atividades como “Novembro Negro”, ciclo de atividades e palestras, que visavam ampliar o debate dentro campus, até participação no Congresso Brasileiro de Pesquisadores/as Negro/as (COPENE).

Essa identidade construída na UFRRJ durante o curso de Licenciatura Plena em História não estava separada da identidade que chegava comigo naquele território. Uma identidade negra construída pelas minhas experiências anteriores naquele ambiente. Em casa, minha mãe sempre me alertou da minha negritude, expressa na cor da minha pele. Cresci sabendo que era negro e vivi experiências que confirmavam as palavras da minha mãe. O racismo é marcado em homens e mulheres negras, em muitas das vezes, através do sofrimento, pois existe um conhecimento particular que vem do sofrimento. “É um modo de conhecer que muitas vezes se expressa por meio do corpo, o que ele conhece, o que foi profundamente inscrito nele pela experiência”.¹ Mas não só de experiências racistas construí essa identidade, através das influências dos meus tios maternos, os quais são sambistas e tocavam em grupo de samba, um tocava banjo e o outro cavaquinho. Foi deles que recebi meu primeiro cavaco e depois o banjo. Através do samba, aquela identidade foi ganhando força, pois os sambas que ouvia eram categóricos ao chamar atenção para essa questão, “Se preto de alma branca pra você/É o exemplo da dignidade/Não nos ajuda, só nos faz sofrer/Nem resgata nossa identidade”, assim canta Jorge Aragão. Letra e melodia afinam-se ao debate racial, além da construção de uma consciência negra, que também me ajudou nesse processo.

É necessário “escurecer”² esses elementos que compõem a minha identidade, pois entendo que nós “...professores de história somos também protagonistas desse jogo [...].

¹ hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo Martins Fontes, 2013. p.124

Sobre o nome de bell hooks ser empregado em letra minúscula: é uma escolha da própria autora homenageando a sua bisavó, Bell Blair Hooks. Em letra minúscula bell hooks define um posicionamento político que rompe os padrões acadêmicos, retira a atenção da pessoa e o direcionando ao seu trabalho.

² Expressão que o professor Amauri Mendes usava em nossas reuniões do grupo de estudos Conjuntura Nacional e a Luta contra o Racismo ligado a Pró-Reitoria de Extensão da UFRRJ para destacar como alguns aspectos da

Produzimos, com nosso trabalho, parte de nossas identidades pessoais, políticas e profissionais, e participamos da constituição das identidades dos outros.”³

Deste modo foi desenvolvido o uso da música no ensino de História e o ritmo escolhido foi o samba. A música foi pensada como fonte para estimular o desenvolvimento crítico dos alunos acerca do que é produzido culturalmente no Brasil. Os sambas escolhidos são os produzidos na década de 1970 e 1980, selecionando canções que tem como tema a valorização do negro na sociedade brasileira inseridas no contexto de redemocratização e ascensão do movimento negro no Brasil.

É interessante perceber como a ideia de raça foi utilizada politicamente na construção do Estado-Nação brasileiro: de um lado, nas primeiras décadas da República, pelos que buscavam construir uma nação moderna e embranquecida, como as nações europeias, já que acreditavam na superioridade racial dos brancos; e de outro, posteriormente, pelos que passaram a utilizar a ideia de raça de outra maneira, completamente ressignificada, como um instrumento de luta por direitos, para afirmação de valores étnicos e para a construção de identidades, como é o caso do movimento negro brasileiro.⁴

No 3º bimestre do ano letivo, trabalha-se com nono ano do ensino fundamental II o conteúdo sobre Ditadura Militar, no qual está inserido o contexto histórico da ressignificação da ideia de raça, promovida pelo movimento negro brasileiro. Ao debater o referido conteúdo escolar e partindo do material didático utilizado pela escola notei que os personagens negros e negras e a contribuição da cultura afro-brasileira nesse período fora pouco abordada. Enxerguei uma lacuna que se tornou a motivação para a presente pesquisa.

O trabalho, portanto, pretende incorporar a discussão do campo do ensino da História e da cultura afro-brasileira, entendendo que

ensinar história na escola significa permitir aos estudantes abordar a historicidade das suas determinações socioculturais, fundamento de uma compreensão de si mesmos como agentes históricos e das suas identidades como construções do tempo histórico (...)

O ensino de história procura mostrar que a disciplina é um discurso que, em meio a diversos outros e em conflito com estes, cria ordem para o passado, estabelece formas de sentir e de olhar para o último e, com isso, situa o sujeito num certo presente. O professor de História na escola estabelece as diferenças entre os diversos discursos que se propõem a recriar o passado e o relato historiográfico, discute a

Língua Portuguesa podem reforçar o racismo em nossa sociedade. E uma maneira de substituir o verbo “esclarecer”

³ CERRI, Luís Fernando. *Ensino de história e consciência histórica: implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. (Coleção FGV de Bolso. Série História). p. 16

⁴ PEREIRA, Amílcar Araujo. *"O mundo negro": relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. - Rio de Janeiro: Pallas : FAPERJ, 2013. p.53

especificidade do cinema, da televisão, da literatura e, sobretudo, da historiografia como o espaço mesmo do ofício da produção de representações sobre o passado.⁵

A utilização da música como fonte histórica se justifica por entender que “a transformação da produção cultural em documento depende do olhar que lhe lança o sujeito que narra a história”⁶ e na tentativa de aproximação da realidade dos alunos, visando o uso da linguagem musical como um meio para tal objetivo.

Neste sentido, é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética.⁷

Dialogando com essa perspectiva e com a metodologia vista em Hermeto⁸ pretendo utilizar o samba observando as dimensões que o envolvem, como o contexto de produção das canções, as trajetórias de vida dos compositores e a própria estrutura musical.

O presente trabalho pretende, assim, discutir e avaliar a utilização do samba, com canções produzidas nas décadas de 1970 e 1980, para a valorização da história e cultura afro-brasileira. Pretendeu-se analisar a relação entre essa manifestação popular e a construção identitária racial negra positivada durante o período escolhido, no qual o país vivia sob ditadura militar brasileira (1964-1985). Para tal, acompanha-se a formação do movimento negro contemporâneo, que lutava contra a discriminação racial, e a problematização do mito da democracia racial no país enquanto pautava a valorização do negro e sua importância na História do Brasil.

Vale ressaltar que a militância política no Movimento Negro Unificado era um fator determinante de nossa compreensão da questão racial. Por outro lado, a experiência vivida enquanto membro do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo nos permitiu a percepção de várias facetas que se constituiriam em elementos muito importantes[...]⁹

⁵ PEREIRA, Nilton Mullet, SEFFNER, Fernando “*O que pode o ensino de história? Sobre o uso de fontes na sala de aula*”; Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.113-128, dez. 2008, p. 119.

⁶ HERMETO, Miriam. *A canção popular brasileira e o ensino de história: palavras sons e tantos sentidos* – Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 25

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 78

⁸ *Idem*

⁹ GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano : ensaios, intervenções e diálogos*. Rios, Flavia (org.) | Lima, Márcia (org.) Rio de Janeiro: Zahar. 2020 p. 68

As biografias de importantes artistas, cantores, compositores e músicos e suas canções vão nos ajudar a entender a troca de experiências entre militantes do movimento negro contemporâneo e os sambistas. Vale ressaltar os conflitos internos entre ativistas do movimento negro que reivindicavam que as ações deveriam estar situadas no campo político e outros que viam na cultura uma das formas de alcançar os objetivos da luta antirracista. Pode-se ter uma leve impressão dessa disputa através dos relatos vistos em *O Mundo Negro*, livro do historiador Amilcar Pereira sobre o movimento negro contemporâneo, tendo as entrevistas realizadas com as principais lideranças do movimento negro como fonte e a história oral como metodologia.

Nas palavras de Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, fundador do Ilê, a visão culturalista¹⁰,

Essas pessoas achavam que tinha que ser pelo político e não pelo cultural. Só que nós mostramos ao pessoal que só o fato de a gente criar um bloco desses já foi um ato político. E você faz o político junto com o cultural. Porque você fazia aqui reuniões de movimento negro e só iam os mesmos. Às vezes tinha mais brancos do que negros nas reuniões, nos seminários onde tinha pesquisadores. E no bloco afro, você faz na rua. Você tem o apelo popular, e ali você passa todas as informações. No início foi difícil: se eu parasse para alguém falar, para dizer uma poesia, tomava vaia. Mas nós fomos educando o pessoal. Hoje você para qualquer pessoa aqui para falar, para o ensaio, a festa, e todo mundo presta atenção em tudo, fica ligado em tudo o que você fala. Então, se eu botar um político, não tem negócio de vaia, não tem nada. O pessoal tem consciência. Aos poucos fomos conquistando o pessoal e depois eles entenderam.¹¹

Vemos uma certa divisão no movimento negro, que é extenso e complexo, porém como vimos acima nas palavras de Lélia Gonzalez, existiu um relacionamento entre os militantes, de cunho político-reivindicativo e os militantes que atuavam no campo cultural, como destacou o Vovô, esse que no seu entendimento teria mais apelo popular.

A antropóloga Zélia Amador de Deus em sua entrevista, ainda para esse livro, aponta para importância dessa disputa no surgimento do Movimento Negro Unificado, fundado em 1978, sendo uma das principais entidades do período e que ainda existe.

em 1974, o general Geisel entra na presidência da República e inicia aquele tal processo de Abertura lenta e gradual. Aí as coisas vão, digamos assim, se abrindo. É quando vai ressurgir o movimento negro com essa face mais político-reivindicativa. Não é que ele tenha deixado de existir. Mas ele existia muito mais com uma face sócio-recreativo-cultural, voltado às vezes para a pesquisa. Em 1974 surge o Ilê Aiyê, mas a grande marca do Ilê é a cultura. Lá no Sul, você tem o Oliveira Silveira,

¹⁰ Culturalismo é como os militantes políticos denominaram os grupos que tinham práticas culturais em suas atividades.

¹¹ PEREIRA *op. cit.* 2013 p. 222 e 223

mas a grande marca ainda é o teatro, uma marca mais artística. Esse movimento mais político-reivindicativo propriamente dito vai ressurgir a partir de 1978, após a grande greve do ABC, que, digamos assim, foi o grande teste para ver se, de fato, a Abertura estava funcionando. Aquele foi o teste. E aí que vai surgir o MNUCDR.¹²

É sobre propor uma interligação como essas duas perspectivas que voltamos nossa atenção para tentar não produzir uma visão segregacionista entre as duas vertentes, como já destacamos, e que será vista no primeiro capítulo, integrantes de ambos os grupos buscavam no outro formas de fortalecer a luta antirracista.

Depois dessa pequena observação entre o conflito sobre cultura *versus* política, podemos nos debruçar nas trajetórias de dois sambistas que produziram importantes canções e ações que se comunicam com essa formação positivada da identidade negra brasileira. São eles Antônio Candeia Filho, o Candeia, e Nei Brás Lopes, o Nei Lopes.

A atenção é projetada para as trajetórias pessoais dos sambistas que por meio de sua arte buscavam a ascensão social em uma sociedade marcada pela discriminação racial. Destacamos o “próprio papel dos sambistas[...], a autonomia artística dos compositores diante das exigências da indústria fonográfica[...] e a relação entre a identidade cultural negra e as tradições populares coletivas de invenção musical, tais como o samba de partido-alto”¹³

No processo de escutas dos discos e de seleção dos sambas a serem vistos, é possível notar que as canções que tencionam e criticam as relações raciais no Brasil não aparecem nos discos mais de uma ou duas vezes. Talvez por estratégia para não chamar a atenção dos órgãos de repressão da ditadura, pois o governo federal nesse momento colocava sob a suspeita os movimentos negros organizados que estavam denunciando o racismo. O regime militar apoiado no mito da democracia racial buscava relacionar as ações de militantes negros e o movimento Black Rio com os Panteras Negras dos Estados Unidos, onde existiria uma suposta incitação de guerra racial entre negros e brancos.

Ao assumir o mito da democracia racial como uma de suas bases ideológicas, a ditadura empresarial-militar garantia, de um lado, que fosse intocado o modelo de supremacia branca e os privilégios a ele decorrentes; de outro, sufocava qualquer possibilidade de enfrentamento direto da população não branca sobre as violências sofridas: “Falar de racismo, e de seu enfrentamento, é sempre inoportuno. Nunca é a hora nem o lugar, no caso brasileiro”¹⁴

¹² PEREIRA, *op. cit* 2013 p. 227,228.

¹³ TREECE, David. *Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018. p. 174

¹⁴ PIRES, Thula. *Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro* Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018, p. 1062

Nesse contexto político e social trabalhando a biografia de Candeia e Nei Lopes faremos uma análise das canções selecionadas a partir do tema central da música. “[O] historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados.”¹⁵ Destacamos as obras que abordam a valorização da imagem do negro e sua positivação, a exaltação à história africana e afro-brasileira e as ações de resistências da população negra frente à escravização.

Deve-se considerar que cultura e identidade, embora sejam conceitos distintos, estão profundamente relacionados. O conceito de "estratégia de identidade" (CUCHE, 2002) parece adequado para se compreender muitas das experiências [...], em que o trabalho com o tema da identidade negra se justifica em função de uma plataforma política de combate às práticas racistas dentro da escola. Positivar a identidade negra a partir do estudo - e valorização —de elementos das culturas africanas e afro-brasileiras tem sido, assim, um caminho trilhado por muitos professores¹⁶

No segundo capítulo iremos abordar as rodas de samba como um espaço de sociabilidade para população negra e suas formas internas de aprendizado. Essa escolha é fruto da nossa observação sobre as excelentes dissertações produzidas pelo Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História – PROFHISTÓRIA que em sua maioria, ao tratar do samba, privilegiam as escolas de samba, seus desfiles e sambas de enredo. Esse aspecto não é um problema, pois entendemos que esse foi o lugar de nascimento dos próprios sambistas que escolhemos para estudar. Porém, pretendo jogar luz em outros ambientes e ações criadas e utilizadas por eles. Veremos que ele pode ser considerado como local de fortalecimento da identidade negra em construção naquele período, contudo, não deixamos de enxergar as problemáticas falas e ações em torno do mundo do samba. A exemplo, temos as palavras de Clovis Bornay à revista *Manchete* de edição de 02 de março de 1974.

Quem foi que disse que escola de samba pertence aos negros? Os melhores sambistas são brancos! Ora! Não existe uma invasão de brancos, o que acontece é que o samba está recebendo mais cultura. A minha participação nas escolas não é para quebrar origens, mas para ensinar aos velhos sambistas como devem ser feitos os enredos e fantasias. Eu acho válido, muito válido. Afinal, a contribuição do branco é necessária porque a cultura branca é superior. A cultura negra é típica. E Deus me livre de ser racista, isso nem existe aqui no Brasil. E uma prova dessa integração é que meu tipo predileto é o mulato, é uma raça maravilhosa, nova e ... vibrante, muito vibrante¹⁷

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *op. cit.* 2002 p. 37

¹⁶ SANTOS, Lorene dos, *Ensino de história e cultura africana e afro-brasileira: dilemas e desafios da recepção à Lei 10.639/03*. In PEREIRA, Amílcar Araujo e MONTEIRO, Ana Maria. *Ensino de história e culturas afro-brasileiras e indígenas* - Rio de Janeiro : Pallas, 2013. p. 72

¹⁷ LOPES, Nei. *O Samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro:Codecri, 1981. p. 76

A fala racista do carnavalesco é problemática em vários sentidos, temos a percepção elitista de cultura e sua hierarquização, a visão racista de superioridade branca, como detentores do saber, a tipificação da cultura negra, a negação da existência de racismo no Brasil, amparada pela lógica de democracia racial e da erotização do corpo negro. Esse pequeno relato pode nos ajudar a refletir sobre o contexto social da época e elucida os conflitos que esses sambistas tinham que enfrentar. “Os sambistas e os carnavalescos ocupavam posições e visões concorrentes dentro da economia criativa da escola, aqueles com um estilo de vida e uma visão de mundo formados por identificações e filiações comunitárias.”¹⁸ Assim, espaços fora dos ambientes das escolas de samba passaram a ganhar maior notoriedade e será tratado no capítulo 2.

De acordo com Candau (2003), diversos estudos têm demonstrado que crianças negras do sexo feminino são as maiores vítimas de preconceito, "alvo de práticas discriminatórias que afetam seu autoconceito e sua autoestima e induzem-nas a ver a si mesmas como inferiores às demais"¹⁹

Outra discussão que propomos para o segundo capítulo, fugindo de uma visão generalista e essencialista do samba, é a respeito das trajetórias de Leci Brandão e Clementina de Jesus. Incluir as mulheres na pesquisa além conferir o papel de protagonistas das suas histórias permite-nos refletir sobre os discursos e práticas vivenciadas no mundo do samba e possibilita, em sala de aula, a valorização da feminilidade de mulheres negras, que são vítimas do machismo e do racismo ao mesmo tempo. A biografia das sambistas além de contextualizar as suas produções se justifica para que possamos propor um ensino que irá dialogar com os discentes, a fim de desconstruir o machismo no ambiente escolar e proporcionar uma representatividade feminina durante o ensino de História.

No terceiro capítulo, seguindo as diretrizes apresentadas pelo professor Marcos Napolitano, descrevemos o relato de experiência das atividades propostas no e-book de atividade criado para o produto didático. Foram quatro atividades produzidas e duas colocadas em práticas. As músicas foram utilizadas em sala de aula como fonte para estudo do conteúdo já ministrado com as turmas de oitavo e nono ano.

Cabe ao pesquisador tentar perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem superdimensionar um ou outro parâmetro. Foi muito comum, até o passado recente, a abordagem da música popular centralizada unicamente nas “letras” das canções, levando a conclusões problemáticas e generalizando aspectos parciais das obras e seus significados. Mas, como ponto de partida, a abordagem deve levar em conta a

¹⁸ TREECE *op. cit* 2018 p. 176

¹⁹ SANTOS, *op. cit.* p. 67

“dupla natureza” da canção: musical e verbal. Uma “dupla natureza” que desaparece no mesmo momento da composição. Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos.²⁰

Nesse processo utilizamos a contextualização das canções, sendo necessária a abordagem do período histórico, da trajetória dos sambistas e a análise da letra e música. Avaliou-se os personagens históricos, suas condutas e costumes e as relações sociais vivenciadas. Esse entendimento nos proporciona fazer uma leitura nas entrelinhas das canções e seus significados, servindo-nos, assim, de material pedagógico para a ampliação do debate racial no contexto da ditadura militar e levando para sala de aula a construção e o fortalecimento da identidade negra e uma proposta de ensino antirracista.

²⁰ NAPOLITANO, *op.cit* p.81

1 “METE A MÃO AÍ”– CANDEIA E NEI LOPES E A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM SUAS CANÇÕES

Abre a roda que hoje tem samba
Abre a roda que hoje tem samba, amor
Tem samba de amor, vem sambar²¹

Neste primeiro capítulo iremos tratar das trajetórias de dois homens negros e sambistas de grande importância para o mundo do samba. Candeia e Nei Lopes são figuras que se destacam por suas atividades em prol do fortalecimento da imagem do samba e dos sambistas e através de suas ações e canções buscam positivar a história dos negros no Brasil. Veremos como Candeia estrutura o *Grêmio Recreativo Arte Negra Quilombo* e como Nei Lopes por meio da sua trajetória acadêmica e artística reflete sobre a condição dos negros e negras sambistas na sociedade brasileira e valoriza a contribuição dos saberes africanos e afro-brasileiros.

A escolha dos sambistas para esse primeiro momento deve-se a sua relação com as práticas culturais e canções produzidas que dialogam com os objetivos do movimento negro e com o processo de positivação da imagem dos negros durante as décadas de 1970 e 1980.

Veremos nas trajetórias dos dois sambistas escolhidos como suas personalidades não se contentam em jogar somente numa posição. Quando um amigo chama Candeia para montar um bloco ele responde “Porque não uma escola de samba?” e Nei Lopes não se satisfaz em atuar somente no campo das artes, é cantor, compositor, redator, desenhista, escritor e pesquisador. Observamos a vida desses dois homens negros que buscam através do samba, da sua arte, denunciar o racismo, alimentar a autoestima e produzir novas visões de mundo para a população negra que o ouvia, articulando uma nova narrativa para suas vidas em anos tão difíceis como os da Ditadura Civil Militar brasileira.

²¹ Canção “Hoje tem samba” – Compositores: Arlindo Cruz, Sombrinha e Maurição. Ano:2002

1.1 O tempo que o samba viver o sonho não vai acabar – A trajetória de Candeia

Porque o sambista não precisa ser membro da academia
Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal²²

Antônio Candeia Filho é um dos personagens mais importantes para esse contexto. Justamente por liderar ao lado de outros sambistas o projeto G.R.A.N.E.S Quilombo. Candeia nasceu em 17/08/1935, no bairro de Oswaldo Cruz, mesmo território da escola de samba do seu coração, a Portela. Quando mais novo, tinha a mãe Dona Maria para encobrir suas travessuras de moleque, porém as festas de aniversário não eram bem do jeito que ele gostaria. Pagodeiro ilustre, Antônio Candeia, seu pai, promovia o aniversário do filho regado com limão, feijoada e muito partido alto, o que incomodava o pequeno Candeia, que esperava por um bolo de aniversário como existia nas festinhas dos colegas e, por isso, sentia uma tristeza porque aquilo era festa de adulto. Seu Candeia era gráfico da *Revista da Semana*, flautista e participante dos ranchos Ameno Resendá, Rancho das Flores e Kananga do Japão e portelense convicto.²³

Da rua João Vicente, em sua casa, ele via a vida seguir seu curso assim como os trens que passavam pela sua janela. No universo suburbano, de futebol, bola de gude e pipa, Candeia foi crescendo até se tornar um jovem sambista acompanhado da Turma do Muro. “Como participantes desse grupo podemos citar: Candeia, Picolino, Waldir 59, Bubu, Altair Prego, Casquinha, Euclenes, Wanderlei, Siloca, Roupinha e Mazinho.”²⁴ Era o encontro diário da rapaziada que queria saber das “coisas”. Reuniam-se para uma conversa noturna depois de jantar em casa e partir para o muro da estação de Oswaldo Cruz para compor a crônica do bairro amarrada aos sambas de cada compositor. E assim foi se formando enquanto sambista, contrariando as vontades de seu pai que não queria vê-lo envolvido em escola de samba, mas com ajuda da sua mãe que lhe dava dinheiro para comprar as fantasias da Portela.

Em 1953, Candeia, com apenas 17 anos e ao lado de seu parceiro Altair Prego, desbancando Manacéia, grande compositor e vencedor de vários concursos de samba enredo

²² Canção: *Testamento do Partideiro* – Compositor: Candeia. Ano: 1975

²³ Ver mais em VARGENS, João Baptista M. *Candeia – Luz da Inspiração*, BUCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A Chama não se apagou” *Candeia e a GRAN Quilombo - Movimentos negros e escolas de samba nos anos 70* e GOMES Flávio Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia Negra* – São Paulo: Companhia da Letras, 2021.

²⁴ VARGENS, João Baptista M. *Candeia – Luz da Inspiração*. Rio de Janeiro. Funarte, 1997. p. 27

dentro da escola, tem o samba-enredo “Seis datas magnas”²⁵ escolhido para representar a escola naquele carnaval em que a Portela teria nota máxima em todos os quesitos e se consagrando a campeã da disputa.

Foi Tiradentes, o Inconfidente
 E foi condenado à morte
 Trinta anos depois o Brasil tornou-se independente
 Era o ideal de formar um país livre e forte
 Independência ou morte
 D. Pedro I proferiu
 Mais uma nação livre era o Brasil
 Foi em 1865 que a história
 Nos traz Riachuelo, Tuiuti
 Foram duas vitórias reais
 Foram os marechais Deodoro e Floriano
 E outros vultos mais
 Que proclamaram a República
 E quantos anos após foram criados
 Hinos da pátria amada
 Nossa bandeira foi aclamada
 Pelo mundo todo foi desfraldada.²⁶

Junto com seus companheiros, Waldir 59, Altair Prego e Casquinha se inscreveu para o concurso da polícia civil. Tendo feito um curso preparatório, ele passou em terceiro lugar, e em 1961 se tornou um policial voluntarioso, nas palavras de seu amigo Bretas, também policial. Candeia, antes de se tornar um policial severo, trabalhou na Praça XV na Divisão de Saneamento e Obra Públicas do Ministério da Viação e Obras Públicas.

Seu comportamento mudou depois que ele entrou para a instituição, como conta Casquinha ao afirmar que ao estar na companhia de outros policiais o amigo não o cumprimentou. Outros relatos confirmam a mudança de postura, agora, o policial Candeia não “aliviava a barra” nem de seus companheiros de samba. Nem aos apelos de Waldir 59, seu parceiro em outras composições, para liberar o Dominginhos do Estácio que recebeu voz de prisão na Praça Onze. Esse novo comportamento desagradou a muitos no mundo do samba e o afastou de vários de seus amigos. “Candeia mudou muito. Até nossa amizade se modificou” (Waldir 59)²⁷.

O evento que mudou a trajetória de sua vida aconteceu no dia 13 de dezembro de 1965, no mesmo ano em que havia vencido mais uma disputa na Portela com o samba Histórias e Tradições do Rio Quatrocentão (Ruas do Rio Antigo) em parceira com Waldir 59.

²⁵ <https://open.spotify.com/search/Seis%20datas%20magnas>

²⁶ Candeia, "Seis Datas Magnas", Candeia/Altair [Compositores]. In – Acervo Funarte - Candeia, Rio de Janeiro: Atracção Fonográfica, 1998, 1 CD, Faixa 9 *IN BUCÁCIO*, Gabriela Cordeiro. “A Chama não se apagou” Candeia e a GRAN.E.S Quilombo - Movimentos negros e escolas de samba nos anos 70

²⁷ Idem

Muitas são as versões para o fato que deixou o sambista paraplégico. Porém, seguimos o caminho escolhido por João Baptista Vargens, seu amigo e biógrafo oficial, e destacamos a versão contada por uma testemunha que estava no local e acompanhava o sambista. Nas palavras de Waldir 59 conta-se

Duas horas da madrugada, fui embora. Estava em Madureira esperando um táxi e ele, que foi levar o pai em casa, me chamou para ir ao Leblon. Insistiu e, por ele estar bêbado, resolvi ir. Candeia ia levar uma pequena em casa. Ela morava em Botafogo e trabalhava no Leblon. Passamos na Mangueira, lá não estava bom. Então, seguimos pro Leblon. Quando chegamos, a moça resolveu ir para Botafogo de lá, pensando que fôssemos para a farra, decidi voltar para Madureira. Na saída do Catumbi-Laranjeiras, quando vínhamos no final da Marquês de Sapucaí, perto da Presidente Vargas, Candeia bateu no caminhão de peixe. Quando dobrou, pegando a Presidente Vargas, ele cruzou o caminhão e botou o carro na frente. Desceu. Olhou o pára-lama. Viu que estava amassado. Pegou o revólver e esvaziou todos os pneus do caminhão. O ajudante pulou. Caiu perto de Candeia. Candeia deu uma 'colada' no cara e o cara fugiu. O outro ajudante pulou e a mesma coisa. Aí, ele falou pro italiano que estava dentro da boléia: 'agora é você!' O cara mandou tiro e saltou a pé. A garota do Candeia correu atrás do cara com o revólver sem bala. E Candeia caído. Suspendi o homem, botei-o no ombro e fiquei na frente de um táxi. A pulsação dele a zero. Ao deixar o Candeia no Souza Aguiar, desmaiei. Depois fui apanhar a arma do Candeia e os documentos do cara do caminhão.²⁸

Transferido do Hospital Souza Aguiar para o Hospital dos Servidores, onde ficaria até março de 1966. Após dois anos de tratamento e algumas operações, a impossibilidade de andar foi se tornando uma certeza em sua vida. Candeia não recebia em sua casa outras pessoas a não ser os parentes e os amigos Mazinho, Bretas e o Doutor Arthur Henrique, diretor do Hospital da Curicica, desde o acidente em dezembro de 1965, os tiros que o atingiram lhe colocaram numa cadeira de rodas. Em 1968, de seu próprio punho, escreveu em uma carta o seu desânimo e a falta de esperança, reconhecendo que não havia feito progresso em seu processo de recuperação, porém não iria desistir sem tentar: “Apesar de todas as adversidades, continuarei lutando, praticando os exercícios e tomando medicamentos. Em momento algum me entregarei ao desânimo ou ao desespero.”²⁹ Candeia retornou ao convívio dos amigos nos pagodes e nas rodas de samba com ajuda, ou até insistência de Mazinho, que sempre estava disposto a leva-lo a algum evento. Primeiro Mazinho durante seu aniversário sente a falta do amigo e conduz todos a porta de Candeia, depois de muito negar o sambista recebe o companheiro em sua casa e aí que o “couro come”³⁰ ali mesmo. Durante o evento foi combinado de irem juntos ao Jacarepaguá Tênis Clube para encontrar Silas de Oliveira³¹.

²⁸ VARGENS *op. cit.* p 48.

²⁹ VARGENS *op. cit.* p 51

³⁰ No universo do samba a expressão significa que a roda de samba foi animada e de qualidade.

³¹ Sambista. Cantor e compositor da Império Serrano.

Outro sambista que ajudou Candeia nessa reconstrução foi Martinho da Vila. Junto com Bibi Ferreira eles o convencem a se apresentar em um programa de televisão na Tevé Tupi em 1971. Nas palavras de Martinho, “O acidente melhorou muito a obra musical de Candeia”, e nas de Vargens, canalizou as “suas potencialidades para criação artística, recuperando seu mundo interior e refletindo seu mundo exterior”³². A partir de então, percebe-se uma mudança no estilo de compor, uma maior sensibilidade e um novo olhar sobre questões sociais se destacaram.

Promovendo pagodes em sua casa e vivendo mais intensamente o cotidiano da Portela, idealizou e compôs o departamento cultural da escola, o que lhe permite observar e criticar as mudanças estéticas e intervenções externas e financeiras diretas na organização das escolas de samba. Após endereçar ao presidente da agremiação uma carta assinada por ele, André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiros e Paulo César Batista de Faria, com o alerta e sugestão de mudanças nas práticas da escola e não ser atendido, fundou em 1975 uma escola de samba nos moldes que ele acreditava como correta. Candeia, junto com outros sambistas de destaque, como Elton Medeiros, Wilson Moreira, Paulinho da Viola, entre outros³³, fundaram a *Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo*, em 8 de dezembro de 1975, ano de fundação também do *Instituto de Pesquisas da Culturas Negras* (IPCN) importante órgão de luta contra o racismo. Chamo a atenção para esse fato, a fim de destacar como os artistas negros brasileiros compreendiam de maneiras diversas a questão racial no Brasil no contexto histórico e social do período das décadas de 1970 e 1980.³⁴ Esses são intelectuais negros populares que através dessa relação com o samba conseguem alcançar e dialogar com a sua comunidade e, da sua maneira, transmitir a mensagem que vem sendo produzida por intelectuais acadêmicos e ativistas negros nas universidades. É importante perceber que durante a década de 1970 e 1980 uma pequena parcela de negros e negras vinham tendo acesso aos cursos superiores nas universidades e através dessa via pautavam as demandas do grupo dentro das instituições. Em 1977, lançou o livro *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*, junto com Isnard Araújo através da Editora Lidador e Secretaria Estadual de Educação e Cultura, onde os autores discutiram as transformações ocorridas no seio das escolas de samba.

³² VARGENS. *op. cit.* p. 53

³³ Rui (presidente administrativo), Wanderlei (primeiro vice-presidente), Edgar da Boca do Mato (segundo vice-presidente), Zezinho e Algraci (tesoureiros), Orlando e Márcia (secretários), Jorge Coutinho e Denival (relações-públicas), Paulinho (diretor social), Joel (diretor de patrimônio), Irany e Jacira (departamento feminino), Doutor (diretor de bateria), Dilson e Wilson Moreira (diretores de harmonia), Mauro, Edson e Nezinho (conselho fiscal e jurídico).

³⁴ PEREIRA, Amílcar Araújo "O mundo negro" : relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. - Rio de Janeiro: Pallas : FAPERJ, 2013. p.90.

A GRAN *Escola de Samba Quilombo* é uma resposta aos movimentos que Candeia denominava de “colonização cultural e cooptação artística,”³⁵ um espaço para os sambistas que estavam preocupados com os rumos que as escolas de samba vinham tomando e para aqueles que estavam comprometidos com o samba como manifestação popular. É um lugar de troca de experiências recebendo os militantes do movimento negro, abrindo diálogo com a comunidade do Acari³⁶ e para quem defendia a causa negra. Os princípios eram em prol do sambista e da representação do samba dentro da realidade brasileira. Após a morte de Candeia, a escola não conseguiu manter as atividades e os desfiles com regularidade, vivendo também um período de divergências internas.

Em função de uma parada cardíaca, consequência de uma septicemia, no dia 16 de novembro de 1978 morreu Antônio Candeia Filho. Candeia se tornou um dos grandes nomes do samba a partir das suas canções e suas ações culturais e políticas que naquele período se associavam ao movimento negro organizado. A contribuição para a Portela, a fundação da G.R.A.N.E.S QUILOMBO, os seus livros que discutiram o papel do sambista, suas canções que valorizavam o negro são lembradas até os dias atuais. Por isso ele é parte tão importante nessa análise: colocar um homem negro em papel de destaque para a promoção do Ensino de História nos conteúdos relacionados à Ditadura Civil Militar permite aos alunos negros e não negros estabelecer uma nova relação sobre aqueles que lutaram durante o período de exceção vivenciado no país. Desconstruindo a visão geral e de senso comum que é atribuída aos militantes que foram resistência durante os anos de chumbo, em sua maioria, são vistos como jovens universitários brancos de classe média urbana. Por isso trazer nomes como Candeia e Nei Lopes nos ajudam a ampliar a historiografia sobre a década de 1970 e 1980. Podemos refletir e debater como mulheres e homens negros lutavam pela sua cidadania e sobrevivência através da cultura. O samba e os sambistas fazem parte dessa resistência e é preciso produzir um novo olhar para as agências desse grupo social, retirando-os da condição de passividade e de subalternidade que vem sendo atrelada ao longo dos anos e nos conteúdos programáticos de História.

³⁵ GOMES, Flávio dos Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2021.p 62 e 63

³⁶ Bairro da segunda sede, na rua Ouzeley, 810, a escola se mudou do bairro de Colégio por necessidade de um espaço maior.

1.2 “Conjugando no presente o verbo resistir” – A trajetória de Nei Lopes

Pagodes, fundos de quintal,
 candomblés
 Jongos, blocos, afoxés
 Assim também se resiste³⁷

Seja no samba ou na universidade, Nei Lopes é doutor. O sambista construiu sua trajetória artística concomitante com a formação acadêmica conquistando o reconhecimento do seu trabalho em ambas as áreas. Possui inúmeros livros publicados voltados para temáticas raciais e de valorização da história e da contribuição negra e africana para a formação do Brasil. Recebeu o título de doutor *honoris causa* pelas Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro em 2012, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2017, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2022. Venceu o prêmio Jabuti pelos livros *História e Cultura Africana e Afro-Brasileira*, em 2009 e *Dicionário da História Social do Samba*, em 2016, além de ter registrado suas inúmeras composições em LP's, compactos e CD's.

Nei Braz Lopes nasceu no subúrbio carioca, em Irajá, no dia 9 de maio de 1942 sob a proteção de Vovó Maria Conga, que sua mãe recebia em invocações domésticas, e dos caboclos e pretos velhos. Filho do casal de Luiz Brás Lopes e Eurydice de Mendonça Lopes. Seu pai era funcionário público, entretanto, era trabalhador braçal exercendo a função de pedreiro, e sua mãe dona de casa. Sendo o caçula de quatorze irmãos e irmãs, além de Lurdes, meia-irmã filha do primeiro casamento de seu pai, eram Ernesto (1917-1971), Noco (Dayr, 1918-2003), Dulce (1919-1925), Lozinho (Luiz Bras Lopes Filho, 1922-1992), Gimbo (Jorge, 1926-1989) Dica (Waldyr, 1927) Néli (Oldemar 1928-1947) Mavile (Ismar, 1930-2008), Tonga (Sebastião, 1932), Quinha (Avanir, 1935), Namir (1937, Zeca (José, 1939-1984).³⁸

Apesar de hoje o bairro de Irajá ser um grande centro urbano e comercial, no tempo em que a família Lopes se mudou para local a região ainda era uma zona rural com mata abundante, carros de boi e tendo como vizinhança, sítios e fazendas. Com perseverança, Seu Luiz vai se dedicar a construir a casa que irá abrigar sua esposa e filhos na pequena Travessa Pau-Ferro, hoje a rua leva o nome de Honório Almeida.

³⁷ Canção: *Nosso nome é resistência* – Compositores: Nei Lopes, Zé Luís do Império e Sereno. Ano: 1986

³⁸ FAUSTINO, Oswaldo. *Retratos do Brasil negro - Nei Lopes*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p 15

Nei faz parte de uma família que buscava a transformação pela educação, seus irmãos anos antes haviam conseguido entrar na cobiçada Escola Técnica Visconde de Mauá, mesmo que um tempo depois as dificuldades financeiras os tirassem da escola, já era um exemplo a ser seguido. Sem dúvidas o sambista é o expoente da família, mas pode-se dizer que também fora influenciado por seus irmãos e irmãs. Em 1953, aos onze anos, por meio de um concurso disputadíssimo, o caçula entra na mesma escola e proporciona uma grande felicidade à família: "Meu pai sempre lembrava que o dia que ingressei como primeiro aluno na Mauá foi um dos dias mais felizes de sua vida."³⁹

Nei é um artista completo e transita por vários campos, seja desenhando, no teatro, na música e na literatura. O primeiro lugar que vai aproximá-lo das várias linguagens artísticas será o Grêmio Recreativo Pau-Ferro, fundado por seu pai e amigos em 1957, local onde podia cantar e dançar através das peças e shows organizados pelo seu irmão Zeca.

Tornando-se o primeiro membro da família a entrar na universidade, em 1962, a família organizou uma grande festa para celebrar mais uma das conquistas de Nei Lopes, que agora iria cursar Direito na Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, atual UFRJ. Logo nos primeiros anos, sua vocação e as vertentes artísticas o levaram a compor o Centro Popular de Cultura (CPC), onde passou a exercer as atividades de redator, desenvolveu sua habilidade de chargista, além de atuar no teatro e escrever peças. Todo esse movimento o aproximou do pensamento de esquerda e do Partido Comunista Brasileiro, porém não se filiou ao partido, frequentando apenas as reuniões clandestinas que aconteciam semanalmente em lugares diferentes. Se tornou bacharel em 1966, mas já sabendo que não exerceria a atividade profissional por muito tempo, cuidou de pequenos casos de despejos no bairro de Vista Alegre por meio de uma banca perto de casa que ele mesmo montou: "Comecei a achar a advocacia uma chatice"⁴⁰.

Em 1952, Nei Lopes aos dez anos de idade viu a primeira escola samba de perto no seu bairro, Irajá. Era a Portela desfilando com o samba *Brasil de ontem* em agradecimento aos comerciantes do bairro por terem patrocinado a escola assinando o livro de ouro. Esse primeiro contato deixou o menino fascinado pelas indumentárias e a postura dos sambistas. Na década de 1960, a convite do amigo de infância Maurício Theodoro, dos tempos da escola Mauá, Nei Lopes conheceu a Acadêmicos do Salgueiro no bairro da Tijuca. Foram as ideias inovadoras, temáticas raciais e o sentimento de africanidade que o levaram a desfilar no Salgueiro, pois foi a partir desse período que a escola se debruçou em enredos de valorização

³⁹ Idem.

⁴⁰ *Ibidem.*

das personalidades negras, em 1963 se consagrando campeã com “Chica de Silva” e no ano seguinte com o enredo “Chico Rei”. Nei desfilou regularmente até 1965, quando resolveu se distanciar dos desfiles, mas não do Salgueiro. Conta:

Dei um tempo, voltando na década seguinte, quando entrei para a Ala dos Compositores. A relação com a avenida era bastante conflituosa. Parei de novo para voltar em 1983, já na Velha Guarda, com a qual, inclusive, saí na comissão de frente duas vezes. Não digo que desfilei no Salgueiro, pois o jornalista Waldinar Ranulpho dizia: "Quem desfila é soldado". Então digo que saí, brinquei, sambei, enfim, mergulhei no espírito de negritude daquela escola, que fez meu coração explodir de alegria ao vê-la rodar o tambor na Sapucaí...⁴¹

Em 1989, quando já fazia parte da velha guarda da escola, perdeu a disputa de samba enredo para o carnaval do ano seguinte. Para o compositor tornou-se impossível continuar no Salgueiro devido aos problemas pessoais e à incompatibilidade de como os dirigentes conduziam a escola. Na década de 1990, fez parte do Departamento Cultural da GRES Unidos de Vila Isabel, ajudando a escrever os enredos de 1991 e 1992. Como já foi dito, Nei Lopes é uma artista de mão cheia e relaciona-se com diversos campos da arte, aqui mais um exemplo de versatilidade: antes de se tornar um grande nome reconhecido no mundo samba, o sambista ainda iria trabalhar na área da publicidade produzindo vinhetas musicais e jingles para o rádio e televisão, muitas sendo utilizadas em campanhas políticas. Não se fala muito dessa parte de sua vida, mas ele afirma que “rolou muito jingle estúdio adentro” e era o que garantia um “cachezinho” para quem esperava a chegada do primogênito, em 1972. Percorrendo o caminho inverso, Nei primeiro se tornou um jinglista e depois passou de poeta a compositor de sucesso.⁴²

E o ano de 1972 foi cheio de boas notícias. Além do nascimento de seu primeiro filho, Nezinho, sua primeira canção em parceria com Reginaldo Bessa, Figa de Guiné⁴³, é gravada pela cantora Alcione em um compacto simples lançado pela *Philips* em 1973. O primeiro casamento foi em 1966 com a professora e radialista Helena, que trabalhava na Rádio MEC. Com ela teve Nezinho e Maurício, o Brício. Ainda em 1972, viajou para Dacar, no Senegal, junto com Helena que foi a trabalho. Ele aproveitou enquanto ela cumpria seus compromissos para explorar a cidade, seja bebendo um chopp e comendo churrasco de carneiro à moda árabe, seja conhecendo um griot importante, Dembo Kanoute, e até mesmo dando entrevista na Rádio Senegal. A posição de Helena o ajudou a conhecer antigos pensadores e militantes

⁴¹ *Ibidem*

⁴² FAUSTINO *op cit* p 34

⁴³ <https://open.spotify.com/album/2zEkyq57U6JokONwsVy5H>

do movimento negro. O sambista já se preocupava com a questão racial e buscava conhecer mais da história da África, do Brasil e de seu povo para produzir ferramentas de enfrentamento ao racismo. Ao analisar a obra do artista pode-se perceber uma postura de afirmação da negritude por um outro viés que não fosse mais o da dor dos negros. “Estou cansado dessa história de estudar a África só a partir da escravidão. Chega de sofrimento!”⁴⁴, afirma Nei Lopes.

Nei Lopes não somente escreveu, mas também viveu a cultura e a religião de matriz africana e dentro do candomblé tem o cargo importante de Ogã, desde 1977, sendo filho de Logun Edé⁴⁵. Porém, em uma viagem para Cuba, viu de perto o "candomblé" local, conhecido por santería e no início dos anos 1990 cumpriu as obrigações que faltavam dentro do culto de Ifá com o babalaô cubano Rafael Zamora. Em 2000, Wilfredo Nelson, babalaô mais antigo em Cuba, estabeleceu-se no Brasil e se tornou padrinho de Nei Lopes. Destaco o lado espiritual do compositor porque em sua obra está presente elementos e ritmos da religião de matriz africana demarcando como um dos seus objetivos a valorização da identidade negra.

Na década de 1970, as escolas de samba começaram a sofrer transformações ainda maiores, seja no desfile, seja no samba-enredo. Estas agremiações já começavam a apresentar prenúncios de que mais tarde seriam alvo das maiores críticas por parte daqueles que defendem a manutenção das tradições e dos elementos simbólicos de seus grandes idealizadores: os negros. Como nos conta Silva e Oliveira Filho, as escolas, nessa época, estavam entrando definitivamente para o mercado de consumo, com a grande guinada no rumo das escolas iniciada na década anterior, em 1963, quando a Acadêmicos do Salgueiro apresentou uma série de mudanças estruturais nos desfiles, inclusive com a presença mais marcante do luxo. O que se via era uma manifestação cultural com um público já assegurado. Havia cobrança de ingressos para os ensaios; o interesse das gravadoras cresceu e os sambas-enredo assumiram um espaço cada vez maior no carnaval. O amor à escola foi sendo substituído, paulatinamente, pelo amor ao sucesso, ao estrelato e, com isso, acentuaram-se as divisões, criaram-se facções e as rixas cresceram entre os membros, principalmente entre os compositores. [...] os ensaios das escolas mostravam uma presença maior de visitantes do que de sambistas; o samba de terreiro (que já era chamado de samba de quadra) estava dando seus suspiros. Aqueles elementos ligados à tradição do samba, como a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba, abriam espaço para atrações mais comprometidas com o aspecto visual das escolas; assim, o espetáculo sobrepujava em valor o samba, e o número de negros desfilando diminuía significativamente.⁴⁶

⁴⁴ FAUSTINO *op cit* p 51

⁴⁵ Logun Edé, orixá cultuado na região ijexá, na Nigéria, o ponto de encontro entre rios, suas barrancas e florestas. Materializa-se no vapor fino sobre as lagoas e se espalha nos dias quentes pelas matas. Logun Edé é filho de Oxum e Oxóssi. Um orixá que oferece uma visão ampliada sobre a dualidade sexual dos orixás ele é o pai, a mãe e ele mesmo.

⁴⁶ ELIAS, Cosme, *Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes* - Rio de Janeiro: Pallas, 2005. p. 54-55.

Entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970, os carnavalescos vindos de fora das comunidades passaram a exercer um certo protagonismo nas escolas de samba. Para alguns sambistas e componentes, esse movimento foi visto como um fator que afastava a comunidade das agremiações, entendendo que os desfiles passaram a ter como base somente o espetáculo, o que enfraquecia as relações de bases comunitárias e de apoio mútuo entre os sambistas. Em divergências e descontentes com o ambiente das escolas e com o rumo que tomavam os desfiles, muitos vão se distanciar e buscar novos espaços. As histórias dos nossos protagonistas se cruzam, porém não por muito tempo. Nei Lopes chegou na GRAN Escola Quilombo por intermédio de um dos seus fundadores da escola e maior parceiro musical, Wilson Moreira, Compondo o samba-enredo *Ao povo em forma de Arte* de 1978, *Noventa anos de Abolição* de 1979. Sua participação mais efetiva nas atividades da Quilombo ocorreu depois da morte de Candeia. Ao tentar manter o legado deixado por Candeia e após o afastamento de alguns sambistas, Nei Lopes, Luís Carlos da Vila, Zé Luís do Império, Jorge Peçanha, etc. liderados por Rubens Confetes vão fundar uma ala de compositores e desenvolver projetos sociais para comunidade da favela de Acari. No tempo que esteve na Quilombo escreveu sambas antológicos que fazem parte da história da agremiação e do samba. Esses veremos mais adiante e são de grande importância para o nosso trabalho.

Do samba à literatura, como já destacamos, Nei Lopes é um artista completo atuando em vários segmentos da arte, como desenho, teatro, dança e música. Porém, o lado pesquisador e escritor só irá vicejar em função de um triste episódio da sua vida. Vejamos em suas palavras

No final de julho de 1981, no dia seguinte ao seu quarto aniversário, Brício foi conosco passar uns dias na casa de praia dos pais de Helena, em Maricá. De manhã cedo, saí com ele e Nezinho, então com 10 anos, para dar um passeio na praia. Não tínhamos intenção de entrar na água, tanto que Brício foi de tênis (ou botinha) e meias. Mas tanto ele insistiu que eu deixei que desse uma entradinha, tirando antes o calçado. Numa fração de segundos, veio uma onda forte e o derrubou. Quando tentei pegá-lo, veio outra e arrancou meus óculos. Aí, foi o desespero, meu e do Nezinho, talvez a maior vítima disso tudo. Minutos depois, uns pescadores conseguiram, com muita dificuldade - eu não vi, mas me contaram - nadar até ele e resgatá-lo. No carro do avô, foram até o hospital, mas o irremediável já tinha acontecido.⁴⁷

Após o acidente, a morte de seu filho mais novo, Brício, e o fim de seu casamento com Helena, o sambista encontrou refúgio nos livros. Aos poucos foi montando sua pequena biblioteca. Um pouco antes do acidente, influenciado pela relação com pessoas ligadas a

⁴⁷ FAUSTINO, *op cit* p. 43-44.

religiões de matriz africana, por meio da *Revista Vozes* e a pedido de Muniz Sodré,⁴⁸ Nei escreveu um texto sobre as escolas de samba no Rio de Janeiro e desse artigo surgirá o livro *O Samba na Realidade... a utopia da ascensão social do sambista*, de 1981.

Nei também desenvolveu um estudo em torno dos vocábulos de origem banto falados no Brasil, e depois de uma viagem a Angola por convite de Martinho da Vila, dando corpo a sua pesquisa. O *Dicionário banto do Brasil*, foi lançado em 1996 e reeditado em 2003 como o nome de *Novo dicionário banto do Brasil*.

Nei Lopes tem uma lista extensa de livros publicados⁴⁹ que vão de pesquisas linguísticas, contos, romances e trabalho étnico-raciais de grande valor para estudar o povo negro no Brasil. Mesmo assim não deixou de sofrer com o academicismo brasileiro: após lançar o seu livro recebeu duras críticas de uma autoridade do campo julgando-o de não ter qualificação para produzir um trabalho daquela natureza. Só após o filólogo Antônio Houaiss fazer referência ao seu trabalho no novo *Dicionário Houaiss*, quem o tinha criticado reconheceu seu livro e contribuição e até mesmo o elogiou na frente de um plenário lotado o considerando um “grande professor”. Ainda assim, em 2021, o pesquisador teve o título de doutor honoris causa negado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A faculdade de Direito, a qual ele foi aluno, justificou a recusa baseada na “tímida relação com o direito” que Nei Lopes tinha com o campo jurídico, como se o direito pudesse ser separado da sociedade e das manifestações culturais da população negra. É preciso entender que a questão racial no Brasil é o centro de muitos problemas sociais no país. Apesar de ter voltado atrás na decisão após críticas do público e de outras instituições, inclusive da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que lhe concedeu o título em março de 2022. O que fica marcado é a dificuldade das universidades em conseguir dialogar de maneira efetiva com a população negra e seus referenciais. “É a questão de preparar a escola brasileira para receber o negro. As universidades não têm estrutura para compreender [...] o que é autoestima dilacerada e vilipendiada durante tanto tempo. É preciso que pessoas entendam o que é a cabeça de um negro.”⁵⁰

Tanto sua produção artístico-cultural quanto sua contribuição acadêmica fazem de Nei Lopes um dos grandes nomes da música e da literatura brasileira. Refletir sobre a História do Brasil, principalmente durante a ditadura civil militar e a partir das suas canções, é dialogar e

⁴⁸ Sociólogo e importante pensador e escritor da questão racial no Brasil. “Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi Presidente da Fundação Biblioteca Nacional de 2005 a 2011, órgão vinculado ao Ministério da Cultura. Possui cerca de 40 livros publicados nas áreas de Comunicação e Cultura. Ocupa a cadeira 33 na Academia de Letras da Bahia.” Informações do Lattes do autor.

⁴⁹ Ver mais em FAUSTINO, Oswaldo. *Retratos do Brasil negro - Nei Lopes*. p. 48,49,50 e 51.

⁵⁰ FAUSTINO, *op cit* p. 74

fazer valer a lei 10.639⁵¹ que prevê o ensino da História da África e da cultura afro-brasileira nas disciplinas que fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio. Através das suas letras e composições, ele estabelece uma relação entre identidade negra e memória, dedicando-se à construção de conhecimentos e à divulgação das origens populares da cultura negra nacional. Nei constrói uma base sólida como pesquisador, mas aqui é o compositor que nos ajuda a promover um pensamento e um ensino antirracista que pode ser levado para aulas de história e, como ele mesmo afirma, “em minha casa quem paga as contas do intelectual é o sambista!”

Nas décadas de 1970 e 1980 destacaram-se outros sambistas produzindo canções e promovendo ações em busca dessa construção positiva da identidade negra brasileira, como Martinho da Vila, Luiz Carlos da Vila, Zé Luis do Império, Wilson Moreira, Jovelina Pérola Negra, Dona Ivone Lara, Alcione, Leci Brandão e o grupo Fundo de Quintal. Ao escolher Candeia e Nei Lopes, podemos estabelecer uma interligação entre todos os nomes citados, percebendo que esses sambistas atuam no mesmo recorte temporal e espacial dividindo as angústias e os desejos de melhoria em busca da cidadania por meio da música.

O Candeia traz a inquietação dos sambistas e a crítica ao que estava se tornando as escolas de samba. A criação da GRAN *Escola de Samba Quilombo* destacou a questão racial como um problema nacional ao ser discutido e evidenciou a ideia de resistência protagonizada pelo negro para então apresentar uma nova identidade, em contraposição ao lugar de subalternidade. Enquanto Nei Lopes pode ser visto como a representação das diversas camadas que os negros podem assumir: sambistas, escritores, pesquisadores etc. e como um bom filho de Logun Éde, ele se apresenta com essa característica *meta*⁵² de sambista, pesquisador e ativista. Sua trajetória nos permite visualizar um caminho em que associa os impulsos criativos fundamentais do samba à luta dos negros brasileiros, das massas por cidadania frente aos direitos que lhes foram negados pelas narrativas dominantes da construção nacional.⁵³

Apesar disso, nosso foco são as canções produzidas por eles para debater sobre a formação da identidade negra positivada nas décadas de 1970 e 1980, tendo em vista as trajetórias e o contexto dos anos de reabertura política, porém ainda vigorando no país um governo ditatorial militar. Afastando-se da visão dicotômica de música de protesto e música

⁵¹ Atualmente a Lei 11.645, de 2008, complementa a referida lei, incluindo a história e cultura dos povos indígenas.

⁵² Vocábulo em iorubá que significa três.

⁵³ TREECE, David. *Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018. p. 181

alienada. Penso o samba como o ritmo que vai buscar a fresta, como um bom malandro que tensiona as relações sociais o suficiente para subvertê-las, mas não mais que o necessário, a fim de evitar o encarceramento. O sambista é alguém que sabe jogar o jogo que lhe é proposto.

O que geralmente se tem de percepção é que o samba não era ou não é um ritmo de contestação. O que se vê nos livros, materiais didáticos, programas de televisão é que os revolucionários são outros movimentos, como a tropicália, as canções dos festivais, artistas/cantores e compositores específicos sendo sempre os mesmos citados. Não quero negar a importância desses nomes e nem dessas ações culturais, porém acredito que seja importante refletir também sobre como os sambistas das décadas de 1970 e 1980 produziram um material importante para contestação ao regime ditatorial e para consolidação da identidade negra dos seus ouvintes. Por mais que essas canções não tenham em suas letras uma crítica explícita ao governo, é possível perceber que elas apresentam suas queixas e questionamentos à estrutura vigente, principalmente ao racismo, ponto que mais nos interessa nessa pesquisa.

Vejamos agora pontos convergentes entre a “Carta de Princípios” do MNU, produzida no I Congresso MNUCDR⁵⁴ em 1979 e os objetivos da recém-formada G.R.A.N Escola de Samba Quilombo.

Em matéria para o Última Hora em 1976, podemos ver os objetivos apresentados por Candeia e Elton Medeiros na publicação de Waldinar Ranulpho.

1. Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro.⁵⁵

Vejamos agora a carta de princípios de MNU

⁵⁴ Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, após o congresso a sigla será simplificada para Movimento Negro Unificado (MNU)

⁵⁵ apud VARGENS. *op. cit.* p. 75

Nós, membros da população negra brasileira entendendo como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça reunidos em Assembleia Nacional,

CONVENCIDOS da existência de:

- discriminação racial,
- marginalização racial, política, econômica, social e cultural do povo negro,
- péssimas condições de vida,
- desemprego,
- subemprego,
- discriminação na admissão de empregos e perseguição racial no trabalho,
- condições sub-humanas de vida dos presidiários,
- permanente repressão, perseguição e violência policial,
- exploração sexual, econômica e social da mulher negra,
- abandono e mal tratamento dos menores, negros em sua maioria,
- colonização, descaracterização, esmagamento e comercialização de nossa cultura.
- mito da democracia racial!

RESOLVEMOS juntar nossas forças e lutar por:

- defesa do povo negro em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais através da conquista de maiores oportunidades de emprego,
- melhor assistência à saúde, à educação e à habitação/
- reavaliação do papel do negro na História do Brasil/
- valorização da cultura negra e combate sistemático à sua comercialização, folclorização e distorção,
- extinção de todas as formas de perseguição, exploração, repressão e violência a que somos submetidos liberdade de organização e de expressão do povo negro.

E CONSIDERANDO ENFIM QUE:

- nossa luta de libertação deve ser somente dirigida por nós queremos uma nova sociedade onde todos realmente participem
- como não estamos isolados do restante da sociedade brasileira

NOS SOLIDARIZAMOS:

- a) com toda e qualquer luta reivindicativa dos setores populares da sociedade brasileira que vise a real conquista de seus direitos políticos, econômicos e sociais;
- b) com a luta internacional contra o racismo.

POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL!

PELA LIBERTAÇÃO DO POVO NEGRO!⁵⁶

Pode-se perceber que os pontos em comum entre os objetivos da G.R.A.N *Escola de Samba Quilombo* estão em “Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira” e “Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.” e nos pontos da carta de princípios do MNU estão em “RESOLVEMOS juntar nossas forças e lutar por: (...) reavaliação do papel do negro na História do Brasil e valorização da cultura negra e combate sistemático a sua comercialização, folclorização e distorção”. Portanto

no auge da ditadura militar, a concepção quilombista da identidade negra, como algo plasmado e definido pelas tradições populares comunitárias da história social afro-brasileira, o levou a encarar o espírito repressivo, autoritário e ferozmente capitalista fomentado pelo regime. O resultado foi uma visão progressista e democrática da resistência negro-popular que tinha afinidades estreitas com os princípios fundadores do MNU, como ficaram expostos na Carta de Princípios de 1978, e com as ideias de

⁵⁶ GONZALEZ, Lélia e HASENBALG. *Lugar de negro* - Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. p. 65 e 66

uma de suas fontes intelectuais mais importantes, o quilombismo de Abdias do Nascimento.⁵⁷

Mesmo identificando o conflito cultura *versus* política no seio do movimento negro contemporâneo, fica claro que havia nesse contexto uma troca de experiências entre esses grupos; os sambistas, estando ou não ligados ao movimento, e os militantes políticos, que sabiam identificar a importância dessas práticas culturais desenvolvidas por negras e negros e como ela se relacionavam com a população preta de forma geral. Assim podemos entender que

[...] como a Quilombo, a carta de princípios do MNU refutava o discurso nacionalista da assimilação racial, reivindicando no seu lugar uma reavaliação do papel negro na história do Brasil (PEREIRA, 2010, p. 19), uma ênfase renovada na consciência e memória negra (COSTA, 2006, p. 144), uma política de militância popular-democrática e emancipatória (PEREIRA, 2010, p. 99), e uma estratégia antirracista de frente ampla, que unificasse os interesses de raça e classe em torno de uma única pauta *negro-popular*.⁵⁸

A criação de espaços para debate, visando a formação da identidade negra positivada, a revisão do papel do negro na história do Brasil e o acirramento da luta contra o racismo no país é mais um ponto de inflexão dessa troca de experiências. Os encontros promovidos para desenvolver e ampliar os conhecimentos sobre o negro na Quilombo, chegou a reunir

[...] cerca de duzentas pessoas cada noite, para participarem de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. E bom frisar que, na ocasião, não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era composta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari, Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos; Antônio Carlos Ferrão (Contribuição do negro no desenvolvimento do Brasil), Beatriz Nascimento (Zumbi, rei do Estado dos Palmares?), Ricardina (A poesia da arte negra) e Eduardo de Oliveira e Oliveira (Ganhos do negro no mundo).⁵⁹

Por meio dessa comparação entre as duas entidades de grande importância para luta racial no contexto histórico das décadas de 1970 e 1980, é possível entender e ampliar a ideia sobre o movimento negro organizado. Considera-se a existência de um movimento negro a partir dos primeiros africanos sequestrados e escravizados que se organizaram para resistir ao sistema opressor escravocrata. Quem nos ajuda a compreender melhor essa definição mais

⁵⁷ TREECE, *op. cit.*, 2018 p. 171

⁵⁸ TAVARES, 2008, p. 11; PEREIRA, 2010, p. 187 apud TREECE, 2018 p. 182

⁵⁹ VARGENS, *op cit*, 1987:82

ampla do movimento negro, sobre os que lutaram por melhores condições de vida e contra o racismo é Joel Rufino dos Santos.

Todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer termo (aí compreendidas de mesmo aquele que visam à autodefesa física e cultural do negro), fundadas e promovidas por pretos e negros (utilizo preto, neste contexto como aquele que é percebido pelo outro; e negro como aquele que se percebe a si). Entidades religiosas, assistenciais, recreativas, artísticas, culturais e políticas; e ações de mobilização política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, rebeldia armada, de desenvolvimento artísticos. Literários e folclóricos – toda esta complexa dinâmica, ostensiva ou invisível, extemporânea ou cotidiana constitui movimento negro⁶⁰

A análise da trajetória, das ações e das obras musicais dos nossos personagens nos levam a entendê-los refutando o papel de “intérpretes e, em lugar disso, tem se apresentado como pensadores negros e intelectuais de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um discurso político e filosófico.”⁶¹. O samba tem sido o caminho desses homens para dialogar com sua comunidade, trazendo à baila, sendo influenciado e influenciando o discurso da positivação da identidade negra no contexto da redemocratização política brasileira.

Através das diferentes formas de expressões musicais e culturais negras percebe-se a intenção dos sambistas num sentido de demarcar o posicionamento contra o racismo, a exploração econômica e a marginalização da população negra fortalecendo a autenticidade da produção da cultura negra. Esse processo de legitimidade das expressões negras conduzido por Candeia, Nei Lopes e outros expoentes do samba nas décadas de 1970 e 1980, é visto como uma continuidade do que vinha sendo feito pelos baluartes do samba, como no disco *Gente da Antiga*, disco de Clementina de Jesus, Pixinguinha e João da Baiana, gravado em 1968 e o disco *Canto dos Escravos* de Clementina, Tia Doca e Geraldo Filme, gravado em 1982. Entende-se a música com um alcance maior do que as palavras, ela tem o poder de sensibilizar e ampliar a comunicação para aqueles que estão fora do mundo acadêmico.

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam

⁶⁰ SANTOS, Joel Rufino dos. “O Movimento Negro e crise brasileira”. In Política e Administração. 1985 in PEREIRA, Amílcar. *op cit* p. 111 e 112.

⁶¹ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro — Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2ª edição) p.164

dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos.⁶²

No entendimento do que é o samba, busco não produzir uma visão essencialista do ritmo e/ou da cultura negra. Não há uma pureza a ser encontrada. A música é vista através do seu potencial de conexão e de produção de uma identidade no interior das comunidades negras.

1.3 “Abre o peito e vem cantar”⁶³ - A análise das canções de Candeia e Nei Lopes

As canções selecionadas para essa análise são em parte de autoria do Candeia e composições do Nei Lopes, são elas *Dia de Graça* (1970), *Sou mais o samba* (1977), *Ao povo em forma de arte* (1978) e *Noventa Anos de Abolição (G.R.A.N. Escola de Samba do Quilombo)* (1979) sambas esses usados para o desfile da Quilombo. O trabalho não tem por intenção investigar de forma ampla as escolas de samba do Rio de Janeiro, mas, sem dúvida reconhece a importância desse espaço para formação dos sambistas, para o fortalecimento da comunidade. Inclusive, mais a frente, discutiremos como os sambas de terreiro e os pagodes (festas) podem ser entendidos como espaços de sociabilização dos sambistas.

Nesse contexto, as instituições vinham passando por

Transformações reais e profundas de ordem social, econômica e estética já começavam a atingir o formato e a organização dos desfiles, incluindo restrições punitivas à duração permitida para cada escola e a imposição pelas emissoras de um regime mais rigoroso de programação; a cobrança de ingressos pagos; a expansão da base social das escolas para acomodar os turistas e os moradores de classe média da zona sul; o registro de direitos autorais para a composição dos sambas-enredo, o que obrigou as escolas a se adaptarem às exigências comerciais da indústria fonográfica, e, mais controvertida ainda, a influência crescente de uma nova categoria de figurinistas, coreógrafos e cenógrafos profissionalizados, muitas vezes de formação universitária – os carnavalescos – sobre a conceituação e a execução de cada desfile⁶⁴

⁶² *Idem* p. 209

⁶³ Verso da canção *Força, Fé e Raiz*. De autoria de Arlindo Cruz e Sereno. Gravado pelo Grupo Fundo de Quintal no Disco Mapa da Mina em 1986.

⁶⁴ CUNHA, Ana Cláudia da. *O Quilombo de Candeia: um teto para todos os sambistas*. 124 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2009.

Essa crítica não era uma novidade no mundo do samba, pois importantes sambistas como Ismael Silva e Cartola já criticavam as escolas lendárias que tinham ajudado a fundar na década de 1920 (Estácio e Mangueira, respectivamente) por abandonarem o espírito tradicional da festividade popular em favor dos espetáculos extravagantes dominados por interesses comerciais.⁶⁵ Ao estudar o samba e as manifestações culturais que o envolvem, nota-se que o ritmo vive em constantes disputas, como é o caso de *Pelo Telefone*, samba gravado em 1917 por Donga, mas que teria sua autoria reivindicada por Tia Ciata e outros sambistas, acusando-o de se apropriar de algo que foi construído coletivamente em uma das festas na casa da tia baiana⁶⁶. Segundo Sandroni, há um protesto contra a presunção de autoria da música *Pelo Telefone* por Donga “em versos que parodiavam a parte III da versão gravada”⁶⁷, tornando mais evidente a desavença entre os sambistas na versão publicada no *Jornal do Brasil* no dia quatro de fevereiro de mil novecentos e dezessete.

1ª Parte
 Pelo telefone a minha boa gente
 Mandou avisar!...
 Que o meu bom arranjo era oferecido
 Para se cantar!...
 2ª Parte
 Ai! Ai! Ai!... Leve a mão
 A consciência!...
 Ai! Ai! Ai!... porque
 Tanta presença!...
 Meu bem!
 1ª Parte
 O que cara dura de dizer nas rodas
 Que este arranjo é teu?...
 E do bom Hilário e da velha Ciatta
 Que o Sinhô escreveu!...
 3ª Parte
Tomara que tu apanhes
Para não tornar a fazer isso
Escrever o que é do outros
Sem olhar o compromisso⁶⁸

Em *Pelo Telefone* registrado pelo Donga os versos que são alvos da crítica vista na 3ª parte da canção acima aparecem dessa forma:

Tomara que tu apanhes
 Pra não tornar fazer isso

⁶⁵ RODRIGUES, 1984, p. 109 apud FERNANDES, 2014, p. 14 in *op cit* TREECE, p 172

⁶⁶ Ver mais GOMES, Tiago. *Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930*. Afro-Asia (UFBA), MOURA, Roberto M. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

⁶⁷ SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 p.119

⁶⁸ *Jornal do Brasil*, p. 17, 4 fev. 1917. Biblioteca Nacional

Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço⁶⁹

Um outro exemplo é a troca de farpas entre João da Baiana e Ismael Silva, onde ambos denunciam que o que outro faz não é samba.

Donga: Ué, 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: Isso é maxixe.
Donga: Então o que é samba?
Ismael:
“Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é pra fingir mulher
A orgia assim não vou deixar”
Donga: Isso não é samba, é marcha.⁷⁰

Os dois casos apresentados acima evidenciam para nós um pouco das disputas que estão ao redor do samba. O ritmo é vivo e se transforma a todo tempo, com contribuições dos mais novos. Muitos sambistas podem ainda buscar o mito de origem em torno do samba, discutir qual é o mais puro e genuíno, porém será uma tarefa difícil de concluir. Assim como Paulinho da Viola que nos alerta “Tá legal/Eu aceito o argumento/Mas não me altere o samba tanto assim”, celebro as mudanças e valorizo os sambistas mais antigos ao mesmo tempo buscando entender o que irá permanecer e o que vai se transformar. A mudança é parte integrante do samba, é o caminho que todo sambista faz: olhar para o seu ancestral para produzir a partir daquilo que lhe foi ensinado, adicionando à sua produção doses de seu tempo presente e de sua subjetividade. Essas disputas também estarão presentes no final da década de 1980 e início de 1990 a partir do surgimento de novo segmento musical ramificado do samba que se convencionou chamar de “Pagode romântico” ou como hoje em dia é referenciado de “Pagode 90”.

As obras vistas aqui são sambas com inovações percussivas, que apresentaremos no próximo capítulo, e com um andamento mais rápido do que os da geração anterior. A exemplo disso descrevo a fala do Cartola durante o programa MPB Especial, em 1974, o sambista

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p 20.

⁷⁰ MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 40

afirma “no tempo que samba era um samba lento, calmo, bonito. Não é como agora que é aquela correria... o samba de hoje tem que ser corrido. Tem que cantar correndo. No meu tempo não, ele era lento.” E não pretendo caracterizá-lo como um ferrenho defensor do samba do “seu tempo”, porque nesse mesmo programa ele leva consigo a jovem sambista e compositora Leci Brandão deixando claro sua relação como presente e o futuro do samba. Quero dizer com isso que podem existir as divergências, as “rixas”, sambistas mais puristas, etc., porém percebemos que sempre haverá espaço para o novo e para as trocas entre gerações de sambistas, aspecto bem representado quando vemos Cartola junto de Leci e quando um jovem sambista busca suas referências musicais nos mais antigos compositores. A vivência e a construção do sambista relaciona-se com o passado do ritmo visando aprender e depois podendo escolher os caminhos que serão percorridos.

As canções selecionadas serão nossas fontes a serem trabalhadas com os alunos. Sabendo que música tem relação com as emoções dos seres humanos, no presente trabalho busca-se promover o ensino de história a partir das sensibilidades dos discentes. Entende-se as canções como vestígios e o objetivo é criar uma conexão entre presente e passado, explorando as visões dos estudantes sobre seu contexto atual, sobre espaço e tempo em que estão situados.

A partir da perspectiva de valorização do negro na construção histórica do Brasil vemos algumas canções que vão ao encontro desse ideal. Vejamos o registro musical “Dia de Graça”⁷¹ de Candeia.

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)
 As escolas vão desfilar (garbosamente)
 Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)
 Vamos esquecer os desenganos (que passamos)
 Viver alegria que sonhamos (durante o ano)
 Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor
 Mas depois da ilusão, coitado
 Negro volta ao humilde barracão
 Negro acorda é hora de acordar
 Não negue a raça
 Torne toda manhã dia de graça
 Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém
 Todas as raças já foram escravas também
 E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias
 E cante o samba na universidade
 E verás que seu filho será príncipe de verdade
 Aí então jamais tu voltarás ao barracão⁷²

⁷¹ <https://open.spotify.com/track/6yuvRLRCvBXZWP6Cn4AOga?si=380092fd8da84b5f>

⁷² <https://www.letras.mus.br/candeia/95696/>

Na canção “Dia de Graça” interpretada e gravada por Candeia no disco “Candeia”, em 1970, percebemos uma convocação para que negras e negros busquem a altivez e se reconheçam como dignos de estarem em outros espaços que não sejam o da subalternidade “E cante o samba na universidade/E verás que seu filho será príncipe de verdade/Aí então jamais tu voltarás ao barracão.” Um estímulo ao estudo e ascensão social.

Talvez, se fizermos uma leitura rasa da canção, sem avaliar o seu contexto de criação, poderíamos pensar que há um descrédito nas outras formas de saber e uma exaltação ao modelo de conhecimento produzido nas universidades. Porém, gostaria de ressaltar o cenário, fruto do “milagre econômico”, de que “o crescimento econômico que ocorreu durante os “anos de chumbo”, principalmente entre os anos de 1968 e 1973”⁷³ possibilitou [...] o boom do ensino universitário privado, responsável por um grande número, proporcional, de negros graduados.⁷⁴ Embora fossem de origem humilde e ainda vivessem em situação de pobreza, cursavam o ensino superior nas décadas de 1970 e 1980. Fato que levava a constituir uma “elite intelectual negra” que “desempenhou uma função pedagógica - esta entendida enquanto relação dinâmica - que se configurou seu início [nos anos 1970] como de ensino e aprendizagem”, em várias partes do país.⁷⁵ Por isso nos versos “*E cante o samba na universidade / E verás que seu filho será príncipe de verdade / Aí então jamais tu voltarás ao barracão*” Candeia destaca a importância da educação para ascensão social de negras e negros.

A educação é vista como forma de emancipação do povo negro “um ato contra hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista.”⁷⁶ Novamente, podemos estabelecer uma relação entre cultural e político que

Na criação do Movimento Negro Unificado, em 1978, já havia menção à necessidade de reeducação da sociedade, no sentido de rever o papel e a história do negro no país, sendo esta uma demanda antiga (PEREIRA, 2012, p. 113). O que Abdias do Nascimento (1978) chama de “embranquecimento cultural”, perpetrado através do mito da democracia racial, submete o negro a um processo de assimilação e miscigenação cultural baseado na ideia de “inferioridade do africano e seus descendentes” e utilizado como estratégia de manutenção de poder que destrói “o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria”⁷⁷

⁷³ PEREIRA, *op cit*, 2013 p 231

⁷⁴ SANTOS. 198 p 290 apud PEREIRA 2013 p 232

⁷⁵ MONTEIRO, 1991 p. 13 apud PEREIRA, 2013 p. 232

⁷⁶ hooks, bell . *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017: p. 10

⁷⁷ NASCIMENTO, 1978, p. 93;94 in PEREIRA,CRESPO,SILVA e LIMA, *História Oral e educação antirracista*. 2021 p. 64

Relacionando educação, samba e movimento negro vemos agora algumas das canções que dialogam com o processo de valorização da identidade negra.

Nei Lopes com um dos seus parceiros mais presente, Wilson Moreira, lançou em 1980 o disco “A arte negra de Wilson Moreira & Nei Lopes”, coleção dos sambas que já havia sido lançado anteriormente, como é o caso de *Ao povo em forma de arte*⁷⁸ (1978).

Quilombo, pesquisou suas raízes
 Nos momentos mais felizes
 De uma raça singular, e veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular, há mais...
 Há mais de quarenta mil anos atrás
 A arte negra já resplandecia
 Mas tarde a Etiópia milenar
 Sua cultura até o Egito estendia
 Daí o legendário mundo grego
 A todo negro de etíope chamou
 Depois vieram reinos suntuosos
 De nível cultural superior
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Em toda cultura nacional
 Na arte, até mesmo na ciência
 O modo africano de viver
 Exerceu grande influência
 O negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou
 Sem abandonar suas raízes
 Por isso o quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 A histórias de suas origens
 Ao povo em forma de arte

Destaca-se nesse samba a importância que os compositores atribuem à pesquisa para escrever sobre o negro brasileiro, já abre com os versos “*Quilombo, pesquisou suas raízes.*” É bom frisar o fato mencionado acima sobre a formação de uma elite intelectual negra e Nei Lopes está dentro desse recorte tendo se formado em Direito e Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Talvez por isso sua forma de compor que irá relacionar o passado com o presente das negras e negros brasileiros seja tão evidentes. “*Nos momentos mais felizes*” aqui novamente refutando a história de sofrimento marcada pela escravidão.

⁷⁸ <https://open.spotify.com/track/0g2I2BMC4O11Xa9sFgTKsR?si=04c22e8b636c48c5>

Outro ponto para ser mencionado é a narrativa que exalta a história e a contribuição da população negra para o Brasil. Mesmo ao apresentar o passado de tempos infelizes o samba traz o discurso de superação em “Lutou, viveu, morreu e se integrou/Sem abandonar suas raízes/Por isso o quilombo desfila/Devolvendo em seu estandarte/A histórias de suas origens/Ao povo em forma de arte.”

Outro samba que se encontra no mesmo disco citado acima é *Noventa Anos de Abolição (G.R.A.N. Escola de Samba do Quilombo)*⁷⁹ de 1979. Vejamos:

Hoje a festa é nossa
 Não temos muito para oferecer
 Mas os atabaques vão dobrando
 Com toda alegria de viver
 Festa no Quilombo
 Noventa anos de abolição
 Todo mundo unido pelo amor
 Não importa a cor, vale o coração
 Nossa festa hoje é homenagem
 À luta contra as injustiças raciais
 Que vêm de séculos passados
 E chega até os dias atuais
 Que vêm de séculos passados
 E chega até os dias atuais
 E então
 Reverenciamos a memória
 Desses bravos que fizeram nossa história
 Zumbis, Licutã e Aluma
 Zundu, Loei, Sanin e Dandarã
 E os quilombolas de hoje em dia
 São candeia que nos alumia
 E hoje nesta festa
 Noventa anos de abolição
 Quilombo vem mostrar que a igualdade
 O negro vai moldar com a própria mão
 (Com a própria mão)
 Quem luta pelo seu lugar ao Sol
 Não é só bom de samba e futebol

Ao fazer a análise da canção, logo no início nos versos, “*Mas os atabaques vão dobrando/Com toda alegria de viver*”, um ouvinte desatento ou não conhecendo as religiões de matriz africana pode não entender o que isso significa. Atabaque é designação geral dos vários tipos de tambor usados nos cultos afro-brasileiros. No sentido estrito, é um instrumento de percussão que consiste em um corpo de madeira cilíndrico e afunilado, revestido, na extremidade mais larga com uma pele animal, usualmente são feitas de cabra ou cabrito que passou por uma cerimônia feita no terreiro. Geralmente, compõem as atividades três atabaques o Rum, Rumpi e Lê.⁸⁰ Dobrar o atabaque no candomblé é quando o Ogan que está

⁷⁹ <https://open.spotify.com/track/3RzRy9Mt8q9nkq6atJwTgD?si=c5bfd7bdb1ab47b3>

⁸⁰ LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro* – São Paulo: Selo Negro Edições. 2006. p 23.

no Rum, atabaque de maior importância e de som mais grave, contrapõe a cantiga que está sendo executada e dessa forma o Orixá/Vodun que está no salão, no momento da cerimônia, conhecido como Xirê, pode desenvolver sua dança em atos que representam suas características ou a dobra no atabaque também é usada para homenagear visitas ilustres que chegam ao terreiro durante as cerimônias. Portanto, dizer que os atabaques estão dobrando significa que estão sendo tocados para celebrar, para estimular os movimentos e para homenagear.

Seguindo pelos versos da canção, nota-se que os compositores dão ênfase “*À luta contra as injustiças raciais*” e denunciam o racismo ainda presente na sociedade. O que vemos é uma narrativa que nega uma visão do negro como sujeito passivo e que luta pela sua ascensão social.

Nos versos “*Reverenciamos a memória/Desses bravos que fizeram nossa história*” vemos o posicionamento contra o apagamento da memória de personagens negros da nossa história. Não entendido puramente como um acaso, “refiro-me aqui à morte ou esquecimento social por meio da qual determinada memória coletiva (grupal) é tornada necrosada, amortecida e, por conseguinte, torna-se fundadora de um projeto social, político, histórico, idealizado por setores de uma elite que busca abstrair partes de um processo de re-existências de algum grupo da história.”⁸¹ É valorizada a luta para retirar o negro do lugar de escravizado, de sujeito anônimo, tendo sempre que reafirmar que “os negros não eram “anônimos”, mas (re)semantizaram de forma diversa os códigos sociais, políticos e culturais vigentes.”⁸² .

Através dessas práticas, como o silenciamento e o apagamento das memórias de personagens negras brasileiras, percebe-se um efeito devastador nas gerações que seguem sem conhecer referências históricas sobre o seu povo, que passam a vida tendo referenciais brancos para construir suas histórias e trajetórias anulando suas subjetividades. O conceito de Necromemória nos ajuda a compreender essa questão. Essa política é instrumentalizada pelo Estado e por outras camadas da sociedade que levam a frente esse projeto de morte.

A conceituação de necromemória é a expressão do poder e a capacidade de determinado Estado (necropolítica e necropoder) manipular as construções, as representações e os destinos políticos de determinado grupo, a partir das interações do passado com o qual esse grupo terá acesso, mantendo constante a mortificação de determinadas memórias. [...]

[...] Necromemória é uma política pública de Estado. Ela visa a decidir como e a partir de quais enquadramentos a memória negra brasileira será atualizada. Um enquadramento de memória é, por si só, um ato de violência que pode ocorrer

⁸¹ CAMILO, Vandelir. *Necromemória: Reflexões sobre um conceito*, RJ, Brasil, 2020 p. 8

⁸² DOMINGUES. *Protagonismo negro em São Paulo*. História e historiografia. SP: SESC, 2019 (O negro no pós-abolição: um sujeito anônimo?)

através da historiografia nacional, dos processos patrimoniais ou por meio de representações e usos sobre o passado por meio de uma indústria cultural. Há uma política (presente) em determinar o enquadramento do que lembrar (passado) para projetar o lugar do negro no porvir (futuro), para isso desmemorializando traços de identificação cultural, linguística e religiosa.⁸³

Os sambas “Noventa Anos de Abolição (G.R.A.N. Escola de Samba do Quilombo)” e “Ao povo em forma de arte”, gravados no disco “A arte negra de Nei Lopes e Wilson Moreira” em 1980, ajudam a refletir sobre aspectos importantes da luta negra para vencer o racismo do Estado brasileiro para com a sua população. “*O modo africano de viver/Exerceu grande influência/O negro brasileiro*; essa abordagem da canção de Moreira e Lopes é atual e dialoga com as pautas de valorização e inserção do Ensino de História da África e da cultura africana e afro-brasileira determinadas pela lei 10.639.

Portanto, vemos nessas canções e nas trajetórias desses compositores/sambistas as pistas deixadas para refletir sobre as expressões, os códigos de condutas, representações, crenças do período de reabertura da ditadura militar no Brasil, sem negar as contradições e os problemas a serem reconhecidos no seio dessa manifestação cultural, assim como a questão das mulheres sambistas que despontavam nesse contexto.

Durante as análises e a pesquisa sobre as canções e as trajetórias dos sambistas, evidenciamos que determinados aspectos e condutas são contraditórios ao processo de luta por igualdade e cidadania proposto pelos personagens em questão. Um deles é o machismo, presente em algumas canções e até nas relações com suas companheiras, como é o caso do Candeia que, no dia do seu acidente estava acompanhado de Waldir 59 e de uma outra mulher. Ao final do seu depoimento, dona Leonilda, esposa de Candeia, o perdoa e comenta sem ressentimentos “Se ele fosse para casa ver a gatona, que estava à sua espera, nada disso teria acontecido, mas foi levar a gatinha em casa... No hospital, ele me pediu perdão...” Não se trata de fazer um juízo de valor negativo e nem promover um discurso moralista, procuro chamar atenção para o aspecto humano dos sambistas para que evitemos essencialismos em torno do samba e da imagem desses homens. Assim como Zé Luiz e Nei Lopes em *Eu não fui convidado*⁸⁴, gravada em 1985 pelo grupo Fundo de Quintal.

A canção tem características machistas na letra ao relacionar o passado do casal como um investimento feito pelo eu-lírico (homem), e que agora, a mulher, em seu novo relacionamento, deveria lhe convidar para o casamento como forma de agradecimento. Na canção a mulher aparece como um objeto que lhe pertence. O samba é um partido-alto, que se

⁸³ CAMILO, *op. cit.* p. 10

⁸⁴ <https://open.spotify.com/track/5vTP8xPwNe1loILmMJ8uzK?si=7a29170508b246a3>

configura através do refrão (primeira parte), sendo os versos improvisados durante as rodas de samba. Os momentos mais críticos a música são as “segundas partes” “Vou lhe dizer o que eu acho/Sem nenhum constrangimento/Quem tem teto muito baixo/Não se mete em casamento/Diga pro seu novo amor/Essa ele tem que saber/Quero cinquenta por cento/Do investimento que eu fiz em você”.

Em “*Tributo a Monsueto/ Casa um da vila*”⁸⁵, gravado em 1973 por Martinho no disco *Origens (Pelo Telefone)*, “Essa nega pra ser minha/Vai ter muito que sofrer/Apanhar quando merece/Apanhar sem merecer”. Vemos esses aspectos em “*Mordomia*”⁸⁶ de Almir Guineto, gravado em 1982, canção em que o eu-lírico responsabiliza a mulher pela desordem da casa, pelos problemas com a vizinhança e por sua companheira não lhe satisfazer os desejos sexuais. “De noite eu chego cansado e suado/Quero ir no banheiro está sempre ocupado/A pia está cheia e vazia a panela/A turma lá em casa só fica naquela/Sou eu que aguento o supermercado/Sou eu que aguento o vizinho do lado/E na madrugada ainda sou maltratado.”.

A crítica se faz necessária, mesmo entendendo que essas produções têm as marcas de seu tempo. Candeia e Nei Lopes sendo dois grandes sambistas e ativistas da causa negra, no Brasil da redemocratização, endossam em sua arte a crítica que vinha do movimento negro direcionada à esquerda que não colocava a questão racial como um problema brasileiro a ser enfrentado. Entretanto, também são atravessados pelo machismo. *Nós* homens negros demoramos muito para aprender a escutar a dor e a solidão da mulher negra. Inclusive, são canções que podem ser trabalhadas em sala de aula com os alunos, a fim de promover uma escuta ativa e crítica acerca da mensagem que está sendo transmitida naquela música. Durante um longo período, as barreiras e o machismo vêm sendo questionados e hoje, felizmente, temos um cenário no samba carioca de diversas rodas de samba com a participação e agência de mulheres pretas que se afirmam no mundo do samba.

Destacam-se importantes pontos de difusão dos sambas de 1970 e 1980 pelos sambistas, que buscavam, através de eventos em ambientes dissociados das escolas de samba, “defender um trocado”. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas trazem no *Dicionário da História Social de Samba*, no verbete Pagode, alguns locais de importantes reuniões que ocorriam na sede do Cacique de Ramos, essas protagonizadas pelo grupo de Fundo de Quintal, onde se abria espaço para que diversos sambistas iniciantes pudessem mostrar suas canções e de grande disputas de partido-alto, mas também ocorriam encontros na casa de João Nogueira,

⁸⁵ <https://open.spotify.com/track/1MkJo7qnh3PN78cMpd616?si=4c10701d05944b7a>

⁸⁶ <https://open.spotify.com/track/2Aa8W4M3d1FV1SqdbNyGXC?si=b9b5ef5487c7426a>

que viria a ser o Clube do Samba, posteriormente surgiria o Terreirão da Tia Doca e o Pagode do Arlindinho, ambos no subúrbio, respectivamente em Oswaldo Cruz e Cascadura. Esses eventos estão inseridos em um contexto histórico que permite ampliar o debate sobre as questões de identidade negra brasileira que aparecem nas canções. Por isso;

Sem negar a liberdade individual nas “apropriações culturais”, temos que levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como, por exemplo, a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo. As apropriações, usos e mediações culturais tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles. Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados⁸⁷

Nei Lopes em seu livro, de 1981, *O Samba na realidade*, abordou os problemas que estão na estrutura das escolas de samba⁸⁸. Após uma análise histórica e social do samba e das escolas de samba, o autor afirma que não houve a ascensão social do sambista em sua maioria. As escolas de sambas compõem um quadro de milhares de pessoas e achar que todas elas conseguiram mudar sua condição social através do samba é ingenuidade. “[na] realidade, o samba já propiciou melhores de condições de vida a alguns sambistas, geralmente compositores, instrumentistas e cantores[...]”⁸⁹ Reflexo das relações sociais a nível nacional, vemos uma realidade excludente e desigual também presente nas escolas de samba onde se detém nas mãos de poucos o lucro e o poder, descaracterizando a sua função de aglutinadora social. Ao final, o autor ilustra o cenário encontrado nas quadras das escolas de samba.

Tudo isso vem afirmar o seguinte: a presença do elemento estranho, mais a oficialização dos concursos, mais a atuação de certo tipo de imprensa e das multinacionais do disco, aliados ao sonho de uma profissionalização que nunca ocorreu verdadeira e globalmente, veio destruir o espírito de comunidade que caracterizou as escolas até uma certa época. O samba hoje proporciona renda ao Estado, enseja tráfico de influências e dá prestígio aos dirigentes. Mas, em contrapartida, as escolas deixaram de ser fator de aglutinação comunitária para serem deturpadas sociedades comerciais onde o lucro é o objetivo. Esse lucro, entretanto, beneficia a outros que não o verdadeiro sambista, o qual quase sempre alijado do centro das decisões, assiste perplexo às coisas se transformarem e, em geral, quando quer ganhar algum dinheiro com o samba a não ser que entre para certas cúpulas dirigentes ou escolha a profissão de "dono" de ala), tem é que continuar dentro ou fora da quadra vendendo churrasquinho, vendendo para o patrão chapeuzinhos e lembranças, pobre e anônimo como sempre.⁹⁰

⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 37

⁸⁸ LOPES, Nei. *O Samba na Realidade... a utopia da ascensão social do sambista*. Codecri. 1981.

⁸⁹ LOPES *op cit*, 1981: p. 74

⁹⁰ LOPES, *op cit*, 1981. p.76

As reflexões acerca do que se tornaram as escolas de samba, o lugar social do sambista (negro), em meio às transformações destas e a construção de novos espaços, seja nos pagodes espalhados pela cidade, seja na G.R.A.N. Escola de Samba Quilombo, informam aos participantes desses eventos e convocam os ouvintes à formação de uma consciência racial através das suas canções e letras. Vejo na música o potencial formativo de uma nova visão de mundo, trata-se de uma atividade cultural que envolve os sentidos corporais enquanto brincamos e sambamos, escutamos, cantamos e refletimos sobre nossa condição. Os sambas (canções) são feitos por homens pretos advindos das classes populares, por isso influenciam e são influenciados pelas mesmas questões que atingem aqueles que vão ao samba em busca de uma distração.

Com maestria o samba sempre soube denunciar, à sua maneira, os problemas sociais da população negra e pobre nesse país desde *O Bonde de São Januário*⁹¹ (1940), de Wilson Baptista e Ataulfo Alves e gravada por Cyro Monteiro, à *Comunidade Carente*⁹² (2003), de Barbeirinho do Jacarezinho, Luiz Grande e Marquinhos Diniz gravada por Zeca Pagodinho. A primeira canção em sua letra oficial não contém os versos que ganharam popularidade na boca dos foliões do Carnaval de 1941. “*O bonde São Januário/ Leva mais um grande otário/ Sou eu que vou trabalhar*”. Uma crítica ao governo de Getúlio Vargas e seu ideário trabalhista. Os compositores, que tinham suas composições censuradas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, conseguiram “burlar o discurso do poder e revelar o logro no jogo da linguagem é estratégia de malandro. Significa valer-se dos dois lados da fronteira – o trabalhador e a lei – usar ambos e agir em proveito próprio.”⁹³. Como já havia dito o samba e os sambistas usam a fresta para se afirmar. “Seu poder especial deriva de uma duplicidade, de localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas, e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade”⁹⁴

A música nos permite trabalhar com essa perspectiva de multiplicidade e com as fronteiras a serem transpostas pelos alunos e pelo professor. No caso do docente que opta por trabalhar com as canções, é possível escolher uma metodologia de análise como a de dialogar com o contexto de produção da canção, refletir sobre a trajetória do artista e/ou compositor, destacar elementos e instrumentos rítmicos e/ou circulação da canção etc., superando a prática de somente interpretar a letra. Para o estudante, é previsto que as aulas lhe forneçam uma

⁹¹ <https://open.spotify.com/track/5g50IQqNWve4jSVzVAmLBb?si=0942a993021f4c54>

⁹² <https://open.spotify.com/track/6NndQT4rWnZTrBanadIPmx?si=13491b0c48864911>

⁹³ SCHWARCZ; Lilia Moritz e STALING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*: Companhia das Letras, 2015. p. 383

⁹⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* – São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro 2012. p. 159

leitura crítica de mundo, cruzando os limites do letramento convencional e englobando outra linguagem (a música) e outras mídias para o ensino de história. No nosso caso destacamos ainda as disputas e mudanças ao longo do tempo no ritmo escolhido e como o samba possibilitou novas representações sociais do negro no período abordado.

Desejo chamar atenção para a performance, o ritual e os gestos. Por isso, adiante, vamos avaliar o papel das rodas de samba na construção da sociabilidade entre diversos indivíduos, na formação das suas identidades e como esses espaços ajudam a afirmar e difundir o ideal positivado da identidade negra em formação.

2 “ENCHE MEU COPO AQUI” – A SOCIABILIDADE NAS RODAS DE SAMBA E O PROTAGONISMO DAS MULHERES NO SAMBA

[...] Me formei sem ter ensino
 Só de ouvir seu Marcelino no botequim filosofar
 Eu estava lá
 A paixão foi minha sina
 Diploma eu ganhei nas esquinas⁹⁵

As relações de sociabilidade que existem em uma roda de samba, num samba de terreiro e em outros espaços também são de grande valor para afirmar a ideia de que o samba ensina. Analisando na prática como funcionam os encontros dos sambistas, observa-se um processo de socialização e de formação dos indivíduos que frequentam as rodas de samba. Como vimos anteriormente na G.R.A.N. E. S. Quilombo, Candeia e os outros responsáveis pela agremiação convidavam militantes do movimento negro para palestrar sobre temas ligados à negritude, ao debate racial e ao processo de valorização de homens e de mulheres negras. Tais práticas de sociabilidade em torno das atividades culturais negras são percebidas em outros recortes temporais. Essas construções estão presente nas relações sociais e padrões de comportamentos desde as primeiras manifestações do ritmo, quando ainda se fazia o samba nas casas das tias baianas junto como os candomblés, como destaca Muniz Sodré em seu livro, *Samba, o dono do corpo*:

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas[...]⁹⁶

As práticas anteriormente produzidas no interior das irmandades negras, nos quilombos, nas sociedades beneficentes e nas comunidades negras do início do século XX, que tinham como eixo central as matriarcas baianas, se ligam agora, nas décadas de 1970 e 1980, a diferentes formas de sociabilidade e de organização. O surgimento dos pagodes nos

⁹⁵ “Fundamento”, Compositores: Wilson das Neves e Paulo Cesar Pinheiro - 1996

⁹⁶ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo* - 2.ed - Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 14

subúrbios cariocas, para além da busca de ascensão do sambista, também assegurava a união da comunidade negra, a proteção aos pares e, sobretudo, a manutenção do samba enquanto ritmo e manifestação cultural. O que se vê nas rodas de samba é o ensino e a aprendizagem entre gerações.

Nas rodas, seus frequentadores, sambistas, músicos e público aprendem com o samba que está sendo tocado. São nesses espaços que os mais jovens escutam os ensinamentos dos mais velhos como, por exemplo, em um partido alto é sabido que se deve fazer silêncio e prestar atenção quando um dos versadores está respondendo ao outro, que todos podem participar da construção do repertório, mas respeitando a vez do próximo, que se deve pedir licença ao se sentar à mesa e tocar qualquer instrumento.

Esses tipos de conhecimento ligados à iniciação são transmitidos, de forma não sistemática, durante festas, jogos ou eventos. São sempre celebrações e atividades alegres, demonstrando que qualquer situação do cotidiano pode lentamente nos ensinar. Assim, essa forma de ensinamento não se apresenta como algo externo; o saber está implicado na vida, é vida.⁹⁷

Os sambistas trocam experiências, informações e conhecimentos. Eles aprendem uns com os outros, o samba é um lugar de ensino/aprendizagem. A roda é uma agente informal da educação sem uma hierarquia sistemática, sem a submissão a modelos formais de educação, sem educadores profissionais. Os saberes são construídos de maneira descentralizada, nos bares, esquinas, rodas, festas públicas e nos pagodes de fundo de quintal das casas do subúrbio. Os conhecimentos são desenvolvidos e aprendidos de forma autônoma, produzidos através das relações interpessoais e das relações com o meio. “É um lugar social, político e cultural que se reflete nas formas que esses grupos têm de viver, cantar, dançar, falar, vestir, comer, ler, escrever e representar o mundo.”⁹⁸

Ao longo dos anos escolares as ações e os nomes de personagens negras e negros tendem a ficar mais escassos. O período ditatorial civil militar, no material utilizado pela escola em que leciono, ao abordar temática da “Arte como protesto” o samba e outros nomes de sambistas não estavam presente no referido capítulo. Faltando discutir o protagonismo negro naquele período.

O uso do samba problematiza a questão racial no período ditatorial civil militar a partir da escuta ativa das canções, isto é, pensar a música dentro do seu contexto avaliando de forma crítica o texto e a música. A canção não deve ficar restrita ao campo somente da ilustração do

⁹⁷ BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. EdUERJ: Rio de Janeiro. 2012 p. 92

⁹⁸ Idem p. 92

discurso ou validação do mesmo. Sua utilização como fonte histórica, assim como fotos, jornais, certidão de casamento, registros policiais, dentre outros materiais são produtores de conhecimento histórico acerca de um período estudado. “Elas são indícios de situações vividas e das diversidade de formas de ser e agir.”⁹⁹ A junção dos campos da História e da Música já vem sendo discutida em trabalhos como de João Alfredo Libânio Guedes em seu livro *Curso de didática da História* desde a década de 70 e para ampliação desse debate seguem os trabalhos como *História e Música* de Marcos Napolitano e *Canção Popular Brasileira e o Ensino de História* de Miriam Hermeto e outros.

O pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Basicamente, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, que separamos apenas para fins didáticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade. São eles: 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc).¹⁰⁰

A música nos permite explorar a leitura, a escuta, a interpretação que pode ser vista como um instrumento pedagógico que canaliza as emoções e os sentidos dos alunos. Partindo do que o professor vai privilegiar em sua análise, pode-se escolher entre letra, música, ritmo, entonação, instrumentos executados sendo possível trabalhar os mais diversos elementos musicais e poéticos.

Desse modo, para observar e refletir sobre códigos sociais, condutas e comportamentos, determina-se como fonte e ferramenta pedagógica as músicas que nos servem para produzir conhecimento histórico através dessas evidências do passado, objetivando-se a sua relação com o presente e articulando com as possibilidades do futuro.

A título de exemplo, vejamos o samba *Pomba-rolou* de Carlinhos Caxambi e Adilson Gavião, interpretado por Jovelina Pérola Negra no disco *Raça Brasileira* de 1985. Nele temos a descrição de um caso que contraria quase todas as práticas adotadas nas rodas de samba. Alguém que chega no samba e não tem o reconhecimento da comunidade, “sujeito metido a compositor”, não reconhece que a roda de samba é um movimento coletivo, “Sem motivo gritava “o mengo já ganhou/Querendo aparecer” e entrar no samba sem anuência, “Pegou a viola sem ter permissão/Sem nenhuma intimidade/Com a viola ele caiu no chão”. Vejamos:

⁹⁹ ALBERTI, Verena, Verbete Fontes IN FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de Oliveira (Org.) *Dicionário de ensino de história*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. p. 107

¹⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: autêntica, 2002. Coleção História e Reflexões. 2002. p. 79-80

Pagode tava animado
 Todo mundo cantando bem alto o refrão
 Partideiro entrava versando
 Tava tudo certo, como estava bom
 Daí a pouco chegou um sujeito metido a compositor
 Querendo abafar no pagode, mas infelizmente ele não agradou
 Daí então
 Daí então foi que virou pomba-rolou (4x)

Chegou um malandro cansado e suado
 Com um copo de pinga na mão
 Sem saber o que estava cantando
 Veio atravessando e fora do tom
 Pulava e dava risada
 Sem motivo gritava "o mengo já ganhou"
 Querendo aparecer, malandro
 E quase que o bicho pegou
 Daí então
 Daí então foi que virou pomba-rolou(4x)

Não se deu por satisfeito
 Pegou a viola sem ter permissão
 Sem nenhuma intimidade
 Com a viola ele caiu no chão
 E como se não bastasse
 Pegou o ferrinho do meu agogô
 Foi batendo na garrafa
 E tanto bateu que a garrafa quebrou

Daí então foi que virou pomba-rolou
 (Na casa do seu nicanô)
 Daí então foi que virou pomba-rolou
 Daí então foi que virou pomba-rolou
 (O malandro vacilou)¹⁰¹

A canção acima reforça essa ideia do samba como um espaço de formação dos indivíduos. A insatisfação do eu-lírico é notória frente ao comportamento daquele que chega à roda de samba e não respeita nenhum dos padrões de comportamentos. Cantar atravessando o samba, atrapalhar o verso do partideiro, pegar o violão sem o consentimento, não ouvir os mais velhos, seja em idade ou em experiência e outros são os erros apontados para ensinar a todos que participam da roda ou para aqueles que ouvirão a canção num outro momento. Quem escuta a música logo entende que é necessário ganhar a confiança e respeito de todos. O samba é uma comunidade em que seus pares aprendem os códigos e condutas para a manutenção e a proteção da mesma. Destaca-se a importância da roda de samba como um evento construído coletivamente. Neste samba são citados aspectos e valores que os ouvintes podem levar para outras instâncias ou instituições do seu cotidiano, por isso ele educa.

¹⁰¹ <https://open.spotify.com/track/6rAHH313OrFKy9RzNqnIIA?si=3f3466f6d0304cd2>

Muitos sambistas aprenderam a versar e a tocar instrumentos musicais observando outros indivíduos nas rodas de samba, olhando os movimentos das mãos e as posturas. Foram essas aulas informais que formaram muitos instrumentistas do samba. Mesmo sem vivenciar seu processo de criação musical na escola formal, os partideiros e sambistas são todos conhecedores da linguagem musical e se expressam por meio dela. Seus saberes foram construídos na experiência ao lidar com conhecimentos práticos. Dentro dessa concepção, ter conhecimento não é aprender coisas, no sentido de acumulação de informações no indivíduo. Conhecimento, para eles, é ter competência acumulada ao longo da vida. Por isso, os mais velhos são considerados mais sábios porque puderam conviver, durante sua vida - que é mais longa - com os modos de pensar construídos pelo grupo. A apreensão desse tipo de conhecimento - extremamente complexo e erudito - é bastante lenta, pois se dá em um processo de iniciação.¹⁰²

As ideias até aqui apresentaram exemplos de uma educação voltada para as relações sociais, estabelecimento de condutas e de ensinamentos em torno do campo musical. Elas não são menos importantes do que o Ensino de História através dos sambas. Portanto, evidenciar que os terreiros, as rodas de samba e os pagodes funcionam como uma das bases de formação dos indivíduos não nos desvirtua do objetivo de abordar o samba como fonte para as aulas de História. Pelo contrário, a meu ver, reforça o caráter plural e educativo do ritmo. Veremos no capítulo seguinte como a proposta didática apresentada pode unir tal perspectiva com o ensino de História.

Ao tratar a roda de samba como um lugar de aprendizado e saberes que resistem ao epistemicídio perpetrado por grupos que visam exterminar os conhecimentos advindos de classes subalternizadas, valorizam-se outras estruturas de organização, outras narrativas, novas perspectivas e visões de mundo. Não se nega a existência de problemas em torno do samba e até mesmo músicas que apresentem ideias racistas, machista e homofóbicas. Porém, busca-se uma outra chave de leitura que nos possibilite trabalhar com as canções e artistas que produziram obras com o objetivo de valorizar a cultura afro-brasileira.

por meio da combinação de elementos distintos, gerou a constituição de um novo estilo que representava uma síntese, no nível significativo, de diferentes formas de adaptação e negociação, mas também de maneiras alternativas de afirmação racial. Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional.¹⁰³

¹⁰² NAPOLITANO, *op. cit.* p.91

¹⁰³ OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado em Comunicação na Universidade Federal Fluminense, 2016. P.172 In LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970* Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018. P 65

A partir dessa reflexão trazida pela pesquisadora Luciana Xavier de Oliveira vista na dissertação de Lucas Pedretti e quase como uma lógica malandra de “travestir-se diante do ‘outro’, que lhe garante o caráter de negociador e a mobilidade por diversas esferas da sociedade...”¹⁰⁴ é proposto ampliar as possibilidades de entender o samba como um meio para denunciar o racismo afastando-se de uma ideia romântica de associação das rodas de samba a uma mobilização política de resistência ou de narrativas que promovem uma visão simplista e racista sobre o samba. Por isso, o samba não pode ser visto como apenas uma prática cultural alienada que não produz uma arte de contestação.

Assim, podemos assinalar a existência, sim, de uma forma específica de violência da ditadura contra a população negra. Como a ideia de “democracia racial” era um importante pilar ideológico do regime, deve-se compreender que a figura do “opositor político” da ditadura acomodava também os críticos da “democracia racial” e os que acusavam e combatiam o racismo. No entanto, a identificação destes aspectos não tem por objetivo chegar à conclusão de que jovens negros[...] teriam sido “perseguidos políticos” da ditadura. Sublinhar essa especificidade é um passo necessário para refletir sobre a dimensão das continuidades existentes na relação entre violência do Estado e população negra.¹⁰⁵

Desde a sua criação “o samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira.”¹⁰⁶ Os homens e as mulheres negras atravessados pelo contexto histórico e que, por meio do samba, utilizavam sua voz como instrumento da denúncia do racismo conscientemente, ou não sabiam quando era o momento certo de “agir” ou não escolhiam canções que fossem críticas demais ao ponto de lhe colocarem sob suspeita. Para esse ponto eu destacaria o próprio número de canções sobre a temática racial presentes nos discos. Em sua maioria, eram canções ligadas ao amor e aos festejos. Canções que denunciavam o racismo registram-se uma ou duas por disco lançado.

Nas rodas de samba dos anos 1970 e 1980 vão se popularizar os sambas de terreiro, esses que passam a ser chamados de samba de quadra, pois desde a década de 1960 as escolas de samba passaram por uma transformação estrutural interna, motivo que leva Candeia a fundar a *Quilombo*. Tais transformações mexem na organização das escolas e, principalmente, na apresentação dos sambas-enredo. Mudanças como o chamado “copidesque”, prática utilizada por carnavalescos em que se juntavam dois sambas concorrentes, desagradavam os componentes mais críticos das instituições. Até hoje existe uma disputa interna para escolher

¹⁰⁴ DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. 1 ed, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. p 50

¹⁰⁵ LIMA, *op cit* - 2018 p. 98

¹⁰⁶ SODRÉ, *op cit* - 1998 p 16

o samba-enredo que a escola vai levar para avenida. Esse evento é um momento importante da escola, porque deveria, na prática, envolver todos os componentes da agremiação. Os compositores, as pastoras, a velha guarda se reúnem para decidir aquele que melhor representará o enredo e, por fim, todos deveriam abraçar o samba escolhido. Após a escolha do samba e durante os ensaios era comum que o samba-enredo não tocasse muitas vezes, pois nesses momentos os sambistas apresentavam os seus sambas de terreiros. Em tempos em que se dizia que para o samba “pegar” tem que cair na boca do povo ou para se conhecer o samba teria que ir às escolas, os ensaios serviam de ambiente para popularização daqueles sambas, o que poderiam ser levados para as gravadoras e, assim, os sambistas em questão teriam maior evidência.

Pensando na trajetória do samba e em suas práticas, podemos voltar para a casa das tias baianas, responsáveis pela manutenção cultural e organização das comunidades onde viviam, onde os sambas (festas) eram feitos na comunidade e para a comunidade. Reuniões em que a religião também estava presente. A sociabilidade para a qual chamo a atenção sempre fez parte do samba e das comunidades negras. Aqui atribuo maior destaque para Tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, nascida em Salvador, em 1854, instalada no Rio de Janeiro desde 1876¹⁰⁷. No contexto da escravidão ainda vigente no Brasil, Ciata era uma mulher livre e supostamente filha de uma africana escravizada.¹⁰⁸ Sua casa na rua Visconde de Itaúna, 119, é considerada por muitos como o local de nascimento do samba. Os relatos de importantes nomes do samba nos ajudam a compreender melhor como esses sambas aconteciam.

Em depoimento João da Baiana¹⁰⁹ afirma:

Havia o candomblé e neste vinha o gege, nagô e a angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeira havia a seção recreativa depois vinha a parte religiosa.¹¹⁰

Pixinguinha¹¹¹ e Donga¹¹² também trazem suas experiências para que compreendamos como funcionava a organização dos eventos:

¹⁰⁷ MOURA, Roberto, *Tia Ciata e pequena África do Rio de Janeiro*, RIO de Janeiro, SMC, 2 edição, 1995.

¹⁰⁸ GOMES, Flávio dos Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2021. P. 544 e 545

¹⁰⁹ Compositor. Pandeirista. Sua mãe, conhecida pelo nome de Tia Perciliana, era baiana, de onde surgiu seu apelido, João da Baiana. <https://dicionariompb.com.br/>

¹¹⁰ LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. Apud *As vozes desassombradas do museu*, Rio de Janeiro, SEC – Museu da Imagem do Som, 1970. v. 1, p. 152

¹¹¹ Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973). Compositor. Orquestrador. Flautista. Saxofonista.

<https://dicionariompb.com.br/>

¹¹² Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974). Compositor. Violonista. <https://dicionariompb.com.br/>

A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro (João da Baiana).

Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba a sala do fundo e a batucada no terreiro (Pixinguinha).

As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada (Donga).¹¹³

“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.”¹¹⁴

Nos anos seguintes, as escolas de sambas passaram a exercer esse papel aglutinador, reunindo a comunidade negra em torno do samba. Sobre o processo de ligação entre os sambas (canções) feitas na casa de Tia Ciata, passando até chegar nas escolas de samba e posteriormente os sambas das décadas de 1970 e 1980, que são o objeto de pesquisa do presente trabalho, não se poderia aqui apresentar ao leitor de maneira linear e teleológica. São processos sociais dinâmicos que envolvem a comunidade negra e seu protagonismo, classes médias urbanas, o advento da indústria fonográfica, os inúmeros subgêneros, as disputas em torno de uma definição sobre ritmo, a ação do Estado sobre o ritmo, as mudanças na estrutura de organização das escolas, etc. que não cabem ao escopo do trabalho. Porém, boa parte da bibliografia usada ajudará o leitor a se aprofundar na história do ritmo e suas implicações. Como destaques temos: *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*, de Sérgio Cabral, *A invenção do Samba* de Hermano Viana, *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni, *Tia Ciata e a Pequena África* de Roberto Moura, *A síncope das ideias* de Marcos Napolitano, *Samba e Partido-Alto* de Denise Barata, *Partido-Alto* de Nei Lopes, etc.

Estabelecendo os terreiros das escolas um lugar de proteção e manutenção da cultura negra, os sambas de terreiros eram produzidos na ou para a escola de samba e serviam como complementação dos ensaios, ocupando a agenda da agremiação. Ao se falar em terreiro é importante perceber o valor simbólico que o termo carrega em si. Ele nos remete às religiões de matriz africana e às condutas que buscavam unir a comunidade. O terreiro de uma casa de candomblé é um lugar sagrado, um espaço onde ocorrem as manifestações espirituais e rituais. O funcionamento deste se estrutura a partir do cumprimento das funções de cada um dos filhos de santo da casa que deve exercer, tudo estabelecido pela hierarquia da religião.

¹¹³ SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 103

¹¹⁴ SOUZA, Claudio Manoel Carneiro de. *O samba na escola: narrativas de rupturas e permanências nos sambas enredo no centenário da abolição*. 2022. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTÓRIA) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

Durante muito tempo a forma de organização que se via nos terreiros das escolas de samba eram parecidas com as da religião. Por isso, os sambas de terreiros vão receber essa denominação desde a década de 1930 até 1960 e por meio do terreiro das escolas de samba que ocorriam o contato entre os componentes e os compositores. Assim, esses conseguiam emplacar seus sambas e o que poderia significar uma certa ascensão social.¹¹⁵

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.¹¹⁶

A partir do ano de 1967, lançamento do primeiro disco de sambas-enredos, os sambas de terreiros perdem força no interior das escolas de samba em função das mudanças nas formas organização e de hierarquia e na divulgação dos sambas, agora, no momento dos ensaios, as atenções estavam voltadas para o samba-enredo que iria para Sapucaí. A partir dessas transformações, os compositores passaram a ter menos importância dentro das escolas, a figura do carnavalesco obtém maior poder e o terreiro se tornaria a “quadra”. Nos anos seguintes, os próprios sambistas buscaram criar espaços para a divulgação das suas composições, como as rodas de samba e pagodes que ocorriam semanalmente, muito desses eventos levavam o nome de artistas, como é o caso do Pagode do Arlindinho em Cascadura.

É nesse contexto, no início das décadas de 1970 e 1980, que começam a surgir os pagodes de mesa (festas). O termo pagode era usado, desde o século XVI, para se referir à “festa ruidosa”. Em função da apropriação e da rotulação que a indústria fonográfica adotou para designar as produções da década de 1990, criou-se uma questão difícil de ser respondida por grandes nomes do samba: “qual a diferença entre o samba e o pagode?”, essa provavelmente já foi ouvida por muitos sambistas. Para tentar responder a essa questão vamos recorrer a Nei Lopes em *Sambeabá – O samba que não se aprende na escola*

Assim como o rock’n roll é uma repaginação do rythm & blues, que por sua vez é o velho blues em andamento acelerado, a forma pagode de fazer samba, apesar das profundas inovações que trouxe, não configura um novo gênero musical, e, sim, uma variante da corrente principal. Mas uma variante que foi responsável por uma renovação estrutural. E isso se vê tanto nos temas e na concepção melódica quanto na sua dinâmica rítmica, bem como na revitalização que trouxe ao partido-alto – que é arte dos bambas, dos verdadeiros sambistas, por ser a forma mais tradicional e

¹¹⁵ LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola* – Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003. P 90

¹¹⁶ SOUZA, *op. cit.* 2022. p 31

difícil de fazer samba. E essa renovação que o pagode trouxe se reflete, primeiro, nos instrumentos e na forma de sua utilização.¹¹⁷

Ao falar do pagode como uma variante do samba e da utilização de novos instrumentos, o grupo Fundo de Quintal é o representante mais significativo desse estilo. O grupo surgiu na Rua Uranos, 1326, sede do Cacique Ramos, bloco de carnaval, fundado em 1961, criado por 3 famílias que já se reuniam em anos anteriores e que mantinham ligações e práticas religiosas umbandistas.¹¹⁸ Entre os anos de 1975 e 1976 as rodas de sambas eram feitas às quartas-feiras, depois do futebol, muito frequentadas por jogadores de futebol profissionais. Em um desses jogos, Alcir Capita, jogador do Vasco, convidou Beth Carvalho para ir ao Cacique, que posteriormente levou o produtor musical Rildo Hora, o mesmo que pouco tempo depois levaria o grupo para gravar o disco *Pé no Chão* da Beth Carvalho em 1978. A partir disso, tornaram-se novidade no mundo do samba, construindo uma sólida trajetória e ainda em atividade. Em 2022 comemorou mais um ano de existência com o lançamento do DVD “*Fundo de Quintal – 45 anos*”.

Destacar o papel desses homens em nosso debate relaciona-se com a sua importância para o mundo do samba como também para a nossa ideia inicial de encher esse copo. Não por acaso, a primeira canção que me chamou atenção para o desenvolvimento da pesquisa foi *Força, Fé e Raiz* (1986), composta por Arlindo Cruz e Sereno, gravada pelo grupo Fundo de Quintal no disco *Mapa da Mina*.

Axé, Axé
Cheia de graça
É a nossa raça cor de café
Passam o que passa
E soltam pirraça, caem no afoxé

Axé, Axé
Chega de pranto
Meu bem abre o peito e vem cantar
Quem sofre tanto
Também tem direito de debochar, axé

Ninguém nega que o negro é
Muita força, fé e raiz
Tem quem negue que o negro quer
Liberdade é o que sempre quis

Mas nem sempre alcança
E não perde a esperança
Solta o corpo e balança

¹¹⁷ LOPES, *op. cit.* 2003. P. 110.

¹¹⁸ Para ver mais – PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

Dança pra ser feliz¹¹⁹

A letra exalta a figura do negro e de sua trajetória numa perspectiva de valorização, propondo superar o passado de violências vividas pela população negra. Ao escutar o fonograma, identifica-se o ijexá¹²⁰, como base rítmica para a execução da música, sendo bastante significativo porque reforça e estabelece o laço com o passado e as contribuições africanas de maneira a enaltecer a cultura negra naquele momento.

Outra característica a ser destacada é a como a percussão no ritmo produzido pelo grupo enfrenta a desafricanização do samba, “processo por meio do qual se retira ou procura tirar de um tema ou indivíduo os conteúdos que o identificam como origem africana”¹²¹. Esse processo é visto em produções da década de 1950 que tentaram padronizar o samba dentro da lógica comercial e internacional. Como podemos ver na fala de Tom Jobim

O autêntico samba negro é muito primitivo. Nele usam-se, às vezes, dez instrumentos de percussão e quatro ou cinco cantores. Ele é cantado alto, e a música, maravilhosa, é sempre muito animada. Já a bossa nova é calma e contida. Ela conta uma história, tentando ser simples, séria e lírica... João Gilberto e eu achamos que a música brasileira até agora tem sido uma tempestade no mar e, assim, queremos torná-la tranquila para que ela possa entrar nos estúdios de gravação. Pode-se dizer que a bossa nova é o samba limpo, depurado. Mas nós não queremos perder o que há de importante nele. Aí o problema é saber como compor sem perder o balanço.¹²²

O que está sendo chamado de primitivo é a percussão, o tambor, o elemento mais característico do samba e da relação com passado africano em nosso país. Nesse sentido, tirar a percussão do samba é deixar mais “limpo”, refere-se ao ato de desafricanizar o ritmo. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, a bossa nova se caracteriza como um movimento musical importante no cenário nacional. Por meio da estrutura rítmica do samba, vários compositores e cantores ganham notoriedade e prestígio, porém, colocando em prática a desafricanização do samba.

Ao longo da década de 1980, [...], o foco das forças de segurança sobre o Movimento Negro iria mudar paulatinamente. A ditadura ficaria mais atenta, no novo contexto, à participação dos negros nos nascentes partidos políticos – notadamente a de Abdias do Nascimento –, à formação de comitês anti-apartheid nos estados, e aos veículos da imprensa negra. Se é um fato que o monitoramento às

¹¹⁹ <https://open.spotify.com/track/3K2FkH9DHCGNI7JfaYdJjq?si=5837a4ff622648b2>

¹²⁰ “No Brasil, o nome designa também uma das “nações” da tradição brasileiras dos orixás e, por extensão, um ritmo usado nas danças dos orixás dessa nação, como Oxum e Logun-Edé. – LOPES, Nei *Dicionário escolar afro-brasileiro* – São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

¹²¹ LOPES; e SIMAS, *op. cit.* P.94 - Ideia apresentada pelos professores Nei Lopes e Luiz Antônio Simas em seu livro *Dicionário da História Social do Samba*.

¹²² LOPES, *op. cit.* 2003 p. 102

festas arrefeceu, isso deve ser interpretado como um deslocamento do olhar dos órgãos de repressão para outras dimensões do tema. Com efeito, a questão do racismo e das mobilizações antirracistas acompanharia a ditadura até seu fim.¹²³

Nesse contexto histórico influenciando e sendo influenciados pelo movimento negro, os sambistas fizeram os tambores ecoar novamente e com mais força através das mãos negras nas rodas de samba e nos discos de samba dos anos 1970 e 1980.

A uso da música como fonte histórica, incorporado no processo de ensino-aprendizagem, permite-nos ir além dos livros didáticos, no processo de planejamento das aulas, nas desconstruções dentro do âmbito escolar. A canção é carregada de sentidos e se realiza não apenas pela interpretação da letra em si. Ela também pode provocar diferentes emoções de acordo com a sua execução e “o ouvinte não é entendido como um mero receptor, mas como um sujeito ativo, operando na relação produção/consumo, uma mudança de sentido, mensagens, interpretando-as de acordo com suas vivências, necessidades e posição no mundo social”¹²⁴. Com essa perspectiva, há mobilização das emoções ao tratar de conteúdos mais sensíveis como o da escravidão e do racismo. Assim, podemos provocar a reflexão usando a canção “*Nosso nome é resistência*”, quando o Nei Lopes, nos versos, apresenta “Palmares, balaies, malês, alfaiates”, formas de luta contra a opressão ao longo da história do Brasil. Posteriormente, a partir da sua realidade nas estrofes seguintes, elenca “Pagodes, fundos de quintal, candomblés,/Jongos, blocos, afoxés/Assim também se resiste”, possibilitando estimular os discentes a pensar historicamente de forma crítica de maneira a estabelecer uma relação entre o passado e presente.

Outro ponto importante é chamar a atenção para o modo de fazer e tocar os pagodes. Esse fato nos proporciona abordar uma das marcas mais presente no grupo Fundo de Quintal; sua inventividade tanto na forma de interpretar o samba por meio do pagode e quanto à utilização e/ou adaptações dos instrumentos de percussão. A primeira formação do grupo é composta por Ubrany, Bira, Sereno, Neocir, Sombrinha, Almir Guineto, Jorge Aragão. Desta destacam-se três nomes que representam a inovação comentada. O primeiro é Jelsereno de Oliveira, o Sereno, um dos fundadores do bloco Cacique e do grupo que aos 82 anos ainda compõe o Fundo de Quintal. O percussionista adaptou o instrumento tambora ou atabaque, utilizado por trios boleristas, como Trio Irakitan, Trio Nagô e o grupo vocal MPB 4 das décadas de 1950 e 1960, para incluir nas rodas de samba substituindo o surdo de marcação

¹²³ LIMA, *op. cit* 2018 p 94 e 95

¹²⁴ MARTINS, 2017, p.87 apud GUEDES, Rafael Pereira. *Negritude e Sambas enredo no Carnaval de 1988: a Caixa do Samba e os G.R.E.S. Beija-Flor, Mangueira, Tradição e Vila Isabel em interface com o ensino de história*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019 2016 p 88.

com a intenção de promover um ambiente onde se pudesse ouvir os instrumentos de harmonia como o cavaquinho, banjo e violão. Ele é tocado da seguinte maneira “a marcação é feita no tempo forte[...] a mão direita do instrumentista percute a pele, e a mão esquerda contraponteia no corpo, geralmente de madeira, do instrumento.”¹²⁵ O segundo é Ubirany Félix do Nascimento nascido em 16/05/1940, no bairro de Ramos, trouxe para as rodas de samba do Fundo de Quintal um tambor menor, que passou a ser chamado de repique de mão. O instrumento é uma invenção do próprio percussionista baseado no repique de anel e no repinique, instrumento utilizado nas escolas de samba tocado com baquetas.

O sambista/inventor rebaixou o aro metálico que segura a pele, pois machucava sua mão, retirou a pele que ficava na parte de baixo para amplificar a saída do som, um timbre agudo e, por fim, introduziu abafadores de madeira na parte interna do corpo para deixá-lo menos estridente. É tocado com a mão direita na pele, onde tem sua marcação no tempo forte do tantã e repicando bastante o som com o uso dos dedos na pele enquanto a mão esquerda, às vezes até com o uso de anéis, faz o contratempo no corpo de metal do instrumento sincopando ainda mais o ritmo.¹²⁶

Por último e não menos importante, a adaptação do banjo americano para o samba, diminuindo o tamanho do braço e passando de 5 para 4 cordas, feita por Almir Guineto, nascido em 12/7/1946, criado no Morro do Salgueiro, filho do violonista e compositor Iraci Serra e Dona Fia, costureira e compositora do Acadêmicos do Salgueiro, deixando-nos precocemente em 2017. Junto com Mussum, percussionista e líder do grupo *Originais do Samba*, pensaram a introdução do banjo nas rodas de samba. O compositor e cantor inovou ao tocar de maneira mais percussiva um instrumento de harmonia. A afinação é a mesma do cavaquinho, porém, o trastejado no braço lhe confere um papel que serve de base para percussão o acompanhar e com seu bojo maior e mais largo ele reverbera e dá amplitude ao som, necessidade de que precisava ser sanada, pois era uma época em que os pagodes de mesa não eram microfônados e as cordas do cavaquinho arrebentavam à medida que se tentava tocar mais forte para o seu som ser ouvido por todos na roda de samba.

...invisibilidade e a própria negação da identidade negra se encontra tão arraigada em uma sociedade ainda profundamente atravessada pela ideologia do branqueamento, que quando os professores empreendem propostas pedagógicas direcionadas à posituação dessa identidade, tal trabalho se apresenta, para muitas crianças e adolescentes, como uma primeira e importante oportunidade de reconhecer-se e

¹²⁵ LOPES, *op. cit.* 2003 P. 110

¹²⁶ Depoimento dos músicos ao documentário *Isso é Fundo de Quintal*, 2002.

afirmar-se como negro. Para alguns deles, representa mesmo a possibilidade de ressignificação do lugar dos afrodescendentes na sociedade brasileira...¹²⁷

Aqui podemos refletir sobre o papel inventivo e imaginativo desses homens que buscavam através da criação e/ou da adaptação resolver os problemas que se apresentavam. Conferir e valorizar a eles essa titulação de inventor lhes proporciona o protagonismo e a exaltação daquilo que, por muitas vezes, é visto como de menor importância ou sem valor somente por ser o samba, ritmo e manifestação cultural negra advindos das classes populares. Dessa forma, tal perspectiva posta em prática nas aulas de história nos possibilitam trabalhar a autoestima e positividade da identidade negra dos alunos.

Toda essa história de invenção pode nos passar despercebida quando estamos em uma roda de samba, mas até hoje esses instrumentos fazem parte do pagode, inclusive não se faz um bom samba sem eles. Além disso, torna-se mais instigante pensar que esses homens não patentearam e não lucraram, só o fizeram em prol do samba e de sua comunidade. Em depoimento para Museu do Samba o próprio Ubrany é questionado sobre o fato da sua criação e da comercialização do instrumento. Com um sorriso no rosto ele nos informa que isso não lhe preocupa e o que o mais o deixa feliz é saber que ele deixou um legado e fez escola para a geração posterior¹²⁸.

Entendo que a oralidade se contrapõe à forma de conhecimento baseado na escrita e nas estruturas de produção de conhecimento, balizadas por definições europeias, estando presente na manutenção de sociedades africanas e manifestações culturais afro-brasileiras. Os sambistas em questão não precisaram de documento oficial de patente lhe atestando a criação. Portanto, percebo a oralidade presente nesse caso como algo novo e que podemos chamar de “percussividade”, garantindo que seus nomes sejam lembrados até hoje. Essa forma mais íntima e inovadora de tocar foi passando de geração em geração, que fez e faz escola, que ensina e aprende ao mesmo tempo. É ela que não deixa o samba acabar e é ela que até hoje forma os novos sambistas. É coletivo, é comunitário. São como os griôs, que através da história oral transmitem os ensinamentos de uma comunidade para as gerações seguintes, em um movimento similar, eles utilizaram, além da boca e das palavras, as mãos e o sons produzidos por eles para transmitir seus conhecimentos e sensibilidades.

¹²⁷ SANTOS, Lorene dos, *Ensino de história e cultura africana e afro-brasileira: dilemas e desafios da recepção à Lei 10.639/03*. In PEREIRA, Amílcar Araujo e MONTEIRO, Ana Maria. *Ensino de história e culturas afro-brasileiras e indígenas* - Rio de Janeiro : Pallas, 2013. P 71

¹²⁸ Depoimento do músico Ubrany ao Museu do Samba, 2015. Projeto "Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro", acervo audiovisual da instituição.

No desenvolvimento de um ensino de história antirracista torna-se necessário “uma reeducação das relações étnico-raciais, em nosso país, suscita a necessidade de se revisitar e reconstruir memórias históricas sem, no entanto, criar novos estereótipos e mitificações que em nada contribuem para uma postura crítica e problematizadora de nossa história.”¹²⁹

Nesse processo de reeducação racial e de problematização das narrativas em torno dos negros na nossa história, o diálogo com os estudantes nos permitirá a construção da valorização e do fortalecimento da identidade dos alunos e alunas negros e negras e com os alunos não negros a formação de indivíduos que possam somar na luta contra o racismo.

2.1 “Eu sou barro, eu sou chão, eu sou pó, eu sou poeira, sou filha desse torrão...” - Leci Brandão e a referência feminina no samba

As sambistas Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela, Jovelina Perola Negra, Dona Ivone Lara e Leci Brandão, todas mulheres negras, têm em sua biografia e nas suas músicas vestígios sobre o passado que nos ajudam a entender como o machismo e o racismo se inter cruzam. A partir disso, não se pode promover uma reflexão essencialista em torno do samba.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.¹³⁰

É importante valorizar o protagonismo das mulheres negras discutindo como essas personagens dialogavam com o seu tempo e como negociavam o seu ir e vir. As sambistas podem ser entendidas como grandes mediadoras culturais, num momento em que a sociedade brasileira tinha sua vida política agitada. Afinando suas canções com o discurso promovido pelas mulheres do movimento negro, que através do pensamento do Lélia Gonzalez que

¹²⁹ SANTOS, Op. cit. 2013. P 84

¹³⁰ CRENSHAW, Kimberlé Williams. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero,” Revista Estudos Feministas 10 (2002): 177. In RIBEIRO, Djamila. *Feminismo negro para um novo marco civilizatório. Uma perspectiva brasileira*. SUR 24 - v.13 n.24 • 99 - 104 | 2016.

evidenciou que a vida da mulher negra brasileira é ainda mais difícil, principalmente sua luta contra o racismo e o machismo.

Vivia-se, naqueles momentos, a euforia do “milagre brasileiro”, do “ninguém segura este país” e coisas que tais. Mas a negadilha ali reunida (de fins de 1973 a início de 1974) sabia muito bem o que isso significava para a nossa comunidade. E fato da maior importância (comumente “esquecido” pelo próprio movimento negro) era justamente o da atuação das mulheres negras, que, ao que parece, antes mesmo da existência de organizações do movimento de mulheres se reuniam para discutir o seu cotidiano, marcado, por um lado, pela discriminação racial e, por outro, pelo machismo não só dos homens brancos mas dos próprios negros.¹³¹

Vale a pena ressaltar a importância de contextualização das fontes para compreender as práticas sociais de sujeitos históricos negros e negras, suas ações e outros acontecimentos que estão nas entrelinhas das partituras e das canções e que podem servir de material para a produção de novos conhecimentos sobre o tempo e espaço já visitados por outros pesquisadores. Nessa perspectiva “resta ao historiador a tarefa árdua e detalhista de desbravar o seu caminho em direção aos atos e às representações que expressam, ao mesmo tempo que produzem, [...] diversas lutas e contradições sociais”¹³² se fazendo necessário problematizar novos personagens e permitindo que a voz de outros indivíduos se integre à produção histórica. Nesse cenário, destaco a sambista Leci Brandão.

Leci Brandão da Silva nasceu no 12/09/1944 em Madureira e morou com sua avó em Vila Isabel por conta do trabalho de sua mãe Leci, merendeira na escola municipal, que também morou em algumas escolas gozando do benefício concedido aos funcionários. Uma delas foi na escola Niguaráguia em Realengo. Seu pai Antônio era funcionário público e trabalhava na parte administrativa do Hospital Souza Aguiar. Leci Brandão estudou no Colégio Pedro II onde vivenciou e conheceu outras realidades e experiências. Foi trabalhar na Companhia Telefônica do Rio de Janeiro ao dezenove anos. Leci, já participando de festivais e concursos, em 1968, chega ao programa “A grande chance”, apresentado por Flávio Calvanti na Rede Tupi de televisão, adquire um certo reconhecimento como cantora e passa a trabalhar na Universidade Gama Filho no Departamento Pessoal da faculdade a convite da Paulina Gama Filho, filha do Ministro Gama Filho, proprietário da instituição, onde estudou Comunicação e se formou em Direito em 1970. No ano de 1971 recebeu o convite de Zé Branco, tesoureiro da Estação Primeira de Mangueira, para integrar a ala de compositores da escola de samba. Mangueirense de coração aceitou o convite com o interesse de aprender com

¹³¹ GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano : ensaios, intervenções e diálogos*. Rios, Flavia (org.) | Lima, Márcia (org.) Rio de Janeiro: Zahar. 2020 p. 92

¹³² CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro na Belle Époque*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense. 2012.

os mais antigos sambistas da escola.¹³³ Aos 27 anos foi a primeira mulher a fazer parte desta ala. Seu primeiro ano como integrante da ala de compositores foi o carnaval de 1972, mas não sem antes passar por todo um processo de “estágio”, prática comum a muitas escolas de samba. A exemplo disso nos conta Nei Lopes:

Nos anos 1970, um autor, que já tinha gravado e editado uns dois sambas, resolveu entrar para a ala de compositores de uma grande escola, da qual já fazia parte como componente. Mas teve de ficar numa categoria de estagiário, numa prática que algumas alas copiavam da estrutura das sociedades autorais da época, que funcionavam na base do compadrio: só participava do rachuncho, como efetivo, quem era da patota. Senão, ficava lá na chamada cláusula sexta. Como sambarenredo já dava dinheiro, e o nosso autor não era da mesma sociedade autoral dos profissionais que dirigiam sua ala, ficou lá esquecido, no estágio, na cláusula sexta, só podendo apresentar sambas de terreiro samba-enredo era terminantemente proibido! Até que, às vésperas de um certo carnaval, foi admitida na ala, com fogos de artifício, rapapés, brindes e todos os direitos do estatuto, uma senhora que era pianista, compositora profissional e filha de um manda-chuva do direito autoral. Ai tiveram de promover também o meu amigo a efetivo, se não pegava mal. O final da história é que a compositora recém-chegada ganhou o samba-enredo daquele ano e depois sumiu.¹³⁴

Ações como essas, dentro desse contexto de mudanças nas relações de produção das escolas de sambas são entendidas aqui como aspectos que levam muitos dos sambistas a procurar novos espaços, como as rodas de samba produzidas por eles, como Pagode do Arlindinho, em Cascadura, o Pagode de Tia Doca em Madureira, o Clube do Samba na casa de João Nogueira entre outros. Como já mencionado anteriormente, é o momento de construção de novos espaços para divulgação das suas composições. Nesse novo caminho muitos deles já tinham contratos assinados com as gravadoras. Essas que não perderam tempo em perceber o “pagode” como um novo fenômeno musical. Inclusive lançando em 1985 o disco *Raça Brasileira*, do qual fizeram parte Zeca Pagodinho, Almir Guineto e Eliane Machado, Jovelina Pérola Negra e Mauro Diniz. Porém a relação com as gravadoras apresentava seus problemas. Vejamos como isso afetou a sambista.

Em depoimento para o Museu do Samba, Leci Brandão reflete sobre como o regime ditatorial militar afetou o mundo do samba. A cantora conta como compôs a canção *Zé do Caroço* - feita em 1978 e somente gravada em 1985. Depois da tentativa dos diretores da Poligram em controlar suas músicas, ela pediu demissão da gravadora multinacional em defesa de seus valores e da sua arte. A inspiração para compor a música vem do caso em que

¹³³ Depoimento de Leci Brandão ao Museu do Samba, 2017. Projeto *Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*, acervo audiovisual da instituição.

¹³⁴ LOPES. *op. cit.* 2003 p. 95

a esposa de um militar reclamava que o serviço de alto-falante atrapalhava a ouvir a novela da 20:00 horas.

Lelelele Lelelelelelelelele
 No serviço de auto-falante
 Do morro do Pau da Bandeira
 Quem avisa é o Zé do Carço
 Amanhã vai fazer alvoroço
 Alertando a favela inteira

Como eu queria que fosse em Mangueira
 Que existisse outro Zé do Carço
 Pra dizer duma vez pra esse moço
 Carnaval não é esse colosso
 Minha escola é raiz, é madeira

Mas é o Morro do Pau da Bandeira
 De uma Vila Isabel verdadeira
 Que o Zé do Carço trabalha
 Que o Zé do Carço batalha
 E que malha o preço da feira

E na hora que a televisão brasileira
 Distrai toda gente com a sua novela
 É que o Zé põe a boca no mundo
 É que faz um discurso profundo
 Ele quer ver o bem da favela

Está nascendo um novo líder
 No morro do Pau da Bandeira
 Está nascendo um novo líder
 No morro do Pau da Bandeira¹³⁵

“*No serviço de alto-falante/Do morro do Pau da Bandeira/Quem avisa é o Zé do Carço/ Amanhã vai fazer alvoroço/Alertando a favela inteira*” A censura sobre a canção *Zé do Carço* no contexto de repressão destaca teor revolucionário da mesma e nos permite pensar qual era a relação do governo militar com as gravadoras e a sociedade civil. O governo federal nesse momento colocava sob as vistas dos órgãos de repressão os movimentos negros organizados que estavam denunciando o racismo. Por isso a canção tenha despertado preocupação nos diretores da gravadora sobre o seu conteúdo e ao contexto da época.

A apropriação do mito da democracia racial por parte do regime reforçou a violência de Estado perpetrada contra os negros, atribuindo-lhe características próprias, que podem ser evidenciadas a partir de três eixos: violências estruturais de teor racista, mobilizadas por agentes do Estado e impactadas pelo incremento geral da violência vivenciado no período; práticas adotadas pelo aparato repressivo da ditadura contra as articulações de combate ao racismo que foram se desenvolvendo no período e

¹³⁵ *Zé do Carço* – Compositora: Leci Brandão - Intérprete: Leci Brandão. Álbum: Leci Brandão. Ano: 1985
<https://open.spotify.com/track/1h7XWoJkUP6dk89XYBoaaZ?si=a0f9eca1b0254ee7>

graves violações de direitos humanos sofridas por negros que militaram nas organizações políticas de esquerda, de forma a que sejam conhecidos ex-presos, mortos e desaparecidos negros do período e que seja desmistificada a ideia de que revolucionário não tem cor¹³⁶

O regime militar apoiado no mito da democracia racial buscava relacionar as ações de militantes negros e o movimento Black Rio com os Panteras Negras dos Estados Unidos, onde existiria uma suposta incitação de guerra racial entre negros e brancos. Não só o samba passava por essa vigilância, mas outras práticas culturais produzidas por negros e negras. O surgimento de bailes embalados pelo *soul music* estadunidense que inspirava juventude negra produziu o movimento *black* no Rio de Janeiro.

A ditadura iniciada em 1964, que mantinha o mito da “democracia racial” como importante pilar ideológico, logo conferiu aos bailes o status de ameaça à segurança nacional. Assim, analisar o fenômeno nos ajuda a compreender como o regime encarava o questionamento a esse mito. Mas para além da possível ameaça política representada pelos blacks para a ditadura, o caso dos bailes nos permite inscrever a violência ditatorial em uma temporalidade mais larga. Ou seja, observá-la a partir da perspectiva na qual o controle social das parcelas mais subalternizadas da sociedade – as “classes perigosas” – é encarado como objetivo fundamental do Estado e suas instituições – especialmente as do sistema penal.¹³⁷

A *black music* ganhou espaço entre a população negra e tornou-se uma nova forma de afirmar a negritude. Os bailes *black* como a “Noite do Shaft”, organizados por Dom Filó no Clube Renascença tinham um propósito de valorização da beleza e da cultura negra. Os eventos chegavam a reunir milhares de jovens que iam em busca de diversão, mas também de reconhecimento entre os pares, exaltação da sua autoestima. O movimento *black* teve um destaque tão grande que chamou atenção até mesmo dos sambistas como Candeia e Dona Ivone Lara, que no auge dos bailes, produziram uma canção com direito a lançamento no horário nobre da televisão brasileira. Trata-se da *Eu sou mais o samba*, registrada em 1977. *Eu não sou africano, eu não/Nem norte-americano!/Ao som da viola e pandeiro/sou mais o samba brasileiro!*

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano!
Ao som da viola e pandeiro sou mais o samba brasileiro!
Menino, tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, puedes crer!

¹³⁶ Comissão da Verdade do Rio. – Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015:125

¹³⁷ LIMA, *op. cit* – 2018 p. 07

Á juventude de hoje
 Dou meu conselho de vez:
 Quem não sabe o be-a-bá
 Não pode cantar inglês
 Aprenda o português!
 Este som que vem de fora
 Não me apavora nem rock nem rumba
 Pra acabar com o tal de soul
 Basta um pouco de macumba! Eu não sou africano!
 O samba é a nossa alegria
 De muita harmonia ao som de pandeiro
 Quem presta à roda de samba
 Não fica imitando estrangeiro
 Somos brasileiros!
 Calma, calma, minha gente
 Pra que tanto bambambam
 Pois os blacks de hoje em dia São os sambistas de amanhã!
 Eu não sou africano!¹³⁸

A canção nos permite desenvolver um debate importante sobre representações e estereótipos. Será que só posso ser negro se eu gostar de samba, se souber tocar algum instrumento percussivo? Qual a relação que existe entre os negros brasileiros, americanos e africanos? A partir dessas perguntas pode-se questionar os alunos sobre suas identidades e como as músicas que ouvem podem ser as marcas identitárias que apresentam ao mundo. Deve-se observar que o professor em sala de aula, ao trabalhar com música, não pode estar fechado para os ritmos de que os discentes gostem e ouçam. Precisa estar preparado e sem preconceitos para dialogar com os diferentes ritmos que lhe serão apresentados. Partindo do tempo presente e da realidade dos alunos fica até mais fácil o desenvolvimento das aulas de História através da música, isso porque pode-se aproveitar as canções trazidas por eles e propor quadro comparativos entre passado-presente.

Retomando a trajetória de Leci Brandão, *Zé do Carço* foi reprovada duas vezes pela gravadora, motivo que a fez sair da Poligram, no mesmo depoimento¹³⁹ a cantora alega ter outras canções censuradas, como a *Deixa, deixa*, e teve conhecimento de que seu nome estava na lista de artistas monitorados pela ditadura.

Deixa ele beber, deixa ele fumar, deixa ele voar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele gemer, deixa ele gozar, deixa ele voar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele escrever, deixa discursar, deixa ele votar
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo que ele quiser

¹³⁸ *Sou mais o samba*– Compositora: Candeia - Intérprete: Candeia, Yvone Lara e Clementina de Jesus. Álbum: Enciclopédia da Música Brasileira Ano: 1977

¹³⁹ Depoimento de Leci Brandão ao Museu do Samba, 2017. Projeto "*Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro*", acervo audiovisual da instituição.

Deixa ele ser moleque dessa mulher
 Deixa ele transar tudo de onde vier
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele curtir, deixa ele tocar e sapatear
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele assumir, deixa ele transar, deixa ele amar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo que ele quiser
 Deixa ele ser moleque dessa mulher
 Deixa ele transar tudo de onde vier
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele escrever, deixa ele contar, deixa discursar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele assumir, deixa ele transar, deixa ele amar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo¹⁴⁰

Deixa, deixa é mais uma das canções de Leci que demonstra a sua luta e posicionamento diante das questões vividas nas comunidades e favelas. A presença do tambor é vibrante na gravação e toca ao som do ijexá marcando a relação com a prática culturais afro-brasileiras referenciadas nas religiões de matriz africana. A letra nos convida a refletir sobre tudo que falta, ou melhor, tudo que é imposto ao corpo negro subalternizado. Aborda a negligência que empurra a população mais pobre e preta a buscar uma saída na violência e, como consequência, matando e morrendo todos os dias, mas também aqui chamo atenção para pensar nos jovens que são marginalizados pelo Estado e recrutados por ele para as polícias militares, tornando-se algozes dos seus próprios corpos. O resultado da negligência evidenciada na canção são as armas apontadas na direção dos moradores de favela.

Na verdade, a sigla MPB estava vinculada, sem dúvida, à resistência da faixa de compositores e cantores que, herdeira da chamada “canção de protesto”, de origem universitária, tinha como proposta combater o regime militar. Para esses compositores e cantores, segundo Gilberto Vasconcellos, o importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. Contudo – continua – não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação. Assim, parece claro que, ao utilizar as expressões “música popular brasileira” e “MPB” não se pode estar falando do mesmo objeto, quando estiverem referidas ao regime militar. Acredito ser essencial marcar essa peculiaridade da expressão MPB: não a música popular urbana brasileira como um todo (apesar do aparente significado da sigla), mas a expressão de um grupo de compositores, cantores e um público de classe média universitária, centrado no eixo Rio-São Paulo, prioritariamente, aos quais correspondia também uma identidade política anti-ditadura militar.¹⁴¹

¹⁴⁰ Deixa, Deixa – Compositora: Leci Brandão - Intérprete: Leci Brandão. Álbum: Leci Brandão. Ano: 1985 <https://open.spotify.com/track/15KXGR7ovCEEHkrKaABZY?si=9610981215bb4626>

¹⁴¹ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da Sinal fechado : a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78) 2. ed. — Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 69

Leci Brandão e os outros sambistas citados ao longo do trabalho não aparecem no material didático utilizado na escola onde leciono nem nas falas dos professores quando abordam a temática sobre a Ditadura Civil Militar nas aulas. É importante ampliar as narrativas e visões sobre o período tendo em vista a experiência da população negra. O objetivo é fazer do samba uma ferramenta de denúncia do racismo para além da prática cultural muitas vezes vista e deslocada do seu contexto de produção. Perceber-se ao analisar as letras e a música desses homens e mulheres negras que a sua arte também é de protesto, termo geralmente usado para designar outras obras, outras canções e outros homens desse mesmo período.

Destaco o seu papel na luta contra as mazelas citadas acima e como uma grande artista que não é valorizada no campo tradicional em que se colocam os artistas da aclamada MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e tantos outros.

Não que a cultura, entendida aqui do modo mais amplo possível, não tenha sido objeto de análise, pelo contrário. Contudo, o que se cristalizou foi uma certa ideia de "resistência cultural" bastante definida e clara - claríssima, inclusive, na cor da pele. Nesse quadro, alguns artistas se consagraram como "engajados", e aqueles que não se inseriam nessa categoria foram vistos, então, como "alienados Assim, o tipo de manifestação cultural que serviu de objeto de análise para os historiadores foi o da MPB em geral, e das "canções de protesto" em particular. Como afirma, então, Paulo Cesar Araújo: "temos cristalizada, no campo da música popular, uma memória que associa o período da repressão política no Brasil apenas aos cantores/compositores da MPB."¹⁴²

O samba por vezes fica fora dessa lógica, por isso que se faz necessário olhar para o samba com novas lupas e, trocadas as lentes, poderemos conferir aos artistas negros e negras os papéis de protagonistas nessa luta. "Ler processos históricos sem uma lente racializada macula a interpretação do que passou, expropria do presente uma série de referências e explicações e empurra ao futuro os mesmos desafios de sempre."¹⁴³

No período que vai de 1964-1985, a população não branca que vivia no território do que hoje se considera Estado do Rio de Janeiro passou por uma série de violações direitos humanos, perpetradas sobretudo pelas Polícias Civil e Militar. As polícias passaram ao comando de oficiais do Exército, de modo que não há como separar violência de Estado imposta pelo regime militar daquela supostamente ordinária. A realidade de negros e negras era, e regra, permeada por "blitz", prisões arbitrárias, invasões a domicílio, expropriação de lugares de moradia (remoções), torturas físicas e psicológicas, além do convívio com a ameaça latente dos grupos de extermínio. Uma política criminal enraizada no colonialismo escravocrata, radicada

¹⁴² ARAÚJO, 2015: 54 In *op. cit* LIMA – 2018 p. 13

¹⁴³ PIRES, Thula. "Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro". *Rev. Direito Práx.*, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018, p. 1054-1079

principalmente nas favelas, subúrbio, Baixada Fluminense outras regiões periféricas do Estado

Canções são voltadas para as comunidades negras e mais pobres que já lidam com todas as adversidades do cotidiano. A canção *Deixa pra lá* do disco *Questão de Gosto* lançado em 1976, pode vista como uma tentativa de superação dessa realidade. No programa *MPB Especial* no qual Leci acompanha Cartola, ela afirma que música não se trata de postura conformista, mas sim que se deve seguir em frente apesar dos problemas vividos. A letra apresenta uma série de críticas ao cenário político e social, acreditando na superação da Ditadura Civil Militar. “*Deixa, que essa fase é passageira, amanhã será melhor/E você vai ver que a cidade inteira seu samba sabe de cor*”.

Se teu amor falou que não vai mais voltar: deixa pra lá
 Se você ficou em último lugar: deixa pra lá
 Se tudo começou na hora de acabar: deixa pra lá
 Se você não passou neste vestibular: deixa pra lá

Deixa, que esta vida um dia muda, você tem que se assumir
 E se o próprio amigo o acusa, você deve resistir.

Se não tem viola pra lhe acompanhar: deixa pra lá
 Se nesse ano a escola não vai desfilar: deixa pra lá
 Se você pediu tanto e ninguém quis lhe dar: deixa pra lá
 Se também fez um canto pra ninguém gostar: deixa pra lá

Deixa, que essa fase é passageira, amanhã será melhor
 E você vai ver que a cidade inteira seu samba sabe de cor

Se você quer seresta e já não tem luar: deixa pra lá
 Se você foi à festa e não pôde dançar: deixa pra lá
 Se a sua companheira já não quer lhe dar: deixa pra lá
 Aquele amor antigo que só faz vibrar: deixa pra lá

Deixa, não perturbe a sua vida, carnaval já vem aí
 Vou brincar com o povo na avenida, descobrindo o que não vi

Se você tem ideia e não pode falar: deixa pra lá
 Se cantou pra plateia e ninguém quis ligar: deixa pra lá
 Se você foi à feira e não pôde comprar: deixa pra lá
 Porque o dinheiro é pouco pra poder gastar: deixa pra lá

Deixa, que essa vida um dia muda, você tem que se assumir
 E se o próprio amigo o acusa, você deve resistir...

Se não tem viola pra lhe acompanhar: deixa pra lá
 Se nesse ano a escola não vai desfilar: deixa pra lá
 Se você pediu tanto e ninguém quis lhe dar: deixa pra lá
 Se também fez um canto pra ninguém gostar: deixa pra lá

Deixa, que essa fase é passageira, amanhã será melhor
 E você vai ver que a cidade inteira seu samba sabe de cor

Se você quer seresta e já não tem luar: deixa pra lá
 Se você foi à festa e não pôde dançar: deixa pra lá
 Se a sua companheira não fez o jantar: deixa pra lá
 Porque foi para a feira saracutiari: deixa pra lá

Deixa, não perturbe a sua vida, carnaval já vem aí
 Vou brincar com o povo na avenida, descobrindo o que não vi

Se teu amor falou que não vai mais voltar: deixa pra lá
 Eu já vou parar de cantar: deixa pra lá
 Porque já é hora de acabar: deixa pra lá¹⁴⁴

Ao longo da década de 1970, o período conhecido como “anos de chumbo”, devido à decretação do Ato Institucional número 5, possibilitou o endurecimento da ditadura militar contra os “inimigos internos”. Com essas ações enérgicas e violentas que sufocaram a oposição “os órgãos de informação e espionagem teriam passado a se focar em outras temáticas que não somente a oposição armada.”¹⁴⁵ A canção de Leci pode ser abordada junto aos estudantes para ampliar o debate sobre a questão racial durante o período militar, articulando a trajetória da compositora com as ações do Estado, que acompanhava de perto “os processos de articulação político-cultural que desembocou em 1978 na fundação do Movimento Negro Unificado.”¹⁴⁶ Mulher, negra e lésbica atuante até os dias de hoje nas linhas de frente para combater o racismo, a homofobia, o machismo e outras tantas bandeiras sociais não só na música, mas também no campo político como deputada estadual pelo Partido Comunista do Brasil desde 2010.¹⁴⁷ Posicionou-se contra as gravadoras que tentavam lhe tirar o que é mais valioso, a sua liberdade de criar como artista. Como cidadã através das suas canções protestou contra aquilo que via na sociedade brasileira durante a Ditadura Civil Militar, defendendo a cidadania, “podemos entender a cidadania como toda prática que envolve reivindicação, interesse pela coletividade, organização de associações, luta pela qualidade de vida, seja na família, no bairro, no trabalho, ou na escola,”¹⁴⁸ por meio das suas composições.

Suas canções abordam temas como homofobia na canção *As pessoas e eles*, machismo em *Ser Mulher (Amélia de Verdade)* e até postura classista em torno do samba em *Ritual*. Todas essas canções são do mesmo disco *Questão de Gosto* de 1976. Leci Brandão é um dos exemplos que devem ser usados em sala de aula, principalmente quando se destina a tratar da

¹⁴⁴ *Deixa pra lá* – Leci Brandão – Intérprete: Leci Brandão Álbum: *Questão de Gosto*. Ano 1976. <https://open.spotify.com/track/41CvNCUSwozvnJ5TiYWIfx?si=f9a53062ee434603>

¹⁴⁵ LIMA, *op. cit.* 2018. p. 78

¹⁴⁶ PIRES, *op. cit.* 2018 p 1069.

¹⁴⁷ <https://www.al.sp.gov.br/deputado/?matricula=300513>

¹⁴⁸ SILVA, Kalina Vanderlei e Silva, Maciel Henrique - *Verbetes Cidadania - Dicionário de conceitos históricos*. – 2.ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2009. P 50

arte como forma de resistência. Além da qualidade musical de sua obra apresentar sua trajetória pode se tornar fonte de inspiração para muitas alunas negras. Trazer Leci para sala de aula é representativo e atende às necessidades de um ensino antirracista.

2.2 Embala eu – A voz ancestral de Clementina de Jesus

Clementina de Jesus da Silva, nascida em 07/02/1901¹⁴⁹ em Valença, no Rio de Janeiro, é Clementina de Jesus, também conhecida como Rainha Quelé, corruptela de seu nome¹⁵⁰, filha de Paulo Batista dos Santos e Amélia de Jesus dos Santos. Seu pai era mestre de capoeira, violeiro e pedreiro e sua mãe era parteira e lavava roupas. Clementina aprendeu com a mãe as cantigas de jongo, cantos de trabalho, ladainhas, partido alto, caxambu e cantigas de candomblé. Mudou para o Rio com oito anos de idade, “a família foi viver em Jacarepaguá e depois na Zona Norte em Oswaldo Cruz”¹⁵¹ bairro da sua escola de samba do coração, Portela. Em 1938, foi morar no Morro da Mangueira após casar-se com Albino Correia da Silva, a partir daí passou a integrar a escola, desfilando na ala das baianas e sendo eleita a Princesa da Velha Guarda em 1956.

Clementina trabalhou como cozinheira, lavadeira e empregada doméstica e cantava por prazer, tendo experiência em cantar nas igrejas e a convite de Heitor dos Prazeres passou a ensaiar a suas pastoras, “mulheres encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas”¹⁵². “Somente aos 63 anos começou a carreira artística, lançada pelo letrista e produtor Hermínio Bello de Carvalho.”¹⁵³ Ao todo, a cantora gravou treze LPS, entre álbuns solo e participações em discos coletivos. Unanimidade entre os críticos, Clementina é entendida como um elo entre África e Brasil.[...] Clementina faleceu vítima de um acidente vascular cerebral em Inhaúma, Rio de Janeiro, em 1987, deixando uma memória longa, consistente e afetiva.¹⁵⁴

¹⁴⁹ A informação sobre a data de nascimento diverge na bibliografia sobre a sambista. Variando entre os anos de 1900 a 1907. Aqui vamos seguir a sua biografia CASTRO, Felipe, *Quelé, a voz da cor* [recurso eletrônico] : biografia de Clementina de Jesus - 2. ed. - Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2017

¹⁵⁰ Verbete Clementina de Jesus. <https://dicionariompb.com.br/artista/clementina-de-jesus/>

¹⁵¹ GOMES, Flávio dos Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2021.

¹⁵² LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. P. 215

¹⁵³ Verbete Clementina de Jesus. <https://dicionariompb.com.br/artista/clementina-de-jesus/>

¹⁵⁴ GOMES, Flávio dos Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *op. cit*, 135

O disco *O Canto dos Escravos* lançado em 1982 pela gravadora Eldorado, São Paulo, reúne os visungos¹⁵⁵ cantados por negros africanos escravizados, cantigas que retratam o cotidiano da escravidão, e foram entoadas para estruturar as várias relações existentes no contexto escravocrata que serviam para demarcar a colheita, o tempo, a vida, a morte, etc. Geraldo Filme, Tia Doca e Clementina de Jesus são os intérpretes das cantigas registradas no disco *O Canto dos Escravos*.

O historiador Robert Slenes demonstrou o quanto a força do jongo no Sudeste relacionou-se com a presença marcante de escravizados provenientes da região centro-africana, área dos povos bantus. Trazidos para trabalhar no café no século XIX, eles criaram elementos de solidariedade a partir do compartilhamento de paradigmas culturais, linguísticos e religiosos. Vários são os diálogos encontrados por Slenes entre o jongo e as canções/danças centro-africanas: a presença de casais no centro da roda, das puítas e dos tambores (o caxambu/ngoma e seu companheiro menor, o candongueiro); as fogueiras e o fogo, que remetiam a cultos ancestrais; e a prática do canto e dos versos em desafio nos momentos de trabalho e diversão. Cantados com palavras africanas ou em português cifrado, os significados do jongo não eram entendidos pelos não iniciados, facilitando a irreverência, a crítica e a construção identitária entre os escravizados¹⁵⁶

A resistência dos escravizados contra o regime escravocrata passava também por estratégias linguísticas. Através dos visungos, cantigas, caxambu e jongo, o professor pode inserir essas canções nas aulas de História tendo em vista o período do pós-abolição e em prol de uma educação antirracista, ampliando a reflexão feita em torno dos escravizados e problematizando sua coisificação, filiando-se às linhas historiográficas que os promove como protagonistas de suas histórias.

[...] estava um jeito de entrar no mundo dos trabalhadores rurais, encontrando nos jongsos – frequentemente uma forma de “improvisação sarcástica” – sua reação diante da sociedade formada por senhores e escravos nas grandes fazendas de café em Vassouras. Como vários estudiosos têm mostrado, cantigas como essas podem ser interpretadas como parte “de um código secreto para a luta contra os senhores, e (...) um símbolo de oposição ao poder destes.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais – Aires da Mata Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como “cantiga”, “cantigas”, “canto”. Do Umbundo visungu, pl. de ochisungu, cantiga, cântico. LOPES, Nei Dicionário escolar afro-brasileiro – São Paulo: Selo Negro Edições, 2006., p. 222).

¹⁵⁶ ABREU, Martha, Canções Escravas. *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos* / Organização: Lília Moritz Schwartz e Flávio dos Santos Gomes (Orgs.) - 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras. p 132 e 133

¹⁵⁷ STEIN, Stanley J, *Uma viagem maravilhosa* In LARA, Sílvia Hunold e PACHECO, Gustavo *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949.* - Rio de Janeiro : Folha Seca ; Campinas, SP : CECULT, 2007

As cantigas presentes no disco exaltam e valorizam a cultura negra imortalizando em registro fonográfico a prática oral vivenciada por negros e negras escravizadas. Clementina canta e interpreta de maneira forte e vibrante, característico da sua voz. Olhar para essas produções nos permite analisar o contexto vivenciado por esses artistas e pensar nas classes sociais menos abastadas.

No canto II interpretado por Clementina temos como tema central o desejo pela liberdade a ida para o Quilombo do Dumbá.

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora,
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora,
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.¹⁵⁸

As trajetórias de sambistas negras e negros, as canções e as manifestações culturais e sociais em torno do mundo do samba são os instrumentos para desenvolvimento de uma educação antirracista a ser construída, objetivando cumprir as determinações da lei 10.639, lei que é fruto da luta e das ações organizadas e promovidas por movimento negros político, como MNU e IPCN, e pelas práticas construídas pelos movimentos negros culturais, com a GRANES Quilombo de Candeia.

O assim chamado “milagre econômico” – crescimento intenso do Produto Interno Bruto (PIB) do país 1969 e 1973 – estava fundamentalmente baseado na super-exploração da classe trabalhadora. Ao comparar os censos do IBGE de 1960 e 1970, Melo identificou uma significativa deterioração no nível de renda dos trabalhadores. No que diz respeito ao valor real do salário-mínimo, em 1974 ele equivalia a 54,48% daquele de 1960. Em 1972, enquanto o PIB brasileiro crescia a passos largos, o Brasil se tornava campeão mundial de acidentes de trabalho segundo a Organização Internacional do Trabalho (Melo, 2014). Para além desses elementos, deve-se levar em conta o “fim da estabilidade do emprego nas empresas privadas, a instituição de poupanças compulsórias, fim do direito de greve e política de repressão sindical”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Canto II – Domínio Público – Intérprete: Clementina de Jesus. Álbum: O Canto dos Escravos. Ano 1982; <https://open.spotify.com/track/0DXEVncOPbhUm9oqbDnao9?si=08a80d5f0b374d32>

¹⁵⁹ LIMA, op. cit 2018. p. 34

Possibilita-nos também pensar na vida dos subúrbios do Rio de Janeiro. Homens e mulheres que viviam num país onde o milagre econômico não chegou para eles e esperaram o bolo crescer, mas que não receberam a sua fatia. Tinha que ir à luta, bater o ponto e trabalhar e quem sabe, no final da semana, buscar no samba o acalanto para suas vidas. O samba ensina e o passado se faz presente nessas canções para dialogar com o presente desses homens e mulheres negras.

Portanto, negar a permanência de uma visão ultrapassada sobre a condição dos negros e negras como passivos e não atuantes em sua própria História é promover uma educação que combata os impactos causados na autoestima de alunos e alunas negras. Quando se deprecia seus antepassados e não se constrói de maneira crítica a trajetória dos negros e negras como sujeitos ativos de sua história podemos prejudicar a construção das identidades desses discentes, porque durante o processo educacional são poucas as referências negras em sua vida escolar.

O olhar racializado para as violências perpetradas nesse período traz a possibilidade de memorializar a atuação do regime sobre outras territorialidades negras como as escolas de sambas e locais de religiosidade de matrizes africanas, colocando em negrito os desdobramentos da privação de direitos cuja continuidade pode ser percebida na redemocratização (e nos seus limites). Permite ainda que se conheça atores políticos combativos e historicamente ignorados. Produz a racialização do não branco e do branco, tomado como padrão para identificação do que é luta por democracia e resistência. Oferece mais elementos para a compreensão das condições estruturais que viabilizam o florescimento e consolidação de regimes autoritários. Reposiciona o que se entende por violência e os contornos possíveis da liberdade¹⁶⁰

É nesse sentido que valorizo a produção negra nas décadas de 1970 e 1980. Período em que a arte de contestação é associada a uma militância majoritariamente branca e de classe média. O samba, os homens e as mulheres negras produziram resistência cultural, divulgaram canções de protesto, lutaram por cidadania e pela sua sobrevivência.

As orientações básicas para a construção do currículo no século XXI devem passar pela formação de uma sociedade antirracista e pela desconstrução do racismo, intrínseco nas relações sociais brasileiras. Os alunos também aprendem fora da escola, quer seja com seus familiares, quer seja com amigos. Tudo isso chega para nós professores em sala e é preciso estar preparado para dialogar com visões de mundo racistas que podem surgir durante as aulas.

A trajetória das sambistas proporciona refletir sobre como outras cantoras vivenciaram esse ambiente duplamente conflituoso. O espaço do samba não pode ser idealizado e

¹⁶⁰ PIRES, *op. cit.* 2018. p. 1077

romantizado. Mesmo sendo uma manifestação popular e produzida majoritariamente por homens negros, ela não está deslocada da sociedade que ainda carrega o racismo e machismo em suas estruturas. Sendo possível encontrar ações e falas discriminatórias. Em uma sociedade racista que objetifica o corpo feminino negro, essas cantoras, ao se apresentarem como sambistas, instrumentistas, cantoras e compositoras, desafiaram o limitante do machismo e do racismo.

[...]no início dos anos de 1980, revela a afirmação de uma identidade política potencializadora de um sujeito político plural e transformador: mulheres negras. A construção desta identidade é individual, mas, principalmente coletiva, pois será através do grupo que a recuperação e a atualização de um passado histórico e cultural negro-africano se efetivará. Entendo que a ação principal desse momento se constitui nas denúncias do racismo, da farsa da democracia racial brasileira e do sexismo. É tempo de cuidar do corpo, de fazer oficinas de autoconhecimento e partilhamento de experiências para tratar de “assuntos específicos das mulheres negras”. É tempo de afirmar ‘a identidade negra’. É importante salientar que a ideia sobre discriminação que ancora os discursos e pauta a direção da agenda de reivindicação gira em torno da concepção de “tripla discriminação” das mulheres negras promovida por raça, gênero e classe. Assim, as discriminações são percebidas como independentes e provenientes de um somatório de processos, dando lugar a grupos de mulheres mais discriminadas do que outros¹⁶¹

Essas identidades interseccionam nas discussões de gênero e raça. É possível pensá-las como sujeitos de deslocamentos e múltiplas identidades que irão questionar o mundo do samba e promover um pensamento transcultural. Os exemplos de sucesso dessas sambistas podem ser utilizados como ferramenta para dialogar com discentes, a fim de desconstruir o machismo no ambiente escolar e proporcionar uma representatividade feminina durante o ensino de História.

Partindo da ideia de que os alunos no espaço acadêmico escolar estão construindo suas próprias identidades e trajetórias de acordo com que lhes é apresentado, é necessário pluralizar a sala de aula. Por isso, a interligação entre os campos das relações étnico-raciais com uso da trajetória das sambistas citadas acima produz uma reflexão sobre as questões de gênero e raciais, à medida em que se questiona a invisibilidade da mulher negra no Brasil. Para construir uma educação libertadora é preciso estar atento às personagens que ao longo da História foram suprimidas. Em suma, é necessário pensar que “políticas de equidade

¹⁶¹ CARDOSO, Cláudia. *O Feminismo negro e suas Interseccionalidades: O Ponto de Vista do Movimento de Mulheres Negras Brasileiras*. 2013 p. 124 <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/7297>

promovem um ambiente escolar mais sadio para todos e todas, diminuindo preconceitos e situações de baixa autoestima que potencialmente podem afetar qualquer aluno...”¹⁶²

Por conseguinte, neste capítulo “*enchemos nosso copo*” ao destacar a importância das rodas samba na produção de espaços de coletividade negra na manutenção de sobrevivência do ritmo e dos próprios sambistas. Entende-se o samba e suas práticas como um lugar de sociabilidade instruindo seus ouvintes e participantes a conscientização racial dentro do período estudado. A partir dessa reflexão, podemos propor um ensino antirracista para o currículo de História visando a valorização da contribuição negra para construção da nacionalidade brasileira. Através das trajetórias dos sambistas e o seu protagonismo nesse recorte. Coloca-se em prática a aplicação da lei 10.639 que prevê a inclusão da História da África e a Cultura afro-brasileira. O samba associado ao movimento negro político organizado nas décadas de 1970 e de 1980 traz a dimensão para que se possa explorar a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional. Destaco a relevância do tema a partir da problematização da lei que em sua totalidade vem sendo trabalhada com mais anuência nos conteúdos relacionados a escravidão e a pós-abolição.

Assim, também foi discutida a presença das mulheres no samba, a fim de não romantizar a História do samba, fugindo de uma perspectiva essencialista, e destacou-se a contribuição feminina para o samba, superando as adversidades e as contradições existentes nas relações de gênero em torno do ritmo. Algumas canções trabalhadas no capítulo anterior apresentam em sua letra formas machistas ao se referir às mulheres em determinadas composições. Privilegiando a trajetória de Leci Brandão, vimos como sua agência enquanto mulher negra e sua atuação política através de suas canções, exemplificam a força comunitária das sambistas negras, como Jovelina Perola Negra, Alcione, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara dentre outras.

É importante ter em mente que as escolhas curriculares não são inocentes e isentas de interesses na seleção do que deve ser ensinado. As opções feitas por professores, órgãos públicos, editoras e autores de materiais didáticos acerca de quais conteúdos e direcionamentos serão priorizados expressam visões sobre a sociedade e inclinações políticas, e criam identidades coletivas e individuais.¹⁶³

¹⁶² SEFFNER, Fernando. *Um bocado de sexo, pouco giz, quase nada de apagador e muitas provas: cenas escolares envolvendo questões de gênero e sexualidade*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 19, n. 2, pp. 561-572, maio/agosto de 2011. p. 571

¹⁶³ JACOMELI, João Alberto e SANTOS, João Raphael Ramos dos. *História Oral e educação antirracista: narrativas, estratégias e potencialidades*. Organizadores Amilcar A Pereira...[et al]. – São Paulo, Letra e Voz - 2021. p. 153

Por isso, a temática escolhida é de suma importância, pois ao apresentar o protagonismo negro, pelo viés cultural e político, durante a Ditadura Civil Militar, possibilitando descolonizar o currículo escolar eurocêntrico de História e entendendo-o como um instrumento que nos permite historizar as práticas e o papel das negras e dos negros na sociedade brasileira. Assim, podemos analisar como são estabelecidas as relações sociais, políticas e culturais por esse grupo nas décadas de 1970 e de 1980.

No próximo capítulo, veremos o relato de experiência do produto elaborado a partir do debate proposto nos capítulos anteriores. O produto didático criado é um caderno de atividades e uma playlist, que dará suporte ao professor no momento da execução das atividades sugeridas no material a ser trabalhado em sala de aula ou em casa pelos alunos acerca da contribuição da luta negra no período da Ditadura Civil Militar dentro do campo cultural tendo como fio condutor o samba e os sambistas.

3 “FIRMA ESSE SAMBA!” – RELATO DE EXPERIÊNCIA DO PRODUTO

Este capítulo pretende auxiliar o professor-leitor com a descrição da experiência vivida em sala de aula com os alunos do oitavo e do nono ano durante realização das atividades “Samba, Ancestralidade e Resistência”, “O Samba, o Movimento negro e imagem negra positivada” e “O samba, o movimento negro e luta por direitos contidas no e-book de atividades “O Samba Ensina”, criado para o produto didático desta dissertação.

Ao total, são quatro atividades que estão dispostas no produto da seguinte maneira: Atividade 1 – Samba, Ancestralidade e Resistência; Atividade 2 - O Samba, Movimento negro e imagem negra positivada; Atividade 3 - O samba, o movimento negro e luta por direitos; e Atividade 4 - Samba das moças - As mulheres no samba.

O objetivo das atividades propostas é interligar o ensino de história com as possibilidades de seu uso em sala de aula, permitindo que a música seja efetivamente incorporada ao ensino de História de maneira crítica e reflexiva por alunos e professores e professoras. Alerta-se para o risco de usar canções simplesmente para tornar a aula mais dinâmica, sem uma contextualização dessas obras. Compreendemos também que as contribuições dos alunos no processo de execução das aulas são essenciais, porém, nem sempre as músicas utilizadas farão parte do seu repertório sendo necessário sempre esclarecer as escolhas feitas por determinadas canções.

As canções selecionadas foram produzidas e gravadas nas décadas de 1970 e 1980, período em que o Brasil vivia sob a ditadura militar (1964-1985), conteúdo estudado no último ano do ensino fundamental. Por isso, das quatro atividades, três são para o nono ano e foram planejadas com o intuito de produzir junto aos discentes reflexões acerca das relações étnico-raciais do período histórico selecionado, ampliando o debate sobre dimensão racial no recorte temporal escolhido. A única atividade destinada ao oitavo ano busca desenvolver o conteúdo acerca da luta pelo fim da escravidão e as práticas de resistência no contexto do Segundo Reinado, relacionando com as condições de vida da população negra e com o racismo na atualidade.

O fio condutor da seleção dos sambas trabalhados aqui é a mensagem que as canções transmitem de exaltação dos negros e negras, da história e da valorização da cultura afro-brasileira. Esse motivo nos leva para um caminho que proporciona aos alunos uma leitura do contexto histórico baseado na perspectiva dos compositores e compositoras negras que viveram e produziram período abordado.

O produto didático desenvolvido insere a música como resultado de seu tempo e vestígios da temporalidade escolhida pelo pesquisador, estimulando o estudante a pensar a canção e como ela se relaciona com o contexto histórico estudado em sala de aula. Partimos do entendimento de que a música enquanto fonte não deve ser empregada meramente como uma ilustração ou elemento para fugir do ensino tradicional e das práticas cotidianas da sala de aula. Para isso, propomos a utilização das música como fontes históricas, partindo do pensamento de Le Goff sobre documento.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica - sempre útil, decerto - do falso, devem superar essa problemática, porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro - incluindo talvez sobretudo os falsos - e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. E preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos¹⁶⁴

A utilização da música como linguagem permite-nos tratá-la com um documento que desponta para uma gama de possibilidades para o professor/pesquisador.

Professores e professoras de história que tem a possibilidade de transformar o trabalho com fontes num rotina que contagiam suas turmas e possibilitam o aprendizado efetivo do passado e das formas de como conhecimento histórico se constituiu.¹⁶⁵

Assim as canções se diferenciam das fontes tradicionais e atingem aspectos que essas não alcançam, como, por exemplo, as sensações e emoções produzidas durante sua audição.

O objetivo é que o aluno venha a perceber diferentes elementos que fazem parte de sua criação, pensando o contexto de produção e a trajetória de vida do compositor. Além disso, desenvolver o senso crítico dos discentes para que possam questionar as fontes apresentadas sobre o passado e as informações sobre o presente. A música é tratada como fonte histórica, que será inquirida seguindo os parâmetros dispostos para análise da canção: parâmetros poéticos (“letras”) e musicais (“música”), segundo a contribuição dada pela bibliografia.¹⁶⁶

¹⁶⁴ LE GOFF, 2003, p. 537-538. In HERMETO, Miriam. *A canção popular brasileira e o ensino de história: palavras sons e tantos sentidos* – Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

¹⁶⁵ ALBERTI, Verena, Verbete Fontes IN FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de Oliveira (Org.) *Dicionário de ensino de história*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019. p. 112

¹⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música brasileira*.

Belo Horizonte: Autêntica, 2002. HERMETO, Miriam, *Canção popular brasileira no ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012; DAVID, Célia Maria. *Música e*

As atividades foram realizadas com as turmas de oitavo e nono ano do Centro Educacional Amélia Bittencourt, uma escola particular localizada no bairro Vila da Penha, zona norte do Rio de Janeiro, local em que leciono a disciplina de História para as turmas de oitavo e nono ano.

Para a realização da proposta apresentada foi necessário preparar os slides com as letras das músicas e imagens sobre os sambistas. Por ser tratar da utilização dos recursos audiovisuais recorreremos ao Datashow e a uma caixa de som conectada ao computador, no qual estava aberto o aplicativo *Spotify*, onde está alocada a playlist produzida para o produto didático. A playlist conta com todas as músicas selecionadas para as quatro atividades. Outro recurso pedagógico utilizado foi a criação de um formulário físico para os alunos responderem sobre as percepções das canções e também para dar materialidade a atividade. Trataremos das percepções dos alunos mais à frente.

Seguimos a metodologia utilizada para a aplicação e o uso da música como fonte nas aulas de história, baseado nos pressupostos teóricos e metodológicos apresentados pela professora e historiadora Célia Maria David¹⁶⁷ que nos orienta da seguinte maneira:

Audição e análise da música (sem que a letra tenha sido entregue para os alunos), quantas vezes se fizer necessário, para que os mesmos se manifestem em relação ao que ouvem: melodia, ritmo, instrumentos, cantor, tema da música e em seguida anotem as palavras que consigam perceber.

Audição e análise da música com a letra, implicando em uma prática que se inicia com considerações sobre o título, apresentação do compositor, trabalho com o vocabulário e, a partir do domínio do mesmo, reflexões acerca do conteúdo; hora de interrogar o texto.

Momento de cantar, cuja dinâmica deve percorrer os passos do canto em conjunto ao individual.”¹⁶⁸

Através dessa estrutura, busca-se percorrer um caminho de produção historiográfica com os alunos que os levem a refletir a relação presente-passado por meio da comparação entre tempos e espaços superando o modelo expositivo recorrente nas aulas que privilegia somente o tempo passado. Nessa comparação entre contextos históricos apartados produz-se análises que transportam e conectam de formas diversas, onde se pode ver semelhanças e diferenças, continuidade e ruptura, opressão e resistências. Problematizar a canção

ensino de História: uma proposta. São Paulo: Unesp, 2002; SANTOS, Rosana de Menezes. *O uso da música na prática de ensino de história*. Cadernos de graduação Ciências Humanas e Sociais Unit v. 2 | n.2 | p. 161-171 Aracajú, 2014.

¹⁶⁷ DAVID, op. cit 2002

¹⁶⁸ DAVID, Célia Maria. *Música e Ensino de História: Uma proposta*. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46189/1/01d21t06.pdf>.

apresentada é a orientação que deve seguir a aula e o pensamento dos estudantes durante a atividade.

3.1 Aplicação da Atividade 1 – Samba, Ancestralidade e Resistência

Nessa atividade foram selecionados os seguintes sambas:

Canção 1 - Zé tambozeiro (Tambor de Angola). Compositor: Candeia. Intérprete: Candeia e Clementina de Jesus. Álbum: Enciclopédia Musical Brasileira. Ano: 1977,

Canção 2 - Jongo Meu Irmão Café - Compositor: Nei Lopes / Wilson Moreira. Intérprete: Nei Lopes. Álbum: Negro Mesmo. Ano: 1983;

Canção 3 – Candongueiro – Compositor: Nei Lopes e Wilson Moreira. Intérpretes: Wilson Batista. Álbum: A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes. Ano: 1980;

Canção 4 - Nosso Nome: Resistência – Compositor: Nei Lopes / Sereno / Zé Luiz. Intérprete: Alcione. Álbum: Nosso nome resistência. Ano: 1987

Um formulário foi entregue aos alunos para o registro das suas impressões nos diferente momentos, conforme nos indica Célia Maria David com a seguinte disposição:

Aluno: _____ Ano _____

Qual sua a cor/raça? _____

Somente audição sem letra

Escreva o que mais chamou atenção ao ouvir as canções.

Audição com letra

Escreva e relacione com o conteúdo estudado o que mais chamou atenção ao ouvir e ler as canções apresentadas.

Cada uma das canções foram executadas duas vezes, a primeira audição sem a letra, o ano da composição, o nome dos compositores ou as imagens relacionada a questão e na segunda execução das músicas já com a projeção dos slides no quadro, quando os alunos puderam ler a letra, ter acesso ao ano da composição e imagens dos compositores.

A turma ao todo tem dezessete alunos, porém, no dia da realização da atividades só estavam presentes sete alunos. Foi solicitado que respondessem qual sua cor ou raça. Sem muitos problemas todos responderam. Quatro se declararam como brancas, dois como pardos e uma das respostas que chamou a atenção foi de uma aluna que respondeu como “branca ou parda”. Como só recolhi o formulário ao final e, por se tratar do último dia de aula regular com a turma, não pude aprofundar essa questão da autoidentificação com todos os alunos. Por estarem numa faixa etária entre treze e quatorze anos é comum que essa identidade não esteja estabelecida. Portanto, destaco a importância das atividades que promovam uma reflexão em torno das relações raciais.

No primeiro momento, o da escuta das canções, foi destaque entre as respostas para o primeiro direcionamento do formulário, “Escreva o que mais chamou atenção ouvir a canção” “o som dos atabaques e dos tambores”, “as vozes ao fundo”, “a economia cafeeira”, etc. Fato importante pois destaca-se com a percepção das alunas para o conteúdo abordado nas aulas.

No segundo momento, quando foram apresentadas as letras, os nome dos compositores, o ano das canções o que mais se destacou foram os versos “Mesmo usados, moídos, pilados/Vendidos, trocados, estamos de pé” da canção de Nei Lopes “Jongo Meu Irmão Café”, onde a maioria buscou a relação com o conteúdo visto sobre a economia cafeeira durante o Segundo Reinado. A partir disso foi possível evoluir para o debate sobre a condições vividas dos negros e negras durante aquele período e que, por consequência, levou-nos às outras respostas do formulário de acordo com a questão proposta “Escreva e relacione com o conteúdo estudado o que mais chamou atenção ao ouvir e ler as canções apresentadas” as que mais apareceram em torno da canção “Nosso Nome é Resistência” as estudantes¹⁶⁹ conseguiram conectar a canção com as aulas de sobre o Período Regencial, ao lembrarem da Revolta dos Malê e das outras revoltas escravas que estudamos. Tal fato aponta para necessidade da manutenção dos temas voltados para história afro-brasileira buscando trabalhar com perspectivas que vão além da afirmação da péssimas condições vividas pelos negros escravizados.

¹⁶⁹ Coloco dessa forma pois eram as meninas a maioria em sala. Somente um menino estava presente no momento da atividade.

As canções utilizadas trazem o tema sobre a valorização da história africana e afro-brasileira e a exaltação das práticas culturais desenvolvidas pelos negros e negras, como por exemplo: o jongo. O que se pretendia com essa atividade era provocar o debate com a turma sobre ancestralidade e oralidade, através das músicas associadas ao documentário *Roça de Teresa*, no qual os alunos puderam ouvir os relatos da Vovó Tereza, Maria Tereza Bento da Silva (1859-1875), que nasceu escravizada na região do Vale do Paraíba do Sul, aos quinze anos migrou para o Rio de Janeiro junto com a sua e outras famílias negras ocupando os morros e serras dos subúrbios cariocas trazendo consigo tradições africanas¹⁷⁰. Nesse momento pude notar que a turma relacionou conteúdos e contextos históricos diferentes já estudados, destacando a resistência e o protagonismo dos escravizados.

[...] a História Oral aparece hoje como um campo de grandes possibilidades para o professor de História. Primeiro, do ponto de vista metodológico, ao trabalhar com diferentes tipos de fontes e ao levantar novas questões sobre a memória e a produção de fontes tradicionais. E, segundo, pelo seu conteúdo, tão voltado para o social e para os grupos marginalizados que, por não terem escrita, tendem a ser considerados sem história. As perspectivas da História Oral permitem ainda melhor compreensão das sociedades sem escrita, como os indígenas brasileiros. Ela incentiva que pensemos a oralidade em toda a sua funcionalidade como ferramenta de transmissão de valores, sentimentos, visões de mundo. Enfim, como instrumento de transmissão de cultura.¹⁷¹

A oralidade foi apresentada como uma forma de conhecimento histórico para as alunas que participaram da aula antes da atividade, possibilitando que mesmo sem dispor da letra uma das alunas conseguiu transcrever o verso, “não tive e não tenho escola, mas tenho meu candongueiro”, que demonstra que a partir das canções abre-se um canal de diálogo com os discentes relacionando os conteúdos de História com linguagens mais próximas das suas realidades.

Decerto tivemos alguns problemas, um dos alunos em sala não participou efetivamente da atividade, disperso e saindo de sala algumas vezes não contribuiu para o debate. Em contrapartida, todas as outras alunas estavam atentas durante toda atividade. Outra questão que poderia ser aprofundada com a turma foi o fato de que algumas respostas sobre o que mais lhe chamou atenção nas canções associaram os sons dos tambores ouvidos na canção “Jongo Meu Irmão Café” com as religiões de matriz africana. Foi uma boa oportunidade para inserir no debate com as alunas o tópico sobre intolerância religiosa e racismo religioso,

¹⁷⁰ GOMES, Flávio dos Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia negra*. – 1ª ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2021. P. 417 e 418.

¹⁷¹ SILVA, Kalina Vanderlei e Silva, Maciel Henrique - *Verbete Cidadania - Dicionário de conceitos históricos*. – 2.ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2009. p. 188

marcando a importância do tambor para as práticas afro-brasileiras, porém tendo em vista que o jongo é

Uma dança embalada por tambores e um canto que congrega poesia e magia, criada pelos escravizados levados primeiro às minas de ouro nos setecentos e depois ao eito para o cultivo do café nos oitocentos. No instante em que tambu, candongueiro e caxambu repicam no terreiro, é como se descortinasse um portal do tempo que nos conduz até as opulentas fazendas do Vale do Paraíba do Sul, lugar onde essa música se fez som de resistência contra a opressão escravocrata, até porque jongo é mais que música. Mas também não é algo que se defina de pronto, já que ele possui significados diversos para as suas comunidades. Nei Lopes ao buscar a etimologia da palavra jongo, afirma que é um termo derivado da língua umbundo onjongo, palavra do léxico ovimbundo (DIAS, 2014, p. 336). Contudo, segundo o entendimento do próprio Dias, o Jongo é uma derivação e tem interessante relação com o ondjongo, conselho ovimbundo no qual se alicerçam as interações sociais comunitárias. Nesse espaço, que poderia ser uma roda em torno de uma fogueira ou uma casa onde ocorrem as reuniões dos anciãos, a palavra se constitui como elemento fundamental, pois nessas sociedades profundamente marcadas pela oralidade o falado representa a expressão da personalidade individual e coletivas¹⁷²

Mesmo lidando com um problema técnico em relação ao som do vídeo, aconselha-se ao professor-leitor que desejar colocar em prática esta atividade um boa caixa de som e um ambiente adequado para exibição do vídeo.¹⁷³ Ao questionar a turma sobre o formato da aula, mesmo todas as alunas não conhecendo nenhuma das canções selecionadas, o feedback foi de que a aula foi mais dinâmica e produtiva. Relato essa avaliação por parte das discentes pois em sua maioria foram estudantes que tiveram mais dificuldades na disciplina durante o ano, indicando para mim a importância na tomada de decisão do professor ao escolher o formato para suas aulas. Deixo aqui uma autocrítica no processo de ensino-aprendizagem: a utilização de outros modelos de aula poderiam ter possibilitado às alunas uma experiência positiva com o componente curricular.

3.2 Aplicação da Atividade 2 – O samba, o movimento negro e imagem negra positivada

O protagonismo negro já havia sido abordado em outras aulas com a turma, por exemplo, a Frente Negra e o Teatro Experimental do Negro na Era Vargas, Carlos Marighella

¹⁷² DIAS, 2014, p. 338 In NUNES, Lucas Marinho. *Patrimônio, memória e identidades. O caso da Grande Madureira* – RJ. 2020. 211f. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

¹⁷³ Por essa atividade ter sido realizada com uma caixa som pessoal não sendo a ideal para audição do vídeo, porém pouco comprometeu a escuta das canções.

na luta armada durante a ditadura militar, dentre outros conteúdos pertencentes à grade curricular de história do nono ano do ensino fundamental. Além disso, o debate em torno das relações étnico raciais no Brasil esteve presente nas aulas ministradas ao longo do ano. Visando atender as determinações legais e o compromisso com a luta antirracista, personagens negros, homens e mulheres são parte importante das aulas. Desta forma, o conteúdo não é percebido pelos discentes como apenas um apêndice à história do Brasil, como usualmente vemos nos “box” dos livros didáticos. Por isso pode-se dizer que ao chegar no capítulo referente à ditadura militar no Brasil, um dos últimos conteúdos do livro usado na turma, já estávamos desenvolvendo e trabalhando as habilidades que permitiram reconhecer sem maiores dificuldades a proposta da atividade em enxergar as contribuições do movimento negro para a positividade da imagem do negro e relacionar as canções com o contexto histórico que estão inseridas.

A solicitação sobre qual a cor/raça dos discentes acabou gerando um pequeno debate na turma. Alguns ficaram em dúvida e até mesmo me perguntaram como deveriam responder. Acabou sendo uma surpresa, pois como foi dito acima, ao longo do ano em diversos momentos e conteúdos o tema das relações raciais no Brasil foi debatido com a turma e muitos participaram atentamente do debate. Como foi o caso de uma das alunas que sempre se posicionou ativamente nas aulas, principalmente quando essa era a temática em questão. Nesse momento foi necessária uma breve explicação sobre o modelo adotado para realização do censo no Brasil, o da autodeclaração feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que estabelece cinco categorias de cor e raça são elas: branco, pardo, preto, amarelo ou indígena.

A construção da categoria negro como resultado da somatória de pretos e pardos envolveu um trabalho da militância negra de engenharia política, uma extensa produção acadêmica sobre desigualdades raciais no Brasil a semelhança de condições sociais e econômicas compartilhadas por esse grupo. Além do extenso abismo entre essas duas categorias da parte de cima da tabela, onde fica a hegemonia branca. Estabeleceu-se uma crítica à partição da nossa identidade negra. A mestiçagem foi projeto de branqueamento e desintegração da raça negra sem dar tiros de fuzil. Seu principal resultado foi o fracionamento da identidade negra, impedindo uma unidade entre pardos e pretos enquanto maioria social e política.¹⁷⁴

Após a explicação de como o movimento negro ajudou na construção da categoria “Negro” para avançar na luta contra o racismo, informei que esse processo de identificação é

¹⁷⁴ GOMES, Gabriel Pinheiro de Siqueira. *Pretos e pardos, uni-vos. Os desafios de(o) ser negro no século XXI*. Revista Desenvolvimento e Civilização V. 2 / Nº 1 / janeiro 2021 – junho 2021. Ver também HASENBALG, C. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

pessoal e autorreflexivo. Em seguida, a maioria dos alunos respondeu à questão sobre como se identificavam. Quinze alunos se declararam como brancos, dez como negros, seis se declararam pardos e quatro como pretos e apenas um não respondeu. A faixa etária da turma está entre os treze e quatorze anos. Esse momento de passagem do ensino fundamental para o ensino médio permite-nos a explorar e questionar a identidade a fim de provocar uma reflexão sobre si e como são vistos pela sociedade.

A pesquisa possui sua importância na construção da identidade do aluno como agente histórico crítico- reflexivo, a escola portanto torna lugar de descoberta e significado, o conhecimento acontece de fora para dentro auxiliando a formação do cidadão numa relação contínua, edificada em discussões em função de circunstâncias determinadas.¹⁷⁵

Foi um momento interessante, pois ali eles trocaram ideias sobre qual seria a sua cor ou raça e pude perceber que aqueles que estavam na dúvida nunca tinham parado para pensar sobre como são vistos socialmente.

As relações raciais são sempre temas delicados e não podem ser ignoradas quando surgem na aula e nem podem aparecer eventualmente uma vez por ano nas escolas como geralmente acontece nos eventos destinados ao Dia da Consciência Negra. Seja para realização das atividades presentes no produto didático, ou seja para as aulas de história, o professor deve estar preparado para o debate, proporcionando um ensino antirracista que ajudará os alunos nesse processo de autodeclaração, do enfrentamento do racismo e de conhecimento histórico sobre figuras negras do país.

A ficha preparada para a atividade foi dividida da seguinte forma, seguindo as diretrizes de Célia Maria David¹⁷⁶ mencionadas acima. Primeiro eles tiveram que relatar o que mais chamou atenção apenas com a audição da música. Esse é momento em que alguns ficaram com dúvida, pois não sabiam o que colocar no papel se eles não viam a letra. Expliquei que apenas com a audição teriam que colocar o que mais se destacava naquela canção, porém, somente na segunda canção percebi que a maioria começou a escrever. Tive respostas como “não percebi nada” e como também algumas que destacaram o “ritmo das canções”, “eu percebi os tambores” e “a batida/levada é muito parecida com os de hoje em dia” e “os instrumentos que eles usam são o pandeiro e viola.” Este aspecto rítmico é importante para eles fazerem conexões com o tempo presente e com o estilo de música ouvida por eles. Destaco que o fato de refletir sobre as batidas e a levada que fazem lembrar os

¹⁷⁵ SANTOS, Rosana de Menezes. *O uso da música na prática de ensino de história*. Cadernos de graduação Ciências Humanas e Sociais Unit v. 2 | n.2 | p. 161-171 Aracajú, 2014. p 161

¹⁷⁶ DAVID, *op. cit* 2012 102

sambas de hoje ajudou a discutir sobre o processo de transmissão de conhecimento entre as gerações e como foi essencial para a preservação do samba.

A incorporação da linguagem musical ao ensino de História reclama do professor e do aluno uma percepção mais consciente da canção popular. Trata-se de uma fonte de pesquisa, onde a forma e o conteúdo integram-se como força de expressão, como referencial de manifestação e comunicação. Desvelam-se contextos, tempos e espaços, na voz do compositor, microfone do povo, de um determinado povo, em determinada condição. São emoções, aspirações, sonhos, alegrias, frustrações que ganham cor e sentido a partir de expectativas comuns. É o diálogo entre palco e plateia: nas linhas da emoção, como a desilusão amorosa, o desejo, a saudade, a paixão; nos valores políticos, sociais e morais; e nas reivindicações de larga abrangência dos direitos sociais.¹⁷⁷

Um dos elementos que esperou-se ouvir ou ler dos discentes era um relato sobre as emoções e sentimentos despertados pela canção. De forma mais objetiva, esse aspecto não foi apresentado, porém, tivemos respostas como “o ensinamento que música passa ou também as motivações”¹⁷⁸, “Me chama atenção por um mostrar o orgulho de ser brasileiro e por outro mostrar a realidade” e “o jeito como Candeia trabalha o conceito de orgulho e igualdade...” Por mais que esses relatos não apresentem os sentimentos e as emoções mobilizados pela canção nos alunos, acredito que o objetivo de promover uma conscientização da canção popular fora alcançado quando explicitaram a relação entre compositor e ouvintes por perceberem que há intencionalidade na promoção do orgulho negro: “Interrogar a música como documento histórico compreende a análise do pensamento do autor, de seu posicionamento político, de sua visão de mundo e de seu desempenho no mercado.”¹⁷⁹

No segundo momento de análise das canções com o auxílio do projetor foram apresentadas as letras das composições, as imagens dos sambistas e a capa do disco. A maioria da turma não conhecia o Candeia, o Wilson Moreira, nem o Nei Lopes. As imagens deles chamaram atenção e despertaram a curiosidade em torno das suas biografias. Foi necessário, no momento da aula, mostrar suas ações em torno do samba e suas trajetórias de vida, aproximando os alunos da função historiadores. Tal estratégia possibilita relacionar as músicas, com as diferentes visões de mundo de seus compositores, articulando-as com o contexto histórico em que foram produzidas.

O questionamento presente no formulário, agora com audição e a letra, foi “Escreva e relacione com o conteúdo estudado o que mais chamou atenção ao ouvir e ler as canções apresentadas”. Dentre as repostas analisadas, notou-se a exaltação da cultura brasileira em

¹⁷⁷ DAVID *op. cit.*, 2012: 102

¹⁷⁸ Resposta do aluno no formulário.

¹⁷⁹ *Ib idem* DAVID; *op. cit.*, 2012 105

oposição às culturas norte-americanas e africanas perspectiva contida na letra da música “Sou mais o samba”. Os versos “Eu não sou africano, eu não/ Nem norte-americano” e “Não fica imitando estrangeiro” são elementos importantes na construção da narrativa para aquele momento que estabelecia uma rivalidade fictícia¹⁸⁰. O que se confirma no livro *1976 – Movimento Black Rio* de Luiz Felipe Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe.

O que jamais foi revelado dessa rixa entre o soul e o samba de raiz era a aliança que existia - quase que secretamente - entre os dois universos. Dom Filó e Candeia eram amigos íntimos e não só se frequentavam como desenvolviam parcerias. Além disso, os dois eram filiados ao Renascença Clube, e Candeia acompanhava não apenas as programações de samba do Rena - como era conhecido pelos íntimos -, como também o trabalho realizado por aquela nova geração de produtores culturais: as reuniões e a nova trupe de teatro que havia se formado no clube.

A prova cabal dessa aliança foi a série de três espetáculos, O ressurgir das origens, que aconteceu na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e na G.R.A.N.E.S. Quilombo em comemoração aos dois anos do IPCN, em julho de 1977. [...] O evento teve grande êxito. A encenação da peça Orfeu do Carnaval, sem diálogos, foi coreografada para interagir dentro da Escola de Samba Quilombo, de Candeia. "Nenhum jornal escreveu uma linha sequer sobre o evento, que teve a presença de um grande público composto por formadores de opinião."¹⁸¹

Portanto, o professor deve estar atento para que a atividade não provoque nos alunos uma ideia imprecisa das relações entre esses grupos e nem suscitar qualquer tipo de aversão a culturas estrangeiras ou reforçar estereótipos culturais que geralmente ligam a imagem de negros e negras somente às práticas culturais afro-brasileiras, ou seja, desconstruir as falas como “você é negro e não sabe tocar?” “você negro e não gosta de samba?” “você é negra e não sabe sambar?”. Nossa proposta é trabalhar com os alunos as potencialidades do samba enquanto formador de uma identidade, mas não dizer que o ritmo seja determinante para esse objetivo, da mesma forma procura-se não cair nas armadilhas do essencialismo.

Com maior incidência nas respostas, os versos “Nossa festa hoje é homenagem/ À luta contra as injustiças raciais” da canção “Noventa Anos de Abolição”. Em algumas respostas, as justificativas referiam-se à necessidade de lutar contra o racismo. Em uma das respostas, uma aluna afirmou: “As injúrias raciais continuam até hoje, recentemente aconteceram manifestações do Black Lives Matter contra o racismo no mundo inteiro...” Por mais complexo que seja tentar estabelecer uma relação entre o movimento negro, os sambistas de 1970 e 1980 e o movimento estadunidense atual destaca a tentativa da aluna em mobilizar o

¹⁸⁰ Na gravação do vídeo CULTNE - Samba do Mercado Velho - Beto Sem Braço. Tive a oportunidade de conhecer pessoalmente Dom Filó e falar um pouco da pesquisa e de maneira informal e ele relatou que essa polêmica fora fomentada com objetivo de dar maior visibilidade aos dois grupos.

¹⁸¹ PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. P.116

passado a partir do presente. Por isso, partilhamos da seguinte ideia; “o trabalho do professor consiste em introduzir o aluno na leitura dessas fontes, a partir da sua realidade, do seu tempo e do seu espaço, levando-o a identificar as especificidades das linguagens dos documentos.”¹⁸²

Vale ressaltar que as canções não são produzidas com o objetivo de serem fontes ou materiais didáticos. Nessa perspectiva, as músicas podem ser, a princípio, de fácil ou difícil compreensão e estando ou não relacionadas ao universo dos alunos, o que irá determinar o sucesso das atividades com música passa pela contextualização das fontes. A partir disso, é interessante provocar no aluno a sensibilidade para com a relação entre presente-passado, levando-o a questionar suas ações enquanto sujeito da história refletindo com criticidade sobre os processos de resistências e mudanças conferindo-lhe consciência para posicionar-se.

Identificar pesquisa e ensino significa preservar o rigor da produção de saber próprio a primeira e o compromisso de sua presença na cena social ampliada e sob controle de seus agentes, inerentes ao segundo, pensando numa síntese desses atributos. Nesse sentido, há reciprocidade na aliança (ensino e pesquisa se iluminam, ampliam e superam simultaneamente) e garantia que os atos de pesquisar e ensinar continuam a se questionar permanentemente em busca de novos horizontes na produção de saberes.¹⁸³

O papel do professor, dentre vários outros objetivos, corresponde a instrumentalizar o discente promovendo o desenvolvimento da habilidade da leitura, interpretação e contextualização documentos, textos históricos. A possibilidade de operar com a música em sala de aula garante uma forma alternativa para a apreensão dos conteúdos e o entendimento da disciplina história por parte dos alunos, elemento estratégico que pode vir a permitir alterar ideias, concepções e visões há muito tempo sedimentadas sobre determinados conteúdos. O docente é um pesquisador que se mantém em constante atualização para combinar os campos das pesquisa historiográfica com o ensino de história. No senso comum tenta-se separar o professor do historiador, mas ao preparar sua aula utiliza-se as teorias e metodologias necessárias para produzir conhecimento histórico e com a finalidade de ensinar história ao seus alunos. Para o docente tem sido desafiador lidar com a chegada das novas tecnologias, recursos visuais, diversificação dos recursos didáticos na medida em que “oscila entre a função do professor difusor e transmissor de conhecimento e a do produtor de saberes e

¹⁸² DAVID, *op. cit* 2012, p 102

¹⁸³ SILVA, 1996:19 apud DAVID, *op. cit* 2012, p.103

fazer”¹⁸⁴ Apesar das dificuldades, deve sempre buscar o diálogo entre “competência acadêmica (domínio da transmissão do saber) aliado à competência e experiência de vida”¹⁸⁵

Por último e não menos importante, destaco os versos “Não importa a cor, vale o coração” e como é importante que professor saiba como lidar com esse argumento para que não se promova um debate que fuja da centralidade das aulas e das críticas ao racismo presente na canção. Deve ser evidente que a atividade busque a formação de um ensino antirracista através do reconhecimento da existência do racismo no Brasil e das condições históricas das população negra. São fatores fundamentais para alcançar objetivos da aula e para vencer a discriminação racial. Nesse sentido, é importante que professor esteja preparado para trabalhar o conteúdo história, o ensino de história e o debate em torno da relações étnicos-raciais. No momento da aula e do debate, o professor promove o saber, evidentemente através da interlocução com os discentes, troca informações, e pode reelaborar certas construções de sentidos. Então, a utilização da metodologia indicada e as interpretações das músicas proporcionam aos discentes leituras críticas acerca dos conteúdos de história.

Ao longo do ano letivo, o professor se esforça para dar conta dos conteúdos que estão colocados nos livros e manuais didáticos de maneira cronologicamente sequencial. Se a escola é particular, essa pressão se torna ainda maior, pois quase como um serviço de compra e venda, existe em alguns espaços escolares uma cobrança velada de que é necessário dar conta de todas as atividades que estão nos livros utilizados pela escola, como se esse aspecto definisse a qualidade do docente em sua prática. Não afirmo que em outros ambientes de ensino, como as escolas da rede de ensino público não exista cobrança, mas sim problemas maiores como os de infraestrutura e de cunho social. Não defendo que professor seja negligente a determinados temas, porém acredito que nós professores podemos, a partir da nossa relação com a escola, com os responsáveis e com os alunos deveríamos dedicar mais tempo aos conteúdos que de fato estabeleçam uma conexão com a realidade dos alunos.

Infelizmente, atravessado por parte desses problemas essa foi a realidade vivida para a realização da atividade. Com o final do ano e com os conteúdos para fechar o livro didático só foi possível aplicar a atividade com a turma em um dos dias que eu dispunha apenas de um tempo de cinquenta minutos com a turma. Limitando a parte final da atividade que consiste no debate em torno das diferentes identidades negras com os discentes e posteriormente na produção de um texto de resposta como se fossem sambistas ou frequentadores dos bailes *black* e/ou ouvintes da soul music. o objetivo é a elaboração de uma mensagem escrita,

¹⁸⁴ BITTENCOURT, 1998, p. 18 apud *op. cit.* SANTOS, 2015, p. 4

¹⁸⁵ SANTOS *op. cit.*, 2015

transmitindo ideias de união e consagração entre os diferentes estilos e concepções do que é ser negro no Brasil, exaltando as diferenças e identificando no outro a sua importância para construção da identidade negra positiva. Esperava-se que o aluno apontasse para a importância da história e a contribuição cultural afro-brasileira para a formação do Brasil. A produção do texto não foi possível em função do tempo, pois o texto serviria como base para o debate em torno das questões que estão no formulário como “Qual a crítica que está sendo feita nas canções apresentadas? Qual importância desse movimento criado por Candeia? Nos dias atuais encontramos os problemas apresentado nas canções? Quais?”

É sugerido aos professores aplicar essa atividade ao menos em dois tempos de cinquenta minutos, pois o tempo total para escuta ativa das canções e exibição do vídeo é aproximadamente trinta e um minutos, já incluso a repetição necessária das canções seguindo a base metodológica escolhida, restando para o debate e produção textual o tempo total de aproximadamente sessenta e nove minutos. Leva-se em consideração também todo preparo para a montagem do Datashow, conexão com o computador e caixa de som. Não é necessário estar conectado à internet, pois os dois aplicativos utilizados têm a opção de fazer o download, tanto no *Youtube* para exibição do vídeo “1976 MOVIMENTO BLACK RIO” quanto o *Spotify* para a escuta das canções selecionadas e dispostas na playlist “O SAMBA ENSINA”. O videoclipe da canção de Candeia, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara - *Sou mais o samba* (1977) de duração: 2 minutos e 53 segundos foi posto como sugestão servindo como ferramenta pedagógica para apresentação dos personagens e sua contextualização, deixando claro que as fontes históricas a serem analisadas são as canções. Todas as propostas presentes no caderno de atividades apresentam as informações sobre o tempo sugerido para cada uma delas. Acreditamos que essas informações auxiliarão os professores-leitores que desejarem colocar em prática qualquer uma delas.

Por fim, o debate seguiu com os alunos demonstrando ter alcançado os objetivos da atividade. Apesar do pouco tempo foi possível apurar que maioria reconheceu que as críticas feitas nas canções abordavam a representatividade negra naquele período. Os alunos conseguiram estabelecer a relação com o movimento negro visto nas aulas anteriores, a valorização da cultura negra frente aos outros ritmos e canções analisadas na aula sobre as “artes de contestação”. Ao citarem o verso “Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém” evidenciam a importância do sentimento de orgulho negro. A partir desses aspectos foi possível trabalhar as questões raciais atualmente. Destaca-se que muitos deles não conheciam os sambas em questão e esses não fazem parte do seu repertório musical, porém a partir da fala do Marcos Romão no vídeo sobre o Black Rio podemos estabelecer uma conexão com os

estudantes. O militante do movimento negro relata sobre a experiência que viveu durante as décadas de 1970 e 1980 e menciona um apelido “freio de camburão” dado ao penteado *black power*. Nesse momento, a relação se fez com a música *Freio da Blazer*, lançada em fevereiro de 2021, do cantor L7non. A expressão utilizada pelo cantor possui uma similaridade com a fala do militante, pois ambos se referem a uma conduta policial que procura símbolos e signos para efetivar as ações popularmente conhecidas como “duras”. Destacar esse ponto é importante para demonstrar efetivamente como foi possível estabelecer a relação entre passado e presente e nos aproximar da realidade dos alunos a partir do samba, acionando conhecimentos históricos, desconstruindo e evidenciando a permanência do racismo e nos conectamos com ritmos em ascensão entre o jovens.

Ensinar história é totalmente diferente de fornecer uma informação sobre o passado. É abrir a criança, a seguir o adolescente, para o mundo sem cessar mais vasto, no interior de que se situa. O mundo físico e as suas leis, o mundo social e as suas regras, o espaço e as suas dimensões, o tempo e o seu relevo: eis algumas realidades a que a criança se abre, pouco a pouco e penosamente, durante a sua formação, e que, em compensação, penetram no campo da consciência.¹⁸⁶

As canções escolhidas podem informar “[...] valores, crenças, ideologias que interferem na forma como os alunos passam a perceber a si mesmos e representar os indivíduos ou grupos sociais em uma dada sociedade, inclusive, na qual estão inseridos”.¹⁸⁷ Esse viés possibilita relacionar que as fontes históricas, aqui as músicas, articulam visões de mundo através de seus compositores e de suas realidades e seu contexto histórico.

Ao final, o objetivo dessas atividades, das outras também, era estimular o senso crítico dos alunos ao escutar uma música, entendendo seu contexto de criação, investigando o compositor e sua realidade e analisando para além da letra. O uso dos sambas nos serviu como fontes didáticas para compreender e ampliar as questões raciais nos conteúdos de Ditadura Militar, o processo de redemocratização em 1988, a atuação do movimento negro e a luta por direito, inserção de personagens negros no ensino de História e no fortalecimento das identidades negras. Não se pretende fazer do estudante um historiador e nem sequer um músico. Mas sim incentivá-lo a desenvolver o senso crítico, que pode ser realizado tendo em vista as reflexões aqui expostas.

¹⁸⁶ DUBUC, História e cultura, ou defesa do ensino de história. In: DUBUC, Alfred. *A história e seu ensino*. 1976:42 apud DAVID, *op. cit.* P. 103

¹⁸⁷ SILVA, 2010, *Relações entre imagens e textos no ensino de História*. p. 175. apud Silva, Isis, *Ensino de história e imagens: o uso de fotografias de Augusto Malta como fonte para a sala de aula*. 2019. P. 24

CONCLUSÃO

O trabalho pretendeu articular o uso da música em sala de aula, no nosso caso o samba, com o ensino de história e a proposta de um ensino antirracista. Através dos sambas produzidos nas décadas de 1970 e 1980, vistos como fontes para aulas, buscou-se demonstrar como as canções se relacionavam com o seu tempo na medida em que o Brasil passava por processo de redemocratização e a luta do movimento negro em busca de direitos conquistava a atenção de uma parcela da população negra que agora se atentava para o racismo e o mito da democracia racial. A partir disso chamamos para nossa roda de samba, que é a sala de aula, homens e mulheres negras que vivenciaram esse período histórico e que contribuíram para como suas ações e obras musicais, a sua maneira, uma forma de contestar não só o racismo e também dimensão ideológica racial da ditadura militar.

No primeiro capítulo foram abordadas as trajetórias dos sambistas Candeia e Nei Lopes que possuem uma vasta obra musical e interessantes biografias no sentido de contextualizar suas produções e suas condutas. Foram analisadas canções autorais desses artistas que têm como temática central a valorização e a exaltação da história e da cultura africana e afro-brasileira para que pudessem desenvolver junto com os alunos a perspectiva da positivação da imagem do negro na sociedade brasileira.

No segundo capítulo procurei jogar luz em outros locais e estratégias desenvolvidas pelos sambistas. Foi dado destaque às rodas de sambas como espaços de sociabilidades, onde a comunidade e a população negra se fortalecem e ao mesmo tempo trocam saberes entre gerações. A priori, o que analisamos foi a ampliação do debate racial no contexto histórico da ditadura militar. Entendendo os diversos sentidos que as rodas de samba e os pagodes possuíam para os sambistas daquele contexto, que por vezes só queriam sambar e cantar. Acreditamos que para esse campo ainda possa se produzir mais trabalhos, olhando para rodas de sambas que se formaram ao longo da década 1980 e como elas alteraram as relações entre os sambistas, escola de samba, gravadoras e até mesmo o poder público.

No terceiro capítulo apresentamos um relato de experiências das atividades aplicadas junto às turmas a fim de avaliarmos a percepção dos alunos de acordo com os conteúdos trabalhados e associados às canções que foram levadas para sala de aula. O propósito de apresentar esse relato é de dar subsídio para o professor-leitor que desejar colocar em práticas as atividades presentes no e-book *O Samba Ensina*. Nesse material encontra-se a playlist, alocada no *Spotify*, aplicativo para computador e celular, que foi pensada e organizada com

as canções utilizadas na pesquisa, encontram-se também os vídeos contendo os *links* direito para a plataforma do *Youtube*, as orientações para os debates com os alunos e o tempo de execução das atividades. Informações que proporcionam ao professor ou professora maior praticidade restando mais tempo para se dedicar ao planejamento da aula, já que vimos a possibilidade de surgir debates inesperados.

Todo esse trabalho surgiu da minha inquietação enquanto um jovem professor que percebeu uma lacuna no material didático utilizado orientado pela luta antirracista questioneei os motivos para que negros e negras não aparecessem nos capítulos referentes a história do Brasil durante a ditadura militar, principalmente no capítulo que destacava as artes com forma de contestação ao regime, onde não mencionavam e ou relacionavam nenhuma prática produzida pela população negra.

A pesquisa iniciou-se como uma pergunta: “o samba ensina?” Partindo dela fomos atrás dos sambas, trajetórias, vestígios e fontes sobre esse passado e procuramos as respostas, mas antes mesmo de terminar o trabalho e durante a qualificação, a banca já havia nos sinalizado que a resposta era um sim e que desde já poderíamos retirar o sinal de interrogação que se fazia presente naquele instante. Essa afirmativa se confirmou quando as atividades postas em práticas trouxeram o debate racial para sala de aula e quando os alunos identificaram nas canções as relações entre sambistas e a construção da imagem positiva dos negros promovida pelo movimento negro, o combate contra o racismo por meio das composições, as relações entre a música e o período estudado e o samba como formador da identidade negra. Porém, novas portas e janelas foram abertas.

Portanto, finalizo convidando outros professores, professoras e sambistas a formarem esse pagode sentando nessa grande de roda de samba que o PROFHISTÓRIA vem construindo com inúmeros trabalhos em torno da música, do samba e do Ensino de História. E se ainda sobrarem questões e faltarem respostas então que novas perguntas sejam feitas e que outros sambistas sejam pesquisados e incorporados às discussões. Por isso, mete a mão aí, enche meu copo e firma esse samba aí!

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. *Cultura negra vol.1 festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói : Eduff, 2018.

ABUD, Katia Maria. Processos de construção do saber histórico escolar. *História & ensino: revista do Laboratório de Ensino de História*. Centro de Letras e Ciências Humanas, Faculdade Estadual de Londrina, v. 11, p. 25-34, 2005.

_____. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. *Cad. Cedex*, Campinas, vol. 25, n. 67, p. 309-317, set./dez. 2005.

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

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista Brasileiro (1868- 88)*. São Paulo: Companhia da Letras: São Paulo, 2015. AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

BARATA, Denise. *Samba e partido-alto: curimbas do Rio de Janeiro*. EdUERJ: Rio de Janeiro. 2012.

BHABHA, Homi K. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos* organização: Eduardo F. Coutinho; Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011.

BITTENCOURT, Circe M. Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2008.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lazuli, 2011.

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

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

CERRI, L. F. *Ensino de história e consciência histórica: implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. (Coleção FGV de Bolso. Série História).

CHALHOUB, S. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro na Belle Epoque*. 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHILLES XAVIER, Fábio. *”O futuro não é mais como era antigamente”*: o rock nacional e o ensino de História. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba. 2018.

- DAVID, Célia Maria. *Música e ensino de História: uma proposta*. São Paulo: Unesp, 2002.
- DEALTRY, Giovanna Ferreira. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. 1 ed, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- ELIAS, Cosme, *Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes – Rio de Janeiro*: Pallas, 2005.
- FAUSTINO, Oswaldo. *Retratos do Brasil negro – Nei Lopes*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classe: o legado da “raça branca”*. 5. Ed. São Paulo: Biblioteca azul, 2013.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de Oliveira (Org.) *Dicionário de ensino de história*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.
- GOMES Flávio Santos, LAURIANO, Jaime e SCHWARZ, Lilia Moritz. *Enciclopédia Negra – São Paulo: Companhia da Letras*, 2021.
- GOMES, T.M. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 171-198, 2004.
- _____. *Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Afro-Asia* (UFBA), Salvador, v. 29-30, n.29-30, p. 175-198, 2004.
- GONZALEZ, Lélia e HASENBALG. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rios, Flavia (org.), Lima, Márcia (org.). Rio de Janeiro: Zahar. 2020.
- GUEDES, Rafael Pereira. *Negritude e Sambas enredo no Carnaval de 1988: a Caixa do Samba e os G.R.E.S. Beija-Flor, Mangueira, Tradição e Vila Isabel em interface com o ensino de história*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- GUIMARÃES, Átila Silva Sena. *Canto negro: as músicas do bloco afro ilê 97fro para inclusão da história e cultura africana no currículo escolar*. Salvador, 2018.
- GUIMARÃES, Selva. *Didática e Prática de Ensino de História*. 13. Ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- HERMETO, Miriam, *Canção popular brasileira no ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo Martins Fontes, 2013.

KOSELLEK, Reinhart. “Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.134-146.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

_____. e SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *O Samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

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

MARTINS, Daniela M. Barreto. A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: O que pode um grupo? *REALIS - Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, v.1, n. 01, Jan./Jun. 2011.

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”. In: *A História na escola; autores, livros e leituras*. ROCHA, Helenice; RESNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

_____; RIOS, Ana Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. *Topoi*. Rio de Janeiro, vol.5. n.8, jan-jun. 2004, p.170-198.

MELLO, de Marcelo. *O enredo do meu samba: a história de quinze sambas-enredo imortais*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

MONTEIRO, Ana Maria e PEREIRA, Amilcar Araujo. *Ensino de história e culturas afro brasileiras e indígenas - Rio de Janeiro : Pallas*, 2013.

MORAES, Renata Figueiredo; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *As festas da abolição: o 13 de maio e seus significados no Rio de Janeiro (1888-1908)*. Rio de Janeiro, 2012, 325 p. Tese de doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____; CAMPOS, Sabrina Machado. O Ensino de História e cultura indígena e afro-brasileira: mudanças e desafios de uma década de obrigatoriedade. *Revista Transversos*. “Dossiê: História e culturas afrobrasileiras e indígenas – 10 anos da Lei 11.645/08”. Rio de Janeiro, n.13, mai-ago. 2018, p. 11-34.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Ensino como pesquisa: um novo olhar sobre a história no ensino fundamental. Como e por que aprender/ensinar história. *Revista História & Perspectivas*, [S. l.], v. 28, n. 53, 2016.

PEREIRA, Amilcar Araujo. *História Oral e educação antirracista: narrativas, estratégias e potencialidades*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

_____. "*O mundo negro*": relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas : FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Nilton Mullet, SEFFNER, Fernando. "*O que pode o ensino de história? Sobre o uso de fontes na sala de aula*"; Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.113-128, dez. 2008.

RIBEIRO, William. Currículo, subjetivação e política da diferença: um diálogo com Homi Bhabha. *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 22, n. 3, p. 576-597, set./dez. 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. (Tomo 1)*. Campinas: Papyrus, 1994.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Editorial Mórula, 2021.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Cláudia Regina Andrade dos. "*Abolicionismo e visões de liberdade*". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Ano 168, n. 436, 2007, p. 319-334.

SANTOS, Rosana de Menezes. O uso da música na prática de ensino de história. *Cadernos de graduação Ciências Humanas e Sociais Unit*. Aracajú, v. 2, n. 2, p. 161-171, 2014.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

SILVA, Isis, *Ensino de história e imagens: o uso de fotografias de Augusto Malta como fonte para a sala de aula*. Monografia (Especialização em Ensino de História) Colégio Pedro II. Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura. 2019.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009.

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

TREECE, David. *Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 166-188, ago. 2018.

VALENÇA, Rachel; e VALENÇA, Suetônio. *Serra, serrinha, serrano: o império do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia – Luz da Inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 1998.

E-BOOK DE ATIVIDADES – O SAMBA ENSINA



PROPOSTAS DE ATIVIDADES & PROBLEMATIZAÇÕES



ATIVIDADE 1 – SAMBA, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA

Público-Alvo: Turmas de 8º ano do Ensino Fundamental;

Conteúdo: Segundo Reinado e Resistência Negra.

Tempo de execução: 150 minutos (3 tempos)

Canção 1 – Duração 02 minutos e 12 segundos

Zé tambozeiro (Tambor de Angola). Compositor: Candeia. Intérprete: Candeia e Clementina de Jesus. Álbum: Enciclopédia Musical Brasileira.

Ano: 1977

Vou chamar Zé Tambozeiro
Pra bater tambor de Angola,
olê,lê,lê
Vou chamar seu Zé Tambozeiro
É que o samba chegou agora....
Bate o tambor de angola
É que o samba chegou agora....
Bate o tambor de angola
É que o samba chegou agora....
Bate o tambor de angola
É que o samba chegou agora....
Bate o tambor de angola
É que o samba chegou agora....

Quem é bamba vai pro samba
É que o samba chegou agora....
Entra na roda e não bambeia
É que o samba chegou agora....
Olha, olha a lua cheia
É que o samba chegou agora....
Ih meu terreiro clareia
É que o samba chegou agora....
Eu vou pra roça e levo a faca
É que o samba chegou agora....
Cortar jaca pra ela jantar
É que o samba chegou agora....
E a barriga de meu bem
É que o samba chegou agora....
É quem me faz trabalhar
É que o samba chegou agora....



Vou chamar Zé Tambozeiro
Pra bater tambor de Angola,
olê,lê,lê
Eu vou chamar Zé Tambozeiro
Que o samba chegou agora
È que o sol já está de fora
É que o samba chegou agora....
E já vem rompendo aurora
É que o samba chegou agora
Pro galo cantar não demora
É que o samba chegou agora
Eu vou buscar minha viola
A bença tia clementina, abençoe
meu filho
Da licença sinhá
É que o samba chegou agora
bendito louvado seja
Para sempre seja louvado meu
filho
É que o samba chegou agora...
É que o samba chegou agora.

Canção 2 - Duração 04 minutos e 37 segundos

Jongo Meu Irmão Café - Compositor: Nei Lopes / Wilson Moreira.

Intérprete: Nei Lopes.. Álbum: Negro

Mesmo. Ano: 1983

Auê, meu irmão café!
 Auê, meu irmão café!
 Mesmo usados, moídos, pilados
 Vendidos, trocados, estamos de pé
 Olha nós aí, meu irmão café!



Meu passado é africano
 Teu passado também é
 Nossa cor é tão escura
 Quanto chão de massapé
 Amargando igual mistura
 De cachaça com fernet
 Desde o tempo que ainda havia
 Cadeirinha e landolé
 Fomos nós que demos duro
 Pro país ficar de pé!

Auê, meu irmão café!
 Auê, meu irmão café!
 Mesmo usados, moídos, pilados
 Vendidos, trocados, estamos de pé
 Olha nós aí, meu irmão café!

Você, quente, queima a língua
 Queima o corpo e queima o pé
 Adoçado, tem delícias
 De chamego e cafuné
 Requentado, cria caso
 Faz zoeira e faz banzé
 E também é de mesinha
 De gurufa e candomblé
 É por essas semelhanças
 Que eu te chamo irmão café



Canção 3 - Duração 03 minutos e 08 segundos

Candongueiro - Compositor: Nei Lopes e Wilson Moreira. Int: Wilson Batista. Álbum: A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes. Ano: 1980.

Eu vou me embora pra Minas Gerais
 agora
 Eu vou pela estrada a fora
 Tocando meu candongueiro (ô)
 Eu sou de Angola, bisneto de
 quilombola
 Não tive e não tenho escola
 Mas tenho meu candongueiro

No cativo, quando estava capiongo
 Meu avô cantava jongo
 Pra poder segurar (ô)
 A escravaria quando ouvia o
 candongueiro
 Vinha logo pro terreiro
 Para saracotear

Eu vou me embora pra Minas Gerais
 agora
 Eu vou pela estrada a fora
 Tocando meu candongueiro (ô)
 Eu sou de Angola, bisneto de
 quilombola
 Não tive e não tenho escola
 Mas tenho meu candongueiro

Meu candongueiro bate jongo dia e noite
 Só não bate quando o açoite
 Quer mandar ele bater (ô)
 Também não bate, quando seu dinheiro
 manda
 Isto aqui não é quitanda
 Pra pagar e receber

Eu vou me embora pra Minas Gerais agora
 Eu vou pela estrada a fora
 Tocando meu candongueiro (ô)
 Eu sou de Angola, bisneto de quilombola
 Não tive e não tenho escola
 Mas tenho meu candongueiro

Meu candongueiro tem mania de demanda
 Quem não é da minha banda
 Pode logo debandar (ô)
 Pra vir comigo tem que ser bom
 companheiro
 Ser sincero e verdadeiro
 Pra poder me acompanhar

Canção 4 - Duração 03 minutos e 23 segundos

Nosso Nome: Resistência – Compositor: Nei Lopes / Sereno / Zé Luiz. Int: Alcione.
Álbum: Nosso nome resistência. Ano: 1987

Olha nosso povo aí
Conjugando no presente o verbo resistir
Nossos corpos densos respondendo à opressão
Nossos nervos tensos suportando a humilhação
O olho cresceu, tumbeiro chegou
O couro comeu, o pau roncou
Mas o negro é aroeira
Envervou, mas não quebrou
Preto velho tem mandinga
De amansar feitor
Nega mina tem um denço
De matar de amor
Palmares, balaios, malês, alfaiates
Fugas, guerrilhas, combates
Mão na cara, dedo em riste
Pagodes, fundos de quintal, candomblés,
Jongos, blocos, afoxés
Assim também se resiste
Negritude resplandecente
Consciente a se reconstruir
O nosso nome é resistência
Olha o nosso povo aí



Vídeo 1 – Documentário Roça de Teresa**Duração: 26 minutos e 20 segundos**

Tempo total para escuta e exibição do filme é aproximadamente 52 minutos.

Tempo total para o debate é de 48 minutos.

Tempo total para apresentação dos resultados das entrevistas com familiares é de 50 minutos

Atividade:

Contextualizando a canção junto com os alunos, proponha um debate sobre o Segundo Reinado, destacando o protagonismo negro na luta contra opressão e escravidão, exaltando as contribuições culturais de diversas etnias no processo histórico de formação do povo brasileiro.

As canções acima apresentam elementos que ajudam a identificar ações e fatos históricos de luta e resistência da população negra frente às opressões históricas, como é visto nos versos “Palmares, balaios, malês, alfaiates/Fugas, guerrilhas, combates/Mão na cara, dedo em riste/Pagodes, fundos de quintal, candomblés,/Jongos, blocos, afoxés/Assim também se resiste” da canção 4. Destaca-se na canção 2, de Nei Lopes, a relação que autor faz com a economia cafeeira e o trabalho escravista no Brasil.

Nos sambas de roda Zé tambozeiro (Tambor de Angola) e Candongueiro identifica-se a importância do tambor nas práticas culturais afro-brasileira. Nas duas canções há uma forte presença da percussão, marcando essa

sonoridade como algo principal. O que chama atenção é a relação do tambor como um elemento para espantar a tristeza. Se na canção 1 o eu-lírico convoca a personagem Zé Tamborzeiro para iniciar o samba, na canção 3 o autor evidencia que os outros escravizados quando ouviam o candongueiro poderiam ir para o terreiro para saracotear. O som do tambor é uma convocação seja nas atividades sagradas seja nas profanas. É através da sua sonoridade que demarca-se o início da atividade ou o seu recomeço. Ele pode ser associado à própria oralidade dos Griots nas comunidades africanas assim como foi debatido no capítulo 2. Como nos versos de Nei Lopes e Wilson Moreira “*Não tive e não tenho escola/Mas tenho meu candongueiro*”, estabelecendo assim uma relação de ensino e aprendizagem pelos sons do tambor e pela comunidade negra.

A partir da análise das canções e da escuta ativa dos sons e a sua relação com a oralidade, solicite aos alunos entrevistar algum parente mais velho tendo como objetivo interrogá-lo sobre quais saberes ele aprendeu fora do ambiente escolar, questionando com quem ele aprendeu e porque aprendeu. Outro levantamento é saber se ele passou esse conhecimento para as futuras gerações da sua família.

A atividade tem por objetivo exaltar a ancestralidade, valorizar a oralidade como um campo de conhecimento válido e chamar atenção para a importância do tambor nas práticas afro-brasileiras. Não se pretende excluir qualquer grupo social presente nas salas de aula. Essa atividade é de viés inclusivo e antirracista convocando e enaltecendo diferentes formas de conhecimentos. Valorizar os elementos pertencentes das matrizes africanas faz parte do cumprimento da lei 10.639 que determina o ensino da História e Cultura Afro-brasileira.

Atividade Extra

As canções acima ainda nos permitem uma abordagem sobre as palavras de origem africana. Uma outra possibilidade é realizar posteriormente, junto com a professora ou professor de Português, a seguinte atividade: pedir para os alunos identificarem e procurarem no dicionário e no *Google* as palavras de origem africana os seus significados e sua origem.

Essa atividade tende a evidenciar a contribuição dos povos africanos para além da cultura e religião, como é comumente tratado pelo senso comum.

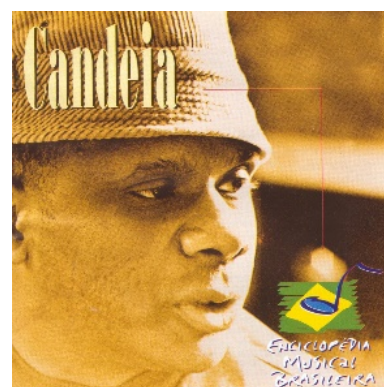
ATIVIDADE 2: O SAMBA, O MOVIMENTO NEGRO E IMAGEM NEGRA POSITAVADA.

Conteúdo: Ditadura Militar: Processo de Redemocratização.
Público-Alvo: Turmas de 9º ano do Ensino Fundamental;
Tempo de execução: 100 minutos. (2 tempos)

Canção 1 - Duração 03 minutos e 12 segundos

Dia de Graça – Compositor: Candeia. Intérprete:
Candeia.

Álbum: Enciclopédia da Música Brasileira (1977)

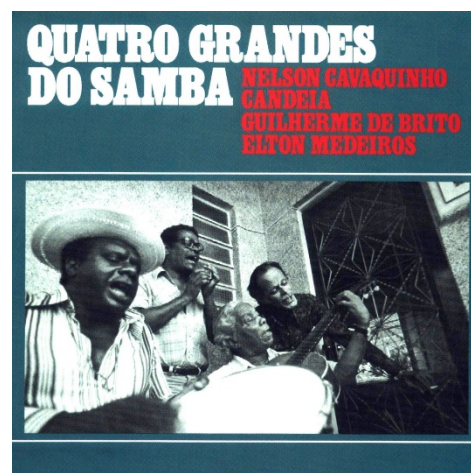


Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)
As escolas vão desfilar (garbosamente)
Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)
Vamos esquecer os desenganos (que passamos)
Viver alegria que sonhamos (durante o ano)
Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor
Mas depois da ilusão, coitado
Negro volta ao humilde barracão
Negro acorda é hora de acordar
Não negue a raça
Torne toda manhã dia de graça
Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém
Todas as raças já foram escravas também
E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias
E cante o samba na universidade
E verás que seu filho será príncipe de verdade
Aí então jamais tu voltarás ao barracão.

Canção 2 - Duração 03 minutos e 15 segundos

Sou mais o samba - Compositor: Candeia. Intérprete: Candeia e Yvone Lara
 Álbum: Enciclopédia da Música Brasileira (1977)

Eu não sou africano, eu não
 Nem norte-americano!
 Ao som da viola e pandeiro sou mais o samba brasileiro!
 Menino, tome juízo
 Escute o que vou lhe dizer
 O Brasil é um grande samba
 Que espera por você
 Podes crer, podes crer!
 À juventude de hoje
 Dou meu conselho de vez:
 Quem não sabe o be-a-bá
 Não pode cantar inglês
 Aprenda o português!
 Este som que vem de fora
 Não me apavora nem rock nem rumba
 Pra acabar com o tal de soul
 Basta um pouco de macumba! Eu não sou africano!
 O samba é a nossa alegria
 De muita harmonia ao som de pandeiro
 Quem presta à roda de samba
 Não fica imitando estrangeiro
 Somos brasileiros!
 Calma, calma, minha gente
 Pra que tanto bambambam
 Pois os blacks de hoje em dia São os sambistas de amanhã!
 Eu não sou africano!



Canção 3 - Duração 02 minutos e 56 segundos

Noventa Anos de Abolição (GRAN. Escola de Samba do Quilombo) Compositor:
Candeia. Intérprete: Candeia e Yvone Lara – Ano da composição -1979
Álbum: Arte Negra e Wilson Moreira e Nei Lopes (1980)

Hoje a festa é nossa
 Não temos muito para oferecer
 Mas os atabaques vão dobrando
 Com toda alegria de viver
 Festa no
 Quilombo
 Noventa
 anos de
 abolição
 Todo mundo unido
 pelo amor
 Não importa a cor,
 vale o coração
 Nossa festa hoje é
 homenagem
 À luta contra as
 injustiças raciais
 Que vêm de séculos
 passados
 E chega até os
 dias atuais
 Que vêm de
 séculos passados
 E chega até os
 dias atuais
 E então
 Reverenciamos a memória
 Desses bravos que fizeram
 nossa história Zumbis,
 Licutã e Aluma
 Zundu, Loei, Sanin e Dandarã
 E os quilombolas de
 hoje em dia
 São candeia que nos
 alumia
 E hoje nesta
 festa
 Noventa
 anos de
 abolição
 Quilombo vem mostrar que a igualdade



O negro vai moldar com a própria mão (Com própria mão)

Quem luta pelo seu lugar ao Sol
 Não é só bom de samba e futebol
 A festa
 Hoje a festa é nossa
 Não temos muito para oferecer
 Mas os atabaques vão dobrando
 Com toda alegria de viver
 Festa no Quilombo
 Noventa anos de abolição
 Todo mundo unido pelo amor
 Não importa a cor, vale o coração
 Nossa festa hoje é homenagem
 À luta contra as injustiças raciais
 Que vêm de séculos passados
 E chega até os dias atuais

Documento 1

"QUILOMBO, Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba. Entidade fundada sob a liderança do compositor Antônio Candeia Filho, o Candeia (1935-1978). [...] o G.R.A.N.E.S Quilombo foi muito mais que uma escola de samba. Seus sambas enredo, inclusive alguns quenão chegaram aos desfiles, mas mereceram gravações em disco, veiculavam mensagens importantes políticas, sendo assinados por compositores como Luiz Carlos da Vila (1949- 2008), Nei Lopes, Wilson Moreira e Zé Luiz do Império, entre outros." ¹⁸⁸

Os movimentos sociais tiveram um papel de destaque durante o processo de redemocratização no Brasil. Em 1978 foi criado o Movimento Unificado Negro (MNU). Como vimos no samba de Nei Lopes e Wilson Moreira, o samba também refletia sobre as condições do negro na sociedade.

Vídeo 1 - 1976 MOVIMENTO BLACK RIO¹⁸⁹. Duração: 12 minutos e 10 segundos



¹⁸⁸ LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira - 2019. p 233

¹⁸⁹ TV DA RUA – Youtube – Acesso 19 de novembro de 2022

Sugestão de Vídeo – Clipe da Canção. Candeia, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara - "Sou mais o samba"¹⁹⁰ (1977) Duração: 2 minutos e 53 minutos



Tempo total para escuta e exibição do vídeo é aproximadamente 31 minutos.

Tempo para a atividade é de aproximadamente 69 minutos

Atividade:

A canção 2 nos permite desenvolver um debate importante sobre representações e estereótipos. Será que só se é negro se gostar de samba, se souber tocar algum instrumento percussivo ou souber sambar? Por ser um questionamento, denso informe aos alunos que o debate tem objetivo de desconstruir estereótipos sobre os negros e negras no Brasil, destacando que essa é uma visão simplista e racista que não permite enxergar as diversas possibilidades de existência e potencialidades em torno da população negra.

Qual a relação que existe entre os negros brasileiros, americanos e africanos? A partir dessas perguntas questione os alunos sobre suas identidades e qual o papel da música na vida deles? É possível afirmar que música que eles escutam os representam?

Após o debate sobre as diferentes identidades negras com os alunos solicite, em duplas, que eles escrevam um texto de resposta como se fossem sambistas ou frequentadores dos bailes black e/ou ouvintes da soul music. Nessa atividade, a mensagem escrita por eles deve transmitir uma ideia de união e consagração entre os diferentes estilos e concepções do que é ser negro no Brasil, exaltando

¹⁹⁰ Youtube - Acesso 19 de novembro de 2022

as diferenças e identificando no outro a sua importância para construção da identidade negra positiva. Mencione aos discentes a possibilidade de produzir materiais que versem sobre essa relação, vista na canção 2, do que é ser brasileiro. Espera-se que o aluno aponte para a importância da história e a contribuição cultural afro-brasileira para a formação do Brasil.

ATIVIDADE EXTRA

A Quilombo é criada para valorizar a cultura Afro-brasileira a partir da crítica que as escolas de sambas haviam se afastado das suas "raízes", se colocando contrários às práticas que desvalorizavam os membros das escolas de samba, por exemplo o alto valor das fantasias, entradas dos carnavalescos vindos de fora das comunidades, etc. Tendo em visto o samba apresentado e com conhecimento sobre o que é a G.R.AN.E.S QUILOMBO.

Promova um debate com os alunos sobre:

- Qual a crítica que está sendo feita pelo samba? (Canção 1)
- Qual importância desse movimento criado por Candeia durante a década de 1970?
- Como podemos associar as canções ouvidas/lidas com a nova imagem do negro, esta que estava sendo construída pelo movimento negro nesse período?
- Nos dias atuais encontramos os problemas apresentados? O que mudou? Como homens e mulheres negros ainda são vistos?

ATIVIDADE 3: O SAMBA, O MOVIMENTO NEGRO E LUTA POR DIREITOS

Conteúdo: Redemocratização, Diretas Já, Constituição 1988, Cem anos da Abolição.
 Público-Alvo: Turmas de 9º ano do Ensino Fundamental;
 Tempo de execução: 100 minutos. (2 tempos)

Através da canção "Axé para todo mundo" de Martinho da Vila e da vinheta vinculada para Rede Globo de televisão é possível discutir com os alunos o contexto de produção das canção e do vídeo em questão.

Canção 1 - Duração 02 minutos e 40 segundos

Axé para todo mundo – Compositor: Martinho da Vila. Interprete: Martinho da Vila. –
 Álbum: Festa da Raça (1988)

Axé, axé, axé pra
 todo mundo, axé
 Muito axé, muito
 axé
 Muito axé pra todo mundo, axé

- Eu
 negro
 brasileir
 o Desejo
 pra esse
 BrasilDe
 todas as
 raças
 De
 tod
 os
 os
 cre
 dos
 Ax
 é
 Axé, axé, axé pra
 todo mundo, axé
 Muito axé, muito
 axé
 Muito axé pra
 todo mundo,
 axéAxé: paz
 Axé: felicidade

Axé: energia
 positiva, força



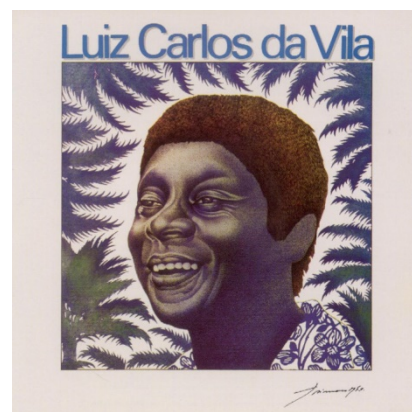
Muito axé pra
todo mundo,
axé.

Canção 2 - Duração 03 minutos e 46 segundos

Bandeira da Fé – Compositores: Zé Catimba e Martinho da Vila. Intérprete: Luiz Carlos da Vila.

Álbum: Luiz Carlos da Vila. (1983)

Vamos
 Levantar a bandeira da fé
 Não esmoreçam e fiquem de pé
 Pra mostrar que há força no amor
 Vamos
 Nos unir que eu sei que há jeito
 E mostrar que nós temos direito
 Pelo menos a compreensão
 Senão um dia
 Por qualquer pretexto
 Nos botam cabresto e nos dão razão
 Senão um dia
 Por qualquer pretexto
 Nos botam cabresto e nos dão razão
 Pra lutar pelos nossos direitos
 Temos que organizar um mutirão
 E abrir o nosso peito contra a lei
 Do circo e pão
 E ao mesmo tempo cantar, sambar, amar, curtir
 Só assim tem validade minha gente
 Esse nosso existir
 E ao mesmo tempo cantar, sambar, amar, curtir
 Só assim tem validade minha gente
 Esse nosso existir
 Por isso nós vamos.



Vídeo 1 - Centenário da Abolição – Especial TV GLOBO.¹⁹¹
Duração: 2 minutos e 49 segundos



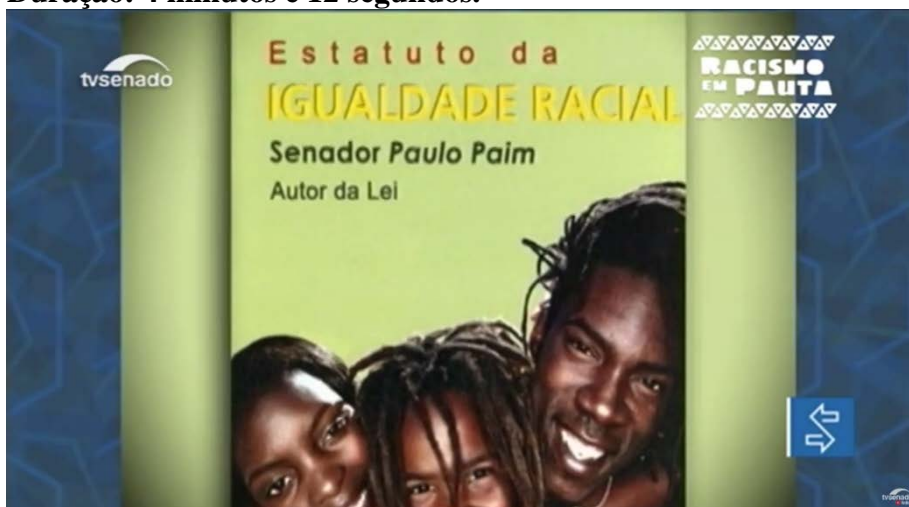
Vídeo 2 – Vídeo - CULTNE - Marcha de 88 - Reflexão 125 anos¹⁹² –
Duração: 14 minutos e 59 segundos



¹⁹¹ Youtube – último acesso em 13 de novembro de 2022.

¹⁹² Acervo Cultne – Youtube – Acesso 13 de novembro de 2022.

**Vídeo 3 - Estatuto da Igualdade Racial chegou 122 anos após Lei Áurea ser assinada.¹⁹³
Duração: 4 minutos e 12 segundos.**



LEI Nº 12.288, DE 20 DE JULHO DE 2010.

Art. 1º Esta Lei institui o Estatuto da Igualdade Racial, destinado a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica.

Parágrafo único. Para efeito deste Estatuto, considera-se:

I - discriminação racial ou étnico-racial: toda distinção, exclusão, restrição ou preferência baseada em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tenha por objeto anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício, em igualdade de condições, de direitos humanos e liberdades fundamentais nos campos político, econômico, social, cultural ou em qualquer outro campo da vida pública ou privada;

II - desigualdade racial: toda situação injustificada de diferenciação de acesso e fruição de bens, serviços e oportunidades, nas esferas pública e privada, em virtude de raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica;

III - desigualdade de gênero e raça: assimetria existente no âmbito da sociedade que acentua a distância social entre mulheres negras e os demais segmentos sociais;

IV - população negra: o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga;

V - políticas públicas: as ações, iniciativas e programas adotados pelo Estado no cumprimento de suas atribuições institucionais;

VI - ações afirmativas: os programas e medidas especiais adotados pelo Estado e pela iniciativa privada para a correção das desigualdades raciais e para a promoção da igualdade de oportunidades.

¹⁹³ TV Senado – Youtube – Último acesso 14/11/2022 às 8 horas e 18 minutos.

Tempo total para escuta e exibição do vídeo é aproximadamente 35 minutos.¹⁹⁴

Tempo para a atividade é de aproximadamente 65 minutos.

ATIVIDADE

A partir do conteúdo programático presente na grade curricular de História para o nono ano, da escuta dos sambas e da análise dos vídeos apresentados promova um debate com os alunos em torno das questões:

A canção "Axé para todo mundo" de Martinho associada a vinheta da Rede Globo desejava valorizar que tipo de visão sobre as relações raciais no Brasil?

No vídeo 2 é apresentada a denúncia dos grupos sociais e do movimento negro sobre a permanência do racismo na sociedade brasileira na década de 1980. Tendo vista a ação dos coletivos sociais de que forma você avalia a contribuição do movimento negro para superação do racismo? Pode-se dizer que existe uma contradição entre a mensagem da canção 1 e o conteúdo do vídeo 2? Por que é farsa a abolição?

Solicite aos alunos que estabeleçam uma comparação com a atividade anterior. Espere-se que o aluno perceba que concomitante a construção da imagem do negro positivada ainda se fazia necessário lutar contra o racismo.

ATIVIDADE EXTRA

A partir das canções o/a professor(a) pode provocar o debate sobre uma temática muito importante até os dias atuais: o acesso à educação de qualidade e a inserção da população negra nas universidades. A canção *Bandeira da Fé* aborda a importância da participação popular na luta por direitos e para fugir de uma política paternalista, trata-se de lutar por uma educação libertária e autônoma que dê a população negra as condições para o desenvolvimento crítico e superar as políticas públicas que não proporcionam de fato a sua ascensão social. Utilize o vídeo 3 como ferramenta pedagógica para demonstrar aos alunos a importância do movimento negro ao longo do tempo evidenciando que o Estatuto da Igualdade Racial é uma conquista possível dado o processo histórico do movimento negro brasileiro que lutou por garantias e direitos da população negra.

ATIVIDADE 4: SAMBA DAS MOÇAS – AS MULHERES NO SAMBA

Conteúdo: Ditadura Militar e Redemocratização
 Público-Alvo: Turmas de 9º ano do Ensino Fundamental;
 Tempo de execução: 100 minutos. (2 tempos).



Canção 1: - Duração 03 minutos e 27 segundos

Canto II – O Canto dos Escravos - Domínio Público – Intérprete: Clementina de Jesus – 1982

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora,
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.
 Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
 Parente de quiçamba na cacunda.
 Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
 Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
 Ê, chora, chora gongo,ê dévera, chora gongo chora,
 Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.

**O
 CANTO
 DOS
 ESCRA-
 VOS**
 Interpretação:
 CLEMENTINA DE JESUS
 TIA DOCA
 GERALDO FILME



Capa do Disco O Canto dos Escravos



Clementina de Jesus

Canção 2: - Duração 02 minutos e 51 segundos

Deixa pra lá – Leci Brandão – Intérprete: Leci Brandão Álbum: Questão de Gosto. Ano 1976.

Se teu amor falou que não vai mais voltar:
deixa pra lá
Se você ficou em último lugar: deixa pra lá
Se tudo começou na hora de acabar: deixa pra lá
Se você não passou neste vestibular: deixa pra lá

Deixa, que esta vida um dia muda, você tem que se assumir
E se o próprio amigo o acusa, você deve resistir.

Se não tem viola pra lhe acompanhar: deixa pra lá
Se nesse ano a escola não vai desfilar: deixa pra lá
Se você pediu tanto e ninguém quis lhe dar: deixa pra lá
Se também fez um canto pra ninguém gostar: deixa pra lá

Deixa, que essa fase é passageira, amanhã será melhor
E você vai ver que a cidade inteira seu samba sabe de cor

Se você quer seresta e já não tem luar: deixa pra lá
Se você foi à festa e não pôde dançar: deixa pra lá
Se a sua companheira já não quer lhe dar: deixa pra lá
Aquele amor antigo que só faz vibrar: deixa pra lá

Deixa, não perturbe a sua vida, carnaval já vem aí
Vou brincar com o povo na avenida, descobrindo o que não vi

Se você tem ideia e não pode falar: deixa pra lá
Se cantou pra plateia e ninguém quis ligar: deixa pra lá
Se você foi à feira e não pôde comprar: deixa pra lá
Porque o dinheiro é pouco pra poder gastar: deixa pra lá



Deixa, que essa vida um dia muda, você tem que se assumir
E se o próprio amigo o acusa, você deve resistir...

Se não tem viola pra lhe acompanhar: deixa pra lá
Se nesse ano a escola não vai desfilar: deixa pra lá
Se você pediu tanto e ninguém quis lhe dar: deixa pra lá
Se também fez um canto pra ninguém gostar: deixa pra lá

Deixa, que essa fase é passageira, amanhã será melhor
E você vai ver que a cidade inteira seu samba sabe de cor

Se você quer seresta e já não tem luar: deixa pra lá
Se você foi à festa e não pôde dançar: deixa pra lá
Se a sua companheira não fez o jantar: deixa pra lá
Porque foi para a feira saracutiar: deixa pra lá

Deixa, não perturbe a sua vida, carnaval já vem aí
Vou brincar com o povo na avenida, descobrindo o que não vi

Se teu amor falou que não vai mais voltar: deixa pra lá
Eu já vou parar de cantar: deixa pra lá
Porque já é hora de acabar: deixa pra lá

Canção 3 - Duração 03 minutos e 25 segundos

Zé do Carço – Compositora: Leci Brandão - Interpreté: Leci Brandão. Álbum: Leci Brandão. Ano: 1985

Lelelelê Lelelelelelelelele
No serviço de auto-falante
Do morro do Pau da Bandeira
Quem avisa é o Zé do Carço
Amanhã vai fazer alvoroço
Alertando a favela inteira
Como eu queria que fosse em Mangueira
Que existisse outro Zé do Carço
Pra dizer duma vez pra esse moço
Carnaval não é esse colosso
Minha escola é raiz, é madeira
Mas é o Morro do Pau da Bandeira
De uma Vila Isabel verdadeira
Que o Zé do Carço trabalha
Que o Zé do Carço batalha
E que malha o preço da feira
E na hora que a televisão brasileira
Distrai toda gente com a sua novela
É que o Zé põe a boca no mundo
É que faz um discurso profundo
Ele quer ver o bem da favela
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira
Está nascendo um novo líder
No morro do Pau da Bandeira



Canção 4 - Duração 02 minutos e 52 segundos

Deixa, Deixa – Compositora: Leci Brandão - Intérprete:

Leci Brandão. Álbum: Leci Brandão. Ano: 1985

Deixa ele beber, deixa ele fumar, deixa ele voar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele gemer, deixa ele gozar, deixa ele voar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele escrever, deixa discursar, deixa ele votar
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo que ele quiser
 Deixa ele ser moleque dessa mulher
 Deixa ele transar tudo de onde vier
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele curtir, deixa ele tocar e sapatear
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele assumir, deixa ele transar, deixa ele amar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo que ele quiser
 Deixa ele ser moleque dessa mulher
 Deixa ele transar tudo de onde vier
 Do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele escrever, deixa ele contar, deixa discursar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele assumir, deixa ele transar, deixa ele amar
 É melhor do que ele sacar de uma arma pra nos matar
 Deixa ele fazer tudo.



Canção 5: - Duração 03 minutos e 27 segundos
 Orgulho Negro – Compositores: Jadilson Costa -
 Tia Doca Intérprete: Jovelina Pérola Negra – Ano:
 1990

Negro é raiz
 Negro é raiz
 Me orgulho por isso
 me sinto feliz
 Negro é raiz
 Negro é raiz
 Negro é raiz
 Essa pele negra foi tudo o que eu quis
 Negro é raiz
 Negro é raiz
 Negro é raiz
 Ergo o braço pra cima e confesso o que eu fiz
 Só negro é raiz
 Negro é raiz
 Na senzala, o negro não tinha sossego
 Ao ver a chibata,
 Tremia de medo
 Faziam de tudo para não apanhar
 Só sentia em seu rosto suor escorria
 trabalhando embaixo do sol de meio-dia
 Se sacrificando para se libertar
 Recordando...
 O homem no tronco apanhando,
 os olhos dos outros só lacrimejando
 pedindo clemência para ele descansar
 Negro é raiz
 Negro é raiz



Jovelina Perola Negra - Capa do Disco
 Amigos Chegados



Tia Doca da Portela

Vídeo 1 – As constituintes de 88¹⁹⁵ - Duração: 14 minutos e 38 segundos



Tempo total para escuta e exibição do vídeo é aproximadamente 31 minutos.

Tempo para a atividade é de aproximadamente 69 minutos

Atividade:

O debate com os alunos pode começar com a ajuda de duas perguntas motivadoras sobre a questão de gênero no período abordado.

Quais dessas cantoras e compositoras você conhecia antes dessa atividade? Os sambas acima dialogam com a proposta vista nas produções anteriores? De que forma?

De acordo com trajetória de Leci Brandão, como podemos evidenciar o machismo no mundo do samba? Quais são as críticas apresentadas nas canções de Leci Brandão?

Qual o papel das mulheres na Constituição de 1988?

Qual o lugar social que a mulher ocupa atualmente, o que mudou do período observado para os dias atuais?

¹⁹⁵ Canal da Fundação Getúlio Vargas - Youtube – Acesso em 19 de novembro de 2022.

Solicite aos alunos uma poesia ou uma versão das canções vistas acima. O trabalho deve conter uma crítica social e política. A proposta visa estimular a criatividade e abrir espaço na aula para o (re)conhecimento das habilidades que porventura os alunos não tenham vivenciado no ambiente escolar. O papel do professor de História no ensino básico visa mobilizar o pensar historicamente e desenvolvimento do senso crítico dos alunos através dos uso de fontes ou diferentes ferramentas pedagógicas sem a pretensão de formar historiadores, seguindo essa mesma lógica, a atividade não tem por objetivo exigir dos alunos uma canção com partituras ou estruturas mais complexas busca-se avaliar os alunos de acordo com conteúdo de história que fora ensinado indo além do sistema de perguntas e repostas sobre determinado tema.

A elaboração da composição deve partir da temática da aula, relacionando aspectos sociais e políticos do passado com o presente deixando claro que o que será avaliado é o conteúdo do poema ou da canção. Poderá ser realizado em grupo de 5 alunos e depois que todos apresentarem seus resultados o debate pode seguir observando:

Quais foram os aspectos que mais apareceram entre os grupos?

Quais desses aspectos fazem parte diretamente da realidade desses alunos?

Os alunos conseguiram estabelecer uma relação entre passado e presente?

Link para a playlist: O Samba Ensina

<https://open.spotify.com/playlist/65deceAOxt6hBWtnc6Y7EB>



Canção Dia de Graça.

O cantos das três raças.

Zé tambozeiro.

Sou mais o samba.

Canção: Canto de Guiné

Canção: Heróis da Liberdade

Canção: Ao povo em forma de arte

Canção: Noventa Anos de Abolição

Canção: Candongueiro

Canção: Sorriso Negro

Canção: Jongo Meu Irmão Café

Canção: Zé do Carçoço

Canção: Coisa de Pele

Canção: Força, fé e raiz

Canção: Nosso Nome: Resistência

Canção: Elos da Raça

Canção: Orgulho Negro