

Universidade Federal Fluminense
Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Mestrado Profissional

RENATA BULCÃO LASSANCE CAMPOS

O TAMBOR COMO TEXTO: PROPOSTAS DECOLONIAIS PARA A UTILIZAÇÃO
DE DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA NO ENSINO DE HISTÓRIA

Niterói - RJ
Novembro de 2022

O tambor como texto: Propostas decoloniais para a utilização de desfiles de Escolas de Samba no ensino de história

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a qualificação no Curso de Mestrado Profissional.

Renata Bulcão Lassance Campos

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Martha Campos Abreu

Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Mestrado Profissional
Universidade Federal Fluminense
Niterói, 2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C198t Campos, Renata Bulcão Lassance
O tambor como texto : propostas decoloniais para a
utilização de desfiles de escolas de samba no ensino de
história / Renata Bulcão Lassance Campos. - 2022.
147 f.

Orientador: Martha Campos Abreu.
Dissertação (mestrado profissional)-Universidade Federal
Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2022.

1. Educação. 2. Pensamento decolonial. 3. Escolas de
samba. 4. Produção intelectual. I. Abreu, Martha Campos,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

RENATA BULCÃO LASSANCE CAMPOS

O TAMBOR COMO TEXTO: PROPOSTAS DECOLONIAIS PARA A UTILIZAÇÃO
DE DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA NO ENSINO DE HISTÓRIA

Dissertação entregue ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal Fluminense (UFF) como requisito para o obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

Niterói, 2022.

Prof. Martha Campos Abreu

Prof. Lívia Nascimento Monteiro

Prof. Vinícius Ferreira Natal

Aos jovens estudantes e sambistas de
todo o Brasil. Como diz o samba da
Portela, “vejo o futuro mais lindo nas
mãos de quem sabe o valor do passado”

Agradecimentos

Vou dizer uma coisa... Poucas pessoas sabem o que foi fazer um mestrado em 2020 e 2021! Foram 2 anos de aulas remotas, debates remotos, trabalhos remotos... E enquanto isso um mundo que se transformou, pessoas queridas que se foram, estruturas que se modificaram. Lidar com essa profusão de sentimentos foi um desafio gigantesco.

Por isso, agradeço primeiramente aos meus colegas do ProfHistória, que foram incansáveis no apoio mútuo, garantindo que a turma inteira completasse o mestrado. Não deixamos ninguém para trás! Agradeço também à coordenação da Uff e aos professores do ProfHistória de todo o Brasil, que também se mantiveram presentes e fortes, apesar de tudo.

À minha orientadora, Martha Abreu, que é minha maior inspiração no campo da historiografia. Uma pessoa de uma doçura ímpar, um coração enorme e um poder de reflexão invejável. Que orgulho imenso ter seu nome no meu trabalho!

Às minhas parceiras de UFRJ e de vida, Aline, Anne, Babi, Iza, Lanza e Riba, que sempre estiveram por perto, mesmo que eu não percebesse. Também ao nosso mais novo mascotinho, Gui, nosso afilhado coletivo. Esse futuro que estamos construindo é para você, meu amor!

À toda a comunidade da Escola SAP: funcionários, estudantes e famílias. Vivemos nesses dois anos uma experiência coletiva inimaginável, que nos uniu permanentemente. Obrigada por acreditarem nesse projeto!

À minha família: minha mãe, meu pai e, especialmente minha avó, que sempre esteve do meu lado, e que me incentivou a persistir no caminho das ciências humanas e na luta por um mundo mais justo. Também à minha “nova” família: Thiago, Odin e Nala, que são meu porto seguro, meu alento a cada dia. Obrigada por existirem e por me permitirem compartilhar a vida com vocês. Meu amor, que sigamos sendo dançarinos da água, juntos e tranquilos!

Axé!

*“Se um dia o mundo acordar (e vai acordar!) verá... verá... verá...
Uma luz brilhando no horizonte. E vai se transformar.”*

GRES Acadêmicos do Salgueiro 1987

Resumo

A presente dissertação desenvolve uma proposta para aproximar o universo das Escolas de Samba do mundo escolar e acadêmico. Para tanto, apresenta um breve histórico sobre o surgimento dessas agremiações e sobre o processo de construção de enredos a serem apresentados nos desfiles. Sobre os enredos, são analisadas também as mudanças de abordagem e de temática ao longo das décadas, compreendendo essas agremiações como entidades vivas e em constante transformação, em consonância com seu tempo. A utilização das Escolas de Samba em sala de aula exige uma perspectiva decolonial, percebendo, assim, a partir de gramáticas diversas, os também diversos autores responsáveis por um desfile. A proposta aqui apresentada traz uma discussão para as aulas sobre o processo de abolição da escravidão, utilizando fontes históricas relacionadas a desfiles carnavalescos como formas de comparar diferentes discursos sobre essa temática.

Palavras-chave: Carnaval; Escolas de Samba; História Pública; Educação por projetos

Abstract

This dissertation develops a proposal to bring the universe of Samba Schools closer to the school and academic world. To do so, it presents a brief history of the emergence of these associations and the process of building plots to be presented in the parades. Regarding the plots, the changes in approach and thematic over the decades are also analyzed, understanding these associations as living entities and in constant transformation, in line with their time. The use of Samba Schools in class requires a decolonial perspective, thus perceiving, from different grammars, the also different authors responsible for a parade. The proposal presented here brings a discussion to be used in classes about the process of abolition of slavery, using historical sources related to carnival parades as ways to compare different discourses on this theme.

Keywords: Carnival; Samba Schools; Public History; Project based learning

Sumário

Introdução.....	11
1. Cangoma me chamou: o batuque como luta negra por cidadania no Pós-Abolição.....	16
1.1 Culturas negras cariocas: influências de migrantes.....	17
1.2 O samba cosmopolita do Rio de Janeiro.....	21
1.3 Bum bum paticumbumprugurundum: o “samba de sambar”.....	23
1.4 Negociações: as Escolas de Samba lutam por reconhecimento.....	28
1.5 Congelados no tempo?: uma história dos enredos.....	35
2. Autoridade compartilhada: a gramática dos tambores como discurso historiográfico....	44
2.1 Carnaval e História Pública.....	48
2.2 A gramática dos tambores: um olhar decolonial.....	54
3. Pedagogia dos tambores: teoria e prática em sala de aula.....	61
3.1 Currículo: conteúdo, procedimento e convivência social.....	67
3.2 A Escola SAP.....	70
3.3 Produto: o projeto “Diáspora dos Tambores”.....	72
Considerações Finais.....	88
Referências Bibliográficas.....	90
Anexo 1 - Ficha aplicada para os estudantes.....	96
Anexo 2 – Ficha técnica dos desfiles.....	99

Introdução

No dia 02 de março de 2022, o vereador Chico Alencar postou em uma rede social uma charge assinada por Erasmo Spadotto, em que, ao ser questionado sobre “Qual escola você quer ver campeã?”, um menino responde “A pública”.



A publicação se deu no contexto do aniversário da cidade do Rio de Janeiro, e também do adiamento dos desfiles das Escolas de Samba no Carnaval de 2022, sob argumento da escalada de casos de Covid-19 no estado. O preconceito contra a festa carnavalesca não é exclusividade dos anos pandêmicos. Pelo menos desde o século XIX as elites brasileiras criaram o costume de, sob diversas alegações, deslegitimar os festejos. As Escolas de Samba talvez sejam algumas das poucas instituições carnavalescas que apresentem um certo apelo a essas camadas sociais, que se interessam, no entanto, pelo aspecto visual e midiático, e não pelos significados intrínsecos que essas manifestações apresentam para aqueles que a produzem.

A charge em questão coloca essas agremiações em oposição às instituições de ensino tradicionais, representando um argumento que há muito circula na opinião pública. O ataque às Escolas de Samba, percebidas aqui como organizações de menor importância, ganha contornos de “salvação” para uma cidade que sofre com a falta de recursos para a educação pública.

Defendo neste trabalho uma visão oposta: a de que essas agremiações carnavalescas não apenas foram essenciais para a construção do Rio de Janeiro, como também o são até hoje, atuando na formação identitária e educacional pública

de uma parte significativa da população. Essa formação perpassa, é claro, as narrativas históricas defendidas em seus enredos e apresentações, como pretendo demonstrar nos próximos capítulos.

Este trabalho nasceu dos anseios e das experiências vividas nas salas de aula da Educação Básica, espaço que escolhi como carreira e onde entro em contato cotidianamente com pessoas que me dão esperanças em um presente e um futuro mais harmoniosos para o nosso país. Posso dizer, também, que essa pesquisa nasceu das minhas vivências no âmbito das Escolas de Samba, o qual, apesar de não se configurar como uma carreira profissional para mim, mostrou-se também como um espaço de reencontro com o Brasil que desejo.

Nas inúmeras tentativas de apresentar para minhas alunas e meus alunos esse universo tão vasto, busquei os desfiles relacionados às temáticas exigidas pelo currículo de história. Posso afirmar, no entanto, as muitas dificuldades de utilização desse conteúdo com adolescentes de classe média alta, na sua maioria desconectados das raízes e tradições do samba carioca. Identifiquei que o desconhecimento sobre o funcionamento dessas agremiações e sobre seus principais agentes configurava um entendimento apenas parcial dos discursos das Escolas de Samba. Para além disso, a utilização apenas das letras dos sambas de enredo, desassociadas dos seus contextos - os desfiles em si e as pessoas que os produziram - encobria muitas possibilidades de contato desses estudantes com uma das principais manifestações culturais do Rio de Janeiro. Esta dissertação se coloca, portanto, como uma proposta de utilização dessas narrativas - os desfiles de Escolas de Samba -, de forma que se possa trabalhar com elas em sua (quase) totalidade nas salas de aula. Para tanto, o texto divide-se em três capítulos.

No primeiro capítulo traço um breve histórico sobre o samba e as Escolas de Samba, reforçando o protagonismo dos sujeitos negros na afirmação desse ritmo e dessas agremiações, valorizando a luta pela cidadania por meio das associações dançantes e carnavalescas.

O segundo capítulo inicia-se com uma descrição sobre a montagem de um desfile de Escola de Samba, acompanhando os sujeitos envolvidos e o cronograma estabelecido ao longo do ano. Resgato aqui o conceito de História Pública, buscando discutir o que há de “público” nesse processo. Afirmo, portanto, as Escolas de Samba como instituições públicas e educativas, na medida em que transmitem visões sobre o passado, contribuem para a construção de uma consciência. Para compreender

essas agremiações enquanto instituições produtoras de narrativas válidas sobre o passado, contudo, é importante o exercício de descolonizar o olhar, com o objetivo de identificar e legitimar a existência de outras gramáticas possíveis para esse discurso.

Por fim, no terceiro capítulo, essa perspectiva é colocada em prática a partir do desenvolvimento de uma sequência didática com alunos do 8º ano. Apresento o produto, a escola em que foi desenvolvido, seus objetivos, etapas e resultados.

Como se pode perceber, esta dissertação se pretende como uma contribuição para práticas de educação antirracista. A discussão sobre esse modelo de ação já circula entre autores com os quais dialogo. Pode-se estabelecer uma relação bastante clara entre os estudos sobre as relações étnico-raciais - que já se projetam no espaço escolar e acadêmico há algumas décadas - e as políticas públicas voltadas para a inclusão das histórias e das culturas negras nos currículos, também observada nas últimas décadas. A ampliação do direito à educação, isto é, a crescente universalização da Educação Básica e superior levou a um questionamento dos currículos e uma progressiva demanda por mudanças, em especial na área do ensino de História. Os movimentos negros, juntamente com educadores de diferentes áreas, empenharam-se em buscar espaço para as culturas afroamericanas nos currículos, empreendendo em algumas das mais importantes conquistas da luta antirracista nos dias atuais.

A aprovação, em 2003, da Lei 10.639, que determina a obrigatoriedade do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira” nas escolas da Educação Básica foi um marco inegável dessa luta.

Essa legislação precisa ser entendida como fruto de um processo de lutas sociais, e não uma dádiva do Estado. O ideário republicano brasileiro é defensor de políticas públicas universalistas e, por conseguinte, de uma postura de neutralidade da parte do Estado. (GOMES, 2011)

O currículo - lido não como um listagem de conteúdos preparatórios para o Enem, mas sim como parte do processo de formação de seres humanos conscientes e críticos - inclui, a partir de então, a discussão sobre as contribuições africanas para a cultura brasileira, colaborando para a formação de uma sociedade mais igualitária e democrática, como explicitado no seguinte trecho das “Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”:

A educação das relações étnico-raciais tem por objetivo a divulgação e produção de conhecimentos bem como de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos quanto à pluralidade étnico-racial, tornando-os capazes de interagir e de negociar objetivos comuns que garantam a todos respeito aos direitos legais e valorização de identidade, na busca da consolidação da democracia brasileira. (BRASIL, 2004)

Os debates que se sucederam à aprovação dessa lei, no entanto, aprofundam ainda mais a questão: de que maneira incluir esses conteúdos no dia-a-dia dos nossos estudantes? O simples acréscimo da História da África nas temáticas abordadas na Educação Básica não contribui para a resolução do problema, na medida em que não ataca seu ponto principal: a organização eurocentrada do currículo de História. É necessário, portanto, que a legislação sirva como base para negociações epistêmicas, isto é, para a construção de uma outra História do mundo.

(...) em lugar de generalizações e simplificações que pretendem “encaixar” a África (e eu acrescentaria, a questão racial no Brasil) no esquema desenvolvido para explicar de forma linear o progresso civilizatório do Ocidente, o desafio que se coloca é duplo: explicar a persistência da relação colonial na construção da história mundial, ao mesmo tempo em que se propõem alternativas à leitura da história, no sentido de construir histórias contextuais que, articuladas em rede, permitam uma visão cosmopolita sobre o mundo. (GOMES, 2012)

A superação da perspectiva eurocêntrica, portanto, se coloca como objetivo primordial de uma educação antirracista. Para tal, é necessário que encaremos a trajetória do nosso país enquanto território colonizado e repleto de tensões, em especial quando se trata das temáticas ligadas ao racismo histórico e estrutural. A legislação nos dá uma base jurídica para uma ruptura epistemológica que altere significativamente o currículo escolar.

Não há nenhuma harmonia e nem “quietude” e tampouco “passividade” quando encaramos, de fato, que as diferentes culturas e os sujeitos que as produzem devem ter o direito de dialogar e interferir na produção de novos projetos curriculares, educativos e de sociedade. Esse “outro” deverá ter o direito à livre expressão da sua fala e de suas opiniões. (GOMES, 2012)

O objetivo desta dissertação é auxiliar que mais professores e professoras consigam levar o universo das Escolas de Samba para as salas de aula. Mas a

introdução desse elemento deve ser feita de forma que respeite as vivências dos sujeitos envolvidos com essas agremiações, abrindo espaço para novas epistemologias, novas formas de perceber e estar no mundo e construindo um ensino de história mais conectado com a brasilidade e com as questões sociais enfrentadas pela população negra no país.

A ativista equatoriana Dolores Cacuango afirmou: “Somos como a palha do morro que se arranca e volta a crescer, e de palha de morro cobriremos o mundo” (WALSH, 2013, p. 27). Que sigamos sendo palha. Machado!

1. Cangoma me chamou: o batuque como luta negra por cidadania no Pós-Abolição

Dissertar sobre Escolas de Samba nos dias atuais significa tratar de um gigantesco investimento público e privado, além de uma enorme massa de pessoas entre dirigentes, desfilantes e espectadores de um imenso espetáculo, transmitido para diversos países do mundo durante o Carnaval. Esse modelo, no entanto, é consequência de um longo processo desde o surgimento dessas instituições, nas primeiras décadas do século XX. Herdeiras de um associativismo recreativo de base negra, as Escolas de Samba podem ser lidas como representantes de uma concreta batalha por cidadania e reconhecimento das populações descendentes de escravizados.

Uma consulta rápida sobre a história das Escolas de Samba em sites de busca revela algumas narrativas cristalizadas. Uma reportagem do jornal *Extra*, de 2012, refere-se, por exemplo, à “primeira escola de samba”, a Deixa Falar:

Há duas versões para o fato de terem começado a chamá-la com esse “título”. A primeira: lá havia os chamados “professores do samba”, como Ismael Silva, Bide, Marçal, etc. A segunda: em frente a sua sede, havia uma escola normal, onde se ensinava português e matemática; na Deixa Falar, se ensinava samba!¹

Interpretações como esta remontam, muito provavelmente, ao clássico de Sérgio Cabral *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, que apresenta uma narrativa bastante semelhante:

Deixa Falar, a primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 (data que me foi fornecida, de memória, pelo compositor Ismael Silva, um dos criadores do bloco), no bairro carioca do Estácio de Sá e, que, por ter sido fundado por sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba. Além disso, a sede improvisada do bloco, no porão de uma casa de cômodos na Rua do Estácio, 27, (...) onde morava Ismael Silva em companhia de um amigo conhecido apenas como Manezinho, assim como os bares frequentados pelos sambistas - o Bar Apolo e o Bar Café do Compadre - situavam-se nas proximidades da escola normal instalada no Largo do

¹ BRUNO, Leonardo e MELO, Gustavo. “Primeira escola da história, a Deixa Falar nunca desfilou como escola de samba”. *Extra*, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/80-anos-de-desfile/primeira-escola-da-historia-deixa-falar-nunca-desfilou-como-escola-de-samba-3703805.html>>. Acesso em: 30 de junho de 2021.

Estácio. Esta formava professores para rede escolar; o Deixa Falar, também escola, formava professores de samba. (CABRAL, 2011, p. 41)

A reportagem do *Extra* segue descrevendo a agremiação: “A Deixa Falar foi fundada como bloco, em 12 de agosto de 1928. Lá foram inventados instrumentos como o surdo (criação de Alcebíades Barcelos, o Bide) e a cuíca (invenção de João Mina)”. Percebemos, nesse tipo de narrativa, uma clara tentativa de sistematização de uma história que busca suas origens concretas: a primeira Escola de Samba, o primeiro surdo, a primeira cuíca, grandes nomes de fundadores de agremiações e inventores de instrumentos. Meu interesse, nesse capítulo, não poderia estar mais distante dessa proposta. Pretendo, aqui, traçar um panorama mais amplo, que apresenta as Escolas de Samba não como uma criação sem precedentes produzida por sujeitos iluminados, mas como instituições que representam uma continuidade no contexto das culturas negras cariocas, especialmente em se tratando do pós-abolição.

Um famoso ponto de jongo canta: “Tava dormindo cangoma me chamou / Levanta povo que o cativo já acabou...”², indicando poeticamente a cangoma (a “festa dos tambores”) como anunciadora da abolição. O tambor ganha, portanto, um papel de sujeito ativo na conquista da liberdade, reforçando a importância desse elemento para as populações descendentes de escravizados. As Escolas de Samba representam, nesse sentido, essa mesma tradição, na medida em que foram construídas por pessoas pretas, descendentes de escravizados, que, batendo seus tambores, conquistaram espaço, construíram conhecimento e contaram história.

1.1 Culturas negras cariocas: influências de migrantes

Desde as últimas décadas do século XIX, o Rio de Janeiro acompanhou uma explosão no número de associações dançantes. Dados demonstram que em 1895 havia 59 grupos desse tipo licenciados pela polícia, enquanto em 1919 esse número

² Ponto gravado pelo historiador Stanley Stein na década de 1940, e posteriormente gravado por Tia Maria da Serrinha para o DVD organizado pelo Pontão de Cultura do Jongo em 2011 (ABREU e MATTOS, 2008b)

já passava de 250.³ Cada região da cidade, no entanto, dançava de forma diferente. O poeta Olavo Bilac descrevia essas diferenças em sua coluna na revista *Kosmos* em 1906: em Botafogo a movimentação era “serena e majestosa como um rito religioso (...) os gestos são medidos e solenes, as mãos apenas se tocam, os pés arrastam-se sem barulho”, enquanto na Cidade Nova e na Saúde “já não se tocam apenas os corpos: colam-se”, representando “uma fusão de danças (...) um samba (...) uma mistura de jongo e dos batuques africanos, do canaverde dos portugueses, e da poracé dos índios”⁴

Essa diferenciação percebida por Bilac expressa a forte presença negra no Rio de Janeiro deste período. Capital do Brasil desde o século XVIII, a cidade recebeu, ao longo de todo esse tempo, milhares de escravizados, que chegaram forçadamente em seus portos, e mais alguns milhares de ex-escravizados e seus descendentes, que migraram em busca de uma vida mais digna, com mais possibilidades. Mesmo nas décadas que antecederam a abolição da escravidão, o aumento no número de alforrias representou também um maior fluxo de migrantes para o Rio de Janeiro.

Cristalizou-se, na historiografia memorialista do samba, a noção de que essa migração teria como personagens principais a população baiana, que teria se deslocado para a capital e se fixado na região central da cidade, que passa a ser denominada por eles como Pequena África⁵. José Ramos Tinhorão chega a argumentar, inclusive, por uma pretensa superioridade dos negros baianos sobre os cariocas:

Nada mais natural, pois, que tanto os baianos trazidos nas primeiras levas como escravos quanto os migrados após a abolição, já no período republicano iniciado em 1889, aproveitassem a riqueza de sua antiga experiência de vida no recôncavo para assumir, na capital, uma espécie de liderança espontânea entre as camadas baixas a que se integravam. A posição de liderança dos baianos entre os demais grupos de migrados nordestinos - e entre a própria classe baixa do Rio de Janeiro, também formada predominantemente por negros e mulatos descendentes de

³ PEREIRA, 2020, p. 11 - Os pontos 1.1 e 1.2 deste capítulo acompanham a argumentação exposta por Pereira em sua obra que, apesar de recente, já se tornou uma referência nos estudos sobre associativismo recreativo no Rio de Janeiro.

⁴ Fantasio (Bilac, Olavo). “A dança no Rio de Janeiro”. *Kosmos*, maio de 1906.

⁵ Expressão cunhada por Heitor dos Prazeres, que denominava a região onde hoje se localizam os bairros de Saúde, Santo Cristo e Gamboa, se estendendo até o Caju. (SIMAS e LOPES, 2015, pág 220.)

escravos - revelou-se no momento em que se tornou como que necessário organizar esta espécie de caos cultural, em benefício de todos.⁶

A comunidade baiana - tendo como sua principal representante a célebre Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata - acabou sendo lida por parte da historiografia como o principal elemento de formação da cultura negra carioca do início do século XX. Publicado em 1983, o clássico *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*⁷ contribuiu enormemente para essa visão. Esse trabalho de extrema importância, traz a experiência das classes populares durante a Primeira República carioca, afastando-se das perspectivas tradicionais da História Política, que percebem esse período como um momento de exclusão pura e simples dessa parcela da população. A Pequena África, portanto, teria convivido com a Paris dos Trópicos dos sonhos de Pereira Passos, demonstrando que o projeto oficial da cidade não foi capaz de apagar as vivências dessa comunidade.

Um levantamento de dados⁸ indica que da Bahia realmente saiu um número significativo de migrantes para outras muitas províncias nas duas primeiras décadas do século XX. O Rio de Janeiro, no entanto, recebeu nesse período menos migrantes do que as províncias de Pará e Pernambuco, por exemplo, tornando incompleta a narrativa de existência de uma comunidade baiana extensa na cidade. Esses dados, todavia, não registram as migrações ocorridas dentro das províncias, o que pode encobrir uma grande quantidade de pessoas que teriam se deslocado do interior do Rio de Janeiro - de regiões como o Vale do Paraíba - para a capital. Ao recontar a biografia do já citado sambista Bide, Lurian Lima afirma que ele, assim como outros sambistas negros que viveram sua infância nas primeiras décadas do pós-abolição, tinham “muitas experiências compartilhadas, entre as quais estava a migração familiar de antigos centros da produção agrícola e mão de obra escravizada, um movimento especialmente importante para os rumos da música na capital” (LIMA, 2022, p.94). Em seu levantamento, o autor pesquisou a trajetória de 24 músicos negros, dos quais 10 chegaram ao Rio de Janeiro provenientes de outras regiões do sudeste do país,

⁶ TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1990. apud Spiritu Santo, 2011.

⁷ MOURA, 1995

⁸ GRAHAM e FILHO, 1984, p.15-93. apud GOMES, 2003.

contradizendo a teoria de que os migrantes baianos teriam sido o grupo mais numeroso a se deslocar para a capital.

Esse levantamento vai ao encontro de trabalhos mais recentes sobre relação entre demografia e cultura negra no Rio de Janeiro, ao indicar: (1) que havia certa prominência baiana, de raízes Leste-africanas (...), na cultura das comunidades negras populares do Rio até o fim do século XIX. (...) (2) Que, de 1900 em diante, especialmente a partir da década de 1910, (...) imigrantes vindos das lavouras do Sudeste tendem a tornar-se o grupo cultural e demograficamente dominante. (...) o lastro cultural destes últimos é majoritariamente centro-africano (*banto*). Não à toa, há uma presença massiva deles nas primeiras escolas de samba, surgidas nos anos 1920, e praticamente todos os integrantes com essa origem em meu levantamento são ligados a elas. (LIMA, 2022, p.95).

Ainda que em menor número, os integrantes desse grupo baiano têm seus nomes registrados na história cultural carioca. Pessoas como Tia Ciata e Hilário Jovino Ferreira são figuras frequentes nas narrativas sobre rodas de batuque e rituais religiosos nesse período, além de terem sempre exaltados seus papéis na formação, em 1893, do primeiro rancho carnavalesco: o Rei de Ouro.

Em citação atribuída a Hilário Jovino, ele afirma: “Fundei o Rei de Ouro, que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o Carnaval.”⁹ Essa alegação, no entanto, não condiz com os diversos indícios levantados por pesquisadores como Abreu¹⁰, que ressaltam a grandiosidade da Festa do Divino para a cultura negra carioca do século XIX e a antiguidade das folias. Ainda assim, a mudança de data poderia ter sido motivada pelo crescimento dos préstitos carnavalescos pelas ruas do Rio de Janeiro. Sobre os ranchos, o historiador Tiago Gomes afirma que:

Neste contexto os ranchos surgiram como alternativa carnavalesca menos desagradável aos olhos da elite carioca. Com sua organização interna, sua música, que imediatamente encantou a todos, e suas tranquilizadoras credenciais de herdeiros de uma festa religiosa do nordeste do país, os ranchos se afiguravam como uma forma de fruição do carnaval que parecia inofensiva, podendo até mesmo reivindicar algum parentesco com as grandes sociedades. (GOMES, 2003, p.187)

⁹ MOURA, 1995, p.88

¹⁰ ABREU, 1999

A questão é que a contribuição baiana na construção de uma cultura negra carioca dialoga diretamente com tradições negras da região sudeste, de pessoas da cidade ou do interior.

Os baianos, por mais importantes que possam ter sido na construção de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados. Assim, pode-se dizer que o carnaval popular do fim do século XIX e início do XX foi, antes que uma invenção de um grupo, uma criação coletiva mais ampla. (GOMES, 2003, p.179)

O debate sobre esta temática é extenso, e não tenho por objetivo esgotá-lo. Interessa, no entanto, perceber que a construção do samba carioca se deu a partir da participação de múltiplos grupos, que trouxeram à mesa suas tradições locais, moldando um ritmo que se estabelece atrelado a festas, costumes e um modo de viver em muitos pontos semelhante a outras regiões, mas em outros pontos também bastante inovador.

1.2 O samba cosmopolita do Rio de Janeiro

Como vimos anteriormente, a multiplicação dos clubes dançantes era visível no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. Conectados com o contexto mundial, muitos desses clubes começariam, a partir da década de 1920, a incorporar novos ritmos aos seus salões, incluindo músicos profissionais e instrumentos diferenciados a fim de apresentar ao público uma “música moderna”. Esta expressão, nesse contexto, referia-se aos ritmos sincopados, como o *fox-trot* e o tango, que estouravam também nos salões de todo o continente americano. Por aqui, no entanto, esse estilo ganharia uma sonoridade diferenciada, especialmente nos clubes das regiões onde viviam os trabalhadores da cidade.

Se, de fato, esses clubes passaram a adotar, ao longo da década de 1920, ritmos e instrumentos que estavam longe de ser singularmente nacionais, o perfil social e racial específico daqueles que incorporavam essa nova musicalidade acabou por conferir a ela uma evidente marca negra. (PEREIRA, 2020, p.296)

A charge publicada no jornal *A Noite*¹¹, em abril de 1920 demonstra esses “novos tempos” no que se refere à musicalidade brasileira. Na imagem, o homem se

¹¹Doçura de costumes. *A Noite*, 10 de abril de 1920.

choca ao encontrar sua filha, uma mocinha branca, com um piano na cozinha, em meio às panelas. Explicando-se, esta alega que se tratava de “música moderna”. É sintomática a presença de uma mulher de traços negros ao fundo, com panela e colher de pau na mão, como se batucasse, contribuindo para aquela musicalidade.



- Ai Santa Tecla! Que extravagância é esta de pôr o piano no meio da bateria?
- Ora, papai! É preciso seguir a música moderna.

É importante destacar que a palavra “samba” não foi criada nesse contexto. Ela pode ser encontrada em textos de cronistas que remontam ao século XIX, mas era utilizada como caracterização de qualquer festividade negra em que houvesse percussão, demonstrando grande desconhecimento por parte dos homens letrados, que desconsideravam as idiosincrasias de cada manifestação.

Na pena de escritores distantes desse mundo, no entanto, o termo era muitas vezes usado para definir qualquer tipo de confusão ou bagunça. Com o desenvolvimento da moda da dança pela cidade, o samba ganharia novos significados, afirmando-se de modo mais claro sua ligação com a dança propriamente dita. (PEREIRA, 2020, p.282)

A utilização dessa alcunha por músicos reconhecidos da indústria fonográfica desde 1916 - com a gravação da canção *Pelo Telefone*, assinada por Donga -, aliada ao crescimento do ritmo sincopado nos clubes dançantes suburbanos contribuiu para que a palavra “samba” passasse a ser utilizada para designar esse tipo de musicalidade e performance.

A definição do samba como “música nacional” foi um processo mais longo, e que apresentou diversas camadas, mas que pode ser explicado, por uma “dupla movimentação”:

(...) vindo dos próprios sambistas “autênticos”, passando a produzir menos músicas “de exaltação” à malandragem, e sim “louvatórias” de uma forma de vida, atrelada às lógicas do trabalho e da cidadania, assim como nos elementos da classe média, tanto cantores como produtores de programas e arranjadores, que “aparavam as arestas”, davam um contorno mais aceitável às composições. Estas ganhavam espaço na indústria fonográfica e nas ondas do rádio, passando a ter maior aceitação das classes populares e também das mais privilegiadas. (GUARAL, 2012, p.49)

O samba nasceu, dessa forma, de uma perspectiva cosmopolita, que dialogava com os ritmos produzidos nos Estados Unidos e em nossos vizinhos latinoamericanos, mas acabou, aos poucos, tornando-se um símbolo de brasilidade. Esse processo é mérito dos próprios sambistas e de sua habilidade de diálogo e negociação com outros grupos, em especial com o mundo letrado e com as diversas instâncias do Estado. Perceber os anseios desses grupos e responder a eles fez com que o samba obtivesse boa penetração nas diferentes classes sociais, agradando a grupos distintos. Essencial para esse desenvolvimento foram as Escolas de Samba.

As discussões sobre o samba enquanto ritmo anteriormente à criação das Escolas são muito ricas e extensas. Esta dissertação, no entanto, tem como objeto essas agremiações que surgiram a partir da década de 1930 e que utilizam essa musicalidade como sua maior marca. Portanto, é sobre elas que nos debruçaremos a partir de agora.

1.3 Bum bum paticumbumprugurundum: o “samba de sambar”

Em debate proposto por Sérgio Cabral no fim da década de 1960¹², Donga e Ismael Silva se confrontaram com a questão: “qual é o verdadeiro samba?”. Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, nasceu no Rio de Janeiro, no coração da Pequena África. Filho de baianos, tornou-se um dos maiores músicos do período, tendo formado, em 1919, o grupo Oito Batutas, que contribuiu para expandir a imagem da cultura negra carioca no exterior. É natural, portanto, que, para

¹² Registrado em CABRAL, 2011, p.39

responder à questão proposta por Sérgio Cabral, Donga tenha afirmado: “Ué, samba é isso há muito tempo: ‘O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta para se jogar””, recitando o refrão de *Pelo Telefone*, assinada por ele em 1916¹³ e considerada por muitos estudiosos como “o primeiro samba”. Ismael Silva não se sentiu satisfeito com essa declaração. Morador do bairro do Estácio desde a infância, o músico se tornou um dos grandes nomes da chamada Geração do Estácio. Ele rebateu a explicação de Donga com veemência: “Isto é maxixe. Samba é ‘Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar / Mas se é / Para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar””, cantando a canção *Se você jurar*, composta por ele em 1931.

A discordância entre esses compositores pode parecer absurda para aqueles que desconhecem a história do samba carioca. Para estudiosos desse ritmo, no entanto, esse embate é previsível, na medida em que Donga e Ismael representam diferentes gerações de sambistas e, portanto, produziam canções com sonoridades bastante distintas. Para o músico Carlos Sandroni, esses estilos se diferenciam por questões técnicas. Os sambas da década de 1910, utilizariam o “paradigma do tresillo” (fórmula rítmica do século anterior, que marca compassos como o maxixe e a habanera), diferentemente dos sambas da década de 1930, que o autor considera que constituem o “paradigma do Estácio”¹⁴, com uma pulsação rítmica mais complexa.

A música de cadência mais sincopada, apoiada na percussão, surgiu para o público como uma grande novidade, de sabor exótico e ainda mais sensual e ritmada, dando mais ginga e flexibilidade ao corpo que segue o som na dança. (CUNHA, 2004, p.139)

Em sua pesquisa, Cunha busca justificar essas alterações realizadas na década de 1930, indicando que os sambistas da “primeira geração”, que se profissionalizaram na década de 1910, estariam preocupados com a aceitação das suas composições, mantendo-as mais próximas do maxixe, estilo já consolidado e bastante popular. Nas décadas seguinte, no entanto, o próprio samba conquistaria

¹³ Sobre a autoria de *Pelo Telefone* há muitas controvérsias. Donga foi acusado de ter registrado uma canção composta nas ruas, por outros artistas. Conta-se que, nesse contexto, ele teria afirmado que “Samba é que nem passarinho, é de quem pegar”. Esse episódio, no entanto, demonstra o caráter coletivo das composições e das vivências desses sujeitos durante as primeiras décadas do século XX. Sobre isso ver HERTZMAN (2013).

¹⁴ SANDRONI, 2001, p.32.

esse espaço, sendo possível, então, criar novas soluções. A autora destaca também as mudanças tecnológicas dos estúdios de gravação que, aos poucos, passaram a captar melhor a sonoridade dos instrumentos de percussão.

Desta forma, ainda na década de vinte e trinta, dentro da vertente folclórica, mas urbana, temos nomes como Francisco Guimarães - o Vagalume -, que discute o lugar e os princípios estéticos do samba. Para Vagalume, o “morro” surge como um território mítico, lugar da “roda” onde se praticava o “verdadeiro samba”. Sua discussão tem como alvo a indústria fonográfica, que estaria matando o samba autêntico, ao usar e abusar do rótulo. (CUNHA, 2004, p.142)

Fica claro, portanto, que a “música moderna” trazida pelos frequentadores dos pequenos clubes recreativos suburbanos nas primeiras décadas do século XX teria seu estilo rapidamente alterado por alguns grupos da cidade. Esse novo estilo, o “samba do morro”, ganharia, então, a alcunha de ser um ritmo “genuinamente nacional”. Ganha destaque, nesse contexto, o já citado grupo de sambistas que ficou conhecido como Geração do Estácio. Tendo Ismael Silva como seu nome mais conhecido, esses músicos produziam canções com uma sonoridade diferente daquela utilizada por Donga e Sinhô nos anos anteriores. É essa nova “versão” do samba que seria utilizada pelas Escolas de Samba, ganhando notoriedade. Não à toa, a Deixa Falar, tida como “primeira Escola de Samba”, citada no início desse capítulo, foi formada por esses mesmos sujeitos.

Segundo Ismael, a mudança se fez necessária:

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurundum...*¹⁵

A explicação do compositor constrói uma transformação nos usos e apresentações do samba a partir do final dos anos 1920: o que até então eram canções ouvidas nos gramofones e nas rodas nas ruas ou dançadas nos salões e residências, teria passado a ser reproduzido por “agrupamentos carnavalescos” de caráter processional. Essa mudança teria trazido a necessidade de um ritmo diferenciado, que facilitasse o desfile. É interessante notar que Ismael não cita

¹⁵ Depoimento registrado em: CABRAL, 2011. p.269

diretamente as Escolas de Samba, mas mostra uma conexão entre seu “samba de sambar” e grupos carnavalescos sem categorização.

A partir de sua extensa pesquisa sobre o samba carioca, Lurian Lima demonstra como os compositores no período percebiam essas modificações, mas não as creditavam apenas aos sambistas do Estácio, como afirmava Bide:

(...) não é [samba] só do Estácio não. Aí é eles todos do morro. Você vê o samba de Mangueira, do falecido Paulo da Portela, vê o samba do Cartola, como era o samba do Cartola. [Antes era] como o Caninha. Você vê o estilo do samba do Caninha, do Sinhô, e vê o estilo do samba meu, do Marçal, desse, do Almeida, de outros do nosso tempo, é diferente do estilo do samba do Caninha: “me leva, me leva, seu Rafael”. (Bide, 1968, CD 12.3, f. 2 - apud LIMA, 2022, p.104)

O depoimento de Bide demonstra uma percepção das modificações melódicas e rítmicas do samba nos anos de 1920 e 1930, mudanças essas realizadas por “eles todos do morro”, e não apenas pelos moradores da região do Estácio. Além disso, testemunha também um diálogo entre os dois estilos de samba: o anterior, aproximado do maxixe, e que tem como expoentes compositores como Caninha, Sinhô, Cartola e João da Baiana, e o “novo” samba, o “samba de sambar”, com um novo padrão rítmico, utilizado pelas Escolas de Samba.

A entrada de migrantes do Vale do Paraíba, descendentes de uma população de origem banto, teria contribuído, portanto, para a alteração do samba nos anos 1920. A criação de novos instrumentos ou a modificação de antigos demonstra esse movimento:

Exemplo disso é a trajetória da puíta, tambor de fricção de registro grave, que começa a ser substituído pelo surdo como instrumento marcador do beat na prática de samba por essa época (virada para os anos 1930). Posteriormente, ela entra em desuso no Rio e dá lugar à “filha”, cuíca, de igual mecanismo (...). (LIMA, 2022, p. 96)

Essa rede de sociabilidade, composta por descendentes de africanos, contava com membros da comunidade baiana e também do Vale do Paraíba, mesclando gerações e origens, que confluíram para ditar as características musicais do samba do Rio de Janeiro e, também, das Escolas de Samba.

As Escolas de Samba, como já foi dito, surgem em um contexto de intenso associativismo recreativo no Rio de Janeiro. Clubes, ranchos, blocos, cordões e sociedades se multiplicavam pela cidade, cultivando uma tradição de desfiles nas ruas dos mais diversos bairros no período carnavalesco. A escolha pelas nomenclaturas

não se fazia por acaso. Em seus pedidos de licença à polícia esses grupos apresentavam-se frequentemente apenas como “clube” ou “sociedade”. Para a imprensa, no entanto, ao depender do grau de “barbarismo” e “selvageria” identificado no desfile, eram descritos como “cordões” ou “blocos”, em uma clara hierarquização daquilo que era considerado como “manifestações carnavalescas válidas”.¹⁶ Em meio a essa aparente confusão, o início da década de 1930 marca o aparecimento dos primeiros grupos que se autodenominam “Escola de Samba”.

Essencial também para entender esse processo é o conhecimento da história política do Brasil nesse momento. A valorização alcançada pelo samba e pelas manifestações populares ao longo da década anterior encontrou, nos anos de 1930, apoio da ideologia do trabalhismo varguista, que valorizava, em alguma medida, a cultura dos trabalhadores. O esforço de utilização das manifestações carnavalescas a fim de amalgamar os diferentes segmentos sociais fez com que o samba e, conseqüentemente, as Escolas de Samba, ganhassem espaço cada vez maior nas propagandas do governo e nas páginas dos jornais.¹⁷

Formadas, portanto, pelos mesmos sujeitos negros, descendentes de escravizados, vindos da Bahia ou, em sua maioria, do Vale do Paraíba, as Escolas de Samba encarnavam uma tradição antiga, herdada de tantos outros grupos, mas que seria ressignificada em suas novas práticas.

Percebemos, portanto, como afirma Gomes, que os moldes adotados pelas primeiras Escolas de Samba indicam que essas associações “beberam de uma grande diversidade de práticas e que seus fundadores foram influenciados por referências de múltiplas origens, com papel de destaque para as mineiras e fluminenses” (GOMES, 2003, p.195). Diante desse cenário, formaram-se agremiações com características muito específicas, como a presença de uma ala em homenagem às tias baianas, e a utilização de bandeiras no lugar dos estandartes dos clubes e, talvez a marca mais relevante, o estilo de samba, o “samba de sambar” da geração do Estácio.

¹⁶ CUNHA, 2001. p.152-154.

¹⁷ Sobre a relação entre as Escolas de Samba e o Estado Novo de Getúlio Vargas, ver GUARAL, 2012.

1.4 Negociações: as Escolas de Samba lutam por reconhecimento

Registra-se que o primeiro concurso de sambas teria ocorrido em 1929, organizado por José Gomes da Costa (mais conhecido como Zé Espinguela) em sua casa, no Engenho de Dentro. Foi um concurso musical, que premiou os melhores compositores de samba. Três anos depois, foi organizado, pelo jornal *Mundo Esportivo*, o primeiro concurso de Escolas de Samba em forma de procissão (como grupos organizados desfilando). Nesse mesmo ano de 1932, o Carnaval carioca passava por um marco simbólico: tornava-se “oficial”. Até então, o poder público havia assumido uma feição liberal com relação à folia, deixando a organização das celebrações nas mãos dos próprios atores, que se relacionavam com a imprensa e com grupos como as comissões de festejos das ruas para garantir o acontecimento dos eventos.¹⁸

No final dos anos 1920, pela primeira vez, o Estado interferiria na organização da festa, visando, principalmente, torná-la um atrativo turístico. Alguns órgãos governamentais já exerciam certo controle sobre os grupos carnavalescos, mas apenas de maneira pontual¹⁹. No Carnaval de 1928, no entanto, essa relação entre o poder público e a folia se estreitaria: o prefeito Prado Junior fecharia um acordo com a American Brazilian Association, para lançamento de propaganda e organização de excursões vindas dos Estados Unidos. Anúncios começaram a aparecer nos jornais americanos, e empresas de navegação e companhias de hotéis faziam promoções de viagens para o Rio de Janeiro no período do Carnaval. A partir da administração seguinte (de Pedro Ernesto), o poder público se faria ainda mais presente, já que a própria organização e programação do Carnaval estariam nas mãos do governo.

Nesse contexto, em fevereiro de 1932, Berilo Neves²⁰ publicava, no *Diário de Notícias*, uma coluna em que discutia a importância desse processo para o cenário turístico e identitário brasileiro:

¹⁸ CABRAL, 2011, p. 101-143.

¹⁹ A relação de clubes dançantes ou de foliões anônimos com a polícia, por exemplo, sempre foi permeada de diálogos e tensões.

²⁰ Berilo Neves foi um jornalista, escritor e importante membro do Touring Club do Brasil, que tinha o objetivo de divulgar os recursos turísticos do país para os próprios brasileiros. O Carnaval, nesse momento, se tornaria um dos principais elementos utilizados pela instituição.

Muita gente supõe que oficializar o Carnaval é burocratizá-lo, transformá-lo em uma dependência do Estado, como a Inspetoria de Veículos ou a Fiscalização do Exercício da Medicina... Nada disso. É tão impossível “oficializar”, nesse sentido, o Carnaval, como oficializar a mulata... O Carnaval carioca não é uma farra anônima e, sim, uma expressão do gênio da Raça e, como tal, tem que continuar espontâneo e livre para que continue a existir. Cada povo tem uma certa festa ou manifestação de arte através da qual respira e vive. Portugal tem o fado, a Espanha tem a “malaguena”, a França tem a cançoneta, a Argentina tem o tango, e assim por diante. Nós temos o maxixe, que é a alma ruidosa e ardente do Carnaval carioca. O Carnaval e o maxixe são as duas coisas mais típicas que possuímos. Tiremos essas manifestações de sentimento e ficaremos, talvez, completamente despersonalizados. Porque ou imitemos a França (na literatura, sobretudo) ou copiemos os Estados Unidos (principalmente depois do cinema), o fato é que sempre estamos macaqueando alguém ou alguma coisa. Só o Carnaval é privativamente nosso, irrevogavelmente nosso. Só o carioca sabe fazer o Carnaval, como só o italiano sabe fazer o seu Chianti, o francês a sua “Champagne”, o inglês o seu “whisky”, e o norte-americano o seu “cocktail” de sete andares... Ora, um povo que cria alguma coisa de próprio e inconfundível é um povo que tem grandes qualidades para vencer... O Carnaval contribui mais para nos tornar conhecidos lá fora do que os nossos poetas, os nossos pensadores, os nossos homens de arte e pensamento. É irritante dizê-lo, mas, é verdadeiro... Por isso é sumariamente patriótico o que o dr. Pedro Ernesto, juntamente com o Touring Club do Brasil, está fazendo, neste momento: dando estímulo e vida ao Carnaval carioca... Quando o mundo inteiro souber que fazemos o Carnaval mais pitoresco e alegre de que há memória desde o esplendor babilônico até hoje - o Rio se encherá anualmente, de centenas de milhares de turistas... E o Carnaval nos dará, então, de sobejo, o que as minas do século XVII já não podiam dar: ouro... Pela primeira vez na história da Humanidade haverá notícia de uma farra que não dá prejuízo, e sim lucro...²¹

Em 1932, a Prefeitura do Rio de Janeiro, sob administração de Pedro Ernesto, associou-se pela primeira vez com o Touring Club para a organização do Carnaval da cidade. Esse processo ficou conhecido como “oficialização do Carnaval”. Foi criada uma Comissão Executiva dos Festejos, da qual participavam representantes da Prefeitura, do Touring Club (incluindo-se aí Berilo Neves), da Associação Brasileira de Imprensa e da Associação de Artistas Brasileiros. Neste primeiro ano, entrariam para a agenda oficial do Carnaval da cidade (que se estenderia de 15 de janeiro a 9 de fevereiro): batalhas de confete; o Dia dos Blocos; um concurso de músicas carnavalescas (choro, charangas, maxixe e samba); o curso nas avenidas Atlântica,

²¹ “A oficialização do Carnaval da 1932”. *Diário de Notícias*, 4 de fevereiro de 1932

Rio Branco e Beira-Mar; o banho de mar à fantasia em Copacabana, os desfiles dos clubes carnavalescos (ranchos, pequenas e grandes sociedades); e, por último, um grande baile à fantasia no Teatro Municipal²². Percebe-se, pelos eventos incluídos na programação, que a Comissão dos Festejos tinha um objetivo claro de “agradar a todos”, incluindo manifestações que abrangessem todas as classes sociais. Aqueles que não pudessem arcar com os custos da entrada para o baile do Teatro Municipal, ou que não possuísem automóvel para participar do corso, por exemplo, poderiam se divertir em várias das outras atividades programadas pela Comissão.

A oficialização do Carnaval, portanto, ocorreu de maneira tal que se procurou manter uma imagem de “espontaneidade” da folia carioca, característica que seria o grande diferencial do nosso Carnaval. No texto de Berilo Neves, destaca-se também a feição “nacional” da folia carioca, capaz de representar o “gênio da raça”, isto é, uma identidade cultural para o país inteiro. Além disso, o autor refere-se ao Carnaval como uma “mina de ouro”, defendendo claramente o posicionamento da Prefeitura e do Touring Club no sentido de utilizar a festa como meio de atrair turistas. Essa ideia era frequentemente expressada nos jornais por diversos cronistas, como este, d’*O Cruzeiro*, que afirma que

O que o Governo quer é prestigiar, estimular, favorecer o Carnaval carioca. O Brasil tem riquezas que dormem – como o gigante de pedra à entrada da Guanabara. O Carnaval é uma mina de ouro, e o confete – uma espécie de papel moeda, que o vento leva como a outra... É fácil convertê-lo em libras e em dólares. Já este ano começou a experiência. Milhares de pessoas vieram ao Rio para assistir ao baile do Municipal.²³

Nem todos os cronistas, no entanto, pensavam dessa forma. O famoso jornalista e escritor Francisco Guimarães, o Vagalume, tinha uma posição ambígua, já que aprovava e também reprovava o processo de oficialização do Carnaval. Conhecido por ser o primeiro cronista carnavalesco e autor do livro *Na Roda do Samba*, de 1933, Vagalume acreditava que o processo contribuiria para salvar os pequenos grupos, na medida em que daria a eles condições e incentivos para sobreviver. Para isso, entretanto, o projeto deveria ser liderado por pessoas ligadas à folia.

²² *Jornal do Brasil*, 14 de janeiro de 1932

²³ *O Cruzeiro*, 20 de janeiro de 1932.

Em boa hora, para salvação de Momo e para uma satisfação aos cariocas, colocaram na governança da cidade um brasileiro! E o grande cirurgião, o grande mestre da cirurgia no continente Sul-Americano, esse luzeiro da ciência médica para honra e glória do Brasil, deu vida ao Carnaval oficializando-o e restituindo à cidade a sua maior e mais tradicional festa, agindo de modo a que não perdêssemos o título de Campeão Mundial! Dando vida ao Carnaval, o Dr. Pedro Ernesto fez-se o único Santo que figura no altar do coração carioca! (...) o Dr. Pedro Ernesto oficializando o Carnaval veio ao encontro do maior desejo do povo desta terra, que hoje é perfeitamente solidário com S. Ex. em qualquer terreno (...). O julgamento, porém, é que precisa ser feito, não somente por medalhões, por leigos, mas, também por gente que entenda, que seja do «mettier». (GUIMARÃES, 1978, p.141-142)

Por outro lado, Vagalume se posicionava contrariamente à oficialização do Carnaval no calendário da prefeitura, já que acreditava na espontaneidade dos festejos: muitos grupos existiam há décadas sem subsídios e licenças e, por isso, não dependem do Estado para tal. A presença do governo, nesse sentido, tornaria esses grupos dependentes de um poder superior.

Vagalume foi um autor conhecido por sua relação muito próxima com os sambistas. Iniciou sua carreira assinando uma coluna no jornal *A Tribuna*, na qual dava atenção ao universo recreativo dos trabalhadores cariocas. Ocupava um espaço singular: era um sujeito intimamente relacionado à religiosidade e à música negras, mas também era cronista de um grande jornal, o que o colocava em uma posição de distanciamento dessa cultura. Sobre ele, o pesquisador Eduardo Coutinho afirma:

Foi ele quem, nos anos 1910, apareceu como o paladino das pequenas sociedades, o cronista militante da cultura negra que se bateu contra a repressão ao Carnaval proletário da Cidade Nova, da Zona Sul e dos subúrbios. Foi ele quem escreveu, talvez melhor do que ninguém, a crônica – a “pequena história” – da cultura afro-brasileira, sendo reverenciado pelos chorões, sambistas, macumbeiros e foliões do Carnaval antigo. (COUTINHO, 2006, p.44)

Portanto, sua opinião sobre a oficialização do Carnaval acompanha a ambiguidade de sua posição na sociedade carioca. O livro de Vagalume é dedicado ao próprio prefeito Pedro Ernesto, que recebe inúmeros elogios durante o texto, mas há espaço também para exaltações ainda mais claras aos sambistas e ao “submundo” do Carnaval.

Outro ponto de vista interessante é o posicionamento assumido pela União das Escolas de Samba. Criada em 1934, a UES seria a representante oficial dessas

agregações, tornando-se sua principal porta-voz. Um ano antes, em 1933, o desfile das Escolas de Samba já tinha sido incluído no programa oficial do Carnaval do Rio de Janeiro, mas a UES queria mais. Em carta ao Prefeito, o presidente da associação expôs seu apoio ao projeto da oficialização: “(...) fazendo ressurgir o carnaval de rua²⁴, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima, V. Excia., antes de mais nada, é o nosso amigo de todas as horas”. Além disso, pede também por uma maior subvenção, e afirma:

Não faremos questão em tornos de presente, porque, qualquer que seja a solução, estamos certos do esclarecido espírito de equidade com que V. Excia. sempre norteou seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para custear o carnaval, pois este é espontâneo. (apud CABRAL, 2011, p. 97-98)

Dessa forma, a União das Escolas de Samba se posiciona claramente favorável ao projeto de oficialização do Carnaval empreendido por Pedro Ernesto, ainda que continue defendendo a ideia de uma folia pura, simples e “espontânea”. Seu pedido foi atendido, e em três dias a resposta já chegava:

Artigo Único – Os auxílios às escolas de samba para exibição no carnaval, quando concedidos a juízo da Administração, serão entregues à União das Escolas de Samba, que distribuirá equitativamente pelas suas federadas, sujeitas, porém à fiscalização por parte da Diretoria Geral de Turismo, que, para isso, registrará a lei da União. (apud CABRAL, 2011, p. 99)

Podemos nos questionar se a União das Escolas de samba representava realmente os interesses da enorme massa de foliões envolvidos na festa. Certamente que não, na medida em que essa massa é extremamente heterogênea, tornando impossível que uma única entidade a represente por inteiro. A União não seria capaz de representar nem mesmo os desejos de todos os sambistas envolvidos com as Escolas de Samba. É fato, porém, que uma grande parte destes aceitava a instituição como legítima, pelo menos nesse momento de surgimento.²⁵

²⁴ A expressão “carnaval de rua”, nesse contexto, é utilizada para fazer a distinção dos bailes de clubes fechados para as apresentações em formato processional pelas ruas da cidade.

²⁵ Em inúmeros outros momentos, a UES seria alvo de críticas severas. João Canali, um de seus primeiros presidentes, por exemplo, sofreria duras represálias por não ter uma ligação mais próxima com as Escolas de Samba. (EFEGÊ, Jota. João Canali, um quase desconhecido entusiasta do samba. In: *O Jornal*, 12 de julho de 1964, p.3). Não há, no entanto, registros de insatisfações nesse momento, o que talvez indique que, se existiam descontentamentos, eram pouco expressivos.

Aproximando-nos ainda mais dos sujeitos envolvidos com as Escolas de Samba, podemos citar Paulo da Portela, fundador da Escola de Samba Vai como Pode - que se tornaria, anos mais tarde, Portela -, e ativo defensor da desestigmatização da identidade do sambista, que costumava ser ligada à malandragem e à vadiagem²⁶. Para isso, impunha rígidas regras de vestimenta a qualquer componente da Vai Como Pode, no intuito de construir uma imagem de respeito em torno dos sambistas.

As Escolas de Samba, como já foi dito, já figuravam na programação oficial do Carnaval carioca desde 1933, mas apenas no ano seguinte firmou-se o auxílio financeiro a elas. Desta forma, o Carnaval de 1935 é o primeiro considerado “oficial” para essas agremiações. Nesse ano, Paulo da Portela compôs “Cidade Mulher”, “para agradecer às autoridades a oficialização dos desfiles das Escolas de Samba que eram vistas como marginais”²⁷, e cantou em frente à Câmara Municipal. Paulo era um entusiasta da oficialização, e lutou por ela anos antes. Em pesquisa sobre o processo de oficialização, a historiadora Paula de Almeida afirma:

Segundo Silva e Santos, tornar-se oficial era o mesmo que receber subsídio da prefeitura. Além disso, as escolas de samba se elevariam à altura das grandes sociedades tendo um dia e um local certos para desfilar dentro do programa de carnaval elaborado pelo Departamento de Turismo do Distrito Federal. Os sambistas começaram a “ganhar um lugar ao sol”. Até 1934 as escolas haviam sido, apesar do crescente interesse do público e do apoio de alguns elementos da imprensa, apenas entidades carnavalescas marginais, desfilando por conta própria na Praça Onze. (ALMEIDA, 2014, p.275)

Percebemos, dessa maneira, que a campanha de determinados sambistas pela oficialização do Carnaval e, posteriormente do desfile das Escolas de Samba, envolve um desejo de reconhecimento do evento como uma das grandes manifestações festivas cariocas, capaz de atrair turistas do mundo inteiro, mas envolve também um anseio pelos incentivos financeiros prometidos pelo governo que, além de significarem

²⁶ Sobre a associação do samba com a vadiagem, ver: HERTZMAN, 2013.

²⁷ Depoimento de Monarco, integrante da velha guarda da Portela. “Memórias da Portela”, *O Globo*, 27 de janeiro de 2005. É importante destacar que, por “marginais”, referia-se ao fato de que as Escolas de Samba não tinham os mesmos privilégios que alguns clubes ligados à elite da cidade, como as Grandes Sociedades. Não significa dizer que as Escolas tivessem menos importância cultural ou que fossem perseguidas pelo Estado e pela polícia. Elas eram legalizadas e registradas junto à Prefeitura.

um auxílio prático, também seriam sinal deste reconhecimento, colocando as Escolas de Samba em pé de igualdade com outras agremiações como as Sociedades Carnavalescas e os Ranchos. A busca pelo auxílio financeiro fica explícita nesta declaração de Paulo da Portela feita em 1946:

Necessitamos obter da Prefeitura a isenção do pagamento de impostos, bem como da licença exigida de alguns anos para cá. A Municipalidade, tal como fazia antes do início da Segunda Guerra Mundial, deve estabelecer, e em melhores condições, o pagamento do auxílio financeiro às escolas de samba, atração de turistas e divertimento máximo do povo.²⁸

Figura neste depoimento, novamente, a imagem das Escolas de Samba como uma grande “manifestação popular” e atrativo turístico. Dessa forma, Paulo da Portela exige a participação efetiva do Estado dando suporte às agremiações carnavalescas, principalmente em termos financeiros.

A oficialização do Carnaval no Rio de Janeiro envolveu uma enorme diversidade de sujeitos e, portanto, foi percebida de maneiras muito distintas. Para Pedro Ernesto e os representantes de seu governo e do Touring Club, representou um maior controle político sobre as agremiações carnavalescas, além de significar a possibilidade de uma melhor organização, em termos mais amplos, e propaganda mais efetiva no exterior, trazendo um número cada vez maior de turistas interessados no “melhor Carnaval do mundo”.

A principal característica divulgada nessas propagandas como argumento pela superioridade do Carnaval carioca seria seu caráter popular. Nesse sentido, as Escolas de Samba teriam um papel fundamental, na medida em que representavam exatamente essa face “simples” e “pura” da folia, incluindo componentes negros, de baixa renda e esforçando-se para manter suas tradições (inclusive aquelas ligadas à cultura negra) intocadas, mas construindo uma imagem de tranquilidade, e não de agressividade e estranhamento.

O elogio da União das Escolas de Samba às atitudes de Pedro Ernesto, assim como a defesa empreendida por Paulo da Portela, indica uma relação de negociação que subverte a lógica paternalista ou populista do Estado. As agremiações viam na oficialização do Carnaval vantagens para si mesmas. Esse processo representava ganhos significativos para as Escolas, que passam a ter uma posição mais importante

²⁸ SILVA E SANTOS, 1989, p. 128

na folia carioca. A partir daí, elas seriam divulgadas nacional e internacionalmente, tornando-se, aos poucos, instituições simbólicas para a identidade nacional brasileira. Dessa forma, passam a ter um maior poder de expressão e uma influência mais significativa em termos políticos. Um bom exemplo desse aumento de poder é a alteração do local de desfiles: durante os primeiros anos, as apresentações das Escolas de Samba ocorriam na Praça XI, no coração da Pequena África, demonstrando que essas agremiações estavam ligadas somente à cultura dessa região da cidade. A partir de 1943, no entanto, os desfiles passaram a ocorrer na Av. Rio Branco, local de maior prestígio. Há registros de que a União das Escolas de Samba já havia entrado com o pedido de transferência do local dos desfiles pelo menos desde 1935, mas o pedido havia sido negado pelo Diretor de Turismo²⁹.

A participação ativa dos sambistas em negociação com o poder público, como foi o caso do processo de oficialização do Carnaval, e também de transferência do local de desfiles, indica uma movimentação que trazia cada vez mais legitimidade às suas práticas carnavalescas. Analisar a agência dessas pessoas nos primeiros anos de existência das Escolas de Samba é um primeiro passo para compreender sua pujança nas décadas seguintes. As histórias dessas agremiações são complexas e múltiplas ao longo do século XX, e uma das formas de perceber seus movimentos internos é a análise dos enredos defendidos por elas, como veremos a seguir.

1.5 Congelados no tempo?: uma história dos enredos

Como já foi discutido, as Escolas de Samba surgiram poucas décadas após a abolição da escravidão, em um contexto de negociações e disputas sobre a identidade nacional. O projeto de eugenia que procurou embranquecer fisicamente e culturalmente a população brasileira desde o final do século XIX começava a ser criticado em nome de uma identidade brasileira mestiça. Como afirma o historiador Anderson Oliva:

Os esforços de alguns intelectuais do período em construir uma identidade nacional que fosse incorporada ou assumida por todos os indivíduos, e não apenas consumida por uma elite econômica e intelectual, apontava para a inclusão, naquilo que seria a “cultura nacional”, de alguns elementos oriundos das chamadas matrizes africanas ou afro-brasileiras. No entanto,

²⁹ CABRAL, 2011, p. 100

essa inclusão implicava diretamente em controle por parte do discurso oficial, o que acabou por resultar, como afirmou a antropóloga Lilia Schwarcz, em um movimento no qual “o mestiço vira nacional”, ao mesmo tempo em que se dá “um processo de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados”. (OLIVA, 2009, p.15)

Esse processo de “desafricanização” tornou mais palatáveis para a elite branca determinadas manifestações culturais afro-diaspóricas. É desse período a fundamental obra de Gilberto Freyre “Casa Grande e Senzala”, publicada em 1933, que propõe uma visão harmônica e positiva do processo de miscigenação, valorizando a mestiçagem como principal marca brasileira. Essa mistura, no entanto, deveria ser apresentada de forma branda, ocultando os laços com o continente africano.³⁰

Nesse contexto, as Escolas de Samba encontraram terreno fértil para negociarem uma posição de destaque no quadro cultural do Rio de Janeiro do Brasil: eram agremiações negras, formadas por moradores das favelas cariocas, e que mantinham não apenas suas sedes nessas mesmas favelas, como também tradições que exaltavam uma herança mestiça, valorizando contribuições africanas. Em busca de legitimação e reconhecimento, no entanto, apresentavam-se de forma domesticada, isto é, em desfiles organizados e autorizados, e camuflando as referências mais diretas ao continente africano. Nesse sentido, a escolha dos enredos era muito cuidadosa na medida em que os assuntos tratados poderiam funcionar como uma espécie de “cartão de visitas” da Escola, construindo a face que ela apresentaria para o público.

É comum encontrarmos, em estudos sobre a festa, a informação de que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Getúlio Vargas teria instituído, para as Escolas de Samba, a obrigatoriedade de utilização de temas nacionais nos desfiles das Escolas de Samba. Essa informação, no entanto, não pode ser comprovada em nenhuma documentação do período. Além disso, a criação do DIP data de dezembro de 1939, porém já há uma indicação de que no Carnaval do mesmo ano, em fevereiro, essa obrigatoriedade já existia no regulamento dos desfiles, na medida em que a Escola de Samba Vizinha Faladeira foi “desclassificada por

³⁰ Sobre o processo de “embranquecimento” das manifestações carnavalescas cariocas, ver: RIBEIRO, 1981.

apresentar enredo com assunto internacional, com o tema 'A Branca de Neve e os 7 Anões'³¹.

Tendo se direcionado, ainda muito precocemente, aos enredos nacionais, as escolas de samba abraçariam ainda mais firmemente a ideia quando, a partir de 1947, a prefeitura da cidade passa a exigir esse tipo de abordagem. A obrigatoriedade do enredo nacional teve resposta rápida entre os sambistas que, no carnaval seguinte, em 1948, fizeram alusões aos sessenta anos da abolição, sendo esse também o marco inicial para a presença de temáticas negras nos enredos e samba-enredos. (SILVA JUNIOR, 2020, p. 48)

Os enredos das primeiras décadas de desfiles, portanto, versavam sobre a História, exaltando grandes personagens. Em 1948, diversas escolas optaram por enredos que tematizavam os 60 anos da abolição, escolhendo homenagear, no entanto, nomes já bastante conhecidos, como Castro Alves e a Princesa Isabel, por exemplo. O samba do Império Serrano sobre Castro Alves foi composto por Silas de Oliveira, autor que, em diversas entrevistas, afirmou que utilizava em sua pesquisa os livros escolares de sua filha (SILVA JUNIOR, 2020). Podemos perceber, portanto, um alinhamento das Escolas de Samba com o currículo escolar excludente das experiências da população negra.

Em uma pesquisa rápida no banco de dados Galeria do Samba³² podemos confirmar essa noção: a lista abaixo apresenta apenas alguns dos enredos que, entre 1940 e 1960 cantavam as glórias dos importantes personagens da História brasileira:

- Portela (1941) - Dez anos de glórias
- Portela (1944) - Brasil glorioso
- Portela (1945) - Motivos patrióticos
- Portela (1947) - Honra ao mérito
- Prazer da Serrinha (1947) - Os Bandeirantes
- Cada Ano Sai Melhor (1948) - Exaltação à Princesa Isabel
- Unidos da Capela (1948) - Treze de Maio
- Aprendizes de Lucas (1948) - Carlos Gomes, o imortal
- Independentes do Leblon (1948) - Conferência do Quitandinha
- Portela (1948) - Exaltação à Redentora

³¹ "O Carnaval que Passou". *Correio da Manhã*, 24 de fevereiro de 1939, p.7

³² Plataforma Galeria do Samba: <<https://galeriadosamba.com.br/>> Acesso em 20 de junho de 2021.

- Império da Tijuca (1948) - Brasil império e Brasil república
- Paz e Amor (1948) - A lei do ventre livre
- Unidos da Tijuca (1948) - Assinatura da Lei Áurea
- Império Serrano (1948) - Homenagem a Antônio Castro Alves
- Unidos do Cabuçu (1949) - Proclamador da República
- União Primeira (1949) - Homenagem aos heróis da aviação brasileira
- Império Serrano (1949) - Exaltação à Tiradentes
- Corações da Liberdade (1950) - Centenário de Ruy Barbosa
- União dos Topázios (1950) - Ruy Barbosa
- União da Barão de Petrópolis (1950) - Batalha Naval do Riachuelo
- Império do Samba (1950) - Proclamação da República
- Império da Colina (1950) - Santos Dumont
- Unidos do Outeiro (1950) - Rondon, o civilizador das selvas brasileiras
- Azul e Branco do Salgueiro (1950) - Sob o império da lei - Homenagem a Rui Barbosa
- Índios do Acaú (1950) - Centenário de Rui Barbosa
- Império da Tijuca (1950) - Primeiro governador do Brasil
- Floresta do Andaraí (1950) - Homenagem a Oswaldo Cruz
- Império Serrano (1950) - Batalha Naval do Riachuelo
- Portela (1953) - Seis Datas Magnas
- Unidos da Tijuca (1953) - Também temos nossos heróis : Caxias, Barroso e Santos Dumont
- Unidos de Vila Isabel (1957) - O Último Baile da Ilha Fiscal
- Unidos da Capela (1958) - Brasil, de Cabral a Pedro
- Portela (1958) - Vultos e efemérides do Brasil
- Portela (1959) - Brasil, Panteon de Glórias

A listagem está, certamente, incompleta, na medida em que a maioria desses enredos são conhecidos por nós apenas pelo título, visto que não há muitas fontes que nos permitam acessar o texto de justificativa, as letras dos sambas, e nem as alegorias e fantasias. No entanto, mesmo que apenas pelos títulos, podemos perceber a preferência das Escolas pelas temáticas ligadas à História Oficial, já que tematizam grandes batalhas, datas e eventos, além de nomes como Princesa Isabel, Carlos Gomes, Castro Alves, Tiradentes, Ruy Barbosa, Santos Dumont, Marechal Rondon,

Oswaldo Cruz, Duque de Caxias e Pedro Álvares Cabral. Ainda sobre isso, Simas atenta para uma perspectiva importante:

Fala-se muito, por exemplo, que as escolas de samba, durante boa parte de suas trajetórias, contaram em seus enredos a História oficial, as efemérides da pátria e os propalados grandes personagens. Isso é verdade se atentarmos apenas para os enredos e letras dos sambas. As baterias, todavia, contavam outra coisa, elaboravam outros relatos, perceptíveis para aqueles que conheciam a gramática dos tambores. (...) Quem apenas observar a gramática das letras, ao ouvir o samba de 1968 da Mocidade Independente de Padre Miguel, vai identificar a homenagem ao pintor alemão Johann Moritz Rugendas, um personagem canônico. Quem aprendeu o tambor, todavia, escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxossi e no toque do agueré. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocavam o homem das telas e pincéis, a bateria evocava a cadência e a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta e caça, durante sua dança, as mazelas e dores das mulheres e dos homens para curá-las. (SIMAS e RUFINO, 2018)

Caracterizar os enredos das primeiras décadas como “devotos” de uma História Oficial (branca e elitizada), portanto, é possível apenas se observarmos a gramática normativa, na medida em que o argumento se desmonta pelo simples fato de que as Escolas se apresentavam com uma bateria repleta de tambores que tocam ritmos de origem africana. O letramento em outras gramáticas é essencial para a compreensão do fenômeno das Escolas de Samba, e também para uma leitura mais aprofundada do próprio Brasil, como será argumentado no próximo capítulo.

De acordo com a bibliografia mais tradicional, esse movimento de exaltação à História Oficial teria se alterado a partir dos anos 1960, com a chamada “Revolução Salgueirense”, trazendo a temática negra para os desfiles com mais ênfase. Em um contexto de lutas pela descolonização de países africanos, e de efervescência do movimento negro no Brasil, o campo das ciências humanas abriu espaço na Academia para estudos sobre a população negra no Brasil. As Escolas de Samba, inseridas nessa realidade, não ficaram para trás, e teriam iniciado a sua própria “revolução” racial.

Algumas escolas de samba, capitaneadas pelo Salgueiro, começaram a apresentar uma visão do negro no Brasil fundada na ideia da resistência ao escravismo e na valorização de uma mitologia heroica dos seus personagens, em contraponto aos heróis militares, cientistas, políticos e escritores, da história oficial. (SIMAS e FABATO, 2015)

Contratado para produzir o desfile do Carnaval de 1960 do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, o carnavalesco Fernando Pamplona desenvolveu o enredo “Quilombo dos Palmares”, citando, talvez pela primeira vez, o nome de Zumbi dos Palmares em um desfile carnavalesco. Em sua autobiografia, o artista relembra o processo de construção desse desfile:

Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas. (...) Apelei para a demagogia: - ‘Você tem vergonha de ser negro?’. (...) Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade ainda não definitivamente conquistada, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola (...). (PAMPLONA, 2013).

O Salgueiro emplacou seu primeiro campeonato com esse desfile, contribuindo para a narrativa de exaltação da “Revolução Salgueirense”. Essa versão, no entanto, coloca nas mãos e nas ideias de um homem branco o “resgate” da negritude no âmbito das Escolas de Samba. Não se pode deixar de notar o tom condescendente do relato de Pamplona: é um homem branco ensinando o negro a ser negro. Esse discurso acaba por invisibilizar outros artistas, negros, que apresentavam essas características e esses anseios décadas antes.

Os estudos sobre os desfiles das Escolas de Samba costumam apresentar um vazio: há algumas produções sobre a década de 1930 - quando as primeiras agremiações foram fundadas - e sobre a década de 1960 - quando se iniciou a suposta “Revolução Salgueirense”. Carecemos, portanto, de estudos sobre os anos 1940 e 1950, quando existia uma quantidade significativa de Escolas de Samba, fundamentais para a formação do pensamento dos sambistas e artistas da festa. Um dos grandes nomes desse período foi o cenógrafo e carnavalesco Miguel Moura, estudado pelo antropólogo Vinícius Natal.

Com formação em pintura, Moura estudou no Núcleo de Arte Bernardelli, tendo trabalhado na produção dos desfiles de algumas das Grandes Sociedades Carnavalescas da cidade. Seus quadros, vistos como *arte naïf*, eram ignorados pela elite carioca, e o artista se viu obrigado a buscar o mercado turístico, vendendo suas obras nas praias do Rio de Janeiro. Em um deles, denominado *Carnavais, macumbas e capoeiras*, vemos retratado o desfile das Escolas de Samba próximo à igreja da Candelária, na década de 1960.



Pode-se questionar, portanto, a noção que Fernando Pamplona parece assumir, de que a negritude é legitimada apenas nas características ligadas diretamente ao continente africano ou à história da escravidão. A representação que Miguel Moura faz das Escolas de Samba em sua pintura, colocando-as ao lado de “macumbas e capoeiras”, não deixa de ser uma busca pelo reconhecimento da negritude dessas agremiações, ainda que não da forma almejada por Pamplona. No fim da vida, Moura afirmava que diversos artistas ligados à Escola de Belas Artes passaram a ocupar as agremiações carnavalescas apenas a partir do momento em que elas rendiam lucros, diminuindo muito as oportunidades dos artistas negros que trabalhavam nessas funções anteriormente.³³

Desde pelo menos o final do século XIX podemos constatar a presença de profissionais tecnicamente especializados na confecção de alegorias, ligados em especial aos ranchos e às sociedades carnavalescas. Apesar de ainda não utilizarem a alcunha de “carnavalesco”, e sim de “técnico”, esses profissionais se assemelhavam bastante aos artistas que hoje são conhecidos por “produzir” a festa:

(...) a forma de trabalho destes Técnicos não difere muito daquela hoje utilizava pelos Carnavalescos. Partiam de um tema, pesquisavam, desenhavam croquis, montavam maquetes e executavam as alegorias e adereços para o desfile. (GUIMARÃES, 1992, p.28)

Apesar de rejeitar o protagonismo de Fernando Pamplona na inserção da temática da negritude nos enredos carnavalescos, é inegável que a sua geração foi responsável por uma significativa alteração estética nos desfiles. No início dos anos

³³ Todas as informações sobre Miguel Moura foram retiradas de: NATAL e FERREIRA, 2020.

1960, portanto, podemos perceber uma maior ênfase nos aspectos visuais das Escolas de Samba, que se tornam instituições "espetaculares". A "visão cenográfica, coreográfica e cromática" (GUIMARÃES, 1992) dos artistas oriundos da Escola de Belas Artes aproximava as escolas de samba de espetáculos teatrais.

(...) a figura do carnavalesco foi aceita e positivada, sendo sobremaneira valorizada no tempo presente, com grande intensidade, por diferentes participantes do evento, a ponto de esse ator social ser, contemporaneamente, identificado como o "principal" artífice da festa na cidade do Rio de Janeiro e responsável também pelo "alcance e repercussão internacionais" da festa momesca. (SANTOS, 2006, p.49)

A partir desse momento, a parceria das Escolas de Samba com cenógrafos, figurinistas e artistas renomados criaria vínculos entre as agremiações e a classe média – em especial os intelectuais ligados à Escola de Belas Artes da UFRJ – que, inserida no processo de planejamento dos desfiles, influenciaria fortemente os temas escolhidos e seu desenvolvimento. Esses artistas assumem a responsabilidade de desenvolver enredos ligados à cultura afro-brasileira, da forma como a entendiam. A primeira ocorrência de um nome de orixá, por exemplo, é de um samba-enredo do ano de 1966, do Império Serrano, que faz referência a Iemanjá.

Desde então, a negritude se tornou tema recorrente no Carnaval das Escolas de Samba. Criou-se um discurso de que, apesar da sofisticação técnica e visual que os desfiles adquiriram, as Escolas são responsáveis por resguardar com suas tradições uma suposta cultura popular e negra e devem, portanto, se referir a ela constantemente. Simas e Fabato³⁴ dividem os enredos de temática negra em dois momentos: o período clássico (que se estende até o fim da década de 1960), quando se concentravam na questão do sofrimento dos escravos nas senzalas; e a época de ouro (que compreende os anos 1970 e grande parte da década de 1980), na qual o foco passa a ser o patrimônio cultural deixado pelos escravizados e seus descendentes. Um terceiro momento talvez possa ser acrescentado, estendendo-se do final dos anos 1980 até os dias atuais. Essa última fase é marcada por discursos de crítica social sobre as desigualdades raciais geradas pela escravidão e pelo processo de Abolição.

³⁴ SIMAS e FABATO, 2015.

Compreender os movimentos históricos que ocorreram dentro das Escolas de Samba, em consonância com o contexto nacional e internacional, nos permite observar essas agremiações enquanto produtoras de conhecimento. Esses saberes, no entanto, não costumam ser valorizados enquanto conhecimento efetivo, sendo encarcerados no campo do “folclore” ou do “lazer”. Também por isso se faz tão necessária a inclusão das Escolas de Samba nas salas de aula da Educação Básica, pois, além de serem representantes de um pensamento negro do pós-abolição, são exemplos de diversas outras gramáticas que deveriam ser conhecidas por nossos alunos.

2. Autoridade compartilhada: a gramática dos tambores como discurso historiográfico

Para o grande público, as Escolas de Samba são instituições inerentes ao Carnaval do Rio de Janeiro, e que funcionam, portanto, durante a semana de folia. Contudo, como afirma o antropólogo Vinicius Natal, “o final de um desfile é apenas o início de um novo ciclo, que se inicia imediatamente após o término do carnaval anterior.” (NATAL, 2019). O senso comum compreende as Escolas de Samba enquanto representantes do que podemos denominar, de acordo com o pesquisador Luiz Antonio Simas, de “cultura do evento”³⁵. A cultura do evento seria aquela em que as instituições existem apenas com o objetivo de promoverem grandes eventos. Na contramão dessa noção, Simas defende a perspectiva de que as Escolas de Samba são “o evento da cultura”, isto é, são agremiações que existem com fins outros, de sociabilidade e solidariedade, anteriores e mais importantes do que a realização do desfile em si.

As práticas cotidianas constroem essas agremiações e também influenciam a forma de organização e planejamento dos próprios desfiles, assim como são influenciadas por elas. A realização de uma feijoada na quadra, por exemplo, obedece às tradições dos grupos de sambistas que compõem essas agremiações pelo menos desde os anos de 1930 e, no contexto atual, mistura-se com o processo de preparação do desfile milionário produzido pela Escola (pode funcionar como divulgação das atividades, levantamento de fundos, etc).

A preparação se inicia, como afirmou Natal, no final do desfile do ano anterior. A partir desse momento, o carnavalesco começa a escolha do tema que a Escola apresentará na avenida. Esse tema, depois de escolhido, é trabalhado por meio de pesquisa para que se desenvolvam argumentos e uma linha narrativa lógica que seja capaz de transmitir ao público a mensagem desejada sobre tal assunto. Dessa forma, o tema transforma-se em um enredo. A fim de apresentar o enredo aos componentes da Escola, o carnavalesco produz um texto de sinopse que, em geral, é lido em voz alta em evento realizado na quadra, aberto ao público. É comum que o evento de

³⁵ Entrevista à Revista Trip, publicada em 02 de dezembro de 2020, disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/luiz-antonio-simas-bato-tambor-logo-existo>> Acesso em 20 de agosto de 2021.

divulgação da sinopse seja frequentado, em sua maioria, por compositores, que produzirão suas versões musicadas para tal enredo.

O carnavalesco segue seu trabalho produzindo os desenhos das fantasias e das alegorias (é comum que tenham o auxílio de desenhistas e projetistas nessa etapa, a depender das habilidades de cada profissional). Enquanto isso, ocorre a disputa de sambas-enredo, o momento em que essas composições são apresentadas na quadra. A disputa costuma ter duração de alguns meses (iniciando-se por volta de agosto e encerrando-se por volta de outubro), nos quais, em cada apresentação, algumas composições são escolhidas para avançar à etapa seguinte, até o momento da grande final, quando o samba vencedor (aquele que a Escola cantará na avenida) é escolhido. Com base nele são feitos, pelo departamento musical e pelo mestre de bateria, arranjos de cordas e bossas de bateria, que são semanalmente testados nos ensaios de comunidade, quando os componentes da Escola se reúnem (em uma rua interditada ao trânsito) para realizar uma simulação do desfile - ainda que sem as fantasias e alegorias.

No dia do desfile é entregue aos jurados um caderno que contém a sinopse e também um texto de justificativa do enredo, além de uma descrição do significado de cada ala e alegoria. O enredo, portanto, apesar de não ser o único elemento que conduz um desfile, talvez possa ser identificado como a coluna vertebral que une todas essas peças. Natal argumenta que o enredo atinge uma ampla dimensão social:

A escola se “veste” do tema durante todo o ano, mobiliza sujeitos, internos ou externos ao seu cotidiano. O carnaval daquele ano, por fim, assume uma identidade e uma “cara” a partir do enredo que, em conjunção com os aspectos visuais e musicais - o samba de enredo, a alegoria, a fantasia, o adereço - ganha o espaço urbano a partir do desfile carnavalesco e sua transmissão mundial, via internet ou televisão. (NATAL, 2019, p.176)

A narrativa do enredo assume, assim, um caráter de reconhecimento identitário para os membros da Escola, que incorpora conjuntamente aquela proposição e a defende por um ano inteiro.

Trabalhar com desfiles de Escolas de Samba nas salas de aula da Educação Básica significa, portanto, lidar com as temáticas e os formatos dos enredos assim como com os sambas compostos sobre eles. Para tanto, é essencial que esses textos sejam lidos da mesma maneira que qualquer texto acadêmico: tendo em mente o contexto de produção e a autoria. Tomemos como exemplo alguns enredos e sambas que tratam do tema da escravidão e da Lei Áurea. O trecho abaixo foi retirado do

samba-enredo cantado pelo G.R.E.S. Unidos de Lucas, em 1968, intitulado “Sublime Pergaminho”:

Ó sublime pergaminho / Libertação geral / A princesa chorou ao receber / A rosa de ouro papal / Uma chuva de flores cobriu o salão / E o negro jornalista / De joelhos beijou a sua mão / Uma voz na varanda do paço ecoou: / ‘Meu Deus, meu Deus / Está extinta a escravidão’.

Os versos claramente exaltam a figura da Princesa Isabel como grande redentora dos escravizados, valorizando o momento da assinatura da Lei Áurea, identificada como um “sublime pergaminho”. Silva Junior defende a utilização dessa composição no ensino de história, propondo uma análise do discurso histórico apresentado por ela:

A atividade de se apropriar do samba-enredo “Sublime Pergaminho” como objeto de análise e de reflexão pode significar, para os alunos, um acesso ao modus operandi de elaboração de uma memória social que, vinculado a um certo tipo de conhecimento histórico, por muito tempo direcionou os livros didáticos e o ensino de História à afirmação de uma identidade nacional, que apagava os conflitos e rejeitava o protagonismo de negros e indígenas na configuração de nossa História. Não desvelar os mecanismos de poder inscritos nos discursos históricos e o papel dos dominantes na elaboração desse conhecimento pode tornar as práticas didáticas um exercício de colaboração com a narrativa dos “vencedores”, afastando o ensino de História de seus reais objetivos. (SILVA JUNIOR, 2020, p.128)

Silva Junior se refere à letra do samba como um todo, em que a escravidão é descrita como uma prática cruel, mas sem sujeitos claramente definidos. Os africanos são retratados como ingênuos e iludidos, e os versos não citam diretamente os autores dessa brutalidade. A abolição aparece então como a solução definitiva para a violência vivida pela população negra. Apresentar a letra dessa canção sem problematizá-la seria, nesse sentido, corroborar com essa interpretação harmoniosa de nossa história.

A fim de questionar essas noções, podemos comparar esses versos com um trecho retirado do samba-enredo do G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, de 2018, intitulado: “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”:

Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu / Áurea feito o ouro da bandeira / Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel / Meu Deus! Meu Deus! / Se eu chorar, não leve a mal / Pela luz do candeeiro / Liberte o cativo social / Não sou escravo de nenhum senhor / Meu Paraíso é meu bastião / Meu Tuiuti, o quilombo da favela / É sentinela na libertação

Nesse caso, a distância de 50 anos entre as composições trouxe uma nova perspectiva sobre a Abolição da Escravidão. A interrogação no título da obra de 2018 coloca em dúvida a visão defendida pela Unidos de Lucas décadas antes. Vemos agora um questionamento dos símbolos nacionais, já que a lei é “áurea feito o ouro da bandeira”. Percebemos também a denúncia do “cativeiro social” no qual a população negra permanece desde 1888, e a exaltação dos quilombos como verdadeiros sentinelas da libertação, além da identificação da favela como uma nova espécie de quilombo. Analisar o discurso desses dois sambas, portanto, passa diretamente pela análise do contexto histórico no qual cada um foi produzido, assim como com qualquer texto historiográfico.

Para além do contexto, é necessária também a identificação dos sujeitos que produziram aquele desfile. Ainda sobre o tema da Abolição da Escravidão, podemos citar dois enredos do Carnaval de 2019, que, apesar de contemporâneos, apresentavam perspectivas bastante distintas. A Unidos de Vila Isabel defendia um enredo sobre a cidade de Petrópolis, enquanto a Estação Primeira de Mangueira trazia uma história dos “excluídos” no Brasil. Em entrevista ao jornal *O Globo*³⁶, os carnavalescos Edson Pereira, da Vila Isabel, e Leandro Vieira, da Mangueira, discorreram sobre seus argumentos.: Ao ser questionado sobre a importância da Princesa Isabel, Pereira afirmou que "Ela é a primeira socialista do Brasil. Lembra-se dela pela abolição da escravidão, mas muito antes começou a cuidar do povo". Já Vieira respondeu: "O protagonismo dela frente à abolição foi nulo, se comparado à atuação negra". Novamente percebemos que pontos de vista distintos podem ser apresentados pelos enredos das Escolas de Samba, fazendo-se imprescindível a identificação de autoria e contexto para a análise desses desfiles.

Retomando, no entanto, o processo de produção do Carnaval, identificamos outros autores para esse discurso / desfile: os compositores do samba, o mestre de bateria, os componentes... É importante identificar que entre esses sujeitos há solidariedade, mas há também alguns embates. A partir de sua pesquisa de campo com o pré-Carnaval da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1992, Cavalcanti relata o evento de leitura da sinopse, e destaca a figura de Seu Arsênio, porteiro do barracão e compositor, que afirmava que “hoje em dia era impossível competir e,

³⁶ "Dois lados". In: *O Globo*, Segundo Caderno, 10 de janeiro de 2019.

desse jeito, pra fazer letra tinha que ser letrado” (CAVALCANTI, 2008, p.120). A dificuldade de Seu Arsênio, segundo ele, era a de “entrar na cabeça do carnavalesco”, o que nos demonstra uma clara separação entre essa figura e os componentes da agremiação. Afinal, o discurso produzido pelas Escolas de Samba é de autoria do carnavalesco ou é produzido de forma coletiva?

2.1 Carnaval e História Pública

Se questionadas “quem é o profissional responsável pelos desfiles das Escolas de Samba?”, certamente a maior parte das pessoas responderia que é o carnavalesco. Essa figura é associada, hoje em dia, de maneira geral, a homens brancos de classe média com uma formação artística universitária, ou seja, com uma conexão com o “mundo letrado”, como vimos no depoimento de Seu Arsênio em 1992. Coloca-se, dessa forma, um abismo entre os componentes da agremiação e o profissional contratado para conduzir o Carnaval, caracterizado como alguém externo àquela realidade, e que aparece nesse contexto para realizar as tarefas intelectuais ligadas ao desfile, que são colocadas fora do alcance desses componentes.

Ao narrar o processo de construção do desfile de 2020 da Acadêmicos do Grande Rio, Natal comenta que a sala dos carnavalescos (grupo no qual ele estava incluído) “estava sempre aberta”, o que, pelos comentários dos componentes da Escola, os diferenciava dos artistas que haviam ocupado este cargo anteriormente: “(...) muitos faziam comparações com profissionais anteriores que se mantinham trancafiados na sala com avisos de ‘não perturbe’, ou mesmo colocando rígidos limites no processo de criação, para o qual ‘nunca aceitavam sugestões’.”(NATAL, 2019).

A “abertura” de cada carnavalesco às influências diversas presentes na Escola, a adequação de seus temas à identidade daquela comunidade, a disponibilidade com a qual cada um lida com as pessoas... Todos esses elementos são definidos pela forma de trabalho e pela personalidade de cada artista. O que busco ressaltar aqui, no entanto, é que o trabalho do carnavalesco não representa a totalidade de um desfile. Esse profissional desenvolve a narrativa escrita do enredo, e a traduz em fantasias e alegorias. Uma Escola de Samba, porém, é mais do que texto, é mais do que carros alegóricos luxuosos. Uma Escola de Samba é o canto, o sorriso e o suor da sua comunidade, é a sonoridade da sua bateria e de seus intérpretes, é a reação que o público da arquibancada apresenta quando ela passa. É, assim, uma

manifestação intrinsecamente coletiva, e não pode ser conduzida de outra maneira que não coletivamente. Cito mais uma vez Natal, que corrobora com esse argumento:

O movimento de criação artística do enredo pode ser lido enquanto uma atividade coletiva, a qual envolve trocas e mediações em diferentes níveis em que circulam os atores sociais. Muitas mãos e mentes constroem um enredo de escola de samba, que só se finaliza após o último componente cruzar a linha do fim da Marquês de Sapucaí. (...) A ideia do enredo transborda o papel e ganha fôlego no tecido social da cidade, influenciado relações, comentando lutas políticas e mesmo nos servindo como uma referência para pensarmos nossa própria sociedade. (NATAL, 2019, p.190)

Em um caminho similar, recuso a percepção da figura do historiador – nas universidades, nas escolas ou em qualquer ambiente de transmissão de conhecimento - enquanto um personagem que atua no papel de produtor para o público consumidor. Essa dicotomia “nós” (historiadores, carnavalescos, mundo letrado) e eles (audiência, público consumidor dos nossos produtos) limita os usos e os fazeres historiográficos e artísticos, definindo um fluxo de ideias unidirecional.

Ao tratar do campo da História Pública, Michael Frisch³⁷ acena para a possibilidade de um diálogo que envolva diferentes bases de autoridade, que têm seus processos, anseios e reivindicações particulares, mas que podem contribuir uma com a outra na construção de um conhecimento mais plural. Nesse sentido, o autor cunhou o termo “autoridade compartilhada” - referindo-se ao historiador e suas fontes orais - e que podemos utilizar aqui pensando no fazer artístico do carnavalesco e da comunidade da Escola de Samba. Essa autoridade sobre o desfile pode estar não apenas nas mãos do carnavalesco, mas multiplicada por toda a agremiação que trabalha para que a apresentação aconteça daquela maneira.

Partimos, então, da afirmação de que as Escolas de Samba produzem seus desfiles de forma coletiva. Defendo, para além disso, que esse produto coletivo pode ser também um veículo de ensino de história. A escolha por temáticas relacionadas ao passado é comum entre os carnavalescos, o que dá origem a sambas-enredo que atingem um público amplo. Ao cantar, por exemplo, que “na noite quinze reluzente / com a bravura, finalmente / o marechal que proclamou / foi presidente”³⁸, os

³⁷ FRISCH, 2016.

³⁸ Trecho do samba “Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós”, cantado pela Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 1989.

componentes e o público entram em contato com os acontecimentos que resultaram na proclamação da república no Brasil. Da mesma forma, os versos “A companhia de Jesus / restaura a fé e a paz faz semear... / Os jesuítas vieram de além mar / com a força da fé catequizar e civilizar”³⁹ atentam para alguns detalhes sobre o processo de catequização de indígenas no território nacional.

Podemos, é claro, questionar determinadas visões apresentadas nesses textos. Enquanto educadores comprometidos com uma visão crítica do passado, reconhecemos que é problemática a noção de que a Companhia de Jesus teria chegado ao Brasil e civilizado os povos indígenas, na medida em que reduz as culturas dos grupos originários do nosso território a uma categoria de “não-civilizado”, além de ignorar as inúmeras violências praticadas pelos jesuítas a esses povos. Essas questões, no entanto, podem e devem ser trabalhadas nas salas de aula da Educação Básica, debatendo-se diferentes visões sobre determinados assuntos e a validade de cada uma delas.

É possível, por exemplo, discutir com os estudantes o processo de miscigenação racial brasileira, assim como a ideia de Democracia Racial, utilizando os versos cantados pela Unidos da Tijuca em um enredo sobre a relação Brasil-Portugal:

“Heranças deixaram / tantas em nosso torrão / do idioma à religião / e essa miscigenação que originou / a nossa mulata sedução... / Cá pra nós, o samba não veio de lá / mas trouxeram o negro, que é arte, é cultura / que nos ensinou a batucar”⁴⁰.

A caracterização do sequestro e do transporte de africanos para o Brasil como algo positivo, como um legado que Portugal deixou para nós, deve parecer tão absurda para historiadores quanto para qualquer um com um mínimo de consciência histórica. Esses discursos, portanto, podem ser levados para as salas de aula juntamente com outras versões, para um trabalho comparativo, como o samba da mesma Unidos da Tijuca, de 1961:

³⁹ Trecho do samba “O vento corta as terras dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani, sete povos na fé e na dor... Sete missões de amor”, cantado pela Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 2005.

⁴⁰ Trecho do samba “E o Borel descobriu... Navegar foi preciso”, cantado pela Escola de Samba Unidos da Tijuca no carnaval de 1990.

Apregoado em leilão / O negro que era trazido para a escravidão / Ao senhor era entregue / Para qualquer obrigação / Trabalhava no engenho da cana / Plantava café e colhia algodão / Enquanto isso / Na casa grande, o feitor / Ouvia as ordens / De um ambicioso senhor / E o negro trabalhava / De janeiro a janeiro / O chicote estalava / Deixando a marca do cativo / E na senzala / O contraste se fazia / Enquanto o negro apanhava / A mãe preta embalava / O filho branco do senhor que adormecia⁴¹

Essa versão, além de trazer à tona os sofrimentos do trabalho escravo, nos permite debater o conceito de Democracia Racial a partir da figura da ama de leite preta responsável pelo filho do senhor. O samba-enredo pode ser percebido, portanto, como um elemento de letramento histórico.

Trabalhando com o conceito de letramento, Helenice Rocha⁴² diferencia o letramento básico do letramento disciplinar: o primeiro se refere ao processo de alfabetização, isto é, de inclusão dos sujeitos na cultura escrita. O letramento disciplinar, mais específico, constitui na apropriação de um linguajar próprio de cada área do conhecimento. Esse processo não se dá de forma linear, sendo possível a realização de um letramento disciplinar com alguém que não possui a alfabetização completa, por exemplo. A autora propõe, assim, uma perspectiva pluralista do letramento histórico, em que este seria realizado em um terreno multidisciplinar, de forma não-linear e não-exclusivista, ou seja, sem uma seleção de pessoas alfabetizadas. Nesse sentido, “todas as ações ou práticas concretizadas narrativamente que envolvem finalidades e mediações sobre o conhecimento histórico contribuem para esse letramento” (ROCHA, 2020, p.288).

Voltamos, portanto, às Escolas de Samba. Representantes que são de uma cultura negra do pós-abolição fluminense, essas agremiações concretizam ações narrativas que mediam o conhecimento histórico e, conseqüentemente, contribuem para esse letramento. Caminhando no mesmo sentido, a educadora Catherine Walsh propõe a “perspectiva da interculturalidade crítica como a forma da pedagogia decolonial” (OLIVEIRA e CANDAU, 2020), identificando essa prática como uma vivência baseada em uma “insurgência educativa propositiva”. A pedagogia, portanto, se coloca como uma política cultural, e não apenas inserida nos processos educativos

⁴¹ Trecho do samba “Leilão de Escravos”, do carnaval de 1961.

⁴² ROCHA, 2020.

formais, ligados às escolas e universidades. As Escolas de samba são exemplos claros dessa interpretação.

Mattos e Abreu, ao tratarem das memórias do tráfico ilegal de escravizados no Vale do Paraíba, utilizam a noção de história como performance, afirmando que: “as práticas performativas do passado escravo, na forma de tradição oral, performances de jongo, festas e visitas guiadas, consolidam a história que os grupos desejam narrar e tornar pública” (MATTOS e ABREU, 2016, p.234). Da mesma forma, as performances em um desfile de Escola de Samba consolidam determinadas histórias, narradas coletivamente pelos seus componentes, e que trazem consigo as heranças das vivências negras do pós-abolição, seja no conteúdo do texto e das letras de samba, seja em outras gramáticas possíveis. Podem ser encaradas, portanto, como instrumentos de uma pedagogia decolonial.

Retomo aqui a ideia de autoridade compartilhada para reafirmar que os historiadores não detêm sozinhos a posse do conhecimento e dos discursos sobre o passado. Nesta dissertação, utilizo a noção de História Pública como uma plataforma de ação, isto é, como uma forma de ocupar espaço com temas históricos. Afasto-me, assim, da perspectiva da *Public History* de Robert Kelley, que a define como a abertura de possibilidades de ação para historiadores fora do âmbito das universidades⁴³. O termo “público”, portanto, é percebido aqui como uma ampliação da “soberania” do fazer histórico, valorizando outros saberes, provenientes de realidades muito distintas. “Os sujeitos, mesmo em posições sociais diferentes, como um/a camponês/a e um/a professor/a, possuem conhecimentos que apenas diferem, mas que são legítimos que podem se complementar”. (RIBEIRO e MELO, 2019). Reconhecer como legítimas as narrativas formuladas pelos desfiles das Escolas de Samba significa também reconhecer essas apresentações, enquanto produções coletivas de conhecimento, que podem ser consideradas veículos de história pública, na medida em que atuam não só para o público e em público, mas também, necessariamente, com o público, contribuindo para a formação de uma consciência histórica, isto é, de uma interpretação da experiência humana no tempo, orientando a vida prática. O pensador alemão Jörn Rüsen, ao tratar do tema da consciência histórica, afirma que

através da memória o passado se torna presente de modo que presente entendido e perspectivas sobre o futuro podem ser formadas. (...) A

⁴³ SANTHIAGO, 2016

consciência histórica está completamente determinada pelo fato de que a memória encontra-se intimamente ligada às expectativas futuras. O próprio presente é visto, interpretado e representado como um processo em curso na estreita relação da memória com a expectativa de futuro. (SCHMIDT, 2011, p.79)

Nessa medida, as Escolas de Samba, ao apresentarem temáticas de cunho histórico contribuem para uma consciência sobre o passado que se reflete no presente, gerando projeções de futuro diversas àquelas produzidas no âmbito escolar. Evoco novamente Rüsen para refletir sobre o conceito de cultura histórica, definida como “conjunto de narrativas produzidas não necessariamente pela historiografia, mas, por outras instâncias socializadoras, tradicionais ou recentes, que vem ganhando espaço na produção de significado para o passado”. (WANDERLEY, 2019) A cultura histórica, portanto, é construída também pela cultura escolar, mas não exclusivamente por ela.

Por fim, ainda Rüsen define aprendizagem histórica como “a consciência humana relativa ao tempo, experimentando o tempo para ser significativa, adquirindo e desenvolvendo a competência para atribuir significado ao tempo” (SCHMIDT, 2011, p.79). A noção de atribuir significado ao tempo, dessa forma, pode ser relacionada ao que Hayden White e Michael Oakeshott denominam de “passado prático”. Este se coloca em oposição ao “passado histórico”, na medida em que não se baseia em comprovações e teorias científicas, mas sim nas experiências, memórias e identidades pessoais e coletivas.

O passado histórico era um passado construído por historiadores. Ele existia somente em livros e ensaios acadêmicos. (...) Ninguém tinha vivido o passado histórico, porque os historiadores tinham a posse de uma gama mais ampla de evidência (ou conhecimento) do que qualquer agente do passado real poderia ter possuído. (...) Tudo isso em contraste com o “passado prático” que é estabelecido a serviço do “presente”, é relacionado com este presente de um modo prático e do qual, então, podemos retirar lições e aplicá-las ao presente, para antecipar o futuro (ou, pelo menos, o futuro próximo) e fornecer razões, se não justificação, para as ações nele tomadas em nome de um futuro melhor do que a atual dispensação. (WHITE, 2018, p.16-17)

As abordagens sobre o passado apresentadas pelas Escolas de Samba, nesse sentido, podem ser identificadas como representações do passado prático, na medida em que estão condicionadas ao presente, ao contexto social de determinados grupos

de pessoas. São, portanto, um conhecimento produzido de forma coletiva, e não mais de posse única e exclusiva dos historiadores ou mesmo dos carnavalescos.

2.2 A gramática dos tambores: um olhar decolonial

Defendo a compreensão das Escolas de Samba como instituições produtoras de narrativas legítimas sobre o passado, ainda que atuem fora do âmbito acadêmico. Essas narrativas, porém, não podem ser comparadas a textos escritos por membros da Academia. Não por serem menos válidas, mas porque são produzidas em outras bases. As letras de sambas-enredo citadas nas páginas anteriores não sintetizam os desfiles das quais fizeram parte, elas são apenas uma pequena parcela daquilo que é produzido por essas agremiações. Um desfile de Escola de Samba envolve um texto de sinopse de enredo e uma letra de composição, mas também alegorias, fantasias, sonoridade e as performances de milhares de pessoas. Dessa forma, compreender o discurso produzido por essas agremiações significa abrir a percepção para gramáticas outras que não apenas aquela da língua portuguesa escrita.

Em carta em que discute o processo de alfabetização em Moçambique, Paulo Freire argumenta:

(...) o processo de libertação de um povo não se dá, em termos profundos e autênticos, se esse povo não reconquista a sua palavra, o direito de dizê-la, de “pronunciar” e de “nomear” o mundo. Dizer a palavra enquanto ter voz na transformação e criação de sua sociedade: dizer a palavra enquanto libertar consigo sua língua da supremacia da língua dominante do colonizador. A imposição da língua do colonizador ao colonizado é uma condição fundamental para a dominação colonial, que se estende na dominação não colonial. (Genebra, 3 de fevereiro de 1976 [Carta nº 4] para a Camarada Teresa Mônica) (FREIRE, 1978)

A capacidade de "pronunciar" o mundo, que Freire relaciona às línguas nativas, pode ser percebida, também, em formas de linguagem não-verbais. Em artigo sobre as universidades latino-americanas, o pensador colombiano Santiago Castro-Gómez propõe, para além da transdisciplinaridade, uma “transculturalização do conhecimento”, que abriria espaço para diferentes formas culturais do saber. O autor denuncia que o modelo epistêmico colonial teria impedido esse diálogo de saberes, na medida em que os conhecimentos próprios das sociedades indígenas e africanas (ou de qualquer população não-europeia durante a Modernidade), “ligados a corporalidade, aos sentidos e à organicidade do mundo” são considerados como

“anedóticos, superficiais, folclóricos, mitológicos, ‘pré-científicos’” (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p.88-89). A única maneira de incorporar esse conhecimento aos currículos universitários seria, segundo ele, descolonizar não apenas os saberes, mas também as instituições detentoras deles.

Ao descrever uma peça de teatro sobre o capoeirista Besouro Mangangá, Nilma Lino Gomes reflete sobre as aulas de História nas instituições formais de ensino, em comparação a outras performances possíveis:

a peça trouxe para aquele público uma excelente “aula” (...). Talvez de forma mais didática e mais criativa do que todo o nosso empenho. (...) aquele espetáculo (...) dialoga com outro paradigma de conhecimento. Um paradigma que não separa corporeidade, cognição, emoção, política e arte. Um paradigma que compreende que não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, mas, sim, uma história de dominação, exploração e colonização que deu origem a um processo de hierarquização de conhecimentos, culturas e povos” (GOMES, 2012, p.102)

Lançando luz ao questionamento sobre os moldes do conhecimento e do aprendizado, compreendendo que a ocidentalização da educação não é acidental, mas sim fruto de um projeto de poder, abrimos possibilidades para uma interrelação entre saberes: o científico e o popular, o letrado e o corpóreo, o escrito e o sonoro, buscando descer de nossa “torre de marfim” acadêmica, e nos aproximarmos de uma ecologia de saberes - utilizando o termo cunhado por Boaventura de Souza Santos - que valorize conhecimentos múltiplos - em todos os sentidos.

Caminhando nessa direção, Walsh procura relacionar os movimentos decoloniais a pedagogias, demonstrando o caráter educativo das práticas sociais indígenas e africanas, compreendidas como forma de resistência desde o período colonial, estendendo-se até os dias atuais.

Outros exemplos do enlace do pedagógico com o decolonial se encontram no aquilombamento, na *malungajem* e na *muntuização* levados a cabo por numerosas mulheres e homens da diáspora africana em suas lutas para recuperar e reconstruir a existência, liberdade e libertação ante as condições desumanizantes de escravização e racialização, e na sua criação de práticas, espaços e condições-outras de re-existência e humanização. Poucos são os textos escritos e documentam a partir dos sujeitos africanos mesmo essas lutas, estratégias e práticas ainda que permanecem como ensinamentos vivos dentro da memória coletiva e da tradição oral, constitutivas também da pedagogia de escuta (...). (WALSH, 2013, p.36)

Concordo com a autora quando lamenta a pouca quantidade de textos escritos que registrem essas práticas. No entanto, defendo que podemos interpretar as linguagens diversas apresentadas pelas Escolas de Samba como discursos legítimos - ainda que construídos em bases diferentes das narrativas coloniais - que mantêm vivas essas experiências decoloniais. São representantes, dessa forma, de uma “cultura de fresta”, na expressão de Luiz Antonio Simas:

Aquelas [culturas] que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria. O surdo de terceira inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam.” (SIMAS, 2019, p.27).

A analogia ao surdo de terceira merece aqui uma explicação (que estaria melhor colocada na sonoridade, ao invés do texto): uma bateria de Escola de Samba possui surdos de marcação - que marcam o compasso do samba, funcionando como referência para todo o andamento rítmico da apresentação - e surdos de resposta - que marcam o segundo compasso, “respondendo” ao primeiro. O surdo de terceira, mais agudo que os outros, toca no espaço deixado entre os dois graves, como se brincasse com a rigidez da marcação constante e firme. No pensamento de Simas, esse instrumento “brinca com o que é previsível, desnorteia, faz o inusitado”, assim como as culturas diaspóricas africanas. As Escolas de Samba ensinam história nas frestas, brincando com o previsível texto, e transmitindo seu discurso de uma forma inesperada para aqueles que são letrados apenas na gramática colonial.

Um bom exemplo dessa “gramática dos tambores” está descrito no livro do mesmo autor:

Recentemente, em 2018, um detalhe me emocionou especialmente no sambódromo: a bateria do Império da Tijuca veio tocando em alguns trechos do samba um ritmo chamado Opanijé⁴⁴. O enredo era sobre Olubajé, uma festa dedicada ao orixá Omulu, o Senhor da doença e do poder da cura. O Opanijé é o toque consagrado ao Omulu nos terreiros de candomblé. (SIMAS, 2019, p.31)

Outro caso interessante é o do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019. O enredo “História pra ninar gente grande” pretendia recontar a história do Brasil pelo olhar dos “excluídos” ou, nas palavras do carnavalesco, construir “uma narrativa

⁴⁴ A bossa em questão pode ser ouvida aos 0:53 da gravação disponível no YouTube: <<https://youtu.be/Fwv0g03OC5c?t=53>>

baseada nas páginas ausentes”⁴⁵. Trazia para a avenida, assim, uma reflexão sobre nossos heróis e nossa história nacional, exaltando figuras femininas, negras e indígenas. A bateria do mestre Wesley contava a mesma narrativa: a bossa marchada, que lembrava os “anos de chumbo” era interrompida pelo soar de atabaques e pelo canto dos próprios ritmistas, fazendo com que as vozes e tradições negras vencessem a batalha contra a rigidez das autoridades.⁴⁶

Esses dois exemplos nos atentam para a possibilidade de narração de histórias ou de defesa de argumentos sem a utilização de um texto escrito, isto é, partindo apenas da gramática dos tambores. Nesses dois casos as mensagens passadas pelos tambores eram corroboradas pelas letras dos sambas que acompanhavam as baterias, mas percebemos que as letras são apenas acessórias nesse discurso: a bateria fala sozinha.

Outra linguagem que fala por si mesma é a estética do desfile. As referências artísticas buscadas para a criação das fantasias e alegorias muitas vezes contam sozinhas a versão da história que a agremiação deseja. Analisemos, como exemplo, duas alegorias:



A imagem à esquerda é a alegoria “Comendo o pão que o diabo amassou”, que desfilou na Unidos da Tijuca em 2019, quando o enredo da agremiação girava em torno da história do pão. No caderno de jurados, os carnavalescos justificaram a alegoria da seguinte forma:

O terceiro carro alegórico retrata o sofrimento dos escravos retirados da África e trazidos ao Brasil nos navios negreiros. Nas embarcações, os negros viviam sob as piores condições humanas, comendo “o pão que o

⁴⁵ <<http://www.mangueira.com.br>> Acesso em 02 de dezembro de 2020.

⁴⁶ A bossa em questão pode ser ouvida aos 4:52 da gravação disponível no YouTube: <<https://youtu.be/jTHNh1gzLJA?t=292>>

diabo amassou”. A dor dos africanos escravizados só terminaria anos mais tarde com a assinatura da Lei Áurea, após sucessivas ações de resistência contra o sistema escravocrata.⁴⁷

Já a imagem ao lado direito é a alegoria “Do porto de Luanda ao Rio de Janeiro: o trajeto do navio negreiro”, da Unidos da Vila Isabel no Carnaval de 2012, quando a Escola desfilou com um enredo sobre Angola. A justificativa lia:

A quarta alegoria tem como tema o navio negreiro, meio de transporte utilizado para fazer a travessia do Oceano Atlântico, do Porto de Luanda, de onde saíam, diretamente para o Cais do Valongo, localizado na cidade do Rio de Janeiro. Neste último espaço, os negros eram comercializados e vendidos. Cabe ressaltar que a travessia era bastante tensa, desde as fortes ondas do Oceano Atlântico, até as mazelas sofridas pelos negros, muitos dos quais não conseguiam chegar ao porto de destino. Aqueles que se rebelavam eram jogados em alto mar, virando alimento para os tubarões que habitam os oceanos.⁴⁸

Chama atenção a diferença na forma de representação de um mesmo elemento: o navio negreiro. A Unidos da Tijuca o representou com tons escuros, trazendo componentes que encenavam dor e sofrimento, enquanto a Vila Isabel trouxe na decoração da alegoria padrões e cores inspirados no artista nigeriano Yinka Shonibare⁴⁹, demonstrando um olhar voltado para os próprios africanos, e não para o sofrimento causado pelos europeus. Os componentes da alegoria da Vila Isabel desfilavam sorridentes e sambando, celebrando a conexão Brasil-Angola. Os textos de justificativa das duas alegorias podem ser confundidos entre si, já que defendem os mesmos argumentos. A visualidade das alegorias, no entanto, conta histórias diferentes. Autoria coletiva, portanto, não significa consenso.

Todas essas gramáticas (o texto escrito, a musicalidade e a estética) se misturam em um grande espetáculo que, acima de tudo, só é possível por conta da participação de uma enorme massa de componentes. Essa performance, portanto, é

⁴⁷ Texto retirado do livro abre-alas (caderno de jurados), impresso pela Liga Independente das Escolas de Samba e disponível no link: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoes/lieas/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202019.pdf>

⁴⁸ Texto retirado do livro abre-alas (caderno de jurados), impresso pela Liga Independente das Escolas de Samba e disponível no link: <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2012/abre-alas-domingo.pdf>>

⁴⁹ Esse artista é conhecido por seu trabalho de arte crítica, em que “embala” objetos com tecidos de padrão reconhecido como africano: projetos de navios, bíblias, etc. Suas obras trazem o questionamento: o que é autenticamente africano?

também parte constitutiva da narrativa. Em documentário sobre o desfile da Unidos de Vila Isabel para o Carnaval de 1988, membros da agremiação afirmam que é impossível contar a história dessa apresentação sem mencionar que os componentes estariam “incorporados”, o que garantiu a vitória. O nome do carnavalesco responsável pelo enredo é citado poucas vezes ao longo do filme.⁵⁰ A agremiação vivia, naquele contexto, uma fase difícil, em que se encontrava sem verba significativa para o desfile, além de ter perdido acesso à sua quadra de ensaios. No contexto nacional, o movimento negro organizava-se para marcar a participação na Assembleia Constituinte, colocando em evidência os conceitos de negritude e resistência. A Vila Isabel apresentou-se com fantasias e alegorias de baixíssimo custo, com uso de materiais baratos como palha e ráfia, mas a força e emoção de sua comunidade, aliadas ao belo enredo e bom samba, garantiram a vitória.

Retomamos aqui, mais uma vez, portanto, a noção de autoridade compartilhada. Os inúmeros exemplos elencados neste capítulo nos permitem afirmar que um desfile de Escola de Samba não tem um único autor. É uma construção coletiva, produzida de acordo com o contexto (tanto histórico quanto específico da própria Escola) e com os diversos anseios, que geram tensões e embates constantes. É um discurso que se utiliza de gramáticas diversas para forjar e reafirmar identidades comunitárias e raciais, pautadas nas tradições da diáspora negra no Brasil. Muito mais do que os jesuítas citados pela Beija-Flor em 2005, as Escolas de Samba apresentam uma dimensão civilizatória inerente, que é transmitida no seu cotidiano e, também, no desfile que ocorre durante o Carnaval.

Analisando a trajetória dessas agremiações ao longo das décadas, Simas afirma:

Ao longo dos tempos, o samba foi, em larga medida, desafricanizado e desmacumbado para, já domesticado, ser digerido pela indústria fonográfica e cooptado pelo Estado como elemento do processo de construção da identidade nacional pelo consenso apaziguador da mestiçagem cordial. Não há, todavia, quem escute um toque de cabula⁵¹ e não perceba a linha de ancestralidade que vem das terras da lua de Luanda, aquela mesma que

⁵⁰ KIZOMBA - 30 anos de um Grito Negro na Sapucaí. Direção de Natalia Sarro. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GanI_fETbcE&t=2s>. Acesso em 06 de novembro de 2020.

⁵¹ A cabula citada no trecho é um dos toques do candomblé de Angola (de origem bantu), e que está na base do samba brasileiro, influenciando sua forma de batuque.

iluminou a quizomba de 1988 da Unidos de Vila Isabel⁵². (SIMAS, 2019, p.159)

Ainda que tenham se adaptado às necessidades mercadológicas do mundo contemporâneo, portanto, as Escolas de Samba seguem reafirmando os laços do nosso país com as culturas bantu e iorubá, por meio de linguagens historicamente deslegitimadas.

Nesse sentido, nosso desafio enquanto historiadores e educadores, é o de reconhecer essas narrativas não escritas e, mais ainda, nos reconhecer como parte integrante desse processo de apagamento epistêmico. Castro-Gómez propõe uma mudança de perspectiva sobre a relação pesquisador-objeto:

A ciência ocidental estabeleceu que quanto mais longe se coloque o observador daquilo que observa maior será também a objetividade do conhecimento, o desafio que temos agora é o de estabelecer uma ruptura com esse “pathos da distância”. Isto é, já não é o distanciamento senão a aproximação o ideal que deve guiar o investigador dos fenômenos sociais ou naturais. (...) O ideal já não seria o da pureza e do distanciamento senão o da contaminação e da aproximação. (...) reconhecer que o observador é parte integral daquilo que observa e que não é possível nenhum experimento social no qual podemos atuar como simples experimentadores. (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p.88-89)

Proponho, portanto, que a Universidade busque aprender sobre as culturas afro-diaspóricas partindo dos próprios herdeiros dessas culturas, e de suas manifestações e linguagens. Compartilhar a autoridade do saber significa valorizar as diferentes gramáticas e os diferentes discursos sobre o passado, produzidos dentro e fora das universidades.

São esses momentos complexos de hoje que provocam movimentos de teorização e reflexão, movimentos não lineares mas sim serpentinos, não baseados na busca ou projeto de uma nova teoria crítica ou de mudança social, mas sim na construção de caminhos - de estar, ser, pensar, olhar, escutar, sentir e viver com sentido o horizonte decolonial. Refiro-me a caminhos (...) que sugerem, assinalam e requerem práticas teóricas e pedagógicas de ação. (WALSH, 2013, p. 24)

Sigamos, portanto, à ação.

⁵² O autor faz referência à letra do samba de 1988 da Unidos de Vila Isabel: “Vem a Lua de Luanda / Para iluminar a rua / Nossa sede é nossa sede / De que o Apartheid se destrua”

3. Pedagogia dos tambores: teoria e prática em sala de aula

Nas últimas décadas, os estudos sobre as relações étnico raciais e sua conexão com a educação vêm crescendo cada vez mais nas diversas áreas do conhecimento acadêmico. Essa tendência pode ser percebida também nos movimentos sociais, o que vem transformando as políticas públicas sobre educação no Brasil (OLIVEIRA e CANDAU, 2020). A Lei 10.639 é um exemplo evidente de ferramenta que visa a reeducação das relações étnico-raciais a partir da valorização das histórias e das culturas afro-brasileiras e indígenas. A obrigatoriedade de inclusão dessas temáticas nos currículos escolares, no entanto, segue sendo insuficiente, tendo em vista os muitos séculos de silêncio sobre essas culturas no mundo escolar.

Como procurei demonstrar nos capítulos anteriores, para democratizar e diversificar verdadeiramente o conhecimento, deverá ser empreendida uma profunda transformação das nossas bases epistemológicas. A busca por uma pedagogia decolonial, portanto, deve pautar-se em uma transformação do próprio processo educativo - dos ambientes, das práticas, das propostas -, e não apenas na inclusão de novas temáticas.

A aplicação da Lei 10.639 se torna, nesse cenário, um desafio, na medida em que ela propõe o tratamento da História da África e das populações afrodescendentes em salas de aula que foram construídas em bases eurocêntricas. Em nenhuma medida utilizo esse argumento como uma crítica negativa à aprovação da Lei. Pelo contrário, reforço aqui sua importância, já que, através dela, esse debate chegou ao âmbito institucional, fortalecendo e legitimando o trabalho de professoras e professores que, em suas práticas cotidianas, já buscavam diversificar as estratégias e o conteúdo de suas aulas. Todo esse esforço, no entanto, não deve restringir-se à leitura dos “boxes” extras acrescentados aos livros didáticos com títulos como: “Enquanto isso, na África...” ou “Você sabia?”. Nossa luta deve concentrar-se, dessa forma, na construção de uma nova perspectiva sobre o ensino de história, que questione, literalmente, os próprios pilares nos quais a escola se sustenta. Tirar a aula da sala, da organização militar das carteiras, da voz do professor, da leitura dos livros, e trazê-la para a rua, para as conversas em roda, para o som do tambor, para o movimento dos corpos:

a mudança estrutural proposta por essa legislação abre caminhos para a construção de uma educação antirracista que acarreta uma ruptura epistemológica e curricular, na medida em que se torna público e legítimo o

“falar” sobre a questão afro-brasileira e africana. Mas não é qualquer tipo de fala. É a fala pautada no diálogo intercultural. E não é qualquer diálogo intercultural. É aquele que se propõe ser emancipatório no interior da escola, ou seja, que pressupõe e considera a existência de um “outro”, conquanto sujeito ativo e concreto, com quem se fala e de quem se fala. E nesse sentido, incorpora conflitos, tensões e divergências. (GOMES, p.105, 2012)

Pensado como um programa de pós-graduação voltado para a educação, o ProfHistória tem tido papel fundamental, também, na diversificação de estratégias para a aplicação da Lei 10.639. Como exemplo, registro aqui cinco dissertações defendidas nos últimos anos e que abordam a temática do Carnaval e das Escolas de Samba, trazendo-a para a sala de aula.

Defendida em 2018 pela UERJ, a dissertação de Clemir Nascimento⁵³ procura apresentar os desfiles das Escolas de Samba como ponto de partida para o ensino de história em escolas em contextos de privação de liberdade. Como produto, o autor expõe um guia prático para professores, orientando a construção de um projeto pedagógico que tem como culminância a montagem de um desfile de maquete. A temática das Escolas de Samba não é introduzida de forma abrupta: o autor propõe inicialmente uma discussão com os estudantes sobre patrimônios culturais, expondo o processo de reconhecimento do samba como patrimônio nacional. Como uma forma de incentivar o trabalho de pesquisa histórica, e colocando bastante ênfase no processo criativo, apresenta aos alunos o livro abre-alas, que é entregue pelas agremiações ao corpo de jurados. Assim ele busca demonstrar que um desfile carnavalesco não é apenas um tema, algumas plumas e um samba... Um enredo é uma grande argumentação, que precisa ser pesquisada, bem construída e embasada.

Apesar de apresentar ideias bastante originais e, acredito, funcionais para a utilização dos desfiles carnavalescos no ensino de história, em especial no contexto das escolas em contexto de privação de liberdade, o trabalho apresenta limites, ao meu ver, por exaltar apenas os enredos considerados por ele como “históricos”, abordando de forma superficial a historicidade das próprias Escolas de Samba. O texto apresenta a história das agremiações, mas de forma afastada do trabalho, ignorando, por exemplo, os contextos de produção dos enredos escolhidos. Dessa forma, parece “comprar” as versões dos acontecimentos narradas pelas escolas, como se fossem a única verdade possível, como podemos perceber no trecho abaixo:

⁵³ NASCIMENTO, 2018.

Em 1977, o G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis contou a história da origem do carnaval e, de quebra, falou sobre costumes de Roma e do Egito Antigo com o enredo “Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana”. A corte egípciana faz alusão a um dos prováveis inícios da festa: acredita-se que no Egito, a população usava máscaras e dançava em volta de um transportador que levava uma barca para a deusa Ísis. A Saturnália, por outro lado, se refere à festa que acontecia no período romano, quando os escravos eram tratados como homens livres, e os integrantes da festa sorteavam um rei que podia ordenar qualquer coisa – a comemoração costumava envolver bebidas e orgias. (NASCIMENTO, 2018, p. 86)

A proposta do autor, no trecho acima, seria a de utilizar a letra do samba-enredo da Beija-Flor para um trabalho sobre a História Antiga. Nesse sentido, acaba por aceitar essa versão dos fatos – de que o Carnaval teria tido origem na “corte egípciana” – sem dar-lhes o devido contexto. Esse, por exemplo, foi um Carnaval produzido durante o Regime Militar, por uma agremiação que tinha o costume de exaltar os governos de ocasião e que, portanto, pretendia afastar-se de uma perspectiva mais crítica sobre o surgimento do Carnaval.

O autor cita, no mesmo sentido, enredos que fazem referências óbvias aos conteúdos tradicionais do currículo, como o da Acadêmicos da Rocinha de 2000, que exalta a figura de Villegagnon e o famoso *Liberdade liberdade* da Imperatriz Leopoldinense, já mencionado em capítulos anteriores, que trata do centenário da proclamação da república.

Com uma proposta diferente, a dissertação *O samba pede passagem*⁵⁴, de Fabiolla Vieira, foi defendida pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2016. A autora propõe o uso de sambas-enredo de agremiações de Florianópolis como forma de dinamizar as aulas sobre a Guerra do Contestado, por exemplo. Apresenta seu produto como uma proposta metodológica para a utilização de sambas-enredo em sala, abrindo espaço para trabalhos com outras temáticas. Apesar de concentrar-se nas letras dos sambas como objeto de análise, Vieira apresenta aos estudantes fontes relacionadas à história das agremiações da cidade, além de entrevistas com compositores, humanizando e valorizando a participação dessas pessoas na produção desse conhecimento. O saber das Escolas de Samba é contraposto ao saber acadêmico, na medida em que a autora apresenta aos alunos, também, textos historiográficos sobre a Guerra:

⁵⁴ VIEIRA, 2016.

(...) o professor pode mobilizar as diferentes formas de narrativa histórica presentes em nossa sociedade. O objetivo aqui não é provar qual das fontes é mais verdadeira, mas sim mostrar que existem diferentes formas de utilizar a narrativa histórica, com diferentes propósitos. Assim, enquanto os sambas-enredo são construídos a partir de uma narrativa, criada exclusivamente para apresentar uma história na avenida e sensibilizar a plateia para a aceitação do espetáculo promovido pela Escola, a historiografia preocupa-se em realizar uma narrativa, em linguagem acadêmica, que dê conta de responder aos questionamentos feitos pelo pesquisador/historiador as fontes históricas. (VIEIRA, 2016, p. 101)

Por fim, a proposta envolve a produção, por parte dos estudantes, de um samba-enredo que represente um momento histórico do país ou do estado.

Ao justificar a escolha dos dois sambas trabalhados, a autora afirma que selecionou obras de agremiações de Florianópolis que tivessem uma “temática histórica”. Podemos problematizar essa escolha refletindo sobre o que pode ser considerado uma “temática histórica”. Seriam “históricos” apenas os enredos que tratam de temáticas abordadas no currículo escolar? Todo enredo é histórico, na medida em que foi produzido por um grupo de pessoas em um contexto específico. Todos os sambas e todos os enredo representam um pensamento possível para o período em que foram produzidos.

Ainda assim, apesar de utilizar esse argumento na seleção dos sambas, a autora demonstra o raciocínio oposto ao incluir no material entregue aos alunos alguns elementos que localizam essas fontes no tempo e no espaço, propondo uma análise bastante contextualizada. Entre as fontes escolhidas estão o áudio e letra do samba-enredo, logomarca do enredo, fotografias do desfile e trechos de entrevistas com compositores. Estão selecionados também um breve histórico sobre as Escolas de Samba, demonstrando a percepção, por parte da autora, da importância da compreensão dos alunos sobre essa manifestação cultural, de modo que possam conhecer os agentes produtores daquele discurso. Além disso, estão incluídos recorte de jornal, fotografias e textos historiográficos ligados à temática, como objetos de comparação dos discursos.

Nesse sentido, o trabalho de Vieira tem êxito na percepção dos enredos carnavalescos como narrativas possíveis sobre determinada temática. Como qualquer texto, sua análise depende do conhecimento de seus autores e do contexto de produção, o que também é considerado por Vieira.

Caminhando no mesmo sentido, Rafael Guedes⁵⁵ apresenta um projeto inicial bastante similar, porém utilizando-se desta metodologia para trabalhar a questão da negritude, escolhendo como fontes históricas uma seleção de quatro sambas-enredo do ano de 1988, que tratam do centenário da abolição da escravidão. Por concentrar-se em um único ano, este texto tem o mérito de indicar uma análise ainda mais historicizada do fazer carnavalesco, possibilitando que os estudantes relacionem os enredos aos debates apresentados pelo Movimento Negro no mesmo período. Para além do trabalho com os sambas, Guedes ainda amplia a proposta, sugerindo realização de pesquisas aprofundadas sobre cada uma das quatro Escolas de Samba trabalhadas, destacando personalidades importantes e características das regiões às quais as agremiações pertencem.

Fabício Castilho⁵⁶ apresenta sua dissertação, defendida pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro em 2019 e recentemente publicada pela editora Carnavalize, como uma crítica ao currículo da Educação Básica, em especial do 8º ano do Ensino Fundamental, por seu caráter eurocentrado. Propõe, nesse sentido, um diálogo da história com a música, representada pelos sambas-enredo, com o intuito de valorizar identidades negras a partir do destaque a memórias e manifestações culturais afrodescendentes. Os sambas seriam um ponto de partida para a abordagem das relações étnico-raciais no espaço escolar.

Nossa contribuição com o trabalho aqui proposto objetiva fornecer subsídios pedagógicos e reflexões para a construção de um novo consenso para a educação a partir do ensino de história, calcada num olhar mais democrático e plural, sobretudo no que tange às questões de raça, contribuindo para a derrubada do mito da democracia racial brasileira, que ao longo de décadas vem relegando a representação dos negros em nossa história ao apagamento ou a um lugar de subalternidade. (CASTILHO, 2019, p. 72)

Para o autor, os desfiles de Escolas de Samba, pensados de forma ampla, e não apenas na letra do samba-enredo, abrem espaço para o tratamento das temáticas “ligadas à memória, história e identidade do povo negro” de maneira positiva e, por isso, são um instrumento interessante para a reeducação das relações étnico-raciais no ensino de história.

⁵⁵ GUEDES, 2019.

⁵⁶ CASTILHO, 2019.

Por fim, a dissertação de Lourival Mendonça⁵⁷, defendida pela PUC-Rio em 2020, propõe uma “sequência didática problematizadora”, nos termos de Helenice Rocha, para o trabalho com trajetórias negras. Nesse sentido, apresenta possibilidades de análise de quatro sambas-enredo, considerados pelo autor como viabilizadores de debates importantes sobre as identidades negras no Brasil em diversos momentos históricos. A partir de cada obra, Mendonça abre também diversas alternativas de trabalho como, por exemplo, um projeto sobre irmandades negras ou sobre a figura do preto velho, ambas com base no samba-enredo do Paraíso do Tuiuti de 2018, já analisado também nesta dissertação.

O autor confere um destaque especial ao Carnaval da Renascer de Jacarepaguá de 2017. O enredo *O Papel e o Mar* narra um encontro fictício entre João Cândido e Carolina Maria de Jesus, configurando-se em uma excelente fonte para o trabalho com essas duas personalidades negras. As trajetórias de ambos podem ser aprofundadas de forma a traçar um panorama amplo das experiências negras no Brasil republicano. Da mesma maneira que alguns outros autores, Mendonça apresenta um material bastante rico, que inclui entrevistas, reportagens e trechos da biografia de cada um desses personagens, a fim de propor uma análise profunda e contextualizada, tendo o samba-enredo da Renascer como ponto de partida.

A opção realizada de reunir diversos tipos de fontes históricas em blocos de atividades corresponde à percepção de que o envolvimento dos alunos em tarefas de leitura, interpretação e investigação análogas ao ofício do historiador é fundamental para descentralizar o ensino do professor e para que o aluno seja convertido em sujeito do conhecimento. (SILVA JÚNIOR, 2020, pág 140)

Partindo de um cenário tão rico em propostas, pretendo, com o produto desta dissertação, contribuir ainda mais para esse debate e para a ampliação dessas práticas, indicando, também, caminhos possíveis para a utilização dos desfiles das Escolas de Samba como objetos para o ensino de história, de modo a lançar luz sobre as perspectivas da população negra do pós-abolição.

Minha proposta tem como enfoque a historicidade das próprias Escolas de Samba, compreendendo-as enquanto agentes históricos. Essas agremiações foram construídas por mulheres e homens negros do pós-abolição e, até os dias de hoje,

⁵⁷ SILVA JUNIOR, 2020.

apesar das muitas modificações de estrutura, se afirmam representantes de uma identidade brasileira pautada nas heranças africanas. É possível, portanto, apresentar aos estudantes fontes produzidas pelos próprios sambistas - e que dialogam com diversas linguagens distintas: depoimentos, textos escritos, áudios, fotografias, etc. – , a fim de que eles possam analisar pontos de vista possíveis sobre determinada temática. Neste trabalho, dediquei-me ao recorte temático da Abolição da Escravidão. No entanto, essa abordagem pode considerar, de acordo com o planejamento do professor, um recorte temporal, dedicando-se à análise dos discursos produzidos em um período histórico específico.

3.1 Currículo: conteúdo, procedimento e convivência social

O currículo, entendido como a relação de conteúdos a serem abordados durante as aulas, talvez seja o ponto de maior interesse nos estudos sobre pedagogia e ensino de história. A seleção dessas temáticas indica um projeto de poder, na medida em que aquilo que é “transmitido” pelo professor na escola contribuirá para moldar as identidades dos futuros adultos, interferindo em toda uma organização social. “O currículo não é, portanto, um documento de transmissão desinteressada de conteúdos, é uma ferramenta de manipulação dos saberes, ou melhor, do que é interessante se saber” (QUIRINO, et. al., 2011). Esse movimento “de fora para dentro”, ou seja, da sociedade para a escola - se é que elas podem ser entendidas como instâncias separadas - pressupõe, então, um jogo de poder que define quais grupos sociais merecem ter representação nos conteúdos escolares. É exatamente sobre essa definição que os trabalhos já citados do ProfHistória - e a presente dissertação - pretendem atuar.

O clássico “Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo” (SILVA, 2005), de Tomaz Tadeu da Silva, traça um panorama das principais teorias do currículo desde o início do século XX. De acordo com o autor, as teorias tradicionais estavam associadas ao sistema industrial, tecnicista, e, portanto, propunham uma padronização dos conteúdos, com o processo centrado na figura do professor, sendo o estudo pautado na memorização dos tópicos ensinados. Essas teorias aproximam-se do que Paulo Freire denominaria como “educação bancária” (FREIRE, 2005). A década de 1960 viu surgirem as teorias críticas do currículo, tendo como base a Escola de Frankfurt e a Nova Sociologia da Educação. Para autores como Adorno e

Bourdieu, ligados a essas teorias, a escola contribuiria para a reprodução das desigualdades, na medida em que o currículo é construído de forma atrelada aos interesses das classes dominantes. Para eles, portanto, seria necessária uma reformulação curricular, que orientasse os estudantes na compreensão da realidade e na crítica a ela. Por fim, as teorias pós-críticas, que surgiram na década de 1970, estão ligadas à noção de multiculturalismo: para além das classes sociais, o currículo deve contribuir para a compreensão de estigmas étnicos, raciais e de gênero, atuando no sentido de desconstruir os preconceitos, propondo uma sociedade mais diversa e respeitosa. Para esses autores, não existe um conhecimento único e verdadeiro, já que os saberes se transformam no tempo e no espaço.

Parece-me ainda mais relevante a observação do que Silva, ao citar Perrenoud, denomina como “currículo oculto”: um conjunto de saberes que se manifestam a partir de práticas cotidianas, fugindo ao que havia sido planejado pelo professor. Nesse sentido, a aprendizagem vem do “não dito” muito mais do que da execução do plano de aula.

Dessa forma, propomos aqui a compreensão do currículo não apenas como a listagem de temáticas a serem trabalhadas em sala de aula, mas também como o amplo processo de formação de nossos estudantes enquanto seres humanos. Para o ensino de história, portanto, não basta “cuspir” fatos históricos para que os estudantes decorem, é necessário que eles sejam capazes de, por exemplo, muito mais do que conhecer a data e o local do Grito do Ipiranga, analisar o processo de independência do Brasil e suas consequências para a formação da nossa identidade nacional, a fim de questionar esses marcos e propor outros, mais adequados ao Brasil que eles próprios pretendem construir⁵⁸. Para que isso funcione, o professor deve atuar como um historiador público, propondo um diálogo entre a historiografia acadêmica e outros discursos presentes na nossa sociedade e que também contribuem para a reflexão acerca do tempo e dos processos históricos, “entender o saber histórico escolar como uma construção compartilhada, para qual contribuem narrativas que se cruzam muitas vezes em oposição, em conflito, mas, sempre como partes importantes da busca por orientação e identidade.” (WANDERLEY, 2019)

⁵⁸ Para esse trabalho, sugiro a análise do enredo e do samba da Beija-flor de Nilópolis para o próximo Carnaval (2023), denominado: “Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da independência”.

Nesse sentido, a história escolar só se torna prática, isto é, só ganha sentido quando incorpora os saberes extra-escolares, tornando-se História Pública. O professor deve atuar como mediador dessa construção do saber histórico escolar, construção essa, em última instância, colaborativa. Para isso, no entanto, o conteúdo factual não pode ser o único foco do docente. A prática pedagógica deve atentar-se, também, por exemplo, às habilidades sociais, interpretativas e procedimentais.

Helenice Rocha, citando Antoni Zabala⁵⁹, discorre sobre os diferentes tipos de conteúdos: “factuais, conceituais, procedimentais e atitudinais” (ROCHA, 2015), defendendo que todos eles devem estar contemplados na prática pedagógica. A autora identifica que é comum que as temáticas de cada aula de história estejam conectadas entre si apenas pela cronologia: em uma aula dedicamo-nos ao Iluminismo e, na aula seguinte, à Revolução Francesa, por exemplo. A conexão entre as aulas seria, nesse sentido, o efeito de causa e consequência, a necessidade de se compreender um dos tópicos a fim de compreender o outro, ou seja, uma ligação no campo da temática. A proposta de Rocha é a criação de oficinas de pesquisa a partir de sequências didáticas, conectando as aulas também pelo planejamento, tendo em vista não apenas os conteúdos factuais, como também os procedimentais. Assim como o conhecimento sobre o Iluminismo é necessário para a aprendizagem sobre a Revolução Francesa, a habilidade de leitura de um texto é necessária para a análise mais profunda de determinada fonte documental. Não se pode partir do princípio de que o estudante chega à sala de aula já sendo capaz de ler um texto de maneira adequada, como não se pode partir do princípio de que ele domina as principais ideias do Iluminismo.

Em seu relatório “Educação: um tesouro a descobrir”, a Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI, da Unesco, estabelece quatro pilares nos quais a educação se baseia ao longo da vida: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a conviver e aprender a ser. O “aprender a conhecer” fundamenta-se em uma cultura geral ampla e no próprio autoconhecimento em termos de aprendizagem, ou seja, indica que o estudante deve reconhecer sua própria maneira de aprender, para que possa seguir absorvendo e transformando conhecimento ao longo de sua vida. Uma proposta mais prática é contemplada no “aprender a fazer”, tornando o

⁵⁹ ZABALA, Antoni. *A Prática Educativa: Como ensinar*. Tradução de Ernani F. da F. Rosa. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

estudante apto ao enfrentamento das situações múltiplas que a vida pode oferecer. Por “aprender a conviver”, os autores dirigem-se à compreensão do outro com “respeito pelos valores do pluralismo, da compreensão mútua e da paz”. Por fim, o “aprender a ser” tem como enfoque o desenvolvimento da autonomia e da responsabilidade pessoal, desenvolvendo as potencialidades de cada indivíduo, como “memória, raciocínio, sentido estético, capacidades físicas, aptidão para comunicar-se”.

No momento em que os sistemas educacionais formais tendem a privilegiar o acesso ao conhecimento, em detrimento das outras formas de aprendizagem, é mister conceber a educação como um todo. Essa perspectiva deve no futuro inspirar e orientar as reformas educacionais, seja na elaboração dos programas ou na definição de novas políticas pedagógicas. (UNESCO, 1996)

O relatório da Unesco, assim como a proposta de Helenice, acena para a importância de um conteúdo que vai além do factual, indicando que também é parte essencial do fazer docente a formulação de um planejamento que crie possibilidades para que os estudantes aprendam a analisar uma fonte, valorizar o patrimônio cultural nacional e conviver harmoniosamente com as diferenças. Concluo, portanto, a ideia de que o ensino de história não se restringe a garantir que os estudantes saibam as datas e nomes dos “grandes momentos”. A concepção que defendo aqui é ampliada, considerando esse currículo oculto como parte essencial do processo pedagógico, na medida em que ele determina valores e apresenta possibilidades infinitas de investigação científica e de convivência em sociedade. Essa também é a perspectiva defendida pela Escola SAP, instituição na qual o produto desta dissertação foi aplicado.

3.2 A Escola SAP

Inaugurada em 2021, a escola localiza-se na Barra da Tijuca e cobra mensalidades altas, o que faz com que seu quadro discente seja de maioria branca, de classe média alta. A Escola Sociointeracionista de Aprendizagem por Projetos (SAP) apresenta-se como adotante do Construtivismo e do Sociointeracionismo, propondo uma metodologia pautada na Pedagogia de Projetos.

O Fundamental II é momento de um avanço intelectual e afetivo significativo para os alunos. Atentos às especificidades dessa faixa etária, assumimos o desafio de orientar as novas conquistas e habilidades de maneira gradual.

Mantemos os princípios construtivistas e sociointeracionistas que conferem a identidade de nossa ação educativa. Assim, nossa equipe docente e pedagógica, agora com professores especialistas em cada área, trabalham de forma integrada e articulada promovendo o diálogo entre as disciplinas através de projetos interdisciplinares. (...) Para nós, a escola deve favorecer não só o acesso aos conteúdos que a humanidade produziu como, também, permitir o desenvolvimento de competências que levem os alunos a aprender a comunicar seus saberes, expressar-se utilizando as diferentes linguagens do mundo contemporâneo, flexibilizar seus pontos de vista, criar alternativas e novas soluções para os problemas, além de promover o constante diálogo entre os alunos, acreditando na construção coletiva do conhecimento. (PPP - Escola Sap)

O projeto político pedagógico da escola se insere, portanto, nas propostas da Unesco, que foram discutidas anteriormente nesse capítulo. Para muito além do “aprender a conhecer”, a sala de aula se torna espaço de desenvolvimento de conteúdos procedimentais e atitudinais, reconhecendo sua responsabilidade na formação de seres humanos, e não apenas de estudantes e trabalhadores.

Lançando o olhar para a Pedagogia de Projetos, se faz necessário conceituar essa proposta, percebendo sua singularidade. Delia Lerner⁶⁰ classifica as práticas docentes em três modalidades organizativas complementares, cuja conexão deve ser planejada com cuidado: o primeiro bloco diz respeito às atividades permanentes ou habituais, ou seja, aos procedimentos realizados cotidianamente, como registros no caderno, leitura, etc. Em seguida a autora lista as sequências didáticas, definidas como uma sucessão de atividades de um conteúdo específico demonstrando uma continuidade. Essas propostas da sequência didática apresentam diferentes graus de dificuldade, “guiando” o estudante para as reflexões sobre a temática. Por fim, chegamos à modalidade mais abrangente: os projetos didáticos. Nesse caso, há um produto final a ser apresentado, mas essa culminância não deve ser o único objetivo, já que o próprio processo de aprendizagem pode ser valorizado com essa estratégia. A Escola SAP, que leva a pedagogia de projetos no nome, percebe essa modalidade como uma forma de trabalhar os conteúdos de maneira transdisciplinar, abrindo espaço, também, para os saberes extraescolares, presentes no cotidiano dos estudantes.

Os Projetos traduzem uma visão diferente do que seja conhecimento e currículo e representam uma outra maneira de organizar o trabalho na escola. Caracterizam-se pela forma de abordar um determinado tema ou conhecimento, permitindo uma aproximação da identidade e das

⁶⁰ Citada por ANDRADE e GUIMARÃES, 2009

experiências dos alunos, e um vínculo dos conteúdos escolares entre si e com os conhecimentos e saberes produzidos no contexto social e cultural. Dessa forma, eles ultrapassam os limites das áreas e dos conteúdos curriculares tradicionalmente trabalhados pela escola, uma vez que implicam no desenvolvimento de atividades práticas, de estratégias de pesquisa, de busca e uso de diferentes fontes de informação, de sua ordenação, análise, interpretação e representação. Porém, os conceitos e conteúdos previstos na BNCC (Base Nacional Comum Curricular) para cada série e disciplina não deixam de ser trabalhados. A diferença está na maneira de apresentá-los e organizá-los. (PPP - Escola Sap)

Seguindo esta ideia, o produto final dessa dissertação se constituiu como um projeto interdisciplinar, como veremos a seguir.

3.3 Produto: o projeto “Diáspora dos Tambores”

Em seu texto sobre a ideia de “aula oficina”, Isabel Barca faz referência ao conceito de “instrumentalização”, defendendo a noção de que as aulas de história deveriam ter como objetivo a apreensão menos do conteúdo factual e mais de um conteúdo procedimental - o “aprender a fazer” da Unesco.

No modelo de aula-colóquio, o saber pode ser problematizado e partilhado, mas a atenção continua a centrar-se na atividade do professor e nos seus materiais de apoio, mantendo-se na sombra o cuidado a ter com as ideias prévias dos alunos e consequentes tarefas cognitivas a desenvolver por estas aulas. O pressuposto de que o conhecimento deve ser construído na aula pelos alunos é afirmado como mera retórica, sem concretização nem fundamentação empírica e sistemática. (...) ser instrumentalizado em História passa por uma compreensão contextualizada do passado, com base na evidência disponível, e pelo desenvolvimento de uma orientação temporal que se traduza na interiorização de relações entre o passado compreendido, o presente problematizado e o futuro perspectivado. (BARCA, 2004, p. 132/133)

Como exemplo disso que ela considera “instrumentalização” em História, a autora cita a interpretação de fontes. Ela propõe, portanto, a organização de um planejamento anual que tenha como principal objetivo o desenvolvimento desta habilidade nos estudantes. O conteúdo factual seria tratado a partir da escolha das fontes a serem trabalhadas, e não o inverso.

Caminhando no mesmo sentido, Helenice Rocha afirma que a interação expositiva limita as possibilidades da formação histórica, pois visa apenas o domínio cognitivo dos conhecimentos factuais. Dessa forma, os estudantes serão capazes de, apenas, repetir aquilo que lhes foi transmitido por meio da memorização.

Se almejarmos que os alunos, a partir do domínio do conteúdo factual, sejam implicados, recolham para si elementos identitários da narrativa apresentada, precisaremos propiciar atividades em aula em que eles exercitem tais ações de subjetivação do conhecimento, em sua objetividade. E esse conjunto de atividades deverá fazer parte do planejamento das aulas, que pode se organizar de diferentes formas, contemplando rotinas diárias, sequências didáticas e projetos. (ROCHA, 2015)

O produto proposto nesta dissertação tem o objetivo de contribuir para que os estudantes se apropriem dos fatos históricos, os interpretem e cheguem às suas próprias conclusões sobre os diferentes pontos de vista apresentados para, por fim, construir a sua própria percepção, utilizando-se de linguagem verbal e não-verbal, em um movimento inspirado no que Rocha denomina como “artesanato docente”. Foi aplicado como um projeto voltado para a temática da abolição da escravidão, mas apresenta um modelo que pode ser adaptado para diferentes temáticas históricas.

O projeto se constituiu como uma estratégia transdisciplinar, contando com a participação das disciplinas de Língua Portuguesa, Arte, Geografia, Matemática e Música para as turmas de 7º e 8º anos, de maneira integrada. Para os estudantes do 7º ano o trabalho se inseriu na introdução à colonização do Brasil e à chegada dos primeiros navios negreiros, temas investigados nas aulas de História. Além disso, contribuiu para a compreensão da cultura da região sudeste (tendo em mente ritmos como o jongo, o samba e o funk) e sua composição social, interesse da disciplina de Geografia. As professoras de Música e Artes Visuais também trabalharam com questões ligadas à negritude, pensando nas conexões África-Brasil. O artista Maxwell Alexandre foi o fio condutor das aulas de Arte, estabelecendo uma relação entre a visualidade africana e movimentos artísticos contemporâneos.

A turma do 8º ano teve como tema das aulas de Geografia o próprio continente africano. Em História, as discussões voltaram-se para o Segundo Reinado e a abolição da escravidão no Brasil, com destaque para a questão da inserção da população liberta em uma sociedade repleta de desigualdades. As aulas de Língua Portuguesa foram dedicadas à leitura e análise do livro “A Bicicleta que tinha bigodes”, do autor angolano Ondjaki. Por fim, a disciplina de Matemática trabalhou com círculos e cilindros, formas essenciais para a construção dos diversos tipos de tambores.

O projeto, pensando pelo viés da história, foi dividido em cinco momentos:

1º momento: Aulas expositivas sobre abolição da escravidão e fim do Império para a turma do 8º ano.

Para esse momento foram separadas três aulas, totalizando 4,5 tempos, já que na Escola SAP as aulas têm duração de 1h15 (e não os 50 minutos comumente utilizados por outras instituições). Apesar de terem sido aulas expositivas, funcionaram como espaço de reflexão sobre o processo da abolição e sobre suas consequências no período pós-abolição, com destaque para as experiências negras na formação das Escolas de Samba. A história dos tambores se constitui aqui como a própria história do Brasil. Nesse sentido, teoria e prática se entrelaçam, já que as Escolas de Samba são também o meio a partir do qual os estudantes investigaram as percepções sobre a abolição nas etapas seguintes.

2º momento: Aula interdisciplinar com Língua Portuguesa.

Também para a turma do 8º ano, foi ministrada uma aula em conjunto com a professora Fernanda Andrade, de Língua Portuguesa. Nesta aula (1,5 tempos), foram analisados dois sambas já examinados nesta dissertação: Unidos de Lucas 1968 e Paraíso do Tuiuti 2018. A escolha desses sambas se deu pelo diálogo claro – de oposição - estabelecido entre eles, indicado pela referência que a composição de 2018 faz à de 1968 no título da obra.

O encontro se provou extremamente rico, na medida em que as observações sobre essas obras se deram a partir de uma breve explanação sobre o contexto histórico de cada uma e, também, com o apoio da análise gramatical. Trabalhando as canções como textos, percebemos, em conjunto, como um deles - *Sublime Pergaminho* - pretende-se como uma narrativa com início, meio e fim, descrevendo os africanos sempre como personagens passivos, isto é, em nenhum momento como agentes dessa história que está sendo contada. Todas os verbos estão na voz passiva, indicando a falta de agência dos “negros africanos”. O uso também do pretérito imperfeito demonstra uma continuidade naqueles acontecimentos, que é rompida quando “de repente uma lei surgiu”, ou seja, é aprovada a Lei do Ventre Livre, e os verbos passam a ser conjugação em pretérito perfeito, como se todos aqueles acontecimentos tivessem sido deflagrados instantaneamente, sem nenhum processo que conduzisse a isso.

O samba do Paraíso do Tuiuti, por outro lado, se constitui como um texto crítico, construído de forma a colocar o ouvinte/leitor no lugar desses africanos escravizados.

A letra, nesse sentido, soa como uma fala desse escravizado aos seus irmãos, ao seu senhor, e ao próprio Deus. Os verbos são conjugados, em sua maioria, no presente, afastando-se da ideia de uma história que ocorreu e que se encerrou e, por outro lado, indicando que as questões ali discutidas são atuais, apesar de terem raízes históricas profundas.

3º momento: Oficina

Muitas das características de qualquer projeto transdisciplinar se constroem com base nas trajetórias pessoais dos professores envolvidos. No caso deste projeto, grande parte de sua realização só foi possível por conta da participação do professor João Victor Ferreira, que ministra as aulas de Geografia para o 7º ano. Ogã de um terreiro de umbanda, João é versado na gramática dos tambores, e comandou, juntamente com a professora Katy Ribeiro, de Música, uma oficina que utilizou instrumentos musicais do acervo da própria escola, e que estão presentes nas baterias de Escolas de Samba. Contribuição essencial para essa etapa foi também a da educadora Mariana Lopes, que atuava, naquele momento, como mediadora pedagógica de um aluno do 7º ano. Diretora de bateria do bloco Butano na Bureta e componente do Acadêmicos do Salgueiro, Mari forneceu, inclusive, um dos surdos de marcação utilizados na prática.

A oficina teve duração de duas aulas (3 tempos). Foi iniciada dentro de sala de aula, com uma exposição sobre os fundamentos dos toques de tambor, e sobre a importância dessa gramática para as populações descendentes de escravizados, especialmente no Sudeste. Essa etapa foi realizada dentro de sala por uma questão estrutural da escola, já que a área externa apresenta uma acústica diferente, que dificulta as explanações teóricas. Em seguida, as turmas se encaminharam para o pátio, onde participaram de uma apresentação que demonstrava como os toques africanos foram, aos poucos, se transformando nos ritmos conhecidos por eles, como samba e funk. Foram distribuídos alguns instrumentos, para que os estudantes pudessem experimentar os ritmos juntamente com os professores.

Havia sido aventada a possibilidade de completar a manhã com a participação do grupo EducaSamba, que atua em escolas de Niterói com um projeto de construção de pequenas Escolas de Samba com os estudantes, no contraturno. Os ritmistas trariam seus próprios instrumentos, nos mesmos modelos utilizados nas baterias de

Escolas de Samba, e realizariam uma oficina própria, permitindo que os estudantes experimentassem os diferentes tambores. Essa interação não ocorreu, principalmente por questões sonoras, já que o único espaço em que essa atividade poderia ser realizada se encontra logo abaixo das salas de aula, o que impossibilitaria o funcionamento das aulas daquele turno, por conta do volume do som. Havia sido aventada também a possibilidade de uma visita à Cidade do Samba para uma conversa com componentes de algumas agremiações, o que também não ocorreu, já que a escola não realizou nenhum trabalho de campo em 2021 por conta da pandemia de Covid-19.







4º momento: Estações.

Para a turma do 8º ano, o projeto se estendeu, levando ao terceiro momento, realizado dentro de sala, com duração de duas aulas (3 tempos). Foram criadas estações pelas quais os grupos deveriam se alternar. Em cada estação havia uma fonte relacionada a alguns desfiles carnavalescos, sempre com enredos ligados à escravidão e/ou à abolição, e que demonstravam diferentes pontos de vista sobre esse processo. As cinco estações incluíam:

1 - Um áudio com a bossa da bateria da Mangueira de 2019.

A bossa, analisada no item 2.2 desta dissertação, narra a vitória da cultura negra (representada pelo som dos atabaques) sobre o “Brasil oficial”, isto é, a rigidez que marcou a construção do Estado brasileiro (representado pelo som que se aproxima de uma marcha militar). Para essa estação foi necessária a minha condução, já que os estudantes, desacostumados aos instrumentos da bateria, não conseguiram identificar essas mudanças de forma autônoma.

2 - Letras dos sambas de enredo da Unidos de Lucas de 1968 e do Paraíso do Tuiuti de 2018.

Essa comparação, já realizada no início do segundo capítulo desta dissertação, também foi feita, com o auxílio da professora de Língua Portuguesa, em aula, com os estudantes, no 2º momento da sequência didática aqui proposta. A presença dessas

letras nesse 4º momento teve o intuito de que os alunos registrassem por escrito aquilo que foi discutido.

3 - Fotografias de alegorias representando navios negreiros: Unidos da Tijuca 2019 e Vila Isabel 2012.

A comparação entre as duas alegorias foi descrita no item 2.2 desta dissertação. Essa análise também contou com o meu apoio aos estudantes, que solicitaram uma descrição mais detalhada sobre cada enredo, a fim de compreenderem o sentido das alegorias e os diferentes discursos enunciados por elas.

4 - Vídeo com depoimentos dos componentes sobre o desfile da Vila Isabel de 1988, retirado do documentário “Kizomba – 30 anos de um Grito Negro na Sapucaí”.

O documentário, produzido pelo Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel, com direção de Natália Sarro, parte de depoimentos dos componentes da agremiação para retratar a importância do desfile de 1988 para aquela comunidade. Os relatos emocionados de desfilantes, compositores e membros da diretoria dão conta da dimensão identitária deste enredo, que vai muito além da estética do desfile ou da própria letra do samba. Esta estação captou bastante interesse dos estudantes, que me questionaram sobre o desfile e buscaram vídeos dessa apresentação na internet por conta própria, curiosos que estavam para vislumbrar o visual daquilo que foi narrado no documentário⁶¹.

5 - Fotografia das alegorias “Negritude” (Imperatriz 1988) e “Pergaminho” (Imperatriz 1989), com trechos dos respectivos sambas de enredo.

Esta estação teve como intuito destacar a influência do carnavalesco na construção do discurso produzido pela Escola de Samba. Aqui, os estudantes entraram em contato com dois desfiles produzidos pela mesma agremiação, em anos seguidos, mas que contam histórias muito distintas. O enredo de 1988, assinado pelo carnavalesco Luiz Fernando Reis, tinha como tema a “piada”. Conhecido pelo caráter crítico de seus enredos, o artista produziu um desfile que foi traduzido pelos compositores Zé Katimba, Gabi, David Corrêa e Guga com uma menção à Princesa

⁶¹ O documentário não inclui vídeos do desfile, o que gerou muita curiosidade nos estudantes.

Isabel como “uma princesa que fingiu me libertar”. Na alegoria projetada por Reis, essa personagem se desfaz em lama, ladeada por estamparias associadas pelo senso comum ao continente africano.

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE 1988



TRECHO DO SAMBA:

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

O enredo de 1989, por outro lado, foi assinado pelo carnavalesco Max Lopes. Conhecido pela alcunha de “mago das cores”, Max dá aos seus trabalhos um caráter mais clássico, tanto esteticamente quanto na condução argumentativa do enredo. Nesse desfile – o já citado “Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós” –, o artista reconta os acontecimentos que levaram à proclamação da república, exaltando figuras e eventos oficiais, como a assinatura da Lei Áurea (“a lei divina”) e a própria Princesa Isabel (“a heroína”). No projeto alegórico percebemos um destaque à Lei, já que o carro é, na verdade, um grande pergaminho, em frente ao qual há uma destaque de luxo ricamente vestida, representando a Princesa em toda a sua glória. No samba, de Niltinho Tristeza, Preto Joia, Vicentinho e Jurandir, a população negra comemora a liberdade. Não há qualquer questionamento ou crítica a esse processo.

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE 1989



TRECHO DO SAMBA:

Pra Isabel, a heroína
Que assinou a lei divina
Negro, dançou, comemorou
O fim da sina

A proposta deste trabalho com estações foi de demonstrar aos alunos que os desfiles de Escolas de Samba são produtos de autoria compartilhada. Após rodar por todas elas, os estudantes puderam perceber os diversos autores desses enredos, além de analisar os elementos que influenciam também esses discursos. A participação dos segmentos e componentes da escola é destacada pelas estações 1 e 4, enquanto a figura do carnavalesco é essencial para a compreensão das estações 3 e 5. Também na estação 3 pode ser trabalhado um elemento mais complexo que é a própria identidade da agremiação. A estação 2 tem como mote comparativo o contexto histórico.

Os grupos receberam uma ficha com perguntas que deveriam ser respondidas a cada estação, auxiliando-os na análise dessas fontes. Essa ficha pode ser observada no Anexo 2 desta dissertação.



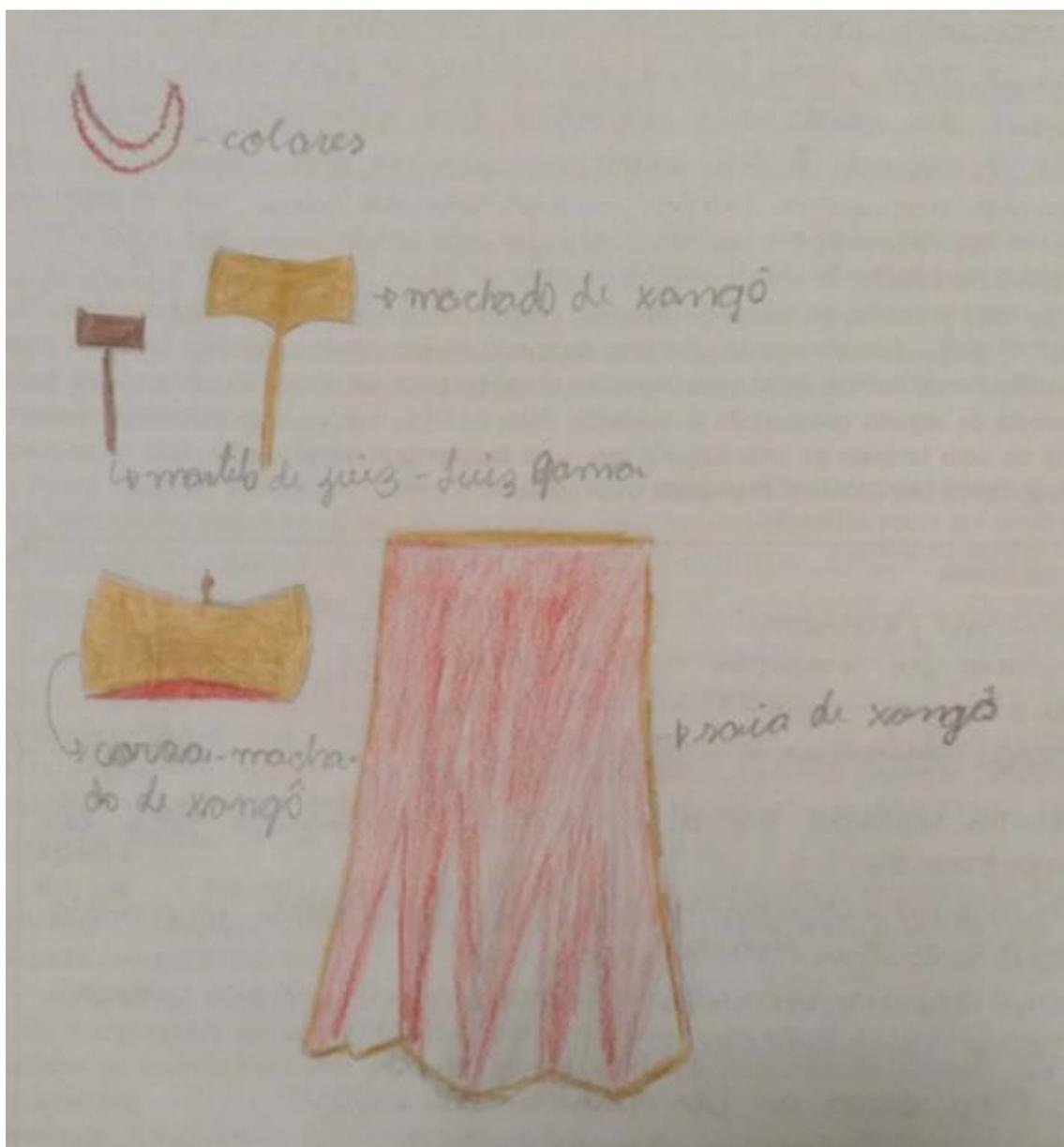
5º momento: Produção de um “desfile de bolso”

Após a análise das fontes, os grupos avançaram para a última etapa, em que deveriam representar suas próprias perspectivas sobre o processo de abolição, a partir de tudo o que observaram. Esse ponto de vista, no entanto, não deveria ser apresentado em forma de texto escrito, e sim em forma de fantasias ou alegorias desenhadas. Além disso, cada grupo deveria produzir ou adaptar também uma letra de samba enredo que acompanhasse seus desenhos. Esse desfile de bolso deveria ter como tema “Abolição da Escravidão”.

Podemos ver abaixo três exemplos do resultado desta atividade. O grupo⁶² que produziu a primeira imagem escolheu como fio condutor do seu enredo um personagem específico: Luiz Gama. Esses estudantes tinham se mostrado extremamente interessados pela trajetória do abolicionista durante as aulas expositivas, que coincidiram com o lançamento do filme “Doutor Gama”⁶³, assistido pelos alunos. A fantasia carnavalesca criada pelo grupo “sincretiza” Luiz Gama como Xangô, o orixá da justiça, e o representa com um malhete nas mãos, “empossando-o” como o juiz que nunca pôde ser.

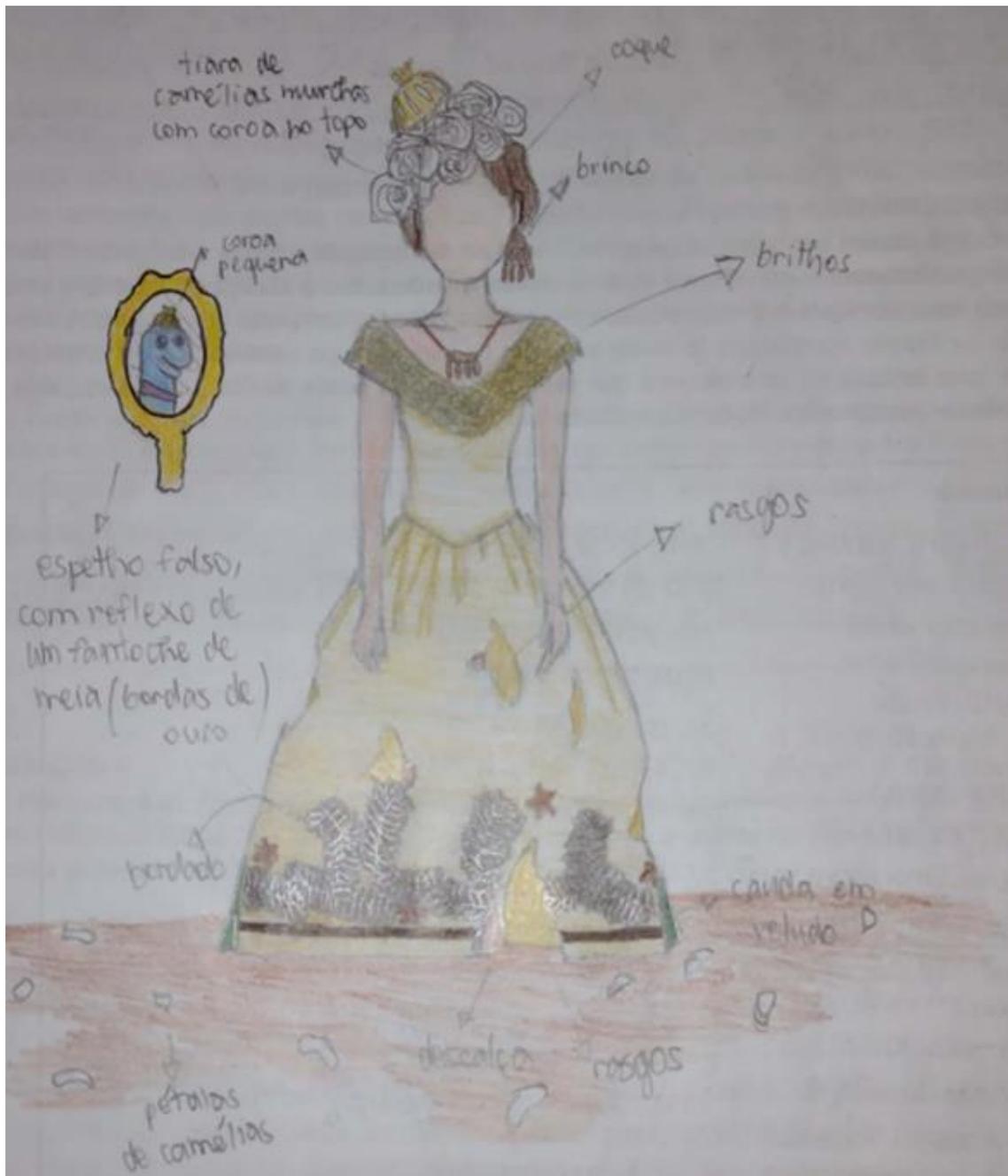
⁶² Beatriz Zuardi, Isadora Tibana, Maria Luiza Valadão e Sophia Teixeira

⁶³ *Doutor Gama*. Direção: Jeferson De. Distribuidora: Elo Company, 2021.



A segunda imagem é de autoria do grupo⁶⁴ que escolheu a própria Princesa Isabel como personagem a ser representada. Na fantasia, ela aparece com um luxuoso vestido bordado (que dificilmente seria reproduzido por uma Escola de Samba, visto que essa é uma técnica muito custosa), coroa e tiara de camélias, mas todos esses elementos estão rasgados ou quebrados, demonstrando uma falsidade do processo de abolição. Nas mãos ela tem um espelho dourado, mas com o reflexo de um fantoche, também para representar a abolição como farsa.

⁶⁴ Maria Eduarda Magalhães, Maria Eduarda Lacs, Thiago Sobrinho e Bruno Gerbassi



Por último, podemos ver abaixo a letra de samba produzido por esse mesmo grupo a partir de uma adaptação de *Sublime Pergaminho*:

Quando o negro guerreiro
lutava como africano
contra a escravidão
com quinquilharias
não tinha noção
que os aguardava
era o mais puro ato de traição
Sendo armazenados

vendidos, torturados
com apenas uma algema na mão
sofriam crueldades
porém em grande união
daí nasceram festejos,
nasciam desejos
da sonhada libertação
Eram pequenos meninos
com muitos sacrifícios
a insubordinação
e de um ventre uma lei conseguiu
que os meninos fadados
não seriam mais escravos
aqui no Brasil
Se conquistou a liberdade
após muita luta dos negros,
para aqueles que aguentassem
suas 6 décadas de trabalho
Ó sublime pergaminho
Libertação geral
A princesa se rasgou
e sua alma quebrou
uma chuva de camélias murchas acabou com a escravidão
E o negro jornalista
de joelhos beijou sua mão
A moça cozinheira chorou e se perguntou:
"Meu Deus, meu Deus
está extinta a maldita escravidão?"

Aqui o samba, que originalmente se iniciava com o navio negreiro transportando negros africanos, agora lança luz ao próprio "negro guerreiro", que lutava como africano e era traído. A paródia criada pelos estudantes tem como foco a violência sofrida pela população escravizada, que teria dado origem a "desejos da sonhada libertação". O verbo "conquistou" foi escolhido como indicação da agência desses personagens, e a princesa Isabel aparece - talvez exageradamente - rasgada e quebrada. O samba se encerra com uma cozinheira, talvez dos dias atuais, questionando-se sobre o fim da "maldita" escravidão.

Ao longo do processo, os alunos encontraram algumas dificuldades, em especial para a produção do samba, já que não tinham o costume de ouvir esse ritmo musical e, portanto, não possuíam um repertório melódico adequado. Por isso,

inclusive, justifica-se algumas escolhas, como a adaptação de *Sublime Pergaminho* - analisado em aula - e da canção *O que é, o que é?*, de Gonzaguinha, que não pertence ao universo das Escolas de Samba⁶⁵. A proposta deste projeto aproximou, assim, os estudantes do mundo carnavalesco, ainda que de maneira limitada. Contribuiu também para que eles fossem capazes de analisar diferentes pontos de vista sobre o processo de abolição - tendo como foco um discurso produzido por instituições ligadas à cultura negra -, além de construir a sua própria perspectiva e representá-la por meio de linguagens utilizadas pelas agremiações.

⁶⁵ Apesar de não ter sido produzida com esse intuito, a música *O que é, o que é* foi utilizada como samba-enredo do GRES Império Serrano no carnaval de 2019.

Considerações Finais

Escrevo essas considerações finais quase 3 anos após a minha aprovação para o ProfHistória. Ingressei no programa com a pretensão de realizar uma pesquisa sobre avaliação no Ensino de História, já que o modelo de "prova" sempre me incomodou e me pareceu insuficiente. Logo nas primeiras aulas fui intimada a me apresentar para meus colegas de turma e, naturalmente, me descrevi como "sambista". Confesso que não tive para onde fugir: em todos os trabalhos finais das disciplinas que cursei... o samba estava lá. É a minha maior referência, ainda que não exatamente bibliográfica. É de onde tiro minha inspiração e minha compreensão de mundo. E é exatamente por isso que a ausência dessa temática nas salas de aula tanto me dói.

Enquanto professora, historiadora e apaixonada por Escolas de Samba, sempre vivi um descompasso: a distância - tanto física quanto simbólica - entre as escolas - a de samba e a dos alunos. Em especial na minha trajetória profissional, que se resume a instituições de ensino particulares da Barra da Tijuca, e que atendem a jovens de classes mais altas, esse descompasso se colocou com ainda mais força. Esta dissertação, portanto, da forma como ela se configurou, tem o intuito de aproximar um pouco mais esses mundos. Ela apresenta limitações, com as quais estou resignada porque compreendo que é preciso considerar o tempo e a dinâmica escolar. Quem sabe um dia não seja possível aprofundar ainda mais essa relação entre mundos tão distantes?

A fim de traçar possibilidades para esse trabalho, dediquei-me a um breve caminhar pela história das Escolas de Samba, procurando destacar seus sujeitos fundadores - mulheres e homens negros do pós-abolição - cujos descendentes se mantêm no papel de construtores dessas agremiações. Nomeio-os como construtores levando em consideração a produção do desfile, ou seja, os trabalhos em ensaios e barracões, mas também as atividades cotidianas da escola. Afinal, "muita gente acha que uma escola de samba existe porque desfila, quando a história mostra uma outra coisa: as escolas de samba desfilam porque existem"⁶⁶. Devemos, portanto a

⁶⁶ Citado por STYCER, Maurício. *Melhor um desfile de escolas de samba na TV em abril do que nenhum Carnaval*. Reportagem do portal de notícias Uol. 21 de abril de 2022. <<https://noticias.uol.com.br/colunas/mauricio-stycer/2022/04/21/melhor-um-desfile-de-escolas-de-samba-na-tv-em-abril-do-que-nenhum-carnaval.htm?>> Acesso em 15 de outubro de 2022.

existência dessas agremiações a essas mulheres e homens negros, muitos migrantes do Vale do Paraíba Fluminense, e que construíram na capital um estilo musical próprio, que acompanha uma manifestação cultural essencialmente pedagógica. Essas instituições atuam, portanto, como veículos de História Pública, responsáveis por narrativas sobre o passado que atingem um público bastante amplo.

O reconhecimento do valor dessas tradições e do seu potencial pedagógico, no entanto, passa por uma transformação no olhar acadêmico, a fim de descolonizá-lo. Uma Escola de Samba não cabe no papel. Um desfile não cabe nas normas da ABNT para referência bibliográfica. Para que a escola e a universidade deem conta das tantas manifestações culturais que moldam cotidianamente o nosso país, é imprescindível que se abram para outras linguagens, outras gramáticas, já que, sabendo “lê-las”, teremos acesso às perspectivas dos mais diversos agentes que compartilham a autoria de um desfile carnavalesco.

A experiência de planejamento e aplicação do produto proposto nesta dissertação foi, também, uma experiência de compartilhamento, entre professores e entre alunos. Ao final, os professores se mostraram orgulhosos do resultado das práticas, avaliando a possibilidade de ampliar o projeto para os próximos anos. Os alunos, apesar de terem encontrado dificuldades na análise das fontes carnavalescas, estiveram envolvidos e interessados. Talvez por estarem esgotados das aulas expositivas, a possibilidade de um trabalho avaliativo que envolvesse outros “sentidos” lhes pareceu bastante atrativa, o que se transformou em curiosidade e alegria.

Outras propostas de ensino e de avaliação são possíveis, transformando assim a escola em uma instituição mais aproximada das tensões e das belezas do mundo real. Conhecer as Escolas de Samba em sua potência criativa e política significa reconhecer a capacidade intelectual e empreendedora dos descendentes de africanos. Dar voz aos sujeitos historicamente subalternizados que construíram essas agremiações, e ouvi-los em sua própria gramática... É esse o tipo de educação que desejo para os meus estudantes.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

ABREU, Martha e MATTOS, Hebe. Em torno das "Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana": uma conversa com historiadores. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 21, nº 41. 2008a.

_____. (org.). *Pelos caminhos do Jongo e do Caxambu*. História, Memória e Patrimônio. Niterói: UFF. NEAMI, 2008b.

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. O Carnaval Carioca Oficializado: A aliança entre sambistas e a prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935). In: *Revista Crítica Histórica*, ano V, nº10, dezembro/2014.

ANDRADE, Luiz, e GUIMARÃES, Arthur. O quebra-cabeças das modalidades organizativas: Integrar atividades permanentes, sequências didáticas e projetos de ensino requer planejamento e conhecimento claro dos conteúdos. In: *Nova Escola*, 2009.

ARROYO, Miguel González. A pedagogia multirracial popular e o sistema escolar. In: GOMES, Nilma Lino (org.) *Um olhar além das fronteiras - educação e relações raciais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007

_____. *Currículo, território em disputa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

AUGRAS, Monique. A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 8, n. 21, 1993, p. 90-103.

_____. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARCA, Isabel. Aula Oficina: do Projeto à Avaliação. In: *Para uma educação de qualidade: Atas da Quarta Jornada de Educação Histórica*. Braga: Universidade do Minho, 2004.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC, 2004.

BULCÃO, Renata. "Será que já raiou a liberdade?": Abolição e negritude nas escolas de samba do Rio de Janeiro. In: *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro, 2014.

_____. *E é assim que o samba vai vencendo: Os Unidos da Tijuca e as estratégias de ascensão das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na década de 1930*.

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Puc-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

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

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

CASTILHO, Fabrício. *Samba de escola: o uso dos conceitos de memória e identidade para a educação das relações étnico-raciais*. Dissertação (ProfHistória) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2019.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, S. e GROSGUÉL, R. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

COMISSÃO INTERNACIONAL SOBRE EDUCAÇÃO PARA O SÉCULO XXI. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). *Educação: um tesouro a descobrir*. Brasília, 2010. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_por

COUTINHO, Eduardo. *Os cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

FACINA, Adriana. Festas efêmeras: cultura e sobrevivência no Rio de Janeiro. In: GUELMAN, Leonardo C; KUTASSY, Marianna; LIMA, Ana Paula. (Org.). *Festival Nacional de Cultura Popular: Interculturalidades*. 1ed. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017, v. , p. 330-337.

FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Annablume, 2005

FERREIRA, João Victor.. *Tambores decoloniais: Percorrendo memórias e sonhos dos ogans nos espaços-tempos educativos dos terreiros*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

FREIRE, Paulo. *Cartas à Guiné-Bissau: Registros de uma experiência em processo*. 2a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Pedagogia do Oprimido*, 42a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única, ou, De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. In: MAUAD, A.M., ALMEIDA, J.R. e SANTHIAGO, R. (orgs.). *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial, inclusão e equidade na educação brasileira: desafios, políticas e práticas. In: *Revista Brasileira de Política e Administração da Educação* – v. 27, n. 1, p. 109-121, jan./abr. 2011.

_____. Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos. In: *Currículo sem Fronteiras*. v.12, n.1, p. 98-109. 2012

GOMES, Tiago. *Para Além da Casa da Tia Ciata: Outras Experiências no Universo Cultural Carioca, 1830-1930*. Afro-Ásia, n. 29-30, 2003, p. 175-198.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007

GRINBERG, Keila. et al. *Oficinas de História: Projeto Curricular de Ciências Sociais e História*. Belo Horizonte: Dimensão, 2000.

GUARAL, Guilherme. *O Estado Novo da Portela*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012

GUEDES, Rafael Pereira. *Negritude e sambas enredo no Carnaval de 1988: A caixa do samba e os GRES Beija Flor, Mangueira, Tradição e Vila Isabel em interface com o ensino de história*. Dissertação (ProfHistória) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

GUIMARÃES, F. (Vagalume). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. RJ: UFRJ, 1992.

HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.

LIMA, Lurian José dos Reis da Silva. "*Essa história você precisa ouvir!*": Memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972). Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2022.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. A história como performance: Jongos, quilombos e a memória do tráfico ilegal de escravizados africanos. In: MAUAD, A.M., ALMEIDA, J.R. e SANTHIAGO, R. (orgs.). *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MATTOS, Ilmar R. Mas não somente assim! Leitores, autores, aula como texto e o ensino-aprendizagem de História. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, n.21, 2006.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Clemir Barbosa do. *Abram alas pra História! Da concepção do enredo à Sapucaí: os desfiles das escolas de samba como didática para o ensino de História em escolas de privação de liberdade*. Dissertação (ProfHistória) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

NATAL, Vinicius. Enredo, “Em rede”: trajetórias e cruzamentos de narrativas na escrita de um texto carnavalesco. In: *Dossiê Gênero, memória e cultura*. Arquivos do CMD, Volume 8, n.2, jul/dez 2019.

_____. *Cenografia Carioca: Carnaval e outros fragmentos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

NATAL, Vinicius e FERREIRA, Felipe. *A arte carnavalesca de Miguel Moura*. 19 de novembro de 2020. In: Sal60. Exposição virtual. Disponível no site da exposição virtual em homenagem aos 60 anos da Revolução Salgueirense: <<https://sal60.com.br/sal60/2020/11/19/reflexoes-a-arte-carnavalesca-de-miguel-moura/>> Acesso em 27 de agosto de 2021.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A Invenção da África no Brasil: Os africanos diante dos imaginários e discursos brasileiros dos séculos XIX e XX. In: *Revista África e Africanidades*. Ano I, n.4, fev.2009.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes e CANDAU, Vera Maria. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. In: *Educação em Revista*. Belo Horizonte, v.26, n.1, p.15-40. 2020

PAMPLONA, Fernando. *O encarnado e o branco*. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas: Unicamp, 2020.

QUIRINO, Maria José da Silva de Oliveira; PEREIRA, Carlos Alexandre da Silva; LEAL, Cristianni Antunes; OLIVEIRA, Vânia Lucia. (2011) *Políticas Curriculares: uma breve crítica ao Currículo Mínimo implantado no Estado do Rio de Janeiro*.

RIBEIRO, Ana Maria Rodrigues. *Samba negro, espoliação branca*: um estudo das escolas de sambas do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado do Programa de Antropologia Social da USP. São Paulo, 1981.

RIBEIRO, Débora e MELO, Alessandro. Reflexões decoloniais sobre conhecimento e educação a partir do diálogo em Paulo Freire. In: *Diálogos Latinoamericanos*, 2019.

ROCHA, Helenice. Aula de História: evento, ideia e escrita. In: *História & Ensino*. Londrina, v.21, n.2, p.83-103, 2015.

_____. Letramento(s) histórico(s): Uma proposta plural para o ensino e a aprendizagem de história. In: *Revista Territórios & Fronteiras*. Cuiabá, vol.13, n.2, jul-dez, 2020.

RÜSEN, Jorn. *Razão Histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SÁ, Guilherme Ayres. *Os Herdeiros da Vila*: ensino e aprendizagem em uma bateria de escola de samba mirim. Dissertação de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: Alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUAD, Ana M., ALMEIDA, Juniele e SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). *História Pública no Brasil*: sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SANTOS, Nilton Silva dos. *"Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!"*: Carnavalesco, individualidade e mediação cultural. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão de Rezende. (orgs.). *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: UFPR, 2011.

SILVA, Eduardo. *As vozes da Kizomba*: O carnaval da Vila Isabel como manifesto negro (1988). Monografia de Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011

SILVA JUNIOR, Lourival Mendonça. *Samba-enredo e trajetórias negras*: uma proposta de sequência didática para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira. Dissertação (ProfHistória) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, M. e SANTOS, L. *Paulo da Portela*. Traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SIMAS, Luiz Antonio; LOPES, Nei. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SPIRITU SANTO. *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Edição digital: KBR, 2011.

VIEIRA, Fabiolla Falconi. *O samba pede passagem: o uso de sambas-enredo no ensino de história*. Dissertação (ProfHistória) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

WALSH, Catherine. Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013

WANDERLEY, Sonia. Didática da História Escolar como História Pública: Aproximação pelo conceito de empatia histórica. *30º simpósio nacional de história - Anpuh*. Recife, 2019.

WHITE, Hayden. O passado prático. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.20, n.37, p.9-19, jul-dez. 2018

ANEXO 1

ESTAÇÃO 1

Essa é uma estação sonora. A fonte que você está ouvindo é o áudio da bateria da Estação Primeira de Mangueira, do Carnaval de 2019, quando a escola apresentou o enredo “História pra ninar gente grande”, que pretendia recontar a história do Brasil pelo olhar dos “excluídos”. Trazia para a avenida, assim, uma reflexão sobre nossos heróis e nossa história nacional, exaltando figuras femininas, negras e indígenas.

1) No vídeo disponível você está escutando uma bossa de bateria. **Descreva** a narrativa que a escola está apresentando através desse som.

ESTAÇÃO 2

Você está observando as letras de dois sambas de enredo. Um deles foi cantado no Carnaval de 1968 pela Unidos de Lucas, e o outro foi apresentado em 2018 pelo Paraíso do Tuiuti.

2) **Compare** as duas visões sobre a abolição, indicando de que maneira cada uma das composições descreve esse processo e esses personagens.

ESTAÇÃO 3

Nessa estação você deverá analisar duas fotografias. Uma delas é a alegoria “Comendo o pão que o diabo amassou”, que desfilou na Unidos da Tijuca em 2019. O enredo da agremiação girava em torno da história do pão. A outra imagem é a alegoria “Do porto de Luanda ao Rio de Janeiro: o trajeto do navio negreiro”, da Unidos da Vila Isabel no Carnaval de 2012, quando a escola desfilou com um enredo sobre Angola. A estampa colorida desta última alegoria tem padrões inspirados nas obras do artista nigeriano Yinka Shonibare.

3) Essas alegorias apresentam visões diferentes sobre a escravidão. **Compare** essas duas visões, indicando de que maneira a estética desses desfiles conta histórias diferentes sobre a mesma temática.

ESTAÇÃO 4

O vídeo que está disponível nessa estação é um trecho do documentário “Kizomba - 30 Anos de Um Grito Negro na Sapucaí”. O filme conta a história do desfile da Unidos de Vila Isabel, de 1988, quando a escola foi campeã do Carnaval.

4) Os componentes da escola parecem muito emocionados ao contar as histórias desse desfile. **Explique** os motivos para isso, pensando no que as Escolas de Samba representam para a cultura negra carioca.

ESTAÇÃO 5

Nessa estação você deve analisar também duas alegorias, produzidas pela mesma escola em anos seguidos. Em 1988, a Imperatriz Leopoldinense desfilou com um enredo sobre as grandes piadas e mentiras da humanidade, assinado pelo carnavalesco Luiz Fernando Reis, conhecido pelo tom “debochado” e crítico. No ano seguinte, o enredo era uma comemoração ao centenário da proclamação da república, com o projeto assinado pelo carnavalesco Max Lopes, famoso pelos seus trabalhos luxuoso, de caráter “clássico”.

5) Ambos os desfiles são da mesma agremiação. Eles representam uma mesma visão sobre a abolição? **Justifique** sua resposta fazendo referência a elementos das alegorias e/ou dos sambas.

PRODUÇÃO DO GRUPO

Agora que você já passou por todas as estações, chegou o momento de produzir o seu próprio “desfile de bolso”. O grupo deverá escrever uma letra de samba-enredo sobre a abolição, contando a versão que considera mais correta sobre esse processo. O samba pode ser composto por vocês ou pode ser uma paródia de alguma composição já existente. Além da letra, o grupo deve apresentar também um desenho de uma fantasia ou uma alegoria que seria apresentada nesse desfile. Não se esqueça de incluir legenda no seu desenho, explicando cada parte.

Letra do samba

Fantasia ou Alegoria

ANEXO 2

Nas próximas páginas o leitor poderá encontrar uma ficha técnica com os principais detalhes sobre cada um dos desfiles citados neste trabalho. Alguns deles, principalmente os mais antigos, têm pouca informação disponível, o que dificulta, mas não impede o trabalho em sala de aula.

Escola e ano: Unidos da Tijuca - 1961

Enredo: Leilão de Escravos

Equipe:

Compositores: Mauro Affonso, Urgel de Castro e Cici

Samba:

Quem dá mais, quem dá mais
Negro é forte, rapaz
Era assim
Apregoado em leilão
O negro que era trazido para a escravidão

Ao senhor era entregue
Para qualquer obrigação
Trabalhava no engenho da cana
Plantava café e colhia algodão
Enquanto isso
Na casa grande, o feitor
Ouvia as ordens
De um ambicioso senhor

Ôôôô
Tenha pena de mim, meu senhor
Tenha por favor

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

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

Ôôô

Tenha pena de mim, meu senhor

Tenha por favor

Escola e ano: Império Serrano - 1966

Enredo: Glória e graças da Bahia

Equipe:

Carnavalesco: Armando Iglésias, Antônio Carbonelli e Paulo dos Santos Freitas

Intérprete: Abílio Martins

Compositores: Silas de Oliveira e Joacyr Santana

Presidente: Ribamar Corrêa de Souza

Direção de carnaval: Comissão

Direção de harmonia: Antônio dos Santos (Fuleiro)

Samba:

Oh! Como é tão sublime

Falar das suas glórias

E dos seus costumes, formosa Bahia

Catedrais ornadas de encantos mil

Do candomblé, da famosa magia

Celeiro de heróis

E bravura varonil

La ra la...

Bahia, Bahia

Terra do Salvador

Yaô yaô yaô

Gegê nagô, gegê nagô

Saravá, saravá

Yerê, yerê de abê ocutá

Em louvor à rainha do mar

Iemanjá, Iemanjá

É lindo, é maravilhoso

Assistir a cerimônia do lava-pés

Ver a baiana com seu traje suntuoso

Apregoando caruru, vatapá e acarajé

Ouvir o povo em romaria cantando assim

Vou pagar uma promessa

Ao Nosso Senhor do Bonfim

Ô ô ô ô ô Bahia

Do seu abençoado berço dourado

Ô ô ô ô ô Bahia

Nasceram grandes vultos da nossa história
Maria Quitéria, a brava heroína
Ana Neri, símbolo de abnegação
Castro Alves, apóstolo da abolição
Rui Barbosa, gênio da civilização

Escola e ano: Mocidade Independente de Padre Miguel - 1968

Enredo: Viagem pitoresca através do Brasil

Equipe:

Carnavalesco: Mário Monteiro
Compositores: Djalma Santos e Da Roça
Presidente: Olímpio Corrêa
Direção de bateria: Mestre André

Samba:

Ao rever a história
Que Maurício Rugendas deixou
Eu destaquei na memória
Essa página de glória
Muito importante e tão viril
Viagens Pitorescas
Através do Brasil
As nossas praias sem iguais
Interrompidas por rochedos colossais
E as matas verdejantes
Onde existiam vários animais
Rugendas observou essa beleza
Ao contemplar a natureza
Caminhando por esse Brasil afora
Entusiasmado Rugendas catalogou
As cenas tristes e alegres
Nos idos tempos do Brasil Imperial
Glórias...
A esta bela viagem sua
Pois existem até hoje em Munique
Lindos quadros retratados em pinturas
Ainda dentro do seu roteiro
Luta e lamentos de raça
Rugendas anotou
Com orgulho o nosso povo brasileiro
E a mulata

Com seu feitiço e beleza
Era disputada a peso de ouro
Pela mais alta nobreza
Eu revi na minha música a memória
Estas páginas de glória
Que Rugendas deixou
No lindo berço de sua história

Escola e ano: Unidos de Lucas - 1968

Enredo: História do negro no Brasil ou Sublime pergaminho

Equipe:

Carnavalesco: Clóvis Bornay
Intérprete: Abílio Martins
Compositores: Zeca Melodia, Nilton Russo e Carlinhos Madruga
Presidente: Valter Passos
Direção de bateria: Mestre Tião Pai-Pai
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Mariazinha e Periquito

Samba:

Quando o navio negreiro
Transportava os negros africanos
Para o rincão brasileiro
Iludidos com quinquilharias
Os negros não sabiam
Ser apenas sedução
Para serem armazenados
E vendidos como escravos
Na mais cruel traição
Formavam irmandades
Em grande união
Daí nasceram os festejos
Que alimentavam os desejos de libertação
Era grande o suplício
Pagavam com sacrifício
A insubordinação
E de repente uma lei surgiu
Que os filhos dos escravos
Não seriam mais escravos do Brasil
Mais tarde raiou a liberdade
Daqueles que completassem
Sessenta anos de idade

O sublime pergaminho
Libertação geral
A princesa chorou ao receber
A rosa de ouro papal
Uma chuva de flores cobriu o salão
E um negro jornalista
De joelhos beijou a sua mão
Uma voz na varanda do Paço ecoou)
Meu Deus, meu Deus)
Está extinta a escravidão)

Escola e ano: Beija Flor de Nilópolis - 1977

Enredo: Vovó e o rei da saturnália na corte egípciana

Equipe:

Carnavalesco: Joãozinho Trinta
Intérprete: Luiz Antônio Feliciano Marconde (Neguinho da Beija-Flor)
Compositores: Savinho da Beija-Flor e Luciano da Beija-Flor
Presidente: Nelson Abrahão David
Direção de carnaval e harmonia: Laíla
Direção de bateria: Mestres Pelé e Bitinho
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Juju Maravilha e Zequinha

Samba:

Caiu dos olhos da vovó
Uma lágrima sentida
Lembrando imagens de criança
Do velho tempo que passou
O seu pranto é colorido
Nas vivas cores da televisão
Que hoje assiste recordando
Formosos ranchos e grandes sociedades
No esplendor da noite
Como era lindo a presença do dia
A corte egípciana
Enredos de nostalgia

Não chore não vovó
Não chore não
Veja quanta alegria dentro da recordação

Relembre a graça do entrudo

E o fascínio do baile de Veneza
Lá em Roma Pagã
Para festejar a primavera
Colhiam frutose faziam orgia
Que começavam ao romper do dia

E vinha um rei
Num belo carro naval
Alegrando a saturnália
Inventando o carnaval

De lá pra cá
Tudo se transformou
Mas a vitória da folia ficou
No encanto do meu povo que brinca
Sambando quando samba a Beija-Flor

Escola e ano: Unidos de Vila Isabel - 1988

Enredo: Kizomba, festa da raça

Equipe:

Carnavalescos: Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães

Enredista: Martinho da Vila

Intérpretes: Gera e Jorge Tropical

Compositores: Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila

Presidente: Lícia Maria Maciel Caniné (Ruça)

Direção de carnaval: Martinho da Vila

Direção de harmonia: Jaiminho da Harmonia

Direção de bateria: Amadeu Amaral (Mestre Mug)

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Mariazinha e Carlinhos Brilhante

Comissão de frente: Éder Jô

Sinopse:

Kizomba é uma palavra do Kimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola.

A palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização.

Do ritual da Kizomba fazem parte inerentes o canto, a dança, a comida, a bebida, além de conversações em reuniões e palestras que objetivam a meditação sobre problemas comuns.

A nossa Kizomba conclama uma meditação sobre a influência negra da cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de ZUMBI DOS PALMARES como símbolo de liberdade do Brasil. Informa-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países, conduza-se a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades, sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil e manifesta-se contra a apartheid na África do Sul, ao mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se e reza-se, porque, acima de tudo Kizomba é uma festa, a festa da raça Negra.

Apresentamos uma escola com características negras, onde todos os sambistas são autores em desfile no Carnaval do Centenário da Abolição da Escravatura.

A miscigenação ficará marcada com a apresentação de um quadro denominado QUILOMBO DA DEMOCRACIA RACIAL, onde negros, brancos, índios, caboclos e mestiços, em geral, estarão irmanados em desfile.

Foram convidados personalidades da África do Sul e da Angola, países estes que participarão do evento a ser realizado em novembro de 1988.

Grupos folclóricos brasileiros de outros estados que participaram das Kizombas, também estarão representados.

Os artistas e intelectuais que são considerados kizombeiros participarão do desfile no quadro KUDISSANGA KWA MAKAMBA, que quer dizer, ENCONTRO DE AMIGOS.

Paulo Brazão, um dos fundadores da escola, será o Abre-Alas, representando um SOBA, o grande chefe e o desfile encerrar-se-á com um grupo de samba no pé, logo depois do quadro que reverencia os grandes líderes tendo a frente a Ala Anti Apartheid.

Samba:

Valeu Zumbi !

O grito forte dos Palmares

Que correu terras, céus e mares

Influenciando a abolição

Zumbi valeu !

Hoje a Vila é Kizomba

É batuque, canto e dança

Jongo e maracatu

Vem menininha pra dançar o caxambu

Ôô, ôô, Nega Mina

Anastácia não se deixou escravizar

Ôô, ôô Clementina

O pagode é o partido popular

O sacerdote ergue a taça

Convocando toda a massa

Neste evento que congraça

Gente de todas as raças
Numa mesma emoção

Esta Kizomba é nossa Constituição

Que magia
Reza, ajeum e orixás
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais

Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o "apartheid" se destrua

Escola e ano: Imperatriz Leopoldinense - 1988

Enredo: Conta outra que essa foi boa

Equipe:

Carnavalesco: Luiz Fernando Reis
Intérprete: Alexandre da Imperatriz
Compositores: Zé Katimba, Gabi, David Corrêa e Guga
Presidente: Luiz Pacheco Drumond
Direção de carnaval: Helmo Alfonso Marcellos
Direção de harmonia: Lothar, Índio e Chopp
Direção de bateria: Mestres Ney, Amauri e Beto
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Maria Helena e Chiquinho

Sinopse:

Introdução:

Aí vem mais um carnaval e, com ele, reviveremos a magia de sorrir, dançar e cantar descontraidamente, embalados na contagiante alegria de nossa festa maior. E o que cantaremos? Cantaremos justamente a alegria, o sorriso solto e franco, sincero e aberto desse povo simples, humilde sofrido mas que consegue, ainda assim, ser simpático, alegre e espirituoso, que sabe rir e sorrir, que sabe, enfim, se divertir com tudo, por tudo e com todos. E são anedotas e piadas, histórias engraçadas, ditos de salão, picantes ou mesmo pesados, que farão nosso carnaval. E assim, com a certeza de que faremos, cada um de nós, o melhor é que cantaremos e dançaremos, com muito bom humor, em 1988 - "Conta

outra, que essa foi boa!..." homenagem maior à alegria, à descontração e espirituosidade desse povo carioca, desse povo brasileiro.

Custou, mas a piada virou carnaval...

Vamos lá Imperatriz, vamos juntos mostrar que a alegria, a descontração e a irreverência podem ganhar carnaval, e vamos ganhar, e vamos vencer!

Observação: Esse enredo não é uma piada!

Histórico:

2.1) Sabe aquela do...?

Só em ouvirmos essa frase já começamos a rir. Vem piada por aí. Pode ser uma daquelas pesadas e picantes do Bocage, talvez seja do atrevido e sacana papagaio, falante e debochado; que sabe não é do elefante e da formiguinha ou mesmo do Juquinha, aquele aluno travesso e irrequieto que sempre atrapalha a professora. Não, não, deve ser mesmo de português, nossos caros patrícios mas que, verdadeiramente, sofrem nas anedotas... sabe aquela do Manuel e do Joaquim...?

2.2) A história é uma piada

Se analisarmos bem nossa história, nos depararemos com verdadeiras piadas, senão vejamos: sempre aprendemos que Cabral aqui chegou por acaso, qual nada, ou melhor, piada, ele já veio com mapa e marco para "achar" e não descobrir o Brasil; e a independência? Outra piada. Nosso imperador abdicou e foi reinar em Portugal, nossa ex-metrópole, e deixou por cá seu filho, D. Pedro II. Isso para não falarmos da posterior dependência inglesa, americana e, atualmente, do FMI.

Independência? É piada né? Lembremos, então, a libertação dos escravos, muito mais econômica que humanitária, atendendo interesses comerciais da Inglaterra e de outras nações (brancas) da Europa. Na proclamação da república Deodoro a fez porque, senão, seria atropelado pelos republicanos e, mais recentemente, a piada política batizada de forças ocultas na renúncia de Jânio Quadros e, de lá pra cá, só "pintou" piada de mau gosto... A história oficial é uma piada!

2.3) De médico e piadista todos temos um pouco...

E é claro, não poderíamos nos esquecer desses grandes humoristas, comediantes e piadistas. Citemos alguns:

Oscarito e Grande Otelo - nas chanchadas da Atlântida; Cole e Ankito - no teatro de revista; Chico Anísio, Jô Soares, Agildo Ribeiro, Golias, Os Trapalhães, Costinha, Dercy Gonçalves e outros - na televisão; Juca Chaves - na música; Mazaropi - no cinema caipira; e por aí vai, sem esquecermos dos palhaços, os primeiros sorrisos e gargalhadas de nossa infância.

2.4) O irreverente humor carioca

Não é à toa que o carnaval é o maior e melhor do mundo. Temos aqui o berço do samba e alegria irreverente, debochada e sacana do povo carioca, e é essa espirituosidade do carioca que vamos mostrar, seja com o Barão de Itararé ("existem, no ar, bem mais que simples aviões de carreira", numa crítica a Getúlio Vargas e ao Estado Novo), seja também com Sérgio Porta - o Stanislaw Ponte Preta e seu FEBEAPA (Festival de besteira que

assola o país), ou então com o cronista popular Neném Prancha, autor das engraçadas máximas do futebol ("Se macumba ganhasse jogo o campeonato baiano acabava empatado", "O pênalti é tão importante que deveria ser batido pelo presidente do clube", "Terra em que goleiro pisa é tão amaldiçoada que nem grama nasce", etc) ou ainda nas brincadeiras do 1º de abril, nas caricaturas dos jornais, nas gozações no futebol com Othelo, nas brincadeiras com paulistas, mineiros, gaúchos e "paraíbas", na carioquíssima Confraria do Garoto (13 "Garotos" que, sob a bênção da irreverência criticam, de forma bem humorada, o que for criticável às 13 horas e por 13 minutos). E vai por aí, tudo em nome da alegria, da gozação e do bom humor.

2.5) Gran Circo LISARB

É claro que nosso país não é uma piada mas que, por muitas vezes nos faz rir, isso faz e o pior, rir desesperançosamente, nossos políticos nos divertem, o Plano Cruzado foi como um trote: uma piada; a reforma agrária é e, o pior, continuará sendo, uma piada.

O "leão" do Imposto de Renda virou "hiena". Isso para não lembrarmos dos marajás, piada nova e custosa ou da ferrovia, brinquedo de gente grande que vai do nada a lugar algum.

Não! Nosso Brasil não é piada mas, vez por outra, como uma piada, ele se diverte... infelizmente.

Conclusão:

Eis nossa sinopse, pequeno resumo do que mostraremos no carnaval de 1988 com muita alegria, com muito humor, muita gozação e irreverência, muito colorido alegrando, ainda mais, nosso verde e branco. É isso aí! Verdadeiramente faremos um grande desfile no próximo ano. Vamos vencer! Pela Imperatriz, por cada um do nós, por todos nós. Vamos juntos trabalhar por essa séria piada. Vamos vencer!

Ri melhor quem ri por último...

... e será nosso, o último sorriso!

Samba:

Eu voto pra não esquecer
A vida tem que melhorar
O povo na constituinte
Vai ter mesa farta, sorrir
E até cantar

Quá, quá, quá
Você caiu caiu
É brincadeira
É primeiro de abril

Eu quero
É poder ser marajá
Gozar a vida
Pra vida não vir me gozar

Disse me disse
Na história do Brasil
Fui criança, fui palhaço
E ninguém me assumiu
Ô seu Cabral

Cabral, ô Cabral
O esquema é de lograr... De lograr
De 71 com a realeza
Me mandou uma princesa
Que fingiu me libertar (me libertar)
Ô, ô, ô, piuí, piuí, lá vem o trem
A ferrovia
É brincadeira de neném
Eu digo que eu voto...

Escola e ano: Imperatriz Leopoldinense - 1989

Enredo: Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós

Equipe:

Carnavalesco: Max Lopes
Intérprete: Domingos da Costa Ferreira (Dominguinhos do Estácio)
Compositores: Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir
Presidente: Luiz Pacheco Drumond
Direção de harmonia: Sidney Machado (Chopp)
Direção de bateria: Alberto Guimarães (Mestre Beto)
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Maria Helena e Chiquinho

Samba:

Vem ver, vem reviver comigo amor
O centenário em poesia
Nesta pátria mãe querida
O Império decadente
Muito rico, incoerente
Era fidalguia
Surgem os tamborins
Vem emoção
A bateria vem
No pique da canção
E a nobreza enfeita o luxo do salão
Vem viver o sonho que sonhei

Ao longe faz-se ouvir
Tem verde e branco por aí
Brilhando na Sapucaí

Da guerra nunca mais
Esqueceremos o patrono, o duque imortal
A imigração floriu
De cultura o Brasil
A música encanta e povo canta assim
Pra Isabel, a heroína
Que assinou a lei divina
Negro dançou, comemorou
O fim da sina
Na noite quinze reluzente
Com a bravura finalmente
O marechal que proclamou
Foi presidente

Liberdade, liberdade
Abra as asas sobre nós
E que a voz da igualdade
Seja sempre a nossa voz

Escola e ano: Unidos da Tijuca - 1990

Enredo: E o Borel descobriu... Navegar foi preciso

Equipe:

Carnavalescos: Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares

Intérprete: Edson Feliciano Marcondes (Negô)

Compositores: Nêgo, Vaguinho, Vicente Neves, Ditão, Gilmar, Azeitona, Valtinho, Ivan e Beto

Presidente: Fernando Horta

Direção de bateria: Mestre Paulinho

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Juju Maravilha e Paulo Roberto

Comissão de frente: Carlinhos de Jesus

Samba:

Por mares nunca dantes navegados

Meu Borel vem empolgado

Pra mostrar

Terras e eras tão distantes

Um passado emocionante

Vou contar
Na Idade Média, onde tudo começou
O povo já pensava em ser feliz
Os lusitanos na guerra cristã
Contra os mouros defendiam o seu país
Salve o infante D. Henrique
A Portugal prestou serviços relevantes
Os portugueses desbravaram o oceano
Descobrimo novos horizontes

São caravelas
Ventos de liberdade e amor
E nessa onda
Seu Cabral nos encontrou

Heranças deixaram
Tantas em nosso torrão
Do idioma à religião
E essa miscigenação que originou
A nossa mulata sedução
Cá pra nós, o samba não veio de lá
Mas trouxeram o negro que, é arte, é cultura
Que nos ensinou a batucar
Terrinha boa, que saudade dá
O Borel em poesia
Hoje vai te visitar
Levar meu samba, vou cruzar o mar
Só gente bamba vai desembarcar

Vasco da Gama, bacalhau
Ouvir o fado, eu vou
Ficar mamado também
Bebendo vinho lá em Portugal

Escola e ano: Acadêmicos da Rocinha - 2000

Enredo: O sonho da França Antártica de Villegagnon

Equipe:

Carnavalesco: Luciano Costa

Intérprete: Zezé da Rocinha

Compositores: Beto da Sopa, Marcelo D'Aguiã, Josuel Pagão e Márcio Monteiro

Presidente: Ivan Martins

Direção de carnaval: Jorge Mariano

Direção de harmonia: Darlan

Direção de bateria: Jorginho

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Tânia e José Luiz

Comissão de frente: Geraldo Cavalcante e Marco Antonio Costa Oliveira

Sinopse:

Com o apoio do Rei da França Henrique II, Villegagnon parte para a América com sua esquadra de três caravelas para fundar a colônia da França Antártica. Levou ricas indumentárias, jóias e todos os parâmetros da igreja.

Devido às intempéries, a tripulação acreditava que o mar era habitado por monstros marinhos gigantescos, que causavam maremotos e tempestades. Quatro meses depois aportaram na Ilha de Sergipe que recebeu o nome do seu invasor, Villegagnon. Ao instalar-se na Ilha, construiu o forte Coliny para proteção contra ataques portugueses.

O sonho de Villegagnon era a implantação de uma colônia protestante no Brasil. Ele acreditava que seria um excelente refúgio para os calvinistas, que na França confrontavam-se continuamente com os Católicos. A tribo dos índios Tamoios estabeleceu um longo laço de amizade com os visitantes franceses, e ofereciam fartos banquetes com caças e frutos tropicais. Villegagnon apaixonou-se por essa "nova" gente, e cobria de jóias a filha do cacique, que era o pajé da tribo, causando um verdadeiro contraste entre o rústico dos Tamoios com as pedras francesas.

A Colônia que se desenvolveu com a ajuda dos Tamoios, era formada por católicos e protestantes, que começaram a repetir aqui as rixas religiosas, Villegagnon desiludiu-se com sua França Antártica e expulsou os protestantes da Ilha. Com esse ato, passou a ser chamado de "Caim da América" pelos calvinistas de seu país.

Villegagnon volta á França, deixando para trás, sua ilha, sua colônia e seu grande sonho de paraíso, a França Antártica, que hoje é o nosso Rio de Janeiro, a Cidade Maravilhosa.

Samba:

Navega Rocinha

Nas caravelas com Villegagnon

Enfrentando correntezas

Mistérios, seres irreais

Bons ventos traçando o seu destino

A nova terra vem surgindo

Em busca da paz

Quando a lua no céu vagueia

Despontando na maré cheia

Reluz a liberdade

O paraíso da felicidade

Oi será...

Será magia?

Os anjos vão bailando pelo ar

Que maravilha!

A fauna e a flora do lugar

Foi erguida a fortaleza
Inimigo do rei não pode entrar
A amizade aconteceu
E a paixão por uma índia floresceu
Desilusão, ah! Foi tudo em vão
A criação da França Antártica
Morre o sonho da nova nação

Amor, não chora
Quem parte leva saudade
Eu vou embora
Adeus, formosa cidade

Escola e ano: Beija Flor Nilópolis - 2005

Enredo: O vento corta as terras dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani, sete povos na fé e na dor... Sete missões de amor

Equipe:

Carnavalesco: Comissão

Intérprete: Neguinho da Beija-Flor

Compositores: J.C. Coelho, Ribeirinha, Adilson China, Serginho Sumaré, Domingos PS, R. Alves, Sidney de Pilares, Zequinha do Cavaco

Presidente: Farid Abrahão David

Direção de carnaval e harmonia: Laíla

Direção de bateria: Mestres Plínio e Paulinho Botelho

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Selmytha Sorriso e Claudinho

Comissão de frente: Ghislaine Cavalcanti

Sinopse:

Na infinidade dos céus, luziu a claridade da grande estrela.

Era a anunciação da luz mensageira.

A luz em forma de menino.

A fonte que fez cintilar a igualdade entre as raças e juntou a mirra, o ouro e o incenso em louvor ao soberano do reino dos céus.

E a luz se fez homem.

O tempo passou. O império das trevas se fez anunciar e a noite se sobrepôs ao dia... Reinou a escuridão.

O homem ergueu fabulosos templos e bordou com o mais rico metal. Mas, sem seguir os ensinamentos do Bom Pastor, afastou-se da caridade perfeita, a inspiração eclesiástica.

Os cataclismos da inquisição pareciam jogar, definitivamente, por terra, os últimos vestígios dos herdeiros do Trono de Pedro.

Numa Europa decadente, protesta o rebanho de uma igreja de controvérsias e, com a reforma de Lutero, a mais sólida instituição do mundo, oscila em suas próprias raízes seculares e, só não cai, porque o bafejo do Senhor ainda alimenta.

Se fazia necessário substituir as almas dissidentes e arrebatando novas ovelhas para um rebanho disperso.

Bem-aventurado sejas, Oh! Mundo Novo!

Sinais de um novo tempo a se descortinar.

As terras conhecidas estenderam-se para o ocidente desconhecido. E para lá seguiram os missionários da esperança cristã, que levavam a missão de restaurar a fé perdida e pregar por recantos insólitos os ensinamentos do Rio dos céus.

Através dos princípios da Companhia de Jesus, Deus desceria novamente até os homens, envolvendo-os na paz de sua glória infinita.

Sul da América do Sul, o vento corta as terras dos pampas e o índio guarani é o senhor do seu tempo; tempo que trouxe os padres jesuítas e que se encarregou de multiplicar o gado e "civilizar" o índio em nome do Criador.

Ergueu-se ali, em território bravo, um verdadeiro império da opinião. Um Reino da fartura e do bem estar coletivo, que gerou Sete Missões de Amor.

A fama das Missões, também chamadas cidades perfeitas ou o novo paraíso, cortou as terras dos pampas e despertou a insanidade do sertanista bandeirante, que surgiu sorrato, ávido pelo mesmo gado e pelo mesmo índio civilizado.

Mas, aquelas terras tinham dono e da coragem do guerreiro manifestou-se a resistência: louvado seja. Ceci Tiarajú que, com a própria vida, defendeu as Missões e a nação Guarani.

A ação missionária que pretendemos mostrar não poderia, dessa maneira, decifrar-se unicamente na apreciação dos monumentos que se adivinharam nas fantásticas ruínas das Missões, nem nas estátuas ou na coleção de peças dessa origem recolhidas aos museus.

Faltar-lhe-ia alguma coisa.

E esse seria a própria alma que vitalizara esses mudos atestados de um mundo diferente em que palpitava a vida em gestos admiráveis de fé, em vibrações inspiradoras e fortes.

E os gestos de fé e de amor para superar a dor, fizeram dos índios e dos jesuítas, imitadores do próprio Cristo crucificado.

A paixão de Cristo parte foi de noites sem dormir, parte de dias sem descansar, e tais foram suas noites e seus dias.

Cristo despido e eles despidos.

Cristo sem comer e eles famintos.

Cristo em tudo maltratado e eles maltratados em tudo.

Os ferros, as prisões, os açoites, as chagas, os nomes afrontosos, de tudo isso se compunha a imitação daqueles almas.

Cabe hoje, a todos nós, tocados pelos ventos do passado e embalados pelos ventos do presente, preservarmos as brisas que estão por vir; Com a alma guarani, nos tornamos verdadeiros guerreiros, defensores da nossa cultura, carregando nos próprios ombros as pedras e tijolos que manterão firmes os alicerces das nossas raízes e erguer, com o suor da nossa memória, os templos indestrutíveis da nossa história.

História de fé e dor;

De lutas e batalhas sangrentas, mas acima de tudo, de infinita resistência.

História de um povo, sobretudo forte e que se somando a tantos outros vindos de várias partes do mundo, fez triunfar no sul do nosso território, um Brasil de diversos sotaques, de variadas cores e múltiplos sabores.

Ah! Brasil da arte de misturar.

Benditos, somos nós, frutos do vosso ventre de glória eterna.

E abençoado és teu solo, "em que se plantando tudo dá".

Samba:

Clareou...

Anunciando um novo dia

Clareou...

Abençoada estrela guia

Traz do céu a luz menino

Em mensagem do divino

Unir as raças pelo amor fraternizar

A companhia de Jesus

Restaura a fé e a paz faz semear

Os jesuítas vieram de além mar

Com a força da fé catequizar... e civilizar

Na liberdade dos campos e aldeias
Em lua cheia, canta e dança o guarani
Com tubichá e o feitiço de crué
Na "yvy maraey" aiê...povo de fé

Surgiu
Nas mãos da redução a evolução
Oásis para a vida em comunhão
O paraíso
Santuário de riquezas naturais
Onde ergueram monumentos
Imensas catedrais
Mas a ganância
Alimentada nos palácios de Madri
Com o tratado assinado
A traição estava ali
Oh, pai, olhai por nós!
Ouvi a voz desse missioneiro
O vento cortando os pampas
Dobrando a esperança
Nesse rincão brasileiro

Em nome do pai, do filho
A Beija-flor é guarani
Sete povos na fé e na dor
Sete missões de amor

Escola e ano: Unidos de Vila Isabel - 2012

Enredo: Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola

Equipe:

Carnavalesca: Rosa Magalhães
Enredistas: Alex Varela e Rosa Magalhães
Intérprete: Anderson Antônio dos Santos (Tinga)
Compositores: Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Artur das Ferragens
Presidente: Wilson Alves (Wilsinho)
Direção de carnaval: Comissão
Direção de harmonia: Décio da Silva Bastos
Direção de bateria: Mestres Paulinho e Wallan
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Rute e Julinho
Comissão de frente: Marcelo Misailidis

Sinopse:

O Brasil e Angola são ligados por laços afetivos, linguísticos e de sangue. São quase irmãos pela história que os une.

Desde a Antiguidade, já existiam bestiários que repertoriavam as estranhezas da fauna e das características geográficas. Segundo o jesuíta Sandoval (1625), " Os calores e os desertos da África misturavam todas as espécies e raças de animais, em redor de poços, criando um ecossistema particular, capaz de engendrar hibridações monstruosas. Tal circunstancia fazia da África, o continente de todas bestialidades, o território de eleição do diabo."

As bestialidades de que falava tal escritor eram hipopótamos e rinocerontes, chacais e hienas, zebras e girafas, avestruzes e palancas negras, entre outros.

A estranheza também era causada pela cor da pele de seus habitantes.

As regiões abaixo do deserto do Saara, chamadas de Ndongo e Matamba, eram habitadas por dois povos distintos: os ambundos e os jagas. Os primeiros eram excelentes ferreiros, cuja habilidade era muito apreciada. Os jagas, por sua vez, se destacavam como guerreiros invencíveis, pois se exercitavam diariamente em local apropriado a que chamavam de quilombo.

Na época da expansão marítima portuguesa, esses dois povos possuíam um soberano a que chamavam de Ngola.

No século XVII, a região de Angola era governada por uma rainha chamada Njinga, que era ambundo pela linhagem materna e jaga, pela paterna. Expressão do encontro de dois grupos étnicos, que apesar de semelhantes, tinham organizações distintas, Njinga os governou com sabedoria. A persistência do incômodo causado pelo seu sexo, entretanto, levou-a a assumir um comportamento masculino, liderando batalhas pessoalmente e vestindo de mulher seus muito concubinos, que faziam parte de seu harém.

Apesar da fama de Njinga ter sido construída na luta da resistência contra o domínio de Portugal, entre os portugueses o reconhecimento de seu talento político e capacidade de liderança surgiu a partir de seu desempenho como chefe de uma embaixada que o então Ngola do Ndongo, enviou ao governador português, em 1622. Recebida com uma pompa que deve tê-la impressionado, Njinga também teria causado impacto entre os portugueses ao agir e falar no mesmo idioma que o deles, como chefe política lúcida e articulada.

O interesse português era um só - mão de obra para outra colônia de além-mar, o Brasil. Embora fossem ricos em minerais, em diamantes, nada disso os interessou. Pois na época, o reino de Angola era o grande manancial abastecedor dos engenhos do Brasil. Sem o açúcar, não havia o Brasil. Sem negros não haveria o açúcar. Sem Angola, não havia negros. E, sem Angola não havia o Brasil.

Apesar da resistência de Njinga, o comércio era feito de modo avassalador. Os negros cativos ficavam em barracões, que podiam acolher cerca de 5.000 almas, que eram

embarcadas rumo ao novo continente, em viagem longa, cuja duração podia ultrapassar dois meses, dependendo das condições climáticas. O porto e partida era Luanda, o maior centro de comércio escravagista africano. A cidade alcançara essa posição a partir do momento em que os escravos passaram a ser embarcados diretamente para as colônias americanas. Aproximadamente doze mil viagens foram feitas dos portos africanos para o Brasil, para vender, ao longo de três séculos, quatro milhões de escravos, aqui chegados vivos.

A despedida era simples. A cerimônia de batizado era na hora do embarque: - Seu nome é Pedro; o seu é João; o seu, Francisco, e assim por diante. Cada viajante recebia um pedaço de papel com um nome escrito. Então, um intérprete ironicamente dizia: "Sois filho de Deus, a caminho de terras portuguesas, esquecei tudo que se relaciona com o lugar de onde viestes, agora podeis ir e sede felizes".

A morte social despe o escravo de seus ancestrais, de sua família, e de sua descendência. Retira-o de sua comunidade e de sua cultura. Ele é reduzido a um exílio perpétuo.

E lá se vão, num navio abarrotado, sem alimentos adequados, sem sequer espaço para se acomodarem. Levam na memória, os cantos, as danças, os ritmos, as tradições. Levam Njinga e seu espírito combativo, a levam na memória, apesar das ordens para esquecerem tudo....

Os navios negreiros aportavam no Cais do Valongo, longe do rebuliço da cidade. Alí os escravos viviam em depósitos, a espera para serem comprados. Pois foi em 1779, por ordem do Vice-Rei, marquês de Lavradio, que nesta região se localizaram o cais, o mercado e as precárias instalações para abrigar os recém chegados.

Por ironia do destino, foi neste mesmo cais, que anos mais tarde, receberia em 3 de setembro de 1843, a princesa Tereza Cristina, futura Imperatriz do Brasil, e também mãe da princesa Isabel, aquela que terminaria de vez com o regime de escravidão. O cais foi remodelado e uma cenografia decorativa escondia aos olhos reais as imagens da pobreza extrema e a humilhação a que eram submetidos os recém chegados.

Presente em vários lugares em que houve a escravidão, a coroação de um rei e uma rainha negra era uma forma de diminuir o sentimento de inferioridade social, assim como as irmandades permitiam a reunião para reverenciar algum santo, mas sobretudo como relacionamento social entre os escravos.

"Nesta santa irmandade se farão todos os anos hum Rey e huma rainha os quais serão de Angolla, e serão de bom procedimento, e terá o rey tão bem seu voto em meza todas as vezes que se fizer visto da sua esmolla avantajada." O título a que se dava era Rei do Congo e a Rainha Njinga. A fama de Njinga atravessou os séculos e os mares, sendo evocada em festas populares no Brasil. Mas antes de se alojar no imaginário popular, as lições de Njinga foram muito provavelmente postas em prática na luta dos quilombolas de Palmares.

Com o intuito de se divertirem, as irmandades aproveitavam-se das comemorações dos dias dedicados a este ou aquele santo, para organizarem seus festejos. E era quase que o

ano inteiro, pois S. Pedro, S. João, Santo Antonio, o Espírito Santo e outros tantos mais, se espalhavam no calendário. Tudo era oportunidade para comemorações festivas.

Na Festa do Divino, segundo Manuel Antonio de Almeida, embora os músicos fossem muito apreciados pelo público, ele considerava que eram desafinados e desacertados: "Meia dúzia de aprendizes de barbeiro, negros, armados este, com um pistom desafinado, aquele com trompa diabolicamente rouca formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delicias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja. Mas era musica buliçosa, um convite aos jovens à dança". Os instrumentos que usavam eram basicamente trombetas, trompas, cornetas, clarinetas e flautas e os de corda - as rabecas, violões, tambores, bumbos e triângulos também eram encontrados.

A festa reunia uma enorme economia e produção. Os fogos, no Campo de Santana, era a maior atração. Depois as barracas, com comidas e bebidas, show de ginástica e muita cantoria. A que fazia mais sucesso, entretanto, era a barraca conhecida como Três Cidras do Amor, frequentada pela família e pelo escravo, pela plebe e a burguesia. Era um salão um tanto acanhado. Num dos cantos havia um teatrinho de bonecos com cenas jocosas e honestas. O conjunto de atrações das Três Cidras do Amor era longo e variado. Peças como Judas em Sábado de Aleluia eram encenadas. Depois do inicio do baile com valsas, as apresentações cada vez mais se afastavam de uma pretensa seriedade, e a dança tradicional e eletrizante do povo brasileiro assumiam o espaço, com os dançarinos bamboleando, cantando, requebrando-se, ondulando as nádegas a externar-se, e dando umbigadas. Os homens e as mulheres que realizavam os indefinidos e inimitáveis requebros, umbigadas e movimentos lascivos não nasceram nos ricos salões de baile, estavam nas ruas, reuniam-se nas festas de largo, onde seus ritmos prediletos eram apresentados como atração e divertimento.

A junção dos violões, cavaquinhos e flautas já era praticada pelos músicos barbeiros, ou como insistem alguns especialistas, havia sido realizada nos casebres populares do Rio, mais precisamente na Cidade Nova.

Lá, destaca-se Tia Ciata, dando continuidade aos festejos que já aconteciam no Campo de Santana, abandonado pelos festeiros após a Reforma do local. Tia Ciata nasceu em Salvador em 1854, e aos 22 anos, trouxe da Bahia o samba para o Rio de Janeiro. Foi a mais famosa das tias baianas, trazendo também o candomblé, do qual era uma ialorixá. Na Casa da Tia Ciata ecoavam livremente os batuques do samba e do candomblé.

Segundo Mary Karash, das danças escravas, como o lundu, capoeira e jardineira, a que ficou conhecida no século XIX por "batuque" é a mais próxima do samba carioca moderno.

O termo SAMBA, possuía uma clara origem angolana. O verbo kusamba, que significava saltar e pular, provavelmente expressasse uma grande sensação de felicidade.

Hoje, "O Samba é considerado como um produto da história social brasileira". De acordo com o presidente do Iphan, "O gênero musical e coreográfico pode ser considerado tanto como sendo próprio de comunidades culturais identificáveis (executantes e brincantes inseridos em agrupamentos sociais de pequena escala) e também no contexto da vida urbana, e da indústria cultural mediatizada. O vigor do Samba enquanto gênero cultural

encontra-se em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes, como o samba-de-roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais, em suas diversas interpretações."

Aqui na Vila Isabel, que é de Noel, e de Martinho, devemos a ele esta história. Ele que, nos anos 70, fez sua primeira viagem ao continente negro e durante muitos anos foi a ponte entre o Brasil e Angola, sendo considerado um Embaixador Cultural. Levou a música brasileira como um presente ao povo amigo e irmão, através das vozes tão brasileiras de Caymmi, João Nogueira, Clara Nunes e ainda Chico Buarque, Miúcha, Djavan, D. Ivone Lara, entre outros. Três anos mais tarde, Martinho elaborou um projeto trazendo a música angolana para os brasileiros, a que chamou de O canto livre de Angola.

Nosso samba.... seu semba ...por isso enquanto eu sambo cá.... você semba lá...

Samba:

Vibra óh minha Vila
A sua alma tem negra vocação
Somos a pura raiz do samba
Bate meu peito à sua pulsação
Incorpora outra vez Kizomba e segue na missão
Tambor africano ecoando, solo feiticeiro
Na cor da pele, o negro
Fogo aos olhos que invadem,
Pra quem é de lá
Forja o orgulho, chama pra lutar

Reina Ginga ê matamba vem ver a lua de Luanda nos guiar
Reina Ginga ê matamba negra de Zambi, sua terra é seu altar

Somos cultura que embarca
Navio negreiro, correntes da escravidão
Temos o sangue de Angola
Correndo na veia, luta e libertação
A saga de ancestrais
Que por aqui perpetuou
A fé, os rituais, um elo de amor
Pelos terreiros (dança, jongo, capoeira)
Nasce o samba (ao sabor de um chorinho)
Tia Ciata embalou
Com braços de violões e cavaquinhos a tocar
Nesse cortejo (a herança verdadeira)
A nossa Vila (agradece com carinho)
Viva o povo de Angola e o negro rei Martinho

Semba de lá, que eu sambo de cá
Já clareou o dia de paz
Vai ressoar o canto livre

Nos meus tambores, o sonho vive

Escola e ano: Renascer de Jacarepaguá - 2017

Enredo: O papel e o mar

Equipe:

Carnavalescos: Raphael Torres e Alexandre Rangel

Enredistas: Luiz Carlos Bruno, Andreia Rangel, Cláudio Russo e Tatiana Mello

Intérpretes: Diego Nicolau e Evandro Malandro

Compositores: Cláudio Russo, Moacyr Luz e Diego Nicolau

Presidente: Antônio Carlos Salomão

Direção de carnaval e harmonia: Comissão

Direção de bateria: Mestre Dinho Santos

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Patricinha e Marlon Flores

Comissão de frente: Tony Tara

Samba:

Almirante João

Sou Carolina de Jesus

Carrego papelão, você navega sua cruz

Na correnteza a sua voz foi mergulhar

Eu fiz dos versos a fortaleza pra morar

Sou a filha da miséria

Você nasceu pra guerrear

Nós somos a liberdade

Eu sou papel, você é o mar

Sobrevivi na escuridão

Sem ter você, inspiração

Ôôô desatando os nós

Hoje a Renascer fala por nós

João

Negro feiticeiro

O timoneiro conquistador

Carolina é alforria

Poesia da alma que se libertou

Na luta contra a tirania

Na ressaca da agonia, rubro oceano

Dragão dos mares

Segue a costeira ganhando lares

Nossa bandeira, Guanabara
O leme da revolução
Salve a negrura, salve a bravura
Resgatada do porão

Oh mestre sala
Quem te ensinou a bailar?
Um marinheiro sabe o balanço do mar
A chibata não estala mais
Quantos sonhos guarda o velho cais

Escola e ano: Paraíso do Tuiuti - 2018

Enredo: Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?

Equipe:

Carnavalesco: Jack Vasconcelos
Intérprete: Nino do Milênio, Celsinho Moddy e Grazi Brasil
Compositores: Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal
Presidente: Renato Ribeiro Marins (Thor)
Direção de carnaval e harmonia: Thiago Monteiro, Leandro Azevedo, André Gonçalves e Rodrigo Soares
Direção de bateria: Ricardo Stypurski Pereira Junior (Mestre Ricardinho)
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Daniele Nascimento e Marlon Flores
Comissão de frente: Patrick Carvalho

Sinopse:

Velha companheira de caminhada da Humanidade.

A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder.

Pela força ergueu impérios e sustentou civilizações.

Pela alienação justificou injustiças e legitimou a discriminação.

Ganhou nome quando eslavos viraram 'escravos' nas mãos dos bizantinos.

Dominou mundo afora, invadiu terras adentro, expandiu a ganância mercantilista e fez da exploração do continente negro seu maior mercado.

Viu senhores mouros do norte africano ostentarem servos de pele alva e olhos azuis mediterrâneos, enquanto negociavam artigos de luxo e peças de ébano.

Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias.

Era rentável negócio até para chefes negros que a alimentavam com gente de sua gente.

Levou uma raça a oferecer-lhe da própria carne.

Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias.

Calunga Grande muito ouviu os lamúrios dos Tumbeiros abarrotados em sua ordem.

Calunga Pequena muito acolheu os vencidos pela sua sentença.

Plantou seus filhos em nossos canaviais, cafezais e minas de ouro e diamantes.

Lavou com sangue negro o chão das senzalas e os pés-de-moleque das cidades.

Foi senhora de todos os senhores, mãe das sinhás, amante dos feitores.

Marcou com ferro os que ousavam lhe renegar, levantar a cabeça.

Perseguiu os de alma indomável que corriam ao encontro do sonho quilombola.

Quimeras da liberdade de uma raça pirraça fortificadas entre serras e matas que teimavam lhe enfrentar.

Porém, as eras de prática envenenaram até as mais legítimas das lutas quando expuseram suas raízes humanas nos quilombos.

Provocou precisa e astuta fusão entre crenças apadrinhadas pela fé, amparo do rosário das desventuras nesse benedito logradouro.

Coroou santos reis e sagradas rainhas ao som de louvores batucados. Fitas da linha do tempo presente e passado. Espelhos da ancestralidade.

Ouviu os ventos soprados de longe que ressoaram brados iluminados de liberdade pelas paragens brasileiras.

Abolir-te foi palavra de ordem.

Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos.

"O homem de cor" ganhou voz pelas ruas, força nos punhos da população, para além das leis parcialmente libertadoras.

Contudo, mesmo enfraquecida, sobrevivia sob a égide dos grandes latifundiários e nas vistas grossas da hipocrisia.

Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, maquinada por uma sedenta revolução industrial de sotaque inglês, caiu.

Uma voz na varanda do Passo ecoou:

- Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!

Folgedos, bailes, discursos inflamados e fogos de artifício mergulharam o povo em dias de êxtase e glória.

Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos.

Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social.

Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles.

Consumimos seus produtos.

Negligenciamos sua existência.

Não atualizamos sua imagem e, assim, preservamos nossas consciências limpas sobre as marcas que deixou tempos atrás.

Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de "nós" e "eles" e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria.

Samba:

Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o valor? Pobre artigo de mercado
Senhor eu não tenho a sua fé, e nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar escravidão e um prato de feijão com arroz
Eu fui mandinga, cambinda, haussá
Fui um rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se planta gente

Ê calunga! Ê ê calunga!

Preto velho me contou, preto velho me contou

Onde mora a senhora liberdade
Não tem ferro, nem feitor

Amparo do Rosário ao Negro Benedito
Um grito feito pele de tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
E assim, quando a lei foi assinada
Uma lua atordoada assistiu fogos no céu
áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra bondade cruel

Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social

Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela
É sentinela da libertação

Escola e ano: Império da Tijuca - 2018

Enredo: Olubajé - Um banquete para o rei

Equipe:

Carnavalesco: Jorge Caribé e Sandro Gomes

Intérprete: Daniel Silva

Compositores: Márcio André, Elson Ramires, Núia Rodrigues, Paulo Lopita 77 e Samir Trindade

Presidente: Antônio Marcos Telles (Tê)

Direção de carnaval: Luã Teles

Direção de harmonia: João Vieira

Direção de bateria: Mestres Jordan, Paulo Roberto e Júlio Cezar

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Gleice Simpatia e Jeferson Souza

Comissão de frente: Junior Scapin

Sinopse:

África, força divina! Por séculos, vem de lá toda a força da natureza e dos Orisás que conduzem o mistério da vida, o segredo da doença e o remédio da cura. O jogo do Ifá, consagrado do Candomblé revela que é tempo de oração e respeito. Nasce o dia! Surge a

estrela da manhã: o sol, com toda a sua quentura. A terra se alimenta e nutre o corpo de vida e saúde. Do calor da natureza, grande pai e senhor, dono do Ayê.

O Império da Tijuca pediu agô por seu povo. Elevou as mãos ao céu e fez surgir um grito de fé. Da esperança verde e branca do Morro da Formiga, veio o clamor: atotô, ajuberu! Atotô, Obaluaiê!

Filho de Nanã, sua mãe biológica, que mesmo ao rejeitá-lo diante de sua fraqueza, por não entender que tu eras especial e que só ela seria capaz de gerá-lo, por caminhos não explicados; foi permitido pelo Criador, o destino de transformá-lo no senhor da quentura. Obaluaiê vai viver e se curar nas mágicas águas salgadas do Reino de Olokun, no colo maternal e piedoso de Yá Omon Ejá (a mãe cuja os filhos são peixes) e dela recebe afeto, amor e a cura. Assim começa a nossa história.

O morro do Império da Tijuca curva-se diante de Ti, ó senhor para homenageá-lo, contando a tua história para milhões de pessoas que vão entender a tua vida, através desta ópera a céu aberto e assim para aqueles que não o conhecem aprenderem a amá-lo e respeitá-lo.

Nos deparamos com uma incrível coincidência: as formigas do povo lorubá (formigas e cupins), que são os símbolos de Obaluaiê na África, divindade da terra. Suas incorporações mirins denominadas de erês, são batizados por esses nomes e o símbolo da escola, junto com a coroa imperial, são as formigas que também prestam o nome para este morro tão tradicional da comunidade carioca. Aí percebemos que o caminho era certo. Com as formigas, palhas e suas pipocas, pedimos proteção para iniciarmos os nossos trabalhos.

Através do sopro divino da inspiração, o Império da Tijuca faz do seu enredo, um grande sirê para ver Obaluaiê dançar ao toque de opanijé. Chegou a hora! O ritual vai começar! Giram as baianas na avenida! Entrem ao som do adjá! Todos querem ver o lindo balançar das palhas de Obaluaiê!

"Pai Obaluaiê, venha nos valer! Cubra o nosso pavilhão e abençoe a coroa da nossa sinfonia imperial. Que a terra sagrada, solo onde são lançadas as sementes de saúde e cura, seja a luz e o caminho para a vitória da nossa comunidade."

Atotô, ajuberu! Atotô Obaluaiê!

SETOR 1 - NASCIMENTO DE OBALUAIÊ

Omolu, o filho da terra. Nascido do ventre de Nanã, Saluba, foi criado no seio de Yá Omon Ejá. Após sua cura, retorna conduzido nos braços de sua mãe adotiva que o devolve para o convívio de sua mãe ancestral. Assim começa a sua saga sob o solo do povo Nagô. Com a sua origem em terras Dahomeanas, foi batizado e até hoje é conhecido com vários nomes: Omolu, Obaluaiê, Oluaiê, Selegbatá, Sapanã e outros. Todos em um só. O grande senhor do sol e da terra. Com o tempo, Obaluaiê transformou-se num poderoso guerreiro, feiticeiro e caçador, que se cobria com a palha da costa, não apenas para esconder as chagas, mas porque agora o seu corpo brilhava como a luz do sol.

SETOR 2 - OBALUAIÊ E O CALOR DA TERRA

O calor é a chama da vida. É o combustível essencial de tudo o que há de mais sagrado no universo. O sol escaldante da África milenar serve de fundo para a nossa criação. O calor do sol, da terra rachada e cansada de sofrimentos e dor, acolhe a morte, senhora do descanso eterno e irmã da vida. Assola o seu povo com doenças mortais infectocontagiosas, como no passado a varíola avassaladora e doenças endêmicas que em outrora foram extintas, mas por hora voltaram a assombrar a nossa população, como a febre amarela, tão antiga e ao mesmo tempo tão nova. É a prova que em círculo, a nossa terra se movimenta com o sol e nada desaparece. Tudo o que há na Terra, permanece sob o mistério do oculto.

Obaluaiê é aquele que se faz presente no Orin, que é o calor de Omulu e no asó ikó. Com o seu poderoso sarará faz resplandecer a luz de brilho incandescente que toca o coração dos homens e os acompanha por todos os estágios da vida. Nas guerras, nos amores indecifráveis, nos mistérios da caça, na pipoca que estoura na terra. Obaluaiê, o senhor poderoso da fatura está na vermelhidão das chagas, no calor da febre e da varíola, no meio-dia, na insolação.

SETOR 3 - NINGUÉM VIVE SÓ

Acompanhado de sua família, o povo Sakpatá é composto por orisás ligados à terra e a transformação da humanidade. Seus cultos se difundem entre terra, água, vento e fogo e os três reinos da natureza: mineral, vegetal e animal.

Nanã, senhora dos pântanos, lamas e argila, ligada ao ritual de criação do ser humano, junto com Babá Alamurerê (senhor da argila branca), orisá criador do primeiro homem, criador da boa terra com seivas vegetais, o ejé (sangue) e emi (sopro da vida). Nanã é senhora dos caracóis e búzios e da agia, grande rã, dos pântanos yorubás.

Osumaré, serpente sagrada do arco-íris e protetor do povo fon, a grande cobra encantada que acompanha Obaluaiaê. Seu símbolo é o mundo sem fim, sua cobra engolindo o rabo. Arrobobo!

Yewa, orisá feminino que se apresenta na cor vermelha do arco-íris e na materialização da cobra fêmea que gera um filho com Omolu. Protege Orumilá contra as perseguições de Babaegun.

Ossain, seu companheiro inseparável. Detentor do poder da cura, através das plantas medicinais. Orisá vindo de Iraó, com o compromisso de ser, medico de Omolu, seu fiel aliado.

Irocko, orisá de origem Jeje Nagô, simbolizado pela sua majestosa árvore que liga e une os dois mundos: o orun e o ayê (o céu e a terra). Suas raízes sustentam o povo de fé.

SETOR 4 - O POVO EM BUSCA DE AGRADECIMENTO LHE OFERECE O OLUBAJÉ

Olubajé, grande banquete oferecido para o grande mestre. Festa de purificação e crescimento religioso é de muita importância para o povo negro e para a comunidade de

terreiro. É uma das mais importantes cerimônias do Candomblé Yorubá (tradições, vindas da Nigéria). Assim como na África, os orisás se reuniram para homenagear Omulu em busca de união entre os cultos, nós integrantes do Império da Tijuca, vamos usar como exemplo para celebrar essa festa e pedir a paz e a união entre os sambistas, nesta grande oportunidade, no altar do samba, que é a Marquês de Sapucaí. Que chegue a hora tão esperada para a nossa comunidade! Vamos nesse dia representar com humildade e sem denegrir a imagem do orisá, sua forma de culto e tradições milenares. E crendo nisso, rogamos ao grande senhor do povo Yorubá Jeje Nagô com o pedido de silêncio: atotô, diante de Ti.

Que tudo ocorra em nome de sua mãe Yá Nanã, que a vitória seja certa e com isso possamos trazer a alegria para essa comunidade tão carente e sofrida, tal como sua história. Que tenhamos motivos para comemorarmos com o seu olubajé. É chegado o final de tudo. Que os ventos bons de lansã soprem para bem longe como se estivessem varrendo toda a mazela, doença e a morte. E a vida com suas cores emoldurem nossa criação para guardarmos essa história na galeria vitoriosa do G.R.E.S.E. Império da Tijuca.

Samba:

Quando Nanã gerou
Entregou seu filho a Yemanjá
Com todo amor ela cuidou
E lhe curou, na imensidão do mar
Salve o esplendor brilhante da manhã
Do filho iluminado de Oxalá e Nanã
Ele voltou...
Caçador, feiticeiro e bom de guerra
Batizado, Senhor do Sol e da Terra

Obaluaiê Jêjê Nagô, é Oluaiê, chama e calor
A cura de todo mal cobriu na palha
Pode ter fé a magia do veho não falha

Sapaktá tribo dos ancestrais
Reinam mães senhoras e os orixás
Ossain nas folhas o poder
Iroko, Yewa, Arroboi Oxumarê
Eu quero ver Omulo dançar
No Opanijé com o seu xaxará
Tem pipoca no alguidar, mandigueiro
Sinfonia imperial chegou no terreio
Atotô baluaiê meu pai vem nos valer
O banquete para o rei vamos te oferecer
Espelho de gente guerreira
Que dá o suor na labuta, e faz Olubajé
No Império da Tijuca

Araloko, Araloko Pajuê

É Pajuê é Pajuê
Vem o Morro da Formiga, vem pra vencer

Escola e ano: Estação Primeira de Mangueira - 2019

Enredo: História pra ninar gente grande

Equipe:

Carnavalesco: Leandro Vieira

Intérprete: Marquinho Art'Samba

Compositores: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino

Presidente: Aramis Santos

Direção de carnaval: Comissão

Direção de harmonia: Edson Góes (Edinho)

Direção de bateria: Mestre Wesley Assumpção

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Squel Jorgea e Matheus Olivério

Comissão de frente: Priscilla Mota e Rodrigo Neri

Sinopse:

HISTÓRIA PRA NINAR GENTE GRANDE é um olhar possível para a história do Brasil. Uma narrativa baseada nas "páginas ausentes". Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma "outra versão". Com um povo chegado a novelas, romances, mocinhos, bandidos, reis, descobridores e princesas, a história do Brasil foi transformada em uma espécie de partida de futebol na qual preferimos "torcer" para quem "ganhou". Esquecemos, porém, que na torcida pelo vitorioso, os vencidos fomos nós.

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis "dignos" de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma "princesa" e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo.

De forma geral, a predominância das versões históricas mais bem-sucedidas está associada à consagração de versões elitizadas, no geral, escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional - valendo lembrar que o domínio da escrita durante período considerável foi quase que uma exclusividade das elites - e, por consequência natural, é esta a versão que determina no imaginário nacional a memória coletiva dos fatos.

Não à toa o termo "DESCOBRIMENTO" ainda é recorrente quando, na verdade, a chegada de Cabral às terras brasileiras representou o início de uma "CONQUISTA". E, ao ser ensinado que foi "descoberto" e não "conquistado", o senso coletivo da "nação" jamais foi capaz de se interessar ou dar o devido valor à cultura indígena, associando-a "a programas de gosto duvidoso" ou comportamentos inadequados vistos como "vergonhosos".

Comemoramos 500 anos de Brasil sem refazermos as contas que apontam para os mais de 11.000 anos de ocupação amazônica, para os mais de 8.000 anos da cerâmica mais antiga do continente, ou ainda, sem olhar para a civilização marajoara datada do início da era Cristã. Somos brasileiros há cerca de 12.000 anos, mas insistimos em ter pouco mais de 500, crendo que o índio, derrotado em suas guerras, é o sinônimo de um país atrasado, refletindo o descaso com que é tratada a história e as questões indígenas do Brasil. Não fizeram de CUNHAMBEMBE - a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios - um monumento de bronze. Os índios CARIRIS que se organizaram em uma CONFEDERAÇÃO foram chamados de BÁRBAROS. Os nomes dos CABOCLOS que lutaram no DOIS DE JULHO foram esquecidos. Os Índios, no Brasil da narrativa histórica que é transmitida ainda hoje, deixaram como "legado" cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do "caju", do "tatu" e a "peteca".

Levando em conta apenas pouco mais de 500 anos, a narrativa tradicional escolheu seus heróis, selecionou os feitos bravios, ergueu monumentos, batizou ruas e avenidas, e assim, entre o "quem ganhou e quem perdeu", ficamos com quem "ganhou." Índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátua. Seus nomes não estão nas provas escolares. Não são opções para marcar "x" nas questões de múltiplas escolhas.

Deram vez a outros. Outros que, por certo, já caíram nas suas "provas". Você aprendeu que os "BANDEIRANTES" - assassinos e saqueadores - eram os "bravos desbravadores que expandiram as fronteiras do território nacional". DOM PEDRO, o primeiro, você "decorou" que era o "herói" da Independência, sem que as páginas dos livros contassem a "camaradagem" de um "negócio de família" tão bem traduzido pela frase do PAI do Imperador, que a ele orientou: "ponha a coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça". Convém esclarecer aqui que os "aventureiros" citados por DOM JOÃO éramos nós, brasileiros, e que a "independência" proclamada - ou programada - foi para evitar que tivéssemos aqui "aventureiros" como Bolivar ou San Martin, patriarcas bem-sucedidos das "independências" que não queriam por aqui.

Como "CABRAL", o "ladrão", que roubou o Brasil lá pelas bandas de mil e quinhentos, ou PEDRO I, que através de um acordo "mudou duas ou três coisas para que tudo ficasse da mesma forma", tem também o Marechal, o DEODORO DA FONSECA, homem de convicções monarquistas - amigo pessoal do Imperador PEDRO II - autor da proclamação de uma República continuísta - sem participação popular - traduzida em golpe e que, na ausência de líderes, mandou "pintar" um retrato do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o TIRADENTES, na tentativa de produzir "um personagem pra chamar de seu".

Se a República foi "golpe", conclui-se que "golpe" no Brasil não é novidade. Nem é novidade que a natureza dos "golpes" ainda estejam mal contadas. A rodovia CASTELO BRANCO "corta" São Paulo com "nome de batismo" em homenagem ao primeiro general "do GOLPE DE 1964". Para cruzar a Baía da Guanabara em direção a Niterói, lá está a ponte

PRESIDENTE COSTA E SILVA, o mesmo que fechou o Congresso Nacional e aditou o AI-5 suspendendo todas as liberdades democráticas e direitos constitucionais. Em Sergipe, em dias de jogos, a bola rola no estádio PRESIDENTE MÉDICI, o general dos "ANOS DE CHUMBO", do uso sistemático da tortura e dos violentos assassinatos. Nas ruas - por terem lido um livro que "ninou" e não "ensinou" falando da suspensão dos direitos humanos, da corrupção e dos assassinatos cometidos no período - aparecem faixas para pedir "intervenção militar", décadas depois da redemocratização.

Sem saber quem somos, vamos a "toque de gado" esperando "alguém pra fazer a história no nosso lugar", quiçá uma "princesa", como a ISABEL, a redentora, que levou a "glória" de colocar fim ao mais tardio término de escravidão das Américas. Nunca esperamos ser salvos pelos tipos populares que não foram para os livros. Se "heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação" a construção de uma narrativa histórica elitista e eurocêntrica jamais concederia a líderes populares negros uma participação definitiva na abolição oficial. Bem mais "exemplar" a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma "realeza" na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil.

O fato é que a atuação de "gente comum", ou mesmo a incansável luta negra organizada em quilombos, em fugas, no esforço pessoal ou coletivo na compra de alforrias e em revoltas ou conspirações, já enfraqueciam o sistema escravocrata àquela altura. Entretanto, ensinar na escola o nome de "CHICO DA MATILDE", jangadeiro, mulato pobre do Ceará (líder da greve que colocou fim ao embarque de escravos no estado nordestino, levando-o à abolição da escravatura quatro anos antes da princesa ganhar sua "fama" abolicionista) não serviria à manutenção da premissa de que as conquistas sociais resultam de concessões vindas "do alto" e não das lutas. A história de CHICO DA MATILDE era inspiradora demais para o povo. Não à toa, seu nome não está nos livros.

Esses nomes não serviram para eles. Para nós, eles servem. Para nós, sentinelas dos "ais" do Brasil, heróis de lutas sem glórias ainda deixados "de tanga" ou preso aos "grilhões", eles são as ideias que usaremos para "gestar" o que virá. "Engravidados" de novas ideias, jorrará leite novo para "amamentar" os guris que virão. Sabendo outra versão de quem é o Brasil, - não a que nos "ninou" para quando fôssemos adultos - sabendo que CABRAL "invadiu" e que, ao invés de quinhentos e dezenove anos, somos brasileiros há quase doze mil anos

Conhecendo CUNHAMBEBE, a CONFEDERAÇÃO DOS CARIRIS, cientes da participação dos CABOCLOS na luta do 02 DE JULHO NA BAHIA, e sabendo que os índios lutaram e resistiram por mais de meio século de dominação, talvez se orgulhem da porção de sangue que faz de TODOS NÓS, sem exceção, índios. Sabendo que a "bondosa" princesa Isabel deu vez a "Chico da Matilde", "Luiza Mahin" e "Maria Felipa", é possível que reconheçam em si a bravura que vive à espreita da hora de despertar e aí, talvez, o "gigante desperte sem ser para se distrair com a TV".

Cientes de que nossa história é de luta, teremos orgulho do Brasil. Alimentados de leite novo e bom, varreremos de nossos "porões" o complexo de "vira-latas" que fomenta nossa crença de inferioridade. Veremos tanta beleza na escultura de ANTÔNIO FRANCISCO

LISBOA quanto no quadro que eterniza o sorriso da Monalisa. Nos orgulharemos do "tupi" que falamos - mesmo sem saber. Daremos mais cartaz ao saci do que à "bruxa". Brincaremos mais de BUMBA MEU BOI, CIRANDA E REISADO. Nossas crianças enxergarão tanta coragem no CANGACEIRO quanto no "cowboy". Vibraremos quando SUASSUNA estrear em "ROLIÚDE" sem tradução para o SOTAQUE de João Grilo e Chicó. Não estranharemos caso o Mickey suba a ESTAÇÃO PRIMEIRA, troque "my love" por "minha nêga" e mande pintar o "parquinho" da Disney com o VERDE E O ROSA DA MANGUEIRA.

Samba:

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denço a Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara
Tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
(São verde-e-rosas as multidões)

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões

Escola e ano: Unidos de Vila Isabel - 2019

Enredo: Em nome do Pai, do Filho e dos Santos, a Vila canta a cidade de Pedro

Equipe:

Carnavalesco: Edson Pereira

Enredistas: Edson Pereira, Clark Mangabeira e Victor Marques

Intérprete: Anderson dos Santos (Tinga)

Compositores: André Diniz, Evandro Bocão, Professor Wladimir, Júlio Alves, Marcelo Valência, Dedé Augusto e Ivan Ribeiro

Presidente: Fernando Fernandes

Direção de carnaval: Moisés Carvalho e Wilsinho Alves

Direção de harmonia: Marcelinho Emoção

Direção de bateria: Anderson Andrade (Mestre Macaco Branco)

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Denadir Garcia e Raphael Rodrigues

Comissão de frente: Patrick Carvalho

Sinopse:

"Quem pensa que é feliz em outra terra

é porque

ainda não viveu aqui"

(Hino de Petrópolis)

Que rufem os bumbos! No repicar dos tamborins, pede passagem a Branco e Azul cuja força provém do samba, eterna nossa tradição! É a comunidade que vem resgatar o império da Coroa do nosso pavilhão, herança da Isabel princesa, marca da nossa história gloriosa de emoção! Bate forte a bateria para marcar o tempo, o tempo novo da majestade Vila Isabel, o tempo de exaltar a nossa Coroa, na festa do povo, celebrando os corações do bairro de Noel, encontrando-se com outra Coroa, a da Casa Real, destinada a criar uma Cidade Imperial.

Vibra uma Vila que se reencontra com as origens, com a sua negritude, com a sua raça! São através dos pés aguerridos das negras e negros que sambam e honram a história que vem a Vila louvar os louros de sonhos de outrora e dos de agora, mostrando a toda essa gente que samba de verdade é tradição do nosso sangue rubro e, em um gingado incomparável, quente. "Sou da Vila não tem jeito;comigo eu quero respeito!".

Portanto, encantem-se com a história que vamos contar, pois ela começa com Pedros, dos céus à terra, para criar uma cidade em uma serra.

O Santo. São Pedro que, desde o primeiro desfile da Branco e Azul, costuma lavar nossa alma e lustrar com seu sagrado encanto a Coroa da Escola, símbolo da força da gente que dá o sangue na avenida. O Santo que deu nome a tantos outros santos e homens!

O Padroeiro do Brasil e da futura cidade. Santo Pedro de Alcântara, em adoração ao Altíssimo, homônimo do primeiro e inspiração para nomear os senhores do Reino.

O Pai Pedro de Alcântara, Rei Soldado Dom Pedro I, quem sonhou com a cidade no alto.
E o Filho Pedro de Alcântara, Magnânimo Dom Pedro II, que realizou o legado.
E são os batuques da Vila que contarão a estória, com o fervor da seiva das suas raízes.
Em nome do Pai, do Filho e dos Santos, vem a Vila celebrar a Cidade de Pedro e sua glória.

Lá, onde o céu toca a terra, acharam o crepúsculo de um mundo habitado pelos astros e seus donos: na Serra da Estrela, seus reis, os Índios Coroados, e um paredão, a ponte com o firmamento que transformava o fogo em relento. Lá, os mistérios atraíam os olhares castigados do calor que nem o mar aliviava, e as bocas secas que encontrariam as águas cristalinas que talhavam a dura rocha, a água pura dos mistérios da Estrela Serra.

Avançando os anos, a ocupação lenta de uma serra a ser desbravada e, enfim, trilhas para as Minas, ouro para a Casa. Depois que a Coroa se instalou, subindo as tais trilhas tortuosas, outros caminhos pelos arcanos da serra passaram a encantar o Império à beira-mar. Partiu então o Pai para viajar e, lá, ao pernoitar, ao esquecer o sol inclemente, sonhou com ares mais amenos para corpos ainda não acostumados com o calor da vida que fervilha cá embaixo, ardente. Veio, após o peregrinar da carruagem, o sonho - uma cidade nunca vista nas terras quentes! Uma cidade que brilharia do cume daquela Estrela: do que esta, ainda mais imponente.

Mas quis a vida que o Filho realizasse o sonho-desejo. Pai morto, Filho imperador, e a Cidade de Pedro a ser erguida. Nos projetos, com o incentivo do mordomo e com o plano do major, foram idealizados, primeiro, um palácio e uma igreja para o Padroeiro: reinava a santidade da cidade a ser imperial, que começava a crescer, maravilhando os olhos acalorados do povo suado do litoral.

Nascia e vivia Petrópolis, com os exuberantes ares que, do alto, iluminaram todo um Império. Uma cidade moldada pelas mãos dos imigrantes, uma das primeiras planejadas. Destinada, pelos sonhos e vontades de Pai e Filho, a ser muito! Casa de Veraneio, um império no Império Brasileiro, uma Versalhes de refúgio abasileirada, na verdade quase sempre ocupada - passou, o Filho, ali, quarenta verões, na cidade encantada. Para toda a gente da Corte, a vida embalada no colo de uma Estrela, onde Princesa Isabel, a filha Redentora, não se cansava de descansar para, mais tarde, ser a inspiração do nosso sambar, dando-nos a Coroa para embelezar a realeza do Escola de Noel, aqui perto do mar.

Mas Petrópolis encontrava-se com a história e com o tempo e, balançando no fiar do fado, um Barão iniciou o guino: estradas de ferro e novas rotas. O progresso! Com a pulsação dos avanços, o projeto de um trem a subir uma montanha! Nessa leva, outros gênios, e uma das estradas levou o nome do seu tino: União e Indústria, a primeira macadamizada, o futuro promissor. E além dos avanços, com o tempo que não para, o prenúncio de novas eras. Um baile de cristal que comungava e anunciava o futuro sem o terror da escravidão - dali a pouco, liberdade, e, após muita luta, abolição como canção!

Passou o Império, mas nunca a imperialidade. E, aguerrida, até uma capital Petrópolis se tornou quando, com a Armada, a então jovem República cambaleou. Brilhariam para sempre os palácios, mas, também, o triunfo de uma polis que progredia, soberana, namorando a abóboda celeste. Dos encantos de Petrópolis, convenções internacionais e

um Brasil que se ampliava: veio o Acre, que passou a ser mais um aposento da nossa casa. Avançava e eis o novo símbolo da cidade: um Hotel-Cassino, de onde o mundo pôde admirar a Cidade Imperial na sua plenitude de norte a sul, de leste a oeste. Reina, ontem e hoje, a natural beleza das acolhedoras terras frias e das águas puras e límpidas, cujos encantos competiram apenas com os das musas que passaram pelos festivais, enchendo-nos de alegria!

Sempre em frente, caminha. Dobra-se o mundo que se encanta com sua real e avançada realidade. Luxo das vestimentas, delícias da cevada e frutífera imponência, pois, do passado ao presente, eis o Laboratório Nacional de Computação Científica: tecnologia e ciência. E futuro não lhe falta enquanto, daqui de baixo, a Vila lhe presta, enfim, esta respeitosa reverência.

Assim, São Pedro, que sempre abençoa nossa realeza e os tambores da Swingueira de Noel... E Santo Pedro de Alcântara, padroeiro do nosso chão e que não deixa na mão quem lhe é fiel... Façam, através desta história, brilhar o ouro da tradição da Vila, da nossa negritude e da nossa Coroa Real, enquanto cantamos a plenos pulmões, admirados (e, com seus fantasmas, assustados!), outra Coroa, a de Petrópolis, a Cidade Imperial.

Samba:

Vila

Te empresto meu nome

Fonte de tanta nobreza

Por Deus e todos os santos

Honre a tua grandeza

E subindo pertinho do céu

A névoa formava um véu

Lembrei de meu pai, minha fortaleza

Esculpida em pedras, Pedros

Terra dos Coroados

Os seus guardiões

Protetores de raro esplendor

Nas flores e estrelas

Nas cores e sons

Luar do imperador

Meu olhar lacrimejou

Em águas tão cristalinas

Uma cidade divina

Bordada em nobre metal

A jóia imperial

Petrópolis nasce com ar de Versalhes

Adorna a imensidão

A luz assentou o dormente

Fez incandescente a imigração

No Baile de Cristal o tom foi redentor

Em noite imortal
Fiz nascer um novo dia
Liberdade enfim raiou
Não vi a sorte voar ao sabor do cassino
"Segundo o dom" que teceu o destino
Meu sangue azul no branco desse pavilhão
O morro desce em prova de amor
Encontro da gratidão

Viva a princesa,
O tambor que se não cala
E o canto do povo mais fiel
Ecoa meu samba no alto da serra
Na passarela com os herdeiros de Isabel

Escola e ano: Unidos da Tijuca - 2019

Enredo: Cada macaco no seu galho. Ó, meu pai, me dê o pão que eu não morro de fome!

Equipe:

Carnavalescos: Fran Sérgio, Annik Salmon, Hélcio Paim e Marcus Paulo
Enredistas: Laíla, Fran Sérgio, Annik Salmon, Hélcio Paim, Igor Ricardo e Marcus Paulo
Intérprete: Wantuir
Compositores: Márcio André, Júlio Alves, Daniel Katar, Diego Moura, Dr. Jairo, Nego, Elias Lopes e Junior Trindade
Presidente: Fernando Horta
Direção de carnavalesco harmonia: Laíla e Fernando Costa
Direção de bateria: Mestre Casagrande
1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Raphaela Caboclo e Alex Marcelino
Comissão de frente: Jardel Augusto Lemos

Sinopse:

"Cada macaco no seu galho. Ó, meu Pai, me dê o pão que eu não morro de fome!"

Através dos "olhos" do pavão, animal que traz a visão de Deus pela alma e elimina o mal com suas garras, a Unidos da Tijuca vai passar uma mensagem de esperança em dias melhores por meio da história e simbologia do pão. Assim como no pavilhão tijucano, o pavão guiará a escola a revelar a trajetória do alimento mais popular do planeta.

Em tempos de ódio gratuito, intolerância para todos os lados, e do politicamente correto, o enredo se utiliza de um ditado popular para sinalizar que, se cada um fizer a sua parte, o mundo há de ser mais justo. A agremiação frisa aqui que a expressão "cada macaco no seu galho" utilizada no tema nem de longe lembra o significado primitivo do termo, que era usado para discriminar a população negra. Dentro do contexto do desfile da Tijuca, o ditado assume o sentido irreverente característico dos cariocas. Ou seja, é "cada um no seu quadrado" em busca de uma sociedade melhor.

Essência de todas as escolas de samba, os negros foram (e são) o pilar desta festa. Portanto, seria contraditório denegrir quem fez e faz pelo maior espetáculo da Terra.

O título do enredo ainda traz uma frase de clamor pelo pão que alimenta, seja o corpo ou a alma. Desde a sua descoberta, ele vem curando as necessidades de muitos, fortalecendo a construção de sociedades. O pão é o fio condutor que nos levará até os dias atuais.

Afinal, de acordo com o historiador alemão Heinrich Eduard Jacob, "nenhum outro produto, antes ou depois da sua descoberta, dominou o mundo antigo, material e espiritualmente, como o pão foi capaz de fazer".

Desenvolvimento

Através dos "olhos do Criador", revejo o surgimento do alimento mais importante e sagrado do mundo. Na Mesopotâmia, um dos berços da civilização, o homem primitivo percebe que a simples exposição ao sol de um punhado de cereal, batizado como trigo, faz nascer uma massa intrigante. A "descoberta" dali para frente alimentaria a humanidade.

Foram os egípcios que, com inteligência e sagacidade, iniciaram o processo de fermentação dessa massa, dando origem ao Pão. Ele rapidamente ganhou traços simbólicos, seja como moeda de troca ou instrumento político.

Do pão, foi mantido um Império. Reis e rainhas caíram. Revoltas e revoluções surgiram.

O povo explorado, muitas vezes escravizado, sempre trabalhou pelo alimento de cada dia. O humilde proletário, que madruga atrás de condução, também está em busca de uma vida melhor. E é na fé que esse homem se sustenta. Fé encontrada no filho de Deus, que se fez carne entre os pecadores. O Cordeiro de Deus deixou-nos o exemplo da multiplicação e partilha do amor com os irmãos.

Assim como Jesus Cristo, outras santidades dão verdadeiras lições de que, se cada um fizer a sua parte, mesmo que pequena, fabricaremos, amassaremos a mistura, que ao crescer, salvará nosso mundo da fome de alimento, e de sentimentos.

Até porque vivemos em uma realidade tão cruel, em que muitos ainda não têm acesso ao básico para viver. Os abusos de poder massacram os desfavorecidos. Estamos no forno, assando, sofrendo, queimando no descaso de quem deveria olhar pela prosperidade de todos.

Ah se todos fizessem a sua parte.

Se os ardilosos com seu egoísmo e ambição fossem extintos.

O ditado popular "Cada macaco no seu galho" nunca foi tão essencial como agora. Não no seu significado primitivo, que era usado para discriminar a população negra - povo que é a essência das nossas escolas de samba. Se cada um dentro do seu ofício fizer o melhor, teremos o nosso pão e não morreremos de fome.

É preciso colocarmos no coração verdadeiramente a mensagem do Pão da Vida para podermos viver nas glórias de um Paraíso Real.

Enquanto não desfrutamos desta abundância, sei que tudo poderá me faltar: água, pão. Mas nada tirará o meu ânimo de viver. Nada! Porque sei que nunca me faltará o teu amor, Pai. Amor que gerará filhos, nascidos sem dor. Filhos que crescerão como homens de bem, direitos. Direitos que serão ensinados para vivermos em um mundo melhor.

Ouçõ o teu clamor, por isso, cubro-te de amor e fé pois este é o verdadeiro alimento da sua alma.

Samba:

Meu filho

Como é lindo o amanhecer

Reflete o sol, a criação

Um bom dia a renascer

Pelos olhos do Pavão

Sou a fé na vida

Esperança da massa

Aquele que na dor te abraça

Sou eu, a verdade pra quem pede luz

Carregando a sua cruz

O alimento em comunhão

Princípio da salvação

Ouçõ chamar meu nome

Ouçõ um clamor de prece

Choro ao te ver com fome

Sou o cordeiro que a alma fortalece

Só existe um caminho (por favor)

Cada um faz seu destino (meu senhor)

As migalhas do poder que o diabo amassou

Estão dentro de você

As mãos unidas vem pedindo o perdão

Gente sofrida com a paz no coração

Dividem o pouco que tem pra comer

Ó meu pai o seu amor é a receita

Iluminai, que não me falte o pão na mesa

Derrame igualdade, prosperidade

As bênçãos do céu

Se Deus é por nós, escute a voz

Que vem do meu Borel

Hoje a Tijuca pede em oração

Veste a fantasia pra fazer o bem
Multiplica o sagrado pão
Amém (amém)

Escola e ano: Acadêmicos do Grande Rio - 2020

Enredo: Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias

Equipe:

Carnavalescos: Gabriel Haddad e Leonardo Bora

Enredistas: Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinicius Natal

Intérprete: Evandro Malandro

Compositores: Dere, Robson Moratelli, Rafael Ribeiro e Toni Vietnã

Presidente: Milton Abreu do Nascimento (Percio)

Direção de carnaval: Thiago Monteiro

Direção de harmonia: Andrezinho, Cacá Santos, Clayton Bola, Helinho Aguiar e Jefferson Guimarães

Direção de bateria: Fabrício Machado (Mestre Faf)

1 casal de mestre-sala e porta-bandeira: Taciana Couto e Daniel Werneck

Comissão de frente: Hélio Bejani e Beth Bejani

Sinopse:

APRESENTAÇÃO

Jorge Amado, Obá de Xangô, escreveu, em Bahia de Todos-os-Santos:

“Porém nenhuma macumba  tão espetacular como essa da roça da Gomeia, ora Nag, ora Angola, candomblé de caboclo quando das festas de Pedra Preta, um dos patronos da casa. Nos ritos nags, os santos do pai de santo da Gomeia são Oxóssi e Iemanjá; do pai de santo Joãozinho da Gomeia ou da Pedra Preta, um maravilhoso bailarino, digno de palcos de grandes teatros. Esse caminho de São Caetano, que leva à estrada difícil da Gomeia,  percorrido por quanto artista, quanto escritor e quanto sábio passa por essa cidade. Sou og desse candomblé, levantado por lansã”.

Roger Bastide, um dos mais influentes sociólogos do século XX, explicou:

“Essa coexistência não deixa de causar certa confusão: não haveria oposição entre o caráter do orixá e o do caboclo que disputam a mesma pessoa? Joãozinho da Gomeia responde a essa dificuldade estabelecendo uma série de correspondências entre orixás e caboclos (o mesmo tipo de correspondência, aliás, que se estabeleceu entre os orixás e os santos do catolicismo), de modo que o mesmo ‘poder’ é que, com nomes diferentes, possuiria a mesma pessoa.”

E Abdias do Nascimento, em texto para o Quilombo, relatou o seguinte achado:

“Caxias se transformará num grande, imenso quilombo. Seu povo é todo negro. Cada fundo de casa é um terreiro, em cada encruzilhada se topa com um despacho pra Exu. Não é sem motivo que já chamaram Caxias de ‘Roma sem torre de igrejas...’ (...) Era dia de São João em Caxias. Os terreiros embandeirados; o lugar dos atabaques ocupado pelos músicos (...). Nos Cartolinhas de Caxias a festa transcorreu animadíssima. (...) Dançamos também no terreiro do famoso pai-de-santo Joãozinho da Gomeia, que, apesar de ser filho de Oxóssi, é um fervoroso devoto de São João.”

É com as bênçãos dos deuses apregoados que o GRES Acadêmicos do Grande Rio, nas águas correntes do sonho, levará ao asfalto sagrado uma história dos Brasis profundos. Um olhar para o nosso passado e para o legado de um líder negro, homossexual e nordestino, bailarino que ousou dançar com o poder instituído e enfrentou, queixo alto e voz potente, as navalhas do preconceito. A comunidade de Caxias se veste para o xirê: cheguem todos, vamos juntos! Nas tintas de Djanira, nos retratos de Pierre Verger!

Saudemos, unidos, Joãozinho da Gomeia!

SINOPSE DO ENREDO

Tata Londirá
O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias

Chega de violência, sofrimento e dor
O pelourinho ainda não findou
para os ocultos opressores da nação
G. Martins, Adão Conceição, Barberinho, Queirós, e Nilson Kanema
– Águas claras para um rei negro
(samba de enredo do carnaval de 1992)

Pandeiro quando toca
Faz Pedra Preta chegar
Viola quando toca
Faz Pedra Preta sambar
Baden Powell e Vinícius de Moraes –
Canto do Caboclo Pedra Preta

Rio é orixá, vento é inquice, maré é vodum,
pedra de riacho é encantamento de bugre.
Luiz Antonio Simas – A morada do rei dos índios

Okolofé!
Xetruá! Maromba Xeto!
Viva o Brasil-Caboclo e salve o Brasil-Pandeiro!
Jurema, Jibóia, Peri, Jupiará, Flecheiro, Jaciara, Aimoré, Tupiaçu, Campina-Grande, Cobra-Coral, Sete-Flechas, Sete-Encruzilhadas, Girassol, Sultão-das-Matas, Guiné, Jaguará, Pena-Branca, Araranguá, Tabajara, Cachoeira, Tupaíba, Rompe-Mato, Guaraná, Mata-

Virgem, Sete-Estrelas, Folha-Verde, Treme-Terra, Tira-Teima, Tupinambá, Ubirajara, Água-Branca, Ventania, Arranca-Toco, Vira-Mundo... em verde, vermelho e branco, as cores dos seus cocares.

Em verde, vermelho e branco, as cores que nos irmanam.
Sambemos!

O samba é o dono do corpo. Exu, o pó das estradas: Laroyê!

Clareia, Dindinha... As noites sem-fim da Bahia, já dizia Jorge Amado, guardam os sonhos daqueles que ousam varrer o mundo. Fumaça, perfume, poeira no redemunho. No fundo, no escuro da casa, as aparições teciam destinos emaranhados. Causos, sopros, quebrantos. Olhos pretos de carvão! Rede que balançava a Lua nas lamparinas. Um clarão e o vulto ali: era homem?, era bicho? Voo de vaga-lumes, raízes tão retorcidas. As vozes dos devaneios indicavam o desenredo: deixar para trás os medos, nos passos do Conselheiro; seguir em direção ao mar e reinar no Trono de Angola. João Alves de Torres Filho, menino, vestiu-se em asas de pássaro.

Deu-se o fogo no mato!
Até parece mentira, até parece milagre.

O samba é o dono do corpo. Ao Sol de São Salvador: Agô!

Flores aquareladas, folhas no chão do mercado. Coube ao velho Jubiabá, feiticeiro de muitas histórias, raspar a cabeça do moço. No alto do Morro da Cruz, sorveu o saber dos encantos. Nas festas de Dois de Julho, vestiu-se em mantos de penas. Vou-me embora pro sertão; viola, meu bem, viola! Foi na roça da Gomeia, aos pés de uma gameleira, que João da Pedra Preta firmou o seu Candomblé. Foi na roça da Gomeia, caminho de São Caetano, que as gentes mais afamadas fizeram mandinga e fuzarca. Dendezeiros, mesa farta. Atoxô e aluá. Quem não viu o bailado forte da Corte dos Orixás?

O samba é o dono do corpo. Oxóssi, o Rei caçador: Okê Arô!

Deu-se, então, a navegação. Para ser livre, nunca é tarde demais. Búzios, cauim, juremeira. Cascas, flechas de Keto. Perseguido por suas crenças e por sua visão libertária, João seguiu mar afora, aos braços do Redentor. Encontrou no chão de Caxias o ponto da nova Gomeia. Plantou os ensinamentos colhidos na roça baiana. Aldeia contemporânea, evocação ancestral. Baixavam os caboclos na Baixada, Auê!, no mesmo transe dos deuses d'África (oceanos de travessias). Bravos guerreiros daqui, saberes do ventre da mata. Do lugar, Oxóssi era o dono. Iansã, a mãe zeladora. Lambaranguange Mutalambô! Caça na Aruanda, ô coroa!

O samba é o dono do corpo. A carne é de carnaval: Evoé!

João, malandro e vedete, abraçou o fuzuê das ruas – e no frenesi dos bailes causou o maior dos espantos. O pavão é um “passo” bonito; com suas penas douradas! Deuses de todos os credos reinavam nas passarelas. Qual não foi o bafafá quando ousou se vestir de Cleópatra? Foi ainda Faraó – “Saravá, meu pai Ramsés!” Do Teatro de Revista, herdou os

leques de plumas. E nas escolas de samba foi “herói da liberdade”: Ganga Zumba, líder quilombola da saga de Palmares! Fama e notoriedade, luxo e raro esplendor. Oropa, França e Bahia bordadas em fantasias. Sob um céu de decorações, desfilou a sua grandeza. Alfinetou nos jornais: os olhos o procuravam!

O samba é o dono do corpo. O show não pode parar: Bravo!

João, bailarino brilhante, rompeu as fronteiras do rito. A arte o transfigurava: nos palcos da Zona Sul, nas luzes de hotéis e cassinos. Deixou no Municipal o aroma de benjoim. Deixou com Mercedes Baptista o sumo do seu bailado. Do Catete ao Katendê: foram muitos os notáveis que a ele entregaram a fé. Câmara Cascudo e Edison Carneiro beberam do axé caxiense – e podiam tranquilamente girar com Getúlio Vargas. Dos tragos com JK adveio a missão secreta: arriar mais de cem ebós em um eixo profetizado. Dizem que veio dela, a Rainha da Inglaterra, o título maior: Joãozinho da Gomeia, o “Rei do Candomblé”! A ele enviava presentes e à distância se consultava – graças ao amigo Chatô, nos ecos dos carnavais...

O samba é o dono do corpo. Oyá, nas rosas vermelhas: Eparrei!

O vento que corta, arrepia. O raio que estoura, ensurdece. Nas folhas não maceradas, João avoou encantado – e pode ser redesenhado, andorinha no arrebol; e pode ser reinventado, enfim Labá-Labá. Na batida dos tambores, no Eruexim de Iansã, na espada de Kaiangô. Afefé! Podem ser revisitados os encontros na Gomeia, podem ser reinstalados o desejo e a magia. De ver os terreiros floridos nas tardes de luz e festa. De ver as estrelas candentes no espelho das noites de gala. Fitas e franjas balançam e dançam nas festas juninas. Pinturas de jenipapo, grafismos de urucum. Nos traços do mestre Abdias, no abô de Omindarewá.

João de Inhambupe.

Do barro encarnado, o chão de Caxias.

Da terra que clama o chão de Zumbi.

Do Brasil que se faz cortejo. Do Brasil-contradições.

São negras memórias que se entrelaçam, em ciranda, com o tempo. Tempo Rei, compositor. Nzara, Senhor Kitembo!

São negras vitórias que moram nos roncós das nossas almas – e que na avenida explodem num grito de pertencimento. Respeito!

São negras histórias marcadas nos pés do nosso passado – e que num presente tão duro resistem feito mocambos. Não quebram!

Vibra novamente o couro do atabaque!

Verde em cada menino o tronco do Quilombismo!

Porque há sempre de ecoar mais forte o canto de cada Caboclo.

Viva o Povo-de-Santo e salve o Brasil-Terreiro!

Xetruá! Maromba Xeto!

Axé, Tata Londirá!

Eu sou jongueiro, baiana

Sapucaí, eu vou passar

E a Grande Rio vem comigo, saravá!

Samba:

É pedra preta!

Quem risca ponto nesta casa de caboclo

Chama flecheiro, lírio e arranca toco

Seu "serra negra" na jurema, juremá

Pedra preta!

O assentamento fica ao pé do dendezeiro

Na capa de Exu, caminho inteiro

Em cada encruzilhada um alguidar

Era homem, era bicho flor

Bicho homem pena de pavão

A visão que parecia dor

Avisando salvador, João!

No camutuê Jubiabá

Lá na roça a gameleira

"Da Goméia" dava o que falar

Na curimba feiticeira

Okê! Okê Oxóssi é caçador

Okê! Arô! Odé!

Na paz de zambi, ele é mutalambo!

O alaketo, guardião do agueré

É isso, dendê e catiço

O rito mestiço que sai da Bahia

E leva meu pai mandingueiro

Baixar no terreiro quilombo caxias

Malandro, vedete, herói, faraó

Um saravá pra folia

Bailam os seus pés

E pelo ar o bejoim

Giram presidentes, penitentes, yabás

Curva se a rainha

E os ogans batuqueiros pedem paz

Salve o candomblé, eparrei Oyá

Grande Rio é Tata Londirá

Pelo amor de Deus, pelo amor que há na fé

Eu respeito seu amém (Você respeita meu axé)

Escola e ano: Beija Flor de Nilópolis - 2023

Enredo: Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da independência

Equipe:

Carnavalescos: Comissão

Intérprete: Neguinho da Beija-Flor

Compositores: Léo do Piso, Beto Nega, Manolo, Diego Oliveira, Julio Assis e Diogo Rosa

Presidente: Almir Reis

Direção de carnaval: Dudu Azevedo

Direção de harmonia: Válber Frutuoso e Simone Sant'anna

Direção de bateria: Mestres Plínio de Moraes e Rodney Ferreira

1º casal de mestre-sala e porta-bandeira: Selminha Sorriso e Claudinho Souza

Comissão de frente: Marcelo Misailidis

Sinopse:

CONVOCAÇÃO

Por uma questão de desordem no que se diz respeito às memórias que este país constrói:
VAMOS NOS UNIR, BRAVA GENTE!

Esta é uma convocação aos sobreviventes deste país que não nos reconhece. Um país que ignora nossas existências. Um país que comemora 200 anos da marginalização da sua própria gente. Seremos a voz do desejo de uma nação inteira: independência e vida!

O Estado brasileiro foi erguido sobre um conjunto de mitos e símbolos que justificam as violências que ainda hoje são implementadas contra nós. Não é por acaso o apagamento do verdadeiro protagonista da história nacional: o povo brasileiro. Esta é a brava gente que está ausente dos atos cívicos que celebram nossos mitos fundadores. Excluídos.

Se as pautas fundamentais para uma nação soberana, independente e justa são trabalho digno, moradia, alimentação, participação popular, igualdade de direitos e liberdade plena, a grande pergunta é: este é o Brasil em que vivemos?

Propomos, então, um novo marco para a Independência Nacional: O dia em que o povo venceu, o 2 de Julho. O triunfo popular de 1823 é muito mais sobre nós e sobre nossas disputas. O Dia da Independência que queremos é comemorado ao som dos batuques de caboclo, cantando que até o sol é brasileiro. Precisamos festejar os marcos populares em festas que tenham cheiro, cor e sabor de brasilidade, reconhecendo o protagonismo feminino e afro-ameríndio. Somos aqueles e aquelas que, excluídos dos espaços de poder, ousam ter esperança no amanhã. O Brasil precisa reconhecer os muitos Brasis e suas verdadeiras batalhas.

É a partir desta data que provocamos uma nova comemoração da independência do Brasil. A independência do povo para o povo. Faremos, então, um grande ato cívico em louvação aos 200 anos de luta dos brasileiros, herança dos heróis e heroínas que forjam dia a dia, através de suas batalhas, uma nação verdadeiramente livre e soberana.

Reivindicamos e nos orgulhamos das lutas históricas e sociais daqueles que nos precederam nesta incansável batalha pela cidadania.

Juntem-se e vistam suas fantasias, pois será um grande carnaval quando em praça pública declaramos nossa própria independência. NÓS, O POVO! Juntando tudo e todos. O novo Brasil ditará as ordens a partir da folia. Alegria e manifestação! Nossa bandeira será um grande mosaico do que somos de verdade, feita a partir do retalho do que cada um tem a oferecer daquilo que lhe representa.

A cultura é o nosso poder, e, é através dela que lutamos pela transformação social, colocando o povo no pedestal que lhe é de direito. Por isso fazemos carnaval, é a nossa missão, sempre construindo o país que acreditamos, e lutando para que ele seja um dia, realidade.

O grito será por justiça e liberdade, igualdade sem neurose e sem caô

Nilópolis, 02/07/2023

Dia dos 199 anos da Independência do nosso Brasil

JUSTIFICATIVA

O G. R. E. S. Beija-Flor de Nilópolis irá apresentar no carnaval de 2023 o enredo “BRAVA GENTE! O GRITO DOS EXCLUÍDOS NO BICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA”.

O bicentenário da Independência é um momento propício para um debate profundo acerca dos rumos e do próprio sentido do país. O carnaval carioca, alegria e manifestação, não poderia ficar de fora desta ampla discussão. A festa consolidou-se como um espaço privilegiado para reflexão e a disputa de questões de importância fundamental em um espetáculo artístico de inegável dimensão política e caráter pedagógico.

Através do seu desfile, um ato cívico, nós propomos que a independência é um processo, defendemos um novo marco para a emancipação política brasileira, destacando o protagonismo popular enquanto denunciemos o caráter autoritário, tutelar, excludente e desigual do Estado, desde sua gênese até a atualidade.

Ao invés de celebrar ritualisticamente o mito fundador da pátria – o grito do Ipiranga no 7 de setembro, argumentamos em favor de um novo marco, capaz de oferecer um sentido que consideramos mais próximo da verdade histórica de uma independência que foi conquistada; não proclamada. Este marco é o 2 de julho de 1823, data da vitória das tropas brasileiras na consagração instalada na Bahia.

Ao mesmo tempo, iremos rememorar esses duzentos anos a partir da perspectiva das camadas populares apontando as mazelas, contradições e limites da construção nacional. Heroico é o povo que constrói a sua própria autonomia através da luta. Esta é a nossa história: nada nos foi dado; cada um dos nossos avanços foi obtido pelos nossos próprios esforços.

Se o Estado brasileiro se ergueu como um instrumento para conservação de uma ordem patriarcal, escravocrata e latifundiária, o povo brasileiro, mesmo aliado dos espaços institucionais, insiste em disputar no Brasil sem temer nem a luta, nem a morte. Este enredo

é um grito que ecoa do Brasil profundo e se faz ouvir aos quatro cantos. Das aldeias, guetos, terreiros e favelas um brado em uníssono se faz clamor: independência e vida!

Este é o nosso grito.

FALA MAIS

O dia em que o povo ganhou: vitória patriótica de dois de julho

No processo de elaboração da memória nacional, o dia 7 de setembro de 1822 foi forjado como o grande marco da nossa independência. O grito do Ipiranga seria o decisivo ato heroico do príncipe regente para a emancipação política do Brasil. A invenção do sete de setembro cumpriu o papel de mito fundador do Estado brasileiro. Este mito celebra uma ideia de independência pacífica, fruto do heroísmo do futuro imperador e de arranjos da elite. O que ele esconde é que houve guerra e muito sangue foi derramado neste processo.

As guerras da independência evidenciam a diversidade de ideias, concepções e projetos, os conflitos e tensões sociais e políticas constitutivos daquele cenário histórico. O esquecimento sobre estas guerras não é gratuito; muito pelo contrário, é o resultado de uma construção da história que considera a emancipação política do Brasil um “desquite amigável” em relação a Portugal.

Em províncias como Ceará, Cisplatina, Maranhão, Pará e Piauí houveram confrontos bélicos em episódios decisivos para que a causa nacional triunfasse. Porém foi na província da Bahia que se instalou a guerra que tomaremos como marco. Durante um ano e quatro meses, o destino da nação brasileira teve este território como palco privilegiado. O confronto na província foi central no processo de ruptura que garantiu a soberania nacional.

Até que em 2 de julho de 1823 até o sol foi brasileiro. O dia em que o povo ganhou. Esta data marca a vitória libertadora com a expulsão dos portugueses e, desde então, é celebrada com uma grande festa que tem cheiro, cor e sabor de brasilidade. Uma algazarra pública, que tem nas figuras do caboclo e da cabocla símbolos da liberdade. Esta festividade celebra e louva a ampla participação popular, sobretudo de indígenas e negros, na luta pela emancipação ante a tirania e o julgo colonial. O papel de destaque de muitas mulheres, como Joana Angélica, Maria Quitéria e Maria Filipa, verdadeiras heroínas da pátria, acentua o protagonismo feminino que se contrapõe a uma escrita da história centrada no paradigma da masculinidade.

É este marco que celebramos como data da nossa independência: a vitória patriótica do 2 de julho e o protagonismo popular, notadamente afro-ameríndio e feminino.

A conservação da ordem e a permanência das lutas populares

Após a independência oficial, não tardou para que o povo brasileiro percebesse que o projeto de construção nacional não pretendia alterar a organização social: a escravidão, o latifúndio e a monarquia seriam os pilares do Império. O grande temor das oligarquias era de que os ventos revolucionários do Haiti provocassem uma onda emancipatória e inspirasse negros e negras brasileiros em uma insurreição. O medo branco de uma grande

rebelião negra era o principal fator de agregação dos diversos setores de uma elite fortemente dividida entre oligarquias regionais.

O Império nasce como um Estado forte e centralizador. A dissolução da Assembleia Constituinte e a repressão brutal a dissidências como a Confederação do Equador, que defendia um modelo federalista, não deixavam dúvidas sobre este caráter. A unidade territorial foi mantida através da forte repressão aos movimentos emancipatórios e separatistas. O sentido do Estado é a conservação.

Por sua vez, o povo brasileiro permaneceu em luta. Construiu redes de proteção comunitária e fortalecimento coletivo, organizou um conjunto de movimentos contestatórios que almejam a conquista de direitos como os malês, cabanos e balaios. Se a independência não alterou a estrutura social e não promoveu mudanças para aqueles que dispuseram de suas vidas para conquistá-la, eclodiram movimentos, revoltas, rebeliões, motins e insurreições por toda extensão do Império. Se a ordem é injusta, a desobediência civil é a resposta.

Em cada um destes levantes e movimentos populares, havia um acúmulo de forças e crescia a consciência crítica e histórica. É impossível desvincular o movimento abolicionista que construiu e solidificou a liberdade, das muitas revoltas de escravizados que se proliferaram de norte a sul. Assim como as nações indígenas, originárias e verdadeiras donas desta terra, que seguiram mobilizadas nos enfrentamentos necessários para a manutenção da sua própria existência, a conservação dos seus saberes e práticas.

As fantasias republicanas e as batalhas pela cidadania

Provando que no Brasil as ideias estão sempre fora de lugar, a República já nasceu velha. Da espada, oligárquica, dos coronéis e barões, do café com leite, dos ideais eugenistas e com um lema que poderia estampar nossa bandeira: autoritarismo e desigualdade. Restringindo a cidadania a pouquíssimos, discriminando por raça, credo, gênero e orientação sexual.

Brutalmente violento, o Brasil é descrito por seus intérpretes/inventores como um país pacífico e harmônico, destinado à glória no porvir enquanto, no presente, seus filhos e filhas morrem de fome. Excluídos, à margem. O tal “país do futuro” foi eficaz em construir uma imagem de si que mascara sua verdadeira face.

A democracia, entre nós, sempre foi um terrível mal-entendido. E é curioso constatar que foi pretensamente com a intenção de defendê-la que corriqueiramente a golpearam.

Os grandes agentes civilizatórios deste país são os brasileiros e brasileiras que, em movimentos organizados, são os mais fiéis defensores da democracia. Se a intenção manifesta era conferir uma cidadania limitada, inconclusa e tutelar, nós não aceitamos e conquistamos mais espaços de participação através de diferentes táticas e estratégias.

Denunciando o genocídio da juventude negra, o feminicídio, a violência contra a população LGBTQIA+ e o racismo religioso, a brava gente brasileira segue ocupando as ruas afirmando sua existência, pleiteando reconhecimento e disputando o hoje. Nós não

admitimos a tese absurda de um marco que limite no tempo a posse da terra de quem é seu único e verdadeiro dono.

Manifestamos nossos desejos e expressamos nossas necessidades em pautas, causas e questões incontornáveis como a reforma agrária, os direitos trabalhistas e a urgente promoção da igualdade racial.

Em um país majoritariamente negro e feminino, as mulheres negras são a base de sustentação material e, somente a partir delas, poderemos, efetivamente, se constituir em um país outro, uma mátria de muitos Brasis. Plural, diversa, inclusiva e igualitária.

Alegria e manifestação

O desfile da Beija-Flor de Nilópolis será um grande ato cívico pela construção de um Brasil livre, soberano e verdadeiramente independente. Este Brasil livre, soberano e independente ainda é um sonho, mas, por este sonho, a brava gente brasileira segue derramando sangue e suor em busca de dignidade e autonomia.

Nosso ato será festivo e multicolorido.

Nossa singularidade é produto da pluralidade das muitas nações brasileiras. Esta pluralidade manifesta compreensões e conhecimentos, formas de ser, sentir e pensar que alargam as possibilidades de existência. Os muitos anseios e desejos de um Brasil melhor se exprimem justamente na riqueza da nossa arte e cultura. São expressões de uma brasilidade que emana desta gente que, permanentemente em luta, também produz beleza e encantamento.

Cultuamos e preservamos nossa ancestralidade e os saberes tradicionais resistindo a toda sanha de domesticação dos corpos e aniquilação da diversidade de práticas, costumes e experiências.

Fazemos festa porque esta é, também, manifestação política e na festa carnavalesca gritamos que outros Brasis são possíveis.

Samba:

A REVOLUÇÃO COMEÇA AGORA
ONDE O POVO FEZ HISTÓRIA
E A ESCOLA NÃO CONTOU
MARCO DOS HERÓIS E HEROÍNAS
DAS BATALHAS GENUÍNAS
DO DESQUITE DO INVASOR
NAQUELE DOIS DE JULHO, O SOL DO TRIUNFAR
E OS FILHOS DESSE CHÃO A GUERREAR
O SANGUE DO ORGULHO RETINTO E SERVIL
AVERMELHAVA AS TERRAS DO BRASIL

EH! VIM COBRAR IGUALDADE, QUERO LIBERDADE DE EXPRESSÃO

É A RUA PELA VIDA, É A VIDA DO IRMÃO
BAIXADA EM ATO DE REBELIÃO

DESFILA O CHUMBO DO AUTOCRACIA
A DEMAGOGIA EM SETEMBRO A MARCHAR
AOS "RENEGADOS" BARRIGA VAZIA
PROGRESSO AGRACIA QUEM TEM PRA BANCAR
ORDEM É O MITO DO DESCASO
QUE DESCONHEÇO DESDE OS TEMPOS DE CABRAL
A LIDA, UM CANTO, O DIREITO
POR AQUI O PRECONCEITO TEM CONCEITO ESTRUTURAL
PELA MÁTRIA SOBERANA, EIS O POVO NO PODER
SÃO MARIAS E JOANAS, OS BRASIS QUE EU QUERO TER

DEIXA NILÓPOLIS CANTAR!
PELA NOSSA INDEPENDÊNCIA, POR CULTURA POPULAR

Ô ABRAM ALAS AO CORDÃO DOS EXCLUÍDOS
QUE VÃO A LUTA E MATAM SEUS DRAGÕES
ALÉM DOS CARNAVAIS, O SAMBA É QUE ME FAZ
SUBVERSIVO BEIJA-FLOR DAS MULTIDÕES