

100 ANOS DE ESCOLAS DE SAMBA



Organizadores: *Angela Mascelani, Lucas Van de Beuque,
Martha Abreu, Maurício Barros de Castro e Vinícius Natal*

Rio de Janeiro, 2025



PATROCINADOR MASTER



PATROCINADOR ESTRATÉGICO



PATRONOS



REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Ministério da Cultura, Vale e Shell Apresentam

100 ANOS DE ESCOLAS DE SAMBA



Museu do Pontal, 2025

Ao longo de sua trajetória secular no Brasil, a Shell se tornou uma empresa integrada de energia, atuando de forma responsável nos âmbitos econômico, ambiental e social. A energia que nos impulsiona não vem apenas dos recursos naturais, mas da diversidade da sociedade brasileira.

Acreditamos que a cultura é uma poderosa ferramenta para o desenvolvimento de um país, além de contribuir para um mundo mais inclusivo. Nossa agenda de patrocínios reforça o compromisso da companhia com a sociedade brasileira ao apoiar iniciativas que promovam o desenvolvimento humano, a educação, a inovação, a diversidade, a equidade e a inclusão.

Em parceria com o Museu do Pontal, contribuímos para preservar e difundir a arte popular brasileira. Em 2025, celebramos os 100 anos das escolas de samba reunindo pesquisadores, personalidades e apaixonados pela cultura para valorizar e discutir essa tradição, reafirmando nosso compromisso com o desenvolvimento humano e a riqueza cultural do país.



A Vale tem a alegria de estar ao lado do Museu do Pontal no lançamento desta publicação que documenta o seminário em que se celebrou e debateu o centenário de uma das maiores instituições criadas por descendentes de africanos no Brasil: as escolas de samba.

Além de revisitar a história das escolas de samba, os encontros levantaram questões contemporâneas, relacionando a atuação das agremiações e as conjunturas políticas, a indústria cultural e os saberes afrobrasileiros.

Para a Vale, esta parceria com o Museu do Pontal conecta-se à nossa atuação no sentido de democratizar o acesso à cultura; fomentar a produção cultural e visibilizar a pluralidade de manifestações artísticas brasileiras.

Esperamos que esta publicação proporcione muitas reflexões, reencontros com a história e a celebração de uma das maiores realizações da cultura no Brasil.

Onde tem cultura, a Vale está.



ADALTON FERNANDES LOPES E O CARNAVAL NO SAMBÓDROMO CARIOCA

O Carnaval no Sambódromo foi escolhido para ilustrar esta publicação porque traz para o primeiro plano o carnaval que acontece no sambódromo do Rio de Janeiro. Ela foi feita por Adalton Fernandes Lopes (1938-2006), um artista que registrou a presença negra e das camadas populares na vida carioca, tendo se notabilizado pela nitidez com que historiou a vida de todo dia, no Rio de Janeiro e em seus subúrbios. Nessa obra, uma instalação cinética e sonora, com centenas de bonecos feitos em barro, o artista substituiu os ricos turistas que costumam ocupar os camarotes por personagens populares – brancos e negros pobres. Com seu gesto certo, destituiu as hierarquias vigentes na sociedade brasileira, retirando as elites dos camarotes e ocupando-os, subvertidos, pelos que fazem o Carnaval acontecer, pelos que o fizeram chegar aos nossos dias com força e potência.

Adalton foi um artista com grande capacidade de leitura da vida social, da discriminação sofrida pelos moradores das periferias e comunidades – ele próprio vivendo com sua família em uma, no Maruí, em Niterói. Encontrou na arte uma forma de contar como viviam seus iguais. Registrou as festas que aconteciam nos morros, como a Folia de Reis e as Rodas de Samba, mas também desceu para as praças suburbanas e flagrou adultos e suas brincadeiras nas ruas: jogo do bicho, sinuca, briga de galo, bocha, jogo de cartas, dominó etc. Suas esculturas e modelagens, que podem ser vistas no Museu do Pontal, traçam um arco temático abrangente, da arte erótica à vida de Cristo, passando pelo circo, pelo calango e pelas profissões ambulantes.

Angela Mascelani

© 2025 Museu do Pontal. Todos os direitos reservados.
Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida por qualquer meio sem autorização prévia por escrito do autor.

FICHA TÉCNICA

Organizadores Angela Mascelani, Lucas Van de Beuque, Martha Abreu,
Maurício Barros de Castro e Vinícius Natal

Identidade visual João Victor Rosa

Diagramação e capa Hallina Beltrão

Revisão de textos Ana Clara Vega

Produção editorial Coordenação Sabrina Veloso / Assistente Julia Madeira

Autoria da imagem da capa Adalton Fernandes Lopes

Fotografia da obra Lucas Van de Beuque

Fotografia seminário Alexandre Brum e Rafael Wallace

Produção gráfica Paulo Perrotti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

100 anos de escolas de samba / organizadores
Angela Mascelani...[et al.]. -- Rio de Janeiro :
Museu do Pontal, 2025.

Vários autores.

Outros organizadores: Lucas Van de Beuque,
Martha Abreu, Maurício Barros de Castro, Vinícius
Natal.

ISBN 978-65-983581-1-2

1. Escolas de samba - Brasil - História
I. Mascelani, Angela. II. Beuque, Lucas Van de.
III. Abreu, Martha. IV. Castro, Maurício Barros de.
V. Natal, Vinícius.

25-310114.0

CDD-394.250981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Escolas de samba : Cultura carnavalesca :
História 394.250981

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
Introdução.....	17
Conferência de abertura.....	25
<i>Tia Nilda da Mocidade Independente de Padre Miguel</i>	
Capítulo 1 – Um balanço dos estudos sobre Escolas de Samba.....	29
Carnaval é bom para brincar, para fazer e para pensar – <i>Maria Laura Cavalcanti</i>	31
Por uma História das Escolas de Samba – <i>Martha Abreu</i>	39
Novas velhas vozes: Repensando a escrita da história do samba – <i>Vinicius Natal</i>	47
Capítulo 2 – Mitos e Histórias das primeiras escolas e seus fundadores.....	59
“Quem viu Tia Eulália dançar”: memórias e saberes das mulheres pioneiras das Escolas de Samba – <i>Alessandra Tavares</i>	61
Tata Tancredo e a turma do Estácio no pós-abolição carioca – <i>Diego Uchoa</i>	70
De data marcada: fundação dos Unidos da Tijuca e vivências negras no pós-abolição – <i>Renata Bulcão</i>	79
Capítulo 3 – Musicalidade negra entre o desfile e a indústria cultural.....	87
“Eu sou do ritmo” – <i>Mestre Lolo</i>	89
A Menina do Tamborim que o Carnaval fez professora - <i>Thalita Santos</i>	92

Capítulo 4 – Racismo e discriminação nas Escolas de Samba.....	97
Antirracismo e luta por justiça na História do samba e das associações negras – <i>Lurian Lima</i>	99
Carnaval e antirracismo, reflexões sobre possibilidades – <i>Rafaela Bastos</i>	107
Ver, valorizar, existir: o samba como espaço de vida – <i>Thay Barbosa</i>	112
Capítulo 5 – Escolas de Samba: costurando a política brasileira.....	117
Ações políticas das Escolas de Samba durante o regime Vargas – <i>Fabiana Bandeira</i>	119
As Escolas de Samba do Rio de Janeiro nos anos 1960-1980: política e cultura na Avenida e nas comunidades – <i>Guilherme Guaral</i>	128
Do Zicartola às Escolas de Samba: costurando a política brasileira na Ditadura Militar – <i>Maurício Barros de Castro</i>	135
Capítulo 6 – Desafios para os próximos 100 anos.....	141
Da passarela à marca global: o legado da Liesa em 40 Anos – <i>Fernando Araújo</i>	143
Escola de Samba como organização social e política: reflexões sobre o centenário – <i>Mauro Cordeiro</i>	148
Conferência de encerramento.....	161
Nosso nome é resistência – <i>Rachel Valença</i>	163
Biografia dos autores.....	173
Fotos do Seminário.....	179

APRESENTAÇÃO

Celebrando as Escolas de Samba no Museu do Pontal

Angela Mascelani e Lucas Van de Beuque,
curadores do Museu do Pontal

Situado numa nova sede na Zona Oeste do Rio de Janeiro, o Museu do Pontal é o maior e mais significativo museu de arte especializado nas criações dos artistas brasileiros das camadas populares.

Suas coleções de esculturas, produzidas a partir do século XX, têm origem nas pesquisas e viagens feitas pelo país pelo designer francês Jacques Van de Beuque entre os anos de 1947 e 1990. Desta data em diante, o acervo foi ampliado por novas aquisições, feitas pelas curadorias, incluindo pinturas e xilogravuras, somando hoje mais de 9 mil obras de cerca de 300 artistas de todo o país.

Reunindo as características de um museu, ao espírito de uma instituição de pesquisa e difusão contemporânea, o Museu do Pontal realiza exposições, filmes, estudos aprofundados sobre territórios, regiões e artistas, seminários e formações para professores, além de oferecer uma extensa programação anual da qual fazem parte grandes festivais, com shows de música, apresentações, performances, encenações, contações de histórias e artes circenses que celebram a diversidade da cultura popular brasileira.

Criado em 1976, situa-se hoje entre as instituições que se dedicam seriamente à conservação de seu excepcional acervo, e à memória e difusão da produção de autores e coletividades dos segmentos populares, com ênfase nas tradições e nas celebrações, saberes, práticas e expressões culturais – como músicas, danças, culinárias, rituais e festas.

O carnaval é uma destas festas, que envolve muitos saberes e cujas práticas e abrangência ainda precisam ser conhecidas, contadas, vividas e celebradas. Nesta esfera, as escolas de samba têm um papel muito importante na medida em que nascem a partir de esforços comunitários dos grupos negros das camadas populares, têm a arte e a ancestralidade como eixos, tendo se constituído como verdadeiras escolas de vida, nas quais a transmissão de conhecimentos engloba processos rituais e formativos.

Essa dimensão educadora das escolas de samba nunca foi devidamente reconhecida e seus protagonistas, especializados em diferentes formas de criações, nunca alcançaram a devida visibilidade e consideração pública.

Durante muito tempo, e ainda hoje em certos contextos, grande parte das criações populares são tratadas como se surgissem de coletivos anônimos, um pouco por acaso, como se brotassem do nada. Compreendemos que não é isso que ocorre. Colocar o carnaval das escolas de samba na rua é resultado de uma complexa e intrincada articulação que envolve pessoas, histórias, trabalho, lutas, investimentos financeiros e econômicos. E, além disso: saberes que vem de longe, e que, atravessados por tensões das mais diversas naturezas, sobrevivem, seguem adiante, são reinventados e atualizados permanentemente.

Festa negra por excelência, os que a sustentam enfrentam todo um sistema de arte e cultura excludente, que elege uns poucos luminares em detrimento dos muitos talentos que se reúnem em prol da festa e possibilitam seu brilho ímpar.

Como uma instituição cultural deste campo, com compromissos educacionais e sociais contra-hegemônicos e decoloniais, o Museu do Pontal está continuamente trabalhando para que autores sejam reconhecidos, que suas histórias de vida e lutas sejam entendidas e divulgadas. A realização deste seminário e a publicação deste livro tem exatamente este objetivo.

Desde o ano 2001, vimos realizando seminários anuais voltados para grandes temas de interesse. Eles são oferecidos a educadores, gestores socioculturais e estudantes universitários que desejam se aprofundar em determinados conteúdos da arte e da cultura popular brasileira. As mesas são compostas por artistas e mestres das camadas populares, acadêmicos, pesquisadores e personalidades do meio artístico e cultural com o objetivo de favorecer as trocas de ideias, de conhecimentos e trazer inspiração para a formulação de ações educativas nesta área. A reunião de criadores, produtores e estudiosos torna as discussões especialmente interessantes, pois permite que os participantes tomem contato com percepções diversas sobre a arte feita nos contextos populares, sobre as dificuldades enfrentadas e as soluções encontradas.

Com exceção do período em que resistimos, para concretizar nossa mudança da sede histórica para a localização atual, na Barra da Tijuca,

ocorrida em 2021, foram realizados mais de 15 seminários anuais, voltados para a investigação dos mais variados aspectos da cultura brasileira, conforme relação em nota¹.

A realização, no Museu do Pontal, do Seminário 100 anos de Escolas de Samba: Quando o samba virou escola/Quando o samba virou espetáculo, e sua consequente publicação, situa-se nesse nosso longo histórico de discussão das artes e das culturas populares, com foco em artistas e mestres de todos os lugares do Brasil. Buscamos, assim, contribuir para a reversão do quadro de apagamento das autorias singulares e da história da potência dos coletivos, assinalando a força da criação artística como articuladora da transformação social. Aqui, como os leitores verão, muitas vozes se fazem presentes, contando histórias, dando depoimentos, falando de seus êxitos e recebendo o nosso reconhecimento.

Viva o Carnaval! Vida longa para as Escolas de Samba!

E muito obrigada aos convidados que aceitaram participar, bem como aos colegas que somaram esforços para tornar esta realização possível: Martha Abreu, Vinicius Natal e Maurício Barros.

¹ Entre eles: Arte Popular em discussão – Centenário Jacques Van de Beuque (2023); Ciclo de Debates Modernismos, Arte e Cultura Popular (2022); O que muda quando a perspectiva racial entra em cena? História, Cultura e Patrimônios Negros/Festas Negras, Modernidade e Afirmação Política/Religiões afro-brasileiras e as lutas contra a intolerância/Música popular, músicos negros e modernidade (2021); O Novo Museu do Pontal: Parcerias e Inspirações (2021); Seminário Arte Popular, Brincadeiras e Políticas de Salvaguarda. (2016); Bumba-meu-boi do Maranhão de sotaque da baixada – (2015); O Imaginário e a Discussão das Fronteiras nas Artes (2014); A Arte e o Sagrado (2012); Cultura e Arte Popular no Estado do Rio de Janeiro (2011); Máquinas Poéticas (2011); Arte, Educação e Diversidade Cultural – lançamento de material educativo: O que você vai levar? (2010); Patrimônio Cultural e Memória das Camadas Populares (2010); Mestre Vitalino, leituras do Brasil rural e urbano (2009); Afrobrasilidade e Cultura Popular no Ensino de história e cultura africana (2009); Arte Popular e seus Universos Culturais – carnaval, bumba-meu-boi, cavallhada (2007); Leituras da História e do Cotidiano – repente e mamulengo (2007); Criação artística nas camadas populares (2006); A Arte Popular pede passagem – a transversalidade de temas suscitados pelo universo da arte e das culturas populares (2001).

INTRODUÇÃO

Este livro reúne as apresentações do seminário realizado entre os dias 16 e 17 de agosto de 2024. Nosso objetivo foi celebrar e debater o centenário de uma das maiores instituições criadas por descendentes de africanos escravizados no Brasil, na década de 1920: as Escolas de Samba. Para além do intuito de revisitar o passado, o seminário levantou questões pertinentes ao mundo contemporâneo das escolas de samba, buscando a mediação e o diálogo entre os atores envolvidos.

Quem teriam sido seus fundadores? Como conseguiram inventar instituições que duraram tanto tempo e que atravessaram tantas diferentes conjunturas políticas? Quando e por que os desfiles se tornaram uma marca dos carnavais da cidade e do Brasil? Como as escolas relacionaram tradição e indústria cultural? De que forma o julgamento molda os desfiles sob um olhar europeizado, em tensão com saberes afrobrasileiros?

A proposição do título do seminário, 100 anos de Escolas de Samba, buscou reconhecer e celebrar a centenária história de uma das mais longevas instituições do Brasil. Mais do que eleger datas ou eventos específicos, que podem dizer respeito à fundação de blocos que se tornaram escolas ou escolas que se tornaram referência de pioneirismo, pretendemos reconhecer o longo processo de criação e transformações das Escolas de Samba até os dias de hoje.

Sim, marcos são importantes para refletir sobre o passado, marcar conquistas, comemorar e afirmar a continuidade no tempo – e no futuro. Mas, se as instituições carnavalescas podem se considerar centenárias, sem dúvida, a escolha dos marcos e dos personagens é sempre um ato político e de poder, poder de controlar a memória e tentar dominar a história.

Quem estabeleceu os marcos e os pioneirismos para o caso das Escolas de Samba? E por onde deveríamos mesmo começar esta história, se até avançado da década de 1930, escolas eram frequentemente nomeadas de blocos ou de grupos carnavalescos? Valeria recuar a 1909, quando se realizou um concurso patrocinado pelo Correio da Manhã com a participação de grupos carnavalescos como o Macaco é Outro, Ameno Rosedá e Pingas Carnavalescos, todos formados majoritaria-

mente de pessoas negras? Inclusive, o primeiro deles pela grande família de Tia Ciata?

A data mais divulgada diz respeito à Deixa Falar, fundada em agosto de 1928 por sambistas do Estácio, mas sabemos que durou pouco tempo. Outra unanimidade gira em torno da organização de um desfile para escolas de samba na Praça Onze, em 1932, pelo jornal *Mundo Sportivo*. Ora, sabemos que encontros na referida praça vinham de muito antes e o desfile de 1932 atraiu variados grupos carnavalescos, inclusive o bloco das Baianinhas de Oswaldo Cruz.

Entre difíceis comprovações, temos a certeza de que a consolidação das escolas de samba foi um longo processo, iniciado desde as lutas pela Abolição e marcado por muitos personagens, negociações, diferenças e conflitos. Mas, sem dúvida, podemos afirmar que algo de muito especial em termos culturais e musicais acontecia no Rio de Janeiro há 100 anos, na década de 1920.

A cidade capital modernizava-se, a indústria fonográfica e de divertimentos ganhava expressão, e os sambas, nem sempre os sambistas, faziam sucesso nas casas dançantes, teatros de revista e rádios. A cidade tornava-se cosmopolita e, também, recebia novos migrantes negros de várias partes do velho Brasil escravista que buscavam melhores condições de vida e acesso a uma cidadania completa. Modernidade e tradição centralizavam os grandes debates nacionais em meio à reprodução das desigualdades sociais e raciais.

De fato, ao longo da década de 1920, grupos carnavalescos e blocos eram fundados, ou se uniam para fortalecer a suas comunidades em bairros ou morros, como foram os casos dos Arengueiros na Mangueira, do Prazer da Serrinha em Madureira, das Baianinhas de Oswaldo Cruz e da Unidos da Tijuca, e passavam a se identificar e nomear Escolas de Samba. Poderia haver melhor estratégia de modernização e inserção cultural e política dos foliões e sambistas negros cariocas nas transformações que afetavam o país? As escolas de samba têm muito a comemorar na década de 2020!

Mas a iniciativa em 2023 de marcar e lembrar o centenário na Sapucaí veio mesmo da Portela com o enredo “O Azul Que Vem do Infinito”. A grande escola comemorava a fundação, em 1923, do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, por Paulo Benjamin de Oliveira, Antônio Caetano e Antônio Rufino, mais conhecido como bloco das Baianinhas de Oswaldo Cruz.

Se estabelecer marcos é um ato político, a Portela chamou para si o protagonismo e o poder de nomear a história com a legitimidade que seu passado garante. Como alardeou a imprensa, “é a primeira escola de samba do Brasil a completar 100 anos de história”.

Desta forma, o Museu do Pontal, com o seminário e o livro, celebra o protagonismo dos próprios sambistas na construção desta já longa história de luta e resistência das escolas de samba, nossas centenárias instituições. Que outras instituições brasileiras possuem esta longa História?

* * * * *

Os textos do livro que o leitor tem em mãos foram produzidos a partir da transcrição da maior parte das falas do seminário. As apresentações que não foram publicadas, como a de Luiz Antônio Simas, Flávia Oliveira e Erick Quirino, encontram-se disponíveis *on-line*, na gravação do seminário. Entendemos que era importante consolidar a produção em livro, na medida que pode atingir públicos diferentes. Neste sentido, as mesas do seminário se transformaram em capítulos depois das transcrições e devidas revisões. Embora o produto final de um livro seja textos escritos, a oralidade e um pouco de espontaneidade se mantém presentes. O acréscimo, ou não, da bibliografia indicada no final foi uma opção dos autores.

A divisão do seminário em mesas temáticas, e agora em capítulos, foi pensada com objetivo de trazer pontos importantes que nos servem como reflexão, sem a pretensão de dar conta da totalidade dos 100 anos da história das Escolas de Samba. Ao escolhermos trazer os relatos de sambistas e pesquisadores de forma não-hierarquizada, seguimos a proposta do Museu do Pontal em seus seminários, que entende que a mistura das narrativas coloca em diálogo, como um caleidoscópio, diferentes perspectivas acerca de temas centrais concentrados nas mesas formuladas.

A conferência de abertura foi feita por Tia Nilda, figura emblemática da Mocidade Independente de Padre Miguel. Baiana desde a década de 1970, abordou a sua relação com as religiosidades afro-brasileiras e os valores éticos e comunitários que envolvem uma escola de samba. Seu tex-

to destaca como o samba representa memória, ancestralidade e um “bem comum”, que deve ser preservado e respeitado pelas próximas gerações.

No capítulo 1, “Um balanço dos estudos sobre as escolas de samba”, Maria Laura Cavalcanti ressalta a consolidação da temática do carnaval como um campo de estudos antropológicos, a partir do final dos anos 1970. Com foco em sua trajetória pessoal e intelectual, a autora, reconhecida por seu pioneirismo nos estudos dos desfiles carnavalescos, destacou a dimensão porosa e expansiva das escolas de samba, valorizando o caráter plural e dinâmico dessas agremiações. Em seguida, a historiadora Martha Abreu reflete sobre as dificuldades de estudar em tempos passados o carnaval e as escolas de samba dentro da academia, historicamente marcada por uma visão elitista que desvalorizava as expressões populares. Enfatizando o papel de agência das populações negras no pós-abolição, a autora demonstra o processo de reconhecimento desses temas como parte da história social e cultural do Brasil, rompendo com a ideia de que o carnaval seria apenas alienação ou harmonia nacional. Já Vinícius Natal, ressaltando nomes de autores negros ainda pouco valorizados na produção de conhecimento sobre o samba, defende que as escolas de samba são instituições centenárias fundamentais para a história cultural brasileira. Apontando para um arranjo intelectual de apagamento das vozes negras na historiografia do samba, propõe que o futuro das escolas passe pela reescrita da história sob novas tintas, valorizando o pensamento negro, os terreiros, os corpos e os saberes como epistemologias que sustentam as agremiações.

No capítulo 2, “Mitos e Histórias das escolas e seus fundadores”, o objetivo é debater o próprio marco de fundação dos 100 anos das Escolas de Samba e os primeiros anos de organização das escolas. Alessandra Tavares evidencia que as escolas de samba são espaços de produção de saberes afro-diaspóricos, onde práticas, corporalidades e tradições são transmitidas coletivamente, tensionando a epistemologia acadêmica ocidental. Com foco no G.R.E.S. Império Serrano, destaca o papel central das mulheres pioneiras, as “Tias”, como guardiãs da memória e da coletividade. Já Diego Uchôa apresenta a figura de Tata Tancredo, revelando o dinamismo da sua circulação no território do Rio de Janeiro e sua atuação nas macumbas, nos sambas e na indústria cultural. Por fim, Renata Bulcão discute a fundação do G.R.E.S. Unidos da Tijuca, valorizando a agência negra e denunciando o apagamento das mulheres

nesse processo. Aponta para a atuação de uma das suas fundadoras, Regina Vasconcelos, questionando o desconhecimento desse nome por parte do grande público e dos documentos oficiais.

O capítulo 3, “Musicalidade negra entre o desfile e a indústria cultural”, traz as narrativas de Mestre Lolo, Mestre de bateria do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, e de Thalita Santos, atual diretora de tamborins do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel e primeira mulher mestra de bateria do grupo especial pelo G.R.E.S. Unidos do Viradouro, em formato de comissão. Os dois apresentam relatos de suas trajetórias nas baterias, demonstrando como vida pessoal e profissional misturam-se no fazer sonoro das escolas de samba.

Logo em seguida, o capítulo 4, “Racismo e discriminação nas escolas de samba”, traz importantes relatos de experiências de duas passistas alçadas ao cargo de Musas da comunidade da escola de samba Mangueira: Rafaela Bastos e Thay Barbosa. Pertencentes a distintas gerações, as autoras abordam o estigma do racismo e da objetificação em torno do corpo da mulher negra, entendendo o samba no pé como um local de desconstrução epistêmica e afirmação social. Lurian Lima complementa a sessão, apontando para o processo de embranquecimento das escolas de samba ao longo dos seus 100 anos. Destaca a luta antirracista das associações carnavalescas e das escolas de samba, assim como as negociações entre comunidades negras e grupos externos (brancos, empresários, instituições culturais) na constituição do samba e das escolas, reconhecendo o protagonismo das comunidades negras.

O tema do capítulo 5, “Escolas de samba: Costurando a política brasileira”, dedica-se a pensar como as escolas de samba participaram ativamente da construção da cena política nacional. Guilherme Guaral traz sua trajetória de pesquisa e enfatiza a importância da análise histórica de fontes para a problematização de cânones e maior compreensão dos momentos de adesão ou diálogo das escolas de samba com o poder público. Já Fabiana Bandeira analisa a trajetória das escolas de samba entre 1930 e 1945, destacando três dimensões centrais: a busca por visibilidade e cidadania através do carnaval na Praça Onze e da fundação da União das Escolas de Samba; a adaptação e negociação durante o Estado Novo, reafirmando sua brasilidade e mantendo direitos das comunidades negras; e a participação em ações de diplomacia cultural e mobilização social durante a Política da Boa Vizinhança e a Segunda Guerra Mundial. O

texto de Maurício Barros de Castro aborda como o Zicartola, bar criado por Cartola e Dona Zica entre 1963 e 1965, foi um espaço de mediação entre sambistas das escolas de samba, intelectuais e artistas da Bossa Nova durante a Ditadura Militar. Tornando-se ponto de encontro para discussões políticas, articulação cultural e fortalecimento do protagonismo dos sambistas, a casa inspirou eventos como os shows do “Opinião” e “Rosa de Ouro”.

Por fim, no capítulo 6, “Desafios para os próximos 100 anos”, Fernando Araújo, diretor da LIESA, apresenta um panorama sobre os 40 anos da instituição, defendendo o seu papel na transformação das escolas de samba em um produto cultural profissionalizado. Destaca marcos como a divisão dos desfiles em dois dias, a criação de critérios de julgamento, o fortalecimento da gestão e a valorização dos artistas. Aponta como desafios a busca constante por inovação. Já Mauro Cordeiro contesta a ideia de que as escolas de samba tenham sido cooptadas pelo Estado, enfatizando a agência dos sambistas nas conquistas históricas, como a própria construção do Sambódromo. Contudo, aponta para a perda de funções comunitárias e educativas das escolas diante da mercantilização da cultura, defendendo a recuperação do papel formativo das escolas, inclusive das mirins, como caminho para o futuro.

Encerrando o livro, Rachel Valença, com a “Resistência somos nós” oferece uma oportuna reflexão para os novos tempos. Ao recusar a ideia de nostalgia do passado, chama a atenção para as inovações contemporâneas, defendendo que a modernização não representaria o fim do carnaval, mas sua continuidade. A autora destaca que as escolas de samba, desde sua criação, são territórios de disputa, aprendizado e afirmação identitária, onde se constrói um saber comunitário que vai além da escolarização formal.

Para inspirar o início da leitura, vale começar ouvindo um samba de Zé Kéti (1921-1999), ícone do samba e dos carnavais cariocas: *Queixa*, gravado em 1967.

*Angela Mascelani, Lucas Van de Beuque, Martha Abreu,
Maurício Barros de Castro e Vinícius Natal*

**CONFERÊNCIA
DE ABERTURA**

Tia Nilda da Mocidade Independente de Padre Miguel

Tia Nilda

Cada um tem o seu credo, por isso eu vim toda de branco, porque hoje é dia de Obaluayê. Ele é um Orixá muito conceituado, dono de todas as doenças da nossa terra. Hoje em dia está faltando um pouco de respeito à religiosidade das pessoas. Cada um tem sua religião, mas Deus é um só. Até com um copo d'água, a gente consegue o que quer, é só ter fé. Com a pandemia, eu tive depressão, doença que eu nunca tive na minha vida. Eu perdi a cartilagem do meu joelho direito, por isso estou na cadeira de rodas, mas, mesmo assim, estou muito feliz por minha escola ter me dado suporte para poder sair e participar de eventos.

Eu gosto muito de oração e acho a inveja o pior sentimento que existe no ser humano. Já que você não pode fazer, não coloca a pedra no caminho das pessoas. Cada um tem seu potencial. Todo mundo tem o seu modo de pensar, de se expressar e de botar as suas ideias para fora. Eu mesma, como componente da Mocidade, fico até tolhida, às vezes, de certas coisas, porque eu vejo a inveja. Muita gente dentro da minha escola riu do meu problema no joelho. Mas eu só tenho que agradecer a Oxalá e à minha mãe Oyá. Ela é tudo na minha vida, eu afirmo isso todo dia. Oyá é minha mãe, minha juíza, minha advogada. Meu pai Omulu me curou da depressão, uma doença que eu não desejo a ninguém. E meu pai Xangô é o dono da justiça e da verdade. Com o seu machado, ele quebra todas as dificuldades que a gente encontrar pela frente.

O meu bambu enverga, mas não quebra. Para isso, a minha mãe é lá do bambuzal. E eu estou muito feliz por estar aqui nesse momento. Precisamos aproveitar a vida com pessoas com a cabeça aberta, que não se incomodam com a vida dos outros, e entendem que cada um faz o seu.

O samba faz bem à alma — ele cura. Quando eu entro na avenida, não quero saber o que o fulano fez, prefiro me dedicar ao máximo a minha arte. Aquele é um momento mágico que precisamos aproveitar. A minha avó foi pastora e meu pai foi criado no morro de São Carlos. Quer dizer, a gente vem com um “rançozinho” do samba na veia. Meu pai comprava caixotes de fruta, levava para a Avenida Presidente Vargas

para mim e para minha irmã, para ficarmos sentadas olhando os desfiles. Eu ficava apaixonada vendo a Paula do Salgueiro, a Maria Lata d'Água, a Odila, quando entrava com o Natal na avenida. Eu era menina, 12 anos, mas já tinha aquela paixão. Eu falava para o meu pai: “É que o senhor não deixa, mas a minha vontade era sair de biquíni lá em cima, sambando”. Meu pai era muito conservador, então, era meu desejo desfilar.

Até que aconteceu. A mocidade ensaiava no Bangu Atlético Clube, mas tinha a quadra na Vila Vintém, como tem até hoje. A minha filha mais velha, Rosemary, ficava me pedindo: “Ah, mãe, me leva lá no samba, me leva no samba, minhas amigas todas vão, e eu não consigo ir”. Aí eu falei: “Está bem, Rosemary”. Eu chegava do trabalho cansada e falava: “Minha filha, eu estou que não aguento, mas eu vou dormir um pouquinho, depois nós vamos.”. Nós fomos na primeira sexta-feira. Na segunda, ela pediu novamente: “Ah, mãe, me leva de novo!”. Foi assim que fizemos amizade com o falecido mestre Jorjão. Minha filha perguntou para ele: “Será que você não arrumava para a minha mãe sair não?”. Faltavam 20 dias para o carnaval. Ele respondeu: “Como é que eu vou arrumar, faltando tão pouco tempo? Fala com aquele moço ali, o da Roça, diretor das Baianas.”. Fui lá falar com ele, que me disse: “A senhora vai lá amanhã na Vintém”. Hoje é a minha segunda casa, mas eu nunca tinha ido na Vintém. Fui com medo, não conhecia ninguém, estava caindo um temporal, a água no meio do meu joelho. Sabe quando criança ganha uma bala, um chocolate e vai correndo para buscar? Foi o meu caso, eu fui igual uma criança.

Consegui fazer minha ficha com o “seu” Guilherme. Ele me falou que eu tinha que ir ao bairro do Caju, onde ficava o barracão da Mocidade. Chegando lá, encontrei uma pessoa que hoje é um grande amigo meu, que todo mundo conhece, Chiquinho, do Babado da Folia. Quando eu cheguei, ele com aquele chapelão, um tamancão no pé, com a calça assim, dobrada, me perguntou: “O que a senhora deseja?”. Quando, hoje, eu lembro disso com ele, a gente ri, mas naquele dia eu chorei muito, porque eu não tinha intimidade. Ele continuou: “O que a senhora quer?”. Eu disse que queria sair na Mocidade. Ele me respondeu: “Mas hoje? A senhora pensa o quê? Que aqui é o quê?”. Eu falei: “Não, senhor, eu estou... Não, senhor, se não der para sair, não tem problema, eu saio ano que vem”. Aí ele falou: “Vai ali conversar com a dona Maria Helena” — que hoje é uma grande amiga, responsável pela costura das

baianas. Fui lá conversar com a dona Maria Helena, ela falou: “Não dá bola não, eu vou fazer a sua roupa”. E fez a minha roupa. Fui buscar a roupa na quadra, cheguei na quadra duas horas da tarde, quando saí da quadra já eram onze horas da noite.

Se a gente não conhece ninguém, fica tudo mais difícil. Eu não tinha ninguém, nenhuma referência para me dar uma orientação. Eu fui conversar com uma menina, ela falou: “Não, espera aí.”. Naquela época, saíam 250 baianas na Mocidade, hoje saem 80, porque a aliança foi reduzindo. Saíam 250 baianas, e a roupa, se desse, provava e trocava ali na hora, já colocava a sandália. Eu sei que peguei a minha roupa e cheguei em casa correndo. Meu falecido marido me ajudando, e eu me maquian-do, correndo. Fui pegar o trem lá em Bangu, quando cheguei lá em Deodoro o trem variou, e eu com aquela vela, a vela ia para lá, vinha para cá. Eu pensava: “Meu Deus do céu, primeiro ano de escola, ainda vou chegar com a roupa despencada na avenida.”. Fui na minha fé, atravessei a Presidente Vargas correndo, cheguei na avenida na hora do desfile. A Mocidade foi campeã, com o enredo sobre o descobrimento do Brasil. Aquilo, para mim, foi um marco.

Fui conhecendo as pessoas, fazendo amizade com Maria, uma pessoa maravilhosa que eu amo de paixão. Fiz amizade com ela no Império Serrano. E eu fui ficando, sem me sentir conhecida no meio do samba.

Eu acho que a coisa mais importante do ser humano é a humildade, porque o ego é um perigo. E tem gente que põe um cargozinho, já está com o ego lá em cima, com o nariz para cima. O ego é igual a implosão, eu falo todo dia em casa com a minha filha, depois que captou aquela sirene, caiu e não se levanta mais. E eu acho que o ser humano, ele tem que parar de se incomodar com a vida dos outros.

No samba, em qualquer coisa. O samba é uma alegria, mas tem gente que não aproveita aquele momento. Eu acho que esse momento que nós vamos lá para a Avenida, ele nos dá muita graça, como eu, particularmente, tenho o maior orgulho de falar. A Mocidade me faz muito feliz. Eu conheci países na Europa toda fazendo show. Eu, com a minha colega lá no Japão, falei assim: “Meu Deus! A gente dura igual um coco e estamos aqui tirando maior onda.”. Eu falava para a minha filha, quem disse que eu já estive na Suíça? Eu já viajei o mundo todo. Eu comprei um apartamento modesto, digo mesmo, com dinheiro de samba. Na época, o samba bombava nessas casas noturnas, como o Scala, e eu aproveitei muito.

O samba não é de ninguém. O samba é de todo mundo. Todo mundo é dono do samba. Tem gente que sente que é o dono do samba. Dono do samba nada! O dono do samba somos todos nós. O samba é um momento, é alegria. E quem sabe aproveitar, aproveita esses bons momentos. Hoje em dia existe muito desrespeito com as baianas, com a velha guarda. Pensam que baiana é o quê? Baiana é baiana, é um suporte. Eu não fui passista, mas muitas eram passistas, porta-bandeira, e chegaram ao final como baiana e depois velha guarda.

Meu sonho é findar meus dias na Mocidade, na velha guarda. Mas, independente de qualquer coisa, eu amo minha escola. Ela tem muito respeito comigo. Eu fiquei nessa situação de não poder forçar muito, porque eu perdi a cartilagem do joelho direito. O fisioterapeuta falou para mim: “A senhora não pode abusar.”. A escola me fez uma surpresa: me deu uma cadeira de rodas para eu poder sair, ir para aqui, ir para ali. Quer dizer que temos que ser gratas.

Eu tinha um grupo de baianas que ganhou o concurso da melhor feijoada do Rio de Janeiro. Ganhamos vários concursos, porque eu sou assim, eu chamo para trabalhar comigo pessoas que realmente vêm com garra, não com interesse. Não vou dizer que nós não ganhamos dinheiro na Mocidade, ganhamos. Mas, no início, não ganhamos. Então, vamos por amor. Precisa ter amor à sua agremiação. A gente também gosta de dinheiro, mas você não pode pensar só no dinheiro. Você quer elevar o nome das escolas.

Eu tenho quatro estandartes de ouro. Eu tenho um estandarte de ouro da cultura negra. Eu tenho um estandarte da Câmara dos Vereadores. A parede da minha casa, no meu quarto, é cheia de quadro. Eu fico orgulhosa de ver aquilo. É meu trabalho. Foi meu trabalho. Eu tenho fotos com o presidente da República, o Lula. Eu tenho fotos com ele. Então, são recordações que você vai guardando. É um arquivo que você tem.

**UM BALANÇO DOS
ESTUDOS SOBRE
ESCOLAS DE SAMBA**

Carnaval é bom para brincar, para fazer e para pensar

Maria Laura Cavalcanti

Falar sobre o estudo do carnaval é situar-se dentro de uma imensa conversa com muitas vozes, a minha é a de uma antropóloga, pesquisadora apaixonada pelo carnaval.

Vou abordar uma das dimensões fundamentais da vida das escolas de samba: seu desfile festivo. É uma forma de vivenciar o carnaval que as escolas definiram para si desde os anos 1930, quando ingressaram no calendário oficial do carnaval citadino. O desfile festivo configura uma dimensão fundamental da vida das agremiações.

Começo trazendo um registro datado de fevereiro de 1964, encontrado no meu diário de menina criada no Posto Seis, em Copacabana. Essa menina que fui escreveu o seguinte em seu diário: “Vimos no sábado uma escola de samba. Nunca tinha visto uma. Linda, era a Portela. Todo mundo gostou. Principalmente eu, minha irmã, meu pai e minha mãe. Fomos dormir às duas horas da manhã”. Como campeã daquele ano, a Portela, que até hoje me encanta, havia desfilado na Avenida Atlântica naquele sábado posterior ao carnaval. Quem sabe não vi a porta bandeira Vilma Nascimento bailando nesse desfile com seu mestre sala e o estandarte da escola?

Esse misto de admiração e curiosidade seguiu em frente. Salto 20 anos para fevereiro de 1984, quando, já mestre em antropologia, fui instada pela diretora do Instituto Nacional do Folclore (hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular), Lélia Coelho Frota, a pesquisar as artes da produção do carnaval das escolas de samba. Lélia já organizara os contatos com os diretores da União da Ilha do Governador com a ajuda da professora e carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, cuja mãe trabalhou no Instituto Nacional de Folclore.

Lélia, com a visão aberta que tinha do dinamismo das culturas populares, queria trazer o universo das escolas de samba para dentro do Museu de Folclore Edison Carneiro. Fui fazer a pesquisa a 15 dias do carnaval de fevereiro de 1984, e simplesmente imergi de corpo e alma na produção do carnaval da União da Ilha do Governador. O enredo de

Geraldo Cavalcante era “Quem pode, pode. Quem não pode...”, elaborado com base em um conjunto de provérbios populares. O trabalho de campo foi realizado no barracão da escola, situado na Zona Portuária, na quadra da escola e nas casas-ateliês de chefes de ala na Ilha do Governador. Geraldo Cavalcante, o carnavalesco a quem sou profundamente grata, me acolheu com muita simpatia e generosidade. Ele havia sido bailarino do Teatro Municipal, e tinha começado no carnaval pelas mãos de Joãozinho Trinta. Por meio dessa pesquisa junto à União da Ilha do Governador, conheci, portanto, o nascimento do carnaval da Era do Sambódromo, equipamento urbano inaugurado naquele desfile de 1984; e também o início do carnaval da Era da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), constituída no ano anterior, e que, desde então, organiza o desfile carnavalesco das chamadas grandes escolas do Rio de Janeiro e regiões conexas.

Naqueles quinze dias, dediquei-me intensamente à pesquisa do fabrico do carnaval, transitando entre o barracão – onde as alegorias simples e muito lindas ganhavam forma e cor –, a quadra da escola ligada às comunidades de origem – onde ensaiavam a bateria, mestre sala e porta-bandeira –, e as oficinas de alas situadas na Ilha. Naquela época, as chefes de ala que contatei faziam as fantasias dos componentes de suas alas nas próprias casas. Era um ambiente genial, porque as casas ficavam reviradas e elas chamavam seus lares, jocosamente, de barracões de escola, hoje saudosos barracões de escola.

Esse começo marcou o percurso que segui. Do impacto, resultou o primeiro artigo que escrevi sobre carnaval: “Barracão de ala, barracão de escola: breve estudo dos bastidores do carnaval”. A Ilha, com a sua simpatia e alegria envolventes, e a imersão no ambiente febril e acolhedor da produção de um carnaval definiram caminhos de pesquisas futuras. Definiu-se naquele ano de 1984 o desejo de acompanhar todo o ciclo anual do fabrico do desfile por uma escola de samba, cuja complexidade sociológica e cujas riquezas cultural e artística eu tinha podido apreender.

Pulando muitas coisas que aconteceram nesse meio de caminho, em 1986, conheci Eduardo Braga (falecido em 1988) e Paulino Espírito Santo (falecido em 1990) no barracão da Mocidade Independente de Padre Miguel, então situado na Cidade Nova, próximo à estação de metrô que ali havia. Maria Augusta Rodrigues me apresentou a eles, duas pessoas excepcionais, e pude realizar pelo Instituto Nacional do Folclore, com

o apoio do Senac, um breve documentário sobre o trabalho no barracão para o carnaval daquele ano.

Para minha surpresa, no ano seguinte, 1987, fui convidada a ser jurada de enredo no desfile das grandes escolas; e, em 1988, pude assistir (nessa penosa condição de julgar aquilo que sabemos resultar do enorme esforço e dedicação de tantos) o magnífico desfile da Vila Isabel, *Kizomba, Festa da Raça*, um marco emocionante. Comemorava-se então o “Centenário da Abolição” e, com base nessa vivência, estudei emergência e ressignificações da temática racial nos sambas-enredos e enredos das escolas de samba no Rio de Janeiro, com foco especial no ciclo do Salgueiro.

O carnaval decididamente me abraçava e, no começo dos anos 1990, quando já tinha reaberto meu doutoramento em antropologia, conheci Lilian Rabelo, então esposa do Renato Laje. Eles vinham de dois carnavais bem-sucedidos na Mocidade e queriam tentar o tricampeonato. Vinham do “Chuê Chuá, as águas vão rolar”, que eu tinha assistido também das arquibancadas naquele ano de 1991, um carnaval realmente espetacular. Eles estavam sendo recontratados pela Mocidade, e, então, lá fui eu, junto com eles, realizar o sonho de acompanhar todo o ciclo anual da produção de um carnaval.

Na época, em função do prestígio do mecenas e patrono do jogo do bicho Castor de Andrade, não havia disputas e facções internas na Mocidade. O ambiente favorecia o trânsito necessário para uma pesquisa por todos os meandros do fabrico do Carnaval. Além do apoio que tive todo tempo por parte dos carnavalescos Lilian e Renato, que me avisavam e me franqueavam muitos de seus passos, a pesquisa foi logo autorizada pelo presidente da escola, Paulinho Andrade, filho de Castor de Andrade. Pude acompanhar, assim, com dedicação integral e apoio do antigo Instituto Nacional de Folclore, onde eu trabalhava, o fabrico do Carnaval do “Sonhar Não Custa Nada, ou quase nada ...”, de 1992, pela Mocidade de Padre Miguel. Um processo riquíssimo que resultou num belíssimo carnaval.

Essa pesquisa gerou o meu livro, *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao desfile*, onde relato e analiso todo o ciclo anual do carnaval de uma escola de samba, desde a escolha do enredo até sua realização no desfile festivo. Desde 1984, portanto, eu acompanho o Carnaval, o carnaval da Era do Sambódromo, um marco na história do Carnaval carioca.

Por isso, aceito e problematizo conceitualmente a natureza espetacular do desfile das escolas de samba. Já argumentei em detalhe como festa e espetáculo se complementam no carnaval do sambódromo, por vezes de forma tensa, mas sempre complementar. Aceito e problematizo também a dimensão ritual e competitiva do desfile. Entre 1983 e 1984, o gradiente hierárquico dos desfiles carnavalescos das tantas escolas de samba da cidade e arredores alterou-se também significativamente.

Mais tarde, um aspecto que veio acentuar a distância entre o carnaval das chamadas grandes escolas e as demais foi a construção da cidade do samba, em 2006, cuja inauguração foi estudada por Ricardo Barbieri. O olhar que desenvolvi, complementar a tantos outros, deriva de uma vivência feita de muitos diálogos e parcerias. Em meio a essa grande conversa, tendo me especializado na antropologia dos rituais, simbolismos, narrativas e performances, estabeleci como ponto de partida para pesquisas a natureza ritual e altamente simbólica do desfile carnavalesco das escolas de samba, uma forma de celebrar o Carnaval que as agremiações construíram para si em meio a tantas outras formas possíveis de celebrar o Carnaval. E a forma estética do desfile é um achado de força cultural duradoura.

No campo da antropologia das sociedades urbanas e dos rituais, três trabalhos anteriores foram muito importantes nessa trajetória de pesquisas. São os trabalhos de Roberto DaMatta, que trouxeram o tema do carnaval como central para a compreensão da formação e dinâmica da sociedade brasileira. DaMatta iluminou a capacidade de articulação social das escolas de samba de uma forma muito interessante. Há o trabalho do Gilberto Velho, também meu interlocutor próximo, especializado na antropologia das sociedades urbanas, onde todos os bairros e regiões se conectam. Velho enfatizou o trânsito dos sujeitos sociais no dia a dia das grandes metrópoles, o que lançou luz sobre a figura dos mediadores culturais, que, como os carnavalescos, são aquelas pessoas sempre transitando entre esferas de atividade distintas, sempre cruzando fronteiras entre mundos sociais diversos. Há ainda o trabalho da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, que chamou atenção para a natureza barroca da visualidade do desfile carnavalesco. Ela enfatizou também a presença do mecenato do jogo do bicho na história das escolas de samba. Vindo de uma socióloga paulista, é notável que ela tenha afirmado com todas as letras a centralidade do Rio de Janeiro na difusão do carnaval pelo país

desde o século XIX. Esses trabalhos são pilares sobre os quais construí minha própria visão do carnaval das escolas de samba.

Com essas ideias na cabeça e com a vivência junto aos sujeitos e aos grupos mais diversos envolvidos no fabrico de um carnaval, sintetizo pontos centrais da abordagem elaborada ao longo desses anos. Primeiro, há a qualidade ritual do desfile festivo. Uma dimensão que pode ser bem aprendida quando nos damos conta do forte laço das escolas de samba com a experiência da passagem do tempo. O ano de uma escola de samba está sempre à frente do ano histórico. Falando desde 2024, vale observar que quem faz carnaval já está em 2025, porque tudo na vida relativa ao desfile de uma escola de samba converge para o grande momento festivo. Cada novo ciclo inaugura um calendário cheio de conteúdos tradicionais permeados por inovações, um tempo cheio de afetos, cheio de memórias. O carnaval sempre renasce das suas próprias cinzas. Ele já está nascendo, mal o anterior acabou.

Em minhas pesquisas, busquei apreender esse movimento anual tão pleno de uma escola de samba cujas etapas rumo ao desfile se interligam de modo orgânico, em uma sequência necessária, até o momento da culminância festiva. No coração do desfile, experimentamos uma outra experiência da passagem do tempo que se aproxima muito mais do êxtase, porque ali importa a duração plena, que subverte a neutralidade e a dureza da cronometragem. Tudo isso é conduzido por sofisticadas formas de arte, de sonoridades e musicalidades, de tradições culturais cuja natureza coletiva ressignifica também saberes eruditos. Inúmeros talentos individuais e saberes de segmentos sociais e coletividades diversos se fazem presentes.

Nos idos dos anos 1980, em conversa com Fernando Pamplona, carnavalesco e professor da Escola de Belas Artes, ele logo me disse: “Sem enredo, não há desfile”. Os enredos são o elemento expressivo básico de um desfile e servem de elo para a mobilização de cada vez mais gente, grupos e setores de uma escola de samba, que vai transformá-lo, com seus segmentos específicos, na linguagem musical e melódica do samba-enredo, acompanhado pela poderosíssima percussão da bateria; e transformada na linguagem visual e plástica das fantasias e alegorias. Por isso, como disse acima, o desfile traz uma tensão complementar entre o samba no pé e a evolução dançante das alas (a festa) e a visualidade (o espetáculo). Essa tensão é uma das graças do desfile carnavalesco.

Outra característica fundamental é a natureza competitiva do desfile. Quando os integrantes da escola entram na avenida, todos querem fazer um grande desfile. A rivalidade é fundamental. A competição requer consenso em torno de regras que, embora muito disputadas, a bem ou a mal, precisam ser aceitas para o desfile acontecer. E requerem outra complicação: o olhar externo de julgadores.

Importante observar que essa dimensão competitiva é contrabalçada pelas dimensões artística, musical e expressiva que tornam tudo tão belo e interessante. Não importa em que gradiente hierárquico você esteja, e mesmo se você vai ganhar ou perder, trata-se sempre de dar o melhor de si por parte de cada setor e de cada componente da escola. Todo bom entendedor de carnaval – isso é uma característica maravilhosa do desfile das escolas de samba – sabe reconhecer quando a escola que ganha é uma escola que mereceu ganhar. Esse é sempre um debate animadíssimo depois da Quarta-Feira de Cinzas. Essa memória, constituída a cada ano, vai se depurando através das décadas e agora pelos quase 100 anos de vida das escolas.

Por todas essas razões, as escolas de samba foram capazes de absorver processos urbanos e culturais amplos que constituíram a grande metrópole do Rio de Janeiro. A expansão da cidade rumo às periferias, a expressão e a agência cultural das camadas sociais mais desfavorecidas, com grande presença da população negra, a participação das camadas médias urbanas, já crescente nos anos 1950, e a mudança da natureza do mecenato do jogo do bicho a partir dos anos 1970. Isso tudo despertou e desperta a atenção de cronistas, compositores, a fala dos intelectuais orgânicos, dos bailarinos e artistas, de suas lideranças, de jornalistas, da mídia nacional e mundial, de literatos, de historiadores e cientistas sociais, entre tantos. Esse carnaval, que aos poucos obscureceu e engoliu o carnaval dos ranchos e das grandes sociedades, foi decisivo, ao longo do século XX, para o Rio de Janeiro tornar-se o que veio a ser, em todas as suas tensões, conflitos, colaborações, imensos problemas e vitalidade.

Graças à força de sua arte e capacidade de adaptação a diferentes ambientes urbanos, esse carnaval teve, desde os anos 1940, imensa capacidade de se difundir país afora. Lembremos que o enredo é um dispositivo expressivo, aberto, que, renovado a cada ano, fala daquilo que é significativo em determinado momento histórico para determinada cidade do país, para as comunidades reunidas nas escolas de samba. Essa

expansão do carnaval das escolas de samba pelo país – e também pelo mundo – é um aspecto pouco conhecido da vida das escolas de samba, sobre o qual Renata Gonçalves e eu publicamos em 2020 – em plena pandemia! – o livro *Carnaval Sem Fronteiras*, que mostra a expansão das escolas de samba por inúmeras cidades brasileiras. De Manaus ao Rio Grande do Sul, passando por Pernambuco, por São Paulo, pela tríplice fronteira, Uruguai, *Paso de los Libres*, encontramos o carnaval das escolas de samba. Ou seja, ao mesmo tempo em que as escolas se expandiam dentro da cidade do Rio de Janeiro, seus atores sociais, ao migrarem, levavam consigo Brasil afora seus saberes, conhecimentos, e sua forma de celebrar o carnaval. Essa expansão revela o potencial criativo, artístico e adaptativo do enredo, porque o enredo fala do que é relevante para as pessoas a cada novo ano.

Na pesquisa do *Carnaval carioca*, em que pude acompanhar o fabrico do Carnaval de 1992, do “Sonhar Não Custa Nada”, logo me dei conta da imensa diversidade de mundos sociais e artísticos diferentes abrigados na produção de um carnaval. Temos muitos carnavais dentro do fabrico de um carnaval. Muitos dos meus orientandos, hoje, colegas, trabalharam com isso. Fizemos um grupo de trabalho, um momento muito feliz da minha atividade na UFRJ. Além da coletânea que mencionei, organizamos, Renata Gonçalves e eu, outra coletânea, em 2009, *Carnaval em Múltiplos Planos*, que busca dar conta da riqueza e multiplicidade dos saberes e artes que vivem dentro das escolas de samba.

Nessa coletânea, há trabalhos como o de Simone Toji, hoje no IPHAN de São Paulo, que fez uma pesquisa criativa sobre assistentes homens e mulheres da Mangueira. Nilton Santos, em *Arte do Efêmero*, resultado de doutoramento, focalizou a construção de diferentes estilos artísticos no carnaval carioca. Ricardo Barbieri pesquisou as chamadas pequenas escolas, o pessoal que desfila na Intendente Magalhães, que recebe pouca ou nenhuma atenção da grande mídia e trouxe para a luz *A Acadêmicos do Dendê, quer brilhar na Sapucaí*. Sua pesquisa de doutorado, Carnaval em Manaus, revelou a insuspeita grandiosidade do Carnaval das Escolas de Samba daquela cidade. Hugo Menezes iluminou a valorosa luta das Escolas de Samba do Recife em *Tem Samba na Terra do Frevo*. Renata Gonçalves realizou no mestrado um estudo que é referência: *Os Ranchos pedem passagem*. No doutorado, tendo por interlocutor Mestre Dionísio, ela registrou sua trajetória na dança do balé Afro-negro, de Mercedes Ba-

tista; e acompanhou o trabalho de transmissão de saberes de *A dança nobre no carnaval carioca* na Escola de Mestre Sala e Porta Bandeira, que se tornou uma referência no país. Felipe Barros, no seu doutorado, lançou luz sobre a sensacional arte sonora das baterias das escolas de samba a partir de um profundo estudo de caso sobre o Salgueiro. Vinícius Natal trabalhou com as distintas concepções de memória vigentes no Salgueiro. E, no doutorado, com *Cenografia Carioca*, estudou a atuação dos cenógrafos das grandes sociedades, vislumbrando no passado de seus barrações uma antiga tradição artística ressignificada pelas escolas de samba.

Ao concluir não posso deixar de mencionar meus queridos amigos e parceiros na luta pela abordagem do Carnaval dentro das universidades. São eles: Fred Gois, na área das letras da UFRJ, com um trabalho notável sobre o Carnaval de Nova Orleans e sobre gêneros literários nos sambas-enredo. E Felipe Ferreira, na UERJ, com excelentes pesquisas sobre a história do Carnaval no Rio de Janeiro e também na França.

Carnaval é isso. Uma conversa infinda, feita de muitas vozes. Obrigada!

Referências

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008 [1994].

CAVALCANTI, Maria Laura V.C. & GONÇALVES, Renata de Sá (Orgs.) *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Ed., 2009

_____. (Orgs.) *Carnaval sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Ed. MauadX, 2020.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Eds., 1979.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo:Ed. Brasiliense, 1992.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade. Ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Por uma História das escolas de samba

Martha Abreu

Quando criança, aprendi a gostar de escolas de samba graças a meu pai, que me levava nos desfiles da Presidente Vargas. Eu adorava, mas não entendia muito bem o que estava acontecendo. Por que eu e meu pai estávamos ali naquele espetáculo? Eu não pertencia àquelas escolas, mas eu gostava de estar ali.

O desafio de entender as diferenças de pertencimentos acabou se tornando o foco principal da própria carreira de historiadora que iria trilhar a partir de 1979, quando me formei. Mas, na faculdade de História, nos anos 1970, pensar em História de carnaval – ou História das escolas de samba – era quase impossível. O então curso de História da UFRJ trabalhava unicamente com História Política e Econômica. Ponto final. Naquela época, estávamos em plena ditadura militar e não eram aprofundados os estudos de períodos após 1930.

A ideia que existia entre os historiadores, – que repetiam as máximas de cronistas, jornalistas e ideólogos nacionalistas –, também não ajudava à pesquisa, pois os carnavais eram naturalmente vistos como locais onde o Brasil se encontrava e se fundia numa festa pretensamente para todos. Paralelamente, a historiografia mais progressista dizia que os carnavais eram locais de alienação, que as festas eram caminhos de fuga e escape da dura realidade da vida.

Nenhum dos dois caminhos ajudava à compreensão de que carnavais e escolas de samba eram frutos de mudanças, lutas e escolhas de muitos sujeitos sociais e políticos no tempo e em diferentes conjunturas. Carnaval e escolas de samba não existiram desde sempre e não necessariamente tinham que se tornar o que se tornaram.

Até os anos 1990 foi muito difícil pensar em alguma História das festas ou dos carnavais. Mas é evidente que o livro do Roberto Da Matta, “Carnavais, malandros e heróis”, de 1979, foi um marco. Era o primeiro estudo acadêmico sistemático sobre os carnavais. A universidade demorou muito tempo a se preocupar com o carnaval, tanto no campo da Antropologia como no campo da História.

Não posso deixar de destacar aqui o inovador trabalho de Rachuel Valença, de 1981, que escapava desse ambiente conservador das universidades. Nei Lopes, por sua vez, também tentava pensar as escolas de samba fora dos modelos existentes, fora do paradigma do carnaval e dos sambas como locais de formação de um Brasil festivo e mestiço. Havia pesquisa e produção sobre as escolas de samba, mas fora das universidades e sem o devido reconhecimento da historiografia.

Quando comecei a estudar as festas populares, na década de 1990, fiz parte de um movimento de historiadores que buscava pensar a História para além das estruturas econômicas. Tivemos importantes trabalhos sobre História social das festas e dos carnavais, que traziam para o centro das atenções os criadores populares e negros dos desfiles e das escolas, suas redes, memórias e protagonismos; os sambistas, os músicos e foliões – e não só autoridades, governos e intelectuais brancos.

Em comum, esses trabalhos buscavam as ações dos sujeitos sociais, suas subversões e resistências frente aos controles urbanos e higiênicos, aos valores e padrões musicais e festivos europeizantes. Os historiadores de ofício, depois da abertura política, na década de 1980, transformaram seus interesses, incorporando à pesquisa acadêmica a perspectiva de uma História “vista de baixo”. Ou seja, passaram a incorporar escravizados, libertos, operários e mulheres na grande narrativa da História do Brasil.

Aos poucos, fomos percebendo que conhecíamos quase nada sobre as escolas de samba, importantes instituições comunitárias, sociais e políticas, para muito além dos desfiles nos dias de carnaval. Ao longo de 100 anos de existência, faltavam estudos sobre seus fundadores e membros, sobre suas relações de trabalho e as articulações com poderes locais para a legitimação de suas expressões. Também não havia pesquisas sobre as associações carnavalescas, fossem grupos, blocos, ranchos, cordões ou escolas, nas diversas conjunturas que os formaram, reconstruíram e transformaram.

Mesmo assim, a mudança de perspectiva nos cursos de História foi lenta. Ainda nos anos 2000, pairava a ideia, e alunos foram reprovados por isso em seleções de mestrado, de que não se precisava pesquisar a História das escolas de samba ou dos carnavais: ela já estaria pronta.

Mas o que significava estar pronta? Já sabíamos tudo?

Como os textos sobre as escolas de samba geralmente se confundiam com as explicações sobre o samba, compreendido como gênero

musical mestiço e nacional, acabava se divulgando e cristalizando mais uma versão atemporal, original e ideológica da brasilidade do que um processo histórico de muitas disputas e conflitos. Até mesmo historiadores da política ajudaram a coroar essa perspectiva ao atribuírem ao Estado, especialmente ao período dos governos Vargas (1930/37/45), o reconhecimento e a aceitação do samba e, por extensão das escolas de samba, na sociedade brasileira. Da perseguição ao estrelato; da repressão ao reconhecimento e celebração nacional.

Estas explicações seguiam bem de perto visões divulgadas por intelectuais próximos aos governos Vargas, que buscavam estimular a perspectiva de que o Brasil era fruto de uma positiva e harmoniosa mestiçagem racial e cultural. Se não tínhamos democracia política, em tempos de ditadura do Estado Novo (1937-45), podíamos apresentar para o mundo imagens da democracia racial, do samba e das escolas de samba como símbolos de governos populares que pretensamente se encontravam com a nação e sabiam valorizá-la.

Como já afirmou Rachel Soihet, pouco se discutia sobre a ação e o protagonismo dos populares e negros em garantir o reconhecimento e a realização de suas expressões festivas em meio a muitas ações repressoras. Pouco se reconhecia o agenciamento político dos setores populares em meio a muitas avaliações sobre sua incapacidade de lutar pela cidadania.

A partir dos anos 2000, uma mudança de paradigma sobre as formas que entendemos o Brasil, sua população e cultura, vai atingir diretamente os estudos sobre as escolas de samba e sobre o próprio samba. Se a produção dos historiadores dava maior atenção aos debates sobre populares e cultura popular, numa perspectiva predominantemente de classe social, especialmente após o reconhecimento dos patrimônios imateriais negros¹, da Lei 10.639, de 2003,² e das políticas de ações afirmativas, rompe-se com o silenciamento sobre o racismo na sociedade brasileira. Desde a Constituição de 1988, se intensificava oficialmente a luta contra a ideia de que no Brasil se vivia uma democracia racial.

¹ O Decreto 3551 de 2000 instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro. Entre muitos bens afro-brasileiros considerados patrimônios culturais do Brasil, podemos citar, o jongo do Sudeste e as matrizes do samba no Rio de Janeiro. Ver <https://observatoriodopatrimonio.com.br/site/>

² Lei que determina que em todos os estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, seja obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

As novas pesquisas em História, em diálogo com os movimentos sociais negros, não apenas passaram a denunciar o racismo, as políticas de inferiorização racial e de reprodução do racismo ao longo da História do Brasil. Um novo campo de estudos sobre o Pós-Abolição foi aberto, problematizando as respostas ao racismo e valorizando as ações de resistência e transformação dos descendentes de africanos, para além da necessária denúncia do sofrimento, da opressão e da marginalização.

Se a população negra desaparece dos livros de História após a Abolição da escravidão (1888), ela teria realmente ficado à margem da História e dos movimentos sociais? O que aconteceu com a população negra depois da abolição da escravidão, ao longo da primeira metade do século XX, exatamente a partir do momento que são fundados os clubes e grupos carnavalescos?

A partir, principalmente, da primeira década do século XXI, começaram a crescer estudos nos cursos de História sobre os movimentos negros na Primeira República (1889-1930). Havia estudos sobre a fundação de jornais, associações literárias, teatrais, de todos os formatos; sobre a atuação de professores, literatos, músicos e políticos negros; assim como sobre a mobilização dos movimentos de trabalhadores negros, denunciando o racismo e lutando pelo completo exercício da cidadania. Esses estudos, grande parte realizada por historiadores negros, mostraram o quanto a população negra encontrou muitas formas de proteção, afirmação, organização e construção de novos caminhos de vida numa sociedade excludente em termos sociais, econômicos e raciais.

Um dos campos mais importantes desses novos estudos e pesquisas foi o do associativismo negro, visível na organização de associações políticas, grupos literários e sociedades dançantes e carnavalescas. Como afirma Petrônio Domingues, as associações negras foram – e são – espaços de luta pela igualdade de direitos, vivência de solidariedade e proteção contra o racismo.

As escolas de samba, como instituições sociais e políticas, devem ser situadas nesse campo do associativismo negro – e não só no momento festivo e espetacular dos carnavais. Como nosso seminário ofereceu uma pequena amostra, essa perspectiva abriu uma enorme pauta de pesquisa histórica. Começaram a ser produzidos estudos sobre os fundadores das escolas; sobre seus líderes e suas relações com sindicatos, partidos políticos, vizinhos e familiares; sobre a importância da presença das mulheres e da criação de redes de apoio, solidariedade e proteção; sobre as relações com diferentes

governos e conjunturas ao longo da História do Brasil na criação de estratégias para realização das festas e dos sambas.³

Enfim, as escolas de samba passaram a ser vistas como poderosos locais de transmissão dos saberes, de defesa, de luta, de negociação política e de exercício da cidadania. Ali, costuravam-se trabalho, família, religião, educação, política e lazer. Verdadeiras escolas, como avaliaram Ismael Silva e Cecília Meirelles. A escolha do nome “escola” para associações carnavalescas revelava significados profundos. Celebrava-se a sociabilidade, a espiritualidade, os aprendizados e os sambas negros.

Assim, temos agora uma nova chave para contar outra História do Brasil a partir da luta da população negra contra o racismo e pela cidadania plena. Sim, os setores populares e negros sabiam se organizar e exigir direitos: nos sindicatos, nas associações religiosas, musicais, dançantes, recreativas e carnavalescas. E essas associações não surgiram, na década de 1930, como iniciativa de governos autoritários ou populares. Estão sendo criadas desde o final do século XIX e início do XX nas lutas por um republicanismo completo desde o tempo da Abolição. A História das escolas de samba nos permite mostrar que o povo, e o povo negro em especial, não assistiu bestializado à História da República ao longo do século XX⁴.

Um último aspecto que ainda precisa ser destacado é a proximidade do passado escravista e do legado africano com as lideranças de grupos, blocos e escolas de samba dos anos 1920 e 1930⁵. Pelos trabalhos de Nei Lopes, Rachel Valença e entrevistas do Centro Cultural Cartola, hoje Museu do Samba, com velhos sambistas, foi possível identificar que a maioria das lideranças dos “sambas de morro” – como eram chamados pela imprensa as expressões de partido-alto, jongo, calangos e as próprias escolas – era oriunda dos velhos vales do café fluminense, mineiro e paulista.

³ Entre os novos estudos, é importante destacar o documentário, produzido por então jovens historiadores da Vila Isabel: *Kizomba - 30 Anos de Um Grito Negro na Sapucaí*. Produzido em 2018, pelo Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel, o Vila Cultural, na época sob direção de Vinicius Natal, o filme tem direção de Nathalia Sarro e celebra o primeiro título da Unidos de Vila Isabel no grupo especial das escolas de samba. O desfile antológico marcou não só a história da agremiação, mas toda a história das escolas de samba e do carnaval carioca. Ver, <https://www.youtube.com/watch?v=lkDCnLuMTU>

⁴ A expressão bestializada faz parte do título do livro de José Murilo de Carvalho, “Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi” (São Paulo, Cia das Letras, 1987), do qual discordamos da análise sobre a prática da cidadania dos populares no início da República.

⁵ Nos jornais do Rio de Janeiro, até meados dos anos 1930, as denominações grupos, blocos e escolas de samba confundiam-se.

E como de lá vieram, eram filhos e netos de descendentes da última geração de africanos escravizados que chegaram ao Brasil na primeira metade do século XIX, pelo Cais do Valongo ou pelos portos clandestinos do tráfico no litoral fluminense. Não é à toa que trouxeram para a cidade do Rio de Janeiro seus patrimônios culturais e legados centro-africanos, como o surdo e a cuíca, tambores, pandeiros e muitos versos. “Versos em desafio”, como frisou Nei Lopes.

Ao chegarem no Rio de Janeiro, em diferentes momentos após a Abolição da escravidão (1888) os migrantes negros do Vale do Paraíba ampliaram o perfil social e cultural da cidade. Ao lado dos famosos baianos, tornaram o Rio de Janeiro uma cidade moderna e cosmopolita de muitas Áfricas. Ocuparam, com sua bagagem cultural e espiritual, a região próxima ao porto e à Praça Onze; subiram os morros da grande Tijuca, como Borel, Formiga, Estácio, Mangueira e Macacos; chegaram também às planícies dos subúrbios e áreas rurais próximas à cidade, como Vila Isabel, Madureira, Oswaldo Cruz e Padre Miguel; e à Baixada Fluminense, como Nilópolis e Duque de Caxias. Configurava-se, desta forma, o mapa geográfico e cultural das escolas de samba no Rio de Janeiro, em meio a muitos encontros e trânsitos musicais.

Para o leitor ter uma ideia de alguns exemplos, podemos destacar, na Mangueira, Jorge Zagaia, “membro n.1 da ala de compositores”, era de Santa Maria Madalena, no norte do estado do Rio de Janeiro; Maria Vidal dos Santos era de Porto Novo do Cunha, Minas Gerais; Geraldo Theodoro Pereira, de Juiz de Fora, Minas Gerais; Clementina de Jesus, nascida em Valença, também era figura assídua na Mangueira. Papel importante ali tiveram os filhos e netos de migrantes do interior do estado do Rio de Janeiro e Minas Gerais, como Cartola, Xangô da Mangueira, Devani Ferreira, Tatinho, todos grandes versadores.

Na Portela, entre os nascidos em Minas Gerais, podem ser citados Antonio Rufino dos Reis e Antenor dos Santos, ambos de Juiz de Fora; Noca da Portela, de Leopoldina; e Sebastião Vitorino, conhecido como Catoni, de Ouro Preto. Natal havia nascido em Queluz, vale do Paraíba paulista, e Ernani Alvarenga em algum lugar de São Paulo. Entre os filhos de egressos do Vale, Dodô da Portela era porta bandeira da escola, embora morasse no Morro da Providência; Tia Neném era filha de Vassourense e casou-se com o grande portelense Manacéia, de família com muitos irmãos sambistas; Monarco era filho de José Diniz, nascido em Ubá, Minas

Gerais, e considerava o pai um grande poeta; Waldir 59 era filho de um mineiro e Wilson Moreira, de uma mineira de Juiz de Fora, sem contar com inúmeros parentes de Paraíba do Sul.

Na Serrinha, em Madureira, entre os fundadores da Escola de Samba Império Serrano, João Batista da Cruz, pai de Djanira do jongo, Antenor dos Santos, Francisco Zacarias de Oliveira e Alfredo Costa eram de Minas Gerais. Do estado do Rio, José Nascimento Filho, destacado jongueiro, era de Três Rios; sua esposa Eulália era de São José de Além Paraíba; Aloísio Machado era de Campos; Mano Eloy, de Engenheiro Passos; Teresa dos Santos, a Tia Tereza, reconhecida jongueira, era de Paraíba do Sul, e Maria Joana Monteiro, a Vovó Maria Joana, nascida em 1902, era de Valença.

No Salgueiro, a lista impressiona. Neca da Baiana, Manuel Laurindo da Conceição, que chegara ao morro por volta de 1910, havia nascido em Valença, estado do Rio, pouco antes da passagem do século; Joaquim Casemiro, o Calça-Larga, havia nascido em Miracema, estado do Rio de Janeiro, em 1908. Calça-Larga teria chegado ao Morro do Salgueiro em 1932, quando começou a organizar “pastorinhas” e a dirigir os sambas das escolas do morro. Do interior do estado do Rio de Janeiro também podem ser destacados Paula da Silva Campos, a Paula do Salgueiro, de Cantagalo; D. Ana Bororó, de Campos; Manoel Dionísio, de Além Paraíba. Geraldo de Souza, o Seu Geraldo Babão, Eduardo do Salgueiro e os familiares de Jorge Bombeiro, D. Caboclinha e Tia Ciça, eram de Minas Gerais.

Se os fundadores e lideranças dos grupos carnavalescos trouxeram para a cidade do Rio de Janeiro suas tradições e recordações, também encheram a cidade de mudanças, modernidades e esperanças. A indústria fonográfica, os teatros de revista, as ondas do rádio e os desfiles dos carnavais do turismo correram atrás, abriram caminhos de inserção e novas desigualdades. Porém, mais do que tudo, as escolas de samba transformaram e continuam transformando a História do Rio de Janeiro e do Brasil. São nossas instituições centenárias.

Referências

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870 -1930*. Campinas: Unicamp, 2017 (Coleção Históri@Ilustrada, e-book).

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “*Não tá sopa*”: *Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016 (Coleção Históri@Ilustrada, e-book).

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, nº 67, 2014.

GALANTE, Rafael e BITTENCOURT, Renata. *Música e Modernismos Negros*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2024.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-alto, Calango, Chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.
SILVA, Sormani. *Escola de Samba Deixa Malhar: Batuques e outras sociabilidades*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 2018.

SOIHET, Rachel. *Subversão pelo Riso: Estudos sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Uberlândia, EDUFU, 2008.

VALENÇA, Rachel e VALENÇA, T. Serra, *Serrinha Serrano: o Império do Samba*. Rio de Janeiro, Record, 2017 (2ª. Edição).

Novas velhas vozes: repensando a escrita da história do samba

Vinícius Natal

É muito importante começar essa fala dizendo, óbvio, o motivo desse seminário. As escolas de samba, enquanto instituição cultural, completaram 100 anos. E esse é um fato que deve ser comemorado. Em que pese a disputa pelo protagonismo do centenário entre marcos de fundação de blocos e documentações, as datas comemorativas são boas para pensar. A própria Portela, em 2023, fez um enredo homenageando os seus próprios 100 anos, ainda que ocorra uma série de reivindicações em torno da legitimidade das datas e marcos simbólicos em torno das escolas de samba. E talvez sejam elas mesmas, as escolas de samba, as mais antigas instituições culturais do país que funcionam sem interrupção, com uma longevidade e uma capilaridade invejável.

Afinal, as escolas de samba se espalharam pelo Brasil e pelo mundo, e, hoje, difícil é o lugar em que não há uma escola de samba para se visitar em um local próximo. Portanto, afirmar que as escolas de samba são uma das principais instituições do Brasil não é exagero. Para os sujeitos que construíram essa história, também é mais que necessário. Pois é importante sempre enfatizar que as escolas de samba são frutos de filhos e netos de escravizados, as quais, no período pós-abolição, foram criadas como forma de busca de cidadania, divertimento, mas também como uma maneira potente desses sujeitos mostrarem suas músicas, seu lado artístico, em um país racista que excluía e ainda exclui essas camadas dos processos decisórios de poder.

É muito curioso, quando a gente olha ao longo desses cem anos e enxerga que alguns atores fundamentais para a história ficam longe dos holofotes e dos debates públicos e intelectuais sobre as agremiações e seus rumos. Mal conhecemos os seus fundadores. Pouco sabemos sobre o rosto e a origem familiar de agremiações que, por um acaso, hoje rendem altas cifras para as famílias e os cofres públicos. Ignoramos a ideia de que as escolas são entes coletivos, em privilégio de figuras eleitas como deuses ou salvadores da pátria dentro das escolas de samba.

Preferimos esquecer também que boa parte dessas escolas nascem pelas mãos de compositores e mães de santos, como Dona Esther, Tia Maria, Tia Fé, Tia Sirene, dentre outras. O terreiro, portanto, se constitui como um lugar não só sagrado para as religiões de matriz africana, mas central para se analisar e pensar as instituições escolas de samba e os fluxos culturais do país.

A definição do que é ou não é escola de samba, o que a constitui e o que deve ser valorizado, passa longe do crivo daqueles que possuem em sua família e vivência uma ampla conexão com essas organizações. Valoriza-se, muitas vezes, somente as proposições de sujeitos externos a essas instituições. E aqui, o marcador racial é flagrante ao privilégio branco da narrativa, em detrimento de outras vozes silenciadas nesse processo. Se há essa ausência de representatividade nas esferas de construção intelectual, tal fato se reflete também nos círculos acadêmicos.

Não só ficam de fora intelectuais da escrita, como Vagalume, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Ana Maria Rodrigues, Martinho da Vila, Nei Lopes, entre outros, mas também intelectuais sambistas, como passistas, casais de mestres-salas e porta-bandeiras, ritmistas e mestres de bateria que inventam e reinventam o som da diáspora negro-africana na Marquês de Sapucaí anualmente. O que seria, afinal, a paradinha funk de mestre Jorjão, executada pela Viradouro em 1997, senão uma reinvenção desses sons da diáspora¹?

Trago alguns nomes de intelectuais negros importantes que, com uma larga conexão com os sambistas, seus terreiros e favelas, foram, durante muito tempo, ausentes desses circuitos intelectuais que produzem conhecimento sobre escola de samba e formam narrativas. Vale dizer que considero a intelectualidade em um sentido mais amplo, não restringido apenas aos bancos universitários, mas também ao dia a dia, ao cotidiano do samba e aos saberes tradicionais populares negros.

Cabe ainda afirmar que, longe da intenção de abordar uma totalidade dos nomes desses sujeitos, elegi alguns exemplos que podem ser muito significativos para a nossa reflexão sobre o lugar de uma produção intelectual marginalizada sobre a escola de samba.

¹ Para saber mais sobre, ver o livro de Antonio Spirito Santo, “Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil”, o qual apresenta, de forma concreta, a influência de ritmos africanos na constituição do samba.

O primeiro nome que eu gostaria de ressaltar é o de Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, um jornalista que viveu entre 1875 e 1946 na cidade do Rio de Janeiro. Vagalume escrevia sobre o cotidiano popular negro, a partir das suas andanças nos trens, subúrbios, bailes dançantes e rodas de samba realizadas nos morros da cidade. Em 1933, lançou um livro chamado *Na Roda do Samba*. O livro é dividido em duas partes. Na primeira, ele relata as transformações que aconteciam na cidade e no samba, como, por exemplo, o vertiginoso crescimento da indústria fonográfica e a diferenciação que ele faz, até com uma certa dose de humor, entre sambistas e “sambestros”, ou seja, entre aqueles que eram sambistas “autênticos”, que viviam na entranha dos morros e dominavam os códigos de conduta e saberes do samba, e os “sambestros”, como ele vai chamar aqueles que nada sabiam de samba e só queriam utilizá-lo como produto comercial.

Vagalume chega mesmo a acusar Francisco Alves, que ele apelida de Chico Viola, como um usurpador de sambas e uma figura prejudicial ao samba autêntico do morro. Já na segunda parte do livro, ele descreve o cotidiano desses morros, as batucadas, mas principalmente, ressalta os nomes dos sambistas que habitavam ali, contando causos e histórias. Então, esse livro serve como um importante relato de experiência de localidades e pessoas, de ofícios e saberes. Ele se destaca também pela sua própria circulação na vida cultural da cidade – principalmente na vida suburbana – durante a noite, por isso o apelido de Vagalume.

É importante falar que ele não cita as escolas de samba em seu livro, muito porque, ainda que esse movimento estivesse em uma crescente, na década de 1930, era muito comum confundir as escolas de samba com blocos ou com outras organizações associativas comunitárias negras. Ou seja, essa definição ainda não estava posta de uma maneira eficaz a um público muito amplo. Entretanto, vale ressaltar o olhar aguçado de Vagalume sobre os nomes das pessoas, os sambistas, que participavam da cena associativa negra naquele momento.

Nas primeiras páginas do seu livro, ele chega a citar alguns amigos, e ali estão autoridades políticas e jornalistas, mas também muitos dos sambistas de primeira hora, que participaram ativamente das fundações das primeiras escolas de samba da cidade. Tudo isso demonstra uma preocupação com o modelo próprio do Vagalume, que privilegia o samba e o associativismo negro na cidade, onde esses sujeitos deveriam ser

valorizados, em detrimento de uma indústria fonográfica ascendente e excludente. Era essa indústria, liderada por sujeitos de uma classe média alta, formada em sua maioria por brancos, que comandavam as rédeas dessa produção e excluía as classes menos favorecidas desse processo – principalmente do acesso ao dinheiro.

É lógico também que não podemos ser inocentes e acreditar que não havia negociação entre as partes. Havia, e muita, como ainda há até hoje. Obviamente, muitos desses sambistas negociavam frequentemente, vendiam seus sambas conscientemente, faziam shows, viajavam em navios e eram contratados pelas rádios e pelos mesmos sujeitos que poderiam “meter o malho na esquina”, como se costumava dizer.

Mas o que seria essa negociação se não a sobrevivência em um país que tratava pobres e negros como a beira do mundo, “o transbordo do transbordo”, como nos disse Estamira²? Será que poderíamos dizer que seria uma negociação e uma mediação pela sobrevivência? Entre as ideias de apropriação e mediação, consciência ou dominação política, ficam questões que valem aprofundamento.

Com a gradativa consolidação das escolas na década de 1940, vou destacar aqui um outro nome importante para conhecermos, que é o nome do Miguel Moura. Ele viveu no Rio entre as décadas de 1920 e a década de 1970, foi um pintor de quadros e escultor, além de ser um dos fundadores da escola de samba Depois Eu Digo, do Morro do Salgueiro, na década de 1940 – essa foi uma das escolas que antecedeu o atual Acadêmico do Salgueiro. O Miguel participou ativamente dos circuitos de arte e das rodas de samba da cidade, tendo seu nome alcançado bastante circulação na imprensa e no mundo artístico da época.

É importante falar de Miguel Moura, pois assim como ele participou ativamente desse primeiro momento da fundação das escolas de samba, ele atuou como um artista visual nessas organizações. Desde a fundação da Vila Isabel, em 1946, quando ele migra do Morro do Salgueiro para o Morro dos Macacos, junto do Seu China, o Miguel implementou uma série de enredos que, a sua maneira, refletiam sobre a história do Brasil, o que era bastante comum na época para as escolas.

² Estamira foi uma catadora de lixo no aterro de Jardim Gramacho (RJ) que se tornou conhecida pelo documentário “Estamira” (2004), com direção de Marcos Prado, onde expôs, com lucidez poética e crítica, reflexões sobre sociedade, desigualdade, loucura e espiritualidade.

Mas, muito além, ele trouxe a valorização de personagens negros, como no Carnaval de 1947, onde a Vila Isabel apresenta um enredo dedicado a uma “escrava-rainha”.

Nós achamos a letra do samba, que vai dizer o seguinte: “Liberdade de um novo império que surgiu, eu dei liberdade à escrava-rainha gentil. Paz, felicidade e liberdade, agora a escrava-rainha, da sua vontade às nossas, baianas que antes eram desprezadas nas ruas e nos salões, ninguém admirava mais. Agora a nossa rainha foi libertada, as baianas cantam assim, liberdade, liberdade”.

O samba de 1947, de autoria de Paulo Brazão, destaca a figura da baiana em comparação com uma rainha. Além disso, ele ressalta a primeira pessoa ao dizer que “eu dei a liberdade à escrava-gentil”. Então, é o Miguel, é o sambista que dá a liberdade à escrava-gentil. Ou seja, uma ação realizada pelo narrador que poderia mesmo se contrapor à ideia de que a liberdade dos escravizados naquela época seria totalmente ligada à benevolência da Princesa Isabel, narrativa comum dos livros didáticos e da história oficial à época. Tal pensamento não era novidade para Miguel, uma vez que ele mostrava uma reflexão bastante sólida na sua relação com o movimento negro da época, como, por exemplo, os encontros relatados por seu filho, com Abdias Nascimento e Heitor dos Prazeres nos cafés e bares da Cinelândia. Porque depois da pesquisa, eu encontro o filho do Miguel. Eu vou na casa dele, onde ele morava. Mas essa é uma outra história.

Nesse ritmo, Moura criticava ferozmente também a entrada da Escola de Belas Artes nas escolas de samba, a partir da década de 1960. Afirmava que o que as pessoas estavam atribuindo a Fernando Pamplona como a invenção da ideia de ser carnavalesco, ele e Silvio Pinto, então carnavalescos da Vila Isabel e da Mangueira, na década de 1940, já faziam. Mas naquela época, ninguém queria subir o morro para fazer arte, pois a escola de samba não dava visibilidade. Por isso, ele reclamava conscientemente o seu papel de protagonista nas artes visuais carnavalescas, em meio a um cenário embranquecido e clássico demais, palavras dele, como categorizou em entrevistas ao jornal Diário Carioca.

Mesmo que Pamplona e outros acadêmicos da Escola de Belas Artes já tivessem apontado enredos de figuras negras importantes, como Zumbi dos Palmares, Aleijadinho, Chica da Silva, dentre outros, Moura refletia sobre a perda de espaço do artista negro em um cenário que ele mesmo teria criado. Representando uma intelectualidade que estava na

ação de fundação da escola de samba e ou na construção visual de carros alegóricos e fantasias, Miguel chegou a ser premiado em alguns dos principais salões de arte da cidade. Mostrava também um pensamento muito particular sobre sua noção de samba e escola de samba, ligada à negritude e à ideia de raça, uma vez que a maioria dos quadros que pintava possuía tal temática como ponto focal. Dizia que seu estilo de pintura era a verdade simples, palavras dele, e que não poderia pintar outra coisa, senão pintar sua gente, pois se fizesse diferente, iria trair o seu próprio povo.

Pergunto: e por que, até hoje, não conhecemos devidamente a visualidade de Miguel Moura e o seu pioneirismo como artista visual de escola de samba ainda na década de 1940, antes da década de 1960, antes da entrada da Escola Nacional de Belas Artes no carnaval? Foi nesse período, entre a década de 1960 e 1970, que se convencionou por muitos a chamada invasão da classe média nas escolas de samba. Foi nesse período que houve uma mudança significativa na estrutura das agremiações. A figura do artista visual carnavalesco ganha destaque, os ensaios se tornam cada vez mais frequentados por uma classe média e por uma elite na cidade, os carros alegóricos crescem de maneira significativa, e ganha fôlego também o jogo do bicho no comando das escolas e suas localidades.

Isso posto, o período não deixou de marcar a reação de alguns agentes negros que enxergavam algumas dessas mudanças como nocivas a uma ideia própria de escola de samba que possuíam. Refletindo sobre o lugar do negro na sociedade, logicamente também fruto das ideias correntes dos movimentos negros sociais à época, preocupavam-se sobre como, nas escolas, o negro perdia cada vez mais o protagonismo dos espaços de decisão e da movimentação financeira em favor de pessoas brancas e estranhas ao processo. Um dos grandes exemplos foi o rompimento de Candeia com a Portela, em meados da década de 1970.

Um dos motivos do rompimento foi a briga pela autoria do enredo Iluayê, em 1972. Candeia³ reclamava ser o autor do enredo, mas tem uma

³ Antônio Candeia Filho (1935–1978) foi cantor, compositor e um dos grandes nomes do samba carioca. Também fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, afirmando o samba como espaço de identidade e resistência negra.

⁴ Hiram da Costa Araújo (1929–2017), também chamado Hiram Araújo, foi médico, pesquisador e memorialista do Carnaval do Rio de Janeiro. Contribuiu como diretor cultural da Imperatriz Leopoldinense, da Portela e da Associação das Escolas de Samba.

briga com o Hiram Araújo⁴, que era o diretor do Departamento Cultural, então eles acabam dividindo a autoria. Mas essa briga é um dos estopins para que Candeia saia da Portela. O pensamento do Candeia era tão forte que ele chega a lançar um livro em parceria com o Isnard Araújo, em 1978, chamado “Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz”, onde aponta os principais problemas que as escolas sofriam com a entrada de uma classe média disposta a mudar os processos internos das agremiações em favorecimento próprio.

Candeia, então, propõe modelos alternativos ao espetáculo, nos quais a coexistência com a indústria cultural seria uma saída, desde que o protagonismo fosse de pessoas negras e participantes da sociabilidade interna às escolas de samba, com ganhos financeiros compatíveis com a arte que faziam e representavam.

Um outro desdobramento desse período se dá quando Candeia, junto de outros intelectuais negros da época, funda o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, em 1975, mesmo ano em que rompe definitivamente com a Portela. A nova escola de samba teria o objetivo de desfilar sem competir com as demais escolas que participavam de uma outra estrutura de competição, regida pela Associação das Escolas de Samba, onde preponderava a visualidade. A Quilombo, então, buscava reafirmar o compromisso da escola de samba com sua própria negritude, com a musicalidade, valorizando a história cantada, o samba e o batuque.

Da Quilombo, participaram diversos nomes, como Wilson Moreira, Martinho da Vila, mestre Darcy do Jongo, entre outros. Na esteira desse debate, outros atores do movimento negro, dentro da academia ou não, também refletiam sobre a potencialidade do samba e das escolas de samba enquanto local de resistência nesse pós-abolição. Muniz Sodré, em “Samba, o dono do corpo”, de 1979, parte da ideia de síncope, ou seja, um intervalo entre o tempo forte e o tempo fraco na marcação do samba, e faz uma série de reflexões a respeito do uso do corpo como construção intelectual para representar conhecimento, conexão ancestral a uma ideia de África, negritude e reelaboração de uma espiritualidade que se une à sonoridade.

No mesmo ritmo, Sodré também está refletindo sobre a ideia da indústria cultural e do seu contato com o samba. Ele acredita que a produtividade do seu consumo acelerado teria incutido no samba uma ideia

de funcionamento enquanto produto comercial, deixando de lado suas práticas simbólicas comunitárias de terreiro. Nesse mesmo período está o livro de Nei Lopes, “O Samba na Realidade: a utopia da ascensão social do sambista”, de 1981, que fala sobre como o samba, e principalmente o sambista, mesmo participando dos ensaios e rodas de samba, é colocado em segundo plano nessas organizações. Também há o livro “Samba Negro, Espoliação Branca”, publicado em 1984 pela antropóloga Ana Maria Rodrigues. Esse livro, na mesma linha de Candeia, Nei Lopes e Muniz Sodré, pensa como o samba, e mais especificamente as escolas de samba, sofrem um processo de espoliação a partir de uma crescente participação das camadas médias nas agremiações. Ela faz a pesquisa de campo ainda na década de 1970, dentro das escolas de samba. E não só esses autores estão debatendo as mudanças do momento.

Como entendemos a intelectualidade como algo maior, como algo não só dos livros, a gente tem que pensar também em uma série de cantores, compositores e músicos que estão pensando essa questão no momento, que estão pensando o afastamento do samba da população negra da cidade. É um momento em que estão ocorrendo as lutas pela independência das colônias africanas, pelo fim do *apartheid* na África do Sul e o fim da segregação racial nos Estados Unidos.

Estas questões estão na ordem do dia e os sambistas vão refletir, a sua maneira, sobre isso. Martinho da Vila, por exemplo, faz diversas viagens à Angola, em uma relação triangular com Portugal e Brasil, repensando a própria ideia de colonização e os seus maléficos efeitos sobre a sociedade. Mesmo que, curiosamente, boa parte dos atores que criticam a indústria cultural interaja com ela fazendo shows, participando de programas e gravando LPs, é essa mesma indústria cultural que promove e acolhe uma série de iniciativas de sambistas que visam um “samba sem agrotóxico”, como diz o Nei Lopes. Então, gravam Martinho da Vila, Paulinho da Vila, Velha Guarda da Portela, Jorge Aragão, Fundo de Quintal, dentre tantos outros cantores que estão pensando sobre o espaço do samba, a valorização da pessoa negra e suas sociabilidades.

Como mencionei no início desse texto, não é possível dar conta de todas as iniciativas intelectuais que, nesses 100 anos, utilizaram de suas canetas, corpos, instrumentos musicais e mentes para marcar po-

sicionamento em relação às transformações sofridas pelas escolas de samba. Desde biografias de escolas, como a de Haroldo Costa⁵, sobre o Salgueiro, até inúmeras palestras proferidas pela professora Helena Teodoro, a população negra do Pós-Abolição sempre buscou, nesses 100 anos, seus próprios meios de fazer avaliar suas vozes.

Logicamente, a partir dos anos 2000, com a aprovação da lei de cotas, com a implementação da lei 10.649/2003 nas escolas públicas, o ensino e o pensamento sobre a cultura negra se modificaram, e, ainda que tímida e insuficientemente, vem mudando a forma com que a gente ensina e pensa nas escolas no Brasil.

Se vimos até aqui uma série de intelectuais negros escanteados dos grandes debates acerca do que representam as escolas de samba, não só nos debates dentro da academia, mas também fora dela, esse cenário tem se modificado gradativamente com a presença cada vez mais notada de pessoas diversas ocupando universidades e cobrando a leitura de variados pontos de vista a respeito desses processos.

A própria universidade, que muitas das vezes exclui esses atores, hoje possui uma cara bastante diferente do início dos anos 2000, tornando-se cada vez mais plural e agregadora em suas políticas, mas ainda longe de um patamar satisfatório, pois é notória a disparidade entre professores brancos e negros, homens e mulheres, LGBTQ+ e heterossexuais e cisgêneros.

Os próprios sambistas começam a buscar seus espaços de intelectualidade e construção de suas próprias narrativas, ora flertando com a academia, como já nos mostra a trajetória exemplar do Muniz Sodré, por exemplo, ou confrontando seus pilares de sustentação, atuando nas brechas das escolas de samba, fato que tenho comprovado pessoalmente pelo intenso número de bancas e orientações das mais variadas áreas que tenho participado e tenho me envolvido.

Das iniciativas autônomas, cito como exemplo o Museu do Samba, na Mangueira, que empreende um trabalho de excelência até hoje de educação patrimonial e de acervo, e de guarda de memória. Esta movi-

⁵ Haroldo Costa é jornalista, escritor e produtor cultural, com atuação destacada na valorização da cultura afro-brasileira e do carnaval carioca. Escreveu obras de referência sobre o samba e se tornou uma figura importante na divulgação das artes negras no Brasil.

mentação ganhou fôlego a partir do processo de patrimonialização do samba nos anos 2000, com a intensa atuação de Nilcemar Nogueira.

Também há alguns grupos de pesquisa e instituições, como o Quilombo do Samba, o Pensamento Social do Samba, do qual eu faço parte, e mesmo departamentos culturais atuantes, como o da Portela, por exemplo, que mesmo sem funcionar dentro de uma institucionalidade acadêmica, têm levantado importantes debates a respeito dessas questões em feiras literárias, e tem participação ativa na construção de bibliotecas comunitárias.

Importante perguntar o que todos esses intelectuais negros que trouxemos até aqui possuem em comum em suas diferentes temporalidades em relação às escolas de samba. Mais que isso, o que as suas ausências dos debates intelectuais a respeito das escolas de samba nos falam? Todos, sem exceção, apontam para uma crescente perda de espaço dos sambistas negros em relação à branquitude. E aí estou usando uma ideia de Cida Bento, exposta no livro “O pacto da branquitude”, no qual a branquitude funciona como um sistema não necessariamente ligado à cor da pele, mas uma forma de organização social e pensamento.

A permanência de um discurso que sugere uma perda constante de espaço descrito pelas pessoas negras durante quase 100 anos no mundo do samba e das escolas de samba salta aos olhos, bem como uma tensa relação com a indústria cultural. Mais ainda, é de se considerar como esse discurso chega ainda timidamente aos bancos universitários e aos grandes círculos intelectuais, ficando restritos aos movimentos sociais, sendo taxados como “militantes e identitários”.

Logicamente, sabemos que todo discurso é interessado, que a indústria cultural demonizada por muitos desses pensadores é a mesma com a qual muitos dialogam. Mas é necessário refletir sobre a disparidade de forças desses papéis. Não só olhar as trocas culturais por si, mas entender que essas trocas são embebidas na estrutura social de um racismo intelectual que molda a estrutura à qual estamos encaixados.

Hoje, a própria academia e a intelectualidade têm tomado novos rumos e têm se obrigado a uma reinvenção. Que nesses próximos 100 anos, a história seja reescrita em novas tintas, tons e um novo ritmo surja dos terreiros e tambores das nossas escolas de samba.

Referências

ABREU, Martha; ASSUNÇÃO, Mathias. *Da cultura popular à cultura negra*. In: In: ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric. (Orgs.). *Cultura negra: festas, carnavais e patrimônios negros*. Niterói-RJ: EDUFF, 2018, p. 15-29.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CANDEIA; ISNARD. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Ed. Carnavalize, 2023.

DA VILA, Martinho. *Kizomba, andanças e festanças*. São Paulo: Ed. Record, 1998.

CORDEIRO, Mauro. *Os enredos negros no carnaval carioca*. In: *Sal 60: Uma revolução em vermelho, branco e negro*. Ed. Carnavalize, 2021

GUARAL, Guilherme. *Nem melhor, nem pior: os Acadêmicos do Salgueiro e a história do negro nos desfiles dos anos de 1960*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2015.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Ed. Serra da Barriga, 2023.

LOPES, Nei. *O samba na realidade*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981.
NATAL, Vinícius. *Samba, cidadania e modernismo: aparando algumas arestas*. Samba em Revista, v. 14, n. 13, 2022.

NATAL, Vinícius Ferreira. FERRERA, Felipe. *Miguel Moura: negritude, pintura e carnaval nas artes cariocas*. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho; SILVA, Gleuson Pinheiro. SANTOS, Maria Gabriela Feitosa (Orgs.). *Samba e Cidade*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2021, p. 93-114.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo, Hucitec, 1984.

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

SPIRITO SANTO, Antonio. *Do Samba ao Funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. Petrópolis: KBR, 2011.

**MITOS E HISTÓRIAS
DAS PRIMEIRAS ESCOLAS
E SEUS FUNDADORES**

Quem viu Tia Eulália dançar”: memórias e saberes de mulheres pioneiras das escolas de samba

Alessandra Tavares

O verde e branco que estou usando hoje não é por acaso. Como a gente vem falando desde o início do evento, escola de samba é lugar de múltiplos saberes, de educação, e eu sou educada a cada momento que encontro com meus colegas sambistas, com as minhas velhas guardas, nas vivências dos cotidianos da quadra de escola de samba, no caso, do Império Serrano¹. A Rachel Valença², que está sentada aqui na minha frente, grande imperiana, membro de nossa Velha Guarda, quando a chamo de Dona Rachel, costuma responder com: “Você é minha parceira de pesquisa!”, como um reconhecimento da horizontalidade com a qual ela enxerga a nossa relação. Mas, eu, como uma pessoa educada nos saberes sambistas, devolvo: “Sou, mas você também é minha velha guarda. Então, você é minha Dona Rachel Valença”. Nossa relação é atravessada pelas trocas sobre pesquisas às quais nos dedicamos e sobre a partilha dos saberes de chão de escola de samba que aprendo com ela, que é minha velha guarda. No movimento circular de quem aprende e ensina, entre movimentos alçados no presente, que lança olhares ao passado e projetam futuro.

O estar de verde é um saber que representa a simbologia, a identidade da minha escola de samba. Para quem vem de fora, fica parecendo que é só clubismo, mas não é. É uma questão de autoafirmação de iden-

¹ As cores verde e branco são os símbolos da escola de samba Império Serrano. Fundada em 23 de março de 1947 no morro da Serrinha, em Madureira, Rio de Janeiro, o GRES Império Serrano faz parte dos estudos da autora e sua escola de samba do coração.

² Rachel Valença é uma das pioneiras em pesquisas sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro, com ênfase no GRES Império Serrano. Inaugurou uma forma de escrita que envolve pesquisas, memórias dos mais velhos e as suas próprias como pessoa que experiencia os cotidianos do chão de escolas de samba. Ela exerceu vários cargos no GRES Império Serrano, tendo sido ritmista, diretora de alas, vice-presidente e, hoje, compõe a velha guarda e a velha guarda show como cantora. Ver: Valença & Valença. Serra, Serrinha, Serrano: O Império do samba. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

tidade, que carrego pelas cores que representam a minha escola de samba. Eu sou uma mulher acadêmica, que frequenta o chão das escolas de samba. E, no chão da minha escola de samba ou quando sou convidada a falar em outros espaços sobre ela, vou de verde e banco. Resguardar esse simbolismo é um importante movimento que nos é passado por nossas velhas guardas. Elas são as memórias vivas dos saberes contidos nas escolas de samba, são a diplomacia das agremiações. Visitam outras escolas de samba levando seus símbolos, transmitem saberes que fazem parte de uma espécie de moral sambista de chão de escola de samba, que carrega todas essas representações.

Hoje, eu vou falar das pioneiras das escolas de samba pelo viés do Império Serrano, que é a minha escola de samba do coração, e que guia minha pesquisa desde 2009, quando eu cheguei no mestrado em História³. Na pós-graduação, sofri epistemicídios e racismos, porque alguns professores acreditavam que escola de samba não era tema de pesquisa em História, sugerindo que eu fosse para programas em Antropologia ou arte. Sou historiadora de formação, entendia e entendo as escolas de samba como possuidoras de complexidades que atravessam várias perspectivas de estudo. Podendo ser estudos com enfoques na Antropologia, na Arte, na Economia, na Sociologia e, como pudemos comprovar, estudos de História. São diferentes saberes que a academia ocidental não dá conta e tenta engessar, para caber em seus campos de estudos.

Estamos nos referindo às perspectivas acadêmicas, porque esse é um lugar também para nós, intelectuais negros. Mas é preciso entender que esses saberes não foram levados pela academia para o chão da escola de samba. São saberes que o chão da escola de samba levou para a academia. E, muitas vezes, ou quase sempre, as grades teóricas e metodológicas não conseguem entender a amplitude e a complexidade desses saberes.

Os Intelectuais negros, acadêmicos ou não, não estão a reboque dessa produção, eles são parte da desconstrução e/ou ampliação desses olhares. As escolas de samba são exemplos de construções de discursos que falam sobre o ser negro, o ser brasileiro, a história do nosso país, a partir de perspectivas próprias do modernismo negro⁴. É a transmissão

³ Barbosa, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. Nasceu lá na serra uma linda flor: memórias sobre a fundação do Império Serrano (1947-1952). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2012.

de saberes que falam de si, criam narrativas de inclusão a partir da cultura, do samba, das escolas de samba. São intelectuais, pensadores, memorialistas negros que estão falando de si e por si.

A partir disso, vou falar dos pioneiros e das pioneiras do Império Serrano. A minha velha guarda, dona Rachel Valença, e minha parceira de pesquisa, escreveu um dos maiores livros sobre escola de samba. Ela fica abaixando a cabeça, fica sem jeito, mas ela inaugurou uma perspectiva de escrever de dentro da escola de samba, de pensar, de pesquisar e de vivenciar a escola de samba. Quando falamos assim estamos afirmando que a escola de samba pensa por uma temporalidade que é marcada pelo desfile. A Rachel marca isso no seu livro “Serra, Serrinha, Serrano”⁵. Nas escolas de samba, a gente marca cada ano como “ano do carnaval” que determinado samba-enredo foi cantado na avenida. Eu, por exemplo, já falo que o carnaval desse ano, 2024, é o carnaval do ano passado, o ano passado no tempo carnavalesco, porque a gente já está no carnaval de 2025. O carnaval desse ano já é o carnaval de 2025. Isso é uma percepção de chão de escola de samba⁶.

É um saber que está pautado pelas sociabilidades, pela coletividade empenhada em construir esse momento que é o carnaval. Entendendo, na fala grandiosa do Simas, que é a epígrafe do livro da Rachel, que as escolas de samba não existem pelo desfile. O desfile é importante, faz parte do que gira em torno da escola de samba, mas a escola de samba aglutina uma série de saberes que são saberes afro-cariocas, saberes afro-diaspóricos, que estão relacionados com o ritmo. Porque estamos falando do samba, mas também a respeito de corporalidades, de tec-

⁴ O modernismo negro surge como uma resposta crítica ao modernismo brasileiro tradicional, que muitas vezes ignorou ou caricaturizou a experiência e a identidade negra. Este movimento busca reavaliar a produção artística e literária do início do século XX, destacando a contribuição e a luta dos artistas negros na construção da identidade nacional. Ver: Augusto, Jorge. *Modernismo Negro: a literatura de Lima Barreto*. Salvador: Segundo Selo, 2024. Bittencourt, Renata; Galante, Rafael. *Música e Modernismos Negros: Formação a partir do acervo do IMS*. São Paulo: IMS, 2024. Disponível em: <Música e modernismos negros - Formação a partir do acervo IMS by Instituto Moreira Salles - Issuu>.

⁵ Valença & Valença Op. Cit.

⁶ Ao final de cada desfile, as escolas de samba já estão se mobilizando para o próximo carnaval. Essa experiência nos faz projetar o ano seguinte e ter a sensação de temporalidades marcadas pelo calendário dessa construção de novos enredos, sambas, fantasias, ensaios de quadra, ensaios de rua, ensaios técnicos etc. até o desfile de fato.

nologias do cuidado, tecnologias do comer, do alimentar, do como se portar, como receber. E essas tecnologias são tecnologias ancestrais, tecnologias que o olhar ocidental não consegue apreender ou valorizar. Por isso que, na história das escolas de samba e do samba, temos a supervalorização do papel dos homens, sobretudo dos homens compositores. E onde estão as mulheres?

Quando ouvimos sobre as fundações das escolas de samba, as histórias, geralmente, ou sempre, remontam à casa de uma mulher. A reunião que levou a ideia de criar uma escola de samba, a construção da ata, os regulamentos, a escolha das cores e símbolos acontecem efetivamente na casa da mãe, da irmã, da tia, companheira, da comadre. E secundarizam-se essas mulheres que abriram as portas para receber o ritual de fundação de uma escola de samba. E como essas mulheres recebem? Como elas criam resistência naqueles espaços de sobrevivências, que são delas?

Quero trazer aqui o conceito que a historiadora Angélica Ferrarez usa, que é o de tia com T maiúsculo⁷. Ela está falando da Tia baiana, mas que pode ser baiana ou não. São mulheres que se vestem à baiana na tradição de mulheres que trabalhavam nas ruas e que vendiam quitutes, que formaram uma elite baiana no centro do Rio de Janeiro. E essa elite baiana no centro do Rio de Janeiro era uma elite cultural em que as mulheres tinham papéis centrais.

Essas mulheres trazem consigo a criação de espaços de preservação cultural, espaços de resistência, de liderança comunitária e de profunda influência no samba. Mas temos uma cristalização na produção da história social do samba que supervaloriza um espaço geográfico em detrimento do outro. Um exemplo disso é a região central do Rio de Janeiro, celebrada como a Pequena África⁸. Como se os baianos que moravam na região e que influenciaram o samba não estivessem dialogando com outros saberes e outros grupos sociais que já estavam aqui na cidade.

⁷ Almeida, Angélica Ferrarez de. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória espaço e patrimônio. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História, 2013.

⁸ “Pequena África” é o apelido dado pelo sambista Heitor dos Prazeres (1898-1966) à área abrangida pelos bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo, na zona portuária do Rio de Janeiro. É um ativo turístico pela herança ancestral. Ocupada por uma população majoritariamente negra, é na região que estão o Cais do Valongo – Patrimônio da Humanidade –, o Cemitério dos Pretos Novos, os morros da Conceição e da Providência e a Pedra do Sal, cuja história está intimamente ligada ao samba. Ver: ROTEIRO PEQUENA ÁFRICA | Riotur.Rio.

Por exemplo, a gente tem uma confluência de terreiros, de instituições, de matriz Banto nessa Pequena África, na região central do Rio de Janeiro, que é desconsiderada quando se pensa nesses saberes que estão circulantes. Por isso gosto de pensar nas nossas Tias, em diferentes espaços da geografia carioca, considerando-as como Tias suburbanas em pequenas Áfricas, como o Morro da Serrinha, em Madureira⁹.

A região de Madureira era uma região de fazendas, que vão sendo desmembradas ao longo do tempo. A Serrinha guarda a história de uma população que trabalhava na região, nas lavouras, que fixa moradia no morro, e um grupo migrante do vale do rio Paraíba do Sul que também ocupa o morro. Esses migrantes do vale do Paraíba trazem na sua bagagem jongs, calangos e folias¹⁰.

Temos na Serrinha o berço de um jongo em um centro urbano ou suburbano que resiste até hoje. Resiste porque temos as Tias suburbanas na preservação e na resistência desses saberes. São essas Tias que estão preservando a cultura, ensinando as crianças, fazendo o jongo sobreviver. É na casa dessas Tias também que encontramos a nossa Tia Eulália¹¹.

Tem uma foto que eu gosto muito. Tia Eulália está na escadaria da subida da Serrinha. E a Tia Eulália dizia que era a carteirinha número 1 do Império Serrano. Ela era a carteirinha número 1 do Departamento Feminino do Império Serrano. Tia Eulália é uma das filhas de Dona Etelvina. Dona Etelvina de Oliveira veio da região do Vale do Paraíba com o seu marido, o Zacarias. A Tia Eulália veio com a família bem pequenininha. A casa dos seus pais era uma casa de referência na comunidade. Rachel

⁹ Madureira é um bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Recortado pela linha férrea, faz parte do subúrbio carioca e é um polo comercial e cultural com escolas de samba, jongo, rodas de sambas e pagodes, além dos bailes charmes que acontecem embaixo do viaduto que corta o bairro.

¹⁰ O vale do rio Paraíba do sul foi fundamental na produção de café no Brasil no século XIX. As memórias dos trabalhadores escravizados e seus descendentes fazem parte do arcabouço cultural negro do sudeste do Brasil, particularmente nas expressões do jongo, calangos e folias. Ver: Coletânea UFF LABHOI Passados Presentes e Jongs, Calangos e Folias: Música Negra, memória e poesia (2007, legendas em português).

¹¹ Eulália do Nascimento, nascida Eulália Oliveira, filha Dona Etelvina e Seu Zacarias. Os Oliveira fazem parte das tradicionais famílias do morro da Serrinha que trouxeram, em suas bagagens, memórias das experiências culturais do vale do rio Paraíba do Sul fluminense, matrigestando potências em forma de festas na liderança comunitária. Tia Eulália foi uma das mulheres Oliveira que abriu as portas de sua casa para a fundação do GRES Império Serrano. Ver: Tavares, Alessandra. Tia Eulália, uma filha de Dona Etelvina, carteirinha número 1 do Império Serrano. In: Biografias (in) visíveis da História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Canal Poeira da História, 2024. Disponível em: <Tia Eulália, uma filha de Dona Etelvina, carteirinha número 1 do Império Serrano | Poeira da História>.

Valença mostra isso no seu livro, porque seu Zacarias era um líder comunitário e a casa que partilhava com Dona Etelvina era conhecida por suas festas. Essa era uma das casas que tradicionalmente entrou na história local como espaço de lazeres e de resistência¹².

Na casa de Dona Etelvina se reuniam as pessoas para saída dos blocos, que eram atribuídos a seu Zacarias, como uma ação individual dele. Embora nas memórias locais as casas das famílias sejam alçadas como espaços de encontros da comunidade, o repertório que enfoca a ação individual dos homens ainda se faz presente. Desta forma, ressalto o que foi evidenciado ao longo de nossa história, que não caminhamos sozinhos, propondo pensar esses espaços em suas coletividades. São espaços atravessados por perspectivas de gênero, que hierarquizam formas de participação e contribuição na construção de memórias e resistências pelo direito ao lazer.

Voltando a casa de Dona Etelvina, foi lá que a festa como influência familiar, do bloco, do carnaval, esteve presente na vida de Tia Eulália. E eu chamo a atenção, mais uma vez, para o nome de Dona Etelvina, que não aparece. A gente fala de seu Zacarias e não fala da casa de Dona Etelvina. A casa onde os blocos saíam, onde essas mulheres, essas filhas de Dona Etelvina, recebiam pessoas, estava ali no centro cultural do morro.

Tia Eulália foi imortalizada em samba, como “O meu lugar”, gravado pelo Arlindo Cruz. O verso, “Quem não viu Tia Eulália dançar”, é uma referência a Tia Eulália do Nascimento, do morro da Serrinha, em Madureira¹³. Sua dança, presente nas festas e nos lares das famílias, revela como as mulheres, com suas corporalidades, formas de receber, servir e compartilhar a comida, ajudaram a construir espaços de saberes e memórias ancestrais. Esses gestos são expressões vivas da importância feminina no samba e na cultura afro-carioca¹⁴.

¹² Valença & Valença. Op. Cit.

¹³ Cruz, Arlindo; Diniz, Mauro. Meu Lugar. 2012. O verso faz uma homenagem a Nei Lopes com a sua música de 1983. Ver: Lopes, Nei; Jorge, Cláudio. Tia Eulália na Xiba. 1983. Ver: Arlindo Cruz - Meu Lugar ; Tia Eulália na Xiba

¹⁴ Entendemos a cultura afro-carioca como a mescla cultural de matriz Banto que em diferentes fluxos migratórios no final do século XIX e século XX sedimentaram a cultura do samba, das macumbas, das folias, dos calangos, dos jongs etc, na capital do Rio de Janeiro.

Eu desenvolvi uma pesquisa sobre um pioneiro do Império Serrano: Mano Eloy, fundador do Império Serrano e nome que batiza nossa quadra. Ele foi estivador, líder sindical, jongueiro e fundador de gafeiras e escolas de sambas. Mano Eloy costumava dizer dizia que subia o morro da Serrinha para jogar cartas na casa da Tia Eulália. Era lá também que o jongo acontecia, conduzido por seu Nascimento, marido de Tia Eulália e jongueiro respeitado. O jongo acontecia onde? Na casa de Tia Eulália¹⁵.

Nas memórias da fundação do GRES Império Serrano, temos a história da dissidência da agremiação anterior, que era a escola de samba Prazer da Serrinha. Um grupo de jovens sambistas descontentes com a administração do Prazer da Serrinha¹⁶ se reuniu para fundar uma nova escola de samba. E, nessa fundação da nova escola, temos uma confluência de famílias, que se reúnem e pensam em fundar a agremiação¹⁷.

Algumas famílias tomaram para si essa liderança. Tia Eulália faz parte da família Oliveira, e ela e as irmãs organizam reuniões nas suas casas para decidir a cor da escola, para decidir como vai ser a bandeira, qual vai ser o nome da escola. A família da Tia Eulália doou o terreno da primeira sede da escola. Um terreno lá no morro, onde constroem a primeira sede. Tia Eulália falava: “Na minha casa se fundou o Império Serrano”. Ou seja, antes de ter essa construção, era no terreiro de Tia Eulália que aconteciam as reuniões, nas quais se decidiam questões importantes sobre os rumos da nova escola de samba, mas sempre com muita festa. Era no terreiro dessa Tia suburbana que temos a fundação da escola de samba. Essa Tia suburbana desfilou até os seus 96 anos de idade. Até os 96 anos de idade, ela estava desfilando com a sua blusa verdinha, indo a quadra para saber quais eram os sambas que estavam entrando na disputa, como estava a confecção do carnaval. Por quê? Ela, desde o início, era uma das mulheres que tomava à frente desse lugar de construção desse carnaval. Ela participava de tudo.

Rachel Valença deu uma entrevista na qual contou que a Tia Eulália era uma mulher de muita opinião. Inclusive, Silas de Oliveira e Mano

¹⁵ Tavares, Alessandra. Escola de Samba “tira negro do local da informalidade”: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

¹⁶ Araujo, Bernardo. O Prazer da Serrinha: Histórias do Império Serrano. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2015.

¹⁷ Valença & Valença. Op. Cit.

Décio da Viola, a dupla compositora dos mais memoráveis sambas do Império Serrano e da história dos sambas enredos cariocas, quando faziam samba, passavam na casa dela porque sabiam que ela tinha experiência e era uma grande aliada na escolha do samba¹⁸. Tia Eulália participava da construção das alegorias, participava das alas, organizava os ensaios — homens para um lado, mulheres para o outro. Ela tinha uma ala especial que era só dela, que era a ala das secretas. O nome já dizia tudo. Ninguém sabia como seria o traje. Não estamos falando de fantasia, estamos falando de traje. Ela comprava o tecido, ou seja, a “fazenda”, como as nossas avós diziam. Não mostrava para ninguém. Tirava-se as medidas. E as mulheres experimentavam sem olhar, vendadas. Só no dia do carnaval é que elas podiam ver a roupa e o encantamento era certo. Porque a Tia Eulália era uma grande carnavalesca. Ela participava da confecção desse carnaval com fantasias, na alegoria, era diretora de harmonia no dia dos ensaios. Foi uma grande diretora de carnaval, secundarizada pela história. E o olhar ocidental não consegue entender o papel dessa mulher na construção do samba, na construção ativa dessa escola de samba e na preservação desses saberes.

Outro espaço privilegiado para refletir sobre o papel das mulheres nas escolas de samba é a ala das baianas. Essa é uma ala obrigatória em escolas de samba. Lá, o giro ancestral das saias à moda baiana representa resistências e transgressões do ser mulher negra¹⁹. Numa ala de baianas é que sabemos o que é o chão de uma escola de samba. Existe uma brincadeira entre sambistas que, se você se sentar com uma baiana, você não se levanta mais. Porque elas são senhoras que vivem o samba, a festa. Elas são a salvaguarda dos saberes. É a liberdade do corpo da mulher, para além desse corpo da mulher feito pelo olhar branco que construiu uma ideia de hipersexualização através do carnaval e da corporalidade. É o corpo da mulher em movimento, em reunião, vivendo a alegria da festa, da liberdade de ser e de estar. É o corpo da mulher que está resistindo, que está sendo salvaguarda de saberes em cada giro de

¹⁸ Laux, Rafaela Jacyzen. As ialodês imperianas: mulheres que formaram o Império Serrano (1947-1965) Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2023.

¹⁹ WERNECK, Jurema. O Samba segundo as Ialodês: Mulheres Negras e a Cultura Midiática. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado - UFRJ/ECO, 2007. _____. O Samba segundo as Ialodês. São Paulo: Hucitec, 2020.

suas saias, que se sentam à mesa para celebrar a vida, para viver a fartura da alegria, mesmo que momentânea na reunião que comunga esse ser mulher sambista.

Já me encaminhando para o final, chamo atenção para uma história que Tia Eulália contava sobre sua mãe. Segundo ela, Dona Etelvina dizia que se ela morresse no carnaval, era para deixar o corpo dela lá na igreja e seguir com o desfile do Império, depois voltarem para o seu velório. Parece uma coisa meio mórbida para alguns que valorizam o culto da morte de determinada forma. No entanto, revela a importância da construção comunitária, do trabalho empregado para a festa, feita por cada desfile de escola de samba. A morte do corpo do sambista é uma passagem que é, tradicionalmente, festejada na forma de *gurufins*²⁰. Marca a importância da festa como direito político à alegria, reivindicação da população negra, sobretudo, dos sambistas. Tia Eulália, como uma das filhas de Dona Etelvina, afirmava que assim como a sua mãe, o desfile em forma de festa da escola de samba que fundou e ajudou a se fortalecer, tinha que continuar. Isso foi passado pelas mulheres da família, que falam sobre legado de saberes ancestrais, presentes no samba e nas escolas de samba.

Era isso que eu queria evidenciar sobre as pioneiras das nossas escolas de samba. Salve as memórias das Tias com T maiúsculo. Salve as memórias das Tias Suburbanas, da Tia Eulália. Salve o Império Serrano, a Dona Rachel Valença, a minha velha guarda e a minha parceira de pesquisa.

²⁰ O *Gurufim* é uma celebração fúnebre marcada por comidas, bebidas e música, transformando o velório em um momento festivo. Essa tradição é especialmente presente entre sambistas cariocas e nas comunidades negras e populares do Rio de Janeiro. Ver: Lopes, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012; Lopes, Nei; Simas, Luiz Antônio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

Tata Tancredo e a Turma do Estácio no Pós-Abolição Carioca

Diego Uchoa

Nesta tarde de celebração da história centenária das escolas de samba e do carnaval carioca, trouxemos um pouco da pesquisa que desenvolvemos atualmente no doutorado em História Política, Movimentos Sociais e Memória pela Universidade Salgado de Oliveira (PPGH-UNIVERSO), desde meados de 2023, sobre a trajetória de um dos protagonistas do mundo do samba, do universo das religiosidades afro-brasileiras e da política institucional carioca no Pós-Abolição brasileiro do século XX. Me dedico a essa personagem, contudo, desde os tempos de graduação na Universidade Federal Fluminense (UFF), orientado pela professora e historiadora Marta Abreu¹. Analisando a sua caminhada, tocamos em questões centrais da história e memória dos sambistas, das suas comunidades e das suas agremiações no século passado.

Sambista, compositor, sacerdote da Umbanda Omolokô e articulador político, Tancredo da Silva Pinto, Tancredo Silva ou Tata Tancredo, como preferirem, nasceu em 1905 na cidade de Cantagalo² (RJ). Localizada na região do Vale do Paraíba Fluminense, próxima de Nova Friburgo (RJ), Cantagalo era um dos corações cafeeiros do século XIX. A área era dominada pelo rico e influente Antonio Clemente Pinto (Barão de Nova Friburgo, 1795-1869), um dos grandes “Barões do Café” do Império do Brasil, traficante de pessoas escravizadas, latifundiário agroexportador e proprietário do Palácio Nova Friburgo, com endereço no bairro do Catete na Corte do Rio, atualmente sede do Museu da República³ (RJ). Nessa te-

¹ As produções de autoria própria sobre este tema, desde os tempos de formação da Universidade Federal Fluminense (UFF), até os dias de hoje, encontram-se disponíveis na plataforma digital Academia.edu, em: <https://independent.academia.edu/DiegoUchoa1>.

² Certidão de Nascimento de Tancredo da Silva Pinto – Brasil, Cantagalo (Rio de Janeiro), Registro Civil, 1829-2012 (Registros Cíveis, Nascimentos 1901 a 1923), documento publicado pelo site Family Search.

³ Marretto, Rodrigo Marins. Tráfico de Escravos e Escravidão na Trajetória do Barão de Nova Friburgo – Século XIX. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 272-306, set.-dez. 2020.

rra, conhecida pelas aventuras do garimpeiro ilegal Mão de Luva⁴, nasceu um dos maiores expoentes da cultura negra-popular e da luta pela liberdade religiosa no século passado.

Com uma família ligada às manifestações da cultura e religiosidade de origem africana, principalmente de origem Bantu dos povos da África Centro-Occidental e da África Oriental⁵, seu pai foi conhecido violeiro, sua mãe corista na Igreja Católica, seu avô idealizador de blocos carnavalescos e sua tia vestia-se como Rainha Ginja (1582-1663) nos folguedos da cidade do interior fluminense. Seus caminhos, contudo, acabariam o levando para outros lugares ainda jovem. Assim, como muitos homens e mulheres do Pós-Abolição, adotou a migração para capital da república que então nascia como tática de afirmação social no Brasil do final do século XIX e início do século XX. A Lei Áurea (1888), a Proclamação da República (1889) e a nova Constituição (1891) apresentavam um cenário cheio de desafios que demandou a tomada de escolhas por parte dessas populações dos antigos cafezais.

Sabemos da importância dessas migrações. Porém, vale ressaltar que as experiências de liberdade da população liberta ou descendente dos últimos cativos não foram homogêneas. Alguns investiram em negociações no campo, buscando acesso à terra. Outros na busca de novos espaços e oportunidades em cidades pequenas do interior. Finalmente, temos aqueles que vieram para as mais dinâmicas capitais do Sudeste: Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP)⁶. Tancredo da Silva Pinto estava entre eles. Segundo Nei Lopes, destaques do mundo do samba e das religiosidades afro-brasileiras fizeram parte desse movimento de deslocamento ao final dos Novecentos e nas décadas posteriores até os anos de 1930⁷.

⁴ O samba-lençol *Tesouro Maldito*, composição de Zé Carlos e Gordo, embalou o desfile de 1977 da G.R.E.S. Unidos de Mangueiros, em meio aos sambas nacionalistas dos tempos da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Em seus versos, cantarolava a riqueza das lendas e mistérios envolvendo o famoso Mão de Luva e a cidade fluminense. Ver: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-mangueiros/1977/>. Acesso em: 23 set. 2025.

⁵ Slenes, Robert W. A. Slenes. *Na senzala uma flor: Esperanças e Recordações da Família Escrava* (Brasil Sudeste, Século XIX). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 131-197.

⁶ Costa, Carlos Eduardo Coutinho da. Migrações Negras no Pós-Abolição. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 101-126, jan./jun. 2015.

⁷ Lopes, Nei. *Partido-Alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

Tancredo da Silva teria chegado no Rio de Janeiro (RJ) durante a década de 1910. É muito difícil a análise desses seus primeiros momentos na cidade, devido à pouca disponibilidade de fontes sobre o seu deslocamento. Uma hipótese é que ele teria vindo ainda novo, com a tia e com o tio, tendo seus pais se mantido em Cantagalo (RJ). Segundo as entrevistas analisadas, Tancredo chega em terras cariocas e, primeiramente, se estabelece na região do Valparaíso, na Tijuca. Logo depois, contudo, vai se assentar na área que marcou a sua trajetória: o bairro do Estácio. Território central entre a Zona Norte, Centro e Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, a localidade se apresentava como uma verdadeira encruzilhada de encontros e trocas, com seus bondes e a proximidade do trem. Cabe lembrar que ainda não existia a atual Avenida Rei Pelé, antiga Radial Oeste, inaugurada em 1962.

A região do Estácio e o Morro de São Carlos, favela que reuniu muitos migrantes do Vale do Paraíba Fluminense no Pós-Abolição, em vários momentos foram marginalizados pela historiografia e publicações de memorialistas sobre o samba urbano carioca. A História Social do Samba, durante muitas décadas, atribuiu centralidade à região da Pequena África – Gamboa, Saúde e Cidade Nova –, principalmente, devido ao fenômeno da diáspora baiana, da casa da famosa Tia Ciata e dos destaques de João Machado Guedes (João da Baiana, 1887-1974), Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha, 1897-1973), Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga, 1889-1974), entre outros⁸. A região do Estácio, com seus bares, cabarés, esquinas e vielas, se consolidou como polo de produção cultural popular nos anos 1920, entrando para a história do samba carioca com as suas inovações.

O “paradigma do Estácio” ou o “samba de sambar”, dialogando diretamente com os pesquisadores Carlos Sandroni e Humberto Francheschi, modificou as interpretações clássicas do gênero no início do século XX⁹. Os sambistas do Estácio mudaram a orquestração do gênero com a introdução de novos instrumentos como o surdo, o tamborim e a cuíca, além de valorizar a temática da malandragem em suas letras, com Milton de

⁸ Gomes, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca (1830-1930). *Afro-Ásia*, 29/30 (2003).

⁹ Francheschi, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

Oliveira Ismael Silva (Ismael Silva, 1904-1978), Alcebiádes Maia Barcelos (Bide, 1902-1975), Armando Vieira Marçal (1902-1947), Benedicto Lacerda (1903-1958) e outros mais. Tancredo da Silva Pinto também fazia parte desse seleto time de bambas que entraram para a história como “professores” do samba. Seu nome, contudo, nunca era lembrado pelos principais historiadores e memorialistas do samba carioca junto dos demais membros da sua rede de sociabilidade e criação.

Tata Tancredo é descendente de cativos que viveram os horrores da escravidão em Cantagalo (RJ) no século XIX. Passou por um processo de migração, sempre traumático em suas nuances sociais e individuais, chegando em uma cidade que queria receber pessoas diferentes da história, cultura e memória que ele representava. A “cidade febril” estava se modernizando a partir do ideal de embranquecimento¹⁰, promovendo reformas urbanas e importando costumes europeus, que, aos olhos das elites, garantiriam um lugar para o Brasil no *hall* das nações modernas do século XX. Tancredo da Silva não desistiu. Pelo contrário, resistiu e se reinventou enquanto sujeito do processo de modernização em curso. Integrou o time de sambistas responsáveis pela fundação da considerada primeira escola de samba: a Deixa Falar, que desfilou entre 1929 e 1932.

Em livro clássico do jornalista Sérgio Cabral (1937-2024), composto por entrevistas com baluartes da história do samba, encontramos dois nomes da sociabilidade do Estácio que conheceram Tancredo da Silva: Bucy Moreira (1909-1982), neto da baiana Tia Ciata; e o malandro Ismael Silva. Sabemos da resposta que se tornou referência sobre a origem da nomenclatura “escola de samba”: “Por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: é daqui que saem os professores”, disse Ismael. Logo adiante, outra versão, dessa vez de Bucy Moreira: “Foi o Tancredo Silva. Foi numa conversa lá no Estácio que ele falou: ‘Vamos botar o nome de escola de samba. Isso que é bom: Escola de samba’”. Depois, Sérgio Cabral comenta com Ismael: “o Bucy falou que foi o Tata Tancredo”. Em resposta, Ismael diz: “O Bucy está maluco. E o Bucy só apareceu depois”¹¹.

¹⁰ Amorim, Diego Uchoa de. Teorias Raciais no Brasil: um pouco de história e historiografia. *Revista Cantareira*, Niterói (RJ), Ed. 19, Jul-Dez, 2013.

¹¹ Cabral, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p. 27-93.

Além da presença marcante nessa geração de “professores” do mundo do samba, Tata Tancredo se tornou uma importante liderança religiosa dos cultos afro-brasileiros. Inclusive, publicou no mercado editorial¹² e na imprensa diversos textos sobre a Umbanda Omolokô e outras manifestações culturais. Num dos seus primeiros desafios em debates na opinião pública, buscou fortalecer uma identidade africanizada para a religião de Umbanda diferente daquela que se apresentava nos anos 1930 e 1940, principalmente, a partir do I Congresso do Espiritismo de Umbanda, realizado no Rio de Janeiro (RJ), em 1941. Naquele momento, alguns intelectuais umbandistas começaram a investir em ritualísticas, fundamentos e simbolismos que se afastavam das matrizes africanas. Aproximando-se, então, do kardecismo francês e do catolicismo romano¹³.

Importante lembrar que estávamos no tempo do Estado Novo (1937-1945), no qual a luta pela legitimidade e o combate ao preconceito contra as religiões afro-brasileiras buscava articulações com autoridades e instituições do Estado. Combatendo o embranquecimento dos cultos umbandistas, Tata Tancredo localizou as suas origens espirituais na África Centro-Occidental dos povos Bantus, mais especificamente com os Lunda-Quiocô, nas margens do rio Zembeze, do atual território de Angola¹⁴. Defendeu suas assertivas, principalmente, nos jornais *O Dia* (RJ) e *A Luta Democrática* (RJ) entre as décadas de 1950 e 1970. Tata Tancredo viajava o Brasil todo nas chamadas “visitas de esclarecimento”, divulgando o seu axé, a sua Umbanda Omolokô, os ideais da liberdade religiosa e sempre buscando espaço para realizar seus eventos públicos, desconstruindo preconceitos.

Não foi apenas pelos direitos dos povos de terreiro que Tata Tancredo se articulou politicamente. Desde as primeiras instituições que lutaram pela afirmação dos sambistas e pela consolidação das escolas de samba

¹² Até hoje sua produção circula entre os povos do axé no Brasil como *A Origem da Umbanda* (Espiritualista, 1971), *Eró da Umbanda* (Eco, 1968), *Cabala Umbandista* (Espiritualista, 1971), *Fundamentos de Umbanda* (Editora Souza, 1956), *Camba de Umbanda* (Aurora, 1957), *As Mirongas da Umbanda* (Espiritualista, 1957), *Yao* (Espiritualista, 1975), *Umbanda: Guia e Ritual para Organização de Terreiros* (Eco, 1972), *Minas Sob a Luz da Umbanda* (G. Holdman Ltda, 1971), entre outros.

¹³ Beniste, José. *História dos Candomblés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

¹⁴ Silva, Tancredo da. *Eró (Segredo) de Umbanda*. Rio de Janeiro: Eco, 1968, p. 134.

perante a Sociedade Civil e o Estado, Tancredo da Silva esteve presente, como o exemplo da União das Escolas de Samba (UES) nos anos 1930, em suas negociações com o então prefeito Pedro Ernesto (1884-1942). Dialogando com setores do aparelho público, conseguiu organizar eventos comunitários, subvenções para as agremiações carnavalescas, além de receber autoridades para mostrar que os sambistas e suas comunidades não faziam parte da marginalidade. Passou por momentos difíceis, por exemplo, quando as relações entre os sambistas que formavam a União Geral das Escolas de Samba (UGES) refletiram divergências ideológicas.

Durante os anos 1947 e 1952, o mundo do samba viveu a “Guerra Fria do Samba”. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o mundo se dividia entre áreas de influências da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e dos Estados Unidos da América (EUA). As escolas de samba não ficaram fora dessa polarização política. Na época, existia a instituição de representatividade dos sambistas que era a União Geral das Escolas de Samba (UGES), única na negociação com o Estado e no recebimento das subvenções. No final dos anos 1940, alguns nomes das agremiações se aproximaram de membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e do seu jornal *Tribuna Popular* (RJ). Um exemplo desse movimento foi a G.R.E.S. Prazer da Serrinha, ganhadora do concurso organizado pelo jornal com um samba-enredo em homenagem ao líder comunista Luís Carlos Prestes (1898-1990).

O chefe de polícia Cecil Borer (1913-2003) e o prefeito Hildebrando de Araújo Góis (1899-1880), em represália, idealizaram uma entidade que rivalizasse a representatividade junto às agremiações. Em 1947, então, era criada a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES) pretendendo esvaziar a chamada “União Geral das Escolas Soviéticas”. Jornais como o *Correio da Manhã* (RJ) e *A Manhã* (RJ) apoiaram a fundação. Tancredo Silva integrou a nova instituição que iria gerir os interesses dos sambistas, das escolas de samba e os repasses de verbas oficiais. Por conta disso, quem continuou na representação antiga, como o pessoal da G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, fez duras críticas à liderança de Tata Tancredo, inclusive com ataques pessoais¹⁵. Mesmo assim, continuou seu papel de articulador se mantendo fiel ao povo do samba e suas comunidades, buscando melhorias.

¹⁵ *Tribuna Popular* (RJ), 24 de janeiro de 1947.

Além das querelas políticas, Tancredo da Silva teve protagonismo na construção do subgênero “samba de breque”, famoso nas interpretações de Moreira da Silva (o “Último Malandro”, 1902-2000). A primeira composição do estilo, segundo o cantor, foi “Jogo Proibido”, uma parceria com Davi Silva e Ribeiro Cunha, fazendo parte do repertório do cantor desde a década de 1930. No mercado fonográfico, ficou famoso com os versos: “Chegou o General da Banda êê”, parceria com Sátiro de Melo (1900-1957) e José Alcides (1908-1978). Sucesso no carnaval de 1950, o clássico ganhou inúmeras regravações de referências na música brasileira como Elis Regina (1945-1982), Astrud Gilberto (1940-2023) e Otávio Henrique de Oliveira (o “Blecaute”, 1919-1983). Integrou, também, a primeira instituição de direitos autorais dos artistas, a Sociedade Brasileira dos Atores Teatrais (SBAT).

Tancredo foi “General da Banda”, bamba do mundo do samba, e “Tata”, liderança máxima da Umbanda Omolokô. Lutou intensamente pela liberdade religiosa, sendo um expoente dessa luta que perpassa um período de longa duração da história republicana brasileira. No livro *Marchar não é Caminhar* (2019), do doutor em história comparada Ivanir dos Santos, Tancredo aparece como elo importante na articulação dos interesses envolvendo as instituições do samba e da religião afro-brasileira. Ainda compôs pontos de macumba gravados por J.B. de Carvalho (1901-1979) e outros presentes no disco coletivo *Faramin Yemanjá* (Copacabana, 1971), se tornando nome conhecido da indústria fonográfica no gênero musical das macumbas. Em alguns LPs dos anos 1970, Tancredo escreveu textos na contracapa, legitimando e apoiando artistas de terreiro¹⁶.

Segundo a *Gazeta de Notícias* (RJ), na década de 1940, Tancredo da Silva Pinto organizou uma festa no Estácio para agradecer nada mais, nada menos, que o então presidente Getúlio Vargas (1883-1954). O motivo da celebração era o cancelamento da remoção de moradores de uma parte da favela do Morro do São Carlos. Tata Tancredo organizou uma homenagem em agradecimento com muita festa e presença da população local saudando os representantes do presidente que foram ao “meeting”¹⁷. Os eventos e festas foram táticas importantes na sua trajetória, como for-

¹⁶ Louvação aos Orixás: José Ribeiro e os Ogans, “O Rei do Candomblé” (Musidisc, 1974).

¹⁷ *Gazeta de Notícias* (RJ), 29 de abril de 1945.

ma de afirmar as religiões afro-brasileiras e o samba no espaço público, a partir das suas redes, principalmente formadas por políticos, incluindo nomes como Tenório Cavalcante (1906-1987), Chagas Freitas (1914-1991), Negrão de Lima (1901-1981), Carlos Lacerda (1914-1977), entre outros.

O mais famoso dos eventos ligados ao seu nome foi o conhecido “Flores de Iemanjá”, realizada no dia 31 de dezembro, na Praia de Copacabana. Esse evento ganhou força na década de 1950, até os anos 1970, reunindo centenas de terreiros ligados às federações de umbanda¹⁸. Esse costume existia desde o final do século XIX e acontecia, segundo registros levantados pela historiadora Joana Bahia, em lugares com a Praia de Santa Luzia e a Praia do Caju, geralmente na virada do ano. Tancredo da Silva, porém, institucionalizou e atribuiu ao encontro religioso, também, um sentido político, em razão da liberdade religiosa e desconstrução de estereótipos e preconceitos. Convidando autoridades jurídicas, políticos eleitos e representantes policiais fez das festas de santo que lotavam a orla verdadeiras táticas de afirmação da sua identidade umbandista.

Outro festejo religioso importante idealizado por Tata Tancredo teve início na comemoração dos 70 anos da Abolição da Escravidão, em 1958, ainda pouco conhecido, realizado na Zona Oeste carioca. Embaixo do viaduto de Inhoaíba, distrito de Campo Grande, foram inauguradas duas estátuas em homenagem aos Pretos Velhos, uma delas para um dos ícones da região: Joaquim Manuel da Silva (o “Paizinho Quincas”, 1854-1963)¹⁹. Dentre os registros, há uma foto da *Revista Mironga* (RJ), de 1968, na qual Tata Tancredo recebe a visita do “Embaixador da África” na Festa do Preto Velho (RJ)²⁰. Naquela época, sabemos que os governos da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) pisavam em cacos sobre o reconhecimento dos novos países africanos que se libertavam do colonialismo. Tata Tancredo ainda realizou o evento “Você sabe o que é Macumba?” no estádio do Maracanã (RJ), em 1965, reunindo centenas de médiuns e milhares de pessoas presentes²¹.

¹⁸ *A Luta Democrática* (RJ), 30 de novembro de 1959.

¹⁹ *A Luta Democrática* (RJ), 28 e 29 de abril de 1968.

²⁰ *Revista Mironga* (RJ), 1968.

²¹ *Diário do Paraná* (PR), 15 de maio de 1965.

Em poucas linhas, apresentamos a trajetória de Tata Tancredo, um homem do Pós-Abolição vindo do interior fluminense que chega numa cidade em pleno processo de modernização excludente, avesso ao protagonismo e mesmo à existência das populações negras. Tancredo não só resiste, mas se reinventa, inventa, deixa legado, se articula politicamente, se conecta com outros estados brasileiros, com o Atlântico e com a diáspora africana nas Américas. Viajou para Argentina, para o Uruguai, fez mais de mil filhos de santo... Personagens do Pós-Abolição como Tancredo estavam ao nosso redor, contudo, não os enxergávamos. Agora, nos debruçando sobre eles, daremos nomes aos fundadores das escolas de samba conhecendo melhor essa história. Porque a escola de samba e o samba são os sambistas.

Referências

AMORIM, Diego Uchoa de. *Tata Ti Inkice: o General da Banda no Brasil do Pós-Abolição (1934-1968)*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). Orientadora Profa. Adriana Gomes. Niterói, 2023.

BENISTE, José. *História dos Candomblés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

SANTOS, Ivanir dos. *Marchar Não é Caminhar: interfaces políticas e sociais das religiões de matriz africana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

De data marcada: Fundação dos Unidos da Tijuca e vivências negras no Pós-Abolição

Renata Bulcão

Quando pensamos em pesquisas sobre as primeiras escolas de samba, costumamos ter em mente agremiações como Mangueira e Portela. A pesquisa que desenvolvo, no entanto, é sobre uma outra instituição igualmente tradicional: a minha Unidos da Tijuca. Com todo respeito ao “Menino de 47”¹, nós somos a senhora de 31. A Unidos da Tijuca é uma das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro e, por isso, é importante falar do seu processo de fundação em diálogo com os processos de outras agremiações do mesmo período.

Escolhi analisar os anos iniciais da escola a partir da experiência de uma mulher: Regina Vasconcelos. No site oficial da agremiação, é possível encontrar o seguinte texto: “Em 1931, no dia 31 de dezembro, na subida da Rua São Miguel, 130, na casa 20, da família Vasconcelos, homens e mulheres se uniram para fundar a Unidos da Tijuca. Nossos fundadores foram: Bento Vasconcelos (o líder), Leandro Chagas (organizador e disciplinador), Alcides de Moraes – conhecido como Tatão (diretor de harmonia) [...] e Dedé; Regina Vasconcelos, Marina Silva, Zeneide Oliveira, Margarida Santos, Hilda Chagas [...]”² Essas informações são repetidas com bastante frequência quando a agremiação ou a imprensa fazem referência a essa fundação.

O texto afirma que a Escola é resultado da fusão de quatro blocos e cita os morros nos quais esses blocos se originaram. Informa também que a Unidos da Tijuca foi fundada no dia 31 de dezembro, e apresenta os fundadores, alguns com características bem definidas: Bento Vasconcelos seria o “líder” e Leandro Chagas o “organizador e disciplinador”.

¹ A expressão se refere ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, e foi eternizado no samba-exaltação “Menino de 47”, de Molequinho e Nilton Campolino.

² Disponível em: <http://www.unidosdatijuca.com.br/site/historia.html>, acesso em: 04 ago. 2024.

Essas menções costumam aparecer junto aos nomes dessas pessoas em diversas situações, como se esses personagens carregassem essas categorias, tivessem esses rótulos. Os nomes femininos estão no site, mas só aparecem no final, depois de uma divisão com ponto e vírgula.

Buscando a origem dessas informações, encontrei uma reportagem do Jornal do Brasil, publicada em 1981³. A Unidos da Tijuca estava voltando para o Grupo Especial, depois de ter vencido o carnaval do Grupo de Acesso em 1980. Nessa notícia de página inteira, estão listadas as mesmas características que são apresentadas no site da escola.

Podemos supor que algumas informações daquele texto presente no site tenham sido retiradas dessas páginas, já que essa é uma das primeiras reportagens mais completas sobre a agremiação. O jornal menciona a fusão dos quatro blocos, destaca quais são esses blocos, quais eram os morros a que pertenciam e quem eram os principais nomes da escola. A reportagem descreve Bento Vasconcelos como aquele que “tomava a frente” e Leandro como “organizador e disciplinador ferrenho”. Nenhum nome feminino nesse trecho.

Essa matéria cristaliza, portanto, algumas informações sobre a agremiação, que parecem ter sido recolhidas sem um processo científico de pesquisa histórica. O objetivo era outro, apenas de apresentar essa escola nos dias que antecediam o carnaval. O que aconteceu nesse processo foi o registro de informações muitas vezes duvidosas. A reportagem, por exemplo, cita Pacífico Vasconcelos (pai de Bento) como um dos fundadores, o que não pode ser verdadeiro, porque ele já havia falecido quando a Unidos da Tijuca surgiu. O jornal indica também que as cores ouro e azul pavão seriam as cores da “Casa dos Bragança reais”, o que também é falso, já que a cor da Casa Bragança é verde. O amarelo e o azul estavam presentes, por coincidência ou não, nos maços de cigarros de uma fábrica que funcionava no pé do Morro do Borel.

Temos falado muito nessa mesa sobre as escolas de samba enquanto espaços de sociabilidade. Na região da Grande Tijuca, as pessoas compartilhavam diversos espaços de sociabilidade: frequentavam o mesmo bar, os moradores mais antigos se referem com frequência à Leitaria do Álvaro, que ficava no pé do Morro do Borel -, a mesma igre-

³ DUARTE, Francisco. Gênese e lutas da escola obstinada que vai abrir o desfile. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 fev. 1981, p. 32.

ja, as crianças estudavam nas mesmas escolas, e muitos trabalhavam nessas fábricas da região, inclusive na fábrica de cigarros.

Trago aqui como referência uma entrevista de Natal da Portela⁴ para o projeto “Depoimentos para a Posteridade”, do Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1972⁵. Podemos perceber que o entrevistador entende como a fundação de um Grêmio Recreativo algo completamente diferente do entendimento de Natal. Ele pergunta: “Quando foi fundada a Escola?”. E Natal responde: “A data de ano assim não me recordo...”. O entrevistador continua: “Mas onde vocês estavam? Em um botequim?”. Ele está buscando um momento específico, quase a hora certa do nascimento da agremiação. Natal diz: “Tudo era feito nesse terreno baldio lá de casa”. Ele não menciona um dia específico, mas fala de um processo. Em seguida, o entrevistador pergunta se Paulo da Portela era fundador da escola, “porque o Paulo não estaria naquele dia”. E Natal responde: “O Paulo é o fundador número um da Portela. Todo domingo nós fazíamos nosso samba debaixo de uma mangueira que tinha lá em casa”.

A Portela, na visão de Natal, é fundada nesse processo, nessa convivência. Não se trata de um momento apenas. Nesse sentido, para ele, frequentar o chão da escola é o que daria legitimidade, e, talvez, essa alcunha de “fundador” estivesse relacionada ao fato de estar com frequência nesse espaço. Dessa maneira, é possível questionar tanto a ideia de uma data específica de fundação, como a ideia de elencar nomes que obrigatoriamente são os fundadores da agremiação.

Entre as entrevistas que eu reuni para a minha pesquisa, uma é a da Tia Hilda, que faleceu no ano passado e era uma das componentes mais antigas da escola. Ela era criança quando a Tijuca foi fundada. Tia Hilda comenta sobre essa questão das datas e lembra que a Tijuca era para ser inaugurada – ela não diz fundada – no dia 8 de dezembro, que é dia de Oxum - que, inclusive, é um Orixá que usa a cor amarelo-ouro também. Mas, choveu neste dia e transferiram para o dia 31. Hoje, a escola faz uma grande celebração, uma grande comemoração em torno da data do dia 31 de dezembro, mas não podemos dizer que essa é a data

⁴ Afirma-se que foi no quintal da casa de Natalino José do Nascimento, o Natal, que foi fundada a Portela, ainda com o nome de Vai Como Pode, em 1923.

⁵ Natal da Portela. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (Depoimentos para a Posteridade). Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1972.

em que a agremiação nasceu. A Unidos da Tijuca já existia no dia 8. Então, é impossível cravarmos uma data de “nascimento” de uma Escola de Samba. Uma entidade carnavalesca não possui um dia de fundação, mas um período, resultado de um processo vivenciado por diversas pessoas. Nesse sentido, gostaria de apresentar Regina Vasconcelos.

Regina era cunhada de Bento Vasconcelos, o primeiro presidente da Escola. Outra figura da família que entrevistei, Almerinda Vasconcelos, era a sobrinha da Dona Regina. Tia Hilda e Almerinda me deram entrevistas no mesmo dia, mas não se encontraram, e mesmo assim as duas falaram a mesma frase: que ela não era fundadora porque não desfilava, pois “ele não a deixava sair. “Ele” era o marido de Regina, Jorge. A afirmação de que não desfilam significa não fazer parte da escola, logo, no caso de Regina, não ser reconhecida como fundadora, vai de encontro com a fala de Luiz Antônio Simas, de que uma agremiação desfila porque existe. A escola não é o desfile. Ela desfila, mas, antes de tudo, ela existe.

Regina não desfilava porque era impedida pelo marido, mas isso não significa que ela não fazia parte dessa agremiação. A própria ideia de que ela não desfilou também é questionável. Entre as pessoas que viveram a fundação, Dona Regina foi a última a falecer. Então, nos anos 1980 e 1990, ela começa a aparecer muito nos jornais. Em 1981, inclusive, ela ganhou o prêmio de personalidade feminina do Estandarte de Ouro. Existem muitas reportagens desse período. A leitura das notícias de jornais indica que ela teria participado de todos os desfiles. As matérias mencionam, inclusive, uma fantasia de baiana que ela usou em 1932 e que estaria guardada.

Será que ela desfilou e as pessoas confundiram porque era comum as mulheres dessa época não poderem desfilam? Ou – o que acho mais provável – ela não desfilou e contou outra história na hora da entrevista para legitimar o lugar dela, de que estava lá desde o começo? Ou desfilou algumas vezes e outras não?

A questão maior é: será que não desfilam faz dela “não fundadora”? Qual era o papel dessa pessoa na escola? A agremiação recebia muitos jornalistas, políticos e artistas de todo tipo, e eram essas presenças também que faziam com que a escola se tornasse uma instituição relevante. A recepção dessas pessoas tinha que ser muito cuidadosa, e quem estava lá para recebê-las? As mulheres, o departamento feminino.

A escola era na casa de Dona Regina. Era o chamado “terreiro dos Vasconcelos”, porque era onde morava toda a família. Ela exercia a liderança nessa casa: fazia o licor, botava a mesa, recebia os visitantes. Tatão⁶, outro fundador, fala em uma entrevista que Dona Regina “ficava se revezando no samba e no fogão”. Era ela que estava fazendo a comida para esses eventos – ela e as outras mulheres.

Essas personagens femininas cumpriam um papel muito direto de recepção de quem era de fora da escola. Essa forma de receber foi o que consolidou o espaço que a agremiação conquistou. E é o que, ousado dizer, fez com que as escolas de samba tenham alcançado 100 anos. São agremiações que têm uma negociação com o poder público e com a mídia que garante a relevância na cidade. A própria Dona Regina contou ao *Jornal do Brasil*⁸ que recebeu até a esposa do presidente Getúlio Vargas, D. Darcy, no Morro da Casa Branca.

Uma reportagem de 1935 noticia um evento na quadra da Unidos da Tijuca em homenagem a dois cronistas carnavalescos do jornal *A Manhã*, chamados Graveto e Enfiado. Esse fato é publicado por duas semanas no jornal, todos os dias a Unidos da Tijuca esteve nas páginas do jornal, na divulgação desse evento. Quando a festa acontece, o jornal publica também uma matéria de página inteira descrevendo o evento⁸.

A reportagem diz que todos foram recebidos com uma feijoada. Podemos afirmar com uma boa dose de certeza que quem preparou essa recepção foram as mulheres. O jornalista conta que Bento Vasconcelos foi levá-los à mesa acompanhado das pastoras. As personagens femininas aparecem nessa história o tempo todo, mas não têm seus nomes registrados.

A matéria não diz quem são essas mulheres, só menciona o nome de Bento Vasconcelos, que era o presidente. Em seguida, começa a elogiar bastante a escola. Por que o autor gostou tanto da Unidos da Tijuca? Porque a feijoada estava gostosa, porque o evento da quadra foi bem organizado, porque as passistas estavam sambando... O texto da reportagem

⁶ Alcides de Moraes, citado na reportagem de 1981 como “diretor de harmonia”.

⁷ Frias, Lena. Unidos do quintal para avenida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 2000, p. 22.

⁸ “Apotheose! A Escola de Samba, Unidos da Tijuca, prestou aos nossos companheiros, Graveto e Enfiado, as mais significativas provas de amizade”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 set. 1935.

menciona as passistas e a porta-bandeira, detendo-se muito nas figuras femininas, sem dizer o nome delas. O lugar de negociação com o poder público passa pelos eventos da agremiação, organizados pelas mulheres. Dona Regina é a fundadora dessa escola, é isso que eu defendo. Para finalizar, quero apresentar aqui um desfecho: Dona Regina morreu fundadora. Inclusive, na reportagem do Jornal do Brasil de 1981, de onde tiraram as informações para o site da agremiação, ela está listada como fundadora, mas não no texto. Ela é a única mulher que aparece na foto, no meio dos homens. A legenda informa que constam na foto “o atual presidente Quiro⁹ e os fundadores Tatão e Regina Vasconcelos”.

Eu trouxe esse caso para entendermos como as escolas de samba refletem possíveis vivências negras do Pós-Abolição. Estou totalmente convencida de que, para entendermos o Rio de Janeiro, para entendermos o Brasil do Pós-Abolição, continuamos precisando estudar as escolas de samba, pesquisar sobre a Unidos da Tijuca e conhecer Dona Regina Vasconcelos.

⁹ Gustavo da Costa Diamante (Quiro) foi presidente entre 1966 e 1986.

Referências

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. Yes, nós temos baianas: o processo de construção da personagem baiana de escola de samba no século XX. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

FARIA, Guilherme José Motta. O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no Governo Vargas. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Afro-Ásia, vol.29/30, pp.175-198. 2003.

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

PEREIRA, Barbara. Mulheres passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro: entre a (des)objetificação e o direito ao feminino. Meu corpo, minha dança, minhas regras, meu prazer. In: 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2018, Brasília.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 3, nº 6, 1990, pp.207-228.

**MUSICALIDADE NEGRA
ENTRE O DESFILE E A
INDÚSTRIA CULTURAL**

“Eu sou do ritmo”

Mestre Lolo

Eu comecei na Lins Imperial, porque eu sou do Complexo do Lins. Comecei na Lins Imperial, em 1991, com um projeto de escolas mirins. Eu queria aprender a tocar algum instrumento, porque eu era aquela criança que ficava no sofá de casa batucando com a madeira, com lata. É o normal da rapaziada que mora na favela: gostar muito de fazer barulho, que é a única coisa que deixa a gente feliz mesmo. O futebol e o carnaval são as coisas que deixam a gente muito feliz na favela.

Comecei na Lins Imperial, na ala das crianças. Comecei a tocar na Infantes do Lins, onde eu fui aprendendo devagarzinho. Em 1993, eu comecei a tocar na Lins Imperial. Não era fácil. A gente ensaiava, ensaiava, ensaiava, mas quando chegava na hora de pegar a fantasia, o mestre dizia: “Você ainda não está preparado para desfilar”. Eu me dedicava o ano inteiro e no final ouvia que não estava preparado. Fora os mais velhos, que chegavam e diziam que estávamos atrapalhando, davam cascudo na gente.

Mesmo assim, continuei insistindo, insistindo, até que, em 1995, eu comecei a desfilar na bateria da Lins Imperial. Isso se tornou um vício muito grande, eu preferia tocar na bateria do que fazer tudo, inclusive estudar. Tinha muito tiroteio onde eu morava, era muita violência, então, a bateria me fazia sair desse mundo.

Eu comecei a desfilar nas escolas do grupo especial e, da Lins Imperial, eu fui para a Vila Isabel. Desde então, eu já desfilei com muita gente no grupo especial, com a maioria dos mestres de bateria, até que, em 2006, eu tive a oportunidade de ser diretor de bateria na Unidos da Tijuca. Foi quando eu vi que podia ser mestre de bateria. Pensei: “Caramba, eu acho que tenho condições de assumir esse desafio.”

Muita gente trabalha, trabalha, mas precisa dos outros para serem mestre. Eu, graças a Deus, sou muito dedicado. Eu sou do ritmo. Então, ali começou um amor: “Vou ser mestre um dia”. No meu primeiro ano, como diretor do Mestre Celinho, a gente já ganhou até o estandarte de ouro. A nota dos jurados da Liesa não foi boa, foi 9.7, mas ganhamos o primeiro estandarte de ouro da Unidos da Tijuca.

Em 2007, surgiu outra oportunidade de ser mestre de bateria, mas só que era na Vizinha Faladeira. Eu fui mestre na Vizinha Faladeira em 2007 e 2008. Graças a Deus eu fiz um bom trabalho, mas, infelizmente, a escola caiu e me mandaram embora. Mas, mesmo assim, eu continuei sendo diretor do Mestre Celinho.

Eu gostava muito da Unidos da Tijuca, que era uma bateria referência no carnaval. Muitos músicos se formaram ali, porque era uma bateria muito boa. Até que, em 2009, surgiu uma oportunidade de trabalho fora do Rio de Janeiro. Surgiu uma viagem para trabalhar como percussionista na Rússia. Fiquei nove meses na Rússia, chegando a pegar 21 graus abaixo de zero, mas eu estava lá ganhando o sustento para minha família. Fiquei nove meses na Rússia e não vi o carnaval de 2009. E, lá, eu ficava chorando. Pensei: “Caramba, como isso faz falta na minha vida.”.

Voltei em 2010, na Unidos da Tijuca. Logo que começaram os ensaios, eu discuti com o Casagrande, que era o mestre de bateria, e saí da escola. Dali, veio uma oportunidade de ir para o Salgueiro, onde o Marcão, que hoje está na Paraíso do Tuiuti, me fez o convite. A partir desse convite eu comecei uma história de amor com o Salgueiro, que é uma escola que abre as portas para todo mundo, tem uma visibilidade muito grande.

Fiquei no Salgueiro até 2015, mas, em 2013, surgiu uma oportunidade que alavancou a minha vida, na União do Parque Curicica. Foi meu primeiro trabalho no grupo de acesso. É muito difícil formar uma bateria em Curicica, porque é um lugar distante, e o pessoal não gosta de ir longe. Quer desfilar, mas não quer ensaiar. Esse é o ritmista.

Mesmo assim, foi a oportunidade da minha vida. Eu continuava como diretor do Salgueiro, mas veio a oportunidade, no primeiro ano, de levar para a avenida a reedição do samba da Portela, “Capoeira, o samba vai levantar a poeira”. Foi um dos melhores desfiles da minha vida até hoje. E, dali, surgiu um burburinho no mundo do carnaval: “Caramba, que bateria é essa? Quem é esse menino que está ali como mestre?”.

Senti que estava chegando o meu momento. Em 2015, meu último ano na Curicica, depois de três anos gabaritando, ganhando prêmio, veio um convite do seu Luizinho Drummond, que mandou me chamar no barracão da Imperatriz Leopoldinense. Minha perna tremia. Eu pensava: “Luizinho me chamou para conversar”. Ele falou: “E aí, meu garoto? Está

preparado para assumir uma bateria do grupo especial?”. Eu falei: “Preparado eu estou. Não sei se vou ter coração, mas preparado eu estou.”. Ele disse: “Vai para casa, daqui a um mês eu te ligo.”. E o mês que não chegava? Oh, meu Deus, parecia um ano! Passou uma semana, eu falei para a minha mulher: “Caramba, não chega o dia, não chega, não chega...”.

Quando estava chegando perto do fim do mês, em abril, o Júnior Escafura, que era diretor de harmonia da Imperatriz, junto com o Bonatti e o Wagner, me ligou: “Volta aqui no barracão.”. Naquele mês de abril, o meu sonho se concretizou — ser mestre de bateria do grupo especial.

Agradeço ao seu Luizinho, que Deus o tenha, que me deu essa oportunidade. Ele gostava muito de dar oportunidade para quem estava começando. Então, eu sou muito grato ao Luizinho Drummond. A partir dessa oportunidade, começou a minha história no grupo especial, onde estou até hoje, e vivi muita coisa. Já fui rebaixado, já subi com a escola, já fui campeão. Aí não tem o que falar, não é? Ser campeão no grupo especial, ganhando de várias escolas que você admira, é uma grande vitória para todo mestre de bateria.

Esse é um pouquinho da minha história. Eu estou muito feliz de permanecer até hoje na Imperatriz Leopoldinense, e, se eu puder, fico lá por muitos e muitos anos. Esse é um pouquinho da minha história, é um resumo, passando por várias baterias, aprendendo com vários mestres. Por isso eu me considero um eterno ritmista. Estou mestre de bateria, mas eu sou um eterno ritmista.

A Menina do Tamborim que o Carnaval fez professora

Thalita Santos

Hoje eu sou professora de percussão, graças às escolas de samba. Também sou youtuber e diretora de tamborim da Vila Isabel, mas tudo começou na Unidos do Viradouro. Na verdade, tudo começou na Avenida Presidente Vargas. Na década de 1990, meus pais não tinham dinheiro para assistirmos aos desfiles, então, íamos para a Presidente Vargas ver os carros à tarde. Nós gostávamos de tirar fotos, ver como estavam as escolas. Ficávamos naquelas barraquinhas, naquele clima de Presidente Vargas, vendo a primeira escola entrar, aqueles fogos atrás da gente, aquela confusão. Eu costumo dizer que até aquele cheiro ruim do valão da Presidente Vargas traz boas lembranças. Ficávamos disputando lugar para ver de longe a escola entrar. Depois que víamos a primeira escola, pegávamos o ônibus para casa, em Niterói, para ver os desfiles na TV.

Sempre fui muito apaixonada por escola de samba. Uma paixão que herdei dos meus pais, que se conheceram num bloco de carnaval. Só que eu nunca sonhei em desfilar. Hoje eu sou professora e meus alunos têm o sonho de desfilar. E eu nunca tive o sonho de desfilar na bateria, mas a bateria mudou a minha vida. Eu costumava ir para os ensaios de rua da Viradouro no final dos anos 1990, na Avenida Amaral Peixoto, em Niterói. Ficava atrás do carro de som pulando, me divertindo. Em 2000, uma vizinha me perguntou: “Thalita, por que você não desfila?”. Eu respondi: “Desfilar? Como?”. Lembro que fui pela primeira vez na quadra da Viradouro em outubro de 2000, quando eu tinha 14 anos. Como nessa idade eu não podia desfilar nas alas da comunidade, fui para a ala das crianças.

Desfilei meu primeiro ano na Viradouro em 2001, e dali começou minha trajetória dentro das escolas de samba, mesmo sem ter sonhado em estar lá — meu sonho era assistir aos desfiles. Em 2002 foi meu primeiro ano na bateria, mas essa transição foi engraçada porque eu ia para os ensaios, mas não ficava fissurada na bateria. Mas as amigas da ala insistiam: “Vamos para a bateria! Vamos!”, até que eu concordei: “Tudo bem, vamos.”. Fui levada para a bateria pela empolgação das minhas amigas e escolhi tocar o tamborim.

Fui à loja, comprei o tamborim e o vendedor me vendeu aquela baquetinha sem vergonha, horrível, que não servia para as escolas. As lojas começaram a vender de fato instrumentos das escolas de samba e material para bateria muitos anos depois. O que mostra como o samba sempre foi desvalorizado. Você encontra tudo quanto é material, de tudo quanto é gênero, mas era muito difícil numa loja de música você encontrar o material decente para uma bateria de escola de samba.

No primeiro ensaio, eu não tive coragem de tirar o tamborim da bolsa, com vergonha. No segundo, eu tirei. E não tinha oficina de percussão na bateria da Viradouro naquela época, que era comandada pelo Mestre Ciça. Aprendi na marra. Hoje eu sou muito grata ao Mestre Ciça, porque eu tenho o privilégio dele ter sido meu primeiro mestre e ser um grande amigo hoje. Foi o cara que me deu a minha primeira fantasia. Foi ele que acreditou em mim. Porque o Ciça tem essa característica de acreditar nos novos, nos jovens, naqueles que estão na quadra em todo ensaio. Ele gosta de dar oportunidade. E eu agarrei essa oportunidade.

Eu ensaiava muito. A escola de samba tem um papel fundamental na nossa vida. No meu caso, foi muito importante na época de adolescente, porque estávamos naquele período de incerteza sobre o futuro, de que rumos íamos tomar. E eu lembro que comecei a fazer show com a Viradouro, participar de gravações. Comecei a ver um universo musical que eu jamais imaginava que podia fazer parte.

Depois de alguns anos participando de vários eventos com a escola, eu decidi que queria viver de música. Todos os meus amigos na escola estavam estudando para o vestibular, em 2003, meu último ano do ensino médio, e eu não estava me preparando para o vestibular porque não sabia exatamente o que eu queria. Até que eu vi na televisão uma matéria sobre a bateria feminina do Mestre Riko, da Escola de Música Villa-Lobos, a Fina Batucada, que estava fazendo uma apresentação no Dia da Consciência Negra, ao lado da estátua de Zumbi, perto da Avenida Presidente Vargas. Vi aquela bateria feminina e pensei: “É isso o que eu quero fazer.” Após ver a reportagem, me inscrevi na Escola de Música Villa-Lobos, onde me formei.

Depois disso, iniciei minha jornada com a música paralela à escola de samba. Então, sou muito grata às escolas de samba, porque elas proporcionam o acesso democrático à cultura para muitos jovens. Eu tenho vários amigos que são músicos hoje, mas que começaram na escola de

samba, que tiveram contato com o instrumento na escola de samba. Foi a escola de samba que me apresentou à minha profissão. O acesso gratuito à música que a escola de samba proporciona para os jovens é fundamental e muito importante.

Comecei desfilando na Viradouro, onde desfilo até hoje — é minha escola do coração, sou cria da Viradouro. Mas comecei a desfilar fora da Viradouro em 2009, quando desfilei na Unidos do Porto da Pedra, em 2009 e 2010. Depois fui com Mestre Ciça para a Grande Rio, onde desfilei entre 2010 e 2014.

Em 2011, fui para o Salgueiro desfilar com o Mestre Marcão. Desfilei no Salgueiro entre 2011 e 2018, foi a escola que eu mais desfilei seguidamente, depois da Viradouro. Tive a oportunidade de passar por outras baterias também, como as baterias da Unidos da Tijuca, da São Clemente, da Cubango, da Renascer.

Em paralelo a minha atuação na bateria das escolas de samba, participei do Bloco do Vigário, com o Gabriel Policarpo, grande multi-instrumentista, que toca com o Martinho da Vila, e roda o mundo tocando com vários artistas. Com o Gabriel, aprendi a tocar outros ritmos brasileiros com instrumentos de escola de samba.

Em 2009, fui convidada a ser mestra de bateria de um bloco só de mulheres em Niterói, o Saias na Folia. Foi a minha primeira experiência como Mestre de bateria. E eu achava que ia ser uma experiência tranquila, que bastava chamar as meninas da bateria, mas a mulherada da bateria não queria tocar em bloco. Tive que começar uma bateria do zero.

Eu comecei a dar aula de tamborim em 2006, mas comecei a aprender os outros instrumentos dentro da Viradouro, porque o Ciça foi aquele mestre que sempre nos deixou pegar os outros instrumentos na disputa de samba para aprender — foi lá dentro mesmo. Sempre fui muito curiosa, perguntando como se toca, porque eu sempre gostei desse universo e sempre quis aprender minuciosamente os detalhes de cada instrumento, de cada levada. Nunca fiquei presa só ao tamborim, sempre procurei os outros instrumentos.

Durante essa trajetória dentro da bateria, acumulei muito conhecimento para compartilhar com as mulheres que não tinham nenhuma experiência, como foi o caso do bloco Saias na Folia. A gente começou a formar uma bateria só de mulheres, que temos o maior orgulho, porque lá formamos meninas que foram desfilar de fato em outras baterias. O

bloco continua existindo até hoje, eu não faço mais parte, mas foram anos incríveis que eu aprendi muito sobre liderança e sobre formação também.

Em 2014, ainda em paralelo à minha atuação nas escolas de samba, fundei a minha banda, chamada “Um Amô”, que veio depois do Saias na Folia. É uma banda formada por quatro mulheres pretas, multi-instrumentistas, todas oriundas de escola de samba. Mari Braga, no cavaço; Allana, no tamborim; e Ana Beatriz Tinoco, que hoje é diretora de caixa do Ciça, na caixa. E estamos desde 2014 nessa batalha que é viver de música enquanto mulheres pretas — o que é muito difícil, porque as próprias escolas de samba não abrem as portas para a gente. É bom deixar isso registrado. Poucas escolas abriram.

Ao mesmo tempo que a escola de samba traz essa possibilidade de trabalhar com música, ver um novo universo, existe também uma desvalorização do nosso trabalho enquanto mulheres na bateria. A mulher, dentro do samba, tem uma dificuldade enorme de conseguir espaço. Então, uma vitória que consegui, nem que seja em apenas um ano, tem que ser mencionada. Em 2015, fiz parte da comissão de bateria da Viradouro, era uma comissão de seis Mestres e eu era a única mulher. Ou seja, me tornei a primeira mulher a ser Mestre de bateria de uma escola de samba do grupo especial.

Foi um ano muito difícil, porque eu sofri muito preconceito da própria comissão, porque o cargo de Mestre de bateria é um cargo cercado por muita vaidade, é muito cobiçado. É preciso falar sobre isso, porque é um espaço muito difícil de ser conquistado pela mulher.

Em 2016, fui diretora de tamborim na minha escola do coração, a Viradouro, com o enredo do Alabê de Jerusalém. Foi um ano incrível, com um samba incrível. E, depois, no ano seguinte, veio outro Mestre, que, infelizmente, não me deu a oportunidade de continuar o trabalho, porque cada mestre escolhe sua equipe, o que é natural. Eu queria muito continuar, mas não tive essa oportunidade. Fiquei como ritmista, até que, entre 2018 e 2019, o Mestre Macaco Branco, surpreendentemente, me fez um convite para ser diretora de tamborim da Vila Isabel.

Alguns anos antes, talvez 2017, o Macaco já tinha me falado que, se um dia fosse Mestre de bateria, eu seria diretora dele. Eu não acreditei porque não tínhamos muito contato. Dito e feito: quando ele recebeu o convite, me ligou para me convidar, e eu fiquei muito, muito feliz. Também fiquei balançada, porque o Ciça estava voltando para a

Viradouro, mas Deus escreve certo por linhas tortas, porque era para eu estar na Vila Isabel, onde eu estou muito feliz hoje, onde o Macaco me dá carta branca para fazer o que eu preciso no meu trabalho, porque ele confia no meu trabalho. Isso, enquanto mulher, é muito importante. Na verdade, para qualquer diretor é importante o mestre dar autonomia. Porém, para uma mulher, é mais importante ainda, porque muitos homens não concordam com o nosso trabalho. Mas o Macaco sempre diz: “O que você resolver está resolvido.”.

Desde 2019 estamos trabalhando juntos e tivemos a oportunidade, no meu segundo ano como diretora, de ganhar o Prêmio de Melhor Ala de Tamborim, em 2020. Não é uma conquista valorizada por muita gente, mas para mim, como mulher, isso é muito importante. Ter um papel de liderança no meio de vários homens, buscando aumentar o número de mulheres na minha ala, não é simples, mas eu continuo tentando.

O ano de 2020 foi um ano muito especial para a nossa bateria, porque ganhamos muitos prêmios. Hoje, eu estou na Vila Isabel, muito feliz. E, por último, em 2015, fundei o meu canal do YouTube. Comecei a gravar aulas gratuitas de tamborim junto com os amigos e muita gente hoje me fala que conseguiu aprender um pouco de tamborim através das nossas aulas no YouTube. Atualmente, o canal alcançou a marca de mais de 70 mil inscritos. Mesmo sendo um projeto específico voltado para um instrumento de bateria, se tornou um dos maiores canais das escolas de samba hoje.

Eu tenho muito orgulho de poder viajar representando as escolas de samba, que também me proporcionaram conhecer vários países através desse trabalho, que aprendi tocando dentro da escola de samba. Chegar em outro país e ver as pessoas apaixonadas pela nossa cultura nos fortalece e faz com que a gente queira continuar formando pessoas. É muito impressionante a quantidade de apaixonados pelo samba que temos no mundo inteiro. As pessoas aqui no Brasil não têm noção disso. É impressionante. Então, isso me dá força e ânimo para continuar, porque muitas coisas dentro do mundo do samba também nos desmotivam, nos fazem querer desistir. Mas eu permaneço mantendo meu trabalho e enfrentando os desafios que surgem pelo caminho.

**RACISMO E
DISCRIMINAÇÃO NAS
ESCOLAS DE SAMBA**

As Escolas de Samba e Racismo, Algumas Reflexões Históricas

Lurian Lima

Gostaria de refletir sobre alguns eixos de conexão histórica entre o racismo e as escolas de samba ao longo desses últimos 100 anos que celebramos aqui. Um pouco mais de 100 anos, na verdade. E, para isso, vou apresentar uma breve definição de racismo. Em seguida, quero falar de um dos eixos: as associações carnavalescas e a luta antirracista ao longo desse tempo. Depois, falarei sobre negociações socioculturais e a questão do embranquecimento, como dizem alguns intelectuais negros desde os anos 1980, no processo histórico de constituição das escolas de samba e do samba. Ao final, eu faço algumas singelas proposições para um diálogo intercultural atual e mais igualitário entre a sociedade, o samba e as escolas de samba, inspirado sempre nos aprendizados que tive ao longo da minha pesquisa de doutorado e de pós-doutorado, com os músicos negros que eu ouvi nessa pesquisa e com os movimentos negros que me ajudaram no meu processo de formação¹.

Eu diria que o racismo é um conjunto de ideias, práticas e estruturas sociais que possibilitam e normalizam a exclusão, a marginalização, estigmatização de certos grupos de pessoas com base em sua raça ou cor, e também com base em características associadas a esses grupos. Sabemos que, no Brasil, os africanos, indígenas e seus descendentes foram os alvos principais do racismo. Na prática, o racismo vai se manifestar em atitudes

¹ Entre outras produções: Lima, Lurian J. R. S. *‘Essa história você precisa ouvir!’: memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História. Niterói, 2022. Disponível em: <https://lurianlima6.wixsite.com/anexoste-selurianlima>. Acesso em: 25 ago. 2025.

Lima, Lurian José Reis da Silva. O mistério d’O mistério do samba: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da “Música Popular Brasileira” (1960-2017). *Opus: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Porto Alegre, v. 27, n. 3, p. 1-40, set./dez. 2021. DOI: 10.20504/opus2021c2705. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2705>. Acesso em: 25 ago. 2025.

Lima, Lurian J. R. S.; Silva, Ana Tereza R. Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930). *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Porto Alegre, v. 47, e116429, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-6236116429vs01>

que a gente já entende comumente como racismo, como os insultos raciais, a prática discriminatória de não deixar pessoas negras entrarem em determinados lugares. Mas eu quero destacar também que o racismo se manifesta sempre que há desigualdade de raça, por vezes de maneiras muito sutis, difíceis de identificar e demonstrar. Precisamos estar atentos a isso.

As desigualdades sociais e educacionais, todas elas são perpassadas pelo racismo. No âmbito da história das escolas de samba e da música popular – que foi o meu campo de investigação –, até o final do século XX, o tema do racismo foi basicamente evitado. As pessoas buscavam não falar sobre isso.

E eu trago um exemplo do famoso livro do Sérgio Cabral² sobre as escolas de samba. No único momento em que ele fala de racismo explicitamente, ele diz que, com o surgimento das escolas de samba, em meados dos anos 1920, os sambistas deixaram de ser perseguidos pela polícia. Simples assim. Apareceram as escolas de samba e o racismo contra os sambistas acabou. Um claro exagero e um claro exemplo de como se silenciava diante desse tema.

Não foi só o Sérgio Cabral que fez essas afirmações. Muitos outros autores, inclusive acadêmicos importantes, acabaram dialogando um pouco com esse decoro racial brasileiro, por assim dizer. Na área de história e de música, temos todo um movimento de reconstrução historiográfica do samba e das escolas de samba, que passa por pesquisadores que conhecemos, como Marta Abreu³, Vinícius Natal⁴, Alessandra Tavares Barbosa⁵. Todos inspirados em mestres que vieram antes de nós, como Ana Maria Rodrigues⁶, Nei Lopes⁷ e outros intelectuais negros importantes.

² Cabral, Sérgio. *As escolas de samba*. São Paulo: Lazuli Ed., Kindle Edition, 2011.

³ Abreu, M. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

⁴ Natal, Vinícius Ferreira. *Cenografia Carioca: Carnaval e outros fragmentos*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

⁵ Barbosa, Alessandra T. S. P. *A escola de samba “tira o negro do local da informalidade”: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas, e Sociais, PPG História, Seropédica, 2018.

⁶ Rodrigues, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

⁷ Lopes, Nei (1978). *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

Isto posto, eu passo ao primeiro eixo de contato da história das escolas de samba com o racismo, que é a relação secular entre as associações carnavalescas, no Rio de Janeiro e em outros lugares, e a luta antirracista. As escolas de samba se constituíram como espaços de negociação das relações étnico-raciais no Brasil. Apesar do exagero da frase do Sérgio Cabral, ele estava reproduzindo algo que ouviu dos músicos que ele entrevistou ao longo de suas pesquisas, que é o fato de que as escolas de samba estavam, sim, empenhadas em diminuir ou construir espaços seguros em relação ao racismo e à violência policial que está vinculada a ele, no Brasil dos anos 1920. E não só as escolas de samba.

As escolas de samba são herdeiras diretas dos ranchos, dos cordões, dos blocos, enfim, do conjunto de associações que constituíam o que os historiadores vêm chamando de associativismo negro popular na Primeira República⁸. E essas associações, antes das escolas de samba – que, como eu disse, são herdeiras delas –, já tinham como uma de suas principais características o combate às representações racistas que se faziam na imprensa, no cotidiano, enfim, da população negra na Primeira República. E uma das estratégias que essas associações utilizavam para isso era chamar os jornalistas da época para ver os seus desfiles, os seus préstitos, para tirar foto de suas associações, e, assim, construir, diante da imprensa, uma outra imagem para a população negra.

Os sambistas buscavam construir uma imagem de si que trabalhava com signos da respeitabilidade, tanto no modo de se portar para uma foto, como nas roupas que vestiam. Estavam dialogando, sim, com elementos estéticos dominantes, mas estavam fazendo isso justamente para tentar comprovar a sua respeitabilidade diante da sociedade e o seu direito à cidadania.

Para além desse tipo de autorrepresentação, os nomes das associações procuravam fazer referências positivas à África, à herança africana. Isso era muito comum tanto no Brasil como um todo, quanto na Bahia especificamente, e em outros lugares. O próprio ato de estar em uma cidade que se reformava e procurava tirar a população negra e pobre do centro, da visibilidade, ocupando as ruas nos dias de carnaval, era também uma forma de afirmar um lugar político.

⁸ Cf. Pereira, Leonardo Affonso. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, Rio de Janeiro: Editora Unicamp, EDUERJ, 2020.

Trabalhei no meu doutorado com memórias e trajetórias interconectadas de diversos musicistas que viveram um pouco essa história no início do século XX e que também estavam ativos nos anos 1960, quando prestaram seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Foi com essas fontes que trabalhei principalmente, com esses depoimentos gravados em sua maioria nos anos 1960 e 1970. E, quando ouvimos esses depoimentos, percebemos que aquela luta travada no início do século é reafirmada por aqueles que estavam prestando depoimentos no MIS.

Heitor dos Prazeres vai dizer, falando sobre a origem das escolas de samba, que ela surgiu assim: “O povo todo vai me desculpar a minha expressão, que é um bocado pejorativa, mas é a realidade dos fatos. Que a escola de samba foi criada não foi para essa finalidade de marginais, nem de capoeiragem, não. Foi justamente para as famílias que gostavam de sambar”. O Heitor dos Prazeres estava se contrapondo ao estereótipo do malandro como origem mítica das escolas de samba, que para alguns é real – mas, obviamente, eu discordo disso.

Ele está apontando novamente para a ideia de que o que move as escolas de samba é uma tentativa de construção de um espaço antirracista para as comunidades negras – seja na memória de quem a viveu no princípio, como Heitor, seja nas atitudes daqueles que estavam fazendo essa história no começo do século XX e buscando registrá-la em jornais que hoje servem de fonte aos historiadores. E não é exatamente isso que a gente vê nos enredos vencedores desses últimos anos no carnaval? Não é justamente essa positivação da imagem da ancestralidade negra, o combate ao racismo? E não é ainda a sociopolítica da ocupação da rua que vemos nos dias de carnaval no Rio de Janeiro?

Eu passo, então, ao segundo eixo. O primeiro eixo tratou da luta antirracista, e este segundo, obviamente, está conectado ao primeiro, ao trazer a questão das interações socioculturais entre grupos sociais e culturais no processo de construção do que veio a ser o samba atual, e as escolas de samba. Aborda também a questão do embranquecimento, que é um processo e uma questão delicada, mas que vem sendo abordada por intelectuais negros, desde pelo menos os anos 1970, com bastante firmeza e clareza.

Eu começo pelo samba. Entre os anos 1910 e os anos 1920, o samba vai ascender no mercado cultural, sobretudo no mercado fonográfico. A primeira circulação se dá no mercado de partituras, no mercado de entre-

tenimento teatral, e depois no mercado fonográfico. E isso ocorre a partir da interação entre diversos grupos das comunidades negras com pessoas brancas, empresários, artistas e públicos da indústria cultural nascente.

Nos anos 1930, o samba é finalmente incorporado a uma ideia, a um panteão do que seja uma cultura nacional, mas essa inclusão vem sem garantias, do ponto de vista simbólico ou material, para os criadores originários do samba: as comunidades negras e os próprios compositores do samba. Destes, destaco Bide e Marçal, que são dois compositores importantes para o momento de ascensão do samba no mercado fonográfico no final dos anos 1920. Bide também é ligado à constituição do que foi a Deixa Falar, que está na origem da Estácio de Sá, e na origem do samba, de modo geral. Bide foi um dos primeiros compositores que conseguiu se profissionalizar nessa nova fase do samba, atuando como instrumentista e como compositor. Mas, nunca conseguiu chegar nem perto do destaque e do dinheiro que os cantores brancos que gravavam as músicas dele conseguiam alcançar e ganhar. Muitas vezes, esses cantores não só gravavam, mas surrupiavam, roubavam essas músicas dos criadores comunitários, ou compravam por um dinheiro pequeno, porque tinham mais poder de barganha para conseguir envolvê-los nesses negócios, que eram, afinal de contas, os negócios que as pessoas pobres e negras precisavam fazer para participar desse mercado cultural.

Hoje fazemos questão de inverter a ordem de destaque que acontecia naquele momento. Porque, se você vivesse nos anos 1920, nos anos 1930, reconheceria facilmente o rosto do Chico Alves – que é quem gravava as músicas do Bide e às vezes roubava as músicas do Bide também –, mas provavelmente não reconheceria o Alcebiades Barcelos, o Bide, que trabalhava como instrumentista, gravava as músicas, mas que não tinha seu nome amplamente divulgado pela imprensa ou rádio.

No caso das escolas de samba, esse processo de incorporação de outras pessoas no meio e de construção do “espetáculo Escola de Samba”, como um produto cultural, é mais demorado. As primeiras interações e negociações mais sérias com os grupos no poder acontecem nos anos 1930, quando também se dão os primeiros passos para a oficialização dos desfiles, as primeiras subvenções públicas, ainda muito pequenas.

Mas é geralmente nos anos 1960 que os historiadores localizam o processo em que os desfiles se tornam espetáculo, quando eles passam a ser televisionados e as escolas se abrem para artistas e valores cultu-

rais oriundos da Academia, do *show business*, da TV e para uma plateia de financiadores externos às comunidades, poderosos. Ou seja, as escolas deixam de ser apenas comunitárias, principalmente nas esferas mais importantes, que são a esfera da direção artística e da administração, onde a presença dos brancos vai ser marcante.

Esse é um processo que vai ser criticado e chamado de “embranquecimento” por diversos intelectuais negros e sambistas, como Candeia. Antônio Candeia, em 1977, funda, junto ao Paulinho da Viola e outros militantes dessa pauta, a G.R.A.N.E.S. Quilombo, que é uma escola de samba fundada a partir dessa crítica.

Esse embranquecimento não acontece somente do ponto de vista da composição das escolas, de quem participa delas, mas atua também na mudança dos valores envolvidos nas escolas, nos valores artísticos. Temos a participação de artistas formados em escolas de belas-artes que trazem referenciais culturais que são alheios à esfera comunitária e que vão participar da construção desses desfiles. O que eu quero destacar com isso é que essas negociações com o poder, com outros grupos sociorraciais, com o mercado, tendem a reforçar a desigualdade de raça e classe no mundo do samba e das escolas de samba. Essa negociação tende a recrudescer a operação do racismo no interior dessas redes de produção de samba e das redes de produção do espetáculo.

Ao mesmo tempo, essas negociações abrem espaço para a ascensão social e o reconhecimento dos membros dessas comunidades. Porque, em que pese essas desigualdades serem reforçadas, músicos têm chance de se profissionalizar por meio do samba, passistas e mestres de bateria ganham um pouco mais de visibilidade, a sua arte é mais conhecida e valorizada. É um jogo de perde e ganha.

A grande questão é a dimensão dessas negociações: o quanto se perde e o quanto se ganha. Para além da possibilidade de ascensão social – que vemos em sambistas negros oriundos das comunidades que fazem um grande sucesso atualmente –, a gente tem a potencialização daquela luta antirracista que eu discutia anteriormente. Porque, com uma maior visibilidade, as escolas têm muito mais poder para disseminar outras visões de negritude, outras e positivas visões de herança africana, no âmbito da sociedade brasileira.

O que eu quero dizer com isso é que a questão não é acabar com o diálogo intercultural ou acabar com a presença de pessoas que não

sejam das comunidades nas escolas de samba ou no meio do samba, mas de pensar estratégias para que esse diálogo cultural, de raças e de classes, possa se dar de maneira mais igualitária. Essa precisa ser a nossa busca. E isso é algo que eu aprendi com os movimentos negros e com esses representantes desse movimento que eu ouvi ao longo das minhas pesquisas.

As pessoas que construíram a história do samba e das escolas de samba, são também intelectuais. E elas me ensinaram muito do que eu estou trazendo aqui. Elas me inspiram nessas últimas singelas proposições para uma interculturalidade igualitária nesse âmbito. Eu trago algumas frases que eu ouvi na minha pesquisa, que transformo em sugestões.

O Donga (1890-1974) diz no seu depoimento ao MIS que a história dele “precisa ser ouvida”. Ou seja, é preciso que cada vez mais a gente ouça os integrantes e representantes das comunidades de samba sobre as suas necessidades, histórias e reivindicações.

Quando eu falo em reivindicações, eu não estou falando apenas de uma reivindicação no nível simbólico da história, mas do que as escolas de samba precisam hoje, o que falta nas suas comunidades hoje, que tipo de acesso a direitos lhes falta hoje. Isso se liga à segunda sugestão, que é preciso dividir mais igualitariamente os dividendos do samba ou das escolas de samba. Nesta frase, “Aí eu fiquei no prejuízo”, o Bide diz sobre a sua primeira música roubada. E Dona Zica, esposa de Cartola, também diz a mesma coisa sobre o final do seu restaurante, o Zicartola, que era fruto de uma parceria com pessoas brancas. Ela acabou saindo dele no prejuízo. E o que significa isso no âmbito das escolas de samba hoje?

As escolas de samba movimentam, segundo as cifras oficiais, algo em torno de 5 bilhões de reais por ano no Rio de Janeiro. Então, é preciso pensar em maneiras de fazer esse dinheiro voltar em forma de investimento público e privado nas comunidades, nas escolas. Existem profissionais da economia e da cultura pensando em alternativas nesse sentido. Existe uma reforma tributária em andamento. Enfim, existem diversas maneiras de fazer com que a divisão dos lucros do samba e das escolas de samba seja efetiva e justa. Por que não implementá-las?

Finalmente, o Bide fala que ficou também “sem nome”, quando roubaram o seu samba e o gravaram sem que ele fosse reconhecido

como autor. Significa dizer, no tempo presente, que precisamos valorizar o protagonismo histórico das comunidades negras, lembrar que foram eles e elas que construíram a história do samba e, em grande medida, a história do nosso país. Precisamos tornar esse pensamento parte da nossa cultura diária, das histórias que contamos para os nossos filhos, para os nossos irmãos, parte de nossas práticas educativas, dentro e fora das escolas. Esse reconhecimento não resolve os problemas materiais, mas tem o poder de refazer imaginários e, assim, nos colocar no caminho de práticas de igualdade e respeito, práticas antirracistas.

Carnaval e Antirracismo, reflexões sobre possibilidades

Rafaela Bastos

O carnaval tem uma relação, a meu ver, muito próxima à luta antirracista, e, às vezes, desconectamos essas duas possibilidades, esses dois caminhos de expressão na vida, no mundo. Por que eu acho isso? Porque tanto o carnaval quanto a luta antirracista são instrumentos que promovem uma possibilidade de reformularmos algumas ideias de negritudes, de sociabilidades, de compreensão do que é ser negro em uma sociedade racista. Acredito que existe uma percepção ou ideia, a imagem ou a ideia de racismo, que chega antes do próprio significado do que é o racismo e do fato traumático de sofrer uma experiência racista na vida. Imaginar o que é o racismo chega antes — e chega para as pessoas pretas e para as pessoas brancas. Algumas vezes, as pessoas brancas, ao imaginarem o que é o racismo, querem definir o significado daquilo para pessoas negras, e isso dificulta bastante, no meu entendimento, a compreensão do que é o racismo como um fato traumático na vida das pessoas, como uma violência.

Nesse caso, o carnaval e a luta antirracista são caminhos e ferramentas fundamentais para que possamos tornar menos abstrato esse significado. Começamos a falar do sentido das coisas até mesmo antes do que é significado. Porque o carnaval, através dos enredos, dessa memória que é desfilada na avenida, vai ampliar a nossa capacidade de reformular, de reconstruir, de repensar as nossas negritudes, as nossas experiências enquanto pessoas negras.

Nós que somos da comunidade do carnaval, temos o privilégio de passar por essa experiência de maneira lúdica, de maneira musical, de maneira dançante e, também, de maneira comunitária, em família. Talvez outras pessoas que não façam parte dessa comunidade carnavalesca não tenham tanto essa oportunidade de atravessar conceitos, questões e pautas da negritude, porque não fazem parte do processo de desenvolvimento do carnaval. Então, eu não posso chegar na avenida falando do Rio de Janeiro, da negritude — entre dores e paixões —, sem antes ter passado por uma série de conhecimentos relacionados a esse enredo.

São relações que vão me fortalecendo enquanto pessoa e me fortalecendo na relação com os outros.

E esse é o papel da escola de samba: aumentar o repertório de informação sobre temas, histórias e possibilidades que atravessam as pessoas negras. Porque saímos do lugar da grade curricular, do conteúdo programático. Extrapolamos, começamos a imaginar. Existe um fenômeno psicológico chamado “sonho do meio-dia”, que significa sonhar acordado — eu gosto desta metáfora para o carnaval.

O carnaval nos faz sonhar acordados. E essa é a conexão do carnaval com a luta antirracista. Quando estamos sonhando acordados, quando estamos vivendo essa missão, estamos num universo que tem muito de afro-futuro. Falamos de afro-futuro hoje, mas eu acho que as escolas de samba estão falando de afro-futuro há muitas décadas.

Eu sou da época dos discos *Long Play* (LP) e da fita cassete. Todos os domingos na minha casa, no período de escolha dos sambas, meus pais escutavam uma fita cassete inteira com os sambas do carnaval. Meu pai era um amante de escola de samba — até disfarçava que não era mangueirense para poder pegar as fitas de compositores de outras escolas. E, com isso, a gente passava cada domingo, de agosto até a época de escolha do samba, ouvindo em um domingo os sambas da Caprichosos, em outro domingo, da Unidos de Lucas, em outro domingo, da Mangueira. Todo domingo eu escutava um cassete inteiro.

E tem um LP que foi lançado quando eu não era nascida, mas esse LP meu pai colocava para eu ouvir — consciente do papel da educação das escolas de samba — que era um LP do carnaval de 1978. Eu não vou lembrar exatamente os detalhes do enredo, mas me impressiona o fato de uma instituição como a Beija Flor, em 1978, contar a história da tradição Nagô.

Em 1978, com uma luta antirracista não tão declarada — como vemos hoje nas redes sociais —, uma escola de samba já tinha esse papel fundamental de repensar a celebração comunitária de uma tradição Nagô. Esse papel das escolas de samba é muito fundamental para quem faz parte dela. E eu entendo isso como um privilégio.

Considerando uma fala talvez um pouco mais polêmica, o meu lamento é um pouco também a respeito de como a própria comunidade negra, de uma maneira geral, olha para o sambista negro. Existe uma visão que às vezes é reducionista dessa força de ser negro na nossa so-

cidade, porque às vezes as pessoas acham que não reconhecemos ou não enxergamos as questões que envolvem os valores de embranquecimento que estão atravessando a festa. Às vezes, as pessoas pensam que não reconhecemos isso, assim como acham que a mulher passista não reconhece que, em certa medida, é objetificada sexualmente.

Acredito que esse é um cenário ruim, que contribui para a divisão de pautas que são comuns à comunidade negra. Quando o desfile de escola de samba acontece, esses mesmos formadores de opinião valorizam os enredos que exaltam a negritude. Então, me causa estranheza pensar que as pessoas negras que estão envolvidas nesse processo não têm capacidade de entender o processo no qual estão inseridas.

É uma crítica que eu faço, porque acho que temos que nos repensar enquanto comunidade negra e não criar essa divisão entre intelectuais negros, de uma maneira geral, e pessoas do samba. Na época do desfile, somos pessoas negras, sambistas e belas. Quando não estamos lá na avenida, somos pessoas negras, sambistas e ignorantes. Então, cuidado com isso, porque vivemos uma época de discurso de ódio. E esse discurso é reiterado nas redes sociais. Temos o cancelamento. Ninguém pode errar.

Não gosto de falar sobre aquilo que eu não sou teórica, sobre o que eu não estudei para falar, até porque eu acho que, às vezes, eu posso estar ocupando o espaço e reduzindo a oportunidade de alguém que tem uma carreira dedicada ao tema. Porque eu acho que ficamos, às vezes, reproduzindo esse discurso de ódio.

Precisamos construir diálogos e produzir uma agenda em busca dos avanços que queremos alcançar. Em quais pautas vamos avançar? Fico pensando no papel que eu tive na Liesa, porque não existe neutralidade, eu sou uma pessoa que hoje está ocupando esse lugar de Diretora de Marketing. Então, o que eu posso fazer? O que eu posso absorver? Não posso ter a ilusão de que hoje vamos ter uma Liesa afro-centrada. Não teremos. O que fazer? Eu vou absorver um discurso de ódio na internet, vou colocar o peso sobre os meus ombros e virar mártir? Se fizer isso, eu vou perder a saúde mental e vou morrer. Além disso, vou perder vivência, capacidade de estimular outras pessoas a estarem nesse lugar, capacidade de potencializar esse lugar e de avançar.

Creio que precisamos pensar em possibilidades de diálogo, sobre quais são as ferramentas que temos para dialogar. Já temos comunicação não-violenta, empatia, celebração comunitária, como aprende-

mos nas escolas de samba. Por isso acho que pensar a escola de samba como um vetor para a pauta do racismo é importante, não só para a sociedade em geral, mas para a comunidade negra em geral.

Quando olhamos para os desfiles das escolas de samba lá atrás — e isso tem a ver com o afro-futuro que mencionei anteriormente —, vemos o que, desde sempre, eles entregaram, que é essa capacidade de imaginar. Imaginar é uma coisa muito séria e fundamental para as pessoas negras. E, novamente, as escolas de samba têm um papel que vai além do enredo, vai além da linguagem. Investe também na textura, quando vemos, por exemplo, um desfile de Leonardo Bora e Gabriel Haddad. Eu encontrei com eles na Feira do Pescado e a gente começou a chorar no meio da Rua do Pescado. Começamos a chorar, porque eu falei: “Olha, eu queria falar pessoalmente, não queria falar na internet, mas a gente não se encontra. Mas, nossa, o que vocês fizeram no enredo desse ano — junto com Vinícius Natal — é uma coisa incrível”.

Eu nunca havia vivido uma experiência como o desfile da Grande Rio, daquele ano. Foi traumática, porque a Mangueira desfilava no dia seguinte. Vendo aquele desfile, eu fico arrepiada até hoje. Eu falei: “Ai, meu Deus do céu, o que é que a Mangueira vai desfilar amanhã? Ai, meu Deus”. E eu chorando, porque sou mangueirense e a gente não aceita outra escola vencer.

É complicado, porque qualquer escola só entra para ganhar — desculpa, ninguém está ali para apenas desfilar. A questão é que eles estavam produzindo em mim uma subjetividade que eu não tinha, que era de imaginar essa onça brasileira com a textura carnalizada. Com isso, eles estavam me educando.

A potência desse aprendizado é fundamental, ao mesmo tempo que precisamos pensar em como dialogar com todo o impacto que ele produz em um indivíduo. Em três dias, dois dias, em horas, eu aprendi muito mais do que sentada num banco escolar, porque na época que eu era estudante de escola pública, a pauta do negro e do racismo não existia, a pauta era uma história sobre os 500 anos do Brasil.

Então, esse outro papel da escola de samba, de fazer a gente imaginar, de ter uma capacidade muito rápida de produzir novas subjetividades, é também bastante importante para pensar quando falamos sobre racismo e discriminação. Precisamos buscar meios para cuidar dessa relação entre escola de samba, carnaval e luta antirracista.

Também é importante reverenciar o papel afrofuturista das escolas de samba, antes mesmo do conceito ter sido criado, que tem a ver com o papel da escola de samba de fazer com que a gente consiga imaginar.

As escolas de samba do Rio de Janeiro foram criadas numa cidade que possui a região da Pequena África, que recebeu mais de um milhão de pessoas escravizadas. Hoje, temos uma possibilidade de reescrever a história nessa cidade, a história da negritude. E eu não conheço um lugar no mundo que tenha recebido mais pessoas escravizadas e que tenha se deslocado do lugar da memória para o lugar das novas experiências, das vivências das pessoas pretas, como o Rio de Janeiro.

Milton Santos, que é um célebre geógrafo negro brasileiro, desenvolve uma ideia de centralidade. Para mim, a escola de samba, em cada bairro que está, é centralidade. Ou seja, é a experiência do centro nas periferias de maneira pulsante, a partir das relações que são vividas naquele espaço. Como pano de fundo dessas contribuições que eu trouxe para pensar racismo e as escolas de samba, na verdade, estão várias pessoas que estudaram antes de nós e que compartilham conosco tantos saberes que nos fazem repensar possibilidades.

Ver, Valorizar, Existir: O Samba como Espaço de Vida

Thay Barbosa

A minha relação com a escola de samba, especialmente com a Estação Primeira de Mangueira, começa a partir da história da minha família. Meu avô, Arizio, foi mestre-sala da escola. E meu pai, Nielson, mais conhecido como o Rei do Tamborim, seguiu os passos do samba como ritmista da mesma agremiação.

A Mangueira, fundada em 28 de abril de 1928, é uma das mais tradicionais escolas de samba do Brasil. Sua sede está localizada no Morro da Mangueira, zona norte do Rio de Janeiro, e suas cores — verde e rosa — carregam um profundo significado cultural e afetivo para todos que fazem parte dessa história.

A minha presença na Mangueira começa muito cedo. Aos quatro anos de idade, passo a frequentar a escola e a participar de um projeto social dentro da quadra, onde tive minhas primeiras aulas de balé. Sempre que lembro disso, fico bastante reflexiva — e confesso que adoro contar essa parte.

Eu nasci e fui criada no Morro da Mangueira. Quando dizia que queria ser bailarina, imaginava que o caminho passava por grandes teatros, instituições renomadas, algo distante da minha realidade. Nunca imaginei que daria meus primeiros passos na dança ali mesmo, no chão sagrado da quadra da escola de samba. É simbólico: eu comecei a dançar balé dentro da Mangueira. E isso me atravessa até hoje.

Desde muito nova, eu já percebia que havia algo de especial naquele lugar. Algo que eu ainda não sabia nomear, mas sentia profundamente. Aos quatro anos, eu já era uma criança atenta. Observava tudo à minha volta e começava a perceber que havia ali, na quadra da escola de samba, muito mais do que música e dança. Iniciei minha trajetória desfilando na Mangueira do Amanhã e, com o passar dos anos, alcancei a Mangueira Mãe.

Uma lembrança curiosa — e até cômica — marca minha tentativa de ingressar na ala de passistas. Gosto de brincar dizendo que foi a passagem

mais rápida da história da Mangueira por uma ala de passista. No meu primeiro ensaio, cheguei atrasada. O ensaio já havia começado, mas eu, empolgadíssima, entrei de top e short, cheia de vontade de sambar. Quando pisei na ala, a diretora da época me olhou, sem hesitar, e disse:

— Está cortada.

Fiquei paralisada. Sem entender. Ela repetiu:

— Está cortada.

Eu apenas pensei: “Okay...” e saí.

Por isso eu digo: ninguém passou tão rápido por uma ala de passista quanto eu.

Apesar disso, nunca deixei de frequentar a escola. O samba sempre esteve presente, porque o samba é meu ambiente de origem. Através do meu pai, que vivia intensamente os bastidores da Mangueira como ritmista, participei de tudo: eventos, ensaios, apresentações. Tinha show na região dos Lagos? Ele me levava. Tinha evento na Cidade do Samba? Lá estava eu. Muitas vezes, eram espaços onde crianças nem poderiam estar. Mas meu pai dava um jeito. E eu estava sempre junto, absorvendo tudo.

Desde muito cedo, a escola de samba era extensão da minha casa. Em determinado momento da minha trajetória, deixo temporariamente a Mangueira e passo a integrar o grupo de passistas do Acadêmicos do Salgueiro, onde permaneço por cinco anos. Foi um período de grande aprendizado. Fiz shows fora da escola, ganhei prêmios, conheci outros mundos. Mas, desde o primeiro dia, fiz questão de deixar algo claro:

— Eu estou aqui, mas eu sou Mangueira.

Esse pertencimento era tão evidente que meu apelido passou a ser Thay Mangueira. Todo mundo me conhecia assim. Eu defendia a Mangueira em qualquer lugar, até mesmo dentro de outra agremiação. Era motivo de debate, de risos, de orgulho. Depois desse ciclo no Salgueiro, recebo o convite para retornar à Mangueira. Volto com outros olhos, outro corpo, outra escuta. Volto como mãe, como musa da comunidade, e como capa do enredo de 2023. Meu olhar já estava mais ampliado, mais crítico. A experiência da maternidade me transformou profundamente.

Quando comparo minhas vivências nas duas escolas, costumo dizer que no Salgueiro me sentia mais adulta. Era um espaço onde poucas pessoas me conheciam. Eu era responsável por mim mesma, tomava minhas decisões, traçava meus caminhos. Já ao retornar à Mangueira, a sensação era outra. Eu pensava:

— Aqui, ainda sou um bebê. Ainda estou florescendo.

E isso não tem nada de negativo. É que, na Mangueira, as pessoas me viram nascer, crescer, correr pela quadra. Me viram sentada no chão, esperando minha tia terminar a aula de passistas, enquanto eu sonhava com o momento em que seria a minha vez. Quando volto como mulher, como mãe, sou recebida com o reconhecimento de que agora sou adulta. Mas aquele olhar protetor permanece. E esse olhar protetor da comunidade, essa rede de cuidado e ancestralidade, é uma das coisas mais preciosas que a escola de samba me deu — e dá a muitas outras mulheres pretas.

Quando volto à Mangueira com uma nova consciência, começo a refletir sobre como o corpo da passista é visto — tanto dentro quanto fora da escola de samba. Sempre digo que, quando falo de samba, não estou falando apenas de ritmo. Estou falando de um corpo que samba no mundo. Um corpo que carrega ancestralidade, resistência, beleza, expressão, presença. Dentro da escola de samba, há um entendimento profundo desse corpo. Há respeito. Especialmente quando se trata do corpo de mulheres pretas — corpos como o meu, que nasceram e cresceram na comunidade.

Desde pequena, sempre vi mulheres sambando com força, com beleza, com presença. Para mim, aquilo era natural. Na quadra, na avenida, um corpo seminu não é um escândalo — é uma forma de arte. É um corpo em movimento, em liberdade. Existe ali um código de respeito, uma ética construída dentro da própria comunidade do samba. Mas fora dali, é diferente. Na sociedade, nossos corpos são demonizados e objetificados.

A mulher preta que samba passa a ser vista não como artista, mas como objeto ou, sendo mais específica, perante a sociedade são vistas como prostitutas. E isso é doloroso. Porque a escola de samba me ensinou o contrário. Dentro da escola, eu me sinto protegida. Sinto que sou intocável naquele espaço. Me respeitam. Respeitam meu corpo. Respeitam minha trajetória. E não falo apenas por mim. Falo por todas as outras mulheres que sambam ao meu lado: musas, passistas, rainhas. Existe ali uma base sólida de fortalecimento, de respeito coletivo, de cuidado mútuo.

Já fora da escola de samba, a realidade é outra. Certa vez, participei de um show com uma colega em uma festa de aniversário. Quando chegamos, ficou claro que aquelas pessoas não estavam ali para apreciar a nossa arte. O aniversariante, os convidados, e até o grupo de músicos nos enxergavam apenas como corpos. Não houve respeito. Não houve consideração. Os olhares, os comentários, os elogios disfarçados de assédio... Tudo era

carregado de intenção. Eles sequer tocaram para que pudéssemos sambar. No máximo, duas músicas. Depois disso, o silêncio constrangedor. Olhei para minha amiga e disse:

— Vamos sair.

Ela respondeu, surpresa:

— O quê?

E eu repeti, com firmeza:

— Acabou. Vamos sair.

E saímos. Sem explicações. Porque quem não respeita, não merece retorno, nem desculpa. Em contrapartida, dentro da Mangueira, a cena é completamente diferente. Um casal da velha guarda se aproxima e diz o quanto é importante eu estar ali. O quanto é necessário que eu permaneça. Isso é reconhecimento. Isso é afeto ancestral. Isso é a comunidade dizendo: “Nós vemos você. Nós valorizamos você.”. E isso faz toda a diferença. Porque fora dali esse tipo de valorização quase nunca chega. Na escola de samba, na avenida, eu sou bela, sou celebrada, sou potência. Fora dela, muitas vezes, sou apenas uma mulher preta, atravessada por olhares que me reduzem a um fetiche, a um corpo. E aí vem a pergunta: Como lidar com isso?

Eu não gosto de usar a palavra “missão” — porque missão parece algo que exige martírio. E eu não quero morrer. Eu quero viver. Eu entendo o meu papel como musa — não só da Mangueira, mas enquanto mulher preta no samba — como uma oportunidade de abrir caminhos para as crianças que vêm depois de mim. Quero que as crianças negras olhem para mim, para nós, e se reconheçam como crianças possíveis. Quero que minha filha olhe para uma Rafaela Bastos e pense:

— Eu posso ser. Eu já sou.

Porque, quando uma criança preta começa a imaginar que pode, é porque ela já está sendo. O samba precisa continuar sendo esse lugar de afirmação. Um espaço que diz:

— Você pode. Você pertence. Você é.

A escola de samba, para mim, sempre foi um centro educador.

Não apenas no sentido formal, mas como espaço de transmissão de saberes, de experiências e de pertencimento coletivo. Ela ensina o tempo todo: arte, disciplina, trabalho em equipe, resistência, cultura popular. Ensina a sobreviver e a criar. Quem faz carnaval, faz tudo. Absolutamente tudo. A escola de samba produz roteiristas, figurinistas, coreógrafos, cu-

radores, diretores, produtores culturais, costureiras e entre outras tantas coisas — muito antes dessas palavras ganharem status acadêmico ou corporativo. Tudo isso já existe, desde que o samba é samba.

Eu pesquiso. Eu estudo. Eu questiono. Mas não quero ocupar meu espaço — como musa ou como artista — apenas pela beleza. Tenho pavor da ideia de estar ali só para ser “bonita”. Não podemos aceitar que ser passista é pouco. Ou que ser musa é só isso. Porque é muita coisa. É arte. É política. É narrativa. É resistência. Somos criadoras, líderes, guardiãs de memória. Somos corpo, mente, ancestralidade e futuro.

Eu gosto muito da palavra raiz. Pensar a raiz do samba é lembrar onde tudo começa a fazer sentido — no chão batido das comunidades, nos terreiros, nos quintais, nas esquinas. O samba não é apenas reflexo da história do Brasil. O samba é um dos protagonistas dessa história. A escola de samba não é só espaço de resistência. Ela é, antes de tudo, espaço de existência. E o fato de o samba ter nascido dos corpos pretos, pobres, da classe trabalhadora, fez com que esses mesmos corpos fossem, desde o início, perseguidos. Simplesmente por existir. Por ousar se expressar. Ser sambista, no Brasil, já foi sinônimo de ser criminoso.

Batucar, sambar, ser um corpo preto que produz sua própria arte, era algo que podia te levar à prisão. Isso está documentado em códigos de postura que datam ainda do século XIX. E, infelizmente, não mudou tanto assim. Hoje, a criminalização se manifesta de outras formas. Na invisibilidade. No preconceito. Na marginalização do nosso corpo e da nossa arte.

Uma amiga, também musa, chamada Larissa Reis, costuma dizer: “Uma das faces mais perversas do racismo é aniquilar nossas identidades.”. E é justamente isso. O que a gente quer, no fundo, é muito simples — e ao mesmo tempo revolucionário: poder ser quem somos. Em paz. Com dignidade. Com beleza. Com liberdade.

O samba é isso: uma forma de viver e existir no mundo sem pedir licença. E é por isso que, enquanto eu tiver voz, corpo e chão para pisar, eu estarei sambando por mim, pelos meus, pelas que vieram antes — e pelas crianças que ainda estão por vir.



**ESCOLAS DE SAMBA:
COSTURANDO A
POLÍTICA BRASILEIRA**

Ações políticas das escolas de samba durante o regime Vargas

Fabiana Bandeira

Antes de começar a falar um pouco do meu trabalho em si, preciso situar um pouco de onde eu estou falando. Sou historiadora, professora de História e guia de turismo também. Desde criança, sempre gostei muito de assistir aos desfiles pela TV, mas nunca tive uma relação de proximidade, de pertencimento com as escolas de samba. Sempre estive no lugar de espectadora. Depois, como profissional do turismo, passei a levar turistas estrangeiros para assistir aos desfiles no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

As questões que me levaram até a minha pesquisa de doutorado (defendida no final de 2023 na Universidade Federal Fluminense) partem das indagações que surgiram desse lugar de espectadora e de guia de turismo. A ideia inicial era pensar como as escolas de samba se inseriram no carnaval turístico no início dos anos 1930. E também como essa inserção, esses discursos, refletem uma ação política consciente desses atores que integram as escolas de samba.

Antes de começar a falar propriamente desse processo de oficialização das escolas de samba, acho que é importante situar um pouco a importância da própria Praça Onze de Junho. A antiga Praça Onze, desde a passagem do século XIX para o século XX, tornou-se gradativamente um lugar de referência para o carnaval popular. E eu gosto de frisar que ela se torna também um lugar de encontros. No final dos anos 1920, a praça é um lugar de encontros, não só para os sambistas das várias comunidades de samba, que já estão organizando as escolas de samba muito antes dos anos 1930, como para cronistas carnavalescos e intelectuais modernos, que vão ao encontro desses sambistas em busca dessa inovação carnavalesca que representa o que eles chamavam na época de “samba de morro”.

Nesse momento, o samba está massificado na indústria cultural e já existem vários sambistas que começam a ocupar um mercado cultural extremamente racista. O samba explode, principalmente, no começo

dos anos 1930, com o cinema sonoro e com a gravação elétrica dos discos. Essa indústria cultural incipiente começa a explodir e o samba é o motor dessa explosão.

Portanto, a Praça Onze é também um lugar o qual outros grupos externos às escolas de samba frequentavam, com o intuito de conhecer essa novidade carnavalesca do samba de morro. Tais grupos teciam comentários variados, desde elogios muito positivos até “elogios” bastante racistas, junto com uma sede de exotismo que também está colocada nesse cenário. Então, é importante situar a Praça Onze nesse lugar da novidade.

A proposta é pensar nessas ações políticas das escolas de samba, dos sambistas, e seu esforço coletivo de afirmar sua cidadania através do desfile, ou seja, de usar esse espaço de visibilidade que o carnaval traz para afirmar sua cidadania, e usar esse espaço para ampliar a visibilidade das suas comunidades territoriais. É evidente, como já citei, que esse processo não começa na Praça Onze em 1930, ou em 1932, mas ele vem dessas práticas de homens e mulheres negros, pobres, suburbanos, que estão organizando suas escolas de samba, suas agremiações, seus blocos, seus ranchos, desde o período após a Abolição da Escravatura.

Esses espaços de sociabilidade, de intercâmbio entre as comunidades territoriais vão se encontrar na Praça Onze, justamente por ser este lugar já tradicional, já configurado como lugar de encontro do carnaval popular. Inicialmente, quero marcar esse período entre 1932 e 1937. Sabemos que o desfile de 1932 não é o primeiro desfile dos sambistas na Praça Onze, mas é o primeiro desfile de escola de samba organizado por um jornal, o *Mundo Sportivo*. O ano de 1932 é um marco importante nesse sentido, e no caso da minha pesquisa ainda mais, porque é o ano em que acontece a oficialização do carnaval turístico.

Com a colaboração de cronistas carnavalescos e do Touring Club do Brasil, o interventor Pedro Ernesto decidiu iniciar a primeira temporada turística oficial da cidade do Rio de Janeiro, em 1932, com o carnaval. Assim, através da visibilidade que os desfiles carnavalescos proporcionavam, os sambistas negros vão afirmar e buscar ampliar sua cidadania.

A partir de 1932, a prefeitura passou a subvencionar os desfiles que aconteciam na Avenida Rio Branco, de ranchos e das grandes sociedades, que eram grupos carnavalescos que já tinham mais tradição de disputa no carnaval da cidade. E é nesse contexto da oficialização da festa que acontece a fundação da União das Escolas de Samba (UES), entre

1933 e 1934. Reunindo as lideranças de escolas de samba, sua luta é por se afirmar como entidade de representação das escolas de samba, junto ao poder público. E essas lideranças vão demandar justamente que os desfiles das escolas de samba também sejam inseridos nesse projeto de “turistificação” do carnaval.

É também um momento em que esses sambistas das escolas de samba buscam inserção nas mídias. Quando estou falando de mídias, estou falando principalmente da imprensa escrita, através dos relacionamentos com colunistas carnavalescos. Minha pesquisa foi bastante fundamentada em jornais, tanto nos grandes jornais, como o Correio da Manhã, como em jornais pequenos. As notícias e crônicas sobre essa temática vão começar a aparecer após o primeiro desfile organizado pelo jornal Mundo Sportivo, em 1932.

Após o carnaval de 1932, começam a aparecer algumas pequenas notas na grande imprensa e as escolas começam a despertar um grande interesse dos cronistas populares. Eu falo de uma ação, porque existe uma busca ativa dos sambistas visando o contato com os cronistas: em vários casos, há situações de visitas de componentes das escolas de samba às redações desses jornais buscando “cavar uma notinha” e gerar visibilidade para a sua comunidade.

O papel ativo dessas escolas de samba se dá nesse relacionamento com a imprensa. Por outro lado, há também o interesse, principalmente dos jornais populares, em se aproximar, em divulgar essa novidade, essa inovação carnavalesca que as escolas de samba representam para a cena cultural da cidade. Poderíamos citar muitas pessoas para falar da União das Escolas de Samba (UES), mas eu destaquei três personagens que são bem importantes nesse período. O Flávio Costa¹, o primeiro presidente da União, é destacado no livro do Sérgio Cabral, e também aparece nesses jornais da época, de 1932 e de 1933, como uma importante liderança nesse processo de buscar a oficialização dos desfiles, o que significava incluir as escolas no calendário turístico do carnaval e receber subvenções.

¹ Antes de se tornar o primeiro presidente da União das Escolas de Samba, Flavio Paula Costa havia sido presidente da escola de samba Deixa Malhar. Fundada em 1934 na antiga Chácara do Vintém, na região da Grande Tijuca, a Deixa Malhar era representada pelas cores vermelho e branco e foi fechada pelo Estado Novo em 1943. Ver: Silva (2014).

É importante frisar também que as escolas de samba recebiam uma parcela bem pequena da subvenção municipal. As grandes sociedades e os ranchos recebiam uma parcela bem maior e nem se compara com o que estava sendo investido de recursos financeiros na organização, por exemplo, do Baile de Gala do Teatro Municipal, que tem como foco o turista estrangeiro que vinha ao Rio de Janeiro para ver esse carnaval.

Outro nome fundamental é o Servan Carvalho, que foi o presidente da União das Escolas de Samba em dois momentos que eu considero muito relevantes, em 1936 e 1946, quando as escolas, através da União das Escolas de Samba, marcam um posicionamento político muito importante, um posicionamento no processo eleitoral.

Por fim, temos o Mano Elói, o Elói Antero Dias². Alessandra Tavares tem um trabalho maravilhoso sobre o Mano Elói que mostra que ele tem uma multiplicidade de ações no campo religioso, no campo sindical e no meio do samba. Destaco seu nome porque ele foi um sujeito bastante importante na história da União das Escolas de Samba, principalmente durante a ditadura do Estado Novo, entre 1937 e 1945, quando participou de todas as diretorias da UES.

Mas, antes de falar disso, precisamos olhar com mais atenção para esse momento entre 1934 e 1937. Em 1934, acontecia a primeira eleição indireta da cidade do Rio de Janeiro e Pedro Ernesto vai ser o primeiro prefeito eleito da cidade. Antes disso, a Prefeitura do Distrito Federal era escolhida pela Presidência da República.

Fugindo um pouco da ideia de que as escolas de samba foram cooptadas pelo governo Vargas, escapando um pouco dessa interpretação de um cooptação populista, eu prefiro pensar na ideia de um pacto político, em que há consciência das duas partes. Há consciência da União das Escolas de Samba do tamanho da representação que as escolas têm para as comunidades pobres e suburbanos cariocas e há também um reconhecimento por parte das escolas do valor político e cultural que possuem como uma cultura negra representada pelo samba.

Na primeira carta que se tem registro enviada pela União das Escolas de Samba à prefeitura, em 1935, além de apresentar a entidade e

² Elói Antero Dias (1888-1971) foi estivador, sindicalista, líder religioso, compositor e sambista, tendo sido o primeiro a receber o título de Cidadão Samba, em 1947. Participou da fundação de diversas escolas de samba, entre as quais se destaca o Império Serrano, fundado em 1947 no morro da Serrinha, na região de Madureira, é representado pelas cores verde e branco. Ver: Tavares (2022).

pedir subvenção aos desfiles, Costa anunciou que sua entidade também faria uma “obra de saneamento”, ao buscar defender os direitos autorais desses sambistas, dos sambistas do morro, que são ludibriados pelo mercado da música, saindo em defesa dos “verdadeiros autores” dos sambas. Com isso, evidenciou que a entidade não queria só ser inserida no carnaval turístico, mas que havia, nesse contexto, um interesse maior nessa representação política.

O reconhecimento, portanto, acontece de ambas as partes. As escolas de samba reconheceram o trabalho de Pedro Ernesto como um projeto político que trazia benefícios imediatos para essas populações. E quais seriam esses benefícios? Quais são as marcas desses benefícios no projeto político do prefeito? Primeiro, a oficialização do carnaval, que evoca a ideia de que o grande atrativo turístico da cidade é a cultura popular, a música e os desfiles carnavalescos. Mas, a marca dos benefícios está, principalmente, no investimento em saúde e educação públicas. Vários hospitais, postos de saúde e escolas municipais, que inclusive existem até hoje, foram criadas nesse período. Pedro Ernesto também vai se negar a viabilizar projetos urbanísticos que visavam demolir as favelas. Ele vai ser reconhecido como um aliado pelas escolas de samba e, por outro lado, também vai reconhecer as escolas de samba como organizadoras políticas dessas comunidades negras, suburbanas e periféricas do samba.

Vamos encontrar nessas lideranças sambistas a potência de organizar e influenciar essa população negra carioca. Cada uma das partes tem consciência desse pacto político. Mais do que a oficialização dos desfiles, o que está em jogo é a ampliação dos direitos da população negra, a possibilidade de serem reconhecidos como cidadãos e serem beneficiados pelas mudanças empreendidas por esse governo de caráter popular e renovador. Podemos dizer que esse pacto político se firma através do apoio das lideranças das escolas de samba ao prefeito Pedro Ernesto, publicados em discursos nos jornais, e também nos desfiles organizados pelos sambistas em homenagem ao prefeito.

Destaco que o ápice desse pacto é a inauguração da Escola Municipal Humberto de Campos, na Mangueira, a primeira escola municipal aberta numa favela na cidade. Quando isso ocorreu, em janeiro de 1936, Pedro Ernesto estava prometendo criar outras escolas públicas em outras comunidades sambistas. Com essa inauguração e com as promessas de novas escolas, ele está fazendo a parte dele nesse pacto.

No entanto, o início de 1936 é um contexto de muita tensão política, principalmente depois do Levante Comunista de 1935, desencadeando uma escalada autoritária do presidente Getúlio Vargas. Em abril de 1936, Pedro Ernesto foi preso, acusado de ser comunista. Assim, as escolas de samba perderam seu grande aliado.

Em meados de 1937, ainda antes do golpe do Estado Novo, quando Pedro Ernesto foi solto pela primeira vez, foi justamente a Praça Onze e o microfone da União das Escolas de Samba o lugar e o meio escolhidos para falar à população carioca. Contudo, a multidão ovacionando o prefeito foi tão grande, que ele não conseguiu discursar ali, e foi necessário seguir em cortejo até a Esplanada do Castelo para que ele conseguisse fazer seu discurso e conclamar as pessoas para irem às urnas. Havia uma expectativa de que em 1938 haveria eleições. Mas, em novembro de 1937, com o golpe do Estado Novo, Pedro Ernesto é preso novamente e Vargas instala uma ditadura que se mantém até 1945.

É importante frisar três momentos das escolas de samba durante a ditadura do Estado Novo. Primeiro, a necessidade de adaptação das escolas de samba a esse novo cenário político, quando o prefeito está fora da jogada e a negociação política precisa ser refeita com outros atores. No momento inicial da ditadura, entre 1938 e 1939, há uma certa ampliação desse discurso, quando as escolas não apenas dizem que são importantes para o sucesso do projeto da prefeitura de “turistificar” o carnaval, como já estavam dizendo antes, lá em 1935. Mais que isso, elas diziam que representavam essa brasilidade, essa música nacional, essa identidade que a ditadura Vargas estava buscando delinear e difundir em sua propaganda. Esse movimento de se afirmar como brasilidade tentou garantir e ampliar os direitos que tinham sido conquistados no pacto político com Pedro Ernesto.

Essa foi uma fase muito dura para as escolas de samba, pois perderam espaço nos grandes jornais e a relação com o poder público municipal ficou mais complicada. A prefeitura, através da sua diretoria de turismo, passou a demorar a pagar as subvenções durante esse período, estabelecendo uma certa chantagem para tentar desmobilizar as escolas de samba. O controle das licenças de desfiles, que antes era da polícia, passou a ser do governo federal. E, nesse contexto ditatorial, também ocorreram episódios de maior repressão policial aos sambistas e às escolas de samba.

Esse foi um momento de uma negociação tensa, mas também de maior aproximação de intelectuais, como, por exemplo, do maestro Heitor Villa-Lobos, que já tinha uma relação de amizade com Cartola³. Então, Villa-Lobos vai fazer essa aproximação no sentido de trazer as escolas de samba para ser esse símbolo da brasilidade. Tem uma discussão muito complexa sobre a questão da afirmação da democracia racial nesse período. Como se sabe, a ideia de que o Brasil é uma democracia racial é um grande mito, que desmobiliza o apontamento do racismo estrutural na nossa sociedade. Se é um fato que a democracia racial é um mito que desmobiliza, é importante pensar seus usos políticos no início dos anos 1940. Pois, se o discurso oficial passou a afirmar a ideia de que somos todos brasileiros, independentemente da cor da pele, essa ideia serviu para que os sambistas das escolas de samba, homens e mulheres negros e periféricos, também se afirmassem como brasileiros, cidadãos de direitos, e que lutavam para que essa democracia racial acontecesse de fato. Embora saibamos que, infelizmente, isso ainda não ocorreu, a adesão das escolas de samba a essa ideia nos anos 1940, não foi uma mera repetição do discurso oficial, mas a expressão de um desejo por direitos e justiça social.

Ainda estamos lutando para tentar desconstruir o mito da democracia racial. Como mulher branca, eu ainda tenho muito a aprender com o que é dito por intelectuais negros para pensar e agir pela desconstrução desse mito. Mas, me sinto na obrigação também de falar sobre ele, de falar sobre como é importante apontar que essa sociedade que está afirmando esse mito é uma sociedade extremamente racista.

A partir de 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, o interesse dos Estados Unidos pelo Brasil se ampliou, expresso em maiores investimentos no intercâmbio cultural entre os dois países através da Política da Boa Vizinhança. O exemplo já muito conhecido desse contexto é a atuação, de Carmen Miranda, uma cantora branca que, fazendo carreira artística nos Estados Unidos durante a guerra, representou uma versão do samba e da brasilidade para o exterior.

Mas as escolas de samba também participaram desse processo de aproximação entre os dois países. Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres,

³ Conhecido como Cartola, Angenor de Oliveira (1908-1980) foi fundador e um dos mais célebres compositores da Estação Primeira de Mangueira. Fundada em 1928 no morro da Mangueira, na região de São Cristóvão, esta é uma das pioneiras entre as escolas de samba ainda em atividade, e é representada pelas cores verde e rosa.

Getúlio Marinho, e Cartola são alguns nomes fundamentais do samba que foram acionados para contribuir com a Política da Boa Vizinhaça do lado brasileiro. A fim de mostrar aos estadunidenses que o Brasil não era um país fascista e racista, os artistas estrangeiros foram levados a eventos em escolas de samba. Por isso temos registro fotográfico do Paulo da Portela, na quadra da Portela, em 1941, ao lado do Walt Disney. A visita do Walt Disney à Portela é um exemplo forte de como as escolas de samba entraram nessa ação de diplomacia cultural.

Por fim, o terceiro momento importante para as escolas de samba durante o Estado Novo ocorre a partir de 1942, quando o Brasil finalmente declara a guerra aos países do Eixo, e que a União das Escolas de Samba teve uma participação ativa na mobilização da população carioca para a guerra. Entre 1942 e 1945, as escolas de samba apareceram defendendo não só a importância de fazer a guerra contra os nazifascistas, como também defendendo a importância do combatente, de mobilizar a população e trazer voluntários para o combate. Esse período foi como um divisor de águas de um posicionamento político mais marcado pelas escolas de samba.

Referências

BANDEIRA, Fabiana Martins. Modernidade negra na Praça Onze: escolas de samba, ação política e a construção do Carnaval turístico do Rio de Janeiro (1932-1948). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói/RJ, 2023

_____. Política de turismo. In: MOURELLE, Thiago; LAGO, Mayra Coan; BARBOSA, André Fraga (orgs.). Dicionário do Regime Vargas: da Revolução de 1930 ao suicídio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

CABRAL, Sérgio. Escolas de Samba do Rio de Janeiro. São Paulo: Editora Lazuli, 2016.

CARDOSO, Rafael. Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil (1890-1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARVALHO, Bruno. Cidade Porosa: dois séculos de história cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, AGCRJ, 2001.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. A cidade que dança. Clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas/SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

SILVA, Sormani. Escola de Samba Deixa Malhar: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na chácara do vintém entre 1934 e 1947. Dissertação de mestrado em Relações Étnico-raciais. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

TAVARES, Alessandra. A escola de samba “tira o negro do local da informalidade”: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro nos anos 1960-1980: política e cultura na Avenida e nas comunidades

Guilherme Guaral

Lembro o menino em Nova Friburgo¹, no alto da antiga rodoviária, assistindo na Avenida Alberto Braune, o início dos desfiles, a concentração das escolas de samba em Friburgo. Lembro desse menino um pouco mais velho indo domingo cedo para ocupar as arquibancadas, porque, senão, você não conseguia assistir. Era de graça, mas tinha que chegar cedo para poder ter um lugar para assistir às escolas de samba.

E esse menino, depois de uma relação intensa com o carnaval nos anos seguintes, entra na universidade e escolhe como objeto de pesquisa as escolas de samba do Rio de Janeiro, a partir de uma perspectiva de lições de história na Avenida. Depois, como historiador, não se desgruda mais desse tema, desse objeto de pesquisa.

Lembro do professor de História começando a dar aulas no ensino fundamental, no ensino médio, no ensino superior, e trabalhando com os alunos maquetes de escolas de samba, trabalhando os temas de história. Estamos falando de renascimento. Então vamos fazer uma maquete de uma escola de samba que o enredo é o quê? Renascimento, reforma, iluminismo.

A História do Brasil nos anos 2000 foi um momento especial. Todos esses momentos da história traduzidos em escolas de samba. E os alunos da rede particular, da rede pública, interagindo com essa manifestação. Era uma forma de apaixonar também essa comunidade escolar por algo que eu tenho paixão. Então, hoje, me sinto com a paixão correspondida por ter a oportunidade de falar e pensar sobre essa escolha, que tem amarrado minha trajetória acadêmica.

¹ Cidade da região serrana, no interior do estado do Rio de Janeiro.

² O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado em 11 de abril de 1923 no bairro de Oswaldo Cruz, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Sendo a mais antiga escola de samba em atividade permanente, é a única escola que participou de todos os desfiles de escolas de samba da cidade. (<https://www.gresportela.com.br/Historia>, acesso em: 10 ago. 2025.).

Comecei pesquisando a Portela² dos anos 1930 a 1940. Sempre com a perspectiva de ter como objeto as escolas de samba. Mas o que eu tento trazer para essa lâmina de investigação? As relações entre política e cultura. E a percepção de que as escolas de samba não são instituições alienadas ou alienantes. Elas são organismos vivos que interagem com a comunidade, que são políticas o tempo todo, até mesmo quando escolhem, equivocadamente ou não, um enredo que faz sentido para aquela comunidade ou não, e, às vezes, o resultado é ruim por conta disso.

Mas a escola de samba é um organismo vivo, social, que gera economia, que está fazendo o seu papel e tem um lugar de fala na política também. E, muitas vezes, eu percebi essa chave de interpretação como algo distante dessa vida política, de ser também ator político, por conta, talvez, da diversidade. Reunir três, cinco, seis mil pessoas, como já houve épocas, que não são todas iguais, mas que, naquele lugar, pulsam em termos de política. Então, isso me interessou. Me interessou e comecei, no mestrado na UERJ, a falar sobre esse momento.

As escolas encontraram diálogos importantes, mediações de aceitação social. No entanto, para isso acontecer era preciso negociar, sim, e, muitas vezes, tinha que reproduzir um discurso afinado com o discurso político hegemônico da época. Fazia parte da negociação. Ao invés de ser perseguido porque estava com um pandeiro embaixo do braço, era melhor negociar e garantir o espaço para a sua manifestação plena.

Entre várias questões, tento trabalhar sobre essa perspectiva, desse diálogo com o momento político que estava acontecendo e mostrar que as escolas de samba não são refratárias a isso. Enfim, elas circulam também esses conhecimentos, esses saberes.

Quando comecei a pesquisar no doutorado, a princípio tinha uma visão mais antropológica, que eu acho incrível, e a Marta Abreu entrou como minha orientadora nesse processo e foi sofrido. Talvez eu não estivesse entendendo ainda qual era a proposta. Porque a ideia era talvez desconstruir. Porque eu cheguei no doutorado repleto de verdades absolutas.

Adentrar nesse lugar e tentar entender a partir das fontes, esse é o nosso lugar, do historiador. A gente não inventa fontes, a gente vai buscar, sobretudo. E eu adoro trabalhar com história oral, com entrevistas, mas também com jornais, porque com jornais a gente consegue, de certa forma, captar aquele momento, a percepção daqueles atores e de outros sobre aquele momento.

Nós temos uma história das escolas de samba muito canonizada, e que é reproduzida a cada transmissão televisiva, e é importante que a gente possa ir além e perceber personagens que vão ficando invisibilizados, jogados para debaixo do tapete. A perversidade da história, de certa forma, tem esse jogo de legitimar alguns e invisibilizar outros. E isso fui percebendo com vários debates que estavam acontecendo naquele momento. Temos, por exemplo, Edison Carneiro³, figura fundamental, importante, nessa defesa das escolas de samba, mas numa chave um pouco do folclore, dessa defesa da ideia de uma manifestação folclórica.

Aliás, só abrindo uma janela rapidinho, tive um *insight* aqui, que, se a gente pegar o tema tradição *versus* modernidade, eu acho que a gente começa desde quando surgiram as escolas de samba até hoje. Eu acho que talvez a gente possa escrever alguma coisa sobre isso, como esse tema é recorrente, e as escolas de samba sempre vão vencendo, de certa forma, esse debate, se reinventando, e por isso estamos aqui pensando os 100 anos.

Então, era uma manifestação cultural? Era uma manifestação que deveria ser mantida da forma que ela foi criada? Ou um evento turístico? Como pensar? A escola de samba vai sofrendo todo esse processo de transformação com a chegada dos artistas da Escola de Belas Artes, com o Fernando Pamplona, que é uma figura fundamental, sim, mas não só ele.

Até fui mal interpretado algumas vezes, como se eu estivesse deslegitimando o Pamplona⁴. Quem sou eu? Nunca. Mas será que ele faz e fez sozinho? Vai contra a própria essência da escola de samba, que é um saber partilhado. Por exemplo, a visualidade africana, se você acompanha os jornais, vai ver que é trazida pelo Nilton Sá⁵. E cadê Nilton Sá? Como ele, muitos outros personagens importantes trouxeram visibilidade para

³ Edison de Souza Carneiro foi um escritor brasileiro, especializado em temas afro-brasileiros. Foi um dos maiores etnólogos brasileiros, comprometido com os estudos sobre a cultura afro-brasileira. Foi militante do Partido Comunista Brasileiro a partir da década de 1930. (<http://www.lettras.ufmg.br/literafrro/ensaisas/1392-edison-carneiro>, acesso em: 10 ago. 2025.).

⁴ Fernando Pamplona foi um carnavalesco, cenógrafo, professor, produtor e apresentador de televisão brasileiro. É considerado um dos mais importantes nomes do carnaval carioca. (<https://dicionariompb.com.br/personalidade/fernando-pamplona/>, acesso em: 15 set. 2025.).

⁵ Nilton de Sá, artista plástico, escultor, nascido no estado do Maranhão no início do século XX. Rompeu com a escola antes do carnaval de 1963. (<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/a-revolucaocapitulo-3salgueiro>, acesso em: 06 abr. 2023.).

o Salgueiro⁶, para essa ideia de uma estética afro-brasileira, que já estava presente, e eu tento mostrar que outras escolas de samba também estavam buscando esse discurso, essa plasticidade. Já estava falando, por exemplo, o próprio Salgueiro, de Navio Negreiro, em 1957.

Outras visões sobre a história do negro já estavam começando a aparecer. E, de certa forma, canonizamos que isso começa nos anos 1960, com a equipe do Pamplona, com a equipe da Escola de Belas Artes, com a ideia da invenção da figura do carnavalesco. Não se trata de desmerecer essa narrativa, mas de pensar além.

Pensando qual é o lugar do historiador nessa renovação, nós não queremos desconstruir simplesmente histórias, mas retomar narrativas e ampliá-las, para percebermos que esse fenômeno é muito maior do que, de certa forma, o *briefing* que tem de ser dado no jornal, no *release*, que simplifica e objetiva muito a informação e deixa um monte de personagens fora do reconhecimento que deveriam ter. Então, é óbvio que são importantes enredos, o Quilombo, o Zumbi dos Palmares, Chica da Silva, Chico Rei. Eu comecei minha pesquisa ainda reproduzindo essas ideias.

Em 2011, um colega lá de São Paulo falou: “Mas você sabia que a Nenê de Vila Matilde apresentou Chica da Silva em 1959?”. Eu falei: “Parem as máquinas! É?”. Historiador faz o quê? A fonte. Cadê a fonte? E aí ele me mandou uma entrevista do Nenê de Vila Matilde, que é presidente e que traz o próprio nome da escola, falando sobre isso. Óbvio que a gente depura as fontes, mas isso eu nunca tinha ouvido falar. Porque a paixão pelas escolas de samba foi alimentada com Sérgio Cabral⁷, foi alimentada com Haroldo Costa⁸, que escreveram livros importantíssimos, mas que, de certa forma, canonizaram uma história. E eu acho que é importante a gente ir um pouco além.

⁶ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro nasceu em 5 de maio de 1953, da reunião das duas escolas de samba do morro do Salgueiro: “Azul e Branco” e “Depois eu Digo”. 9 vezes campeã do carnaval. (<https://riomemorias.com.br/memoria/g-r-e-s-academicos-do-salgueiro/>, acesso em: 11 fev. 2023.).

⁷ Sérgio Cabral foi jornalista, escritor, compositor e pesquisador brasileiro, especialista em música Popular e a História das Escolas de Samba. (<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/07/14/morre-o-jornalista-sergio-cabral.ghtml>, acesso em 13 mai. 2024.).

⁸ Haroldo Costa é ator, diretor e comentarista de carnaval Nasceu no Rio de Janeiro, em 1930. Começou a trabalhar na Globo como diretor de musicais. Foi diretor e jurado de programas de auditório. Trabalhou também como ator em minisséries da emissora. (memoriaglobo.globo.com/perfil/haroldo-costa/noticia/haroldo-costa.ghtml, acesso em: 25 jul. 2025.).

Isso talvez seja um grande diferencial do Salgueiro. E o diferencial, por exemplo, do Pamplona, é que era um personagem que circulava pela imprensa, que era cenógrafo do Teatro Municipal, professor da Escola de Belas Artes, que gostava de circular pelo Amarelinho e outros bares da Cinelândia, aquele centro pulsante da intelectualidade carioca. Então, ele teve uma visibilidade muito maior do que talvez outros personagens que estavam por ali e que ficaram um pouco eclipsados.

Mas a gente vê também a visão crítica da própria escravidão que começa a aparecer em desfiles da Portela, da Mangueira⁹, da Unidos da Tijuca¹⁰. E a exaltação do folclore e dos estados brasileiros, das festas, com essa percepção de que é cultura negra. Essa questão toda começa a aparecer. Tradição e modernidade. O Minueto do Salgueiro, por exemplo, foi extremamente criticado. Isso, na nossa historiografia sobre o Carnaval, não é mencionado. O minueto é abordado como um feito genial. Eu também acho que foi genial. Mas nem todos, naquele momento, acharam isso. Eu tive a ousadia de perguntar isso ao Pamplona, lá na UERJ, nos anos 1990, quando teve um seminário sobre Carnaval. E eu perguntei: “Pamplona, (e ele com aquele vozeirão de trovão), você defende a tradição”. Ele estava com um discurso muito tradicionalista. Continuei: “Mas você já foi acusado de modernidades. Como resolver esse contrassenso?”. E, naquele momento, ele falou do que deve ser preservado. Eu concordo com esse discurso. Mas nem tudo, que, de certa forma, é canonizado de uma forma, pode ter acontecido dessa maneira lá atrás. Tudo é guerra de narrativas.

Eu percebi, pesquisando nas fontes, que, durante a década de 1970, muitas escolas de samba namoraram, digamos assim, com o governo da época. Mas não podemos olhar para isso, como historiadores, usan-

⁹ A Estação Primeira de Mangueira é uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, sediada no bairro de Mangueira. Foi fundada em 28 de abril de 1928 por sambistas como Cartola, Carlos Cachapa, Zé Espinguela, Saturnino Gonçalves, entre outros. A Mangueira ocupa o posto de segunda maior vencedora do carnaval do Rio de Janeiro, com vinte títulos e é a escola com mais vice-campeonatos (dezenove). Venceu o primeiro desfile de escola de samba da história, realizado no carnaval de 1932. (<https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>, acesso em: 05 ago. 2025.).

¹⁰ A agremiação foi criada a partir da fusão de quatro blocos existentes nos morros da Casa Branca, da Formiga e Ilha dos Velhacos, em 1931, no dia 31 de dezembro. É a terceira escola mais antiga do Brasil. Na subida da Rua São Miguel, 130, na casa 20, da família Vasconcelos, homens e mulheres se uniram para fundar a Unidos da Tijuca. Possui três títulos no carnaval carioca. (unidosdatijuca.com.br/a-historia/, acesso em: 30 out. 2023.).

do as lentes de hoje, e sim buscar compreender quais as motivações e o que era o contexto daquele momento.

A Beija-Flor¹¹, por exemplo, escolheu falar de PIS/PASEP, Fundo Rural, em que momento? Não podemos com o olhar de hoje dizer que a Beija-Flor foi entreguista, adesista do governo militar. Várias escolas participaram, por exemplo, do Carnaval do Sesquicentenário. Em 1972, em meio a um grande ufanismo da ditadura, o traslado dos restos mortais de Dom Pedro, de Portugal para o Brasil, virou um grande evento. Muitas escolas aderiram a esse carnaval. Poucas do primeiro grupo, mas quase a totalidade do grupo que seria hoje grupo de acesso. Por quê? Porque era importante dialogar com o poder público da época.

Um historiador importante para pensar várias questões, incluindo o carnaval, é o Pierre Laborie, que fala da zona cinzenta. Talvez, por uma visão mais de esquerda da formação universitária em história quase de uma maneira geral, parece que colocamos para debaixo do tapete também as posições de adesão, ou de zona cinzenta, que não se envolve, uma massa silenciosa.

A ditadura, durante um bom tempo, teve, senão a adesão total, a massa silenciosa. E isso parece que incomoda, porque na historiografia persiste a ideia de que todas as escolas de samba foram engajadas. Isso é algo que precisamos recontar, investigar melhor. Não para desestruturar a história, mas para ampliá-la.

As escolas de samba, ainda na década de 1980, vão se tornar mais combativas. Por exemplo, em 1980, a Mocidade Independente¹² desfila com o enredo Tropicália Maravilha, levando para a avenida caju, abacaxis gigantes, selva, floresta, e, num carro final, a palavra “Anistia”.

¹¹ GRES Beija-Flor é uma escola de samba do município de Nilópolis, na Baixada Fluminense, que participa do carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Foi fundada em 25 de dezembro de 1948 como Bloco Associação Carnavalesca Beija-Flor. A Beija-Flor ocupa o posto de terceira maior vencedora do carnaval do Rio de Janeiro, ficando atrás apenas de Portela e Mangueira. Possui quinze títulos de campeã (sendo a escola que mais venceu na “Era Sambódromo”. A escola foi vice-campeã em treze oportunidades. (beijaflor.com.br, acesso em: 11 abr. 2024.).

¹² Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel é uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro, localizada na Zona Oeste. Dona de seis campeonatos no grupo especial e um campeonato no segundo grupo em 1958. Atualmente a escola ocupa o posto de sétima maior vencedora do Carnaval do Rio de Janeiro. A agremiação foi fundada em 10 de novembro de 1955 tendo iniciado a partir do grupo que compunha o time de futebol amador da época, o *Independente Futebol Clube*. (galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel, acesso em: 21 jun. 2025.).

O historiador hoje tem que abrir novas possibilidades de fontes. E uma das fontes com que eu tenho interagido são os vídeos do *YouTube*. É uma espécie de história oral, se você analisa a narração dos locutores.

A transmissão estava correndo e, de repente, aparece o carro. “Esse é o carro da Mocidade”, anuncia Léo Batista¹³. Em seguida, 20 segundos de silêncio. Eu falei: “Nossa!”. Em televisão isso é uma eternidade. E a imagem não era cortada, provavelmente aconteceu uma briga nos bastidores da transmissão, depois teve demissão, com certeza. A palavra “Anistia” gritando ali na alegoria e o Léo Batista mudo. Eu falei: “Gente, o silêncio, às vezes, é mais forte do que qualquer palavra.”.

Referências

FARIA, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural e representações sociais no governo Vargas*. Dissertação de mestrado em História, UERJ, 2008.

_____. *Nem melhor, nem pior, O GRES Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles dos anos 1960*. Tese de Doutorado em História, UFF. 2014.

_____. *Unidos da Democracia*. Cabo Frio: Sophia, 2023.

LABORIE, Pierre. 1940-1944. *Os franceses do pensar-duplo*. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX, vol. 1: Europa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

¹³ Uma das vozes mais conhecidas da narração esportiva no Brasil, Léo Batista nasceu em Cordeirópolis, São Paulo, em 22 de julho de 1932. O início na Globo foi na Copa do Mundo do México em 1970. Foi apresentador do Jornal Hoje e do ‘Globo Esporte’. Foi âncora da transmissão dos desfiles no início dos anos 1980. Morreu em janeiro de 2025. (memoriaglobo.globo.com/perfil/leo-batista/noticia/leo-batista, acesso em: 20 ago. 2025.).

Do Zicartola às escolas de samba: costurando a política brasileira na Ditadura Militar

Maurício Barros de Castro

Entre os muitos momentos que as escolas de samba tiveram papel importante nas costuras políticas no Brasil, um dos mais emblemáticos se deu durante a Ditadura Militar no país. Um período duro, difícil, violento, que teve não apenas as escolas de samba, mas também os sambistas das escolas como figuras fundamentais para propor soluções para aquele momento de opressão política que o país vivia.

Eu vou falar sobre esse contexto a partir de uma pesquisa que desenvolvi e que eu atualizei recentemente sobre o Zicartola, que foi a casa de samba criada pelo Cartola e a dona Zica, que se tornou um lugar emblemático da história do samba, porque foi um lugar de mediação entre as escolas de samba e as lutas políticas daquele período. Apesar de toda a sua importância, o Zicartola durou menos de dois anos: foi criado em 1963 e fechou suas portas em 1965.

O Zicartola une os sambistas das escolas, uma jovem intelectualidade de esquerda que se reunia no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹, e um setor politizado da Bossa Nova que vai buscar, justamente, o samba das escolas para rever uma visão romântica de um Brasil idílico, voltado para o mar, para a Zona Sul do Rio de Janeiro, embalado pelo sorriso, o amor e a flor, quando o país estava diante de durezas, agruras, violências. A experiência com os sambistas das escolas foi fundamental para a tomada de uma postura mais politizada de alguns artistas da Bossa Nova, como Carlos Lira e Nara Leão.

Mas o que eu gostaria de frisar é que, na verdade, nesse espaço de mediação que reuniu artistas e intelectuais de procedências distintas, o protagonismo foi dos sambistas, todos vindos das escolas de samba. Esse espaço de mediação não aconteceria sem Cartola, Dona Zica, Zé

¹ O CPC da UNE foi fechado e incendiado no dia em que o golpe militar acontece, em 1 de abril de 1964.

Kéti, Nelson Cavaquinho e sambistas jovens que surgiam naquele período, como Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

O Zicartola surge como um lugar importante não apenas por conta desse momento político difícil que o Brasil enfrentava. As próprias escolas de samba também estavam vivendo mudanças na sua estrutura, na sua forma de lidar com a sociedade mais ampla e na forma como também pensavam seus enredos naquele período. E essas modificações aconteciam em paralelo a situação política que o Brasil começava a viver e que resultou no golpe militar de 1964.

É interessante pensar como surgem as sementes do que seria o Zicartola. No início dos anos 1960, Cartola estava afastado da Estação Primeira de Mangueira, por conta desses processos de mudança que estavam acontecendo naquele período. Por exemplo, o samba de terreiro e o samba de quadra começam a perder espaço naquele momento, quando as escolas gradativamente começavam a crescer. O samba de terreiro e, posteriormente, o samba de quadra, que eram apresentados fora da competição dos sambas-enredo, perderam também um espaço importante como ritual que acontecia nos terreiros e depois nas quadras das escolas.

Mas, em 1961, acontece um evento importante. Nesse ano, a Associação das Escolas de Samba ganha sua primeira sede, localizada num casarão na Rua dos Andradas, no centro da cidade. É justamente o Servan Carvalho, que era o presidente da Associação das Escolas de Samba, que faz um pedido à Secretaria de Turismo para que a Associação das Escolas de Samba tivesse uma sede, e isso é costurado justamente pelo secretário da época, que era o Mário Saladini. Ao mesmo tempo, o Saladini havia recebido um outro pedido, vindo da dona Zica, que pediu uma residência para ela e Cartola morarem no centro da cidade, onde ela pudesse ter mais opções de trabalho – onde pudesse, por exemplo, vender quentinhas para os cobradores do ponto de ônibus da Praça Mauá, próximo à sede da Associação das Escolas de Samba.

Quando dona Zica faz esse pedido, era um momento também de eleição, quando, conforme sabemos, os políticos sobem o morro atrás de votos e buscam tirar fotos com pessoas que são referências das comunidades. Cartola e Zica, como figuras emblemáticas da Mangueira, foram procurados pelo Mário Saladini.

Cartola estava desempregado e acabava de retornar à Mangueira, justamente por conta do romance que ele passa a ter com a dona Zica.

Mas ela sente necessidade de tentar novos espaços da cidade para conseguir outras formas de renda. E o que o Saladini faz é juntar os pedidos. Ele arruma um espaço na Rua dos Andradas para ser a sede da Associação das Escolas de Samba, mas ele faz isso com uma condição: de que o Cartola fosse o zelador do casarão que vai abrigar essa sede. Cartola fica num lugar muito simbólico, afastado da Mangueira, enquanto uma figura central na escola, mas, ao mesmo tempo, se torna zelador da Associação das Escolas de Samba. E é nesse espaço que a união do samba do Cartola e da culinária da dona Zica se dá inicialmente.

Essa sede começa a ser também um lugar de diversos encontros regados a samba, principalmente frequentado por jornalistas amigos de Cartola e sambistas das Escolas de Samba, que se reuniam justamente nesse casarão na Rua dos Andradas, número 81, no centro da cidade. O problema é que já se sabia que esse casarão estava condenado a ser demolido em breve. Ao mesmo tempo, ficava muito evidente essa sociabilidade criada pelo Cartola e pela dona Zica em torno do samba e da culinária, que é fundamental para que o samba exista. Samba e comida são indissociáveis.

Esse ambiente também tinha muito a ver com esse momento em que os sambistas antigos, muitos deles fundadores das escolas de samba, que levaram o samba para as rádios, estavam justamente esquecidos do meio musical da época. Já não eram lembrados, suas músicas já não eram tocadas, e, por conta disso, também muitos estavam afastados das próprias escolas das quais faziam parte. Também é devido a esse afastamento que esses encontros aconteciam, como nesse caso, fora do ambiente das escolas.

Além disso, havia uma figura muito importante como elo entre Cartola, Mangueira e outros setores da sociedade, digamos assim, por conta até da sua origem social, que era o Nuno Linhares Veloso, um rapaz branco, de olho azul, mas que tinha sido praticamente adotado por Cartola e Zica. Ele já conhecia Zica da época em que estudava no Colégio Pedro II, e, como ficou órfão muito cedo, fugia da escola e ia para a Mangueira, e lá muitas vezes era acolhido por Zica. E depois foi praticamente um filho para o Cartola, eles inclusive fizeram músicas juntos.

Nuno Veloso, se de um lado foi parceiro do Cartola, de outro lado fez doutorado com Herbert Marcuse, o principal filósofo dos anos 1960. Era uma figura completamente fora da curva, mas o que ele queria mes-

mo era morar com Cartola e Zica. Não queria trabalhar de forma alguma, e queria apenas estudar, o que para ele era uma forma também de fugir do trabalho. Era esse o contexto em que ele estava envolvido na Rua dos Andradas, morando com Cartola e Zica.

Um fato curioso e que mudou o rumo dos acontecimentos é que Nuno tinha um primo, Eugênio Agostini, que era um empresário que tinha como missão levar outros empresários do Mato Grosso do Sul para o Rio de Janeiro, para conhecer o Rio de Janeiro “real”, o Rio de Janeiro do samba, o Rio de Janeiro das favelas, não o Rio de Janeiro turístico.

Eugênio Agostini foi procurar o primo, Nuno Veloso, que já era famoso por conhecer as quebradas da cidade, por viver junto com os sambistas. Nuno organizou uma roda de samba com Cartola, Monsueto e outros sambistas e levou o primo e esses empresários. Agostini conseguiu fechar o negócio que estava pleiteando e a Mangueira depois foi para Campo Grande (MS) se apresentar na cidade, convidada pela prefeitura, que ficou completamente encantada pela escola.

Depois desse episódio, Eugênio Agostini e os primos dele começam a frequentar a Rua dos Andradas. Como eu falei, a Rua dos Andradas era um casarão que ia ser demolido, o que gerou uma situação inusitada. O fundador da Banda de Ipanema e grande entusiasta da música brasileira, Albino Pinheiro estava trabalhando como advogado e foi dar a ordem de despejo do casarão. Zica abriu a porta e ele falou: “Querida falar com o seu marido, porque a gente vai ter que demolir e vamos precisar que vocês sejam despejados.”. Ela falou: “Tudo bem, eu vou falar com o meu marido.”. “Qual o nome do seu marido?”. “Ele é o Cartola.”. “Cartola? Não, pelo amor de Deus, eu não vou fazer nada disso agora, vou dar mais um tempo para vocês.”. Então, teve ainda esse caso curioso, como muitos outros. Mas o fato é que, como o Eugênio Agostini e os primos, que eram empresários, passaram a frequentar a Rua dos Andradas e esse espaço seria demolido, eles pensaram em uma solução para manter essa configuração do samba do Cartola e da cozinha da Zica em outro lugar.

Eugênio Agostini e seus primos sugeriram à Zica que ela procurasse um lugar para abrir uma pensão de comida caseira e ela achou um sobrado na Rua da Carioca, número 53, onde foi criado o Zicartola. O Zicartola é criado em 1963 e inaugurado oficialmente em fevereiro de 1964. Poucos meses depois, o golpe militar acontece.

Já havia uma aproximação entre as lideranças do CPC da UNE e os sambistas, principalmente por conta do Sérgio Cabral “Pai”, que levava os sambistas para o CPC. Ao mesmo tempo, Ferreira Gullar e Tereza Aragão já faziam um trânsito da zona sul para as escolas de samba, levando pessoas que não conheciam as escolas de samba, muito dentro de uma perspectiva política que, na época, ficou conhecida como uma busca do povo e da cultura popular. Tratava-se de uma ideia de conscientizar politicamente o “povo”, como se os detentores dos saberes das culturas populares não fossem completamente conscientes dos problemas políticos da época, o que se provou um erro de perspectiva do CPC da UNE, obviamente, e o próprio Ferreira Gullar assume isso.

Com o golpe militar, a sede da UNE na Praia do Flamengo é incendiada e o Zicartola se torna um espaço que suas principais lideranças frequentavam, cujo ambiente contribuiu decisivamente para pensar soluções para esse problema. Ao mesmo tempo, o Zicartola também era frequentado pelos sambistas das escolas de samba, tanto pelos sambistas antigos, como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, como a nova geração que surgia, como Elton Medeiros, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, que se tornam conhecidos a partir do Zicartola.

É importante também destacar Fernando Pamplona, carnavalesco fundamental para os enredos negros revolucionários do Salgueiro no início dos anos 1960, que frequentou o Zicartola logo no começo. Num depoimento para o MIS-RJ, Pamplona contou que estava no seu escritório no centro da cidade, quando um amigo o convidou para almoçar em uma pensão de comida caseira que tinha ali perto, que era “bem baratinho”, e o melhor: no final do dia aconteciam umas rodas de samba espontâneas. Então, Fernando Pamplona viu o Zicartola surgir e, como ele mesmo disse, viu o Zicartola explodir, porque, de fato, a casa de samba se torna um grande sucesso.

O Zicartola também foi importante porque inspirou três eventos fundamentais para a cultura brasileira. O espetáculo “Opinião”, que reuniu a Nara Leão, o João do Vale e o Zé Kéti, inspirado na música homônima do Zé Kéti, que foi um espetáculo visualizado no Zicartola, pensado a partir da configuração das pessoas que frequentavam a casa de samba. O “Rosa de Ouro”, que reuniu no palco Aracy Cortes, uma cantora do rádio importante que estava esquecida, e Clementina de Jesus, partideira da Mangueira que frequentava o Zicartola. A partir do

“Rosa de Ouro”, Clementina ganha realmente um reconhecimento público. E foi também a partir das experiências do Zicartola que foi criado o primeiro grupo formado exclusivamente por sambistas das escolas de samba, chamado “A Voz do Morro”, liderado pelo Zé Kéti.

É um breve cenário, teria muito mais para falar, mas fica aqui a ideia do Zicartola como espaço de mediação, e como espaço que também foi importante para pensar essa aproximação dos sambistas das escolas de samba com outros setores da sociedade, os quais estavam afastados ou que não conheciam as escolas. Finalizo lembrando, mais uma vez, que o protagonismo dessa história é o dos próprios sambistas. No caso da casa de samba da Rua da Carioca, principalmente, esse protagonismo é de Zica e de Cartola.

Referências

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola; os tempos idos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ DMP, 1989.

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

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/ Ed. UFRJ, 1995.

**DESAFIOS PARA
OS PRÓXIMOS
100 ANOS**

Da Passarela à Marca Global: O Legado da Liesa em 40 Anos

Fernando Araújo

A nova gestão da Liesa consegue enxergar a escola de samba como um produto cultural real, e trabalhar em cima disso. Isso é uma vitória. Eu estou aqui para falar sobre esses últimos 40 anos, sobre essa ruptura. Eu queria voltar um pouco a essa questão da narrativa construída pelas escolas de samba, ao ano de 1983, quando, por conta da falta de materialidade, o carnaval foi dividido em dois dias pelas escolas de samba. O Poder Público em nenhum momento apoiou essa decisão. E isso foi uma ruptura. Ali, eu considero que tenha sido o embrião do que viria a ser a fundação da Liesa no ano seguinte, quando elas decidiram que não desfilariam em um dia. Os desfiles duravam de 14, 16 até 18 horas. Era inconcebível você dividir o desfile em dois dias. E dez escolas resolveram dividir. Em 1984, houve uma pressão, e aí a consolidação. Essa questão da resistência, do diálogo, foi muito importante, porque com a Liesa, as escolas bancaram essa decisão. Nós vamos dividir e não vamos retroceder. Houve ameaça de não transmissão dos desfiles por conta disso. Algumas escolas não aderiram à ideia de dividir.

Hoje temos a discussão sobre ampliar para três dias de desfiles. Em 1984 tem início a divisão do desfile em dois dias. Esse foi um marco muito importante, junto com a fundação da Liesa e a construção do Sambódromo. O desfile era conduzido pela Riotur, faltava um pouco de clareza quanto aos critérios de regulamento. Isso foi muito importante para as escolas de samba. No primeiro desfile de 1985, houve a alteração no formato do desfile. Ou seja, acabou com aquela questão que o Darcy Ribeiro impôs como a grande novidade do Sambódromo, que era a evolução em círculo das escolas na grande praça da apoteose. As escolas de samba foram feitas para desfilar em linha reta, e não para fazer aquela apoteose. E houve um embate. As escolas de samba lutaram e decidiram não fazer isso. Então foi a primeira vitória.

Em 1986, o que acontece? Há a criação da editora musical. Os compositores recebem diretamente das escolas de samba o valor pe-

los sambas-enredo. Isso é uma vitória. Você não precisa passar mais pelo ECAD. Aquela burocracia, aquela demora, os sambas-enredo são a única manifestação musical que consegue fugir disso. Houve um intenso investimento na questão da cronometragem. As escolas tinham o horário certo para entrar e o horário certo para sair. Ou seja, a Liesa podia vender, comercializar o produto de desfile de escola de samba. Porque antes, as escolas não respeitavam os horários, havia atrasos enormes. E isso, para o público, era ruim. Quando você vai a um espetáculo, quer saber a hora que o espetáculo vai começar e a hora que esse espetáculo vai terminar. Essa mudança foi uma conquista da Liesa.

Outro ponto importantíssimo foi a seleção do corpo de jurados. Houve uma credibilização dos desfiles. Quando a Liesa criou um critério de julgamento, ela credibiliza o espetáculo. Ela traz profissionais, pessoas ligadas às artes, cria um critério, normas para se julgar. Isso abriu um leque de opções muito grande para a festa.

Em 1988, tem um ponto que eu acho importantíssimo, que é a criação do livro Abre Alas. Hoje, é o material produzido pela Liesa mais importante depois dos desfiles. É o material que traz a descrição de todos os elementos que passam na avenida durante o desfile. Hoje, esse livro pode ser empregado dentro de sala de aula como material didático. Ao invés de fazer uns recortes de samba-enredo ou de uma alegoria, a gente pode usar o enredo como um todo em uma aula de português, de história. É a Liesa fazendo uma contribuição efetiva para a cultura brasileira. Isso é muito importante.

Em 1990, percebemos na geografia do samba, o surgimento de escolas que antes eram periféricas e que começam a surgir, a despontar. Hoje, nós temos escolas como a Viradouro e a Grande Rio como potências, mas, no começo da década de 1990, elas não eram tão fortes. A partir da Liesa, tiveram a chance de entrar nesse mundo e conquistar o seu espaço. Vinícius Natal fez parte da Grande Rio e conhece essa realidade muito bem. A Liesa consegue proporcionar condições para uma escola de samba que não é da cidade do Rio de Janeiro se tornar hoje uma das potências do Carnaval. A Liesa reconhece o material humano como a parte mais importante, mas não se intromete, não tem gerência nenhuma dentro da criação dos desfiles. Mas em 1990, por conta do problema com o Lafon, ela instituiu e proibiu a nudez. Isso, por um certo lado, foi positivo, porque proporcionou uma tendência mais cul-

tural aos desfiles das escolas de samba, aos enredos produzidos pelas escolas de samba.

Uma curiosidade: hoje vemos um desfile com a limitação de tempo de carro alegórico. No ano de 1991, por exemplo, as escolas podiam desfilar até com 15 carros alegóricos¹. É possível imaginar uma escola com 15 carros alegóricos? No ano anterior, em 1990, o desfile tinha 20 carros alegóricos². É difícil. Esse poder de diálogo, essa forma que as escolas encontram em se adaptar é maravilhosa. Acho que isso é o que dá sobrevida ao carnaval, a longevidade dos desfiles das escolas de samba.

Em 1993, temos outra curiosidade, um marco, um ponto importante. O Salgueiro se apresentou com 6.500 desfilantes. É uma coisa imensa, enorme. Eu lembro, na década de 1970, minha mãe, uma vez, desfilou na Portela. Ela chegou em casa e eu falei: “Mãe, você não foi desfilando?”. A Portela ainda estava entrando na avenida e ela já tinha chegado em casa. Se a gente pensar em comercializar um espetáculo que não tem hora para começar, hora para finalizar, é muito difícil. Então, o papel da Liesa em tornar esse produto vendável é muito importante.

Em 1997, a Liesa lança o seu site, no que foi um ano importante, quando foram lançados o Google e a Netflix. E a Liesa estava na vanguarda, apesar de trabalhar com um produto cultural, apesar de ser uma empresa privada brasileira, ela lança um portal trazendo todas as informações sobre as escolas de samba. É preciso falar sobre isso. É importante que se fale sobre essas questões que a Liesa trabalhou. Em 2000, houve um marco, na minha opinião, no Carnaval. Fala-se muito, eu já escutei: “Ah, os enredos têm muita temática africana”. No ano 2000, foi o único ano com enredo monotemático. Todas as escolas falaram de um único tema e 12 perspectivas diferentes. A riqueza do Carnaval é muito grande. O poder de criação das escolas de samba num único assunto é extraordinário. Isso, acho que só as escolas de samba conseguem fazer. Produzir um único assunto, 12 perspectivas diferentes.

Em 2003, a criação dos ensaios técnicos foi importante porque ela conseguiu dar acesso e criar uma nova atividade no calendário pré-carnavalesco. Hoje, você não imagina o pré-carnaval sem o ensaio técnico. Você reúne mais de 50 mil pessoas para assistir a um ensaio de escola

¹ Regulamento do Carnaval 1991 – LIESA.

² Regulamento do Carnaval 1992 – LIESA.

de samba no palco oficial dos desfiles. Isso foi uma iniciativa da Liesa. Hoje, a cidade ganha, o turismo ganha com isso.

Em 2008, houve uma mudança no processo de gravação dos CDs, e passou-se a gravar o CD ao vivo na cidade do samba. Então, a participação dos coros das escolas de samba nessa gravação também foi uma mudança importante. Estou tentando fazer um resumo desses 40 anos porque cada tópico desse daria um seminário.

Em 2011, a lavagem da passarela passou a fazer parte do calendário oficial do Carnaval carioca. Isso é importante porque a lavagem é uma tradição. Isso se oficializa, credibiliza essa manifestação, essa característica das escolas de samba, que é a lavagem da passarela. Em 2012, temos a ampliação do Sambódromo, que também é um ponto importante. As escolas mostraram que houve um crescimento no espetáculo e que houve a necessidade de ampliar o Sambódromo, que passou de um alcance de 60 mil para 72 mil pessoas. Em 2021, não houve desfile, mas os impactos da Covid-19 forçaram a entrada das escolas de samba nessa luta. Os barracões e os ateliês serviram como fábricas de máscaras. Parte da sociedade não ficou sabendo, mas essa foi uma ação importante no combate à mobilização feita contra a Covid-19. Em 2022, a Liesa cria os mini desfiles, também uma novidade. A dinâmica do Carnaval possibilitou a criação de uma nova forma de atuação das escolas de samba. Ou seja, dentro da Cidade do Samba, a Liesa conseguiu fazer um espetáculo novo.

A marca Rio Carnaval também é importante. Hoje, a marca não exige tradução. Você olha para a marca e não precisa traduzir. Em qualquer língua você reconhece o Rio Carnaval, como se fosse o *Rock in Rio*. E essa foi uma participação da Liesa importante, principalmente da nova gestão da Liesa, que vem a fortalecer o desfile das escolas de samba.

Em 2025, teremos a novidade que é a divisão dos três dias, o que está tendo uma pequena resistência. Precisamos lembrar que, em 1983, houve esse mesmo movimento, a divisão nos dois dias. Houve uma resistência da sociedade, mas deu certo essa divisão³.

Novamente, em 2024, o espetáculo precisa ampliar os dias do desfile. Hoje, quando você assiste às últimas escolas que não têm um

³ *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1983. Caderno “Grande Rio”, p. 18. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>.

apelo muito grande de torcida, você vê um esvaziamento da passarela do samba. Criar um espetáculo onde você otimiza a experiência do participante, do espectador, é importante. Atualmente, as escolas de samba conseguem sustentar um espetáculo com três dias. É importante esse movimento. E o mais importante nisso tudo não foi somente a ampliação, mas também alteração no regulamento para que o fechamento das notas possa ser feito no mesmo dia de cada desfile. Nos últimos 40 anos, temos uma forte tendência de anúncio da escola vitoriosa na segunda-feira. Por quê? Porque fechava-se o mapa no último dia para lançar a nota, no último dia de desfile.

O modelo que vamos aplicar consiste em fechar o mapa de notas assim que terminar o desfile. Cada dia vai ser uma experiência nova, cada dia vai apresentar um desfile único. Eu acho que a Liesa tem todas as chances para confirmar que esse modelo é um sucesso e tem todas as condições para esperar que os próximos 100 anos sejam de vitórias.

Escola de Samba como Organização Social e Política: Reflexões sobre o Centenário

Mauro Cordeiro

Eu costumo sempre me apresentar dizendo que sou atualmente professor de Sociologia do Colégio Pedro II¹, sou doutorando em Antropologia na UFRJ, mas apesar de ter passado por várias universidades, o que me formou foi a Academia do Salgueiro². A formação acadêmica, nesse sentido, na minha vida, veio em um segundo momento. Eu sou daqueles que nasceram na escola de samba. Tive essa sorte, de modo que é muito difícil para mim recordar de uma primeira história de um carnaval ou de um período específico, ou da primeira vez que fui à quadra; simplesmente não consigo recordar um espaço ou um momento da minha vida em que o carnaval e a escola de samba não estivessem presentes. Dizer isso é importante porque foi na escola de samba que eu me formei enquanto sujeito, e isso dá uma dimensão de qual é a compreensão que eu tenho de escola de samba também.

Mesmo o letramento racial na minha vida vem primeiro pelo carnaval e pela escola de samba. Eu tive a oportunidade, aos 16 anos, de sair da Escola Mirim para a Escola Principal, para participar da ala dos Negões do Salgueiro³, e isso chega para mim antes do movimento negro, do movimento social e da universidade. Nesse sentido, é importante falar isso porque é óbvio que essa fala tem um efeito performático: eu falo isso, é uma frase bonita, isso gera um efeito nas pessoas que estão me ouvindo, mas é a realidade da minha vida. Eu falo e tenho

¹ Instituição federal de ensino fundada em 1837, considerada uma das mais tradicionais escolas públicas do Brasil, com campi no Rio de Janeiro.

² Academia do Salgueiro (G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro): Escola de samba fundada em 5 de março de 1953, resultado da fusão de três escolas do Morro do Salgueiro. Cores: vermelho e branco. Localização: Tijuca, Rio de Janeiro. Conhecida por suas inovações estéticas e temáticas afro-brasileiras.

³ Ala tradicional do Salgueiro, símbolo de resistência e afirmação da identidade negra na escola.

me classificado também, não apenas como um sambista, um pesquisador de escola de samba, mas como um militante desse campo. Porque concordo com a Rachel Valença⁴ e outras falas que me antecederam de entender que isso é um campo de disputa. Os rumos da escola de samba, da cultura popular, da vida nos territórios periféricos da cidade do Rio de Janeiro, enfim, tudo isso são campos de disputa.

Eu tenho me inserido nessa lógica de um militante da escola de samba e do carnaval. Isso é importante sobretudo porque recupera uma dimensão do que é escola de samba, que não é consenso na bibliografia acadêmica. Por que eu estou falando isso? Eu me enquadro como vários outros aqui presentes, embora não seja a totalidade, entre aqueles que concebem a escola de samba como uma organização social, uma organização carnavalesca, de homens e mulheres negras no Pós-Abolição buscando melhores condições de vida⁵. Nas décadas de 1930 e 1940, temos a escola de samba como um organismo vivo, fundamental, organizando pessoas e sujeitos periféricos. E essas pessoas eram desses territórios periféricos. Estou falando de periferia porque nem todas as Escolas de Samba são provenientes de favelas. Podemos pensar em escolas de samba como a Beija-Flor de Nilópolis⁶, que organiza uma cidade inteira, um dos menores municípios do país, um município periférico, mas também favelas e subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. Essas comunidades organizaram entidades que foram capazes, a partir de diálogo, de negociação, de conflito, tanto com o Estado quanto com a iniciativa privada, de buscar melhores condições de vida para essa negritude no Pós-Abolição no Brasil.

O que é o Pós-Abolição nesse país, com essa abolição tardia, incompleta, sem nenhuma política pública de integração, de garantia de moradia, trabalho e saúde, com uma política de embranquecimento, a partir da imigração, e um genocídio estimulado nessa lógica do eugenismo? Enfim, qual era esse contexto no qual homens e mulheres negras se organizaram nos territórios onde viviam porque foram expulsos

⁴ Pesquisadora, professora e especialista em carnaval e escolas de samba.

⁵ Período histórico após a Lei Áurea (1888), marcado pela ausência de políticas públicas de integração da população negra liberta à sociedade brasileira.

⁶ G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis: Fundada em 25 de dezembro de 1948. Cores: azul e branco. Localização: Nilópolis, Baixada Fluminense. Uma das escolas mais vitoriosas do carnaval carioca.

durante o processo também urbanístico de remodelação do centro do Rio de Janeiro, no início do século XX⁷? E é a partir desses espaços que eles organizam nesses territórios, que eles vão voltar para disputar e ocupar o centro da cidade, mostrando não apenas que eles existem, mas progressivamente conquistando, a partir da hegemonia do carnaval, uma forma de se inserir no espaço físico da cidade.

Toda vez que passo pelo Sambódromo⁸, olho para aquele espaço arquitetônico e percebo o quanto aquilo é uma conquista de uma parcela importante da negritude brasileira, do Rio de Janeiro, do início do século XX, que construiu associações comunitárias como as escolas de samba para disputar politicamente melhores condições de vida, para se inserir no discurso nacional, com todos os avanços e limites desse processo. Mas o quanto isso é uma história de conquista, de vitória de uma organização de homens e mulheres negras naquele Pós-Abolição do Brasil. E é importante dizer isso para pensar que isso foi uma aposta, que isso foi um projeto político, porque também há uma certa bibliografia que trata isso como cooptação⁹. O Estado no governo Vargas, a cooptação, os discursos nacionalistas.

Eu tenho falado sobre isso há muito tempo, do quanto essa bibliografia, essa visão, essa forma de tratar esse processo é mais uma forma de violentar pessoas negras apagando a sua agência¹⁰. Então, quando você diz que elas foram cooptadas dentro de um projeto nacionalista do Getúlio Vargas¹¹, enfim, dos discursos nacionalistas, você apaga a agência desses sambistas nesse processo de negociação e conflito, com avanços e limites também. Você tem nessa perspectiva da mediação essas comunidades negras com muito menos margem de manobra, mas,

⁷ Reforma Pereira Passos (1902-1906): Remodelação urbana do Rio de Janeiro que resultou na demolição de cortiços e no deslocamento da população pobre para morros e periferias.

⁸ Período Sambódromo da Marquês de Sapucaí: Passarela do Samba projetada por Oscar Niemeyer e inaugurada em 1984, localizada no centro do Rio de Janeiro.

⁹ Teoria da cooptação: Interpretação historiográfica que sugere que as escolas de samba foram cooptadas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas para fins de propaganda nacionalista.

¹⁰ Conceito sociológico que se refere à capacidade de indivíduos e grupos de agir de forma autônoma e fazer suas próprias escolhas.

¹¹ Presidente do Brasil (1930-1945 e 1951-1954), período em que as escolas de samba foram oficializadas e regulamentadas.

ao mesmo tempo, olhar a história centenária que estamos celebrando, com todas as questões que envolvem qualquer marco, como o marco centenário das escolas de samba, é pensar no sucesso de um projeto social e político dessas parcelas importantes da negritude que organizaram em territórios periféricos da cidade espaços de arte, lazer, cultura, sociabilidade e formação de sujeitos até hoje.

Há dois casos emblemáticos que eu sempre gosto de lembrar para a gente pensar isso. Um deles é pensar na década de 1930 como foi a Mangueira¹² enquanto escola de samba, quando uma comunidade da favela pleiteou para o Estado, para o prefeito do Distrito Federal, para o Pedro Ernesto¹³, no caso, a construção da primeira escola pública em território de favela no Brasil. Então, é a escola de samba também pleiteando escolaridade.

É a escola de samba colocando para o poder público as suas demandas. Isso em 1936. Na década de 1930 também tem um caso que é bem importante, em que um empresário italiano chamado Emílio Turano¹⁴ entra na Justiça pedindo que todas as residências, todos os barracos, casebres que estavam ali construídos no território do Morro do Salgueiro fossem colocados abaixo porque aquele terreno pertencia a ele. Eram ocupações irregulares. E foi através das escolas de samba que existiam naquele contexto que os moradores do Morro do Salgueiro conseguiram se organizar para, perante a Justiça brasileira, garantir os seus direitos. O que eu estou querendo dizer com isso? Estamos celebrando, em um evento como o de hoje, o centenário de organizações que nascem como espaços importantes e potentes da luta por inclusão, por cidadania, pela conquista de direitos e na formação desses sujeitos. Ainda hoje, quando pensamos em escola de samba, estamos falando de locais em territórios periféricos que estão oferecendo para a sua comunidade acesso a serviços, à arte, à cultura.

E isso é uma dimensão muito importante. Podemos pensar o quanto, a partir da década de 1950, mas, sobretudo, na década de 1960, as

¹² G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira: Fundada em 28 de abril de 1928. Cores: verde e rosa. Localização: Morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Uma das escolas mais tradicionais e vitoriosas do carnaval.

¹³ Prefeito do Distrito Federal (1931-1936), responsável por importantes políticas públicas na área de educação e saúde.

¹⁴ Empresário italiano que tentou despejar moradores do Morro do Salgueiro na década de 1930.

escolas de samba vão se consolidar em uma relação com a indústria cultural brasileira, vão conquistando a hegemonia do carnaval, vão suplantando os ranchos¹⁵, os blocos, as grandes sociedades¹⁶ e, em determinado momento histórico, parece que o carnaval brasileiro se resumia à escola de samba como modelo. Isso é uma conquista histórica. Elas vão conquistando a hegemonia do carnaval carioca, virando um grande modelo para o carnaval brasileiro. A gente tem escola de samba hoje em quase todo o território nacional. É importante pensar o quanto nós conquistamos nesse processo, mas também pensar, por outro lado, quais são os limites, o que a gente perdeu, para projetar mais 100 anos.

Quando penso no que a gente conquistou, concordo com a professora Rachel Valença quando ela diz que é muito importante não romantizar o precário. Essa crítica: “isso não é carnaval por conta da tecnologia, por conta da super-alegoria”, isso é muito recorrente também nas falas sobre cultura popular. José Reginaldo Gonçalves¹⁷, que é um antropólogo da UFRJ, discute a “retórica da perda”, o quanto existe, em vários espaços diferentes da cultura popular, uma retórica permanente de que nós estamos perdendo. Estamos perdendo a autenticidade, a nossa tradição está sendo perdida. O quanto isso é uma retórica permanente. Na escola de samba isso existe desde sempre. Há entrevistas do de Ismael Silva na década de 1940 afirmando isso. O primeiro desfile de escola de samba aconteceu em 1932¹⁹. Na década de 1940, Ismael Silva¹⁸ já está falando que a escola de samba não era mais escola de samba. Temos o caso da Vizinha Faladeira²⁰ ainda na década de 1930.

A escola de samba é um modelo que se organiza em torno de regras próprias, de forma muito veloz também. E, de forma muito veloz, ela

¹⁵ Agremiações carnavalescas surgidas no final do século XIX, precursoras das escolas de samba.

¹⁶ Clubes carnavalescos da elite carioca que dominavam o carnaval até a ascensão das escolas de samba.

¹⁷ Antropólogo e professor da UFRJ, autor de obras sobre patrimônio cultural e a “retórica da perda”.

¹⁸ Compositor e sambista (1905-1978), um dos fundadores da Deixa Falar, reconhecida como a primeira escola de samba.

¹⁹ O primeiro desfile oficial, de 1932, foi realizado na Praça Onze, organizado pelo jornal Mundo Sportivo.

²⁰ A.R.E.S. Vizinha Faladeira: Escola de samba que foi desclassificada em 1939 por apresentar um tema estrangeiro: Branca de Neve e os Sete Anões.

começa a dizer o que não é. Acho que, primeiro, ela vai dizer o que não é. Ela não é uma forma de brincar o carnaval que admite instrumentos de sopro. Está lá nos primeiros regulamentos. Ela não admite enredos estrangeiros. Esses limites foram aparecendo. Mas há um discurso recorrente que, de certa forma, acompanhou todos os períodos da escola de samba nesse desafio entre tradição e modernidade, que é dizer que a escola está distante do que ela deveria ser. Então, o Ismael na década de 1940, falava que aquilo não era escola de samba. Na década de 1950, há entrevistas do mesmo Ismael dizendo que carro alegórico já era demais, porque, no início, eram só uns “carramanchões”. Ou seja, uma lógica de que o desfile de escola de samba, em seu avanço, estava sempre se distanciando do que ele deveria ser. Por isso acho que temos que evitar cair sempre em uma armadilha, que é essa romantização do precário.

Acho que o que conquistamos, pensando nessa história da escola de samba, é a afirmação dessa forma de brincar o carnaval, de organizar pessoas, de narrar histórias, de educar coletividades. Acho que isso é muito importante. Os enredos, se pensarmos a escola de samba nesses 100 anos somente pelo viés das narrativas, estamos falando de um manancial de não sei quantas mil histórias construídas, a partir dessas comunidades, primeiro, para educar os seus componentes.

É muito curioso pensar que na década de 1930, na década de 1940, sobretudo, o enredo é algo mais consolidado. Nas décadas de 1950, 1960, os enredos eram temas talvez um pouco mais gerais do que como hoje eles já são divulgados, que primeiro eram debatidos pela coletividade das escolas de samba e, depois, permitiam e, inclusive, incentivavam que os compositores, para construir suas obras, fossem fazer pesquisas individuais para se aprofundar naquela temática e, depois, compartilhar com a coletividade das escolas. Então, estamos falando de um organismo educativo em sua essência. Estamos falando das décadas de 1940, 1950, 1960, o que era o acesso à educação, o que era a educação pública no Brasil nesse sentido? Onde estavam essas escolas de samba? Estavam funcionando como esses instrumentos educativos para essa população que forma as escolas de samba. Então, primeiro, as escolas estão educando as suas comunidades e, depois, progressivamente, conquistando essa hegemonia, se transformando nessas, hoje, grandes empresas, produtoras de um espetáculo comercializado, mercantilizado, inclusive como um símbolo da identidade nacional, que é o desfile

das escolas de samba, estão promovendo também narrativas, atingindo públicos cada vez maiores.

Então, quando penso no que a gente conquistou nesse primeiro centenário que celebramos, de alguma maneira, nesse evento, é a afirmação da escola de samba como uma organização social e política negra brasileira capaz de produzir narrativas sobre o Brasil. Acho que isso é importante. Mas, sobretudo, acho que, hoje, a gente vive alguns dos limites que estão colocados nesse cenário, que são os limites de um pensamento sobre o carnaval e sobre as escolas de samba que limitam as suas potências – é importante a gente registrar isso – colocando-as exclusivamente dentro de uma perspectiva mercantil e comercial. O que significa pensar as escolas de samba somente pelo que elas fazem, pelo que elas produzem, que é o desfile das escolas de samba, e não pelo que elas são, não apenas em suas origens, mas ainda hoje, como essas associações comunitárias de base periférica. A escola de samba como essa instituição que está colocada em locais onde, muitas das vezes, é a única opção de arte, de cultura, de lazer para essas comunidades. Acho que, em alguma medida, existe um discurso sobre o carnaval e sobre o desfile das escolas de samba que está capturado, inclusive, por uma forma de pensar cultura única e exclusivamente como um recurso²¹. O que eu quero dizer com isso? É muito comum a gente falar de cultura única e exclusivamente pensando a partir de uma lógica economicista. Nem econômica, mas economicista.

Quando a gente estava vivendo as dificuldades em relação ao governo Marcelo Crivella²², ao corte da subvenção pública – a subvenção chegou a zero no governo Crivella – era muito comum um discurso sobre o carnaval carioca que valorizava exclusivamente a sua capacidade de atrair recurso econômico para a cidade.

Eu acho que isso tem uma dimensão óbvia da disputa política, que é dominada pelo discurso econômico. Existe essa dimensão, mas, por outro lado, eu desconfio, suspeito e temo, de certa maneira, que, na realidade, isso também seja parte do problema da escola de samba hoje estar distante de produzir um discurso sobre si que se aproxime minimamente disso que a gente está construindo nesse evento aqui desde ontem.

²¹ Cultura como recurso é um conceito do antropólogo George Yúdice sobre a instrumentalização da cultura para fins econômicos e políticos.

²² Prefeito do Rio de Janeiro (2017-2020), período marcado por cortes de verbas e tensões com o carnaval.

Estamos falando da escola de samba a partir desse ponto, como associações comunitárias de territórios periféricos que constroem políticas e formam sujeitos, mas não escutamos as escolas de samba falando sobre elas mesmas nesses termos. As escolas de samba hoje são incapazes de pensar a si mesmas na hora de buscar uma política pública, na hora de construir projetos, a partir da lógica da sua importância histórica, cultural. Há uma distância nesse sentido. Existem vários elementos para a gente pensar essa distância. A organização do carnaval hoje talvez seja um dos elementos importantes.

Temos a fundação da Liesa²³ em 1984, que faz 40 anos neste ano, que marca uma ruptura importante para a gente pensar a organização do carnaval. E antes da Liesa, existia uma associação das escolas de samba²⁴. Então, o que significa dizer isso? Do Acadêmicos do Salgueiro – que para mim é a maior invenção da humanidade, a maior escola de samba de todas –, até a escola do menor grupo possível, do grupo de avaliação, todas as escolas tinham uma voz e um voto. Existia um espaço democrático de construção de uma pauta. Acho que é importante pensar isso. Qual é a pauta das escolas de samba? É diferente falar da pauta das escolas de samba e da pauta do carnaval, percebam. Vou chegar lá.

Com a fundação da Liesa, a gente tem uma ruptura, então deixa de ser uma associação e passa a ser uma empresa privada, que não organiza as escolas de samba do Estado do Rio de Janeiro, mas que comercializa o desfile do principal grupo, que já se chamou Grupo 1, Grupo A, hoje é Grupo Especial – desde 1996, se não me engano. E a partir da sua relação tanto com o poder público quanto com outros agentes privados, foi capaz – e é importante a gente reconhecer esse mérito – de transformar o desfile nesse grande espetáculo internacionalmente reconhecido, que teve êxito nesse processo. Ao mesmo tempo, esse êxito foi importante porque permitiu a sambistas, homens e mulheres das comunidades, a sua profissionalização.

Hoje, a gente tem vários sambistas que vivem a partir da sua atuação no carnaval e isso é uma vitória. Paralelamente, temos uma limitação da

²³ LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro): Fundada em 24 de julho de 1984, organiza os desfiles do Grupo Especial.

²⁴ AESCRJ (Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro): Entidade anterior à LIESA que reunia todas as escolas de samba.

construção da escola de samba enquanto esse espaço de organização política nos territórios. Eu acho que essa é uma dimensão que a gente perdeu. E eu quero pensar esses desafios também, mas não em um tom pessimista, porque, se fosse pessimista, acho que eu não estaria aqui, como disse no início, como militante das escolas de samba e da cultura do samba. Gostaria de pensar duas questões que eu acho que são importantes, dois elementos para a gente pensar coisas que a gente perdeu e coisas que são importantes para a escola de samba daqui a 100 anos.

Há um debate já consolidado sobre a morte da ala dos compositores. Eu acho que existem dois textos que ajudam a organizar esse debate. O primeiro é um obituário que foi escrito pelo Leonardo Bruno²⁵, no *Jornal Extra*, no início da década de 2010, e o outro é um texto do Vinícius Natal²⁶, de 2018, reproduzido no blog *Pensamento Social do Samba*²⁷, os dois falando sobre esse obituário: “acabou a ala dos compositores”. O que isso significa para a gente? Toda e qualquer escola de samba foi fundada a partir dos compositores, porque eu tenho defendido essa ideia também, a gente continua falando da escola de samba, escola de samba como associações comunitárias, periféricas, no Pós-Abolição, mas as escolas de samba são, antes de tudo, grupos musicais. Antes de existir desfile de escola de samba, competição em torno do desfile, organizada por jornais com alegoria, fantasia, no centro da cidade, a primeira competição de escola de samba foi em torno de sambas, promovida pelo Zé Espinguela²⁸, no Engenho de Dentro, em 1929²⁹. Ou seja, a escola de samba existe desde antes de existir o desfile, obviamente, mas o desfile é secundário mesmo.

As escolas competem desde sempre, sem competir não tem graça, afirmo isso mesmo fazendo parte de uma escola que não ganha há algumas décadas – mas sem competir não tem graça, o importante é com-

²⁵ Jornalista e crítico de carnaval.

²⁶ Pesquisador, compositor e estudioso do samba e carnaval.

²⁷ Blog *Pensamento Social do Samba*: Plataforma digital dedicada à reflexão crítica sobre o samba e o carnaval.

²⁸ Zé Espinguela (José Gomes da Costa): Compositor e carnavalesco, organizador da primeira competição de sambas em 1929.

²⁹ Competição de 1929: Primeiro concurso de sambas realizado na casa de Zé Espinguela, no Engenho de Dentro.

petir. Mas eu estou falando isso porque os compositores eram os intelectuais orgânicos³⁰ que não apenas conceberam o que eram as escolas de samba, mas que faziam projetos de disputa do papel da escola de samba. Quando você desarticula, com esse processo de crescimento, que tem muito a ver com a espetacularização, com a afirmação da lógica da primazia do visual, com essa presença cada vez mais marcante dos artistas plásticos, da Escola de Belas Artes da UFRJ e de outros espaços também, mas com a primazia do visual, os compositores foram perdendo o seu papel de relevância na construção de discursos e, quando eles perderam, o que a gente perdeu também foi uma capacidade de construção coletiva de temas, de coletivização de propostas para as escolas apresentarem na avenida.

É muito comum, por exemplo, um carnavalesco ser contratado hoje e apresentar um enredo a uma comunidade. Estamos falando de alguém externo que chega em um determinado território, que tenta ler de fora esse território e apresenta uma proposta quase que de um portfólio particular. Mas a Escola de Samba não é uma tela em branco para ser pintada, porque ela tem identidade, são pessoas que vão vestir aquela história na avenida. O que eu estou querendo dizer com isso? A ala de compositores representava no seio das escolas de samba um espaço importante de construção intelectual do que a escola de samba deveria ser. Quando ela morre, parece que deixa de haver uma certa resistência e a lógica da espetacularização vai cada vez galgando mais espaços. E eu acho que isso é importante. Dizer isso é pensar também em escola de samba daqui a 100 anos. Para pensar essa escola de samba que a gente quer construir daqui a 100 anos, eu acho que é preciso pensar nessa desarticulação da ala de compositores e pensar também no projeto fundamental que existe até hoje e como ele está organizado, que são as escolas de samba mirins³¹.

Como a gente está formando o futuro das escolas de samba? As escolas mirins surgem ali na década de 1980, fundamentais para a renovação de talentos, mas, sobretudo, quando a gente olha os projetos das escolas mirins hoje, a gente está pensando ainda na lógica da espe-

³⁰ Intelectuais orgânicos: Conceito de Antonio Gramsci sobre intelectuais que emergem organicamente de suas classes sociais.

³¹ Categoria infantojuvenil criada na década de 1980 para formação de novos sambistas.

tacularização. As escolas de samba mirins atualmente estão oferecendo quase que exclusivamente formação de mestre-sala e porta-bandeira, ritmista e tudo que está relacionado à atuação como segmento para ser julgado, se tornando cada vez menos um espaço de vivência coletiva comunitária desde a infância.

Eu lembro, por exemplo, da minha experiência como jovem, o Vinícius Natal sempre fala disso, como é que ele vira ritmista na Vila Isabel³². Olha e aprende a tocar. O importante é a vivência comunitária e os outros espaços que estão ali colocados, o que significa pertencer a uma escola de samba. Uma iniciativa que eu conheço e que é importante, que tenta fugir um pouco dessa lógica, é a coordenada pela Selminha Sorriso³³, na Beija-Flor. A Beija-Flor não tem uma escola-mirim, mas tem um trabalho com as crianças, onde, além de aprender, as crianças podem participar de várias dessas oficinas relacionadas à formação em quesito, mas que tem um espaço fundamental de debate da história do carnaval e da escola. Ou seja, não é apenas a formação de quesito para a renovação de talento na lógica do espetáculo, mas é oferecer a esses sujeitos, aos sambistas do futuro, a possibilidade de se apropriar da história que nos trouxe até aqui.

³² G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel: Fundada em 4 de abril de 1946. Cores: azul e branco. Localização: Boulevard 28 de Setembro, Vila Isabel.

³³ Porta-bandeira e coordenadora de projetos sociais da Beija-Flor de Nilópolis.

Referências

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LOPES, Nei. **O samba na realidade: A utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.



CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

Nosso nome é resistência

Rachel Valença

Quero começar com uma informação que é talvez irrelevante, mas que achei que é preciso mencionar, porque ouvi tudo o que foi dito aqui e fui me sentindo um pouco aquele personagem de um filme norte-americano, *Forrest Gump*, aquele que esteve em todos os lugares. Eu vi o incêndio da UNE¹. Eu estava na praia do Flamengo e eu vi a UNE ser incendiada. E eu fui ao Zicartola². Então, eu estava em tudo. Portanto, começo com a informação: eu tenho 80 anos. Esse é o motivo de eu ter estado em tantos lugares. E, por um lado, é bom, porque eu ainda estou em condições físicas de poder falar um pouco disso.

Hoje, mudei um pouco a apresentação que eu tinha preparado, porque eu me lembrei de um fato do Carnaval de 2024, que me espantou muito, que me marcou muito, e que tem tudo a ver com o tema dessa mesa. Foi a reação de um colega – um intelectual de grande expressão, ligado às escolas de samba, que estava assistindo o desfile ao meu lado – com a entrada da Grande Rio na Avenida. A Grande Rio entrou com um carnaval muito luxuoso, muito bonito, mas no momento em que a onça do carro abre-alas sobe, se ilumina, e as arquibancadas ficam ponteadas de luzes de LED, esse meu colega teve um pequeno surto e disse assim: “Acabou o carnaval! Esse desfile da Grande Rio, essa comissão de frente decretou o fim do carnaval do Rio de Janeiro”. Fiquei chocada, porque, confesso, com todo o meu tradicionalismo e a minha paixão pelas escolas de samba onde comecei na década de 1970, eu fiquei arrepiada com aquela onça, era impossível não se emocionar com aquilo, era uma coisa grandiosa. Quando a onça estava subindo, a gente

¹ A sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo, nº 136, foi incendiada no dia 1º de abril de 1964 por apoiadores do golpe militar que acabara de depor o governo constituído do país, instaurando a Ditadura Militar que se manteria no poder por 21 anos.

² O Zicartola foi um restaurante que funcionou entre 1963 e 1965 na rua da Carioca, nº 53, no centro do Rio de Janeiro, sob o comando do casal de sambistas Angenor de Oliveira (Cartola) e sua esposa Euzébia do Nascimento (Zica) e foi ponto de encontro de sambistas e da boemia carioca.

pensava: “Vai comer a lua”. Era a primeira coisa que a gente pensava. Fiquei chocada com a reação dele. Mas por quê? Porque isso “não é carnaval”, disse ele. Eu fiquei pensando nisso, essa ideia me veio aqui. Nem durante a semana quando eu preparei o que ia falar, nem ontem, quando eu refiz tudo, já à luz do que foi discutido aqui, eu tinha pensado naquela onça. Foi aqui, hoje, que me lembrei disso. E pensei se voltava para a minha ideia original, que era falar um pouco dessa dificuldade que é você sobreviver sem perder as suas essências, sem abrir mão das coisas essenciais.

Vou para o exemplo dos ranchos³. Eu, *Forrest Gump*, ainda peguei os desfiles de ranchos, e gostava, achava bonito. Aquelas marchas, aquelas pessoas vestidas de borboleta, gostava dos ranchos. Mas os ranchos nunca mais desfilaram, em 1990 deixaram de desfilar. E por que eles deixaram de desfilar? Porque não foram capazes de se atualizar. As borboletas continuaram as mesmas, as marchas-rancho continuaram as mesmas, e o rancho não aceitou nenhuma alteração da sua forma de existir. E eles um dia já foram a principal atração do carnaval do Rio de Janeiro. Na virada do século XIX para o XX, os ranchos eram tudo. As escolas de samba, coitadas, nem existiam ainda. Então, esse exemplo do rancho, tão bonito, tão poderoso, que acabou em 1990, é uma lição para a escola de samba. Justamente quando nos atualizamos, quando somos capazes de dialogar com o contemporâneo, é que temos condições de sobreviver. E a sobrevivência das escolas de samba é uma questão muito importante, exatamente por tudo que tem sido abordado neste seminário.

Sua sobrevivência é importante porque elas não são apenas uma forma de lazer. Elas não são apenas uma manifestação artística. As escolas de samba são um segmento da sociedade que tem um papel social da maior importância. Não vou falar mais disso porque já foi muito abordado aqui e todo mundo já entendeu o que as escolas de samba representam para que o negro tivesse um espaço de reunião, de reflexão, de luta pela inclusão na sociedade. Tantos aqui falaram disso muito melhor do que eu poderia falar. Tenho, mais uma vez, que voltar ao *Forrest Gump*,

³ Tipo de agremiação carnavalesca surgida no Rio de Janeiro por volta de 1872, de origem marcadamente popular e inspirado nas tradições religiosas. Foi ao longo da primeira metade do século XX a principal atração do carnaval de rua da cidade.

porque as pessoas que estiveram aqui, Vinícius Natal⁴, Alessandra Tavares⁵ e tantos outros, são pessoas que conheci engatinhando, começando a sua vida acadêmica. Chorei muito já aqui ontem, me emocionei várias vezes, porque é muito bom vermos esse tipo de mudança, de como hoje as pessoas que estão assumindo esse papel de pensar as escolas de samba são as pessoas certas, no lugar certo. Essas pessoas, afrodescendentes, pessoas negras, pretas, são as pessoas que têm esse lugar de fala essencial. Mas durante muito tempo não houve isso. A minha geração quase não teve intelectuais negros, quase não teve pessoas que tivessem essa oportunidade, porque a sociedade, ainda que permaneça muito desigual, naquele momento era muito mais, tremendamente mais injusta.

Gostei muito de uma questão que o Simas⁶ levantou aqui ontem e que acho muito fundamental para essa nossa conversa: a diferença entre escolaridade e educação. A escola de samba foi um fator educativo. As escolas da rede de ensino podem tratar da escolarização, mas é na escola de samba que se aprende a viver, a ser de uma determinada maneira. Por isso que eu tenho que agradecer à minha escola de samba, porque foi lá que eu aprendi tudo, tudo, tudo que me traz aqui hoje. Se não fosse eu ter chegado ao Império Serrano, ainda nova, e ter me integrado totalmente àquela maneira de viver, eu não estaria hoje aqui e nem sei onde eu estaria. Muitos têm a sorte de nascer em uma escola de samba, muitos têm a sorte de ter essa cultura desde o berço, mas não foi o meu caso. Então tive a felicidade de chegar ao Império Serrano, que é uma escola, uma escola mesmo, uma escola de samba, pois ali se aprende tudo. E a felicidade de ter chegado lá mudou radicalmente a minha vida, por isso tenho que agradecer muito a esse lugar.

Voltando então ao que eu estava dizendo, queria comparar essa frase do meu colega, meu parceiro, que estava assistindo ao meu lado ao desfile de 2024, com uma frase que eu encontrei: “O samba não está em decadência. O que há é evolução e inovação do estilo”. Essa frase é banal, isso

⁴ Vinícius Natal é historiador, mestre e doutor em Antropologia Cultural, além de ter participação ativa no carnaval carioca, como ritmista e depois como diretor cultural da escola de samba Unidos de Vila Isabel.

⁵ Alessandra Tavares é historiadora, com doutorado pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, tendo como objeto central de pesquisa as trajetórias negras no Pós-Abolição.

⁶ Luiz Antonio Simas é historiador, professor, escritor e compositor, autor de extensa bibliografia sobre cultura brasileira.

tudo a gente já sabe. Mas ela foi dita por uma pessoa muito importante e em uma época muito importante. Ela foi dita por Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, em uma entrevista ao jornal *Diário Carioca*, em 22 de março de 1933. Já em 1933, o Paulo da Portela tinha que defender as escolas de samba da acusação de estarem em decadência.

Isso me levou a uma reflexão sobre a escola de samba que já foi abordada aqui em vários momentos. A escola de samba, desde o seu nascimento até hoje, até a onça que vai engolir a lua, sempre foi um território de disputas das mais variadas que se possam imaginar. Desde as disputas políticas, disputas da hegemonia do desfile por agremiações que chegaram, até, em determinado momento, a ter três entidades representativas, três ligas! Havia disputas que tinham caráter político e até às vezes filosófico, a respeito da maneira de encarar aquele espetáculo. E, ao mesmo tempo que há essa disputa externa, dentro das escolas de samba, as disputas são uma constante: disputas pelo poder, pelo poder-cargo, mas também disputas pelos rumos da escola, pelo que a escola pretende ser. E fora isso, há a disputa entre as escolas.

A coisa mais fantástica é a disputa pela primazia nas escolas de samba. Essa é uma questão constante. E ouvindo aqui os debates de ontem e os de hoje agora, desta última mesa, vejo também que na periferia, no entorno da escola de samba, também existe essa disputa. Por exemplo, quando se fala do papel inovador do Pamplona⁷ ontem mesmo o Vinícius Natal trouxe aqui a questão do Miguel Moura, um carnavalesco que teve, muitos anos antes, o mesmo olhar que o Pamplona viria a ter anos depois. E quem ouviu falar de Miguel Moura⁸ na vida? Ninguém. O Pamplona ficou com esse louro. Então, essa disputa constante – interna, externa, periférica das escolas de samba – é algo que contribui muito também para a permanência delas, para que elas possam ter essa vida. E eu gosto muito de uma disputa...

Sou uma profissional da área de letras. Eu não sou historiadora, não sou antropóloga, sou uma pessoa das letras. As palavras me inte-

⁷ Fernando Pamplona (1926-2013) foi um professor, cenógrafo e carnavalesco, responsável por grandes inovações nos desfiles de escola de samba.

⁸ Miguel Moura (1910- ?) foi um artista plástico negro que se dedicou entre 1935 e 1964 às artes carnavalescas, criando carros alegóricos para ranchos, grandes sociedades e escolas de samba, além de decoração de rua no carnaval.

ressam muito, me impressionam. Quando se trata da primeira escola de samba, qual foi a primeira escola de samba? Lá atrás eu aprendi: a primeira escola de samba foi a Deixa Falar, fundada em agosto de 1928⁹. Logo em seguida, a Mangueira¹⁰ reivindicou: “Não, não, nós somos de 1928. Temos prova de que nós somos de 1928”. Mas como? Não, não era a Mangueira, ainda era o bloco, tinha outro nome, mas já existíamos em 1928. E agora a Portela¹¹ se apresenta centenária... Afinal, qual teria sido realmente a primeira escola de samba? Não sei. Depende do que nós vemos como uma escola de samba. Um bloco, o Baianinhas de Oswaldo Cruz, um Bloco dos Arengueiros, do morro de Mangueira, era uma escola de samba ou não era? Como profissional da palavra, o que me chama a atenção é que a Deixa Falar foi a inventora do nome “escola de samba”. Ninguém antes tinha usado esse nome. Todo mundo já sambava, todo mundo já batia os seus tambores, mas o nome “escola de samba” foi uma criação do Ismael Silva¹², que ele reivindica para si e acho que ninguém contesta. E esse nome foi tão marcante que todo mundo, com o passar dos anos, o adotou. Ninguém mais era bloco, todo mundo passou a ser escola de samba.

Houve disputa pela primazia de tudo, mas esse nome, que eu considero tão expressivo, esse nome é o mais importante, porque foi esse nome que disse realmente a que vinham aquelas agremiações. Elas vinham para nos educar, elas vinham para ser alguma coisa mais do que um simples bloco. A Deixa Falar, coitada, não durou. Depois passou a ser rancho. Mangueira e Portela disputam agora a primazia. Não sou historiadora, não me meto nessa briga. Mas para mim o que importa é esse nome – escola de samba – foi marcante e decisivo para as agremiações carnavalescas se autodefinirem como instituições pedagógicas,

⁹ A escola de samba Deixa Falar foi fundada no bairro do Estácio pelo sambista Ismael Silva em 12 de agosto de 1928.

¹⁰ A Estação Primeira de Mangueira, que comemorava sua data de fundação em 1929, hoje afirma ter sido fundada em 28 de abril de 1928.

¹¹ A Portela, escola de samba do subúrbio de Oswaldo Cruz, comemorou seu centenário em 2023, embora só tenha adotado seu nome atual em 1935.

¹² O sambista Ismael Silva nasceu em Niterói em 1905 e morreu no Rio de Janeiro em 1978. Compôs inúmeros sambas de sucesso e foi criador da primeira escola de samba.

como instituições que ajudaram toda a sociedade do Rio de Janeiro e do Brasil a ter uma visão de mundo privilegiada, diferente. E acho que isso é o que caracteriza esse momento de criação das escolas. E essa expressão, escola de samba, definiu muito bem, foi uma criação muito feliz do Ismael Silva. Dizem que foi inspirado na Escola Normal, de formação de professores, que existia em frente ao Largo do Estácio. Essa aspiração logo encontra eco, aparece expressa num samba dessa época, que dizia: “Sou doutor em samba / quero ter o meu anel / tenho esse direito / como qualquer bacharel¹³”. Esse samba já mostra que ele almejava a equiparação dos saberes, do erudito e do popular. Existe a cultura erudita, existe a escola que forma professores, mas eu também sou professor do meu saber, desse saber. Essa visão foi algo muito marcante para os sambistas: a nova denominação lhes dava o *status* de algo mais do que mero lazer.

O que teria levado as escolas de samba a esse descaminho que temos apontado? Por que tanto luxo? Por que tanta exigência de recursos para criar coisas novas, para criar alegorias fabulosas? É claro que a resposta mais óbvia é a crescente espetacularização do desfile, que interessa e beneficia alguns, não necessariamente sambistas. Mas tenho uma visão interna, de como a escola de samba funciona internamente, ou seja, qual seria o percentual de responsabilidade das próprias escolas nessa questão. E cito como exemplo uma bobagem: no Carnaval de 2000, aquele carnaval em que todas as escolas apresentaram enredos sobre os 500 anos de história do Brasil, havia um programa de rádio, não me lembro de qual emissora, que a cada sábado era transmitido da quadra de uma escola diferente. Cabia à escola anfitriã receber condignamente as coirmãs e a equipe do programa. Aquilo não valia nada, não tinha dinheiro em jogo, não tinha título em jogo, mas cada escola procurava se superar. Passistas, baianas, casais de mestre-sala e porta-bandeira, todos queriam roupas novas para brilhar, porque em todas as escolas estão apresentando roupa nova, não pode repetir roupa. A bateria queria uma camisa com o nome do programa, a escola fornecia um almoço para o programa, a comida tinha que ser melhor do que a da escola anterior.

¹³ “Doutor em samba”, de Custódio Mesquita, gravada por Mário Reis em 1933.

Faz parte do DNA de toda escola de samba esse espírito competitivo: mesmo quando ninguém obriga, mesmo quando não está em nenhum regulamento, todas querem superar as outras, todas querem isso, buscam isso a duras penas, gastando o que não podem, se arrebatando completamente. Todo mundo acaba o carnaval devendo, com carta de crédito no comércio já a ser descontada no ano seguinte, porque a vaidade e a vontade de superar é inerente a esse fazer.

Acho que essas disputas também têm o seu lado negativo e me refiro a disputas internas e externas, às vezes nem tão pacíficas. Há disputas que até terminam mal. Mas, por outro lado, elas deixam claro que há uma vida pulsando. Um exemplo muito bonito, que foi falado aqui ontem de passagem, é o exemplo da formação das escolas de samba em Uruguaiana. Uruguaiana é uma cidade no extremo oeste do Rio Grande do Sul, a oito horas de ônibus de Porto Alegre. No final da década de 1940, a marinha brasileira encarregou-se do patrulhamento da fronteira líquida com a Argentina, o rio Uruguai, que separa Uruguaiana da cidade argentina de *Paso de los Libres*. Fuzileiros navais foram transferidos do Rio de Janeiro para lá, para patrulhar a fronteira. Quando chegou o carnaval, ficaram muito tristes, porque eram ligados a escolas de samba aqui do Rio. Houve até casos de depressão. O comandante, ao saber que o motivo da tristeza era não terem escola de samba para desfilar, sugeriu que fundassem uma. Assim surgiu a primeira escola de samba de Uruguaiana, que era, se não me engano, Engrenagem dos Navais. Veio o carnaval do ano seguinte, aquela escola desfilou, mas continuavam deprimidos. Que graça tinha desfilarem numa escola que não tinha competidora? Então fundaram uma segunda escola, chamada Filhos do Mar. Havia duas escolas, tudo resolvido. A cidade se dividiu, metade era Filhos do Mar, metade era Engrenagem dos Navais. Nenhum compêndio disse a eles que era preciso ter essa disputa. Nada disso foi combinado. Mas essa disputa estava no inconsciente daqueles sambistas. Para quê ter escola de samba se não tem outra para concorrer? Toda essa disputa são questões que pertencem à própria noção de escola de samba.

Quando a gente olha para trás e tenta entender o que aconteceu no passado, é obrigado a pensar: será que essa onça – feericamente iluminada, dotada de movimento, capaz de despertar o êxtase e a participação do público – é o fim do carnaval? Ou ela é uma continuação, o caminho das escolas de samba? O que isso representa? O que essa modernidade

que vai chegando aos poucos nas escolas de samba significa de ameaça para nós? Logicamente, sendo tão ligada ao Império Serrano, tenho que ter uma visão muito otimista com relação a isso. Acho que as escolas de samba não vão acabar nunca. Elas nunca vão morrer. Ninguém nunca será capaz de acabar com isso. E por que penso assim? Porque a criação das escolas de samba foi um ato de sobrevivência de uma cultura. Uma cultura que foi brutalmente arrancada de suas raízes e trazida para cá, onde foi ignorada, quando não reprimida. Contra tudo e contra todos, encontrou formas de sobrevivência aqui. A escola de samba é uma dessas formas de sobrevivência. Fortíssima.

Não estou falando mais do desfile, estou falando de todo o resto que está por trás daquele desfile. Tudo o que acontece nos outros 364 dias do ano em que a escola não desfila. Nesses outros 364 dias do ano, aquelas pessoas fundadoras das escolas e essas pessoas atuais que conduzem as escolas são imbuídas de uma força que possibilitou e possibilita tudo isso acontecer. Essa força não é banal.

Gosto muito de lembrar um samba da Portela de 1994¹⁴. Se eu estiver errada na data, me corrijam. O título do enredo era “Quando o samba era samba”. O samba, que eu considero o melhor samba da Portela de todos os tempos, tinha dois versos que diziam: “Resistência que a força não calou, arte de improvisar”. Esses dois versos, para mim, resumem o que foi essa necessidade de resistir e que resistiu a tudo. Nenhuma força, nenhuma brutalidade, nenhum absurdo cometido conseguiu calar essa voz e sufocar essa criatividade. Associar a resistência justamente à capacidade de improvisar é muito bonito.

Também, o Império Serrano, no ano passado, no nosso enredo Ilú-Obá-Oyó¹⁵, trouxe em seu samba-enredo¹⁶ um verso que dizia: “Pela fé que atravessa as revoltas do oceano”. Essa fé que foi capaz de sobreviver a tudo que a história nos conta e que os antepassados relataram, e essa memória triste que chegou até nós, essa fé que sobreviveu a tanta

¹⁴ “*Quando o samba era samba*,” samba-enredo da Portela em 1994, de autoria de Cláudio Russo, Wilson Cruz e Zé Luiz.

¹⁵ Em 2024, o Império Serrano apresentou o enredo “Ilú-Obá-Oyó: a gira dos ancestrais”, de autoria do carnavalesco Alex de Souza.

¹⁶ O samba-enredo em questão é de autoria dos compositores Aluísio Machado, Carlos Senna, Andinho Samara, Jefferson Oliveira Nunes, Carlitos Ambrósio e Marcos R. Valença.

repressão, a tanta discriminação, a tanta perseguição, e ainda sobrevive, e ainda é vítima disso até hoje, essa fé, a sua maior vitória, a sua resposta, está lá a cada ano, no momento de celebração que é o desfile da escola de samba.

Gente da antiga não fala em desfilar. A gente diz assim: “Você vai sair este ano?”, ou então “Você vai descer este ano?”. Eu adoro essa maneira de falar, tão expressiva, porque, quando a gente está lá, quando a gente desce para desfilar, essa é a resposta a tanta coisa absurda, cruel e indigna que a negritude desse país passou e passa. A resposta está ali, e é uma resposta tão rica, tão bela, que eu não vejo inconveniente nenhum em que a onça tenha luzes e mecanismos que a fazem subir sozinha. Ao contrário, acho que isso é uma vitória. Nós não temos mais aquela alegoria que tinha uma manivela, não. Hoje, nós somos tudo isso, e o mundo está olhando, está vendo essa vitória, resultado da “resistência que a força não calou”, decorrência dessa fé que atravessou as revoltas do oceano.

Pode ser que no desfile haja gente que esteja sem saber o que está fazendo ali, seja porque quer aparecer na televisão, seja por outro motivo qualquer. Tanto faz. Mas para o sambista, aquele momento é algo mágico, da ordem do sagrado. É por isso que a gente chora no desfile. Quando eu desfilava, há muitos anos, na bateria do Império Serrano, ficava impressionada ao ver homens fortes, tocando aqueles surdos enormes, chorarem como eu no momento em que a bateria começava a tocar. Hoje entendo que aquele momento significa muito – a continuidade da vida, a celebração de toda a beleza da vida, tão arduamente conquistada a cada dia. Isso não pode morrer nunca, isso nunca vai acabar.

AUTORES



Alessandra Tavares

Moradora do subúrbio carioca, sambista por ancestralidade, imperiana de coração, desenvolve pesquisas sobre as escolas de samba cariocas em espaços acadêmicos desde 2009 e nas vivências dos cotidianos das agremiações há muitos carnavais. Sua pesquisa foi publicada pelo Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisas em 2022, como o título: Escola de Samba “tira negro do local da informalidade”: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Atualmente, é professora licenciada da rede de Educação Básica do Estado Rio de Janeiro e efetiva da pós-graduação (lato sensu) em História e Cultura Africana(s) e afro-brasileira(s) do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos – IPN/UNIFATEC.



Angela Mascelani

Diretora e curadora do Museu do Pontal. Idealizadora, junto com Lucas Van de Beuque, da nova sede do Museu do Pontal, inaugurada em 2021. Antropóloga, escritora, diretora de arte. Doutora em Antropologia, IFCS/UFRJ (2001), Mestre em Artes EBA/ UFRJ (1996) e graduada em Arte, pela FEB/Bauru (1976). Publicou: O Mundo da Arte Popular Brasileira (Ed. Mauad, 2000); Caminhos da Arte Popular: O Vale do Jequitinhonha (Museu Casa do Pontal, 2008), L’art populaire au Brésil et le musée Casa do Pontal, (Brésil (s) Sciences Humaines et Sociales, 2021) e outros. Co-dirigiu os filmes “Juazeiro do Norte, Ceará: arte, fé e festa” (2014), com Lucas Van de Beuque e “Artistas Cazumbas”, prêmio Pierre Verger, com Lucas Van de Beuque e Moana Van de Beuque (2019). Curadora das exposições; Festas, sambas e outros carnavais (Sesc Casa Verde e itinerâncias para Belém, PA), (Re) Inventar – artistas criadores (Sesc Birigui e itinerâncias), Novos ares: Museu do Pontal reinventado (2021-2025) e outras.



Diego Uchoa

É historiador, pesquisador do CNPq e compositor. Graduado em História pela UFF, especialista em Educação das Relações Étnico-raciais e mestre em História Política pela UNIVERSO, onde também é doutorando. Atua no LEPIDE-UNIVERSO, no Grupo de Pesquisa História: Religiosidade e Cultura (CNPq/UFSC) e no Grupo de Pesquisas e Estudos Nacionais e Estratégicos - Moniz Bandeira. Focado na História Social do Samba e no Ensino de História das Américas, aborda religiosidade, cultura, gênero, raça e colonização na América Latina e Caribe. Professor do Colégio São Vicente de Paulo, idealizador do Projeto “Salve a Malandragem!” e integrante da Ala de Compositores da G.R.E.S. Leão de Nova Iguaçu, também compõe e atua em projetos musicais na Região Metropolitana do Rio de Janeiro



Fabiana Bandeira

Doutora em História Social (PPGH/UFF, 2023); Mestra em História (PPGH/UNIRIO, 2010), Especialista em Sociologia Urbana (UERJ, 2009), Bacharel e Licenciada em História (UNIRIO, 2007). Professora de História e Guia de Turismo, é autora da tese de tese “Modernidade negra na Praça Onze: escolas de samba, ação política e a construção do Carnaval turístico. Rio de Janeiro-RJ 1932-1948” e do capítulo “Política de Turismo”, publicado na coletânea “Dicionário do Governo Vargas” (7Letras, 2023).



Guilherme Guaral

Possui graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996) e mestrado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008). Doutor em História Social pela UFF (2014). Pós-Doutor em História pela USP. Professor da Universidade Veiga de Almeida, Diretor de Ensino Superior da Secretaria de Ciência e Tecnologia de Cabo Frio, Professor da Rede Estadual do Rio de Janeiro. Membro da Equipe de Redatores de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas (História) Nova BNCC (RJ). Apresentador e Roteirista do Canal do Guaral (Youtube). Participante do Projeto Vídeo Aulas da SEEDUC (RJ). Ex-Coordenador do Curso de História da UVA, Campus Cabo Frio; Ex-Diretor do Teatro Municipal de Cabo Frio (2005-2008) e Ex-secretário Municipal de Cultura de Cabo Frio (2009).



Lucas Van de Beuque

Diretor executivo do Museu do Pontal desde 2010. Idealizador, junto com Angela Mascelani, da nova sede do Museu do Pontal, inaugurada em 2021. É professor do curso de MBA da Candido Mendes de Gestão de Museus. Fotógrafo, curador e cineasta, tem como tema de pesquisa os artistas e mestres da cultura popular. Co-dirigiu os filmes “Juazeiro do Norte, Ceará: arte, fé e festa” (2014), “Artistas Cazumbas” (2019) e “Jose Bezerra, Artista” (2024). Participou da curadoria de dezenas de exposições, como “Festas Samba e outros Carnavais” (Sesc Casa Verde, SP, 2023 e Bienal das Amazônias, PA, 2024), (Roxinha uma vida de novela, 2023) e (J. Borges, o sol do sertão, 2024).



Lurian Lima

É professor de Música e História da Universidade do Distrito Federal. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com Sanduíche Fulbright Fulbright no Departamento de História da New York, Pós-doutor no departamento de Música da UNIRIO, com bolsa FAPERJ NOTA 10. Foi Bolsista de Doutorado do CNPq, Pesquisador Visitante da Fulbright no Departamento de História da New York University. Integra o Grupo de Pesquisa Educação Saberes e Decolonialidades (UnB), Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico (UFF), o Laboratório de História Oral (UFF), o Grupo de Trabalho Emancipações e Pós-Abolição da ANPUH e o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Tem discutido e pesquisado temáticas relacionadas a racismo, conflitos raciais, identidade e diversidade na interseção entre Música, História e Educação.



Maria Laura Cavalcanti

É antropóloga. Professora titular na UFRJ, onde atua no Programa de Pós-graduação em Etnografia e Crítica Cultural, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Publicou diversos livros e artigos sobre culturas populares, antropologia dos rituais e performances e dos estudos de folclore, dedicando especial atenção ao carnaval carioca, com o livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, e aos Bumbás de Parintins/ Amazonas, com o livro *Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no Bumbá de Parintins*. Para download de livros e artigos, acessar <http://www.marialauracavalcanti.com.br/>



Martha Abreu

Professora titular do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, atuando no PPGH e no Mestrado Profissional em Ensino de História. É pesquisadora do CNPq e da UERJ/FFP. É uma das coordenadoras do projeto Passados Presentes: memória da escravidão no Brasil e do Instituto AfrOrigens, um projeto de arqueologia e história sobre a Diáspora Africana no Brasil. Publicou diversos trabalhos sobre cultura popular, música negra, patrimônio cultural, pós-abolição e história pública. Entre eles, destacam-se *Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*, e a participação na organização de duas coletâneas sobre Cultura Negra: *Festas, Carnavais e Patrimônios Negros*; *Trajetórias e Lutas de Intelectuais negros*, novos desafios para os historiadores.



Maurício Barros de Castro

Maurício Barros de Castro é Doutor em História pela USP e professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-graduação em História da Arte da UERJ. Foi professor visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley. Publicou, entre outros, *Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos* (2021), livro finalista do Prêmio Jabuti 2022, Categoria Não-ficção/Artes, e *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica* (3a. edição, 2023), todos pela Editora Cobogó.



Mauro Cordeiro

Professor do Departamento de Sociologia do Colégio Pedro II. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2019) e Licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ (2016). Filiado a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), onde compõe o Comitê de Antropólogas/os Negras/os, e a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN). Um dos fundadores do Pensamento Social do Samba, iniciativa que surgiu promovendo a divulgação científica dos estudos sobre o amplo universo do samba carioca e se transformou no grupo de pesquisa PSS - Laboratório de Pesquisa Pensamento Social do Samba (CP2/CNPq), liderado por Mauro Cordeiro e Vinícius Natal. Integra o CORRE — Experimentações Etnográficas em Territórios Urbanos (PPGCS/UFRJ). Seu interesse de pesquisa tem ênfase nas manifestações da cultura popular, sobretudo as afrodiaspóricas, a partir das temáticas de trabalho, hierarquias, poder e política.



Mestre Lolo

Luiz Alberto, conhecido no mundo do samba, como Mestre Lolo, começou sua carreira na escola de samba Mirins Lins Imperial. Com passagens pela Unidos da Tijuca e Acadêmicos do Salgueiro teve vários anos de experiência como diretor de bateria até assumir o posto de mestre de bateria.

Sua trajetória como mestre começou na escola de samba Vizinha faladeira, tendo passagem pela União do Parque Curicica, onde acumulou notas 10 e premiações no carnaval carioca.

Dando aula, Lolo já viajou por diversos países da América e Europa. Há 8 anos consecutivos à frente da bateria da Imperatriz Leopoldinense, mestre Lolo foi campeão do carnaval em 2023 e nunca perdeu um décimo das notas válidas.



Rachel Valença

Tem graduação em Letras pela Universidade de Brasília e mestrado em Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense, com dissertação intitulada *Palavras de purpurina*, sobre a retórica do samba-enredo. Participa ativamente do carnaval carioca, na escola de samba Império Serrano há 53 anos. Sobre a história da escola escreveu, em parceria com Suetônio Valença, o livro *Serra Serrinha Serrano: o Império do samba*, cuja segunda edição, atualizada, foi publicada em 2017.

Foi por oito anos membro do Conselho do Carnaval da Cidade do Rio de Janeiro. Fez parte da equipe de elaboração do dossiê das *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba de enredo*, para registro, junto ao IPHAN, do samba do Rio de Janeiro como patrimônio cultural imaterial, em 2007. A partir de 2014 faz parte do júri do prêmio Estandarte de Ouro, do jornal *O Globo*.



Rafaela Bastos

Presidente do Instituto Fundação João Goulart, da Prefeitura do Rio e Vice-presidente de Projetos Especiais da Mangueira. É Geógrafa, Especialista em Branding, Economia Comportamental e do Carnaval. Mestranda em Análise e Gestão de Políticas Internacionais. Conselheira de Administração da Câmara de Comércio França-Brasil. Membro da Forbes BLACK Community.



Renata Bulcão

É professora da Educação Básica desde 2014 e, nesse período, também trabalhou como harmonia, diretora cultural e enredista de Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Possui bacharelado e licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), especialização em História e Cultura Africana e Afrobrasileira pelo Instituto Pretos Novos (IPN) e Mestrado em Ensino de História pelo ProfHistória da Universidade Federal Fluminense (UFF).



Thalita Santos

Mulher preta de Niterói, é professora de percussão, ritmista, musicista e Youtuber. Começou na Unidos do Viradouro, foi a primeira mulher na comissão de bateria da Sapucaí em 2015 e diretora de tamborim da Viradouro em 2016. Atualmente é diretora de tamborim na Unidos de Vila Isabel. Formada pela Escola de Música Villa Lobos e em Gestão de Carnaval pela Estácio de Sá, foi Mestre de Bateria do bloco Saias na Folia. Seu canal no YouTube, com mais de 82 mil inscritos, promove o samba globalmente. Fundou a primeira Escola de Tamborim 100% online e a Banda Um Amô, reforçando o empoderamento feminino.



Thay Barbosa

Musa da Estação Primeira de Mangueira. Nascida e criada no morro da Mangueira, desfila desde os seis anos. Foi passista premiada do Salgueiro e recebeu o prêmio de melhor passista do grupo especial em 2022. Em 2023, foi capa do enredo da Mangueira. Além de musa, é professora de Samba no Pé, pesquisadora de escolas de samba e idealizadora dos projetos ‘Mulheres de Mangueira’, que resgata a história do morro e da cultura preta brasileira, e ‘A RODA’, que promove debates sobre o Carnaval. Atualmente, está formando em Produção Cultural.



Tia Nilda

Estreou na Mocidade Independente de Padre Miguel em 1979, com o enredo “Descobrimento do Brasil”, iniciando um amor duradouro pela escola. A mais velha de sete irmãos, foi influenciada pelos avós da Unidos do São Carlos e acompanhava desfiles desde menina. Contribuiu para a feijoada da Mocidade, ajudando a ganhar o título de melhor feijoada do Rio. Dedica-se com alegria à Mocidade, destacando-se como baiana exemplar e símbolo de paixão pela escola.



Vinícius Natal

É sambista, graduado em História pela UFF, mestre e doutor em Antropologia pela UFRJ. Possui pós-doutorado em História da Arte pela UERJ e cursa pós-doutorado no Programa de Relações Étnico-Raciais, no CEFET. Já atuou como diretor de pesquisa do Museu do Samba, diretor cultural do GRESU Vila Isabel e coordenador de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do município do Rio de Janeiro. É autor de livros e artigos sobre o samba carioca e suas diferentes modalidades. É pesquisador do GRES Unidos de Vila Isabel e foi professor do Departamento de Educação da Universidade de Brasília.

FOTOS DO SEMINÁRIO



Fala de abertura dos
curadores, 16 de
agosto de 2024

Angela Mascelani
Lucas Van de Beuque
Martha Abreu
Vinícius Natal



Conferência de
abertura, 16 de
agosto de 2024

Luiz Antônio Simas
Tia Nilda
Vinícius Natal



Mesa: Um balanço dos
estudos sobre Escolas de
Samba,
16 de agosto de 2024

Angela Mascelani
Maria Laura Cavalcanti
Martha Abreu
Vinícius Natal



Mesa: Mitos e
histórias das
primeiras escolas e
seus fundadores, 16
de agosto de 2024

Alessandra Tavares
Diego Uchoa
Renata Bulcão
Vinícius Natal



Mesa: Musicalidade negra entre o desfile e a indústria cultural, 16 de agosto de 2024

Eryck Quirino
Felipe Barros
Mestre Lolo
Thalita Santos



Mesa: Racismo e
discriminação nas
Escolas de Samba,
17 de agosto de 2024

Lurian Lima
Rafaela Bastos
Thay Barbosa
Vinícius Natal





Mesa: Escolas de Samba: costurando a política brasileira, 17 de agosto de 2024

Fabiana Bandeira
Guilherme Guaral
Maurício Barros de Castro



Mesa: Desafios para
os próximos 100
anos, 17 de agosto
de 2024

Fernando Araújo
Lucas Van de Beuque
Mauro Cordeiro
Rachel Valença



Roda de samba com
Som dos Crias, 17 de
agosto de 2024

FICHA TÉCNICA MUSEU DO PONTAL

Direção Angela Mascelani e Lucas Van de Beuque

Assessoria de Educação e Pesquisa Flora Moana Van de Beuque

Coordenação Técnica / Administrativo-financeiro

Marcella Bacha (coordenação), Thamires Siqueira (Assistente)

Produção Sabrina Veloso (Coordenação), Matheus Saudino (Produtor),

Julia Madeira (Assistente de Produção)

Comunicação Rubia Mazzini (Coordenação), João Victor Rosa (Design Gráfico),

Nicolas Barbosa (Assistente) e Renata Magdaleno (Assessoria de Imprensa)

Desenvolvimento Institucional Tatiana Richard (coordenação)

Coordenação de Conteúdo Fabiana Comparato

Coordenação de Programação Cecília Einsfeld

Museologia Sergio dos Santos (Conservador Chefe), Vanessa Freire (Restauradora),

Mariana Gomes (Museóloga) e Leticia dos Santos Cunha (estagiária).

Educativo Juliana Prado (Coordenação Pedagógica), Letícia Oliveira (Coordenação de Gestão), Beatriz Bessa, Cássio Martins, Cêzar Pereira, Guilherme Guimarães, Lena Farias,

Lídia Quadros, Lucas Urubatan, Luís Aragão, Luizão Santos,

Pedro Sayd (Arte Educadores), Diego Santos Pereira, Pedro Motta,

Manuelly Pereira da Silva, Laura Duarte, Fernando Ferreira (Monitoria),

Maria Fernanda dos Santos e Yasmim Pereira (Jovens Aprendizes).

Infraestrutura Julião Lobato (Coordenação), Edivan Lima (Mestre Civil),

Roger Ferreira (Mestre Elétrica) e Benivaldo Cordeiro de Jesus (Marceneiro).

Conservação Predial e Jardins Alan Pinheiro, Alverson Pinto,

Carolina Madeira, Carlos Eduardo dos Santos, Dineia Ambrózio,

William Ambrózio, Paulo José Gonçalves e Alcemir dos Santos.

Paisagismo Jean Charles Pèzé

Administração-financeiro Rafael Sotero (Consultor), Marcelo Braconnot (Controladoria),

Andreia Souza (Departamento de Pessoal), Wal Menezes (Tesouraria), Andre Guerra

(Tesouraria) e Thais Castelo Branco (Projetos).

Atendimento Barbara Licyer

Vigia Carlos José Soares, Deilson Ferreira, Levi Teixeira e Francisco Herlando

Formato: 16cmx23cm

Papel da capa: Papel cartão High

Bulk - CO 250g/m²

Papel do miolo: Avena Chambril LD

80g/m²