

UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO – UNIGRANRIO
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA- PROPEP
Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes - PPGHCA
(Mestrado)

**Samba de criança: as letras dos sambas das escolas de samba mirins e seus
aspectos identitários**

ADRIANO GOMES SOARES

Duque de Caxias

2021

ADRIANO GOMES SOARES

Samba de criança: as letras dos sambas das escolas de samba mirins e seus aspectos identitários

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Grande Rio “Professor José de Souza Herdy” como requisito parcial do Programa de Pós-graduação em Humanidades, Cultura e Artes, para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Gênero, etnia e identidade.

Orientação: Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix

Duque de Caxias

2021

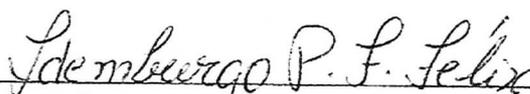
ADRIANO GOMES SOARES

**SAMBA DE CRIANÇA: AS LETRAS DOS SAMBAS DAS ESCOLAS DE
SAMBA MIRINS E SEUS ASPECTOS IDENTITÁRIOS**

Dissertação apresentada à Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy", como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Mestre em Humanidades, Culturas e Artes.

Exemplar apresentado para avaliação da banca examinadora em / /2021

BANCA EXAMINADORA



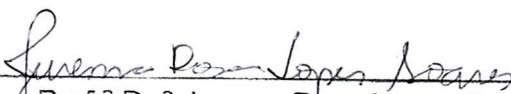
Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix

Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da
UNIGRANRIO



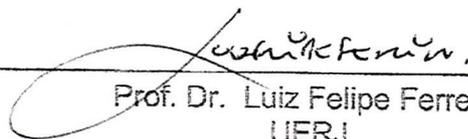
Prof.^a Dr.^a Anna Paula Soares Lemos

Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da
UNIGRANRIO



Prof.^a Dr.^a Jurema Rosa Lopes Soares

Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes da
UNIGRANRIO



Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UNIGRANRIO – NÚCLEO DE COORDENAÇÃO DE BIBLIOTECAS

S676s Soares, Adriano Gomes.
Samba de criança: as letras dos sambas das escolas de samba mirins e seus aspectos identitários / Adriano Gomes Soares. – Duque de Caxias, 2021.
109 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Humanidades, Culturas e Artes) – Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2021.
“Orientador: Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix”.
Referências: f. 105-109.

1. Educação. 2. Pedagogia. 3. Cultura afro-brasileira. 4. Carnaval. 5. Escolas de samba. 6. Identidade. I. Félix, Idemburgo Pereira Frazão. II. Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”. III. Título.

CDD – 370

Dedico este trabalho a todas as crianças das escolas mirins e a todos e todas que acreditaram no meu potencial.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus guias espirituais e a toda ancestralidade, por me dar força, sabedoria e proteção para não desistir de minha jornada.

Agradeço à minha querida mãe que, mesmo não tendo oportunidade de estudar, sempre me incentivou e me apoiou nas dificuldades, sempre dizendo que eu não deveria parar de estudar. Pelas suas histórias que contava na minha cama quando criança, que me fez descobrir o mundo da magia e da literatura “crianças” a minha infância.

Agradeço ao meu marido, Daniel Póvoa, que sempre esteve ao meu lado me dando todo amor, força e carinho durante essa trajetória.

Agradeço ao querido Jefferson Rocha, diretor da escola de samba mirim Inocentes da Caprichosos, que abriu as portas de sua casa em 2007, dividindo parte de sua sabedoria e de seu acervo para que eu aprendesse mais sobre as escolas de samba mirins de do Rio de Janeiro.

Agradeço ao Edson Marinho, presidente da Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM-RJ), por abrir as portas da associação e por ter passado algumas orientações sobre as escolas.

Agradeço ao Arleson Rezende, diretor de comunicação da AESM-RJ e diretor do editorial do samba, pela boa conversa sobre as Mirins na cidade do samba.

Agradeço meu orientador e amigo Idemburgo Frazão, por fazer parte de minha trajetória desde a graduação e por confiar que falar sobre as mirins seria um bom aprendizado e um grande legado para a cultura do samba.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo geral, a partir do estudo das letras dos sambas-enredo das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro, refletir sobre aspectos da tradição cultural africana. Parte-se da noção bakhtiniana de carnavalização, passando por um estudo sobre a presença do negro no samba; mais especificamente, tratar-se-á do surgimento e da trajetória das escolas mirins, refletindo sobre sua organização e sobre o tratamento dado por essas agremiações; as questões relacionadas à ancestralidade e verificar-se-á como elas chegam ao conhecimento de outras gerações. Entende-se, portanto, que as escolas mirins ocupam um lugar de memória e de preservação da cultura e identidades do povo negro. Por último, será realizada uma análise de uma coletânea de 10 sambas mirins que tratam de questões referentes ao povo negro, e seus aspectos fundamentais da cultura afro-brasileira, bem como seus mitos, religiosidades, personagens negros, encarados como sinônimos de luta e liberdade e suas manifestações artísticas, que são apresentadas nas letras do “samba de criança”.

Palavras-chave: Escolas de samba mirins, Cultura afro-brasileira, Memória, identidades, Samba de criança.

ABSTRACT

This dissertation has as general objective, from the study of the lyrics of the sambas-enredo of the junior samba schools in Rio de Janeiro, to reflect on aspects of the African cultural tradition. It starts from the Bakhtinian notion of carnivalization, going through a study on the presence of black people in samba; more specifically, it will deal with the emergence and trajectory of the junior schools, reflecting on their organization and on the treatment given by these associations; questions related to ancestry and it will be seen how they come to the knowledge of other generations. It is understood, therefore, that junior schools occupy a place of memory and preservation of the culture and identities of black people. Finally, there will be an analysis of a collection of 10 children's sambas that deal with issues related to black people, and their fundamental aspects of Afro-Brazilian culture, as well as their myths, religiosities, black characters, seen as synonymous with struggle and freedom and its artistic manifestations, which are presented in the lyrics of the child sambas.

Keywords: Children's Samba Schools, Afro-Brazilian Culture, Memory, Identities, Children's Samba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 CARNAVAL E CARNAVALIZAÇÃO.....	12
1.1 O MOVIMENTO DO CARNAVAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	17
1.2 O MOVIMENTO DO SAMBA PELO VIÉS DA CULTURA DO NEGRO.....	21
1.3 SAMBA DIASPÓRICO E DECOLONIAL.....	25
1.4 SAMBÓDROMO: UMA ESCOLA DA MEMÓRIA.....	30
2 NA CADÊNCIA DO SAMBA MIRIM.....	35
2.1 AS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS (RJ) E SUA LIGA.....	44
2.2 ABRE ALAS: BAIXADA UM LUGAR DE SAMBA MIRIM.....	50
2.3 DAS MÃES ANCESTRAIS ÀS ESCOLAS-MÃES.....	56
3 A LETRA DO SAMBA DE CRIANÇA E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO..	64
3.1 A REPRESENTATIVIDADE DA CULTURA NEGRA NA LETRA DO SAMBA DE CRIANÇA.....	68
3.2 O CANTO DA LIBERDADE NO SAMBA DE CRIANÇA.....	73
3.3 A MEMÓRIA DAS MANIFESTAÇÕES ARTISTÍCAS DA CULTURA DO NEGRO NO SAMBA DE CRIANÇA.....	83
3.4 A RELIGIOSIDADE NO SAMBA DE CRIANÇA.....	92
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

Durante a minha infância sempre ouvi questões preconceituosas relacionadas à cultura afro-brasileira, principalmente as que são ligadas às religiões de matrizes africanas. Ouvia essas questões principalmente de minha família, que professavam uma fé religiosa evangélica e sempre declaravam que todos esses conceitos eram “coisas do diabo”. Mas sempre fiz meus questionamentos a respeito dessa fala.

Aos 7 anos de idade frequentava a antiga 2ª série (3º ano de escolaridade na atualidade), tive um amigo de turma que tinha uma bagagem cultural bem grande, pois ele estava inserido em uma escola de samba mirim. Na época ele frequentava a escola de samba Estrelinhas da Mocidade e na hora do recreio contava como era participar da cultura do samba. Pela primeira vez passei a entender o que era o Carnaval, propriamente dito. Suas histórias me fascinavam! Falava como acontecia os ensaios, como que as crianças participavam da escolha do samba e até mesmo na produção da composição do samba – enredo. Sem falar nas histórias dos orixás e suas origens: Oxóssi – o caçador, Iemanjá - rainha das águas, dentre outros. Tudo isso me fascinava e fiquei louco para compartilhar do mesmo espaço que ele, pois me identificava com todas as suas histórias. Por outro lado, tinha a consciência de que não poderia contar para os meus pais, pois, na visão deles, o carnaval representava tudo de ruim por falar sobre orixás em seus sambas, que representam a cultura Afro-brasileira. Mas sempre transgredia as regras ao ouvir o meu amigo e isso era o meu grande segredo.

Devido à minha memória de infância, no período do meu TCC, resolvi entender mais a respeito da cultura da escola de samba mirim. No primeiro momento pesquisei sobre as letras dos sambas das escolas do Rio de Janeiro, com o objetivo de mostrar que o Carnaval mirim cumpre um grande papel, dentre outros, de auxiliar no ensino da Literatura Infantil. Como sempre pesquisei sobre as questões da infância e fiz pós-graduação em Literatura Infantil e Juvenil, venho me dedicando ao estudo das escolas mirins. Através de um levantamento bibliográfico pude perceber que a criança não só se apropria da cultura, mas também produz cultura. E a escola mirim leva a cultura dos adultos que, na maioria das vezes, são integrantes das escolas de samba do segmento adulto (escolas Mães). Para Abramowicz e Oliveira (2010, p. 1), na Sociologia da Infância, “a criança é compreendida como sujeito social capaz de atribuir significados, sentidos, cultura própria e inusitada”. Penso que o presente trabalho poderá ampliar esse novo olhar, ao considerar a criança como um ator social, dentro do mundo do samba.

A partir das oficinas, debates e reflexões do projeto, retomei a minha busca em torno das questões do negro, desta vez, nas letras dos sambas das escolas mirins. E resolvi pesquisar as composições musicais a partir da letra dos sambas-enredo das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro, que tratam de aspectos da tradição de cultura africana do povo negro, seus versos, bem como a influência de sua escrita melódica por diversos grupos étnicos de matrizes africanas, sendo elas elementos constituintes de nossa sociedade brasileira, ou seja, sambas que apresentam discursos identitários e a memória de nossa população brasileira e dos africanos. Surgindo a seguinte indagação: Como que a letra do samba mirim pode ressignificar as identidades e a cultura do negro?

Para respondermos tal questionamento, temos como objetivo pesquisar as composições musicais a partir das letras dos sambas-enredo das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro, que tratam de aspectos da tradição da cultura afro-brasileira.

Ao investigar as composições musicais das escolas mirins, compreendo que estou trazendo para o universo acadêmico uma reflexão a respeito das tradições da cultura afro-brasileira, através de ritmos, versos e prosas das letras dos sambas das escolas mirins.

No decorrer desses dois anos, a abordagem da pesquisa adotada foi de natureza qualitativa. A investigação qualitativa permitiu compreender o objeto de estudo, que são as composições das letras dos sambas, através da análise de contextos históricos, revistas, imagens e fotografias. Logo após, os dados coletados foram interpretados e depois foram organizados, tendo como base técnica a análise de conteúdo.

No início da pesquisa precisávamos saber sobre o que falavam os sambas-enredo das escolas mirins, a partir dos anos de 2013 a 2017 e o ano de 2020. Chegamos a um total de 96 sambas, que foram catalogados e interpretados. Depois de selecionados, o critério estabelecido foi encontrar sambas que tratavam dos aspectos identitários da cultura do negro, bem como sua cultura, memória e religiosidade. Com esse recorte, chegamos a um total de 18 sambas, ou seja 18,75% do total que tínhamos no início. Porém, o foco do trabalho se fundamentará no estudo da letra de 10 sambas, pois fazendo uma análise mais minuciosa, percebemos que, esses tinham palavras-chave que mais se aprofundavam nas questões da cultura do negro.

Gostaria de ressaltar que não é muito fácil pesquisar sobre as escolas de samba mirins. Muitas informações são orais e outras se perderam por falta de registros. Por conta disso, são sempre passíveis de novas investigações. O recorte realizado, aqui, dá ênfase às abordagens das escolas mirins sobre o tema da cultura de Matriz Africana a partir dos sambas que foram selecionados. Sendo assim, as letras dos sambas e a(s) história(s) das escolas Mirins, serão analisados, com o intuito de contribuir para o (re)conhecimento das nuances das agremiações

carnavalescas que as tornam patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. Embora a pesquisa debruce sobre escolas de samba mirins, meu interesse não é a estrutura do carnaval em si. Acima de tudo, esta dissertação é movida por uma forte relação de afeto em relação à língua portuguesa, à literatura infantil, à cultura de Matriz Africana e as escolas de samba mirins, por ter por autor um profissional da área de Letras engajado nas questões culturais e indenitárias.

Nesse trabalho criamos a expressão “samba de criança” para denominarmos os sambas-enredo das escolas mirins. Chegamos a esse conceito pois as letras apresentam, na maioria das vezes, uma linguagem direcionada para as crianças, podendo criar todo um imaginário, com sonhos e fantasias. Suas letras faladas, cantadas, interpretadas e suas performances retratam, também, a realidade com temas sociais e as convidam para brincar de “ser criança” mesmo quando o assunto é “coisa séria”. E entendemos também que, mesmo os sambas sendo na maioria das vezes confeccionados por adultos, a criança interage com a letra do samba e com outras crianças, construindo, assim, as *culturas de pares* (Corsaro, 1997), fazendo com que elas se apropriem da letra do samba como sendo delas. Para Sarmiento (2004) as culturas infantis se estruturam em quatro eixos: a *interatividade*, *ludicidade*, *fantasia do real* e a *interação*. Compreendemos que letra do samba-enredo mirim pode proporcionar todos esses aspectos. E chegamos à conclusão de que a criança pode se apropriar da cultura do adulto e transformá-la ao mesmo tempo.

O primeiro capítulo procura embasar a dissertação, no que diz respeito às nuances inerentes à reflexão sobre o carnaval e suas instâncias constitutivas. Aproximam-se também questões que se relacionam à cultura de matriz africana, com o interesse de abrir alas para a reflexão mais específica da presença da tematização de elementos da cultura negra nas letras dos sambas das escolas mirins.

O segundo tratará de um breve panorama das mirins e suas estruturas. Reitera-se, nesse momento, que embora a temática da dissertação trate das escolas mirins, o foco não está centrado nas estruturas, na história, ou em um estudo antropológico das escolas, embora esses aspectos mencionados sejam basilares para se tratar da temática citada. Ao longo da dissertação haverá comentários sobre o surgimento e a consolidação do que hoje se denominam escolas mirins e a apresentação de fatos e assuntos que permitirão um maior conhecimento sobre o que são as escolas mirins.

No terceiro, a problemática das figurações da herança da matriz africana nas letras dos sambas receberá atenção maior. Foi feita uma análise minuciosa a respeito da ideia central de cada samba, a fim de entendermos sobre o que falavam as letras dos “sambas de criança”. E

para isso, foram separados os conteúdos das letras dos sambas em cinco categorias: reedições, cultura do negro, homenagem, imaginário infantil e abordagens semelhantes. E, a partir da categoria Cultura do Negro, chegamos a uma coletânea de dez sambas selecionados os quais irão tratar dos aspectos identitários da cultura de matriz africana e em seguida foram interpretados.

Nessa dissertação investiga-se como a palavra cantada, as quais denominamos como “samba de criança”, através dos versos dos sambas, podem dialogar com memória, os mitos e a religiosidade do negro e da cultura afro-brasileira. De modo que iremos analisar e interpretar as letras que abordam todas essas temáticas.

CAPÍTULO 1 - O CARNAVAL E A CARNAVALIZAÇÃO

As palavras carnaval e riso sempre nos remetem ao estudioso Mikhail Bakhtin, um dos principais estudiosos da carnavalização defendeu a sua tese de doutoramento sobre a obra de François Rabelais, texto que foi escrito nos anos 40 e apresentado em 1946. Demorou 8 anos para que recebesse o título acadêmico, mesmo assim não o tornou doutor. É importante ressaltar que seu período de defesa ocorreu durante o período da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, o regime stalinista fazia um movimento na contramão da cultura e escrever uma obra que dá voz ao riso e a carnavalização, dessacraliza as várias formas de discursos. Aquilo que era tido como oficial, ordem e hierarquia davam lugar a cultura do carnaval e do riso. Do mesmo modo, a cultura popular, cultura do negro e dos povos indígenas têm sido vítimas de ataques direta e indiretamente, por autoridades, que tentam calar as vozes da cultura e cercear a liberdade de expressão da imprensa, assim como no governo stalinista.

Em sua tese, Bakhtin faz um panorama sobre a cultura popular do carnaval durante a idade média e o renascimento. Para ele, o carnaval poderia ser uma manifestação de diversas formas, através do riso e a favor da diversidade. O riso era uma forma de se opor à cultura oficial da época, que era centrada no tom sério e religioso. Era nas festas carnavalescas que as pessoas que viviam à margem da sociedade da época, como anões, bufões, tolos, monstros e palhaços, que eram excluídos e considerados periféricos, passavam a ter visibilidade. O carnaval era, também, considerado como uma arte literária que dava vozes àqueles que grande parte do ano não as tinha. Em algumas cidades, a festa popular chegava a durar três meses. É o que afirma o teórico:

Na verdade, o carnaval ignora a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído

o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. (BAKHTIN, 2008, p. 06)

É importante ressaltar que o carnaval em seu sentido básico tenta quebrar qualquer tipo de regras, valores e limites. Há uma inversão dos valores e limites impostos pela sociedade, como uma forma de quebrar os padrões, fazendo que os espectadores vivam esse espetáculo e passam a ser protagonistas, mesmo que sendo algo passageiro. Nesse espetáculo pode não haver hierarquia dos palcos, diretor, ator e autor específico, contrarregra, gênero, condição social e luzes que dão visibilidade a poucos. O carnaval desse grande estudioso russo, destrói todas as barreiras e hierarquias impostas pelo sistema fechado da época, e as ruas e praças públicas passam a ser um grande palco desse espetáculo como bem chamado de carnavalização.

Para Bakhtin (2008), as várias manifestações dessa cultura, que rompia com o oficial, eram consideradas periféricas e apresentavam o lado cômico do mundo, e as dividiam em três categorias:

A primeira: “as formas dos ritos e espetáculos”. Essas festas carnavalescas, efetivamente, tinham um valor na vida do homem medieval. E tal relação sempre exercia valores antagônicos ligados ao oficial e ao não oficial. Era nas praças públicas que encontravam, no período do carnaval, figuras como o bufão, palhaço, bobo, gigante e anões. O bufão continuava sendo o bufão, indivíduo grotesco, que tem o comportamento cômico o ano o ano inteiro. O palhaço é aquela pessoa que, além de divertir as pessoas, nunca é levado a sério, uma pessoa que muda de opinião e que não é levada em consideração. O gigante como um ser monstruoso de estatura elevada, algumas vezes admirado pela altura e outras vezes causando estranhamento por ser diferente dos demais. Anões que tem um distúrbio do crescimento, eram considerados como estranhos, uma espécie de crianças que não cresceram. Tais figuras não eram fantasias são pessoas da sociedade que viviam durante o ano e que se tornavam invisíveis e o carnaval dava visibilidade para essas figuras. O bufão e o bobo são personagens da cultura cômica daquele período, personagens carnavalescos da vida cotidiana. E muitos deles trabalhavam nas cortes burguesas da época. No carnaval, essas personagens não eram atores, pois continuavam sendo bufão e bobo na vida cotidiana. Eram vistos de forma diferente pela sociedade: “Como tais, continuavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situava-se entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos e nem atores cômicos” (BAKHTIN, 2008, p. 07).

O carnaval poderia tornar todos iguais e, como uma espécie de culto, a festa era de todos. Havia a festa dos tolos (festa stultorum) e do asno, em procissões que chegavam até a noitinha.

O intuito era rir das formas dos cultos e das cerimônias oficiais sérias da igreja e do estado feudal havendo, assim, uma “dualidade do mundo”. O carnaval trazia uma outra visão de mundo do homem e das relações humanas entre eles. E essa dualidade é afirmada da seguinte forma:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não- oficial, exterior á igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo* e *uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior e menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 2008, p. 4, 5)

A segunda: as obras cômicas verbais em língua latina e vulgar. Naquela época, a literatura estava, de certa forma, ligada aos diálogos paródicos, os quais perpassaram por toda Idade média e o Renascimento. Nessa época não havia nenhum tipo de censura para o riso, pois vários textos eram parodiados como *A ceia de Ciprião*, a Bíblia, os evangelhos e a paródia gramatical. Percebemos que nem mesmo os elementos de cunho religioso deixavam de fazer parte desse contexto da carnavalização. Seria uma espécie de paródia sacra e entre elas estavam a liturgia dos beberrões, paródias com as orações do Pai Nosso, Ave Maria, hinos e salmos. Além de testamentos paródicos como o dos burros e dos porcos.

Essa literatura parodiada fazia uma crítica às instituições antigas, riam dos livros sagrados e das tradições orais:

Esses gêneros e obras estão relacionados com o carnaval pública e utilizam, mais amplamente que os escritos em latim, as fórmulas os símbolos do carnaval. Mas é a dramaturgia cômica medieval que está estreitamente ligada ao carnaval[...]Os milagres e moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz nos mistérios;(BAKHTIN, 2008, p. 13)

O terceiro: “gênero do vocabulário familiar”. Esse vocabulário familiar reflete sobre as formas de relações familiares estabelecidas na Idade Média. A linguagem era diferente das normas estabelecidas, pois se estabeleciam em lugares públicos como as ouvidas nas ruas e nas praças. Havia uma linguagem grosseira, longe de qualquer tipo de valores ou regras, tendo uma certa permissão entre xingar e elogiar dentro do âmbito familiar. Para Bakhtin, era uma forma de ter uma visão carnavalesca do mundo, criticando a linguagem oficial, quebrando todo o tipo de regras. Essa linguagem existia dentro do contexto do carnaval, passando a ter um valor cômico e por isso foi chamada de linguagem familiar:

A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar da sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer,

nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 15)

Percebe-se que havia uma dualidade em relação ao homem na Idade Média, entre o que era considerado como oficial e o oficioso, dentro daquela sociedade. A linguagem familiar se opõe às etiquetas e a qualquer tipo de formalidades, bem como a linguagem carnavalesca que poderia estar repleta de palavras de baixo calão e gestos obscenos. Havia um ambiente dessacralizador, pois o riso era provocador, descortinava o que se considerava sagrado. O riso, naquele período, se imbricava em todos os setores daquela sociedade que presava pela seriedade e por uma visão carnavalesca do mundo. Farraco (2009), deixa claro que na obra de Bakhtin o riso dessacraliza os discursos oficiais, aquilo que se considerava como sério e imutável e continua ao dizer que:

O riso participa organicamente desse processo porque tudo dessacraliza e relativiza. Rir dos discursos deixa clara a sua unilateralidade e seus limites, descentrando-os, portanto, [...] O riso destrói, assim, as grossas paredes que aprisionam a consciência no seu próprio discurso, na sua própria linguagem [...] (FARRACO, 2009, p. 82)

Para o teórico russo da linguagem, o carnaval nada mais é que uma inversão, um lugar onde aqueles que são vistos como estando às margens, no período da festa popular, pode “mudar” as regras hegemônicas de poder, mesmo que seja por um curto período.

O estudioso antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, no seu livro *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, dialoga com a visão de Bakhtin, quando ele, DaMatta, relativiza a questão do carnaval ao entender que a inversão faz parte do mecanismo do carnaval. E uma das formas de isso acontecer é por intermédio da fantasia(indumentaria) escolhida pelo folião na ocasião do carnaval, que pode estar relacionada a um desejo escondido e, de certa maneira, estar intimamente relacionada aos papéis que o indivíduo gostaria ter no lócus da folia:

Aqui, os fantasiados são figuras periféricas do mundo social brasileiro. Os reis, duques, príncipes e outros nobres; os fantasmas caveiras, diabos e outros personagens do mundo das sombras; os gregos antigos, romanos, havaianos, escoceses e chineses, dos confins do mundo conhecido; os ladrões, palhaços, prostitutas, marginais, malandros, presidiários, caubóis e outras figuras liminares que o cotidiano só revela dolorosamente. [...] Seu foco é ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema. (DAMATTA, 1997, p. 62)

De acordo com essa visão, a inversão é um elemento do carnaval que possibilita o encontro de opostos que, por intermédio da fantasia, pode colocar lado a lado figuras como presidiários e policiais, a beata e a prostituta, ricos e pobres unindo os opostos no âmbito do carnaval invertido. Toda essa inversão pode possibilitar esse deslocamento que a folia e os

costumes carnavalescos podem criar. Tornando o encontro de opostos um mundo de mediação de existência de um ponto de vista “social”, “universal” e “polissêmico” (DAMATTA,1997, p. 62). Embora o carnaval possa, de certa forma, ultrapassar as barreiras da classe social e, no âmbito do carnaval, passar uma ideia igualitária, as diferenças sociais não deixam de existir:

[...]as fantasias carnavalescas criam um campo social do encontro, de mediação e de polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para brincar. E brincar significa literalmente colocar brincos, isto é, unir-se, suspender fronteiras que individualizam e compartimentam grupos, categorias e pessoas. (DAMATTA, 1997, p. 63)

O carnaval tanto na visão de Bakhtin quanto na visão de DaMatta pode ser uma inversão, que pode proporcionar, em certo sentido, uma forma de representação do cotidiano humano, mesmo com a polissemia social, pode pôr à tona e desnudar ao mesmo tempo algumas questões sociais. É sabido que o carnaval em sua essência é rir, brincar e se divertir, também muitas vezes criticar as instituições do sistema hierárquico vigente.

Ao tratar sobre o carnaval do Rio de Janeiro, o estudioso do carnaval Felipe Ferreira (2011), afirma que o carnaval é um rito local onde “dominantes e dominados” podem expressar aspirações que muitas vezes podem ser contraditórias: “O carnaval não deve, portanto, ser considerado exclusivamente uma festa do poder ou uma festa da rebelião, mas o lócus das expressões de tensões sociais” (FERREIRA, 2011, p. 2) Podendo ter duas faces, a primeira pode estar relacionada ao mundo “real”, com todas as suas tensões e problemas sociais e a outra relacionada ao “imaginário”, ou seja, a fantasia que a festa carnavalesca pode proporcionar. Todavia, “antes de parecer uma ordem (ou uma desordem própria), o carnaval contribui para uma encenação da organização social existente, bem como de suas tensões internas”. De acordo com as ideias do autor, podemos entender que o carnaval não pode ser visto de uma única maneira. Precisamos levar em conta toda a sua estrutura social e geográfica, não podendo ser visto como uma inversão, mas sim relativizando os dados e os conceitos, refletindo sobre a festa do carnaval e como ele se relaciona com o espaço urbano.

Analisarmos o contexto da obra de Rabelais por intermédio de Bakhtin, nos ajuda a compreender o conjunto de manifestações culturais e sociais, nos dando uma visão carnalizada do mundo, mesmo entendendo que não é uma abordagem do carnaval brasileiro. Autores brasileiros como DaMatta e Felipe Ferreira, enriquecem o debate e nos fazem entender a importância da folia do carnaval como objeto de estudo e que, muitas vezes, pode ser polifônico. E tais posicionamentos são basilares para refletirmos e questionarmos as estruturas

dialógicas que o carnaval pode ter, bem como seu início na cidade do Rio de Janeiro, de onde se originou, e como ele é comemorado no período atual.

1.1 – O MOVIMENTO DO CARNAVAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

O Rio de Janeiro está em festa
 O grande santuário do carnaval
 Do mito do Dionísio Deus do vinho
 A origem do manto sagrado
 Da Grécia para o império Egípcio
 Navegando pela terra santa
 Hebreus pedem liberdade
 Nos rituais e nas manifestações [...]
 (G.R.C.E.S.M AINDA EXISTEM CRIANÇAS NA VILA KENNEDY, 2015)

A letra do samba da escola mirim conta sobre o surgimento do carnaval. Assunto de diferentes debates e definições há décadas. Uma delas é que ele se originou das comemorações gregas em homenagem a Dionísio, o deus do vinho; das festas saturnais e luperciais romanas. Das procissões do Egito, em que havia cantorias e que muitas vezes as máscaras estavam presentes nos rostos das pessoas que participavam do evento. Todas essas manifestações são consideradas, por alguns, como formas de carnaval. De acordo Felipe Ferreira, qualquer sinal de exagero e bebedeira faz pensar que todas essas manifestações seriam carnaval:

Certos pesquisadores afirmam que o carnaval teria começado há milênios, com as primeiras bebedeiras e comemorações após a colheita do vinho. [...] carnaval para esses pesquisadores não é uma festa com hora e lugar estabelecidos, mas um estado de espírito que pode se apossar das pessoas em qualquer momento e espaço. (FERREIRA, 2012, p. 32, 33)

A jornalista e escritora Eneida de Moraes, ao escrever a obra *História do carnaval carioca* (1958), pesquisou as origens do carnaval carioca. Ela discorre ao falar sobre o início do carnaval antes de chegar ao Rio de Janeiro, que era relacionado aos cultos das colheitas, muito praticados na antiguidade. Nesses eventos, muitas vezes homens e mulheres eram fantasiados com pele de animais ou, até mesmo, com plumas de aves, se juntavam em grupos e entravam nas casas das pessoas fazendo uma grande barulheira. Podemos entender que, para muitos, todas as formas de manifestações que aconteceram nos mais variados lugares.

Uma outra questão apresentada por Eneida (1958), é a origem do carnaval no período da Idade Média. Todas as questões levantadas nos fazem entender que mesmo com todas as hipóteses de seu surgimento, a “[...] festa pagã ou religiosa, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente”. (MORAES, 1958, p. 8)

Uma outra ideia está na origem da palavra “carnaval”, que no latim clássico *carnem levare, carnis levare* e no latim medieval *carnelevarium*, que significa abster-se da carne, segundo o Dicionário Etimológico, 2008. Esse verbete tem como referência ao período três dias antes da Quarta-Feira de Cinzas iniciando assim a quaresma, onde os cristãos aproveitavam os prazeres da carne em excesso. E tudo isso acontecia antes de entrar na quaresma, que corresponde aos 40 dias terminando no Domingo de Ramos. Há quem considere o período de 46 dias, que se estende ao Sábado de Aleluia. Todavia, independente do entendimento do período de Quaresma, o importante é entendermos que era um período em que os cristãos se “abstinham da carne” após o carnaval ou *carnevarium*. Podemos entender essa questão nas palavras de Ferreira:

Nesse sentido, não existe carnaval sem Quaresma. Buscando argumentos contra esta ideia, os defensores do carnaval milenar procuram estabelecer outra origem para a palavra que, segundo eles, teria surgido do termo *currus navalis*, uma espécie de carruagem utilizada em cerimônias religiosas da Roma Antiga. (FERREIRA, 2012, p. 33)

Percebemos, diante do exposto, que o início do carnaval pode ser visto a partir das festas e rituais feitos pelos gregos, egípcios e romanos e por aquele que dá início no calendário antes da Quaresma. Em contrapartida, quando nos referimos ao carnaval carioca, que é marcado pelo “desfile das escolas de samba. Esta festa surgiu na Idade Média e não há milhares de anos” (FERREIRA, 2012, p. 34).

O entrudo é a primeira representação de um carnaval no período colonial de origem lusitana na cidade do Rio de Janeiro. E tal brincadeira se espalhou por toda colônia independentemente da classe social, pois cada um apreciava a folia a sua maneira. Devido a essa questão social e às diversas formas de brincadeiras ocorridas, o entrudo foi dividido em duas categorias: o “familiar” e o “popular” (FERREIRA, 2004).

O entrudo familiar era frequentado pelas elites brancas da sociedade da época, que tinha por objetivo unir os seus laços em todos os sentidos, como bem afirmado no livro *O carnaval das letras*, por Leonardo Affonso de Miranda Pereira:

Mas do que simples divertimento, este entrudo familiar tem ainda uma outra característica que o fazia popular entre as famílias elegantes da corte: a possibilidade que lhe proporcionava para flertes e namoros, tão vigiados em outra época do ano. (PEREIRA, 1993, p. 31)

Ainda a respeito do entrudo familiar, que acontecia nos lares das elites podemos perceber que suas ideias corroboram com Ferreira:

Consistindo, basicamente, em encontros sociais inter ou intrafamiliares em torno de refeições ou tertúlias, essas comemorações tinham funções bastante definidas, servindo para o estreitamento dos laços sociais, a promoção de

negócios ou a aproximação de filhos e filhas com a idade para casar-se. (FERREIRA, 2012, p.71)

Os comentários dos dois estudiosos nos fazem entender que, apesar do entrudo familiar ter uma tônica aparentemente de jogos de diversão, muitas brincadeiras de seus filhos e filhas, todavia, viravam flertes, tornando-se uma ocasião propícia para os jogos de interesses das elites da sociedade da época.

O entrudo popular relaciona-se à classe social dos subalternizados, principalmente pela população de negros, escravizados e libertos e pessoas das camadas populares. O entrudo acontecia nas ruas “negras”, lugares que eram ocupados por esses grupos considerados marginalizados. Esse período de festa era um dos poucos momentos de diversão que esses invisibilizados poderiam ter, podendo ser uma forma de comemorar a liberdade mesmo que transitória. Devido a isso, comemoravam como podiam, pois, diferentes das elites que tinham poder aquisitivo para comprar os limões de cheiros perfumados, muitos usavam o que podiam para se divertir:

Se a água perfumada, usada também no entrudo interno entre famílias, fazia-se presente nas ruas, ela apresentava-se acompanhada de muitas outras substâncias bem menos aromáticas e, com certeza, bem mais acessíveis. Os muitos caixeiros, cigareiros, escravos e despossuídos em geral que se espalhavam pelas ruas da cidade tinham assim uma opção: se quisessem brincar de entrudo, não seria por falta de dinheiro que deixariam de se divertir. (PEREIRA, 1993, p. 37)

Devido às muitas substâncias que eram usadas e à forma como essas pessoas invisibilizadas participavam do entrudo, era considerado por alguns como sinônimo de medo, pois, o entrudo popular, era um pouco diferente das elites já que não havia, de certa forma, os jogos de interesses, e, todavia, parecia ser perigoso e baderneiro na visão dessa classe privilegiada. A qualquer momento que um transeunte passasse por uma rua, poderia ser molhado por uma “seringa”, ou ser atingido por “projéteis, farinhas e pós diversos” (FERREIRA, 2012). Muitas vezes arremessavam alimentos e dejetos humanos. Todas essas questões faziam que parte da sociedade da época não concordassem com a maneira como eles se divertiam e, devido a isso, queriam proibi-lo e/ou criminalizá-lo. Todavia, podemos entender que com toda a desigualdade, havia uma certa “igualdade” no festejo da época, pois, as brincadeiras ocorriam em todos os pontos da cidade independente de classe social, que se dava na esfera do lar e da rua.

A partir dos meados de 1840, a maneira de comemorar o carnaval por intermédio do entrudo começa a mudar, devido à grande influência dos modelos da cidade de Paris. As festas passaram a acontecer nos grandes salões, com bailes de máscaras, trajes e fantasia suntuosas

para a época. Havendo assim, um novo olhar de como comemorar o carnaval na cidade do Rio através das elites, como afirmado por Felipe Ferreira:

Entretanto, mais do que simplesmente transplantar um elenco de atividades festivas da Europa para a capital brasileira, o que se buscava implantar, é um tipo de olhar, um processo de elaboração de um discurso de poder em que a redefinição do espaço festivo se relaciona com a definição de um espaço de poder. (FERREIRA, 2012, p. 57)

Esse espaço de poderio da elite, passa a enquadrar os seus bailes aos grandes bailes parisienses carnavalescos. Embora houvesse todo interesse da sociedade burguesa da época na transformação do carnaval, a partir do olhar desse grupo aos moldes da Cidade Luz, todavia, havia uma certa especificidade entre os carnavais, não sendo homogêneos entre si. E o que mais importava era apagar qualquer ligação com o entrudo, que era visto na Europa como barbárie, associado aos negros e pessoas das camadas populares.

Enquanto os bailes das elites aconteciam em seus grandes salões, os negros e as pessoas das camadas populares continuavam realizando o entrudo nas ruas, porém, com o foco de satirizar os bailes da sociedade elitista da época. É importante ressaltar que, mais tarde, o carnaval dos salões passou a ocupar as ruas do Rio de Janeiro, com o objetivo de desqualificar o entrudo:

[...] uma função assumida pela *promenades* e, um pouco mais tarde pelos grupos carnavalescos denominados sociedades apresentadas como como um carnaval gratuito[...] ou seja um carnaval que a elite oferecia ao povo – as *promenades* buscavam ocupar os espaços festivos do carnaval[...] (FERREIRA, 2012, p. 59)

O carnaval no modelo parisiense, passa do centro dos grandes bailes para as ruas da cidade do Rio, havendo um encontro de várias figuras da sociedade, tendo o objetivo de ganhar espaço nas ruas a fim de desqualificar o entrudo. Mais tarde, ambos os grupos passaram a ocupar os mesmos espaços:

Ignorando o discurso da elite, as classes desprivilegiadas cariocas – trabalhadores braçais, negros e escravos ou libertos e funcionários subalternos – continuavam a brincar seu carnaval que, entretanto, não se apresentava mais na forma do antigo entrudo. Ocupando o mesmo espaço da festa da elite, ou seja, o centro da cidade do Rio de Janeiro, o carnaval popular teve a oportunidade de entrar em contato com o novo discurso da festa. (FERREIRA, 2012, p. 60, 61)

A partir desse momento há uma nova ressignificação da comemoração do carnaval nas ruas do Rio, pois, começou a se embricar com o entrudo, as *promenades* e as manifestações da cultura do negro, tudo isso contribuindo para um novo formato de brincar a folia, ou seja, um “novo carnaval”: “A festa carnavalesca carioca apresenta-se, assim, como um evento em constante

transformação. Um momento festivo próprio de um lugar, que sofre influências em diferentes níveis redefinindo-se continuamente”. (FERREIRA, 2012, p. 61)

No século XX, começam a adotar novas formas de pular o carnaval, que passavam a povoar a cidade com seus blocos, ranchos e cordões e as escolas de samba. Mostrando que o carnaval carioca foi construído com vários elementos da sociedade e, inclusive, com as populações negras e afrodescendentes, que deram uma grande contribuição para essa festa. Todavia, podemos entender que a cultura do carnaval vive em constante movimento e que vai além dos desfiles das escolas de samba do Rio.

1.2 – O MOVIMENTO DO SAMBA PELO VIÉS DA CULTURA DO NEGRO

Vem embarcar nessa festa popular
 Era samba de lá virou samba de cá
 Bons ventos trouxeram novos laços de união
 O telefone tocou, deu asas à imaginação
 Essa magia nem o tempo apagou
 Entra na roda espalhando amor
 Oh tia, Ciata chamou
 Vem pro terreiro
 Esse povo é festeiro
 (G.R.C.E.S.M PIMPOLHOS DA GRANDE RIO, 2017)

O samba é uma produção musical desenvolvida pelas populações negras com a participação de africanos e afrodescendentes, que foram escravizados e trouxeram sua cultura para o nosso país. Para o estudioso Darcy Ribeiro no seu livro *O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil* (2015), os negros trazidos da costa ocidental africana, traziam fortes marcas culturais diferentes entre si e se subdividiam em três grandes grupos: os grupos Yorubas conhecidos como *Nagô* e por alguns grupos designados como *gêge* e *minas* que traziam a influência sudanesa. E havia alguns pequenos grupos da Gambia, Serra Leoa, Costa de Malagueta e Costa do Marfim. Os segundos grupos vieram do Norte da Nigéria como negros *malé*, que habitavam a Bahia e, no Rio de Janeiro, como negros *alufá*, que trouxeram para essas regiões culturas africanas provenientes do islamismo. As tribos Bantu fazem parte do terceiro grupo que hoje corresponde a região da Angola e Moçambique. Para Nei Lopes no seu livro *Partido alto Samba de Bamba*, o povo Bantos foi um dos responsáveis por trazer o samba para o Brasil:

Esses bantos de Angola, do Congo e regiões adjacentes vieram seus batuques, termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos. Batuques impregnados por um saber ancestral, segundo o qual a música é [...]. Desses batuques dos povos bantos de Angola e Congo foi que

se originaram os principais traços musicais definidores da Diáspora africana nas américas, como o samba[...] (LOPES, 2008, p. 31, 33)

Todo esse fluxo migratório dos povos de origem africana e a trajetória que deu origem ao samba na região sudeste, nesse caso na cidade do Rio de Janeiro, são descritos por três importantes historiadores do samba, como Cabral (1996), Tinhorão (1998) e Nei Lopes (2003). Eles concordam sobre a influência desses povos para a cultura popular do samba. Com um grande fluxo migratório, grande parte da população negra e baiana passaram a se instalar na cidade do Rio de Janeiro. A formação dos povos negros se deu por conta de um decreto imperial em 1864, que tornava oficialmente todos os africanos livres. Logo após a Revolta dos Malês, a Guerra do Paraguai e a Guerra de Canudos, a cidade do Rio, que na época era a Capital Federal, tornou-se um lugar bastante atraente para a população negra e baiana, que se estruturaram nas imediações do bairro da Cidade Nova e na região portuária. Nessa região, por assim dizer, encontrava-se uma comunidade afrobaiana. E mais tarde essa região foi denominada de Pequena África, por Heitor dos Prazeres, como afirma Lopes:

Essa visão de Heitor, também conhecida na roda dos bambas como Lino do Estácio, deriva principalmente do fato de a antiga praça ter sido o centro do carnaval das populações negras no Rio de Janeiro. Por lá passaram os primitivos cordões ou se exibiram em concurso, mais tarde, as escolas de samba e os ranchos carnavalescos; e confraternizavam-se ou confraternizavam-se, nas rodas de batucada e pernada, os sambistas descidos dos morros e subúrbios. (LOPES, 2005, p. 45, 46)

Para o grande sambista Heitor dos Prazeres, a ideia de uma Pequena África estava relacionada às rodas de samba, que aconteciam na Praça Onze, e não à vida cotidiana das pessoas que habitavam ali. Um dos fatos para essa dominação se dava porque a antiga praça era um grande centro do carnaval da população negra. Lá tornou-se um local em que se respirava as tradições negras com seus sambas, batuques e ranchos carnavalescos. Para Renato Nogueira e Wallace Silva Lopes (2015), esse movimento cultural, que acontecia nas praças públicas, era uma forma de produzir saberes negros e locais de resistências, após o período abolicionista, denominando-as de “praças negras”:

Ao pensarmos sobre isso, o samba proveniente deste conjunto de praças negras na cidade do Rio de Janeiro incorporou algumas características urbanas, constituiu um elemento marcante da história da cidade, com profundas implicações na compreensão de seu processo de urbanização e conformação de novas espacialidades na região do Cais do Porto (atual Praça Mauá) e o conjunto de bairros que agregavam a Cidade Nova, conhecida como atual Praça Onze. (SILVA, 2015, p. 21)

Foi o estudioso e escritor Roberto Moura (1995) que apresentou um outro olhar para a Pequena África, pelo ponto de vista da cidade, baseado na ideia de Prazeres. Para ele, toda

região da Praça Quinze, região do Porto, Gamboa, Saúde Santo Cristo havia uma grande comunidade negra que se estendia da zona portuária até a Cidade Nova. Essas regiões viraram um grande polo da cultura afro-brasileira, com suas comidas, samba urbano e os primeiros terreiros de candomblés cariocas. Além do local trazer aconchego e pertencimento para os negros manterem suas tradições, que sempre estiveram presentes na linguagem musical do samba e no culto aos orixás.

O samba é um gênero musical que revela as identidades dos povos negros, fazendo parte dos “sistemas culturais” (Hall, 2006), que se multiplicam com o passar dos tempos dentro da Pequena África. Esse lugar identitário recebe esse nome pois as comunidades negras e baianas habitavam a Praça Onze, Praça Mauá, Cidade Nova, Gamboa, Saúde. Tornando-se um grande reduto de expressões indeniárias dos povos negros que o habitavam, trazendo a cultura, música e religiosidade à toda aquela região. E foi na Pequena África que a semente fecundou, o batuque tão depreciado pelos colonizadores tornou-se samba, o samba afro-brasileiro.

Para chegar até ao gênero musical que é conhecido mundialmente como samba, houve uma grande evolução como afirma Nei Lopes:

Traçando a linha evolutiva que vem do batuque dos povos bantos de Angola e do Congo até o partido- alto, vamos encontrar: a) primeiro, o lundu baiano, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais , aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a lundu campestre ainda dançando e a outras manifestações ; b) depois, todas essas expressões (com chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma) confluindo para o que chamamos de samba da Pequena África da Praça Onze, onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata ; c) depois ainda , o samba maxixado da Pequena África, dando origem ao samba do morro; d) finalmente, esse samba de morro dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser cantado e dançado em cortejo; e em partido- alto, pronto para ser cantado e dançado em roda. (LOPES, 1992, p. 47)

Por volta de 1876, chega na cidade do Rio, a baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata. Ela passa a ser, então, uma figura emblemática que abriu as portas da sua casa na Praça Onze para que o samba como cultura do povo negro continuasse perpetuando, indo na direção contrária da hegemonia de poder. Ciata era conhecida em toda a região da Pequena África por vender seus quitutes e difundir os ensinamentos de seus ancestrais cultuado o candomblé. E por ser uma Ialorixá (Mãe de santo) era muito procurada por pessoas comuns e autoridades para os rituais de curas. Foi casada com João Batista da Silva, negro e funcionário público, que ganhou uma promoção por Ciata ter curado a perna do presidente Venceslau Braz. Naquela época, a cultura do negro não era bem-vista pela elite. Quem tocava samba e frequentava as rodas de samba eram vistos como marginais, muitas vezes eram reprimidos pela polícia e iam parar atrás das grades algumas vezes. Ciata aproveitava-se de seu

prestígio, principalmente com as autoridades locais, para fazer de sua casa um território para a promoção da cultura afro-brasileira. Em seu lar, as festas duravam em torno de três dias e foi nesse espaço que saiu o primeiro samba denominado “Pelo Telefone”, em 1916. A casa de Ciata havia seis cômodos, uma sala de visitas, um corredor e um terreiro. Aquele local era uma espécie estratégica de resistência musical contra a hegemonia do branco dentro das relações de poder que prevalecia a ideia de que cultura musical do branco se sobrepunha a do negro. Na sala de visitas aconteciam os bailes com o lundu e as polcas pois, naquela época, esses ritmos musicais eram aceitos oficialmente pela sociedade. Já na parte dos fundos, uma estratégia contra a repressão policial, aconteciam as rodas de samba com partido alto e samba – raiado. E no terreiro, a batucada e os rituais de candomblé, pois tanto o samba de partido- alto quanto a batucada eram considerados como algo criminoso e contra a moral cristã e das elites cariocas brancas. E era com essa organização da matriarca do samba que tudo acontecia num só ambiente sem despertar qualquer suspeita as autoridades locais. (SODRÉ, 1998)

Retomando a citação de Lopes lá no início do capítulo percebemos que ele apresenta a casa de Ciata como “núcleo irradiador” e descreve a trajetória do samba dentro de uma linha evolutiva que nasce dos povos bantos de Angola até o gênero que conhecemos na atualidade. E nos é apresentado três principais definições para a consolidação do samba. A primeira é o samba de *partido-alto* que nasceu nas rodas de batuques, que apresenta como característica o compasso acompanhado com batidas na palma da mão. Esse estilo se dá através de uma espécie de jogo em versos improvisados feitos por duas ou mais pessoas. Ele é bem proveniente das chulas, do samba de roda baiano, do samba rural paulista e do calango. A música era apenas o refrão e o restante aparecia durante a apresentação.

O *samba de terreiro* apresenta características do partido-alto. Esse é bem proveniente das escolas de samba que tiveram início nos anos de 1930. Era uma roda de samba feita por compositores da comunidade e com a temática que tinha o viés de enaltecer a comunidade local. Poderíamos dizer que havia uma relação íntima entre as composições e as pessoas que frequentavam a roda de samba. E com o passar dos anos o que era intimista ganhou o mundo, o terreiro deixou de ser terreiro e se transformou em quadra. De modo que podemos chegar à conclusão de que o samba de terreiro é mais uma prática do que estilo propriamente dito.

O terceiro é o *samba-enredo*. Surge nos primeiros desfiles das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro na década de 1930, onde nasceu o samba-enredo. Havia uma improvisação de dois sambas diferentes na época um para o início do desfile e outro para o final. Como pode ser observado nas palavras do jornalista Sérgio Cabral (1974, p. 92), ao falar sobre o samba no Estácio:

O samba antigamente era na base dos versinhos e dos corinhos. Um dia, minha mãe me mandaram comprar manteiga na padaria pra eu tomar café antes de ir para escola. Naquela época eu estudava na Escola Benjamim Constant. Quando eu saía da padaria, vi quatro camaradas reunidos: era o Zeca Taboca, um rapaz que tinha apelido de Brinco, Edgar, com aquela camisa de malandro característica dele, e o Rubem, que era muito alto, com aquelas orelhas de abano, aquela fisionomia meia grega, tudo lá cantando samba. Eu cheguei e perguntei: 'O que é isso?' E disseram: Isso é um samba moderno que Rubem fez. E cada um dizia um verso de improviso. Mas eu não me lembro como era o samba, não[...]

Durante os dez primeiros anos não havia nenhum tipo de compromisso com um enredo definido para desfilar no carnaval. Os versos eram feitos baseados no improviso, de acordo com a criatividade do sambista. Todavia, mais tarde os versos improvisados foram proibidos nos desfiles e com o passar dos anos houve uma necessidade de conceituação do samba. Todo esse processo foi chamado, por Lopes, de “música da diáspora africana”, por se originar na África e se transformar no que vemos hoje nas escolas de samba. Como afirmado por ele:

A música diaspórica africana nas américas desenvolveu-se, como percebeu o músico e musicólogo afro- cubano Leonardo Costa (1982), em duas correntes principais: uma abre-se influência dos elementos externos, levada na direção de uma integração que quase sempre a sufoca e absorve; e a outra procura manter puros, o quanto possível, seus traços ancestrais [...] (LOPES, 2008, p. 18)

A estética do samba passou a sofrer algumas modificações e, mesmo sendo uma produção afrodiaspórica, nunca perdeu a sua identidade. Ao longo dos anos o samba começou a ser construído por intermédio da evolução, conjunto e harmonia. Outro fator importante é que o enredo, história contada na avenida, precisa ter uma base biográfica, folclórica e literária. Mais tarde houve a necessidade de um ritmo mais acelerado que os outros sambas convencionais para chegar ao samba que é cantado nas escolas de samba da atualidade.

1.3 – SAMBA DIASPÓRICO E DECOLONIAL

*[...]Não vejo “o preto”
Em seu lugar da história
Nas páginas da vitória
Ocuparam o seu lugar
O “povo” preto sempre quis dignidade
Que respeitem sua verdade
E a cultura popular
Negro é expressão, musicalidade
Na arte de produzir, é sensibilidade[...]
(G.R.C.E.S.M FILHOS DA ÁGUIA, 2020)*

Percebemos que o samba tem como origem cultura de matriz africana nos territórios do colonizados tornando-o uma produção afrodiaspórica. O livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2003), escrito por Stuart Hall, a partir da noção de identidade Cultural dos negros migrantes caribenhos do Reino Unido, reflete sobre a sensação de pertencimento que o sujeito toma para si produzindo as identidades nacionais. Ao conceituar as identidades, nos permite a entender que os valores culturais são mantidos como elementos permeáveis às mudanças que ocorrem por intermédio das migrações territoriais. Todavia podemos afirmar que a cultura e identidade do samba foram consolidadas na cidade do Rio por intermédio dessa migração. Além disso, para o autor, as culturas são “abertas” e compõem em meios às diásporas, que se expressam através de tributos que, de certo modo, se reinventam às tradições, nos fazendo enxergar que as culturas não são puras, podendo agregar valores culturais e mantêm as origens étnico-raciais que é caso do gênero samba. O autor confirma isso ao dizer:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 2003, p. 75)

Quando pensamos em diáspora, pensamos num movimento onde pessoas são forçadas a sair de um local por questões políticas econômicas e religiosas. Para Hall (2003), a ideia quando escreveu sobre diáspora inicialmente tinha como referência aos judeus que foram para o Egito movimento chamado de diáspora judaica. Por outro lado, a palavra diáspora tem por referência a escravização dos povos negros nos países colonizados principalmente por europeus. Tendo um novo local de origem mesmo em terras colonizadas a população negra resistia. E resistir era estar nas rodas de samba, roda de capoeiras e nos cultos de matriz – africana (no candomblé).

Na Capital Federal havia um grande movimento que rejeitava os subalternizados, sua cultura e identidade. E esse movimento foi inserido no processo de limpeza, ou seja, uma higienização urbana na cidade do Rio de Janeiro, principalmente na região considerada como centro, para dar lugar ao movimento inspirado na Belle Époque (bela época) vindo da França. Dando lugar as grandes avenidas para transformar o Rio numa espécie de capital com formato europeu. Em 15 de novembro de 1902, Rodrigues Alves tornou-se Presidente da República, presidente que tinha uma forte ligação com o império, ou seja, nossos colonizadores. Ele junto com o prefeito Pereira Passos traçaram um plano de higienização das classes menos favorecidas

da cidade uma espécie de desfrancização através da limpeza urbana. Essa estratégia colonial é mencionada por Lopes:

A estratégia básica do colonialismo é destruir a autoestima do colonizado, inculcando nele um complexo de inferioridade, para o qual a única saída é reproduzir o modelo ditado pelo colonizador. Atendendo, então, aos anseios e reclamos da elite colonizada da capital federal, ignorando os valores tradicionais e entre ele a cultura legítima do povo, Rodrigues Alves, através do todo-poderoso prefeito Pereira Passos, civiliza, o Rio de Janeiro, principalmente com a construção da parisiense Avenida Central. (LOPES, 2008, p. 41)

Esse momento é o marco inicial para a prevenção de pobres e negros e sua cultura. Logo em seguida começaram a demolir os cortiços (conhecidos como Cabeça de Porco). Todo esse movimento foi conhecido como o “bota-abaixo”. O poder público não oferecia nenhum tipo de ajuda a população menos favorecida em que sua grande maioria eram de negros, africanos, crioulos e mestiços sujeitos considerados subalternizados. Não restando para esses grupos procurar moradia nos morros próximos ao centro da cidade.

A questão da subalternidade foi tratada pela escritora Gayatri Spivak (2014), em sua obra *Pode o subalterno falar?* Nessa obra, a escritora indiana apresenta reflexões sobre as dificuldades de a mulher falar numa sociedade patriarcal que não dá voz as mulheres. E questiona os discursos hegemônicos que são reproduzidos nas estruturas de poder que é uma forma de silenciar o subalterno. O subalternizado na perspectiva desse capítulo faz relação ao povo negro e sua cultura musical que sofreram um processo de invisibilização num mundo capitalista e colonial nesse plano bota-abaixo.

E para tal fazia-se necessário limpar, retirar os negros e pobres do centro urbano e empurrá-los para os lugares periféricos da cidade chamado de Pequena África. Essa era uma forma de tentar banir a cultura desses povos. O samba e a sua musicalidade nasceram com uma série de manifestações artísticas de origem negra, tornando um fenômeno de resistências e de invisibilização hegemônicas. Nei Lopes comenta que:

Qualquer manifestação africanista era objeto de repressão, inclusive policial. A abolição da escravatura havia se consumado cerca de 35 anos antes. Ressequindo seu antigo ideal de embranquecimento, a sociedade brasileira rechaçava a cultura dos negros: seus santuários eram invadidos e depredados; suas manifestações artísticas, subestimadas e reprimidas, seus pandeiros, quebrados pela polícia[...] (LOPES, 2003, p. 57)

Para entendermos o processo de consumo e produção musical é importante ficarmos atentos a questão da colonização, pois a cultura foi um grande alvo do processo de dominação. E o samba faz parte dessa cultura através da sua linguagem musical que conta a história do

negro subalterno e invisibilizado que muitas vezes foi reprimido e perseguido por disseminar a sua cultura. Essa linguagem está inserida ao pensamento de Frantz Fanon, nascido na Martinica que ao tratar do pensamento intelectual do negro em seu livro *Pele Negra Máscaras brancas* afirma:

Atribuimos uma importância fundamental ao fenômeno da linguagem. É por esta razão que julgamos necessário este estudo, que pode nos fornecer um dos elementos de compressão da dimensão para - o – outro do homem de cor. Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro. (FANON, 2008, p. 33)

É importante destacarmos o pensamento do autor através de duas palavras fundamentais “falar” e “existir”. Quando se nega a capacidade do negro de se expressar através da sua linguagem também é negada a sua capacidade de existir. E esse processo de negação também acontece no processo cultural dentro das raízes afro-brasileiras nas suas músicas, batuques, danças e religiosidade.

Durante o século XX o samba foi evoluindo e passou a surgir as primeiras escolas de samba na década de 1920. A primeira escola de samba a surgir foi a *Deixa Falar* que possuía as mesmas características da escola de samba da atualidade. Mesmo nesse período ainda havia resistência do samba dentro de uma sociedade que tinha um pensamento colonial racista que ainda criminalizava o samba por fazer parte da cultura do negro. Nesse período começa a aparecer outras escolas de samba formadas por pessoas negras e faveladas conforme podemos afirmar nas palavras de Tinhorão:

Por esse andar da década de 20 se haviam posto em confronto, assim, as duas tendências que iam determinar o futuro do carnaval das camadas populares do Rio de Janeiro: de um lado o carnaval ordeiro e enxertado de artistas da classe média da época (cenógrafos de teatro de revistas, músicos capazes de ler na pauta, pintores e chargistas da imprensa); por outro lado o carnaval das figuras isoladas de fantasiados de piadistas e de blocos sujos e cordões, em acelerada decadência. (TINHORÃO, 1997, p. 90)

De acordo com Tinhorão (1997), havia uma ditadura da divulgação do samba através dos discos e das rádios, de modo que a influência dos herdeiros do samba de batida africana se reduziu a fixação do ritmo básico do carnaval. Mesmo assim, o samba ainda não era considerado como um gênero musical.

Em 1930 começa no Brasil um projeto indenitário nacional encabeçado por intermédio do presidente da época Getúlio Vargas. O samba que era visto como marginal passa a fazer parte da cultura brasileira. O que não era encarado como música dentro de um pensamento colonial das elites ganha e passa a ter uma certa visibilidade e uma “aceitação”. Só nesse momento que o samba passou a ser considerado como gênero musical quando o branco de classe média passou a se apropriar da cultura do negro:

O samba, mesmo, como gênero de música popular, seria inegavelmente criado por compositores de classe média, através da fusão do maxixe e da música dos choros, com o ritmo dos instrumentos de percussão manejados pelos negros. E a maior prova está em que, quando em 1942, após meio século de glórias, carnavalescas, um segundo plano de grandes obras implicou o seu desaparecimento[...] (TINHORÃO, 1997, p. 156)

Na década de 1990 um grupo de estudiosos a fim de propor caminhos de resistência criaram os estudos decoloniais. Esses estudos nasceram após as contribuições dos estudos culturais e pós-coloniais. Um grupo conhecido por latino-americanos dentre eles: Walter Dignolo, Arturo Escobar, Anibal Quijano, Ramón Grosfoguel entre outros. Juntos defendem um pensamento crítico a respeito das sociedades hegemônicas de poder e seus sistemas patriarcal, colonial que tentam subalternizar e invisibilizar as pessoas e suas culturas. E isso aconteceu no projeto de invisibilização dos batuques de samba da Pequena África e que mais tarde deu origem as escolas de samba. Como bem afirmado por Dignolo:

A diferença colonial é fácil de entender e fundamental para entender o básico do projeto modernidade/colonialidade. Que une e separa modernidade e colonialidade, cria-se e estabelece-se a diferença colonial. Não a diferença cultural, mas a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias: raciais e patriarcais, por um lado, e geopolíticas, pelo outro. Noções como “Novo Mundo”, “Terceiro Mundo”, “Países Emergentes” não são distinções ontológicas, ou seja, provêm de regiões do mundo e de pessoas. São classificações epistêmicas, e quem classifica controla o conhecimento. A diferença colonial é uma estratégia fundamental, antes e agora, para rebaixar populações e regiões do mundo. [...] (MIGNOLO, 2005, p. 76)

Para o autor, a colonialidade ainda impera nos regimes que foram extintos, principalmente nos países considerados emergentes e de Terceiro Mundo por trata da urgência a necessidade de descolonizar. Ele substitui o colonialismo externo por um colonialismo interno, pois, as elites continuam excluindo aqueles que não se enquadram e que são considerados subalternos como negros, mulheres, indígenas e LGBTQIA+:

A diferença colonial transformou-se e reproduziu-se no período nacional, passando a ser chamada de ‘colonialismo interno’. O colonialismo interno é, assim, a diferença colonial exercida pelos líderes da construção nacional. (MIGNOLO, 2005, p. 43)

A visão a respeito do colonialismo é crucial para entendermos a trajetória do samba como gênero musical. E por fazer parte da cultura do negro, passou a fazer parte de um projeto de dominação e invisibilização. Proibir de tocar samba era uma forma de negar o negro de existir culturalmente através do controle, oprimindo aqueles que faziam o samba. Pois só era permitido ouvir e tocar aquilo que era imposto pela sociedade e o que não era legitimado pela classe dominante como gênero passava a ser marginal.

Na atualidade, mesmo as escolas de samba tendo uma visibilidade maior, onde gente do mundo inteiro tem a oportunidade de assistir e até mesmo desfilar, continuam sendo reduto das comunidades dos morros e das regiões periféricas do Rio. As comunidades do samba são efetivamente de pessoas negras, pardas e faveladas. Desde 2017 que essas escolas vêm sofrendo ataques das autoridades que administram o carnaval da cidade. Tudo por conta de uma ideologia partidária e fundamentalista religiosa que considera a cultura do negro como subalterna dentro de uma ideia colonialista. Devido a esse tipo de ideia passaram a desqualificar o samba e deixar de distribuir recursos para as escolas.

E mesmo com poucos recursos, o samba continua sendo um fenômeno de resistência. Por conseguinte, muitas escolas, através das letras dos sambas, estão dando voz questões que falam da religiosidade e da luta do povo negro, tocando na ferida da política. Ainda hoje o negro sua cultura, e memória não são considerados importantes. Como exemplo, ecoam em nossa memória as últimas palavras do norte-americano George Floyd: *I can't breathe!* (Não consigo respirar!) – Homem negro assassinado por policiais brancos, ao ser impedido de respirar. Em consequência, houve uma onda de protestos no mundo inteiro com o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam). Em linhas gerais, podemos dizer que o negro, sua cultura e memória sempre são impedidos de respirar. E para que isso não ocorra, é preciso decolonizar, decolonizar é preciso!

1.4 - SAMBÓDROMO: UMA ESCOLA DA MEMÓRIA

Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória Coletiva* (2006), destaca a relação entre a memória individual e a memória coletiva, entendendo que a segunda influencia a primeira. Ou seja, por mais que a memória individual possua suas particularidades, não consegue se desvencilhar totalmente da memória coletiva. Isso se dá pela força da “contaminação” da sociedade sobre nós. No caso do carnaval, a memória coletiva encontra uma forte aliada, a educação. Através das instâncias da educação a memória coletiva se enreda e é enredada, criando um emaranhado de conhecimentos importantes para a preservação da memória. E, conhecer sobre os acontecimentos que ensejaram o crescente interesse pelo carnaval, torna-se fundamental. Assim, cria-se, aqui um pequeno resumo da(s) história(s) que tornaram possível a existência do carnaval, no Brasil.

Em 1930, Pedro Ernesto estava no comando da prefeitura do Rio de Janeiro e devido a muitas pressões da comunidade do samba oficializou o desfile das escolas de samba. Pois até esse período, o carnaval não era aceito pelo poder público, havia um grande preconceito com a

cultura das camadas populares, pois, tais manifestações populares, não eram legitimadas como cultura pela elite da época. Com essa oficialização as escolas de samba e os desfiles passaram ser reconhecidos culturalmente. E em 1934, fundaram a União das Escolas de Samba. Conforme afirma o estudioso do Samba Sérgio Cabral em uma carta do presidente da UES:

A União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial de brasilidade, para que a nossa máxima festa possa parecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade, amparando mesmo a iniciativa que partiu da Diretoria de Turismo, em tão boa hora criada por V. Exc.^a ia., de fazer reviver o nosso carnaval externo, que traduz toda a alegria sã dessas aglomerações que atraem a admiração dos turistas, dentro do máximo espírito de ordem, uma vitória que engrandece o povo carioca. (...) (CABRAL, 1996, p. 97, 98)

É importante ressaltar que, o então prefeito da cidade do Rio, tinha a intenção de oficializar a festa popular, pois tinha interesse pelas classes populares, além de visar ao lucro e atrair turistas, e aproximar as elites do carnaval. A intencionalidade fez com que as escolas de samba tivessem a visibilidade que sempre mereceram, tornando, de certa forma, a intenção legítima trazendo reconhecimento e alegria para o mundo do samba. No período de 1935 a 1941 os desfiles aconteciam na Praça Onze. Com a destruição da Praça Onze, para a construção da Avenida Presidente Vargas, as escolas passaram a desfilar na Avenida Rio Branco, lugar bastante frequentado pelas elites cariocas.

Percebe-se que a década de 1930 foi impulsionadora para o reconhecimento e a importância das expressões populares para a formação da identidade do povo brasileiro encabeçado. O modernista Mario de Andrade, na semana de arte moderna de 1922, ele e seu grupo de amigos Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Manotti del Picchia, trouxeram para o Brasil, novos valores estéticos e indeníveis da cultura brasileira, valorizando nosso bem maior cultural através de um movimento antropofágico abarcando a cultura indígena, africana, caipira e cabocla que são as múltiplas faces de nossa brasilidade.

O escritor de Macunaíma sempre teve um olhar voltado para os lugares de nossa cultura como patrimônio imaterial. Por conta disso, em 1936, aceitou o convite para dirigir o anteprojeto de criação do futuro SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico), hoje conhecido como IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural). Ele elaborou um anteprojeto para o registro das expressões populares para a instituição. E em 1937, serviu como base a Lei Nº 25 de 1937, essa lei que ressalta a importância do patrimônio histórico do povo brasileiro faz referência as seguintes ideias do anteprojeto de Andrade:

Todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessam à etnografia, com exclusão da

ameríndia [...]; Objetos (fetiches, Cerâmica em geral, indumentária [...]); Monumentos (arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuárias de beira-estrada, jardins...); Paisagens (lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilarejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife [...]); Folclore (música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas. (ANDRADE, 1981, p. 76)

No início, a sua ideia não foi comprada, mas nos anos 70 retomaram a sua ideia. Depois de 18 anos podemos perceber na nossa Constituição de 1988, parte de suas ideias para o que poderia ser considerado como patrimônio cultural, material e imaterial brasileiro:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico

Como é apontado para lei do maior de nosso país, as edificações e espaços que promovem a cultura passam a fazer parte do patrimônio material e imaterial da nação brasileira. Em esse documento se imbrica com o livro de registro de bens elaborado por Mario de Andrade que, 60 anos mais tarde, foi decretada a Lei Nº 9.649, de 27 de maio de 1998, por intermédio do então presidente da República Fernando Henrique Cardoso:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

§ 3º Outros livros de registro poderão ser abertos para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que constituam patrimônio cultural brasileiro e não se enquadrem nos livros definidos no parágrafo primeiro deste artigo.

Esse “livro de registro” da cidade é bastante comentado na obra do estudioso da cidade, Renato Cordeiro Gomes, que tem o objetivo de fazer um assentamento estrutural da cidade, uma forma de conservar as lembranças, de autenticar, legitimar e de preservar as identidades. E o autor informa que:

Registrar (vem do latim *regenerere*, pelo francês *régistrer* – de *regestus*, inscrito) é levar para trás, transcrever, consignar; e, ainda, reter na memória. O livro de registro da cidade conserva-se, por conseguinte, um livro do tombo, que guarda a memória dessa cidade. O funcionário, o escriba (*scriptor*) que a inscreveu nesse livro, preserva-a do esquecimento – o que possibilita seu resgate, enquanto texto. (GOMES, 1994, p. 39)

A passarela do samba, mais conhecida popularmente como “sambódromo”, é um patrimônio que guarda memórias da cidade e da cultura popular. Segundo o dicionário o sufixo *dromo* era usado pelos gregos para definir um estádio de corrida. Na atualidade, tem como referência lugares com grande concentração de pessoas como autódromo, sambódromo e camelódromo. É o que acontece com a palavra “sambódromo”, que seria a corrida do samba, um lugar que conduz a entrada de um templo, de acordo com definição etimológica do dicionário on-line *Michaelis*.

O projeto do sambódromo, idealizado pelo Governador Leonel de Moura Brizola, era criar um local próprio que pudesse acontecer os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, que até antes desse período desfilavam na Presidente Vargas. Naquela época, foi considerado como um projeto bastante ambicioso. Sua construção durou em torno de 110 dias, ficou pronto antes do prazo. Naquela época o projeto recebeu várias críticas da imprensa, ao noticiarem que não ficaria pronto, que iria cair e que a acústica não ficaria boa. No entanto no ano de sua inauguração a tevê Globo não transmitiu os desfiles, como era de praxe, e somente a Tevê Manchete transmitiu.

Dentro dessa proposta de Brizola da passarela do samba, também seria incorporado na sua construção o Centro Integrado de Educação Pública (CIEPs). Essa proposta, tanto do sambódromo quanto dos centros integrados, era de um professor, escritor, antropólogo e vice-governador Darcy Ribeiro. O objetivo central era unir num só espaço cultura e educação. A proposta era que, durante o período letivo, acontecesse a educação formal e no período do carnaval a educação popular. O engenheiro calculista da obra José Carlos Sussekind, escreve uma carta ao grande projetista e arquiteto da obra Oscar Niemeyer, sobre a visão que ele tinha de Leonel Brizola ao construir os CIEPs:

O que mais me atrai, no entanto, nos CIEPs, é sua gênese quase psicológica – de certo modo indireto me faz associar a metáfora do brinquedo do *Cidadão Kane* – na mente de Brizola. Uma única vez, ele me contou que, quando pequeno e muito pobre, se encantava olhando, de fora das grades, para o

colégio inglês (creio eu) de Passo Fundo, com suas três “imponentes” construções: o prédio das salas de aula, a biblioteca e o ginásio coberto. Ele deu, décadas depois, às crianças pobres como ele, o colégio que sonhou frequentar, mas cujas grades sequer podia pensar transpor. Isso é de uma beleza incomum, jogando sobre Brizola um grau de humanidade e emoção que poucos foram, até aqui, capazes de detectar e compartilhar. (CORREIO IMS, 2001)

O sonho do governador Leonel de Moura Brizola era transformar o espaço da passarela do samba, que em 1987, passou a ser denominada Passarela Professor Darcy Ribeiro, um lugar que unisse cultura e educação. O CIEP construído nesse local, tinha a pretensão de atender 16 mil jovens e crianças da cidade. A proposta era que os setores das arquibancadas, se transformassem em uma escola, com 160 salas de aula. O objetivo era atender as comunidades ao entorno. Esse projeto ambicioso multifacetado do patrimônio dava oportunidade de ensino da Pré-escola ao Ensino Médio, além de atender na modalidade de Jovens e adultos em horário noturno.

Eric Hobsbawn, aborda como alguns grupos conseguem desenvolver projetos culturais por meio de seu patrimônio tanto material quanto imaterial quando o autor faz referência as tradições ele afirma que:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas se estabelecem com enorme rapidez. (HOBSBAWN, 1984, p. 9)

As tradições são inventadas pelos grupos sociais e essa questão está bem inserida na trajetória do samba, que começaram com os batuques e deles se originaram as escolas de samba com seus carnavais que fazem parte da memória coletiva de um povo e a passarela do samba tornou-se patrimônio cultural e imaterial brasileiro. Do ponto de vista do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan no seu livro *Espaço e Lugar – a perspectiva da experiência*, aborda a relação do espaço arquitetônico com o humano:

Quando um operário cria um mundo, ele não apenas modifica o seu próprio corpo como a natureza exterior. Uma vez terminado o edifício ou complexo arquitetônico, torna-se, então, um meio ambiente capaz de afetar as pessoas que nele vivem. O espaço construído pelo homem pode aperfeiçoar a sensação e a percepção humana. [...] outra influência é a seguinte: o meio ambiente construído define as funções sociais e as relações. (TUAN, 1983, p. 114)

A arquitetura do lugar e o ambiente transformado pelo homem é capaz de estabelecer relações e pertencimentos. O CIEP dentro do Sambódromo tornou-se um espaço integrador em meio a essa transformação urbana. Aquele espaço integrava o patrimônio, educação, cultura e

o samba. E nesse mesmo espaço surge uma escola de samba mirim, a Coração Unidos do CIEP, no ano de 1984, no mesmo ano em que o sambódromo é inaugurado, porém teve a sua primeira aparição no desfile em 1985. De modo que não havia a possibilidade de desassociar a escola regular e escola de samba, ambas aconteciam num só espaço. O professor Maximiano em sua tese fala sobre essa relação entre escola e escola de samba na Passarela Darcy Ribeiro:

O resultado desta integração foi a realização de atividades desenvolvidas por um grupo de professores, educadores e animadores culturais através do Centro de Artes -oficinas de atividades ligadas à produção das escolas de samba para o carnaval com o intuito de envolver as crianças em atividades culturais. Estas oficinas trabalhariam durante o ano letivo com elementos referentes a sambas-enredo, fantasias e alegorias, que culminariam com o desfile dos alunos no Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Corações Unidos do CIEP (Corações Unidos) no período oficial de desfiles carnavalescos. As oficinas seriam desenvolvidas dentro do sistema do horário integral, interagindo com as outras disciplinas didáticas da escola, como matemática, português, história, geografia, educação artística entre outras, resultando em uma rica construção entre educação e cultura. (SOUZA, 2010, p. 43)

Percebemos que essa integração de escola e carnaval proporciona um espaço educacional que estimula vários saberes. A partir do momento que começaram a surgir as primeiras escolas mirins, essa integração maior do carnaval com o público de crianças e adolescentes teve sua expansão.

CAPÍTULO 2 - NA CADÊNCIA DO SAMBA MIRIM

Para contar essa história de Era uma vez das Escolas Mirins, torna-se necessário voltar um pouco na história das chamadas escolas mães e da própria história do carnaval carioca. As escolas de samba surgiram na década de 1920 dos Ranchos de Reis, organizados no carnaval carioca desde 1870, quando se efetuava a concentração de camadas mais baixas da população nos redutos fechados dos morros. A “Deixa Falar” foi a primeira escola de samba que já se ouviu falar daquela época, embora tenha sido um bloco de carnaval, ganhou o título de escola de samba porque foi fundada por professores do novo modelo de samba. O jornalista e pesquisado do samba Sérgio Cabral afirma essa questão:

Deixa falar, primeira escola de samba, nunca foi escola de samba. Foi na verdade um bloco carnavalesco (e, mais tarde, um rancho), criado no dia 12 de agosto de 1928 [...] no bairro carioca do Estácio de Sá, e que, por ter sido fundado pelos sambistas considerados professores do novo tipo de samba, ganhou o título de escola de samba. (CABRAL, 2016, p. 36)

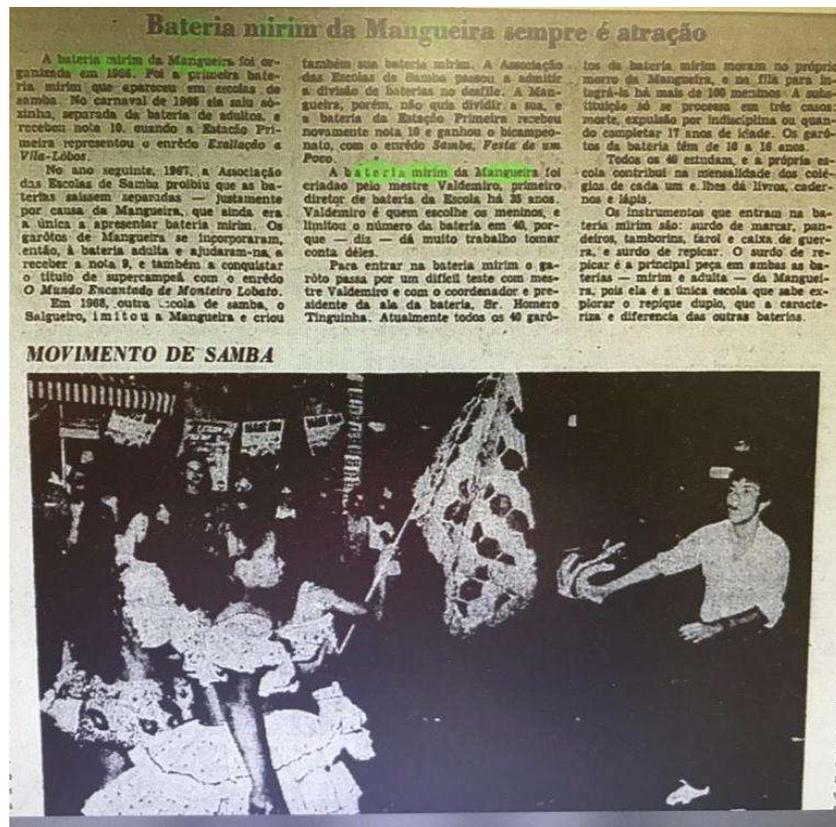
Foi dentro desses blocos, já na década de 1930, que surgiram as primeiras escolas e as primeiras formas de cortejos dessas agremiações. E ao longo da história das escolas de samba,

a presença de crianças nesses ambientes sempre foi bastante marcante. Já nessa época, Cabral aponta que o primeiro bloco infantil da mangueira tinha em torno de 65 crianças e adolescentes entre 7 a 14 anos. Naquele período havia uma competição de blocos, e o infantil foi considerado o melhor grupo carnavalesco daquele ano. Embora a Estação Primeira seja uma precursora ao inserir a criança no samba, ainda na época não havia um entendimento de escola de samba mirim e sim de bloco infantil, que só se deu mais tarde como afirma o estudioso:

O pioneirismo da Mangueira manifestava-se também pela formação de uma escola de samba infantil, uma iniciativa somente consagrada mais de meio século depois, quando a pista destinada aos desfiles das escolas de samba passou a ser utilizado também para uma apresentação das escolas de samba infantil. O pioneirismo coube ao império Serrano que, através do seu passista Careca, formou a escola império do futuro. (CABRAL, 1996, p. 75)

No ano de 1950, de acordo com a revista *Samba em Revista* (2011), as crianças participavam dos desfiles muitas vezes acompanhadas pelos pais, porém escondidas embaixo de alguma alegoria, pois havia muitos problemas com o juizado de menores. Tempos depois começaram algumas aparições de crianças no samba como mostra a imagem abaixo:

FIGURA 1- Reportagem sobre a bateria mirim da Mangueira



Fonte: Jornal do Brasil, 14 de setembro de 1968/ edição :00135

Como podemos ver, essa imagem é do Jornal do Brasil de 1968, na abertura da feira da Providência. O foco dessa notícia é a bateria mirim da escola de samba Mangueira, que foi considerada um dos maiores espetáculos desse dia. A Estação Primeira foi a primeira a levar uma bateria na passarela do samba somente com crianças e adolescentes de 10 a 16 anos. A bateria foi criada com o apoio do mestre Valdomiro, sua intenção era inserir a criança na cadência do samba e levar uma bateria de adultos e outra de crianças. Na época havia em torno de 40 integrantes, pois, segundo o próprio mestre, limitou-se a esse número por “dá muito trabalho tomar conta deles”. Durante esse mesmo ano, a bateria mirim foi uma das maiores atrações da famosa Feira da Providência. Todavia, a Associação das Escolas de Samba, proibiu que as baterias saíssem separadas. Devido a esse episódio acabou o sonho de ter apenas uma bateria mirim.

Depois desse período não se ouviu falar de nenhum outro movimento que inserisse a criança no samba. Somente no final da década de 1970, com o movimento de direitos de crianças e adolescentes, que o público infantil e juvenil foi inserido no samba novamente.

Em 1979 houve um grande movimento da sociedade civil em defender os direitos das crianças e adolescentes mundialmente chamado de Ano Internacional da Criança. Tal movimento foi estabelecido pela comissão de direitos humanos das Nações Unidas (ONU) em parceria com a UNICEF. No ano de 1984, Brasília sediou o I Seminário Latino-Americano de Alternativas Comunitárias de Atendimento a Meninos e Meninas de Rua. Esse movimento ganhou visibilidade nacional.

Com o surgimento da Pastoral do menor e o Movimento Nacional dos Meninos e Meninas de Rua (MNMMR) formaram um movimento pró-infância. Tais movimentos passaram a fazer parte daquelas organizações que já defendiam as crianças e os adolescentes marginalizados, e contra “[...] a desumanização, bárbara e violenta que se encontrava submetida à infância pobre no Brasil.” (SANTOS, 1998, p. 143)

Um outro movimento ocorreu na cidade de Salvador com o educador Cesar Rocca que, ao sair da Unicef nos anos 80, elaborou um projeto de educação para crianças marginalizadas, para implementar um projeto em Salvador convidado pela organização não governamental TERRA Nuova. Rocca denominou o projeto como Axé. De acordo com o seu depoimento:

Axé, sussurrei, Projeto Axé. Os dirigentes, recém-chegados da Itália não entendiam nada e me olharam interrogando-me silenciosamente [...] o axé é o princípio vital, a energia que permite que todas as coisas. Nominando o projeto de axé não estamos apenas prestando homenagem á religiosidade e a cultura afro – brasileira. Estamos afirmando que a criança é o Axé mais precioso de uma nação. (ROCCA, 2000, p. 12-13)

No Brasil essa questão efetivamente alcançou seu maior êxito na década de 1980, quando ocorreu o processo de elaboração da Nova Constituição Brasileira, a partir da emenda popular denominada Criança, Prioridade Nacional. Liderada pela MNMMR e a Pastoral do Menor, que mobilizou a sociedade brasileira com 1,5 milhão de assinaturas na emenda popular que deu origem ao artigo 227 da constituição federal de 1988:

Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.

O movimento no Ano Internacional da Criança também ocorreu no samba. Em 5 de agosto de 1983, um grupo de pessoas ligadas ao morro da Serrinha, no bairro de Madureira, no Estado do Rio de Janeiro, criaram a primeira escola mirim, nascendo então a Império do Futuro. Tendo como fundador o senhor Arandir Cardoso dos Santos (Careca), integrante da Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. Arandir nasceu, cresceu e viveu respirando o carnaval carioca. Desde os tempos de moleque, no início da década de 1950, desfilava na ala “Periquitos do Império Serrano”. Já ensaiava passos que terminava por fazer história, sobretudo após a criação da ala Sente o Drama, grupamento que introduziu a estética do passo marcado no carnaval carioca, e mais tarde a primeira escola mirim. Em depoimento ao jornal O Globo ele diz que:

Em 1979, no Ano Internacional da Criança. Tive a ideia porque criança não pode ser notícia só quando cheira cola, usa crack, mora na rua. Queria algo que dessa chance de uma profissão ligada a carnaval, revelasse os sambistas de amanhã, salvasse vidas da criminalidade e mostrasse crianças servindo de exemplo a outras. Eu era vice-presidente e falei ao presidente que queria botar uma escola de samba de crianças à frente do Império: “É inédito. Carnaval é ousadia, se você não ousar não chega a lugar nenhum.” Mas ele ficou com medo. Minha própria escola não acreditou. Só em 1983 consegui fundar. (JORNAL O GLOBO, 15/02/2015)

Careca foi o precursor em trazer a luta pelo movimento dos direitos das crianças nas escolas de samba mirins. Principalmente daquelas historicamente excluídas que vivem em comunidades e nos morros à margem da sociedade. Seu objetivo era inserir um público diversificado entre 5 e 17 anos de idade na cultura popular: o carnaval brasileiro. Abrindo alas para novas agremiações de escolas mirins. Hoje a Império do futuro propõe para o seu público de crianças e adolescentes oficinas de adereços, ritmo e de canto e aulas de histórias proporcionando experiências extracurriculares.

FIGURA 2 – Abre-alas da primeira escola mirim, fundada em agosto de 1983.



FONTE: Fonte: Acervo Digital de Cultura Negra Cultne: 10/03/1985

Em 1984 ocorreu o primeiro desfile da Império do Futuro. Esse projeto pioneiro do senhor Arandi tinha o objetivo de montar uma escola que entrasse antes da escola mãe Império Serrano, com o enredo “Serrinha fiel às suas origens”. De acordo com o idealizador, em entrevista ao Acervo Digital de Cultura Negra – Cultne (1985), após as crianças passarem no sambódromo, teria: “Aguardem! Nossos pais vêm aí, nossos avós e bisavós vem aí [...] (talvez em forma de cartazes) [...]”. Contudo, o sonho de entrar com as crianças no desfile não pôde acontecer, pois as crianças foram proibidas de entrar. Para Arandir, esse foi o momento de maior desafio à frente da escola, é o que afirma em uma entrevista dada a Ricardo Dias na Revista Cartilha do Samba:

[...]nós passaríamos antes da primeira agremiação na segunda feira de carnaval, abrindo a noite do antigo grupo 1, hoje o Especial. O maior desafio, no entanto, foi depois de tudo acertado, tentar entrar na avenida e sermos proibidos de desfilar. Como forma de protesto as crianças sentaram no chão da pista, até que houve uma conversa entre o então coordenador dos desfiles da Riotur [...] (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2015, p. 15)

De acordo com as informações, Martinho da Vila e a cantora Alcione intermediaram a conversa para que os mirins pudessem desfilar na avenida. Tempos depois os portões da passarela do samba foram abertos para a agremiação passar.

FIGURA 3 – As crianças da escola mirim descendo no morro da serrinha 1985, com suas fantasias e adereços.



Fonte: Acervo Digital de Cultura Negra Cultive: 10/03/1985

É importante ressaltarmos, ainda, que no ano de 1983 surgiu a Império das Princesas Negras, escola de samba mirim que foi incluída na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, tendo como projeto piloto a Escola Municipal Gama Filho, que surgiu graças a um projeto de professores e alunos de uma escola pública no Lins de Vasconcelos: “A Escola dá Samba”. Essa escola mirim surgiu em parceria com a escola de samba situada no mesmo bairro, a Lins Imperial.

A Império das Princesas Negras desfilou pelas ruas do bairro em um período de dois anos, em dezembro de 1983 e 1984. No seu primeiro desfile, havia 18 alas com fantasias de mães-de-santo, acendedoras de lampiões, escravos e escravas, moleques, tropeiros, lobisomens e sacis. Integrando cerca de 600 alunos da Escola Municipal Ministro Gama Filho. A escola se apresentou com dois carros alegóricos, sendo um deles o abre-alas, bateria e comissão de frente com 12 “princesas negras”. A duração do desfile foi de quatro horas, no percurso entre a rua Engenheiro Eufrásio Borges e a rua Cônego de Tobias no Méier, onde era localizada a quadra de ensaios da madrinha Lins Imperial. Podemos entender que, diferente da Império do Futuro, a Império das Princesas Negras surgiu dentro de uma escola de ensino regular. Tinha como finalidade um projeto pedagógico sobre o carnaval, que acontecia ao longo do ano, e seu encerramento se dava no fim do ano letivo no mês de dezembro, com o desfile pelas ruas dos bairros. A escola Império das Princesas Negras, em 1983, foi a primeira a ganhar projeção em termo de mídia. Seu desfile foi televisionado pela antiga TVE, e a Rede Globo de Televisão fez alguns *flashes*. Estes foram os únicos desfiles da Império das Princesas Negras, pois o projeto

não teve continuidade e nem patrocínio. Devido a essa trajetória, muitos consideram a Império das Princesas Negras como a primeira escola mirim.

Embora haja posicionamentos diferentes sobre o início da primeira escola de samba mirim, preferimos nos ater às informações apresentadas nas publicações da Revista Cartilha do Samba, e de pesquisadores como Maximiliano de Souza (2010), Guilherme Ayres Sá (2013) e Carla Machado Lopes (2019), todos apontam a Império do Futuro como a primeira agremiação mirim. Portanto, essas informações foram basilares para traçarmos um panorama sobre as mirins.

Em 1985, surgiu a Escola de Samba Mirim Coração Unidos do CIEP, que foi fundada nas escolas do sambódromo, organizada pelos professores. Na época, a senhora Marlene Monteiro, atuava como presidente da escola de samba e coordenadora do programa Escola de Bamba disse:

A partir de então foi implementado o Projeto Escola de Bamba. Todo o trabalho desde a fundação é desenvolvido através de projetos com professores que são capacitados por profissionais ou militantes no carnaval para aplicarem os conhecimentos com os alunos. Antes apenas nas escolas existentes nas dependências do sambódromo e a partir de 1992 toda a área da I CRE e posteriormente, sendo estendido para toda rede municipal de educação. (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2016, p. 30)

A escola ensaiava no ginásio da passarela do samba até o ano de 1994 e seu símbolo é o arco do sambódromo. Hoje a escola é formada por mais de 30 escolas públicas que visam fazer uma integração entre o programa pedagógico da escola com os desfiles. Em média, 180 professores coordenam esse projeto. Para participar do projeto, a criança precisa ter um bom desempenho escolar. Ali há uma participação efetiva da criança com o samba, pois ela participa da escolha do samba enredo, ajuda na composição da letra e da criação da sinopse. Além de participar das oficinas de adereços, fantasias e alegorias. É importante ressaltar que elas participam de oficinas de canto, redação, danças e coreografias. (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2016)

Em 1987 surgiu a Mangueira do Amanhã. Uma de suas fundadoras foi a cantora Alcione (hoje presidente de honra) e Chiquinho da Mangueira. A escola faz parte de um dos projetos sociais da escola mãe Mangueira que incluem jovens e adolescentes entre 5 a 17 anos. De acordo com Rezende Arleson (2017):

Sendo um dos projetos que compõem o Programa Social da Estação Primeira-a Mangueira do Amanhã teve como inspiração o projeto implantado por Arandir Cardoso dos Santos (o careca do Império serrano), cujo objetivo era retirar crianças jovens do ócio proporcionando-lhes uma ocupação. Resultando em uma nova oportunidade de melhora na qualidade de vida

através do livramento das drogas, abandono e marginalidade com o foco de enraizar as tradições locais e disseminar a maior expressão da cultura do povo carioca- o samba carioca em especial. (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2017, p. 8)

Muitas dessas crianças viraram grandes talentos que, mais tarde, passaram a pertencer à escola do segmento adulto.

Em 1988 surgiu a Herdeiros da Vila, tendo como presidenta a senhora Dinorá, que ficou no posto por quase duas décadas. A escola é uma grande descobridora de talentos! Tem um ateliê de reciclagem de fantasias e desmonte de alegorias. Nesse local, crianças e adolescentes podem confeccionar as suas indumentarias tanto para os integrantes da comunidade quanto para as alas comerciais. Participam desse projeto jovens e crianças da comunidade do Morro dos Macacos em Vila Isabel, moradores da Gamboa, Providência e entorno da cidade do samba. Proporciona, também, aulas de bateria, percussão, mestre-sala e porta-bandeira. Esse curso é aberto para estudantes que precisam estar matriculados na escola e comprovar assiduidade.

Em 1989, foi fundada pela senhora Mirtes, mãe de Leonardo Alegria, a Aprendizizes do Salgueiro. Assim como as outras escolas, atende a criançada com seus projetos sociais de escola de carnaval com oficinas de passistas, mestre-sala e porta-bandeira, aulas de percussão e bateria.

Nesse mesmo período surge a escola Ainda Existem Crianças na Vila Kennedy, tendo como presidente a senhora Maria da Conceição Cardoso Fonseca, mais conhecida no mundo do samba como Dona “Turquinha”.

Na década de 1990 outras escolas foram surgindo. Até o ano de 1990 as escolas mirins desfilaram na Rio Branco. Em 1991 desfilaram quatro escolas na Marques de Sapucaí: Flor da Manhã, Mangueira do Futuro, Herdeiros da Vila e Coração Unidos do Ciep.

Somente em 1991, sete anos mais tarde, a escola Império das Princesas Negras ressurgiu como Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Mirim “Infantes do Lins!” Tendo como objetivo resgatar as crianças da ociosidade fazendo um trabalho cultural. O carnaval passa a ser visto como consequência da cultura. Também em 1991, surge A Flor do Amanhã (projeto do carnavalesco Joazinho Trinta) e a escola Leãozinho de Nova Iguaçu, que desfilou até 1994 e um ano depois deixou de existir.

Em 1992 surge a escola Estrelinha da Mocidade Independente de Padre Miguel. A escola mirim desfilou com alegorias bem-acabadas, parecia uma grande escola. Mas deixou de desfilar em 1994, e voltou a desfilar em 2002. A princesinha da zona oeste, como é conhecida na região, assim como as outras escolas, atende a criançada com seus projetos sociais de escola

de carnaval com oficinas aprendem a técnica para ser passistas, mestre-sala e porta-bandeira, aulas de percussão e bateria, coreografia e evolução. Além aprender o amor pelo samba.

Em 31 de julho de 2001, foi fundada a Filhos da Águia (Portela). A escola oferece aos pequenos sambistas as oficinas de passistas, mestre-sala e porta-bandeira, aulas de percussão e bateria coreografia, e evolução, também oferece aulas de esportes, balé, dança cigana, Jiu-jitsu e pré-vestibular social para os jovens. Estimulando o desenvolvimento social e educacional.

Em 2002, a Pimpolhos da Grande Rio, única representante da Baixada Fluminense. A escola fica situada no município de Duque de Caxias e proporciona para as crianças e adolescentes da comunidade programas como a Escola de Carnaval, que oferece cursos, oficinas de criação e produção de fantasias e alegorias, oficinas de Carnaval com projetos de leitura e escrita, dança afro, teatro, mestre sala e porta bandeira, iniciação musical, cavaquinho, percussão, dança de rua e reforço escolar, além do Barracão Axé que é alugado para eventos culturais com o intuito de angariar fundos para as crianças da comunidade.

Em 2003 a Golfinhos da Guanabara, projeto de uma ONG da Zona Sul dirigida pelo professor Sérgio Murilo Pereira Gomes.

Embora o intuito do trabalho não seja debruçar sobre a fundação e trajetória das escolas mirins, não poderíamos deixar de apresentar um breve panorama do surgimento das agremiações mirins. É importante ressaltar que a estudiosa Carla Machado Lopes (2019) na sua tese de doutoramento: “Entre educação e espetáculo: escolas de samba mirins no Rio de Janeiro”, nos apresenta um histórico mais aprofundado a respeito de como as escolas de samba mirins foram fundadas.

Os desfiles das escolas mirins só começaram a ter projeção quando foram passados para a Marques de Sapucaí. Eles foram transmitidos durante três anos (1991 a 1994) ao vivo pela TV Educativa, hoje conhecida pela TV Brasil.

No período de 1993 a 1996 os desfiles aconteciam na quinta-feira de carnaval. De 1997 até 1999 as escolas passaram a desfilar na terça-feira de carnaval. De 2000 até 2012 retornaram a sexta-feira de carnaval. Um ano após, ocorreu uma mudança no desfile após uma negociação entre uma emissora de TV e a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIERJ) a fim de transmitir os desfiles. O grupo A passou a desfilar na sexta e sábado de carnaval. Devido a essa visibilidade do grupo A, que antes era conhecido como de acesso, as Escolas Mirins voltaram a desfilar na terça-feira de carnaval.

Nas pesquisas realizadas até o presente momento em sites, revistas ou em artigos não foram encontradas maiores informações a respeito dos projetos realizados em cada agremiação mirim. Percebe-se que, grande parte delas, possuem redes sociais como Facebook e Instagram

e muitas vezes essas redes apresentam informações um pouco superficiais a respeito das escolas. Em sua maioria, assim como a Associação das Escolas Mirins do Rio de Janeiro, não possuem site próprio até o momento da pesquisa. Outras, estão vinculadas aos sites das escolas mães e que muitas vezes não apresentam informações abrangentes, ou o próprio site encontra-se, segundo eles, “em construção”. Em outras, as mirins nem são mencionadas. A única escola que tem o seu próprio site, que consta maiores informações desde as letras de sambas enredo anteriores, informações históricas e projetos realizados na escola, é a Pimpolhos da Grande Rio.

2.1- AS ESCOLAS DE SAMBA MIRINS (RJ) E SUA LIGA

As escolas mirins, assim como as denominadas escolas mães, também possuem um órgão que organiza todos os desfiles. Em 20 de maio de 1988, foi fundada a Liga Independente das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a LIESM-RJ. A presidenta era a Maria da Conceição Cardoso Fonseca, que cuidava da organização das escolas mirins até 2002. Já no final dos anos 90, algumas escolas ficaram insatisfeitas com algumas medidas tomadas pela direção da (LIESM-RJ), e desligaram-se da instituição. Algumas escolas continuaram desfilando pela Liga de 2002 até 2006, como Infantes do Lins, Mel do Futuro e Império do Futuro.

Em 26 de julho de 2002 foi fundada a Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro, a AESM-RJ, pelo professor Sérgio Murilo. Esta entidade passou a organizar o desfile das crianças desde 2003. Através da criação da Associação, definiu-se que as escolas de samba mirins seriam, doravante, projetos de educação social e pedagógica de complemento ao ensino formal, para jovens de 5 a 21 anos, cujo foco passaria a ser a capacitação profissional, a partir dos ofícios inerentes a escola de samba. As agremiações identificadas oficialmente como Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim, possuem o mesmo segmento das escolas oficiais: enredo, comissão de frente, alas, alegorias, destaques, mestre-sala e porta-bandeira, intérprete, mestre de bateria, passista, baiana, carnavalesco, comissão de carnaval, compositores e comissão de frente.

Figura 4 – Foto do troféu Olhômetro.



Fonte: Revista Cartilha do Samba, 2019.

A figura retrata o Troféu Olhômetro, idealizado pelo professor Sergio Murilo que na época presidia a Associação das Escolas de Samba mirins do Rio de Janeiro. Diferente do segmento adulto, que faz a premiação do 1º ao 6º lugar, no samba mirim não há aquela competição que observamos nas escolas mães. No segmento infantil e juvenil não há apenas um vencedor, todos são campeões, as mesmas escolas podem ganhar no mesmo quesito nas diversas categorias como intérprete, ala das baianas, fantasias, alegorias, adereços...

Com o falecimento do professor Sérgio, que ficou à frente da AESM durante dois anos, o então presidente Edson Marinho assumiu a direção das agremiações. Marinho contribuiu bastante para o fortalecimento dos desfiles dos pequenos, criando também o Estandarte do Samba Mirim. É importante ressaltar que a sua atribuição vai além dos desfiles pois, durante todo o ano ocorrem eventos sociais nas comunidades como: eventos esportivos, oficinas, cursos para a criançada, produção das obras em CD e a revista Cartilha do Samba. É importante destacar que há um sorteio que define a ordem dos desfiles e que a festa de apresentação dos enredos acontece na Cidade do Samba. Dessa forma, a organização não perde nada para as escolas do segmento de adultos. É o que podemos entender diante das palavras de Marinho: “Ver que crianças estão felizes por estarem fantasiadas e cantando o samba de suas escolas, me faz pensar que vale a pena todo o sacrifício que é organizar os desfiles e estar à frente da AESM- RIO”. (CARTILHA DO SAMBA, 2017, p. 13)

Assim como o segmento adulto, as mirins também abrem os desfiles com uma corte real do carnaval mirim (CARTILHA DO SAMBA, 2017). Há um concurso interno onde o candidato precisa ter samba no pé e carisma. E essa corte é composta por uma rainha, duas princesas e um rei Momo. Não poderia deixar de acrescentar que os petizes também participam da lavagem simbólica da Marques de Sapucaí. Nessa ocasião cada agremiação leva em torno de 10 crianças para participarem desse momento tão importante para dar início ao carnaval.

A AESM-RJ não fica responsável apenas pela organização dos desfiles. Cabe a ela planejar e gerir os projetos desenvolvidos nas escolas através de cursos, oficinas e atividades esportivas para crianças e jovens. Em 2011, a entidade definiu que as escolas mirins seriam um Projeto de Educação Social com política de complemento ao ensino formal. Foi criado um grupo de Educação formado nas mais diversas áreas de conhecimento, compostos por formados em pedagogia, biblioteconomia, arquivistas, artistas das mais diversas áreas culturais, historiadores, pesquisadores, compositores e jornalistas (CARTILHA DO SAMBA, 2013). Esse grupo foi reunido a fim de desempenharem pesquisas que contribuam para a manutenção das tradições da cultura do samba, com as identidades e a cultura dos povos negros conforme é afirmado em suas diretrizes:

As atividades que reforcem e de visibilidade da cultura afro-brasileira e principalmente o Samba e as Escolas de Samba em geral.

Evidenciar que estes jovens desenvolvem um importante papel para a salvaguarda da tradição e da identidade afro-brasileira contida no fazer do samba e no cotidiano das escolas como patrimônio imaterial brasileiro, na formação de plateia consciente de seu papel na sociedade.

Na capacitação técnica e artística dentro da economia do carnaval para a melhoria de qualidade de vida do público-alvo.

Disseminar o conhecimento natural da população afro-brasileira focando a importância da história do nosso povo para que eles possam fazer a inter-relação entre o conhecimento e o etno-reconhecimento.

Visamos retorno do público-alvo à escola formal para que paralelamente alcance a educação para o desenvolvimento sustentável.

Por fim auxiliar e servir como base para aplicação e o desenvolvimento da lei 10.639/03 que estabelece a inclusão no currículo oficial da Rede de ensino Público a temática “História e Cultura Afro- Brasileira e dá outras providências. (CARTILHA DO SAMBA, 2013, grifos nossos)

Mais à frente poderemos perceber que uma das formas de reafirmar a cultura do povo negro é através da letra do samba enredo, que pode proporcionar ao público das escolas mirins um grande conhecimento a respeito de suas ancestrais questões que debruçam sobre afro-brasileira.

Atualmente, cerca de 40 mil crianças e jovens participam dos desfiles das agremiações filiadas à ASM-RJ (Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro). O desfile inicia às 17 horas e termina a meia noite e cada escola tem de 15 até 30 minutos para desfilar na Sapucaí. As crianças e adolescentes são aptas a desfilarem desde que estejam matriculados na escola de ensino regular pública ou privada. Antes de iniciar o desfile, todos tem o orgulho de cantar o hino da AESM- Rio que representa os pequenos bambas:

Somos da família AESM-RIO
 O futuro, o amanhã
 A nova geração de Aprendizes
 Inocentes, crianças Petizes
 Golfinhos num mar de fantasia
 Herdeiros da alegria
 Miúda poesia pelo ar
 Na passarela a ecoar
 Como Pimpolhos trazemos algo mais
 A nossa Estrelinha vai brilhar
 Pra Tijuquinha iluminar
 Filhos Infantes da nação da esperança
 No nosso carnaval Ainda Existem Crianças
 Venha pra cá extravasar
 Comemorar, sentir arrepios
 Na nossa festa vem dar gargalhadas
 Sambando junto com a criançada (REVISTA CARTILHA DO SAMBA,
 2014)

O hino é um elemento bastante simbólico e importante. Representa todas as comunidades do samba mirim, pois desperta na criança um certo orgulho, alegria e pertencimento por fazer parte de uma agremiação mirim.

A AESM-RJ, como toda entidade organizacional, possui um regimento a fim de estabelecer as normas, critérios e fiscalizar ações disciplinares como órgão regulador, todas baseadas no Estatuto da Criança e Adolescente – Lei Nº 8.069 de 13 de julho de 1990. É importante salientar que, para garantir os direitos da criança tanto moral quanto físico, as escolas mirins precisam apresentar uma autorização dos responsáveis para o juizado de menores. É o que podemos observar no Regimento Interno da AESM- RJ de 2013:

Art. 20º- Apresentar-se no dia do desfile oficial com alegorias que não ultrapassem as medidas:

Largura de 8 (oito) metros fixos ou 10 (dez) metros desmontáveis, compreendendo-se como tal os que possam ser desmontados manualmente;

Comprimento, não superior a 8 (oito) metros; A criança não poderá ficar acima dos 3 (três) metros do chão e sim 2 (dois) metros do piso do carro alegórico;

Parágrafo Único: Haverá fiscalização nos locais de confecções dos carros alegóricos por pessoas determinadas pela direção da AESM-RIO, e se não estiver dentro do regulamento terá multa de 5 (cinco) salários-mínimos.

Art. 21º- Dotar suas alegorias de equipamentos que propiciem segurança adequada aos componentes (Destaques ou Figuras de Composição) que sobre elas desfilem acima de 2 (dois) metros do piso do carro alegórico, como cintos de segurança, guarda – mancebo e outros.

Art. 23º- Cumprir o que determina a resolução emitida pela Diretoria de Serviços Técnicos do Corpo de Bombeiros Militares do Estado do Rio de Janeiro, que versa sobre os procedimentos a serem adotados para a confecção e liberação de alegorias e as normas estabelecidas pelos demais órgãos competentes.

Art. 24º- Mestre de Bateria em apresentação pública não pode ter a idade superior a 25 anos. Multa de 1 (hum) salário-mínimo.

Art. 25º- Coreógrafo da Comissão de Frente, independente da formação acadêmica, deve ter formação técnica de dança e idade máxima de 25 anos, não pode vir na frente da Escola e nem das Alas. Multa de 1 (hum) salário-mínimo.

Art. 26º- O casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira não pode passar da idade de 16 anos.

Art. 27º- O Intérprete de Samba de Enredo deverá ter até 18 anos.

Art. 28º- Rainha de Bateria e Princesa não podem ultrapassar a idade de 10 anos.

Art. 29º- As meninas com idade entre 11 e 18 anos podem compor o quadro de destaques, carros alegóricos ou desfilar em Alas. Idem aos meninos.

Art. 30º- A idade máxima para ritmistas é de 18 anos completos e não é permitido adultos fantasiados dentro das Alas no dia do desfile, sob hipótese, alguma.

Art. 31- As assistas femininas até a idade de 11 anos não podem usar qualquer tipo de biquíni.

Art. 32º- Não é permitida presença de adulto fantasiado ou não no meio das Alas. A Harmonia será feita pelas laterais no dia do desfile.

Parágrafo Único: Exceto Crianças Especiais e fantasiadas

Art. 38º- Por ordem de desfile a 2ª (segunda) Escola de Samba Mirim, só vai entrar na área de concentração para área da Armação, quando a última Ala da 1ª (primeira) Escola de Samba Mirim estiver na metade da Avenida, e o som estiver desligado. A Agremiação entrará evoluindo até a ordem de início da Direção do Desfile em acordo com o responsável da locução, considerando o tempo de 2 (dois) minutos para o esquentar de cada Escola de Samba Mirim.

Art. 39º- O tempo de duração de desfile de cada Escola de Samba Mirim será no mínimo de 15 (quinze) minutos e no máximo de 30 (trinta) minutos.

Art. 46º- Todas as Agremiações deverão respeitar a saída dos carros alegóricos pela rua Salvador de Sá e seus componentes sairão pela Praça da Apoteose.

Art. 51º- Os casos omissos neste Regimento Interno serão apreciados em Assembleia Geral da AESM-RIO, consoante seu Estatuto Social e submetidos à decisão da Diretoria e Presidente da AESM-RIO, com a aprovação da Assembleia Geral.

Para uma melhor visualização das escolas de samba mirins do Rio de Janeiro podemos destacar três características: O nome dessas agremiações, a cor da bandeira que as representam e se essa escola teve origem ou não de uma escola mãe, como pode ser observado abaixo:

Quadro 1- Escolas de Samba Mirins associadas à AESM-RJ até o ano de 2020.

Agremiações Mirins	Bandeira	Escola Mãe
Ainda existem crianças na Vila Kennedy	vermelho e branco	Não
Coração Unidos do CIEP	amarelo, branco e laranja	Não
Golfinhos da Guanabara	amarelo e azul	Não
Pimpolhos da Grande Rio	vermelho, verde e branco	Grande Rio
Miúda de Cabuçu	azul e branco	Unidos de Cabuçu

Mangueira do amanhã	verde e rosa	Mangueira
Filhos da Águia	azul e branco	Portela
Inocentes da Caprichosos	azul e branco	Caprichosos de Pilares
Império do Futuro	verde, branco, ouro e prata	Império Serrano
Herdeiros da Vila	branco e azul	Vila Isabel
Aprendizes do Salgueiro	vermelho e branca	Salgueiro
Infantes do Lins	verde e Rosa	Lins Imperial
Estrelinha da Mocidade	verde e branco	Mocidade Independente de Padre Miguel
Petizes da Penha	verde e branco	Não
Nova Geração Estácio	vermelho e branco	Estácio de Sá
Tijuquinha do Borel	amarelo e azul	Unidos da Tijuca

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Percebemos tanto no regimento interno quanto no quadro apresentado, que as mirins, assim como as escolas mães, possuem regras que se adequam de acordo com a faixa etária, a fim de que o desfile ocorra de maneira ordeira, dessa forma, cada escola precisa se enquadrar nas regras impostas pela AESM-RJ. É digno de nota que, assim como as escolas de “gente grande”, as escolas mirins também possuem bandeiras com cores que as representam, umas se originaram de escolas mães e outras são independentes. Ao observamos a localização de cada escola, o lugar de onde elas se originam, percebe-se que há quase uma totalidade das escolas pertencentes a cidade do Rio de Janeiro e suas regiões suburbanas e periféricas. O que chama atenção é que apenas uma delas pertence à Baixada Fluminense, a Pimpolhos da Grande Rio, que passa a ser um lugar de representatividade do samba mirim na baixada em Duque de Caxias. Essa escola, em especial, o pesquisador consegue ter um acesso melhor as informações através de site e redes sociais a respeito de seu funcionamento e seus fundamentos filosóficos. Por esse motivo, foi dedicado um capítulo a essa agremiação.

2.2 - ABRE ALAS: BAIXADA UM LUGAR DE SAMBA MIRIM

A escola de samba mirim Pimpolhos da Grande Rio nasceu em 2002 com o propósito de participar dos desfiles das escolas mirins organizado pela Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM- RJ).

Em 2003 estreou na Marques de Sapucaí com crianças da comunidade caxiense, sendo a única representante da baixada até os dias atuais.

No ano de 2004, ela se transformou em ONG e passou a ser uma instituição independente da sua escola “mãe”, a Acadêmicos da Grande Rio, levando a sua própria missão – visão, valores e objetivos – criando o Programa de Aprimoramento em Artes (Arte e Folia) que teve apoio do Fundo Nacional de Cultura (MINC). Esse programa oportunizava os jovens a aprenderem técnicas artísticas voltadas para a produção de carnaval. Na atualidade, muitos desses jovens, agora adultos, foram beneficiados profissionalmente, produzindo fantasias e alegorias para as Escolas do Grupo Especial.

Já em 2005, a anteriormente chamada Arte e Folia passa a ser denominada Escola de Carnaval. O objetivo central da mudança desse programa era aprimorar, através da criação de uma plataforma de pesquisa, a produção e desenvolvimento do carnaval. Nesse mesmo ano, por intermédio da Escola de Carnaval, foi criado um programa de bolsas que ofereciam cursos de inglês, dança e informática para o público infantil e juvenil que participava da Escola de Carnaval da Pimpolhos.

Dos anos de 2006 a 2009, a Escola de Carnaval realizou um aprimoramento em Artes Carnavalescas – Arte e Folia. Esse programa aconteceu em parceria com o Ministério da Cultura, através do Fundo Nacional de Cultura. Nesse período foram realizadas algumas oficinas de artes carnavalescas para os jovens caxienses, que culminou no desfile da Sapucaí. Desde então, a Pimpolhos, vem dando oportunidades para que os jovens da baixada, que estão à margem em relação a alguns pontos privilegiados do Rio, tenham acesso à arte, à cultura do samba e à alegria contagiante que só o carnaval pode causar. Se não fossem as parcerias com empresas privadas, secretaria de cultura de Duque de Caxias e Ministério da Cultura, não seria possível ver o brilho no olhar da criança nos shows, desfiles, nas oficinas e na avenida, pois além de ensinar o samba no pé ainda faz um papel social. Muitas dessas crianças periféricas são esquecidas pelos nossos governantes, devido ao “lugar” em que vivem.

A palavra “lugar” vem do latim *Lócus*, que significa literalmente lugar, posição ou local. A ideia de lugar tem sido bastante discutida no meio acadêmico e pode ser vista através de várias perspectivas, tanto do ponto de vista geográfico quanto social. Uma dessas características

está relacionada à identidade que o homem cria com ele. O lugar que pretendo destacar está dentro do conceito de Topofilia do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (1980), que é o elo efetivo entre a pessoa e o lugar. Sua abordagem tem um viés da psicologia, tratando a questão afetiva produzida pela humanidade com conceito de lugar. Para o autor, espaço e lugar seria um espaço que se desenvolva um laço afetivo através de experiências individuais e coletivas:

[...] um termo abstrato para um conjunto complexo de ideias. Pessoas de diferentes culturas diferem na mesma forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e medi-las. As maneiras de dividir o espaço variam enormemente de sofisticação, assim como as técnicas de avaliação de tamanho e distância. Contudo, existem certas semelhanças culturais comuns, e elas repousam no fato de que o homem é a medida de todas as coisas. Em outras palavras, os princípios fundamentais da organização espacial encontram-se em dois tipos de fato: a postura e a estrutura do corpo humano e as relações (quer próximas ou distantes) entre as pessoas. O homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais. (TUAN, 2013, p. 49)

A periferia relaciona-se a um lugar em que os indivíduos vivem em condições subalternizadas com moradias precárias e alto índice de violência. Lugar em que muitos são excluídos socialmente e culturalmente. Quando refiro escola das margens é porque muitas crianças que fazem parte do projeto da Pimpolhos são marginalizadas socialmente. Por viverem nas periferias da Cidade de Duque de Caxias, em condições subalternizadas, com moradias precárias sem saneamento básico e, muitas vezes, são excluídas da sociedade como pobres, negros e pessoas que moram na favela. É na margem que a escola de samba mirim passa ser um espaço de cultura e lazer para a maioria das crianças que vivem nessas condições, trazendo viço e esperança para eles.

A escola de samba mirim passa a ser um lugar de pertencimento e identitário, mesmo não sendo sólido como uma rocha numa sociedade líquida - moderna como ressalta o sociólogo Zygmunt Bauman (2004):

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm solidez de uma rocha, não são garantidos por toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que os próprios indivíduos tomam, os caminhos que percorre, a maneira como age- são fatores sociais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer as pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo destino, uma condição sem alternativa. (BAUMAN, 2004, p. 17)

Para muitas crianças e jovens da cidade de Caxias, a escola mirim passa a ser um lugar de pertencimento e identidade para a formação desse indivíduo por intermédio da manifestação cultural do samba. Grande parte da população periférica só tem acesso às práticas culturais

dentro da escola regular e quando a escola dá visibilidade para elas. A cultura popular do samba, além de criar todo um imaginário, também passa a ser uma manifestação das identidades.

O polonês Bauman na obra *Vidas Desperdiçadas* (2005), trata de uma posição entre os incluídos e excluídos. O autor sistematiza a exclusão da seguinte forma: por meio da globalização; por meio do progresso econômico; e por meio da construção da ordem. Nessa obra, ele afirma que um grande problema contemporâneo é não saber o que fazer com lixo. E faz uma comparação aos seres humanos periféricos como refugo e excluídos do lugar na sociedade:

A produção do “refugo humano”, ou, mais propriamente, de seres humanos refugados (os “excessivos e redundantes”, ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar), é um produto inevitável da modernização, um acompanhante inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da construção da ordem (cada ordem define algumas parcelas da população como “deslocadas”, inaptas ou indesejáveis) [...] (BAUMAN, 2005, p. 12)

Durante anos a Pimpolhos da Grande Rio, que deriva de uma escola mãe (Escola de samba Grande Rio), fez uma parceria com a Secretaria de Educação de Duque de Caxias para levar o seu projeto às escolas municipais – projeto Pimpolhos na Escola. É importante ressaltar que, na baixada, muitas crianças não têm acesso à área de lazer e cultura. A escola mirim passa a ser um agente de inclusão da cultura para pessoas que são consideradas como refugo, mantendo um estreito laço com a comunidade, estimulando a sociabilidade, inspirando muitas crianças a evitarem o tráfico de drogas, por exemplo. De acordo com a revista *Cartilha do Samba*:

Tradicionalmente, as grandes escolas e outras associações educacionais preparam as crianças para vivenciarem, com segurança e respeito, a grande festa da alegria popular. Criou-se uma associação que a exemplo do que fazem os adultos, preparam as crianças com enredos educativos e construtivos. Cantam suas histórias infantis, cantam o seu país, sua cidade, sua família e seus direitos regulamentados no Estatuto da Criança e Adolescente. (CARTILHA DO SAMBA, 2009, p. 7)

A Pimpolhos atua dentro das escolas das comunidades, que são vistas como territórios marginais. E uma delas foi na comunidade do Parque Vila Nova na Escola Municipal Darcy Ribeiro. Lugar localizado no centro da cidade, paradoxalmente, não oferece condições e oportunidades para as crianças e jovens que vivem ali. De acordo com Bauman em seu livro *Comunidade* (2003), ele afirma que todas as palavras apresentam significados e que algumas deixam sensações. O autor trata comunidade como algo sensorial, que nos remete a algo bom, prazeroso e acolhedor: Para começo, comunidade é um lugar cálido, um lugar calmo e aconchegante.

É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado. (BAUMAN, 2003, p. 4)

Para o autor a comunidade é um lugar de pertencimento e transformação das identidades. E continua debruçando a respeito do conceito de comunidade:

As palavras têm significados: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra “comunidade” é uma dessas. Ela sugere uma coisa boa: o que quer que “comunidade” signifique, é bom “ter uma comunidade”, “estar numa comunidade”. Se alguém afasta do caminho certo, frequentemente explicamos que sua conduta reprovável dizendo que “anda em má *companhia*”. Se alguém se sente miserável, sofre muito e se vê persistentemente privado de uma vida digna, logo acusamos a *sociedade* o modo como está organizada e como funciona. As companhias ou a sociedade podem ser más; mas não a comunidade. *Comunidade*, sentimos, é sempre uma coisa boa. (BAUMAN, 2003, p. 07)

De acordo com o dicionário, o verbete “comunidade” é um substantivo feminino que pode ser definido por um grupo local, de tamanho variável, que ocupam o mesmo território geográfico e que estão unidos pela mesma herança cultural e histórica.

Atualmente, o termo comunidade passou a ser designado de forma pejorativa, tendo ligação com as favelas brasileiras, após a política de urbanização que algumas passaram. O lugar é sempre representado pela desigualdade social, com moradias precárias, sem saneamento básico, onde seus cidadãos encontram-se à margem da sociedade.

O projeto da Pimpolhos nas escolas, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação (SME) da Prefeitura de Duque de Caxias, propõe ações pedagógicas de maneira lúdica e cultural, dialogando com os conteúdos curriculares do ensino regular, valorizando sempre os saberes dos educandos, levando em conta a realidade local. Esse projeto leva ao público infantil e juvenil a cultura através da ludicidade. É importante ressaltar que todas as disciplinas escolares são contempladas, desde a alfabetização aos conteúdos de Língua Portuguesa, Matemática, História, Geografia, Ciências e Educação Física. Estimulando sempre a construção do conhecimento e do pensamento crítico. Sempre levando em conta os saberes dos alunos e realidade local. De acordo com o site da Pimpolhos da Grande Rio:

Acreditamos que a arte é um poderoso veículo de transformação social. Por isto, realizamos um forte trabalho de conscientização aliado a atividades lúdico-pedagógicas da nossa plataforma **Escola de Carnaval**, abrindo espaço para debates e reflexões. A importância do reaproveitamento e o uso consciente dos materiais também é chave do nosso processo criativo, e nossas atividades são desenvolvidas em cima de valores fundamentais para a formação dos jovens e suas famílias, como o respeito ao meio ambiente, a colaboração e o espírito de equipe. (ESCOLA DE CARNAVAL, 02)

Criando assim uma identidade que é descrita nas palavras do professor Stuart Hall:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (HALL, 2006, p. 49)

A Pimpolhos, é uma instituição culturais que leva a cultura nacional do samba de maneira lúdica, tendo como ponto de partida o gênero musical samba e suas nuances como o samba-enredo, samba- de -partido -alto, samba-canção, samba exaltação e samba duro. É por intermédio do samba que essa cultura chamada de “popular”, que foi aprimorada na região à margem da cidade do Rio de Janeiro, conhecida na literatura como “Pequena África”, que se construiu a identidade do samba, lugar que corresponde hoje à região da Gamboa, Cidade Nova e a Praça XV. De acordo com José Ramos Tinhorão:

As escolas de samba constituem, aliás, a última criação das camadas populares ligadas à tradição de costumes herdados da estrutura baseada no latifundiário. Originárias dos ranchos de Reis, paganizados no carnaval carioca desde pelo menos 1970, as escolas de samba surgiram no fim da década de 1920, no mesmo momento em que se efetuava a concentração das camadas mais baixas da população nos redutos fechados dos morros. (TINHORÃO, 1997, p. 87)

Tudo isso prova que o samba é oriundo das camadas populares, nasceu na região “periférica” do Rio e cresceu nos subúrbios e nas favelas, lugar em que sua grande maioria são de pessoas negras estando sempre à margem. E que, até os dias de hoje, mantém a identidade do samba. Para Stuart Hall:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma forma de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2011, p. 39)

A cultura do samba, por intermédio da Pimpolhos, é levada para as escolas públicas principalmente nas que estão à margem. A comunidade Vila Nova, por exemplo, mais conhecida como - Favela do Lixão - passa ser o lugar onde a criança e adolescente tem acesso a uma gama de conhecimentos como: música, dança, arte e entre outras. Nesse espaço começam a aprender novas culturas, formação de cidadania, além de estabelecer relações de amizade, de comunidade, solidariedade e até mesmo familiar – sempre em parceria com a escola regular. Essa questão é evidenciada na letra do samba enredo da Pimpolhos da Grande Rio de 2005 intitulado, “Do Fundo do meu coração”:

Viajar o mundo eu vou
Só estou pedindo um pouco mais de amor

Amizade, carinho e dedicação
 Vai pulsar forte do fundo do coração
 Eu vou amar e desarmar. Desejo felicidade
 Com compreensão e compaixão
 Encontro, solidariedade
 Preservar a natureza, eu vou
 Sua mata vou respeitar
 Das mãos dos agricultores da esperança
 Os temperos da baiana vou provar
 O futuro irá chegar

É nesse espaço que as crianças e jovens aprendem a cantar, dançar, compor, costurar, pintar colar e nunca deixar de sonhar. Como a própria letra do samba diz, o futuro irá chegar. O carnaval pode ser capaz de romper todas as barreiras do cotidiano e levar as crianças que estão à margem a fugir da realidade em que muitas delas vivem. Realmente são os agricultores da esperança! O estudioso do carnaval Mikhail Bakhtin na sua obra sobre o contexto de François Rabelais, fala sobre essa grande representação que somente o carnaval pode causar:

[...] Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no interessante. (BAKHTIN, 2008, p. 6)

Para o autor a essência do carnaval é a liberdade. O projeto Pimpolhos na Escola, traz esperança para essas crianças que vivem à margem da sociedade, diante de uma realidade social totalmente oprimida. Essa característica aproxima-se bastante das ideias do patrono da educação brasileira, Paulo Freire, que pregava a liberdade de um povo que sempre foi oprimido pela sociedade. Para ele, a educação está relacionada a humanização e ao reconhecimento da desumanização desses grupos:

Constatar esta preocupação (com a humanização) implica indiscutivelmente, reconhecer a desumanização, não apenas como viabilidade ontológica, mas como realidade histórica. É também, e talvez sobretudo, a partir dessa dolorosa constatação que os homens se perguntam sobre a outra viabilidade – a de sua desumanização. Ambas na raiz de sua inclusão os inscrevem num permanente movimento de busca. (FREIRE, 1987, p. 241)

Nesse sentido, podemos dizer que o Projeto Pimpolhos nas escolas, realizadas em parceria com as escolas regulares dentro dos grupos oprimidos e marginais, há um processo emancipatório de mudança da realidade social, contribuindo para que o público atendido tenha acesso a cultura e a diversos saberes através das oficinas desenvolvidas nas escolas. Não poderíamos deixar de mencionar a importância que a escola mãe Acadêmicos da Grande Rio,

em parceria com a Pimpolhos, pode proporcionar ao público infantil e juvenil, uma emancipação social, para que o oprimido deixe de ser subalternizado, mudando assim, a sua realidade.

2.3 - DAS MÃES ANCESTRAIS ÀS ESCOLAS-MÃES

Grande parte das escolas mirins tiveram sua origem das escolas denominadas de “escolas-mães”. Muitas delas recebem financiamento e usam o espaço dessas escolas maiores para desenvolverem os seus projetos com jovens e crianças. Devido a essa relação, há uma grande importância dessa sabedoria do samba, que é passada da escola mãe para essa pequena geração de novos sambistas. Na cultura dos povos negros, a sabedoria dos ancestrais possuem uma grande relevância no desenvolvimento da criança e na manutenção da cultura de seus povos. E essa relação começa através de seus mitos, que contam sobre a sabedoria dessas grandes mães ancestrais.

O professor e estudioso sobre as religiões afro-brasileiras Reginaldo Prandi, na *Mitologia dos Orixás* (2001), nos conta que a grande mãe Iemanjá foi fruto da união entre Obatalá, que representa o céu e Odudua, a terra. Geraram Iemanjá, dona das águas e seu irmão Aganju, representante da terra firme. Ao casar-se com seu irmão Aganju, Iemanjá deu à luz a Orugã. De acordo com a história, ele tem um amor incondicional pela mãe, que ultrapassa o amor de um filho para uma mãe. Um dia, ao saber da ausência de seu pai, Orugã raptou a mãe e a violou. Entretanto, ao resistir, conseguiu livrar-se dos braços do filho e quando corria, caiu e faleceu devido ao impacto do tombo.

Iemanjá, caiu desfalecida e cresceu-lhe desmesuradamente o corpo, como se suas formas se transformassem em vales, montes, serras. De seus seios enormes como duas montanhas nasceram dois rios, que diante se reuniram numa só lagoa, originando adiante o mar. O vento descomunal de Iemanjá se rompeu e dele nasceram os orixás. [...] (PRANDI, 2001, p. 382)

De certa forma, Iemanjá passa ser um símbolo da maternidade, no sentido de acolher e fecundar. Por isso que na mitologia a deusa do mar aparece com seios fartos e volumosos. Essa figura de mãe sempre teve uma grande representatividade para os povos africanos. Essa mãe sempre foi uma peça fundamental para dar ensinamento para as famílias africanas. Uma sociedade que sempre transmitiu os seus ritos, costumes e crenças, pelo saber oral que era transmitido pelas velhas ancestrais para todos da família e a importância dessa mãe/mulher é comprovado com a palavras de Noguera no livro *Mulheres e Deusas* (2017), a respeito da cultura ioruba:

Um aspecto importante da cultura ioruba está naquilo que a antropologia define como matrifocal. Na etnia, a articulação da família é protagonizada pela mulher, e não pelo homem, ao contrário das sociedades patriarcais[...] é a mulher mais velha da família que toma as decisões e define a dinâmica doméstica[...] (NOGUERA, 2017 p. 63)

Assim como a cultura ioruba, grande parte das escolas mirins também foram geradas pelas escolas “mães” (que fazem parte do segmento adulto), que transmitem todo o ensinamento para a futura geração de sambistas. Nos dias de hoje, são um total de 16 escolas de samba mirins que dão vida à terça-feira de carnaval. O foco é mostrar é iniciar os “mirins” cultura do samba que se originou do povo negro e da sabedoria de seus ancestrais.

A partir desse meio social e das relações familiares que as crianças participam efetivamente das escolas de samba, criando assim uma identidade que é descrita nas palavras do professor Stuart Hall:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (HALL, 2006, p. 49)

A escola de samba mirim possui uma grade papel em manter a ancestralidade no samba. Sabedoria vem passando por gerações advindas das escolas “mães” e que acabam perpassando no universo do samba infantil e juvenil. Sobre a importância da cultura negro- brasileira o estudioso Cuti ressalta que:

Os traços culturais de matriz Africana (candomblé, maracatu, congada, samba etc.) tiveram dificultada ou interrompida, ao longo da história, sua transmissão familiar. A família africana fora destruída pela escravidão e a família negra, impedida por longo tempo de se formar. (CUTI, 2010, p. 38)

Dessa forma percebemos a importância da cultura do samba para manter as tradições da cultura negra no Brasil. A escola mirim reproduz a importância dessa cultura para as futuras gerações de sambistas. Essa sabedoria ancestral é dita por Renato Noguera através da visão de afroperspectividade:

Na filosofia afroperspectivista, a ancestralidade é o alvo do culto do pensamento. É importante sublinhar que natureza e cultura não são instâncias cindidas. A ancestralidade constitui um elemento chave, porque impede a cisão entre natureza e cultura. Não existe uma anterioridade entre natureza e cultura. A roda da afroperspectividade permite que a atividade filosófica se desenvolva como uma dança ou como um jogo. A ancestralidade recria caminhos num pretérito do futuro que se afirmar no futuro do pretérito entendido em sua presença como instante ininterrupto de criação. (NOGUERA, 2011, p. 11)

A consagração dessa sabedoria ancestral começou no Rio de Janeiro na casa de Tia Ciata, que exerce uma figura de matriarca do samba. Foi dentro de seu terreiro que surgiu o

“Pelo telefone” o primeiro samba consagrado em 1917, esse ritmo conhecido mundialmente teve seu início na Bahia com a chegada dos negros, que foram escravizados e tempos depois, com a diáspora baiana, ele tomou forma trazendo para a Capital Federal (Rio de Janeiro), mais precisamente na região conhecida como a Pequena África. Essa região hoje corresponde à Praça Onze, bairros da Saúde e do Estácio, lugares que colaboraram efetivamente para a origem do samba Carioca. De acordo com Nei Lopes:

E assim como os arredores da Praça Onze, toda a região vizinha ao Porto do Rio – Gamboa, Saúde e Santo Cristo – era habitada, já havia algum tempo, por um grande contingente de negros..., mas é a partir da segunda metade do século passado que migrantes negros chegados principalmente da Bahia, vão formar o Morro da Conceição a sua colônia, estendendo-a depois até a Cidade Nova e formando o que Roberto Moura denomina “A Pequena África no Rio de Janeiro” (LOPES, 1992, p. 08)

Devido a essa grande Diáspora migratória que tivemos na cidade do Rio, que o samba passa a surgir logo na metade do ano de 1920 consolidando-o como um gênero musical. Nei Lopes continua ressaltando que:

Estes bairros chegados ao Rio de Janeiro na segunda metade do século passado vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada por recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República. (LOPES, 1992, p. 9)

O livro Diáspora, escrito por Stuart Hall, a partir da noção de identidade Cultural dos negros migrantes caribenhos do Reino Unido, reflete sobre a sensação de pertencimento que o sujeito toma para si produzindo as identidades nacionais. Conceituar as identidades, nos permite entender que os valores culturais são mantidos como elementos permeáveis às mudanças que ocorrem por intermédio das migrações territoriais e podemos afirmar que a cultura e identidade do samba foram consolidadas na cidade do Rio por intermédio dessa migração. Além disso, para o autor, as culturas são abertas e compõem em meios às diásporas, que se expressam através de tributos que, de certo modo, se reinventam às tradições, nos fazendo enxergar que as culturas não são puras, podendo agregar valores culturais e mantêm as origens étnico-raciais, que é o caso do gênero samba. O autor confirma isso ao dizer:

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 2018, p. 75)

O samba se consagrou na cidade carioca e logo em seguida surgiram as escolas de samba “Mães” que décadas depois acolheram as crianças das comunidades e transmitiram a sabedoria ancestral do samba para as escolas de samba mirins.

A importância dessa cultura ancestral, dos mais velhos, também se estendeu para a escola mirim, revelando na criança de hoje o sambista de amanhã, transmitindo a arte, cultura e educação.

As escolas mirins, oriundas das escolas-mães, tem como objetivo principal incentivar as crianças através de atividades socioculturais. Esses projetos incluem oficinas de carnaval, atividades pedagógicas, esportivas que estimulam ao público infantil e juvenil a se orgulharem.

As escolas mirins possuem o mesmo segmento das agremiações e/ou escolas mães que compõem os desfiles oficiais, como: presidente, comissão de carnaval, samba enredo, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, carro alegórico, bateria, madrinha de bateria entre outros. Visando sempre hábitos salutares, protegendo a criança da competição das escolas dos adultos, que sempre foi o foco de seu idealizador, “Careca”.

A sabedoria ancestral matriarcal tem essa representatividade na letra do samba da escola mirim Filhos da Águia (filhos da escola mãe Portela) intitulado: “Mulheres Notáveis no Reino da Águia”. A letra da canção foi transcrita na íntegra:

Sou filho da águia
 Estou aqui pra ensinar
 Se você quiser ouvir
 Vou cantar pra te contar
 Tudo aquilo que aprendi
 Mulheres notáveis da Portela
 São águias mães guerreiras
 Estrelas azuis
 Que brilham no céu de Madureira e Oswaldo Cruz
 Tudo começou com aquela que deu a Luz ao fundador ô ô ô
 Acolheu tanto bamba
 E ao mundo do samba emprestou seu amor
 Lata d’água na cabeça lá vai
 Sem ela a escola não sai
 É no asfalto que o samba dá olé
 E a passista é comparada ao rei Pelé
 Glorias da família portelense
 Vozes que ecoam no terreiro
 Mulheres que uniram samba e fé
 Corajosas no papel de batuqueiro
 Um cisne que honrou o pavilhão azul e branco
 Pastoras e baianas quituteiras
 A rainha pioneira a frente de uma bateria
 A dama que já foi a porta-bandeira a primeira
 Tradução de garra e alegria
 E ainda hoje vamos manter a tradição
 Com tempero e atitude

Com força e paixão no coração. (CARTILHA DO SAMBA, 2017)

A sinopse do samba antes de ser apresentado na avenida é a seguinte:

O enredo do GRCEM Filhos da Águia é uma homenagem a todas as mulheres notáveis da Portela. Nossas verdadeiras “mães guerreiras.” Estrelas azuis que brilham no céu de Oswaldo Cruz de Madureira. (CARTILHA DO SAMBA, 2017, p. 29)

Logo no início da letra percebemos que a primeira pessoa do discurso *eu* se apresenta como filho da Águia. Uma forma de apresentar a proposta da escola de samba mirim e levar os ensinamentos para todas as crianças e/ou para aqueles que desejam ouvir as histórias que a agremiação está ali para contar:

Sou filho da águia
Estou aqui pra ensinar
Se você quiser ouvir
Vou cantar pra te contar
Tudo aquilo que aprendi
Mulheres notáveis da Portela
São águias mães guerreiras

Logo nos primeiros versos percebemos a importância que o eu-lírico dá para as mães ancestrais chamando-as de notáveis e águias guerreiras, fazendo uma intertextualidade discursiva com a Águia que representa a escola mãe Portela. O discurso pode ser contextualizado, relacionando o tempo e o espaço ao qual é inserido e a todo momento a letra do samba faz essa relação. O linguista francês Dominique Maingueneau defende um discurso assumido por um sujeito:

O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão do seu conceito[...] as obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julgam que elas representam. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudasse outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. (MAINGUENEAU, 2006, p. 44)

O discurso baseado na concepção da ficção e realidade é fundamentado com o teórico Bakhtin que chamou de dialogismo, que constitui a faceta *plurivocal* de um texto literário:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais[...] e é graças a esse plurilinguismo social[...] que o romance orchestra todos os seus temas. (BAKHTIN, 2010, p.74)

Essa representatividade da “mãe” permeia por todos os versos:

Lata d’água na cabeça lá vai
Sem ela a escola não sai
É no asfalto que o samba dá olé

Esse trecho do samba faz alusão a uma marchinha de 1952, cantada por Marlene Severino Araújo. Essa canção representa o realismo do samba do morro, música que foi um grande sucesso na época que fazia crítica à realidade da mãe periférica e favelada. Esse tipo de canção é descrito por Tinhorão como cantiga do morro:

A escola de samba é a única força que seria capaz de alterar o original de uma cantiga de morro. E assim mesmo só a faria no sentido de identificá-la ainda mais com a inspiração que a criou. A escola de samba tem uma tradição a preservar. Por isso, não poderá permitir que se cante uma canção que não seja reflexo exato do cenário que foi gerado por personagens que lhes dão vida. (TINHORÃO, 2002, p. 354)

O samba original faz uma crítica à falta d'água no Rio e ao sofrimento que as “Marias” (que no cristianismo é a figura que representa a mãe de Jesus) e pode ser representada como arquétipo de mãe, tinham ao transportar a água com uma lata d'água na cabeça:

Lata d'água na cabeça
Lá vai Maria, lá vai Maria
Sobe o morro e não se cansa
Pela mão leva a criança

Retrata uma mulher e/ou mãe favelada desde a abolição da escravatura! As “Marias” carregavam água porque não houve preocupação das autoridades para inseri-las socialmente. A mulher periférica negra e o povo negro viviam à margem criminalizadas. Mulher essa que nunca esquece a sua criança, sempre com uma lata na cabeça e a mão segurando a criança. Não é à toa que o verso do samba mirim dá grande importância para todas as “Marias” (mães ancestrais) ao dizer que “sem elas a escola não sai”.

E o samba continua dando representatividade nas seguintes estrofes:

E a passista é comparada ao rei Pelé
Glorias da família portelense
Vozes que ecoam no terreiro
Mulheres que uniram samba e fé

Foi na casa e no terreiro que as vozes da ancestralidade ecoaram “Tias” e “mães”, que contribuíram para que o samba também se perpetuasse nas escolas mirins. Muitas delas se uniam durante o ano, abrindo as portas das suas casas com os seus quitutes para que samba pudesse ser reverenciado. É o que pode ser observado na letra do samba do mesmo ano da escola mirim Herdeiros da Vila (2017):

Lá na pedra do sal no quintal da Ciata
Onde o couro comia reunia a nata
Ouvi dizer que o samba veio da Bahia
Deixa falar quem me ensinou sabia

O samba reafirma a presença da sua ancestral Ciata grande matriarca, que exerceu um grande papel para que a sabedoria do samba pudesse resistir. Era dentro do espaço do terreiro, num espaço privado e escondido, que o samba acontecia. É por isso que as baianas das grandes escolas chamadas de “mães” e as das mirins homenageiam a pioneira do samba nas alas das baianas. Esse terreiro era definido como um espaço de grande disseminação da cultura ancestral do povo africano conforme atesta o Dossiê das matrizes do samba do Rio de Janeiro (2006, p. 31):

O terreiro, amplamente definido, foi e é um espaço sociocultural de grande importância para o samba. ‘Terreiro’ pode ser o quintal de Tia Ciata, do mesmo modo como a palavra designa popularmente a casa de candomblé, e pode se referir também aos fundos de quintal dos subúrbios cariocas. As rodas de samba que agregavam (e ainda agregam) parentes, amigos, vizinhos num grande conagração afetivo e musical funcionavam (e ainda funcionam) também como momentos de intensas trocas culturais, realizadas sobretudo através da música. Assim, o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas.

O pesquisador do carnaval Sérgio Cabral (1996) relata que os blocos e as futuras escolas surgiram nas casas das grandes matriarcas, muitas vezes eram chamadas de “Tias”. Elas promoviam em seus lares durante todo o ano, rodas de samba com seus quitutes e bebidas. O estudioso do Carnaval DaMatta (1999), corrobora as palavras de Sérgio ao afirmar que o carnaval deve ser entendido através de dois espaços fundamentais:

[...] “casa” e “rua” que são de fato estruturas sociais distintas e ambas dão sentido ao entendimento do carnaval do Rio de Janeiro. A casa é representada por um sistema fechado que “remete a um universo controlado, onde as coisas estão e seus devidos lugares. (DAMATTA, 1997, p. 90).

Esse movimento, que aconteceu primeiramente nas casas e ganhou voz nas ruas por intermédio dos blocos, que deu origem às atuais escolas de samba.

É importante ressaltar que as escolas de samba surgiram na década de 1920, fruto da união entre os blocos carnavalescos, oriundos dos morros e subúrbios cariocas, e a atuação das mulheres, o que foi fundamental nesse início. Não restando dúvidas de que a representação feminina acontece desde que o samba é samba. Para o poeta e compositor Nei Lopes:

Dos anos 20 aos 40, a produção dos recém-formados redutos do samba, obviamente, ser caudatária de toda essa matéria-prima que acabamos de examinar. Esboça-se, entretanto, um novo tipo de samba que se quer “moderno”, se afirmando “bamba” (essa palavra vem do quimbundo *mbamba* que significa exatamente “mestre”), mas rejeitando suas origens africanas. Nasce aí o samba corrido ou de primeira, absolutamente novo e carioca. (LOPES, 1992, p. 53)

No morro da Mangueira, a escola Estação Primeira de Mangueira teve a sua origem na união dos blocos que aconteciam nas casas de Dona Benedita de Oliveira, mais conhecida como

Tia Fé, e de Tia Tomásia. A presença dessas matriarcas era tão forte que os blocos eram denominados de acordo com a “Tia” que havia criado. O samba de roda, que aconteciam nessas casas, consolida hoje a cultura carnavalesca atual como marca de sua ancestralidade:

Inicialmente, no começo do século XX, tais espaços eram originalmente chamados terreiros, lugar de encontro e celebração dos atores dos “guetos”, que ali cantavam e dançavam seu samba livre, com as marcas de sua ancestralidade. Uma das modalidades de samba praticadas nesse lugar era o samba de terreiro, que cantava as experiências da vida, o amor, as lutas, as festas, a natureza e a exaltação da sua escola e do próprio samba. (IPHAN, 2006, p. 10)

Dos subúrbios nasceu a mãe Portela, que gerou a Filhos da Águia e nos dias de hoje é uma das maiores campeãs do carnaval do Rio de Janeiro. A escola teve a sua origem por intermédio de dois blocos carnavalescos e um deles surgiu na casa da matriarca Tia Ester, como se fosse uma Tia Ciata que promovia o samba em sua casa. A letra do samba mirim aponta claramente esses fatos ao dizer:

Mulheres que uniram samba e fé
 Corajosas no papel de batuqueiro
 Um cisne que honrou o pavilhão azul e branco
 Pastoras e baianas quituteiras
 A rainha pioneira a frente de uma bateria
 A dama que já foi a porta-bandeira a primeira
 Tradução de garra e alegria
 E ainda hoje vamos manter a tradição
 Com tempero e atitude
 Com força e paixão no coração

À medida que essas agremiações carnavalescas foram crescendo, foi aumentando a área de atuação dessas mães do samba, e tem a sua representatividade na ala das baianas e porta-bandeiras. Na década de 1960, a participação dessa figura ancestral passara a ter destaque como: rainha de bateria e ala de assistentes. E nos dias de hoje, todo esse conhecimento da cultura afro-brasileira é transmitido entre gerações do mais velho para os mais novos nos “terreiros” das quadras das escolas de samba conforme é relatado no Dossiê do Samba:

Nas comunidades, a transmissão do samba se dá pela oralidade e pela vivência. O aspecto presencial é fundamental. Desde pequenas as crianças das comunidades acompanham seus pais, irmãos e vizinhos às quadras das escolas de samba. Como é sabido, é forte a marca da oralidade na cultura popular: a transmissão do conhecimento se dá longe dos compêndios e do ensino formal. Por isso, a expressão escola de samba se reveste de forte significado, porque é, de fato, um espaço privilegiado de transmissão de saberes e fazeres. Ao mesmo tempo, a cultura afro-brasileira é marcada pelo respeito aos mais velhos, aqueles que sabem mais e, portanto, têm mais a dar. (IPHAN, 2006, p. 86)

O samba, como cultura popular, sempre foi transmitido pelo saber oral dentro dos espaços que valorizam a cultura do negro. Não seria de esperar que, esse saber, também fosse transmitido para os filhos de sambistas e toda a comunidade local, por intermédio da letra do samba das escolas mirins.

CAPÍTULO 3 – A LETRA DO SAMBA DE CRIANÇA E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

As pesquisas realizadas ao longo desse trabalho, sobre como acontece o processo de escrita da letra do “samba de criança” nos faz chegar à conclusão de que ela é multifacetada, podendo ser construída das mais variadas formas. Em algumas escolas elas são escritas pelas oficinas de compositores e oficina de criação, que as crianças muitas vezes participam da construção dessa letra, e nesse processo de produção escrita são auxiliadas por um adulto. Uma outra forma de criação é por professores de história, geografia e ciência humanas que dominam a língua escrita. Ou até mesmo por pessoas da comunidade, bem como profissionais contratados que pertencem ao universo do samba. Não poderíamos deixar de mencionar que alguns sambas-enredo são reedições das escolas mães, todavia a maioria das letras apresentadas dispõem de uma linguagem acessível ao público infantil e juvenil. Embora não haja um processo único de criação da letra do “samba de criança”, não podemos deixar de compreender que a intenção do produto, que é a letra em si, atinja ao público destinado, que são os jovens e crianças das agremiações mirins, não anulando assim, a capacidade da letra do samba-enredo de transmitir conhecimento para essa geração de futuros sambistas.

Ao analisarmos as letras do “samba de criança”, iremos perceber que as grandes preocupações delas podem ser informar, tratar sobre questões sociais e apresentar o universo infantil, visando ao crescimento da criança como cidadão e, através dessas letras, propiciar a cultura do samba. Nas pesquisas feitas não ficou comprovado se há algum tipo de imposição e/ou sugestão da Associação das escolas de samba Mirins do Rio de Janeiro ASM-RJ, da própria comissão de carnaval das escolas ou, ainda, de patrocinadores a respeito da escolha da letra do samba e de seu tema gerador. No entanto, nas pesquisas das letras de sambas que serviram de arcabouço para essa pesquisa, percebe-se que, quando há um assunto de grande relevância nacional, algumas escolas tendem a falar sobre eles, como podemos exemplificar o aniversário dos 450 da cidade do Rio de Janeiro ou quando o país sediou os eventos da Copa do Mundo e Olimpíadas. Todavia, não ficou claro como chegaram a esse consenso.

Ao analisarmos as letras dos sambas e as composições apresentadas na Revista Cartilha do Samba durante o período de seis anos, podemos perceber que a ficha cartográfica apresenta o nome dos compositores dos sambas, mas não mencionam se são adultos ou crianças. Ao longo da pesquisa chegamos à conclusão de que parte dos sambas apresentados tem a participação das crianças das mais variadas agremiações, de modo direto ou indireto na produção textual deles e dos samba-enredo. Temos como exemplo a Coração Unidos do CIEP, que compõe um grupo de escolas da Prefeitura do Rio de Janeiro onde, nessas unidades, os pequenos sambistas participam de todo o processo de escrita do samba-enredo e, também, da escolha do tema. Esses sambas, na maioria das vezes, são escritos com auxílio de professores. Depois, todo o processo de criação da letra é apresentado no concurso de samba-enredo e, assim como acontece no seguimento adulto, passam por todas as etapas eliminatórias até chegar a um samba vencedor. (CARTILHA DO SAMBA, 2016) É importante destacar que todo esse processo de escrita da letra do samba há uma supervisão de um adulto profissional de educação. Todavia, não temos como mensurar o quanto há de interferência de alguém mais velho nessa construção da letra.

Ao fim do processo de escolha da letra do samba, independentemente de como ele foi construído ou escolhido, no caso das reedições, a letra do samba cantado é apresentada para a comunidade, onde acontece uma festa de lançamento dos sambas-enredo dessas agremiações. Esse evento reúne algumas celebridades do mundo do samba como intérpretes, assistentes, ritmistas, mestre-sala e porta-bandeira, entre outros. Anteriormente, esse evento da apresentação da letra do samba, acontecia nas quadras de algumas escolas mães. Até o ano de 2020, ocorria na Cidade do Samba.

Uma outra forma de apresentar os seus sambas é na famosa feijoada, a “feijoada das mirins”. A primeira edição do evento ocorreu na escola mirim Geração Estácio de Sá, na quadra da escola mãe, Estácio de Sá. Com o passar do tempo, esses eventos também se estenderam a outras escolas, onde muitas aproveitaram a oportunidade para apresentar seus protótipos, seus sambas e arrecadar fundos para manter seus desfiles. (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2014)

No “samba de criança”, a letra sutilmente pode virar um jogo de brincadeiras e o seu ápice é o carnaval mirim dentro da passarela do samba. A palavra “jogo” nos remete ao historiador holandês Johan Huizinga, que em 1938 escreveu o livro *Homo Ludens*, nele o autor trata o jogo como elemento da cultura, com o objetivo de definir até que momento a cultura pode ser de característica lúdica. Apresenta, num ponto de vista filosófico, que a ludicidade pode estar presente com seus elementos, nas atividades humanas de toda uma sociedade, dessa

forma, sendo inseridos na cultura. Para ele, o jogo é mais antigo que a cultura (HUIZINGA, 2019). Podemos entender mais essa questão quando o autor nos informa:

Encontramos o jogo na cultura como um elemento dado, existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase atual. Na criação da fala e da linguagem, jogando com essa maravilhosa capacidade de designar, é como se esse espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por de trás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim ao dar expressão a vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2019, p.6)

As crianças do samba mirim brincam com o samba cantado na “avenida”, pois a letra do “samba de criança” e a sua linguagem podem ser consideradas como uma espécie de jogo, que seu ápice acontece na “passarela do samba” quando é cantado. Para os mirins, além de cultura e sociabilidade, a passarela é um portal que permite a construção do jogo do samba, sendo considerado um lugar sagrado. Local que, como todo o jogo, acontece num tempo e espaço definido, onde as regras do samba são respeitadas. E isso acontece de maneiras diversificadas, desde a construção da letra do samba até no dia do desfile na Marques de Sapucaí, ou seja, nas mais variadas etapas. O jogo pode estar presente no grito de guerra e no hino que representa cada agremiação que irá passar, no soar da bateria, no samba no pé das passistas e dos passistas, nas alas das baianas e no cantar de toda a comunidade. E quando cada escola adentra na passarela, inicia-se um novo jogo, o jogo do samba.

No “samba de criança”, a passarela pode tornar-se palco onde a criança faz o papel de criança, ou seja, é o ato de fingir ser ela mesma. Quando a palavra é cantada e interpretada na avenida, as letras, de uma forma didática, reproduzem os contos de fadas, cantigas de rodas e mitos populares, contribuindo para o jogo da criançada.

Para analisarmos as letras do “samba de criança”, serão utilizadas nomenclaturas das áreas de língua portuguesa e literatura, tendo como ponto de partida de que o samba é um texto musicado com a estrutura de um poema. Cada linha das composições musicais será tratada como verso, de acordo com a “lírica”, ou seja, a poesia e o conjunto de linhas estrofes, como é bem estudado na área de letras. O livro “A arte poética de Aristóteles” (2011) faz um estudo sobre os gêneros literários e nele agrupou-os em três categorias: *épico*, *dramático* e *lírico*.

O *épico*, conhecido como “palavra narrada”, faz uma narrativa histórica conhecida como epopeia, com versos longos que contam feitos heroicos. O *dramático*, a “palavra representada”, é a que acontece nos palcos de teatros com elementos cênicos que podem representar a vida das pessoas de modo cômico ou trágico. E por último o gênero *lírico*, a “palavra cantada”, a que

estamos nos atendo ao longo do trabalho, é o lado subjetivo do poema escrito em versos conhecido como eu-lírico, ou seja, a voz do poema e não a do compositor da letra do samba.

O gênero lírico para Salvatore D' Onófrio (2005) está relacionado à música e ao canto, em sua origem. Podemos entender isso por intermédio do conceito da palavra lírica ou o som que vem do instrumento de cordas nomeado de lira. Na antiguidade clássica, a poesia era cantada nos mais diferentes contextos, como para demonstrações de tristezas, quando morre um ente querido, nas alegrias, ao cantar para uma criança dormir e em outros aspectos da vida.

O termo utilizado “palavra cantada” foi apresentado no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada em 2006, no Fórum de Ciências e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse termo abrange várias manifestações como: os poemas oralizados na forma de arte vocal dos índios, comunidades de afrodescendentes, nas canções e danças africanas, da canção popular à erudita, do rap à ópera. A palavra cantada, apresenta a junção de vários fatores que podem ser estéticos, histórico-cultural, música, texto, performance e voz. Essa palavra cantada pode recobrir toda a música vocal e pode ser confundida com a poesia, principalmente a poesia oral. Ruth Finnegan (2008), no seu texto “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” nos afirma sobre os traços comuns entre a música e a poesia, que devem ser levados em conta a qualidade temporal, sequencial, ritmo e entonação. A palavra e a música, mesmo parecendo distintas, podem se comunicar, pois o texto e a música podem trabalhar juntos. A música, o texto e todos os seus aspectos caracterizam-se como “performance”, que podem acontecer simultaneamente, “[...] a palavra *cantada* precisamos entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz- afinal o *canto* é em si próprio é entendido como um marcador de performance[...]”. (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p.19)

A palavra “performance” pode ser apresentada em diversos contextos, no que tange a suas definições. Ela pode estar presente na área esportiva, na execução de um determinado movimento com o corpo; na representação de uma personagem na pluralidade dos campos de atuação, seja no teatro, na música e televisão. O elo entre a palavra cantada e a performance muitas vezes geram dúvidas sobre quais dos elementos vem primeiro ou como eles estão interligados. Para essa importante questão, de acordo com Finnegan (2008), as palavras podem exercer um papel “multidimensional” que podem estar nos mais variados campos, como é bem afirmado:

Pois se é para levarmos as *palavras* cantada a sério, precisamos fazer mais que apenas dar a sua presença como certa. Precisamos também reconhecer seus estilos diversos, as aparências variáveis que assumem e os diferentes papéis que podem ter na performance, às vezes de maior destaque, às vezes de caráter mais evasivo ou emudecido, mas sempre complexo e, - assim como qualquer forma de poética vocal- empregado no contexto de expectativas específicas de

gênero que podem *ou não* atribuir prioridade particular ao seu sentido referencial ou sua coerência. (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p.35)

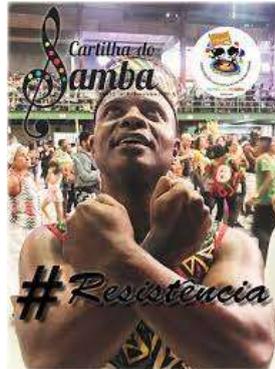
Podemos chegar à conclusão de que na palavra cantada do “samba de criança” também acontece performance, pois não podemos dissociar uma da outra. O samba também tem suas performances, que além de ser uma poesia cantada, também traz um movimento pelo canto e pela interação da dança, que no final é apresentado de maneira teatral na avenida. A letra do samba pode ser multidimensional, de modo que a performance acontece nos mais variados sentidos, no seu texto, quando lido como poesia, quando é cantado, interpretado, dentro de um contexto histórico, é coreografado e dançado. Tudo isso, pode evidenciar que não podemos separar um elemento do outro, pois estão interligados ao “samba de criança”.

3.1 - A REPRESENTATIVIDADE DA CULTURA NEGRA NA LETRA DO SAMBA DE CRIANÇA

Para que esse trabalho pudesse ser realizado, foram analisados noventa e seis sambas-enredo, bem como as suas letras. Destacando-se seis anos sendo, 2013 a 2017 e o ano de 2020, que foi a última edição da revista que encontramos. O motivo de termos escolhido esse período de seis anos, foi a publicação em 2013 da Cartilha do Samba em formato de revista eletrônica, a partir do que foi a comemoração dos 30 anos da existência das escolas mirins. Percebe-se que há uma lacuna referente aos anos de 2018 e 2019, pois os sambas desses anos não foram analisados e as letras dos sambas não ganharam destaque na revista Cartilha do Samba. Os sambas não foram contemplados na íntegra, apresentando apenas o tema do samba-enredo e não a letra do samba. Com a análise desses sambas, percebemos que as letras podem ser vinculadas a algumas categorias de acordo com os critérios estabelecidos durante a análise dos textos. Gostaríamos de deixar claro que não faremos uma análise do tema e nem do enredo, mas sim da letra do samba-enredo, sendo sua essência efetivamente.

A revista Cartilha do Samba, que serviu como uma das fontes dessa pesquisa, é o veículo oficial da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e a única revista que publica sobre as escolas mirins. Publicada anualmente, sempre no mês de fevereiro, a tiragem no ano de 2020 foi de dois mil exemplares, que são distribuídos de maneira gratuita nas comunidades das agremiações mirins, além de escolas, centros culturais e agência de turismo. Outra maneira de encontrá-la é na versão digital.

Figura 5 - Capa da Revista Cartilha do Samba.



Fonte: Revista Cartilha do Samba, 2020, n. 9, fev.2020

O objetivo do levantamento feito é saber sobre o que falam as letras dos sambas das escolas mirins durante o período mencionado anteriormente. Precisamos entender que o *tema* é o assunto que será abordado, que expõe toda as ideias. O *enredo* pode ser uma descrição, que antecipa criar uma “narrativa sequencial”, onde possa contar algo proposto pelo tema. Já o *samba-enredo* seria uma forma de encaixar vários elementos “visuais e musicais” que irão compor o desfile. O samba-enredo seria a letra do samba efetivamente contada em versos, sendo a sua criação a partir da “entrega da sinopse” que foi tecida pelos compositores transformando-a em letra do samba. (FERREIRA, 2012)

Com uma análise minuciosa, percebemos que no “samba de criança” havia uma ideia central e precisávamos saber sobre o que os sambas falavam através das suas letras. No decorrer da pesquisa foi decidido separar o conteúdo das letras dos sambas em categorias. Ao classificá-las, o intuito não foi fazê-lo de maneira impositiva ou arbitrária, mas sim de acordo com as concepções que tivemos ao longo das análises e por intermédio delas chegamos a cinco categorias:

Quadro 2 – Levantamento do conteúdo e das categorias das letras dos sambas dos anos de 2013 a 2017 e 2020:

Ano	Reedições	Cultura do negro	Homenagem	Imaginário infantil	Abordagens semelhantes
2013	06	01	03	06	0
2014	0	0	03	0	13
2015	05	01	04	05	04
2016	01	02	02	09	03
2017	01	02	08	05	0
2020	01	01	04	10	0

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Percebemos no quadro acima que as letras dos sambas receberam cinco nomenclaturas, de acordo com os critérios feitos pelo pesquisador, sendo: *reedições*, *cultura do negro*, *homenagem*, *imaginário infantil* e *abordagens semelhantes*. As *reedições* foram os sambas que tiveram origem das escolas mães e que muitas vezes apresentam uma linguagem acessível para as crianças das mirins. A *cultura do negro* são as letras que falam sobre mitos, religiosidades, ritmos, manifestação das danças e personagens tidos como heróis, símbolos de luta e resistência. As *homenagens*, em sua maioria, são para pessoas do universo do samba, como fundadores de escolas, celebridades negras, patriarcas e matriarcas do samba. O *imaginário infantil*, grande parte das letras debruçam sobre brincadeiras, poesia, literatura infantil e juvenil, bem como as lendas, contos de fada, personagens do folclore brasileiro e aspectos de cunho didático. Já *abordagens semelhantes* são aquelas que, porventura, podem ter sido sugeridas ou devido ao assunto ser de grande relevância de âmbito regional ou nacional.

Após a análise levando em conta as categorias estabelecidas com o número de letras dos sambas, chegamos a um total de abordagens com os critérios que podemos visualizar no quadro abaixo:

Quadro 3 – Novos critérios dos conteúdos dos sambas analisados:

Letras dos sambas	Total de Sambas	Percentual
Reedições	10	10,42%
Cultura do negro	7	7,29%
Homenagem	24	25,00%
Imaginário infantil	35	36,40%
Abordagens semelhantes	20	20,83%
Total	96	100%

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Mediante as informações apresentadas no quadro percebemos que, durante os 06 anos de letras de samba pesquisados, 10 delas foram *reedições*, que equivalem a um total de 10,42% das letras. Aquelas que abordam os elementos da *cultura do negro* foram 07, que equivalem a 7,29%. As *homenagens* foram 24, correspondendo a 25,00% do total. Já as que apresentam o *imaginário infantil* no total equivalem a 35, ou seja, 36,40%. As *abordagens semelhantes* totalizam 20 sambas, tendo um percentual de 20,83%. Com isso chegamos a um total de 96 sambas, os quais suas letras foram analisadas e distribuídas em critérios.

Ao efetuarmos uma reanálise das categorias das *reedições* e *homenagens*, percebemos que tanto uma quanto a outra, em sua maioria, tratavam de personalidades negras de grande importância para o povo negro, as quais as letras abordam a cultura afro-brasileira. Devido a

essa observação, fizemos uma reclassificação dessas letras dentro de duas categorias. Redefinindo aquelas que abordam a cultura do negro e as que não abordam. Conforme podemos observar nos quadros abaixo:

Quadro 4 – Reclassificação da categoria das reedições:

Reedições	Total de Sambas
Não abordam	4
Cultura do negro	6

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Quadro 5 – Reclassificação da categoria das homenagens:

Homenagens	Total de Sambas
Não abordam	19
Cultura do negro	5

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Nos quadros acima, percebemos que as 10 letras de samba da categoria *reedições*, 6 sambas abordam a *cultura do negro* e 4 não abordam. Das *homenagens*, que são 24 no total, 5 abordam a *cultura do negro* já 19 não abordam. Devido a essa análise, foi necessário reclassificarmos o quadro, tendo um novo olhar para o número de letras de sambas das categorias apresentadas, que foram supracitadas, e seus novos percentuais:

Quadro 6 – Reclassificação das categorias das letras dos sambas e seus percentuais:

Letras dos sambas	Total de Sambas	Percentual
Reedições	4	4,17%
Cultura do negro	18	18,75%
Homenagem	19	19,80%
Imaginário infantil	35	36,45%
Temas iguais	20	20,83%
Total	96	100%

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Com inclusão de todos os sambas que nas suas letras apontam palavras referentes a categoria *cultura do negro* teremos um universo maior de abordagens. Conseqüentemente, percebemos nos dados acima que houve um aumento no percentual de letras de samba que tratam da *cultura do negro*, ao compararmos o quadro 2 com o quadro 5. Notamos que no total de sambas do período de 6 anos eram 7 equivalentes a 7,29%, todavia, com um novo olhar

dentro de uma categoria, percebemos um novo total de 18 sambas, agora correspondendo ao percentual de 18,75%. Sabemos que, quando se reclassifica há uma mudança em todas as categorias, tanto no número de sambas quanto em seu percentual, entretanto, como o intuito é falar sobre as letras dos sambas que abordam a *cultura do negro*, escolhemos não mencionar as mudanças e deixar informações no quadro acima para título de pesquisa. Do universo de 18 sambas-enredo encontrados, a análise se fundamentará em 10. Os que tinham as palavras-chave que mais se aprofundam na cultura do negro foram incluídos, e os que menos se aprofundaram foram excluídos. De acordo com esse critério, chegamos à conclusão de que esses sambas escolhidos para análise serão o suficiente para identificar as questões relacionadas à cultura e às identidades do povo negro.

Dentro da categoria *cultura do negro*, percebemos que os verbetes que mais se repetiram foram: pedra do sal, Pequena África, rancho, jongo, negro, preto, negritude, liberdade/libertação, tia negra, mãe preta, escravidão/escravizar, mãe de santo, orixás, samba e cultura popular, capoeira, batuque/batucada, toque do tambor, batuqueiro, axé e terreiro. Vemos também diversas palavras que fazem referência ao culto das divindades de matriz africana como: Iemanjá, Oxalá, Xangô, Oxum. Bem como saudações a elas: Salubá Nanã, Eparrei Oyá, Odoyá, entre outras.

A partir de alguns versos e estrofes que abordam a cultura do negro no samba, que é o foco principal dessa pesquisa, faremos uma análise das letras desses 10 sambas que foram encontrados na pesquisa supracitada, os quais sustentarão as análises no decorrer do capítulo. Esses encontram-se na ordem cronológica, conforme quadro abaixo:

QUADRO 7 – Títulos dos sambas escolhidos

Título	Ano	Agremiação
Candaces	2013	Aprendizes do Salgueiro
Kizomba festa da roça	2013	Herdeiros da Vila
Milton Nascimento, sou do mundo sou Minas Gerais	2013	Miúda da Cabuçu
Moleque mais molequinho, igual samba Sebastião Oliveira	2013	Império do Futuro
Alô, alô Salvador! Aquele abraço	2014	Aprendizes do Salgueiro
Minha terra é o Salgueiro onde canta o sabiá	2016	Aprendizes do Salgueiro
100 anos de Samba, Pimpolhos de bamba	2017	Pimpolhos da Grande Rio
A Bahia de ioiô e de iaiá e Carlinhos Brown		Mangueira do Amanhã

Sou mestre trambique, músico e compositor. Vou lhe mostrar o samba	2017	Herdeiros da Vila
Nova Ylu Ayê	2020	Filhos da Águia

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

De acordo com os critérios estabelecidos e divididos em categorias será utilizado cinco sambas que fazem homenagens a personalidades negras: A Bahia de ioiô e de iaiá e Carlinhos Brown; Moleque mais molequinho, igual samba Sebastião Oliveira; sou mestre trambique, músico e compositor. Vou lhe mostrar o samba; Milton Nascimento, sou do mundo sou Minas Gerais; Alô, alô Salvador! Aquele abraço. Dois sambas foram reedições das escolas mães: Candaces e Kizomba festa da roça. Outros três sambas sobre a cultura do negro: 100 anos de Samba, Pimpolhos de bamba; Nova Ylu Ayê e Minha terra é o Salgueiro onde canta o sabiá.

Considerando as palavras-chave que mais se repetiram nos sambas-enredo, faremos uma análise das letras dos sambas que tratam das palavras: liberdade e seus sinônimos, as que fazem saudações aos orixás, que tem como referência a religiosidade e seus mitos e, por último, a palavra batuque que são as manifestações artísticas com seus ritmos e danças. Embora fosse necessário fazer um recorte nas letras que seriam analisadas, a partir dos 10 sambas encontrados, ao longo das análises iremos perceber que todas as palavras que mais se repetem nos sambas serão mencionadas dentro das próprias letras dos sambas que servirão do escopo para essa análise, chegando à conclusão que elas se embricam de uma forma ou de outra. Inicialmente iremos nos ater aos sambas-enredo que abordam a palavra liberdade e seus sinônimos.

3.2 - O CANTO DA LIBERDADE NO SAMBA DE CRIANÇA

Os “sambas de criança” não são apenas uma forma melódica com intuito de memorização, para a criança cantar a letra no dia de sua apresentação no carnaval. A sua letra pode suscitar nesse público, inúmeras perguntas a respeito do conteúdo escrito e que depois é cantando. E todo o conteúdo pode gerar dúvidas como os “porquês disso e daquilo”, tudo isso faz parte da curiosidade da criança e que muitas vezes pode ser aguçada pela letra da poesia do samba. Podendo, muitas vezes, ser uma grande causadora de grandes reflexões pelo ponto de vista do samba cantado, e da palavra muitas vezes interpretada.

Das letras dos sambas-enredo pesquisados para esse trabalho, a palavra liberdade aparece quatro vezes como referência a liberdade do negro escravizado e é empregada das mais

variadas formas. Não iremos nos ater aos títulos dos sambas em si, mas sim às letras que aparecem dentro da estrutura dos versos e estrofes das canções relacionadas ao negro. Num estudo mais aprofundado dessas canções, que podemos contar com a margem de erro de qualquer levantamento, embora todo levantamento tenha sido feito com um grande zelo e afínco, percebemos que a palavra liberdade aparece em algumas letras e com algumas variações para o mesmo sentido do verbo “libertar” e substantivo “libertação”, que serviram de base para análise da letra e samba dentro do contexto histórico com viés para liberdade do negro. Também trataremos de personagens que, de modo implícito e do ponto de vista coletivo, vincularam-se a ideia de liberdade em períodos diferentes da história e dos mitos. Estes figuram-se em Zumbi e Chico Rei.

As letras do “samba de criança” apresentam elementos que lembram o passado negro escravizado. O primeiro samba analisado será o da Filhos da Águia com o enredo: Nova Ylu Ayê, 2020. O segundo será: Milton Nascimento, sou do mundo, sou de Minas gerais, 2013, da Miúda de Cabuçu. O terceiro: Alô, alô, Salvador! Aquele abraço, 2016, da escola Aprendizes do Salgueiro. Como quarto samba: Com espírito bandeirante, o samba esplandece na terra da garoa, 2014, da Coração Unidos do CIEP. O quinto samba a ser analisado será o da Herdeiros da Vila com o enredo “Kizomba, festa na roça”, de 2013. E o sexto samba, também será da escola Aprendizes do Salgueiro, com o enredo “Minha terra é o Salgueiro onde canta o sabiá”, de 2016.

O primeiro samba-enredo que iremos analisar será o “Nova Ylu Ayê”, da Filhos da Águia, 2020. Embora estejamos analisando o verbete liberdade, que se encontra no quinto verso, não poderíamos deixar de destacar o primeiro verso com o verbete resistência, como podemos ler nos versos abaixo:

Em todo canto há resistência
 Por entre vielas e becos
 Corre o orgulho em ser negro
 Rei... herói tantas vezes esquecido
 Da própria **liberdade** foi autor
 Seu povo valente não se rendeu
 Fez história, fez memória... venceu!
 Todo legado de um povo
 Então floresceu[...] (grifo nosso)

A palavra resistência é o ato de se opor a uma outra força, ou seja, um processo de luta para alçar a liberdade, sendo assim, percebemos que pode haver um elo entre os verbetes: “Em todo canto há resistência/ da própria liberdade foi autor”. A palavra resistência está em consonância com a palavra liberdade. Que pode ser dialogado com as inúmeras vezes que o negro tentou

resistir a grande parte da tirania imposta pelo regime autoritário e escravocrata durante um grande período no Brasil para seu processo de liberdade. Nesses períodos houve um processo de muita luta! Muitos negros resistiam a escravização das mais diversas formas, ateando fogo nas senzalas, quebrando as ferramentas com as quais eram obrigados a trabalhar e fugindo, quer individualmente, quer coletivamente dos senhores de engenho. Essa era uma forma de autoria e grito pela sua liberdade. É importante destacar na letra do “samba de criança” que essa memória coletiva pode servir de inspiração para as pequenas gerações de sambistas. O poema trata de um povo que foi escravizado, que viviam às margens de uma sociedade branca e escravocrata e sempre escondidos ou invisibilizados, como bem afirmado no verso: “Entre becos e vielas”, observado na segunda estrofe. Mas rememorar nas letras, seus mitos, e heróis servem de inspiração para a luta e resistência dos negros atualmente.

A escola mirim Miúda de Cabuçu fez uma homenagem ao cantor e compositor Milton Nascimento, uma personalidade negra da música popular brasileira. O tema foi – Milton Nascimento, sou do mundo, sou de Minas gerais, (2013), na letra do samba apresenta o verso:

O negro reza sua **libertação**
Sentinela, Sentinela
A força, a raça, a magia,
Maria, Maria... oh Maria! (grifo nosso)

Percebe-se logo no primeiro verso que a palavra libertação se associa à reza. A fé e a religiosidade do povo negro foram uma das formas de sustentáculo para não perderem a esperança, mediante ao grande sofrimento que eles passavam, mesmo sendo proibidos de praticarem isso em alguns momentos. No período colonial muitos negros não professaram a sua fé pela falta de liberdade de culto e crença e, devido a isso, eram impedidos de cultuar aos orixás livremente. Essa forma de impedimento estava inserida num projeto de sociedade colonial da época, pois tinha a função de dominação em todos os sentidos, politicamente, economicamente e “espiritualmente” (MUNANGA, 1988, p. 10). Esse projeto de dominação colonial é claramente descrito:

A sociedade colonial teme a ruptura da ordem e do equilíbrio estabelecidos em seu favor. Para que isto não ocorra, encastela-se, intocável explorando e pilhando a maioria negra, utilizando-se de mecanismos repressivos diretos (força bruta) e indiretos (preconceitos raciais e outros estereótipos). (MUNANGA, 1988, p. 11)

Mesmo com toda a estratégia do colonizador de exploração, uso da força e preconceito, o negro não deixava de rezar pela sua “libertação”.

Outro samba que aparece a palavra liberdade foi uma homenagem a Gilberto Gil, músico e compositor negro. Esse samba é uma espécie de abraço do Rio de Janeiro na cidade Salvador,

que também tem samba no pé. E dentro desse contexto, mais uma vez a palavra liberdade ou, neste caso, libertou, encontra-se na letra, “Alo, alô, Salvador! Aquele abraço”, 2016, da escola Aprendizes do Salgueiro:

[...]
 Terra abençoada pelos deuses
 Na lavagem da escadaria do Bonfim
 Um ritual de fé e esperança
 O negro se **libertou** enfim[...] (grifo nosso)

Percebemos na letra do samba que o eu-lírico nos permite entender que há uma questão de fé em detrimento à liberdade do negro, tanto física quanto espiritual. Podemos perceber isso logo no terceiro verso: “o negro se libertou enfim”. Ao longo da história o povo negro por vezes precisou fazer adaptações nas suas formas de culto e, muitas vezes, para que “seus senhores” pudessem achar que estavam reverenciando aos santos católicos, quando na verdade a intenção era cultuar aos seus orixás. O segundo verso, “Na lavagem da escadaria do Bonfim”, nos remete ao ritual da escadaria do Bonfim que, para muitos, tornou-se um ato de fé e de uma grande mistura sincrética religiosa entre o catolicismo e a religião de matriz africana. Essa mistura se insere em toda liturgia que acontecia no período Brasil Colônia e na atualidade, pois virou tradição para católicos e adeptos as religiões de matriz africana:

Uma das mais importantes, e ainda hoje celebrada em moldes semelhantes, é a do Senhor do Bonfim, a festa de Oxalá, que leva, na quinta-feira que a precede, inúmeros negros à sua igreja para a lavagem do chão, numa manifestação de devoção africana e piedade cristã. (MOURA, 1995, p. 35)

No sincretismo religioso, o Senhor do Bonfim está associado a Oxalá. Segundo acredita-se, Senhor do Bonfim seria Jesus de Nazaré que, assim como Oxalá, desceu à Terra para ajudar o pai na criação da humanidade. Na mitologia Ioruba da criação, os “orixás desciam à terra” (PRANDI, 2001). Sendo assim, Oxalá descia à terra como o criador de nós humanos. Roberto Moura chama esse sincretismo de “catolicismo negro”, que mais tarde foi absorvido pelas religiões da matriz africana:

Esse catolicismo negro geraria uma série de subcultura de etnias, de castas, se constituindo, com a Independência e depois com a Abolição, em embrião das subculturas de classe. É no seio das confrarias negras que as tradições africanas ganhariam o espaço necessário à sua perpetuação na aventura brasileira, sincretizadas com o código religioso do branco, de maneira mais ou menos formal, inicialmente apenas como um disfarce legitimador, mas progressivamente absorvendo o catolicismo como uma influência profunda que se expande nas religiões populares urbanas negras da modernidade. (MOURA, 1995, p. 34)

No ano de 2014, a palavra liberdade também aparece na letra da escola Coração Unidos do CIEP com o tema: “Com espírito bandeirante, o samba esplandece na terra da garoa”, escrito pela oficina de compositores, versando da seguinte forma:

[...]No suor do negro a expansão
 No ciclo do café o progresso desse chão
 Lavorando ele sonhou com a **liberdade**
 Enquanto erguia a cidade[...] (grifo nosso)

O verso “lavorando ele sonhou com a liberdade” faz uma referência à palavra *lavorando*, que nos remete ao sistema de trabalho da época em que muitos negros eram obrigados a trabalhar e, mesmo assim, não deixando de sonhar com a sua liberdade. Não restam dúvidas da importância do negro para o crescimento da cidade de São Paulo. Com muito suor e luta, como afirma o primeiro verso “No suor do negro a expansão”, o negro foi escravizado para o enriquecimento dos “seus senhores”, aumentando assim, os números da economia do país, que durante um período, entre os séculos XVIII e XIX, trabalhavam na produção do café. O café era plantado no Vale do Paraíba, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Nesse período, muitos negros foram escravizados pelos “seus senhores” ou pelos barões do café dessas regiões, não apenas na cidade de São Paulo. Muitos foram comprados através do tráfico negreiro ou mesmo oriundos dos engenhos de açúcar do nordeste, onde o ciclo do açúcar já estava decadente.

A letra do samba enfatiza a mão de obra do negro, principalmente para o crescimento da cidade de São Paulo, e que, mesmo com todos os maus tratos e condições sub-humanas, o negro nunca deixou de sonhar e lutar pela sua liberdade. Toda essa luta pela liberdade estava relacionada à “emancipação do corpo negro”, como bem afirmado por Gomes:

No entanto, luta pela libertação e emancipação do corpo negro sempre foi uma presença marcante na vida e nas ações dos africanos escravizados e seus descendentes. As lutas, as rebeliões nas senzalas, as lutas quilombolas, os abortos, os envenenamentos foram respostas fortes das africanas e africanos escravizados ao regime da escravidão. Em todas elas o corpo negro regulado pela escravidão se mostrava rebelde e lutava pela emancipação. (GOMES, 2017, p. 102)

E toda essa rebeldia e luta pela liberdade foi centrada em figuras históricas que serviram como inspiração para que muitos não desistissem. É o que podemos observar na letra do samba que faz um agradecimento a uma figura bastante emblemática: Zumbi, um herói negro, símbolo de resistência e sinônimo de liberdade no período colonial. Versa a letra da escola Herdeiros da Vila enredo de 2013, “Kizomba, festa na roça”, um samba de 1988, que foi reeditado da escola mãe a Unidos de Vila Isabel:

Valeu **Zumbi!**
 O grito forte dos palmares
 Que correu terras, céus e mares
 Influenciando a abolição [...] (grifo nosso)

O eu-lírico faz uma espécie de invocação a uma figura bastante emblemática da história do Brasil, precisamente nesses versos: “Valeu Zumbi/ o grito dos palmares” essa exaltação e uma homenagem a Zumbi, que viveu por volta do século XVII e fez parte do projeto de luta pela liberdade, durante o período de escravização dos negros no Brasil. Zumbi foi líder de um dos quilombos mais conhecidos, que foi o de Palmares, que localizava-se na Zona da Mata, próximo ao litoral de Alagoas. Podemos encontrar a ideia de quilombo e seu significado nas palavras de Beniste:

O termo *quilombo* vem do quimbundo *Kilombu*, que significa arraial, acampamento, união. Foi uma recriação daqueles que os angolanos haviam conhecido na formação social de sua terra[...] os quilombos brasileiros tornaram-se esteios na luta e na resistência contra a escravidão como respostas as condições de tratamento que eram submetidos. (BENISTE, 2020, p. 38)

Esse quilombo, além de ser um local de resistência, era acolhedor, pois, além de escravizados fugidos, também acolhia os indígenas e pessoas menos favorecidas que não queriam ser exploradas.

No segundo verso do samba, “O grito forte dos palmares”, podemos perceber que esse grito ecoou nos diversos territórios brasileiros e influenciou uma série de leis que visavam a Abolição da Escravatura no Brasil, de acordo com o quarto verso. Podemos destacar a Lei Eusébio de Queiroz (1850), que visava proibir o tráfico de escravizados para o Brasil tentando pôr fim ao tráfico negreiro. Mais adiante, a Lei do Ventre Livre (1871), que determinava que os filhos de escravizados, que nascessem a partir desse período, fossem libertos. A Lei dos sexagenários (1885), que previa a libertação dos escravizados com mais de 60 anos e com verba indenizatória. E, por fim, a última lei abolicionista foi em 1888, a Lei Áurea. Mesmo com todo o engajamento percebemos alguns apontamentos ao processo abolicionista:

Apesara da ruptura determinada pela Abolição, com a modernização de aspectos do sistema produtivo, o país não oferecia a esses homens, principalmente aos “libertados” alternativas para reordenação de suas vidas a partir de uma nova posição na sociedade nacional, a não ser construídas por eles mesmos. (MOURA, 1995, p. 15)

Mesmo com todas as críticas às leis mencionadas de não inclusão de negras e negros “libertos” na sociedade, a fim de que tivessem o mínimo de assistência para a sobrevivência após as leis promulgadas, podemos dizer que, através delas e com a luta de muitos negros que

participaram dos movimentos abolicionistas no país, começaram o processo de libertação do negro escravizado. E junto desse processo, houve luta de mulheres e homens negros sendo protagonistas de sua própria liberdade. Afirma Nilma Lino Gomes ao abordar sobre o movimento negro educador:

No entanto, mesmo com todos os limites, ter oficialmente decretado que o Brasil não era mais um país escravista significou uma ruptura política, social e econômica. E as negras e negros, que já eram protagonistas de sua própria história, tiveram que se reorganizar para sobreviver na sociedade pós-escravocrata, principalmente porque a abolição formal, da lei, sem uma política de inclusão dos negros na sua condição de liberto na sociedade, resultou num longo período histórico de trato e imaginário escravista direcionados às libertas e aos libertos. Embora libertos, negras e negros livres foram entregues à própria sorte. (GOMES, 2017, p. 102)

Pode-se destacar que grande parte da literatura que se refere a Zumbi está enquadrada dentro das questões afro-brasileiras e a letra do samba faz uma reapropriação dessa cultura. Além de um contexto histórico a figura de Zumbi é lembrada como sinônimo de luta e liberdade, no dia 20 de novembro, dia de sua morte, que foi convertida como comemoração ao dia da Consciência Negra.

A palavra quilombo também é mencionada no samba-enredo da Aprendiz do Salgueiro. Na letra podemos perceber que há uma contextualização e referência ao quilombo moderno, no samba intitulado “Minha terra é o Salgueiro onde canta o sabiá”, de 2016:

Um rei firmou o seu reinado lá no morro
Xangô pai desse quilombo Tijucano
Oyó abençoado pelo criador
Na fonte das artes navio negreiro
Debret e o corpo de fuzileiros
Viagem pitoresca Valongo e Chico Rei

O eu-lírico está nos contando uma história de um rei que estabeleceu o seu reinado no morro, parte alta da cidade, fazendo referência ao morro da Tijuca. No texto, a escola de samba mirim pode ser uma espécie de alegoria do quilombo moderno, sentido de que esse local, possa ser seguro. Um lugar de liberdade e preservação da sabedoria ancestral do negro, por intermédio da cultura do samba. Para Sodré, o morro também representa a liberdade no samba:

Como se pode perceber, o morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, frequente louvação (por muitos consideradas alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. (SODRÉ, 1988, p. 64)

É nesse espaço considerado “mítico”, de acordo com as palavras do autor, que a escola de samba mirim, a batucada e toda a cultura afro-brasileira tornam-se legitimadas nesse espaço

de liberdade para perpetuar suas raízes nesse lugar “sagrado”. É importante destacarmos que, no Quilombo de Palmares, Zumbi foi um dos líderes desse espaço. Naquele momento, poderia ser uma espécie de “pai” naquele lugar. E no segundo verso do samba-enredo, também apresenta um pai e/ou líder para as crianças pertencentes à agremiação – “Xangó pai desse quilombo tijucano”. Todavia, no quilombo do samba mirim da Aprendizizes do Salgueiro, o líder é o orixá Xangô, o pai desse lugar, que representa a divindade símbolo da justiça.

Na mitologia dos Orixás, Xangô quando era criança adorava brincar com fogo. A sua cuidadora Dadá o mimava muito. E era um menino traquina, montava a cavalo e muitas vezes fazia o que queria:

Certa vez Xangô estava brincando na cozinha,
E caiu dentro do fogão
Dadá ficou muito assustada,
Mas Xangô queria continuar brincando com as brasas,
Porque ele gostava de ver como as brasas brilhavam
Elas não causavam nenhum dano. (PRANDI, 1996, p. 252)

Mais tarde, Xangô torna-se rei da cidade de Oió, que se tornou um dos reinos mais fortes dos reinos de iorubá (lugar situado na Nigéria atualmente). Xangô era um rei muito poderoso que soltava fogo pela boca e controlava os poderes da natureza como raios e trovões. Mas um de seus principais atributos é a justiça. Por isso, ele é conhecido como o orixá que representa a justiça. Nas religiões de matriz africana a figura desse poderoso orixá é representado com um machado de duas faces, devido ao seu espírito de bravura e senso de justiça. Não há dúvidas de que a letra do samba clama e exalta a cultura afro-brasileira, pela justiça de Xangô, assim como os negros que estavam nos quilombos, que deviam clamar pelo deus da justiça, para fazer justiça a seu favor em prol da liberdade.

Ao voltarmos na quarta estrofe do samba da Aprendizizes do salgueiro, percebemos que a letra faz abordagens sobre: o navio negreiro, o pintor francês Jean Baptiste Debret, o Cais do Valongo e Chico Rei. Não poderíamos deixar de debruçar sobre essas questões já que o foco abordado tem como referência à história do negro no país e sua luta pela liberdade.

O verso “Na fonte das artes navio negreiro” nos remete ao poema de um dos grandes poetas brasileiros, Castro Alves, pertencente a terceira geração do romantismo brasileiro. Castro Alves foi conhecido, como o poeta que se importava com as questões sociais e, principalmente, com a escravização do negro no país. Recebendo assim uma espécie de apelido de “Poeta dos Escravos”. E o que corroborou para esse pensamento foi um dos seus principais poemas “O navio negreiro”, escrito no ano de 1870. Nesse poema épico ele faz uma reflexão do grande sofrimento dos negros na viagem forçada da África para o Brasil:

Ontem plena **liberdade**,
 A vontade por poder...
 Hoje... cúm'lo de maldade,
 Nem são livres p'ra morrer...
 Prende-os a mesma corrente
 — Férrea, lúgubre serpente —
 Nas roscas da escravidão.
 E assim zombando da morte,
 Dança a lúgubre coorte
 Ao som do açoute... Irrisão!...
 (ALVES, 2013, p. 24, grifo nosso)

Percebemos nos versos que o eu-lírico descreve a viagem dos futuros escravizados até o Brasil, e tudo é contado com uma riqueza de detalhes, pois narrava a realidade vivida durante a viagem no navio negreiro. É importante destacar a linguagem utilizada nos versos com antíteses e hipérboles, essas nos descrevem a liberdade que os negros tinham em sua terra natal e que haviam perdido ao chegar ao Brasil. Todavia, na nova terra não estariam livres nem “pra morrer”. Nesse poema, o poeta abolicionista dá protagonismo para o negro que vinha para uma terra desconhecida para ser escravizado e nos conta todo o seu sofrimento, que passa a ser idealizado na figura de um herói que luta pela liberdade. Assim como é afirmado por Antônio Candido:

Esta mesma idealização que já havia dado um penacho medievalsco ao bugre, conseguiu impor a dignidade humana do negro graças à poetização da sua vida afetiva. Castro Alves se tornou um poeta por excelência do escravo ao lhe dar, não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica.
 (CANDIDO, 1987, p. 249)

O “poeta dos escravos”, faz uma espécie de denúncia do que acontecia nos navios negreiros que chegavam em nosso país. Um dos lugares mais conhecidos no Rio de Janeiro, aonde chegavam esses seres humanos para serem escravizados, era o Cais do Valongo. Conforme podemos rever na letra do samba que estamos analisando no sexto verso, “Viagem pitoresca Valongo...”. Essa “viagem pitoresca” ao Cais do Valongo tem um destaque nas obras do pintor francês Debret, que podem fazer alusão tanto ao cais, lugar onde os negros desembarcavam e passavam pela Alfandega antes de serem comercializados, quanto ao local onde eles eram conduzidos nos armazéns da rua do Valongo, que era localizado entre o outeiro da Saúde e o Morro do Livramento, para serem vendidos. O livro “Viagem Pitoresca e História do Brasil”, publicado em três volumes, faz descrições de vários hábitos brasileiros além de retratar a escravização a partir de imagens. E, em uma de suas pranchas, o artista descreve:

É na rua do Valongo que esse encontrar, no Rio de Janeiro, o mercado de negros, verdadeiro entreposto onde são guardados os escravos chegados da África. As vezes pertencem a diversos proprietários e são diferenciados pela

côr de pano ou sarja que os envolve, ou pela forma de um chumaço de cabelo na cabeça inteira raspada. [...] Nesse mercado, convertido às vezes em salão de baile por licença do patrão, ouvem-se urros ritmados dos negros girando sôbre si próprios e batendo o compasso com as mãos. (DEBRET, 2015, p. 188)

Na cidade do Rio de Janeiro, no período escravagista, o valongo era um local de vendas de negros para serem escravizados, lugar que se estendia ao longo da rua. Ali era um grande mercado de futuros escravizados. É importante ressaltar, de acordo com as palavras de Debret acima, que mesmo à espera de serem vendidos e com todo sofrimento desumano que passavam, os negros aproveitavam o tempo para manter as suas raízes através dos cantos, das rodas com danças e palmas, lembrando o formato do jongo, capoeira e rodas de candomblé e as rodas de samba. Tudo isso poderia servir de força, e a cantoria como uma espécie de reza para a liberdade. Pode-se dizer que é na “roda” que a cultura do negro se encontra.

Ainda no sexto verso, o samba menciona Chico Rei que, de acordo com as histórias orais, veio do continente africano no navio negreiro. Não se sabe se ele existiu ou não, mas sua história faz parte da tradição oral da cidade de Minas Gerais, e que é contada nas diversas regiões brasileiras e está bem ancorada no imaginário contado nos livros infantojuvenis. Segundo a oralidade, Calanga, que na verdade seria o real nome de Chico, era um monarca africano que veio da cidade do Congo escravizado para o Brasil. Reza a lenda que ele veio para o nosso país no navio negreiro, embarcação em condições desumanas e insalubres, e com ele sua esposa, a rainha Madalena e dois filhos. Todavia, durante o percurso do navio, a rainha e a filha foram jogadas no mar como uma forma de acalmar os deuses. No momento que a embarcação aportou no Brasil, apenas Calanga e um filho sobreviveram à viagem. De acordo com a oralidade, quando chegou foi batizado e recebeu o nome de Francisco e, por ter sido rei, recebeu o apelido de Chico Rei.

Ao chegar em Ouro Preto, antiga Vila Rica no século XVIII, foi trabalhar numa mina como escravizado extraindo minério de ouro. É importante ressaltar que, naquele período, a expectativa de vida dos escravizados negros que trabalhavam nas minas era de sobreviver no máximo por mais quatro anos. De acordo com a lenda, uma noite ele recebeu a visão de uma santa preta – Santa Efigênia – e ela disse que a sua liberdade viria por intermédio do ouro. Chico, a partir dessa visão, começou a esconder pedaço de ouro no cabelo e, com a quantidade de ouro que ele juntou, conseguiu comprar a sua liberdade, que era chamada de alforria na época. É importante mencionar que ele comprou não só a dele, mas também de seu filho e amigos.

Em gratidão a Santa, construiu a igreja de Santa Efigênia do Alto da Santa Cruz. E, para comemorar a liberdade, eles celebraram dançando. Uma festa que hoje seria a congada, uma festa de comemoração a coroação do rei Congo. Chico Rei morreu aos 72 anos de hepatite, doença muito comum que as pessoas morriam naquela época.

Após as análises das letras do “samba de criança”, podemos perceber que nem sempre há preocupação de narrar toda história com detalhes. Entretanto, seus elementos são apresentados de modo didático e, mais que explicitamente, estão dentro de um contexto seja ele histórico, oral ou literário. Embora as abordagens dos sambas analisados tenham elementos diferentes, elas compartilham do mesmo ponto de vista, que é a luta do negro pela liberdade durante períodos da história. Percebemos que essa luta pela liberdade custou muito para grande parte dos africanos escravizados e para seus descendentes, levando muitos a espancamentos e até mesmo a morte.

Ao longo dos sambas analisados percebemos que as letras do “samba de criança” nos revelam, na maioria das vezes, uma versificação um pouco simples, mas com um contexto bastante enriquecedor. Apresentar Chico Rei no verso do samba, mesmo sabendo que não há nenhuma comprovação histórica de um rei-escravo ou escravo-rei, é falar de força, luta e liberdade do negro, que serve de inspiração no “samba de criança” e para os negros que vivem no período atual. Figuras como Zumbi e Chico Rei resgatam a memória, pois essas personagens representam a liberdade, que o negro ainda luta atualmente mesmo num contexto diferente. Todavia, lembrar reis e heróis negros não nos permitem esquecer de toda a trajetória de luta que muitos tentaram apagar sua memória e manifestações artísticas, e assim como bem afirmado nos versos do samba, “Nova Ylu Ayê”:

[...]Rei herói tantas vezes esquecido
 Seu povo valente não se rendeu
 Fez história, fez memória... venceu!
 Todo legado de um povo
 Então floresceu! [...] (CARTILHA DO SAMBA, 2020)

3.3 - A MEMÓRIA DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DA CULTURA DO NEGRO NO SAMBA DE CRIANÇA

O jongo e o batuque podem ser encarados como manifestações artísticas de matriz africana com toda a sua musicalidade através do canto e da dança. Essas expressões muitas vezes são encaradas como luta, dança, jogo e religiosidade. O “samba de criança” faz releituras e resgatam memórias e identidades da cultura afro-brasileira nas suas letras. Essas memórias podem influenciar na sociedade e em seus indivíduos, nos seus mais variados aspectos, tanto

culturais quanto na construção das identidades. A memória é a relação “*individual*” e “*coletiva*”. Quando a letra do samba recorda acontecimentos, ela está utilizando o recurso dessa memória por intermédio da palavra cantada. O “samba de criança” faz uma espécie de manutenção da cultura de matriz africana através da memória, como uma forma de dar continuidade à *tradição inventada* (HOBSBAWN, 1984), ou seja, uma forma de dar continuidade às futuras gerações de sambistas. Os versos dos sambas podem servir de arquivos que guardam os saberes do universo do samba, sua cultura e raízes, que não podem ser apagadas.

Veremos essa construção da memória, que se dá nas manifestações artísticas dos negros, por intermédio de dois sambas basilares que serão analisados, tendo em vista que suas letras tratam das expressões artísticas da cultura afro-brasileira como jongo e o batuque. Todavia, o intuito não é se aprofundar nesses temas, mas fazer uma breve análise de como eles são mencionados nas letras do “samba de criança”. O primeiro samba que iremos analisar é o da agremiação Império do Futuro, “Moleque mais molequinho, igual samba Sebastião Oliveira” 2013. O segundo será o da Pimpolhos da Grande Rio, “100 anos de samba, pimpolhos de bamba” 2017. E o terceiro samba-enredo será da Herdeiros da Vila “Sou mestre trambique músico e compositor, vou lhe mostrar o samba!” 2017.

O samba da primeira agremiação mirim Império do Futuro, esse samba relembra e faz uma homenagem a um dos seus ancestrais Sebastião de Oliveira, com o samba: “Moleque mais molequinho, igual samba Sebastião Oliveira”, 2013. Nesse samba-enredo, a letra do samba apresenta ao público uma das memórias de suma importância para o mundo do samba na figura de Molequinho:

Sebastião Oliveira
 Que na Serrinha Madureira
 Império Serrano fundou
 Moleque no berço de bamba
 Em sua memória ficou
Jongo partido alto em sua memória ficou
 Rancho também tinha na Serrinha
 Lindas festas ladainhas
 Assim ele criou
 Com muito orgulho império do futuro[...] (REVISTA CARTILHA DO SAMBA, 2013)

Logo no primeiro verso, o eu-lírico nos apresenta “Sebastião Oliveira” e no decorrer dos versos, vai contando um pouco de sua trajetória na academia do samba, tendo origem na Serrinha de Madureira. Sebastião, homem negro, grande compositor, mais conhecido como molequinho. Sebastião foi considerado o fundador número um da escola mãe Império Serrano.

No quinto e sexto versos “[...] em sua memória ficou / Rancho também tinha na Serrinha”, rememora o início da escola mãe fazendo uma referência de sua origem através dos ranchos. Através da organização dos ranchos e cordões que deram origem as escolas sambas, conforme afirma Tinhorão:

O exemplo da organização das grandes sociedades começou a influir nas grandes comunidades de carnavalescos pobres e, assim, aproveitando o esquema de procissões, já organizadas no folclore, surgiram primeiro os ranchos, depois os cordões, depois os blocos e, finalmente, as escolas de samba, resumindo a soma de todas as experiências. (TINHORÃO, 2002, p. 149)

Após o surgimento da Império Serrano, originária do rancho, escola que teve início na casa da família de Molequinho e de suas irmãs Eulalia e tia Maria do Jongo, consideradas matriarcas do samba lá na Serrinha. Foi na casa dessa família onde a escola teve a sua primeira sede. E anos depois surge a Império do Futuro, que recebeu uma grande influência das suas origens, conforme podemos observar no primeiro samba da escola de 1984, que também fala da importância de outros ancestrais para o seu surgimento e o jongo, fazendo parte da memória e identidades da escola:

Canta, canta pessoal
 Vamos lembrar
 O meu povo vai cantar
 A Serrinha, desperta você
 Vamos falar e ser fiel
 Às suas origens
 De um mistério, de beleza
 A “Borboleta Amorosa”
 Foi um rancho surgido,
 Na Serrinha
 Vamos, vamos, vamos cantar
 Que a Escola Mirim vem homenagear
 “Prazer da Serrinha”, primeira Escola de Samba
 De Partido-Alto e outras coisas mais
 Depois, nosso “Império Serrano”
 Que na Serrinha nasceu.
 Salve, Silas de Oliveira,
 Nosso poeta popular
 Simbolizando a Serrinha,
 Vó Maria que veio do Congo
 Ô ire ire iô
 Ô ire ire iô (IMPÉRIO DO FUTURO, 1984)

O primeiro samba-enredo da Império do Futuro, escola de samba mirim, narra a influência do jongo no “samba de criança” e a importância da cultura afro-brasileira na letra do samba para ressignificar essa cultura. Logo na primeira estrofe, o eu-lírico faz um convite para que o leitor lembre das origens da Serrinha. Já na segunda estrofe é feita alusão à

“Borboleta Amorosa”, fazendo referência ao surgimento do primeiro Rancho da Serrinha e seus fundadores.

Podemos perceber que a letra do “samba de criança” faz o mesmo movimento do jongo, iniciando com uma saudação aos ancestrais, que deram origem a cultura do samba e que hoje ficaram na memória coletiva dos mais velhos que contam para as crianças. Conforme é comprovado pelo Dossiê do Jongo a respeito da importância desses ancestrais:

O respeito aos integrantes mais velhos de cada grupo e, especialmente, aos jongueiros velhos falecidos, sempre lembrados nas rodas, é um indício de afiliação dessa forma de expressão a sistemas de crenças de origem banta. (IPHAN, 2020, p. 6)

Ao analisarmos a terceira e a quarta estrofe, percebemos a importância do canto para homenagear a escola pioneira da Serrinha, a Prazer da Serrinha, que é muito falada nas rodas de hoje pelos mais velhos, ao exaltarem a sua importância e a de seus fundadores para a manutenção da cultura afro-brasileira principalmente naquela comunidade. E mais tarde, abriu lugar para uma das mais tradicionais escolas de samba, a Império Serrano. É importante ressaltar que o samba faz uma saudação ao poeta popular e grande compositor de samba-enredo, Silas de Oliveira, poeta negro que deu início a sua carreira nas rodas de samba e do jongo na comunidade da Serrinha, bairro de Madureira. Silas, foi um dos integrantes da Escola de Samba Prazer da Serrinha, que mais tarde tornou-se Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. De acordo com Nei Lopes:

Mas a unanimidade do respeito à tradição do partido-alto por parte dos sambistas cariocas e o elevado *status* desfrutado por ele nos redutos do samba são surpreendentemente derrubados por Silas de Oliveira (1916 a 1972). Legendário compositor de sambas-enredo, todos a Escola de Samba Império Serrano (cujo núcleo é a serrinha, um dos mais fortes redutos no Rio) [...] (LOPES, 1992, p. 85)

Nas duas últimas estrofes tem como representatividade a figura de Vovó Maria, jongueira e rezadeira, era no seu terreiro que os batuques e as rodas de jongo aconteciam. Era na casa de Maria que o povo negro e seus familiares se reuniam para saudar os mais velhos e transmitir, através da oralidade, a sabedoria do Jongo. Essa dança tradicional e batuque que, nos anos 60, foi criado no morro da Serrinha, tanto por Vovó Maria e Mestre Darcy que transformaram as rodas de jongo em ensaios artísticos com o objetivo de preservar a tradição da cultura afro-brasileira.

Eles foram os pioneiros a inserir a criança ao jongo, pois, antes apenas os mais velhos poderiam participar. A fim de que essa manifestação artística da cultura do negro não fosse esquecida em outras partes do território brasileiro. É o que podemos confirmar nas palavras do

precursor da primeira escola mirim, que saiu do morro da Serrinha, no documentário feito pela CULTNE:

Então, aqui procuramos preservar não só a cultura que é o samba, mas também o jongo que é uma cultura milenar, que eu já nasci aqui e já tinha. Tem ali a casa da vovó Maria onde é onde mais se cultiva o jongo, através do Darcy que passou para mim e eu passo para essas crianças. E vão passando para outros... vai ver que o garotinho de 8 anos, 12 anos toca o jongo como outro qualquer. (CULTNE, 1985)

Um outro samba que traz na memória a manifestação artística do jongo é o samba da Pimpolhos da Grande Rio, “100 anos de samba, pimpolhos de bamba” de 2017, que nos faz um convite para ir ao terreiro tocar o jongo:

[...]Vem pro terreiro
Esse povo é festeiro
Toca **jongo** batuqueiro
Hoje vou me acabar.
Não deixe o samba morrer
Respeite onde a gente chegou
[...]
O velho homem nos ensinou (grifo nosso)

O eu-lírico faz o convite para jogar o jongo no terceiro verso “Toca jongo batuqueiro”. O jongo é de origem africana do Congo-Angola e chegou ao Brasil com os negros de origem bantu. Esse grupo de escravizados, aqui no país, faziam trabalhos forçados nas fazendas de café no Vale do Paraíba, no interior do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. O jongo é descrito da seguinte forma, para Renato Noguera (2011):

Personagens conceituais como o jongueiro que dança na roda e mantém palavra e corpo circulando, aproximando e afastando umbigos. Vale observar que em kimbundo – língua do tronco etnolinguístico banto – jongo significa arremesso, flecha ou tiro; é preciso arremessar as palavras no mesmo ritmo do corpo. (NOGUERA, 2011, p. 13)

Devido à queda da lavoura de café na região do Vale do Paraíba e adjacências, muitos negros de origem Bantu e/ou Banto, ex-escravizados e negros livres, na época, migraram para a região sudeste por volta de 1885. Chegou um período que metade da população era de ex-escravizados de descendência Bantu (LOPES, 2008). É importante ressaltar que a nação Bantu exerceu um papel fundamental para a manutenção da cultura afro-brasileira.

De acordo com o pesquisador espanhol Fernando Sussaeta Montoya (2010), no seu livro *Introducción a la filosofía africana*, a palavra bantu abarca vários significados como homens, família e línguas de um grupo humano, um modo de vida que, em linhas gerais, seria a existência humana. De acordo com o autor, com o objetivo de classificar a palavra de origem africana, ele cita:

Los términos muntu y bantú, después de Lafilosofía bantúde Tempels, son claves para la filosofía africana. Adjunta-mos un texto del gran Mulago con ánimo de clarificar sus significados: En el Diccionario de civilizaciones africanas de G. Ba-landier nos dice que la palabra bantú, que significa «los hombres», es un término representativo de un conjunto lingüístico, que ha terminado por designar, al mismo tiempo que esta familia de lenguas, un grupo humano que presenta características físicas comunes y de un modo de vida determinado por actividades agrícolas específicas de este grupo. De esta manera, en este término seencuentran mezclados y confundidos los criterios de lengua, raza y cultura. [...]

Para Flor do Nascimento (2016), a expressão bantu também servia para designar grupos linguísticos e há indícios de que sejam os povos que vão desde o Camarões até a África do Sul. Foram esses, com a mesmas semelhanças linguísticas, que trouxeram para o Brasil essa dança de terreiro conhecida como jongo.

Na época, o jongo só era permitido, pelos senhores donos de escravizados, nas festas de santos católicos. Era uma espécie de distração para os brancos e uma forma de amenizar o sofrimento e a revolta dos negros por conta da escravização. Além de ser um momento crucial para afirmação da cultura do negro trazida da África. Conforme afirma o site do Jongo da Serrinha:

“O jongo é uma dança dos ancestrais, dos pretos-velhos escravos, do povo do cativo, e por isso, pertence a linha das almas. Contam que aquele que tem a vista forte é capaz de enxergar um antigo jongueiro falecido se aproximar da roda para lembrar o tempo em que dançava o caxambu” (SERRINHA, 2020)

O jongo é um patrimônio e bem imaterial do povo brasileiro. A sua origem bantu, pode ser conhecida por diversos nomes como – caxambu, batuque e tambor. Essa manifestação artística, de origem afro-brasileira, sempre esteve presente nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro e, um exemplo disso, é o morro da Serrinha.

Embora o termo “periferia” possa soar de maneira pejorativa para alguns, Idemburgo Frazão no seu livro – Diálogos Marginais e Identidades periféricas – apresenta-nos um outro olhar para a periferia:

O termo periferia, antes estudado apenas por um ângulo negativo, atualmente vem recebendo novos sentidos. A periferia continua sendo o “*locus*” dos desfavorecidos, entretanto, as chamadas “vozes dos guetos”, as “vozes do morro” já começam a levantar e buscam, por si mesmas, seus caminhos. (FRAZÃO, 2019, p. 22)

O “*locus*” dessas comunidades periféricas ecoa cultura afro-brasileira através do canto e da dança. Lugar em que os jongueiros abrem a roda e louvam aos seus ancestrais, com o toque dos tambores e das danças coletivas como oferendas. Essas vozes, mesmo que por séculos

tenham sido caladas, afirmam suas identidades por intermédio do jongo. É o que podemos observar no documento do IPHAN, no Dossiê do Jongo do Sudeste:

O jongo é uma louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente na língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada (IPHAN, 2020, p. 3)

E todo esse movimento da dança do jongo é proveniente dos batuques, que nada mais é que uma outra manifestação artística, que acontecia também nos terreiros reduto de muitos negros onde aconteciam as suas rodas, a fim da continuidade às suas memórias.

Podemos notar na letra do samba da Herdeiros da Vila de 2017, o verbete “batuqueiro”, ao fazer uma homenagem a um de seus compositores:

[...]O samba bateu forte no meu coração
 Não sou do tempo que ele era proibido
 Mas aprendi ouvindo sempre o mais antigo
 Subi no morro pisei forte no terreiro
 Abracei o meu destino de ser **batuqueiro** [...] (grifo nosso)

O batuque tinha relação com as danças afro-brasileiras, pois ele representava todo o movimento do corpo negro e sua musicalidade e mais tarde se tornou o que seria o samba:

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculos os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. Por vezes toda a roda toma parte do bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos. (SODRÉ, 1988, p. 12)

O autor descreveu de maneira bem sucinta como se dava o movimento dentro das rodas onde aconteciam os batuques. É importante destacar que esse “encontrão” nada mais é que o encontro de um umbigo próximo ao outro junto com a perna que servia como elementos da dança e batuque que mais tarde recebeu o nome de samba. O samba acontecia em todos os lugares que os negros podiam estar, nas fazendas de café engenhos de açúcar, nos quilombos e até mesmo na cidade. A dança era uma forma de manter a cultura do negro resgatando memórias e identidades.

No século XIX, passou a haver algumas modificações de uma música que saia dos lugares que eram associados ao reduto dos negros, e passa a ter algo mais brasileiro, com toda a mistura de influências tanto europeias quanto africanas. Havendo assim, uma modificação nos batuques como continua afirmando Sodré:

Os batuques modificam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem a vida urbana. As músicas e danças africanas transformaram-se, perdendo alguns elementos, e adquirindo outros, em função do ambiente social[...] o maxixe, o lundu, o samba[...] (SODRÉ, 1998, p. 13)

É importante observarmos que mesmo com todas as adaptações até chegar ao samba e as escolas de samba, houve uma influência africana no desenvolvimento da música e nas formas de expressões do corpo através da dança, sendo o batuque de forte contribuição para originar o samba.

A região da pequena África e a praça onze eram lugares que havia um grande fluxo migratório de italianos, judeus, espanhóis, portugueses. E com toda essa mistura cultural contribuiu para que se consolidassem os caçõs e suas formas de cortejos por meio do rancho, dos sambas, das batucadas e do samba-enredo e mais tarde surgindo as escolas de samba mães e as mirins.

E grande parte desse movimento acontecia dentro dos terreiros, principalmente nos terreiros das tias matriarcas do samba, pois nas músicas dos terreiros de matriz africana que ele teve origem. Esse processo identitário podemos considerá-lo como afro-brasileiro.

Embora toda a história do samba tenha acontecido há décadas o eu-lírico do “samba de criança” sempre dá importância a memória contada pelos mais velho e fala de um tempo em que o samba era proibido como podemos lembrar na terceira e quarta estrofe do samba “Não sou do tempo que ele era proibido/Mas aprendi ouvindo sempre o mais antigo” O samba de terreiro, a batucada era considerada como marginal em outras palavras impróprias. Devido a esse fato, muitas rodas de samba que aconteciam nesses terreiros eram denunciadas para a polícia com o intuito de apagar qualquer vestígio de africanidade, da música que é considerada como um patrimônio. Como bem afirma Sodré:

Como em toda história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte de autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. (SODRÉ, 1998, p. 14)

Um dos depoimentos mais bem marcantes apresentado no livro Samba, o dono do corpo de Muniz Sodré é do compositor Joaquim Maria dos Santos conhecido como Donga no universo do samba. Além de compor tocava violão e cavaquinho, que desde criança participava das rodas, dos cultos de matriz africana, dos ranchos e blocos carnavalescos os quais a sua mãe conhecida como tia Amélia fazia parte da organização. Segundo o depoimento os sambistas na época eram presos em rodas de samba ou na própria residência pela polícia e muitas vezes os seus violões eram confiscados. Nas obras de Muniz Sodré (1998) e Roberto Moura (1997)

segundo a ideia dos autores havia uma separação entre a cultura do negro e a do branco. E a cultura do negro precisava resistir devido ao sistema hegemônico de poder da época, pois a classe dominante queria acabar de uma certa forma com a manifestação cultural do negro que era o samba. Por isso, muitos sambistas passaram a ser perseguidos e reprimidos, todavia precisam resistir a fim de manterem sua cultura, identidades e memória. Essa questão de perseguição dos sambistas também podia ser ambivalente, em dados momentos muitos deles receberam proteção por aqueles que dentro de uma sociedade muitas vezes preconceituosa a respeito da cultura do negro, muitas vezes os ajudavam, pois, era preciso que o negro fizesse alianças para continuar mantendo as suas memórias por meio do batuque:

As características organizacionais das novas instituições populares, já com a preocupação de se legitimar ante o poder público, aceitando em sua estrutura interna algumas de suas regras, mostra o norteamamento dos novos líderes por um princípio de realidade, que também determinaria alianças destes grupos com indivíduos solidários vindos das camadas superiores, capazes de avalizá-los e protegê-los contra as perseguições da polícia, e de mobilizar recursos para seus gastos carnavalescos. A necessidade de legitimar as organizações negras faria até com que os ranchos chegassem aos palácios de governo cumprimento ao governador (MOURA, 1985, p. 88)

É de suma importância entender que o negro muitas vezes perseguido nunca deixou de lutar pela sua sobrevivência preservar a sua cultura, muitas vezes para que suas tradições continuassem a existir precisou fazer alianças e elas possibilitaram a manutenção de suas identidades e memórias e isso permitiu que o batuque que mais tarde virou samba pudesse chegar as elites e se tornar o Patrimônio Cultural que passou a ser aceito.

Ao voltarmos no verso, “Mas aprendi ouvindo sempre o mais antigo”, o eu-lírico que pode ser uma criança, nos remete aquelas pessoas mais velhas, como anciãos que na cultura africana é chamado de griô, pessoa que de grande sabedoria, que mantém as tradições através da oralidade e, todavia, tem o respeito de todos. Na sociedade africana, o griô exercia um papel fundamental para preservar a memória e cultura, era uma forma de garantir as identidades numa sociedade sem escrita. Ele poderia ser uma espécie de narrador, cronista, poeta historiador. Os griôs podem ser divididos em três categorias: Os embaixadores que intercede quando há conflitos entre famílias. Os genealogistas que também podem ser historiadores ou poetas. E por fim os músicos que tocam alguns instrumentos, cantam e compõem. (HAMPATÊ BÂ, 2010). A oralidade tem um papel fundamental pois, nos leva para um passado, mas também remonta um presente para aqueles que ouvem, ou seja, uma reconstrução de uma memória por intermédio da palavra cantada no caso dos “sambas de criança”, assim como é descrito abaixo:

O que se encontra por detrás do testemunho é o valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte a

fidedignidade das memórias individual e coletiva é o valor atribuído À verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. (HAMPATÈ BÂ, 2010, p.168)

O “samba de criança” seria uma espécie de griô poeta e cantor moderno que em sua letra canta e conta as memórias com os elementos da cultura afro-brasileira. Não esquecendo de contar e ensinar por intermédio da poesia cantada algumas memórias como a do jongo e do batuque. O griô do “samba de criança” rememora histórias dos negros de seus heróis, suas danças, cultura, religiosidade, a luta pela liberdade dos escravizados e afro-brasileiros. É importante ressaltar que nas sociedades africanas as mulheres também tinham protagonismo, o papel de griô que poderia ser dividido, com elas conhecidas como griotes, pois exerciam a mesma função na transmissão do conhecimento oral da cultura africana. E podemos compará-las as figuras femininas que tinham bastante importância na preservação da memória através da história oral como griôs presentes que no Brasil se encontravam nas figuras das tias e mães de santo que estavam presentes nas rodas de jongo, nos batuques dos terreiros e contavam histórias do negro, dos orixás cultuados na África e da cultura afro-brasileira. A manifestação artística presente no movimento do jongo e o batuque nada mais é que uma relação ancestral que pode levar o jongueiro e o batuqueiro ao mundo espiritual através do movimento do corpo.

3.4 - A RELIGIOSIDADE NO SAMBA DE CRIANÇA

A escola de samba mirim, por intermédio da letra do samba, abre suas portas para a cultura dos povos africanos e afro-brasileiros, pois está preocupada em difundir, através do imaginário do samba, seus mitos, lendas, contos, religiosidade e a cosmovisão desses povos. Essas letras podem propagar saberes ancestrais desses povos tão tradicionais. E essa religiosidade está presente na letra do samba, que nada mais é uma poesia cantada na avenida. Muitas dessas letras são de autoria de adultos, crianças e outras de autoria das escolas mães, que o público das mirins reeditou e levou para a passarela do samba. É o que nos indica o samba Mangueira do Amanhã, que abordou o seguinte tema no ano de 2017 “A Bahia de Ioiô e de Iaiá e Carlinhos Brown”, que expressa a religiosidade dos africanos e da cultura afro-brasileira:

Subi a ladeira do Pelô
 Sou criança meu senhor
 E num samba saudei a Oxalá
 Samba de ioiô samba de iaiá [...]
 Eh! Bahia festa de Reis e Iemanjá
 No tabuleiro da baiana Sinhá
 Tem caruru acarajé e vatapá
 Com a patota de Cosme vamos festejar[...]

O eu-lírico se apresenta como a criança que sobe a ladeira do Pelô, ou seja, o Pelourinho, que fica na cidade de Salvador, lugar de onde vem toda a religiosidade da cultura afro-brasileira. De lá o samba nasceu, veio para o Rio de Janeiro e os povos negros nos agraciaram com sua cultura e religiosidade. Conforme nos é afirmado na letra do samba da Herdeiros da Vila, que foi reeditado da escola mãe Vila Isabel, cujo tema *Kizomba Festa da Roça* de 1988, que em 2013 foi destaque na escola de samba mirim:

Terra abençoada pelos deuses
 Na lavagem das escadas do Bonfim
 Um ritual de fé e esperança
 O negro se libertou enfim
 E numa fonte nova de vitória
 O sonho de gritar é campeão
 União em um só coração
 Do Rio de Janeiro a Salvador
 O samba mostra seu valor[...]

Ouvir um samba que conta parte da história de um povo é tão importante quanto abrir as páginas de um livro. As narrativas da cultura popular do samba mirim, contadas em seus versos e estrofes, contribuem para a manutenção do saber oral e da cultura de um povo e religiosidade. É através da letra do samba enredo que as crianças conhecem os mitos da cultura afro-brasileira.

A letra do “samba de criança” pode transmitir a religiosidade, contribuindo para a manutenção dos laços com as histórias dos ancestrais e criando vínculos, ajudando a dialogar com saberes da cultura dos povos negros. Ao retomarmos os versos da Mangueira do Amanhã, percebemos isso na terceira estrofe, que faz referência a uma saudação a Oxalá (Orixanlá), personagem fundamental na mitologia iorubá da criação do mundo. Ele foi incumbido pelo seu pai Olorum, Deus na cultura africana, de criar o mundo. É o que nos afirma Prandi na Mitologia dos Orixás:

No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d'água,
 um lugar inóspito, sem nenhuma serventia.
 Acima dele havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás,
 que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres.
 Desciam por teias de aranha penduradas no vazio.
 Ainda não havia terra firme, nem o homem existia.
 Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá.
 Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo
 e pediu-lhe que realizasse tal tarefa.
 Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra,
 uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos.
 Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha. (PRANDI, 2001, p. 502)

Ao discorrer sobre o começo da criação do mundo, segundo a mitologia iorubá, trata de arquétipos dos deuses bem próximos aos humanos. No mito da criação, era comum os orixás descenderem à Terra, que naquele período era um pântano, para brincar. E o filho mais velho, Oxalá, recebe de seu pai, Olorum, um saco de criação e teve a incumbência de depositar uma concha marinha com terra e, ao depositá-la no pântano, a Terra se transformou na Terra habitável que conhecemos hoje.

No último verso do samba da Mangueira do Amanhã há a seguinte expressão – samba de ioiô e de iaiá – que pode ter sido usada no enredo como forma de preservar a resistência dos povos negros. Muitas dessas palavras são usadas nas religiões afro-brasileiras e no candomblé para a preservação de sua cultura. No dicionário Yorubá, por José Beniste, “yá” em iorubá significa “mãe” e aportuguesando esse verbete pronunciamos *íá*. Ao duplicarmos essa palavra *yayà* (iaiá) teremos a forma de falarmos “mamãe”. É importante destacar que essa palavra era bastante usada pelos escravizados para se referirem às senhoras das fazendas. Já o verbete “ioiô” designa a palavra “homem” ou “senhor”, que era bastante usada como referência aos donos das fazendas no período escravocrata brasileiro.

Outro “samba de criança” que também podemos falar sobre o período da criação, de acordo com a mitologia iorubá, é o da Aprendizês do Salgueiro de 2013, uma reedição de 2007 da escola mãe Salgueiro, que tem como título “Candaces”, que fala sobre a importância das senhoras do ventre que desempenharam um papel na criação do mundo:

Majestosa África,
Berço dos meus ancestrais[...]
[...] senhoras do ventre do mundo
Raiz da criação
Do mito a história[...]
E nesse canto de fé
Salgueiro traz axé
E faz louvação
[...] saluba Nanã[...]

É importante destacar que logo no primeiro e segundo versos, o eu-lírico faz uma saudação à África como berço dos Orixás. Sabemos que transmitir os mitos é uma maneira de garantir a preservação da religiosidade da cultura afro-brasileira, que se originou do conhecimento dos escravizados trazidos da África.

O samba cita a palavra “louvação”, que poderíamos dizer que é uma espécie de agradecimento àquilo que é sagrado. E ele faz isso ao saudar ou louvar as grandes mães orixás, o que é muito comum, esse tipo de saudação, nos terreiros de Umbanda e Candomblé. É o que podemos rever nos versos acima: “Saluba Nanã”. Note que há uma palavra antes do nome do

orixá Nanã, uma das deusas do panteão africano. Essa palavra tem o objetivo de saudar aquela divindade em especial, e cada divindade tem a sua saudação de acordo com as suas características.

O primeiro orixá que nos é apresentado é Nanã, com a seguinte saudação: Saluba ou salubá, na língua em iorubá. “Saluba” é uma saudação específica para ela, Nanã, que é a mais velha dos orixás femininos. Pierre Verger, no seu livro “Lendas Africanas dos Orixás”, descreve Nanã como “uma velhíssima divindade das águas, vinda de muito longe e há muito tempo”. (VERGER, 2019, p. 68) Percebemos que Nanã é uma divindade representada por uma velha na cultura iorubá, e que está intimamente ligada ao mito religioso africano da criação do homem, sendo um orixá que desempenhou uma participação fundamental para que esse feito acontecesse, como é afirmado por Prandi:

[...] Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá
De fazer o mundo e modelar o ser humano,
O orixá tentou vários caminhos.
Tentou fazer o homem de ar, como ele
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu[...] (PRANDI, 2001, p. 196)

Percebemos que as tentativas de Oxalá na criação do homem não deram muito certo no início, todas as suas tentativas foram frustradas, pois, precisava usar um material mais adequado para esse grandioso feito. Inúmeras tentativas foram feitas, como usar materiais como pau, azeite, fogo, água e vinho-de-palma, mas nada deu certo. Entretanto, Nanã apontou a solução:

[...] Foi assim que Nanã Burucu veio em seu socorro
Apontou para o fundo do lago com o seu ibiri, seu cetro e arma,
E de lá retirou uma porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá
O barro do fundo da lagoa onde mora ela,
A lama sob as águas, que é Nanã. [...] (PRANDI, 2001, p. 197)

Como observado, Nanã é considerada a lama que modelou o homem, ou seja, é dela que vem a matéria prima, que no decorrer da história, Oxalá fez o boneco de barro e Olorum (Deus), ao soprar criou o homem, e dessa forma o homem foi habitar a Terra. Todavia, quando o homem morre, volta ao seu estado original de barro, e todo material emprestado por ela precisa voltar ao seu começo. Percebe-se que no mito da criação iorubana há uma similaridade com o início da criação humana contada pelo cristianismo, na Bíblia no livro de Gêneses. O homem nasceu do barro, recebe o sopro divino, passa a viver e povoar a terra e, mais tarde, retorna ao pó, ou seja, ao barro.

Um outro aspecto de religiosidade pode ser observado ao retomarmos o verso do samba “A Bahia de ioiô e de iaiá e Carlinhos Brow”, no seu último verso: “patota de Cosme vamos festejar(...)”, ele nos remete a dois santos católicos, Cosme e Damião. De acordo com as histórias

contadas, os gêmeos Cosme e Damiao, eram médicos e viviam e moravam na Ásia Menor. Eles curavam os animais e as pessoas sem cobrar nada e pregava os ensinamentos de Jesus Cristo. Devido a isso, foram perseguidos e mortos. Hoje, são considerados os padroeiros dos médicos, farmacêuticos e das crianças. No sincretismo religioso de matriz africana, como as religiões de Umbanda e Candomblé, foram associados à figura dos orixás Ibejis. A comemoração acontece no dia 27 de setembro com entrega de doces para crianças nas ruas das cidades e nas casas de santo.

De acordo com a mitologia dos orixás, os gêmeos Ibejis eram filhos de Oxum e Xangô, porém foram rejeitados por seus pais quando crianças e foram criados por Iemanjá. Como toda criança, eles gostavam de se divertir e principalmente com os pequenos tambores mágicos que ganharam de sua mãe adotiva, e viviam tocando. Houve um tempo em que Icu, a morte, estava rondando em todos os lugares e colocando armadilhas escondidas no caminho dos humanos, a fim de comê-los, como é descrito por Prandi:

[...]Homens, mulheres e crianças
 Ninguém escapa da voracidade de Icu, a morte
 Icu pegava todos antes do seu tempo de morrer haver chegado
 O terror se alastrou entre os humanos
 Sacerdotes, bruxas, adivinhos, curandeiros
 Todos se juntaram para pôr um fim a obsessão de Icu
 Mas todos foram vencidos[...]

Os Ibejis, com pena dos humanos, resolveram ajudá-los. Fizeram um plano para conseguir deter Icu. Enquanto um passava pelo caminho perigoso, onde a morte escondia suas armadilhas pelo mato, o outro Ibeji, o seguia se embreando pelo mato. Contudo, o que andava pelo caminho perigoso começou a tocar o seu tambor, e a morte se encantara com o som e a maneira como ele tocava. Ela ficou tão maravilhada que o alertou sobre a armadilha que havia colocado para que ele não morresse:

[...]Icu se pôs a dançar inebriadamente,
 Enfeitiçada pelo som do tambor do menino
 Quando o irmão cansou de tocar,
 O outro que estava escondido no mato,
 Trocou de lugar com o irmão,
 Sem que Icu soubesse de nada[...] (PRANDI, 2001, p. 374)

Num dado momento, Icu já não aguentava mais de tanto dançar, seus pés estavam exaustos. Por isso, pediu que o menino parasse a música por um tempo, para que ela pudesse descansar. Ela chegou a implorar para que parassem com a música. Os irmãos aproveitaram a oportunidade para estabelecer um pacto com a morte, que só iriam parar com a música se ela

tirasse todas as armadilhas. A morte, por fim, aceitou a proposta. Dessa vez os Ibejis salvaram homens e mulheres das armadilhas de Icu.

Foi assim que os Ibejis salvaram os homens
e ganharam fama de muito poderosos,
porque nenhum outro orixá conseguiu
ganhar aquela peleja com a Morte.
Os Ibejis são poderosos,
mas o que eles gostam mesmo é de brincar. (PRANDI, 2001, p. 375, grifo
nosso)

Nos versos percebemos que a figura emblemática do herói não está no adulto e sim na criança, pois diz que “Foi [...] os Ibejis que salvaram os homens”. O mito que conta a história dos Ibejis pode ser comparado, em alguns aspectos, com as crianças das agremiações mirins. Que encaram o samba como algo sério e com responsabilidade. Essa condição, muitas vezes, está centrada na figura de um adulto, mas que em seu íntimo gostam mesmo de brincar e dançar e cantar na avenida. O “samba de criança” cantado na avenida e tocado com os instrumentos musicais, pode ser um instrumento mágico que conta, através da letra do samba, a religiosidade de matriz africana e a importância dessa sabedoria. Ao discorrer sobre essa sabedoria da cultura do negro na letra do samba e de seu pequeno provérbio, Sodré argumenta:

É também negra as características aforismáticas ou proverbialista da letra do samba. [...] O provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação a sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo [...]. ao lado desse aspecto proverbialista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética. (SODRÉ, 1998, p. 44)

Cada provérbio apresentado no “samba de criança”, pode ser uma oportunidade de levar a sabedoria da cultura afro-brasileira através da oralidade, dos seus mitos e lendas. E ao mesmo tempo, podem brincar com o samba e aprender um pouco da religiosidade, de seu sincretismo religioso que muitas vezes é apresentado em sua letra.

É importante salientar que toda essa religiosidade não é apenas protagonizada no “samba de criança”, pois o mesmo canto que encanta na avenida é o canto que liberta jovens e adolescentes da cultura eurocêntrica, por intermédio da literatura afro-brasileira. E isso nos remete ao livro de um grande escritor da nossa literatura infantil e juvenil, Joel Rufino dos Santos, que também da protagonismo à cultura do negro e sua religiosidade através dela. Na obra – O presente de Ossanha (2006) – conta a história de um menino negrinho escravizado, que ganha um pássaro de um orixá, e o cantar desse pássaro o liberta.

Podemos traçar um paralelo com as letras do “samba de criança” analisados no decorrer do trabalho, que dialogam sobre as questões da cultura afro-brasileira, sobre a ancestralidade dos povos negros, sua cultura, religiosidade e seus mitos.

Nessa história, que tem como pano de fundo o Brasil no período colonial, num engenho de açúcar onde viviam dois meninos: o Ricardo (“rico”), filho do dono da fazenda e o menino negro sem nome, chamado simplesmente de “moleque”, que fora dado de presente a Ricardo pelo pai para que o servisse como uma espécie de brinquedo para ele na fazenda. Como bem afirma a história:

O moleque fora comprado bem novinho no mercado. Seu trabalho ia ser brincar com o filho do dono. Brincar de todo jeito: jogar dama, soltar pipa, rodar arco, que era uma brincadeira muito apreciada naquele tempo... E de cavalinho. Ricardo montava e o moleque era montado. Saíam os dois pelo terreiro. (SANTOS, 2006, p.5)

Como todo menino gosta de se aventurar, no domingo logo de manhãzinha, moleque resolve entrar no mato para pegar um passarinho usando a sabedoria de seus ancestrais, que era pegar um pedaço de pau logo em seguida passar o visgo a fim de pegar um passarinho, assim como é contado na história. Tempos depois ele ouve uma voz rouca dizendo que irá ajudá-lo. Mas, de acordo com as histórias que ele ouvia, deveria tomar um certo cuidado:

“Tinham explicado ao moleque que se ouvisse uma voz rouca longe de casa, tomasse cuidado. Podia ser a onça- gomes, ou o quibungo, ou o ipupiara, ou o João-do-mato. Essas criaturas horrendas tinham lá suas razões para não gostar de gente” (SANTOS, p. 5)

Percebe-se na história elementos do saber oral da cultura afro-brasileira e de histórias que, muitas vezes, eram contadas para crianças. Histórias de monstros que, na maioria das vezes, tinham o objetivo didático de corrigi-las pelo medo, principalmente quando era considerada rebelde. E contar essas histórias ajudava na construção das identidades a fim de perpetuar um saber oral que era contado de pai para filho através de gerações.

Retomando a citação podemos destacar duas figuras lendárias: o quibungo, que era uma espécie de bicho papão negro que morava na região da Bahia e o *Ipupiara*, que era um monstro marinho que, de acordo com a mitologia dos povos tupis, atacava as pessoas e as comia. Podemos perceber nas narrativas rufinianas que elas dialogam com as culturas dos povos que formaram o povo brasileiro.

Assim como a letra do samba das mirins, a história também se debruça sobre o mito dos orixás. Ao ouvir uma voz rouca moleque destemidamente pergunta quem é e pede para que se apresente a ele. E, prontamente, quem aparece é o orixá Ossanha: “Usava um cocar e um saiote de penas, mas não era índio. Sua pele era negra, quase azul. Não tinha uma perna e não tina um olho,

perdidos numa briga com Xangô”. (SANTOS, p.7). Ossanha é o orixá Ossaim, de acordo com o mito, todo conhecimento que ele tinha das ervas e dos seus poderes milagrosos, ele aprendeu com um gnomo que tinha apenas uma perna só, chamado Aroni. Afirma Reginaldo Prandi:

Ossaim era o nome de um escravo que foi vendido a Urunmilá.
Um dia ele foi a floresta e conheceu Aroni,
Que sabia tudo sobre as plantas.
Aroni, gnomo de uma perna só, ficou amigo de Ossaim,
E ensinou-lhe todo o segredo das ervas. (PRANDI, 2001, p.152)

Olorum, no começo da criação, presenteou cada filho com uma parte da terra e para Ossanha deu a floresta e todos os segredos das ervas contidas nelas. Algumas dessas plantas tinham a finalidade de alimentar e outras tinham o poder de cura. Na época, todos os orixás dependiam do conhecimento de Ossanha, pois era o único conhecedor das ervas e do poder de cura que elas tinham. Mas o orixá Xangô, deus da justiça, julgou que todos os orixás deveriam ter o mesmo conhecimento que Ossanha:

O que fez Ossanha? Guardou as plantas só para si.
- Está em falta - mentia, quando alguém procurava.
Seu irmão Xangô, quando soube, chamou Iansã, que cuidava dos ventos:
- Onde já se viu? Dê um castigo para esse egoísmo. (SANTOS, p.7)

Reginaldo Prandi (2001), explica que Xangô ordenou a Iansã, a deusa do vento, que levasse com uma grande ventania todas as folhas das matas de Ossanha para o seu palácio. O furacão derrubou todas as folhas e elas foram levadas até o deus da justiça para que ele pudesse distribuí-las aos outros orixás. Com isso, todas as plantas se espalharam pelo mundo. Devido a esse grande acontecimento, Ossanha está em todos os lugares que têm mato, recolhendo as plantas que foram espalhadas pela deusa dos ventos. (SANTOS, 2006)

Dando sequência à história, o menino apresentado na narrativa, tinha um grande conhecimento da mitologia de seus povos ancestrais, em nenhum momento teve medo, e perguntou se Ossanha iria ajudá-lo. Assim, recebeu o visgo de Ossanha para físgar um pássaro cora. Após esse acontecimento, o pássaro ficou famoso na região e seu modo de cantar atraía vários tipos de pessoas e lugares para ouvi-lo como é narrado:

O pássaro cora era um espanto. Vinha gente de longe apreciar o seu canto.
Criadores de pássaros, viajantes, naturalistas, gente de outros países, do governo, da igreja...
O pássaro do moleque aprendia o que ensinava. Bastava assoviar uma vez perto da gaiola, ele imitava. (SANTOS, p.10)

Devido ao sucesso do cantar do pássaro, o que não faltou foram pessoas querendo comprá-lo do moleque. Dinheiro que poderia comprar a sua liberdade e ir embora daquele lugar. Contudo, havia um sentimento de amor pela ave a ponto de não querer vendê-la por dinheiro

nenhum no mundo. O próprio senhor da fazenda passou a pressionar o menino para vender para ele e começaram as ameaças e castigos:

O senhor então partiu pra ameaça:
 -Se não me vender esse passarinho, te arranco a pele!
 O moleque sorria com o canto dos lábios.
 - Se não me vender essa porcaria, te aplico os anjinhos.
 Anjinhos eram uns anezinhos de ferro para apertar os dedos. Doía como diabo. (SANTOS, p.12)

Como o senhor do engenho havia tentado de todas as formas a comprar o cora e todas as tentativas foram frustradas, resolve vender o menino. Ricardo, sabendo da ideia do pai, ficou triste e pediu para que não seguesse com os planos de vender o moleque. Disse ao pai que, durante todo o tempo que ele que era escravo, dependia do menino para tudo, até mesmo para brincar. Mesmo com todas as tentativas o pai não se apiedou do filho e vendeu o moleque. (Santos, p.12).

O menino foi vendido e Ricardo não se despediu do moleque, pois faltou-lhe coragem e disse: “Ele vai alegre”, – pensou – “pois tem o cora. Eu fico triste porque não tenho nada”. (SANTOS, p.12) No dia seguinte, para a sua surpresa ao abrir a janela, percebeu que havia do lado de fora uma gaiola pendurada. E, ao ver o menino, o pássaro cora dar-se a cantar. (SANTOS, p.13)

Na narrativa rufiniana podemos perceber que tanto o moleque quanto Ossanha tinham algo em comum, ambos foram vendidos como escravo e, como todo escravizado, sonhavam com a sua liberdade. O deus da floresta se apiedou do menino e quis ajudá-lo a pegar um pássaro. Esse pássaro tem muito a ver com a representação de Ossaim na cultura africana, que é representado por uma haste de ferro e na extremidade há um pássaro fundido nela. O pássaro representa todo o seu poder, além de representar a liberdade. O menino negro da obra *O presente de Ossanha* é liberto pela música e pelo canto.

É o que acontece nas letras do “samba de criança”, sua literatura contada e cantada na avenida, assim como o cantar dos pássaros, elas podem transmitir, por intermédio de suas histórias, as lendas, mitos, culturas, religiosidade, identidades, memórias, as manifestações do povo negro, ou seja, uma infinidade de conhecimento para as futuras gerações de sambistas. Libertando “moleques” e “molecas”, que dão voz à cultura afro-brasileira e sua religiosidade nas palavras cantadas e contadas de era uma vez.

Era uma vez um “samba de criança” ...

CONCLUSÃO

O presente trabalho debruçou sobre as letras dos sambas mirins e seus aspectos indenitários, podendo contribuir para reflexões sobre a cultura do negro a partir das letras do “samba de criança” que foram analisados.

Com a leitura deste, entendemos o conceito de carnaval e carnavalização apresentado pelo viés do estudioso russo de Bakhtin (2008), na obra de François Rabelais “A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”. As manifestações dessa cultura relativizavam o que era considerado como oficial e não oficial, apresentando o lado cômico do mundo pela visão carnalizada, ou seja, o carnaval não passava de uma inversão, pois o período da festa popular, poderia mudar as regras hegemônicas de poder, mesmo que momentâneo. Podemos perceber que DaMatta (1997) dialoga com ideias do teórico russo da linguagem quando também entende que a inversão faz parte do mecanismo do carnaval. Por outro lado, temos uma visão de Ferreira (2011), para ele, não pode ser visto de uma única maneira, devendo levar em conta toda a sua estrutura relativizando-o. Refletirmos sobre esses pontos de vista serviram de contribuição a fim de entendermos a importância da folia e suas contribuições teóricas, podendo perceber que esses estudos podem ser polifônicos.

Como foi dito anteriormente sobre surgimento do carnaval, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, compreendemos que muitas manifestações sempre foram relacionadas às que aconteciam na Grécia e Roma antiga e nos cultos das colheitas, através dos apontamentos de Eneida (1958). Uma outra questão apontada, que está relacionada ao carnaval, é a origem às escolas de samba entendemos também que o entrudo é a representação de um início do carnaval no período colonial (FERREIRA, 2012). Uma festa que era comemorada inicialmente em dois cenários: o lar e a rua. No lar, nos salões das elites cariocas e nas ruas, com aqueles que estavam às margens, como negros escravizados e não escravizados e pessoas da população em geral subalternizados. Mais tarde o Rio teve a influência da cultura parisiense, dando movimento com o carnaval que acontecia nas ruas da cidade, ao que conhecemos como o carnaval da atualidade.

Foi salientado que o samba é uma produção musical de origem africana, com a participação de africanos e afrodescendentes de várias etnias. Percebemos que, com o fluxo migratório, parte da população negra e baiana se instalaram no Rio, na região denominada de Pequena África, como bem afirmado por estudiosos do carnaval Lopes (2003), Tinhorão (1998) e Cabral (1996). Local com grande concentração de negros, e que virou um grande polo da cultura afro-brasileira, com suas comidas, batuques e terreiros de candomblés. Uma de suas figuras mais essenciais foi a baiana mais conhecida como Tia Ciata, que contribuiu para que o

samba pudesse dar continuidade à direção contrária à hegemonia de poder. Apresentamos três principais definições de consolidação do samba: Partido Alto, que nasceu dos batuques; Samba de terreiro, proveniente das escolas de samba no seu início; E o samba-enredo, que surge nos primeiros desfiles na década de 1930. Havendo uma modificação na estética do samba até chegar ao da atualidade.

Destacou-se nesta pesquisa, que o samba tem origem na cultura de matriz africana, nos territórios colonizados, ou seja, na produção afrodiaspórica, baseado no conceito de Hall (2003). Podemos entender que a cultura e as identidades do samba foram consolidadas no Rio de Janeiro por intermédio dessa migração. Dessa forma, o ato passou a ser um ato de diversão e resistência, pois o samba surge como manifestação artística nos lugares periféricos denominado Pequena África. O samba passou a ser um fenômeno de resistência, principalmente nos sistemas coloniais que tentam subalternizar e invisibilizar as pessoas e sua cultura. De acordo com Mignolo (2005), essa visão colonialista faz parte do projeto de invisibilização, por isso se faz necessário decolonizar.

Uma outra questão abordada foi a importância do carnaval e do sambódromo fazendo parte da memória coletiva afirma Halbwachs (2006) pois guarda a memória da cultura popular. O sambódromo, inicialmente, no seu espaço, era uma escola de ensino regular que unia samba e educação. Durante o período letivo, acontecia a educação formal e no período do carnaval a educação popular. Fazendo parte da memória coletiva de um povo e tornando-se patrimônio cultural e imaterial brasileiro.

Ressaltou-se ainda que, na década de 1930 surgem as primeiras escolas de samba e, ao longo de sua história, a presença de crianças era bem marcada nos desfiles. Em 1979, em detrimento ao ano internacional da criança, Arandir Cardoso, mais conhecido como Careca, teve a ideia de fundar a primeira escola de samba Mirim, a Império do Futuro. O seu primeiro desfile aconteceu em 1984 na passarela do samba. Assim, “abrindo-alas” para o surgimento de outras escolas mirins que hoje desfilam na terça-feira de carnaval dando visibilidade às crianças.

Concluiu-se que as escolas mirins, assim como o segmento dos adultos, possuem uma organização que as representam. A Associação das Escolas de Samba Mirins do Rio de Janeiro (AESM-RJ). A associação definiu que as escolas mirins seriam projeto de educação social e pedagógica, que atenderia crianças e jovens de 05 a 21 anos, com oficinas inerentes às escolas de samba.

Nessa perspectiva pudemos conhecer mais o projeto das escolas de samba através da única escola representante da Baixada Fluminense, a Pimpolhos da Grande Rio. Foi destacado a importância desse “Lugar”, tendo em vista o conceito de Topofilia do geógrafo humanista Yi-

Fu Tuan, 1980, que é o elo entre a pessoa e o lugar. Contribuindo para que o espaço da escola de samba seja um lugar de pertencimento e desenvolvimento para muitas crianças periféricas. A escola mirim passa a ser um espaço de lazer, educação e cultura para toda a comunidade.

Destacou-se que grande parte das escolas mirins tiveram origem das escolas mães, essa relação pôde permitir que parte de seu ensinamento seja transmitido para as futuras gerações de sambistas. Estando relacionado à sabedoria dos ancestrais, que é de grande importância para a cultura africana. E pode ser transmitida por intermédio da relação com o meio social e as relações familiares, ao participarem das escolas de samba criando assim identidades Hall (2006). A escola mirim possui um papel de manter a ancestralidade do samba, pois seu intuito é manter as tradições da cultura do negro. E essa cultura é firmada na ancestralidade nas figuras das grandes matriarcas e tias do samba, que foram fundamentais para que o samba pudesse dar continuidade.

Percebeu-se também o processo de escrita da letra do “samba de criança”, chegando à conclusão de que ela pode contribuir das mais diversas formas. Entendemos que as letras dos sambas podem ser construídas pelas oficinas de criação das escolas de samba, que muitas vezes o adulto auxilia as crianças no processo de escrita. Ao analisarmos os sambas, entendemos que neles há uma grande preocupação de informar e de tratar questões sociais do universo infantil e juvenil, por intermédio da cultura do samba. Podendo criar todo um imaginário de sonhos e fantasias, por intermédio da letra, retratam questões sociais e, por outro lado, convidam as crianças para brincar de ser criança, mesmo quando o assunto é sério. A palavra cantada e sua performance está intimamente ligada ao que denominamos “samba de criança”.

Ao abordar a representatividade da cultura do negro no samba, foi necessário analisar noventa e seis sambas, a fim de compreender a respeito de qual assunto eles debruçavam, bem como suas letras. Para esse fim, foi feita uma divisão desses sambas em categorias, de acordo com os critérios estabelecidos no decorrer da pesquisa, chegando à conclusão de que poderiam ser divididos em cinco categorias: Reedições, Cultura do Negro, Homenagem, Imaginário infantil e Temas Semelhantes. Numa análise mais minuciosa, a pesquisa se fundamentou em 10 sambas, pois, esses tinham palavras-chaves que mais se aprofundavam aos aspectos da cultura do negro.

Destacou-se a palavra “liberdade” nas letras de alguns sambas-enredo, que estava inserida em um contexto histórico com o viés de luta pela liberdade do negro. Também foi apresentado por intermédio de personagens, em períodos diferentes, relatados na história retratados na figura de Zumbi e Chico Rei. Personagens que são sinônimos de luta e servem de inspiração nos “sambas de criança”.

Entendemos que o jongo e o batuque são manifestações artísticas afro-brasileiras com toda a sua musicalidade, canto e dança. Ambos contribuindo para a manutenção da memória da cultura do negro por intermédio da letra do samba mirim.

O último ponto analisado foi a respeito da importância da religiosidade na letra do samba. Que difunde, por meio do imaginário, a cosmovisão afro-brasileira por meio da religiosidade, seus mitos, contos e lendas. Foi apontado que a religiosidade tem um destaque na literatura afro-brasileira, ao analisarmos a obra rufiniana, que conta a história do menino escravizado que foi liberto pelo canto do pássaro. Traçando um paralelo com o canto do pássaro, o “samba de criança” lido, cantado e contado, pode transmitir o conhecimento de toda religiosidade e mito da cultura afro-brasileira e seus aspectos identitários às futuras gerações de sambistas. Mostrando que, como dito, ouvir um samba que conta parte da história de um povo é tão importante quanto abrir as páginas de um livro.

REFERÊNCIAS

- ASANTE, MolefiKete. **Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplina.** In: Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro; Ed. Sankofa. 2009
- AYRES, Sá Guilherme. **Herdeiros da Vila: Ensino e Aprendizagem em uma Bateria de Escola Mirim.** Dissertação de mestrado. UFRJ, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
 _____ **Identidades: Entrevista a Benedetto Vecchi.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento. O contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi. São Paulo -Brasília, UNB, 2008.
 _____ **Estética da criação verbal.** 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Edições 70 Brasil, 2008.
- BENISTE, José. **Dicionário Yorubá- português.** Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada.** (24. Vol.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 5 junhos. 2020.
- BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.** Brasília: MEC, 1996.
 _____ **Diretrizes Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais para o Ensino de História e Cultura Afro- brasileira e Africana.** Brasília: 2005
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama da história da literatura infantil- juvenil.** 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- CORSARO, W. **Entrada no campo, aceitação e natureza da participação nos estudos etnográficos com crianças.** In: Educação e sociedade- Revista Ciência da E, vol. 26, maio. Campinas: Cedes, 2005.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira.** São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
 _____ **Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaidernman e Renato Janini Ribeiro). São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973)

DOCUMENTÁRIO IMPÉRIO DE FUTURO – **Primeira escola de samba mirim do carnaval carioca – Morro da Serrinha, Madureira**. Rio de Janeiro 10/03/1985. CULTNE Enugbarijô, Adaulto, R., Birkbeck, V., & Pereira, A. (18 de 12 de 2011). **Cultne DOC Império do Futuro**. Fonte: youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=55z4xT-Y028>

Escola de carnaval. (2020 de 03 de 02). Fonte: Pimpohos.org.br: <https://pimpohos.org.br/>

Etnográficos com crianças. In: **Educação e sociedade** – Revista ciência da Educação, vol. 26, maio de 2005. Campinas: Cedes

FANNON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira e Gordon, LeWis. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. 1 ed- Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
 _____ **Rio de Janeiro, 1850-1930: cidade e seu carnaval**. In: Espaço e cultura, nº 9-10, jan / dez 2000, p.7-33.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Temporalidade, memória e ancestralidade**. IN: Allan de Carvalho Rodrigues, Simone Berle, Nater Omar Kohan (orgs). **Enredos Africanos entre infância e formação**. 1 ed. Rio de Janeiro: NEFI, 2018- (Coleção eventos).

FRAZÃO, Idemburgo, SOARES, Adriano. **As fadas do cotidiano líquido- moderno: um estudo sobre a tipologia das fadas contemporâneas de Sylvia Orthof**. Revista Magistro, 2015.

_____ **Lima Barreto: diálogos marginais e identidades periféricas**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas de emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo, Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
 _____ **Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais**. 2ª ed: Editora UFMG, 2018.

HOBSBAWN, Eric e Ranger, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2007

IPHAN, I. d. (3 de 5 de 2020). Dossiê Iphan 5 **O Jongo no Sudeste**. Fonte: Portal Iphan: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf

LOPES, CARLA MACHADO: **Entre Educação e Espetáculo: escolas de samba mirins do Rio de Janeiro**. Tese de doutorado. UERJ, 2019.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido- alto, calango, chula e outras categorias**. VI.1. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. **Partido – alto: Samba de Bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092017000200507&script=sci_abstract&tln_g=pt. Acessado em junho de 2020.

MOVIMENTO Nacional de Meninos e Meninas de Rua. Cartilha. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.geocities.com/CapitolHill/3385/links.htm>>. Acesso em: 20 set. 2019.

MOVIMENTO Nacional de Meninos e Meninas de Rua. Dez anos de Movimento Nacional de Meninos e Meninas de rua. 1985/1995. UNICEF: Brasília, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática S.A., 1988

NOGUERA, Renato. **Sambando pra não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre musicalidade do samba e a origem da filosofia**. In: LOPES, Wallace (org.) **Sambo, logo penso: afroperspectivas para pensar o samba filosoficamente**. Rio de Janeiro, Editora Héxis, 2015.

_____. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griô/article/view/500/222>

_____. **Mulheres e deusas: como divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual**. 1. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

REVISTA Nova Escola. **O PROJETO Axé já faz isto**. São Paulo, Fundação Victor Civita, n. 79, p. Educação em Revista, Marília, v.12, n.2, p. 125-144, Jul.-Dez., 2011.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, departamento geral de documentação e informação cultural, divisão de editoração, 1994.

RÊGO, Leylane Michelle Vieira & AGUIAR, Virginia Bárbara. **Música, cultura e informação: preservação do acervo musical alagoano**. Bilibonline, v. 2, n. 2, 2006.

REVISTA CARTILHA DO SAMBA. < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2013>>.
 _____ < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2014>>.
 _____ < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2015>>.
 _____ < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2016>>.
 _____ < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2017>>.
 _____ < <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/aesmrio2020>>.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil.** – 3 ed. São Paulo: Global, 2015

ROCCA, Cesare de Florio. **É tempo de recordar.** REIS, Ana Maria Bianchi. Plantando Axé: uma proposta pedagógica. São Paulo: Cortez, 2000.

SAMBA, em revista. **Revista do centro cultural Cartola.** Fev/ mar, 2011.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Descolonizar el saber, reinventar el poder.** Traducción, José Luis Exeni Rodríguez, José Guadalupe Gandarilla Salgado, Carlos Morales de Setién e Carlos Lema. Ediciones Trilce e Extensión Universitaria, Montevideo, 2010.

SOARES, Adriano. **O imaginário infantil nas vertentes das letras dos sambas enredos das escolas de samba mirins.** In: Organização Idemburgo Frazão, Patrícia Rangel. **Cultura e identidades: (“des”) caminhos das Margens.** 1.ed. Rio de Janeiro : Autografia, 2019.

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

SOUZA, Solange Jobim. **A infância como crítica da cultura.** 2ªed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SOUZA, Maximiano, de. **Educação Patrimonial e Educação Integral: Experiência Metodológica através da Escola de Samba Mirim Corações Unidos do CIEP.** Dissertação de mestrado. UFRJ, 2010.

SOUZA, Solange Jobim. **A infância como crítica da cultura.** 2ªed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TINHORÃO, José Ramos, 1928 – **Música popular: um tema em debate;** 3ª edição da revista ampliada. – São Paulo: Ed.34, 1997.

PRADI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SERRINHA, O. J. (12 de 04 de 2020). **História do Jongo e o Jongo da Serrinha.** Fonte: <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/>

TUAN, Yi- Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência/Yi- Fu Tuan:** Tradução de Livia de Oliveira- São Paulo: DIFEL, 1983.

VERGER, Pierre: **Lendas africanas dos orixás**. Salvador, BA:Fundação Pierre Verger, 2019.

ZILBERMAN, Regina **A música popular no romance brasileiro**. Vol. III. São Paulo: Editora 34,2002.

_____ **Literatura infantil brasileira**. 6ªed. São Paulo: Ática, 1999.