

**UNIVERSIDADE DE TAUBATÉ**

**Tomás Ronaldo Rodrigues Santos**

**UMA ARTE SUBURBANA:**

**Discussão de inspiração dialética sobre a composição dos enredos  
mangueirenses (1969-1988-2019)**

**Taubaté - SP**

**2019**

**Tomás Ronaldo Rodrigues Santos**

**UMA ARTE SUBURBANA:  
Discussão de inspiração dialética sobre a composição dos enredos  
mangueirenses (1969-1988-2019)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do Certificado de Graduação pelo Curso de Licenciatura em História do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz da Silva

**Taubaté - SP**

**2019**

**Ficha catalográfica elaborada pelo  
SIBi – Sistema Integrado de Bibliotecas / UNITAU**

S237a Santos, Tomás Ronaldo Rodrigues  
Uma arte suburbana: discussão de inspiração dialética sobre a  
composição dos enredos manguieirenses (1969-1998-2019)./ Tomás  
Ronaldo Rodrigues Santos. - 2019.  
61 f.: il.

Monografia (graduação) - Universidade de Taubaté, Departamento  
de Ciências Sociais e Letras, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. André Luiz da Silva. Departamento de Ciências  
Sociais e Letras, 2019

1. História social do Brasil. 2. Samba enredo. 3. Estação Primeira de  
Mangueira. I. Afonso, Marília dos Santos. I. Título.

CDD –981

Elaborada pela Bibliotecária (a) Angelita dos Santos Magalhães – CRB-8/6319

**TOMÁS RONALDO RODRIGUES SANTOS**

**UMA ARTE SUBURBANA:**

**Discussão de inspiração dialética sobre a composição dos enredos manguieirenses (1969-1988-2019)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do Certificado de Graduação pelo Curso de Licenciatura em História do Departamento de Ciências Sociais e Letras da Universidade de Taubaté

Data: \_\_\_\_\_

Resultado: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.º Dr. André Luiz da Silva

Assinatura: \_\_\_\_\_

Universidade de Taubaté

Prof.ª Dr.ª Suzana Lopes Salgado Ribeiro

Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Prof.º Ms. Luzimar Goulart Gouvêa

Assinatura: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Aos meus pais, por me inspirarem em exemplos com a preocupação nas causas  
da luta por uma sociedade mais justa.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por iluminar minha trajetória, guiar meu itinerário e me conceder o privilégio de estar onde estou hoje.

À minha companheira, Ana Cláudia, por me dar valioso suporte emocional na vida e na construção deste trabalho.

Aos meus pais, Alessandra e Ronaldo, por me mostrarem que o conhecimento sempre foi e será a maior das ferramentas de transformação.

À minha irmandade, Florence, Raisa e Lucas, pelo elo que nós formamos e pelo amor que compartilhamos.

Ao professor André Luiz da Silva, pelo precioso empenho na orientação e na elaboração desta monografia.

Ao amigo e professor Luzimar, por me dar suporte estrutural ao longo da minha graduação.

À professora Suzana Lopes Salgado Ribeiro, pela incontestável capacidade de ensinar História, com a qual muito me foi transmitido.

Aos professores e funcionários do curso de História da Universidade de Taubaté.

Aos amigos da academia e do apartamento, Yudi Hirakawa, Gabriel Meliga, Victor Alemão e Matheus Gabriel, pela parceria que espero conservar.

“O domínio do passado não implica em uma imagem de imobilidade social. É compatível com visões cíclicas de mudança histórica, e certamente com a regressão e a catástrofe (ou seja, o fracasso em reproduzir o passado). É incompatível com a ideia de progresso contínuo”.

Eric Hobsbawm

## RESUMO

Nascido no Rio de Janeiro, nos anos iniciais do século XX, o samba tornou-se um dos maiores símbolos da identidade nacional, após sair da marginalidade. Seu subgênero, samba-enredo, conduz manifestações carnavalescas por todo o país, com narrativas que, muitas vezes, referem-se à História do Brasil. Por meio da História Social delineamos nosso trabalho, apresentando atores que ocupam importantes espaços da história do samba e sua formação. Analisamos as letras de três produções da escola de samba “Estação Primeira de Mangueira”: “Mercadores e Suas Tradições”, publicado durante a Ditadura Civil-Militar; “Cem Anos de Liberdade: Realidade ou Ilusão?”, produzido durante a redemocratização; e “História Pra Ninar Gente Grande”, exibido no ano de 2019. Na medida do possível, também foram examinadas partes do conteúdo de imagens dos enredos desenvolvidos na “passarela do samba”. O objetivo principal desta monografia se encontra no entendimento de como os sambas-enredos retratam as ideologias de suas épocas. Constatamos uma movimentação dialética, referente ao modo que os enredos representam os personagens e a História do Brasil. Com a análise também percebemos desafios a serem trilhados pelos professores de História, a fim de conscientizar sobre a importância de negros e índios na formação e construção da História do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade Nacional; História Social do Brasil; Samba-enredo; Estação Primeira de Mangueira.

## **ABSTRACT**

Born in Rio de Janeiro, in the early years of the 20th century, samba became one of the greatest symbols of national identity, after leaving marginality. Its subgenre, samba-enredo, leads carnival events throughout the country, with narratives that often refer to the history of Brazil. Through Social History, we outline our work, featuring actors who occupy important spaces in the history of samba and its formation. We analyzed the lyrics of three productions of the samba school “Estação Primeira de Mangueira”: “Mercadores e Sua Tradições”, published during the Civil-Military Dictatorship; “Cem anos de Liberdade: Realidade ou Ilusão?”, produced during the re-democratization; and “História Pra Ninar Gente Grande”, shown in 2019. As far as possible, parts of the images content of the plots developed on the “samba catwalk” were also examined. The main objective of this monograph is to understand how the sambas-enredos portray the ideologies of their times. We found a dialectical movement, referring to the way that the plots represent the characters and the History of Brazil. With the analysis we also perceived challenges to be taken by History teachers, in order to raise awareness about the importance of blacks and Indians in the formation and construction of the History of Brazil.

**KEYWORDS:** National Identity; Social History of Brazilian; Samba-plot; Estação Primeira de Mangueira.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Dance Landu .....	15
<b>Figura 2:</b> Dance Batuca .....	16
<b>Figura 3:</b> Carro dos Ciclos.....	42
<b>Figura 4:</b> Comissão de frente – “ História Pra Ninar Gente Grande” .....	46
<b>Figura 5:</b> Comissão de frente – “ História Pra Ninar Gente Grande” .....	48
<b>Figura 6:</b> "Genocídio Indígena do Brasil" .....	49

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1. UMA ARTE SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL</b> .....	10
1.1 Sinônimo de mestiçagem: Os personagens e antecedentes musicais do samba	11
1.2 O nascimento do samba: A exclusão social, o mestiço e a necessidade .....	19
<b>2. DA MARGINALIDADE AO RITMO OFICIAL</b> .....	24
2.1 O núcleo malandragem .....	24
2.2 O surgimento das escolas de samba.....	27
2.3 Estratégias nacionalistas .....	29
<b>3. AS “PARTES” DE UM “TODO”: A RETRATAÇÃO DA HISTÓRIA SOB A ÓPTICA DO SAMBA-ENREDO</b> .....	34
3.1 O enaltecimento da barbárie .....	35
3.2 A mudança da perspectiva .....	39
3.3 “A história que a história não conta” .....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	52
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	574
<b>FONTES</b> .....	54

## INTRODUÇÃO

O samba é um fenômeno de manifestação cultural criado no Rio de Janeiro nas décadas iniciais do século XX. Os responsáveis pela formação deste gênero musical viviam nas margens da sociedade carioca, revelando um aspecto suburbano de tal manifestação. A popularidade do samba cresceu na medida em que sua cidade de origem era um ambiente catalisador de intensas produções culturais, influenciando tendências em todo país. O nascimento do estilo musical é intrínseco ao carnaval, visto que esse homogeneizou a trilha sonora do mesmo, assim como continua interligado a ele. Assim, para organizar as festividades de fevereiro e março, surgiram as escolas de samba no final da década de 1920.

O carnaval é um dos eventos populares mais conhecidos do Brasil, exprimindo-se como símbolo nacional. As manifestações carnavalescas, com ênfase nos concursos organizados pelas escolas de samba, tomaram grandes proporções no Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo multidões para presenciarem os espetáculos proporcionados por elas, esses, por meio de um samba-enredo, retratam constantemente interpretações da História do Brasil. Tais interpretações merecem a atenção do trabalho de um historiador, tendo em vista que elas podem sintetizar um termômetro como a história é assimilada pelos compositores de um enredo e largamente reproduzida nesses espetáculos que caracterizam os desfiles.

O presente trabalho tem a intenção de contribuir com os estudos sobre o processo de criação do samba, visando contemplar algumas questões que o abrangem, diante dos fenômenos social, etnológico, cultural e histórico, revelando estreita relação entre eles. O local onde foi protagonizada a criação do samba tem grande importância para nossa discussão. Distrito Federal do Brasil durante quase setenta anos, o Rio de Janeiro foi palco de arquitetadas políticas públicas para consolidar a exclusão social de negros e pobres na Primeira República. Um dos resultados não planejados dessa exclusão foi o samba, nascido de uma série de outros gêneros musicais, no seio da desigualdade carioca, e no território reservado aos pobres: a favela.

Ao formular esta contribuição, ocupar-nos-emos de analisar representações presentes em manifestações carnavalescas de diferentes épocas da História do Brasil, expondo divergentes pontos de vista. Os desfiles de 1969, 1988 e 2019, da Estação Primeira de Mangueira contam muito sobre como foi vista a História do Brasil, como foi confeccionada a importância dos seus personagens, de acordo com as distinções sociais e as ideologias dominantes em cada época. A partir do levantamento de todos os sambas-enredos da Estação

Primeira disponíveis em canais digitais, escolhemos três sambas-enredos, de três diferentes períodos da História do Brasil, com representações históricas distintas em suas apresentações. O nosso objetivo será compreender as condições pressupostas do acompanhamento das ideologias nas representações sociais populares, que muito dizem respeito à história e ao contexto histórico em que cada samba-enredo foi composto.

A metodologia, em parte da pesquisa, aproxima-se da utilizada por Eric Hobsbawm (2008) em seu livro **“História Social do Jazz”**, no qual ele disserta sobre a pré-história, expansão e transformação do gênero musical. Desse modo, nós desenvolvemos semelhante estrutura em nosso trabalho, porém utilizando o samba como objeto de estudo, constituindo aproximações entre nossa monografia e a História Social. A utilização de imagens no trabalho, tais como gravuras pintadas por Rugendas no século XIX, a captura de fotos a partir do vídeo do desfile de 1969 da Mangueira e fotos tiradas em 2019, da apresentação da mesma escola de samba, foram guiadas pelas produções de Peter Burke (2004), em seu livro **“Testemunha Ocular: história e imagem”**, no qual ele exprime a importância do uso iconográfico na produção historiográfica e **“Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais”**, organizado por Bela Feldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (1998), em que discutem sobre iconografia etnográfica.

Começaremos retratando os componentes étnicos e musicais do que Hobsbawm (2008) caracteriza como pré-história do ritmo, evidenciado seu caráter miscigenado. Isto posto, sintetizaremos as condições adversas em que ocorre o nascimento do samba, identificando-o como um produto cultural marginalizado. Em seguida, exporemos como ele é utilizado pelo poder público à época, caracterizando uma espécie de “oficialidade” e embranquecimento para aquilo que antes era discriminado e, por último, desempenharemos a análise de três sambas-enredos da escola de samba Mangueira – “Mercadores e Suas Tradições”, de 1969; “Cem Anos de Liberdade. Realidade ou Ilusão?”, de 1988, e “História Para Ninar Gente Grande”, de 2019, abrangendo, assim, uma diversidade de produções representadas por contextos históricos significativos: a Ditadura Civil Militar, a redemocratização e a polarização político-ideológica que tem marcado o fortalecimento do conservadorismo e dos militares ao poder.

Em nosso quarto capítulo, no qual fazemos as análises documentais dos sambas-enredos mangueirenses, verificamos a possibilidade de uma interação entre os elementos que condicionaram a criação dos enredos e entre os próprios sambas-enredos, representando diversidades dentro de uma unidade, o que veio a construir a possibilidade de uma análise a

partir do método dialético. Para isso, nos inspiramo-nos na produção marxista “**Uma contribuição para a crítica da Economia Política**”, fazendo uma digressão aos elementos por Marx (2008) analisados, colocando como protagonismo da dialética constatada nosso próprio objeto de estudo.

Dessarte, esperamos que esta monografia possa trazer reflexões acerca do processo de construção dos três sambas enredos selecionados e a maneira como eles pretenderam retratar suas interpretações da realidade histórica, acompanhando as reivindicações ideológicas de suas épocas, constituindo relações com o materialismo histórico dialético, de modo que possamos apontar que “cada um deles é um elemento de um todo e representa diversidade no seio da unidade” (MARX, 2008, p. 257).

## 1º CAPÍTULO

### UMA ARTE SOCIO-HISTÓRICO-CULTURAL

A origem do samba foi permeada por processos socioculturais e históricos. Podemos entendê-lo como uma expressão da cultura popular brasileira, por excelência, incorporada por aspectos que caracterizam as particularidades das “três raças” que norteiam a formação demográfica nacional. As práticas econômicas, religiosas e políticas, entre outros aspectos, que penetram a relação entre as ditas “três raças”, na história do Brasil, tipificam as nuances de processos históricos que instauram medidas excludentes, haja vista a gritante desigualdade social que encontramos em toda extensão do país, por conseguinte essa desigualdade torna-se ponto-chave para compreendermos os prelúdios do samba.

“Quem de nós ignora que da mestiçagem nasceu o samba, no qual se exprimem a energia índia, o ritmo negro e a melancolia portuguesa?” (CHAUÍ, 2000, p. 6). Marilena Chauí, ao questionar com ironia a respeito do mito fundador brasileiro, com propósito de desmitificar toda a coexistência pacífica entre diferentes etnias, propulsora de denso processo de miscigenação que, muitas vezes, nos é apresentado para justificar “bons” comportamentos do povo brasileiro, evidencia nosso objeto de estudo como catalisador dessa interação cultural. Dessa forma, se houve miscigenação entre as diferentes etnias, conseqüentemente, houve interpenetração entre suas culturas.

Ainda é pertinente comportar este processo de interpenetração cultural, no qual é imprimido o samba, como um fenômeno paralelo a um período de intensa urbanização. Desse modo, é válido explicitar concepções sobre as relações do espaço público e a cultura popular, do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2006, p. 285): “Sem dúvida, a expansão urbana é uma das características que intensificaram a hibridação cultural”. Portanto, nos preocuparemos, também neste capítulo, em denotar o cenário de forte incentivo urbanista pelo o Rio de Janeiro passava durante o final do século XIX e início do XX, período em que o samba carioca começa a dar seus primeiros sinais de vida.

Visto que o samba é um produto de intensas relações socioculturais, expresso por integrações, e ao mesmo tempo segregações, de diferentes grupos, nos preocupamos, neste primeiro momento, em apontar os divergentes ritmos e personagens que juntos proporcionaram sua formação, conseqüentemente, evidenciando sua natureza histórica.

## 1.1 Sinônimo de mestiçagem: Os personagens e antecedentes musicais do samba

Um dos gêneros constituintes do nosso objeto de estudo é a modinha, essa que é considerada por muitos historiadores da música popular brasileira como o primeiro gênero de canção popular nativo. Há poucos registros documentais sobre a modinha, entretanto sabemos que “pelo menos uma notícia indica que alguns brancos e mestiços da Bahia já cantavam certas coplas do tempo com características particulares, pois lhe acrescentavam contribuições pessoais que chocavam as pessoas mais conservadoras” (TINHORÃO, 1974, p. 9), assim, já com vestígios do gênero na Bahia seiscentista, registrados pelo padre e escritor Nuno Marques Pereira<sup>1</sup>, percebemos indícios da importância da região nordestina, posteriormente, para o samba. As modinhas configuravam uma maneira abasileirada de se tocar as modas, canções líricas portuguesas, inventada por “mulatos” das camadas populares, ainda no Brasil Colônia. (TINHORÃO, 1986, apud VIANNA, 2002, p. 38). Mais adiante, nesta monografia, exporemos mais sobre a importância do estado onde se localizava a primeira capital brasileira para a criação do samba.

O padre carioca Domingos Caldas Barbosa<sup>2</sup> foi o grande expoente e precursor da modinha no Brasil. Segundo historiadores da música popular brasileira, o clérigo era visto “[...] como o estilizador e divulgador da modinha”. (VIANNA, 2002, p. 38). Caldas Barbosa teve forte herança da miscigenação, provada pelos processos sociais no Brasil colonial. Filho de pai português e de mãe angolana, foi para Portugal quando adulto. Lá ele disseminou a modinha, chegando a tocar até mesmo para a corte portuguesa. Destarte, ele representa não apenas o rompimento declarado com forças antigas da canção, mas caracterizava, subjetivamente, um rompimento com o próprio quadro moral das elites, convivendo com a mesma durante anos, mesmo carregando traços da miscigenação (TINHORÃO, 1974). Muitos músicos eruditos tiveram contato com o carioca, gerando consequências para o gênero musical, apontando

---

<sup>1</sup> Nascido em Cairu, atual município da Bahia, no ano de 1652, Nuno Marques Pereira foi um sacerdote da Católica que ficou muito conhecido por ter sido escritor de obras de cunho moralista. Marque Pereira faleceu em 1733. O padre foi escolhido como patrono da cadeira 7 do Silogeu Brasileiro, da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/academicos/socios-correspondentes> >. Acesso em: 24/nov./2019.

<sup>2</sup> Segundo Afrânio Coutinho (professor de literatura e história, crítico literário e ensaísta brasileiro, ocupante da cadeira 33 da Academia de Letras Brasileira), Caldas Barbosa teria nascido no dia 4 de agosto de 1738 a bordo de um navio entre Rio de Janeiro e Bahia. Era mulato, filho de um português e de uma negra, escrava de seu pai. Iniciou os estudos no colégio dos padres jesuítas, onde se distinguiu pela vivacidade da inteligência e, ainda menino, revelou seu talento de repentinista e sua veia satírica. [...] De certa forma, Caldas Barbosa desagradava e incomodava bastante a corte portuguesa, pois suas sátiras não respeitavam hierarquias, atingindo desde o célebre Gregório de Matos até o Conde de Dolabella. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingos-caldas> >. Acesso em: 24/nov./2019.

indícios de hibridação cultural. Os compositores eruditos da corte real portuguesa iam estudar na Itália, desse modo ocorreu um processo de “italianização” da modinha. Mais tarde, com a vinda do futuro Dom João VI para as terras brasileiras, o estilo volta junto com os músicos da realeza, mas, desta vez, com uma nova roupagem (VIANNA, 2002). Para José Ramos Tinhorão, a modinha era um dos gêneros caracterizados como “música operística da elite” (TINHORÃO, 1997, p. 17), porém, mais tarde, ela passou por um período de “renacionalização”, como ele mesmo propõe. Esse processo é intensificado, passando pelas canções camerísticas<sup>3</sup> de salão, para o advento das serenatas à luz de lampiões de rua, favorecendo uma retomada da tradição do gênero popular, sendo reincorporada, majoritariamente, pelas mãos de instrumentistas mestiços, nos últimos anos do século XIX (TINHORÃO, 1974).

O célebre ensaísta da sociedade brasileira, que disserta sobre suas relações étnicas, Gilberto Freyre, afirma: “A modinha [...] foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças” (FREYRE, 1974, apud VIANNA, 2002, p. 40). Logo, podemos identificar os diferentes tecidos sociais em que a modinha transitou.

O carioca Francisco de Paula Brito<sup>4</sup> foi mais um ilustre personagem da história social da música popular brasileira, promotor da modinha e do lundu. Este segundo gênero analisaremos a posteriori. A especialista em história social da música Mônica Pimenta Velloso o descreve:

Mulato, autodidata e de origem extremamente humilde, Paula Brito fez de tudo na vida. Foi tipógrafo, comerciante, jornalista, proprietário de jornais, poeta, escritor, editor, tradutor, teatrólogo, compositor. Diante de uma lista assim variada, não é difícil entender por que ele era um dos principais agitadores culturais da cidade. (VELLOSO, 2008, p. 67)

O comunicador teve tanta perspicácia como editor, que lançou nomes que, mais tarde, se tornariam referência em literatura brasileira, como o próprio Machado de Assis. Paula Brito não mediu esforços para criar uma imprensa que incluísse foliões do carnaval à época. Assim,

---

<sup>3</sup> Mús. Ref. a música de câmara (concerto camerístico). “Orquestra de câmara”. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/cameristico/> >. Acesso em: 24/nov./2019.

<sup>4</sup> Francisco de Paula Brito veio ao mundo no dia 2 de dezembro de 1809, na cidade do Rio de Janeiro. Filho do carpinteiro Jacinto Antunes Duarte e de D. Maria Joaquina Conceição Brito. Ainda jovem, abandonou os estudos, na Corte, para dedicar-se à atividade de tipógrafo, o que lhe rendeu os primeiros passos na imprensa, fazendo carreira como ‘operário das tintas’. Desenvolveu por talento próprio e pelo contato com escritores renomados e jovens promissores, que acontecia frequentemente em sua gráfica, o prazer da leitura e o ofício da escrita. Como tipógrafo, soube atuar nos bastidores da produção literária [...]. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/374-paula-brito> >. Acesso em: 24/nov./2019.

nasce o jornal *A Marmota*, em 1849, trazendo leveza à imprensa nacional, tendo como alvo o grande público. O jornal serviu como veículo de propagação de composições, feitas por ele e por seus parceiros, dos primeiros gêneros brasileiros: modinha e lundu (VELLOSO, 2008).

Outro modinheiro protagonista da música popular brasileira foi Catullo da Paixão Cearense. Filho de ourives de pequenas posses, nascido no Maranhão, em 1863, e criado no Ceará, Catullo mudou-se para o Rio de Janeiro com dezessete anos. Desde cedo, dado a leitura de autores clássicos, estudou um pouco de francês enquanto trabalhava como estivador de trapiches na Gamboa, quando já se encontrava estabilizado no Rio de Janeiro. Esses acontecimentos fizeram com que ele obtivesse uma “pretensa superioridade sobre os demais compositores modinheiros da época”. (TINHORÃO, 1974, p. 27). Kleiton de Sousa Moraes, em sua tese de doutoramento em História Social, coloca:

[...] foi um profundo conhecedor das ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX e esse conhecimento fez com que a elite letrada carioca, ávida, naqueles tempos, por conhecer as ditas ‘coisas populares’, autorizasse sua entrada nos luxuosos salões frequentados por homens ilustres [...] Em pouco tempo, Catullo tornou-se bastante conhecido na sociedade carioca, ainda mais após publicar, pela livraria *Quaresma*, coleções de livros contendo modinhas compiladas nas ruas cariocas e algumas mais de sua lavra. (MORAES, 2014, p. 9)

Desta forma, podemos observar uma posição intermediadora do artista romântico, que articulava o meio de campo cultural entre as classes populares e a elite, utilizando de seu talento comunicativo a seu favor.

Podemos observar o aparecimento de outro ritmo antecessor ao samba, quando José Ramos Tinhorão disserta sobre o “**Intercâmbio Brasil – Portugal na área da cultura popular**”<sup>5</sup>. A relação da fofa da Bahia<sup>6</sup> com o fandango de Sevilha<sup>7</sup> proporciona que a identidade étnica das camadas populares engendre a consolidação de uma nova dança brasileira chamada lundu, em meados do século XVIII (TINHORÃO, 2006).

O lundu também constituiu a coletividade rítmica que originou o samba. José Ramos Tinhorão, ao dissertar sobre o intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal na área da cultura popular, destaca o ritmo derivado dos batuques dos escravizados africanos:

[...] criadas na colônia por negros descalços, as alegres danças batucadas de terreiro – que os brancos europeus não tardariam a estilizar nas tabernas e depois em palcos de teatro, fundindo-as com outras em moda, como o fandango importado da Espanha –

<sup>5</sup> Título de subcapítulo do livro **Cultura Popular: Temas e Questões**, de José Ramos Tinhorão.

<sup>6</sup> A fofa era uma dança portuguesa do século XVIII, trazido o Brasil, ganhando uma nova roupagem nas cidades nordestinas, principalmente no estado baiano.

<sup>7</sup> Dança de origem espanhola, também popularizada em Portugal, trazida ao Brasil por intermédio dos portugueses.

logo se espalhavam pelos bairros populares da Corte, também eles redutos de gente matizada por séculos de cruzamento racial. (TINHORÃO, 2006, p. 28)

Quando o autor cita sobre a característica “matizada” devido ao cruzamento racial dessa gente que viveu nos bairros da Corte, ele menciona o forte conteúdo cultural popular que a miscigenação gera, conteúdo este que caracteriza não só o lundu, ou o samba, como via de consequência, mas a identidade nacional brasileira.

Uma das grandes novidades do lundu é a de que, junto dos batuques e da umbigada, “essa nova modalidade coreográfica incluía sempre o canto”. (TINHORÃO, 2006, p. 37). Podemos perceber o encantamento que o ritmo provocava, até mesmo na elite portuguesa. Segundo Tinhorão (2002, p. 38):

Não havia dúvida, pois, de que se uma casa burguesa de Lisboa daquela segunda metade do Setecentos chegava em meio a umbigadas do lundu a parecer uma senzala, o ritmo dos lundus [...] não deixaria de incorporar as características da dança de compasso binário e sincopas saltitantes.

Tão forte foi essa difusão social que o lundu representou que Johan Moritz Rugendas<sup>8</sup>, em suas expedições pelo Brasil, durante a década de 1820, observou e fez questão de colocar em sua produção *Malerische Reise in Brasilien*<sup>9</sup>, publicado em 1835, as suas impressões sobre o ritmo, apontando as divergências entre o “simples” batuque e o lundu:

A dança habitual do negro é o ‘batuque’. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. [...] Outra dança negra muito conhecida é o ‘lundu’, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o ‘fandango’, ou o ‘bolero’ dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. (RUGENDAS, 1835, apud CASTAGNA, 2014, p. 12)

Adjacente aos seus escritos, Rugendas produz uma obra que caracteriza a interpenetração cultural que se exacerbava durante os momentos em que o lundu era entoado. Essa obra foi batizada de *Dance Landu* (figura 1). É nítida a convenção sociocultural que o

---

<sup>8</sup> Pintor alemão, que viveu de 1802 a 1858, Rugendas viu o Brasil para muito além de suas flora e fauna “exóticas”. Acompanhou toda a efervescência política que acontecia no Brasil, já que em setembro de 1822 chegou à assistir a independência do Brasil e à coroação de D. Pedro I. Entrou em contato também com uma realidade social desconhecida: o cativoiro dos negros, os navios negreiros, passando pelo desembarque dos escravos, mercados de escravos, cenas de torturas e até mesmo o registro da sensualidade das negras africanas em terras brasileiras. (BANDEIRA; ARAGÃO; SANTOS, 2004, p. 3).

<sup>9</sup> Viagem pitoresca pelo Brasil.

autor da litogravura<sup>10</sup> tenta nos mostrar. Ademais, o viajante alemão produziu uma obra intitulada *Dance Batuca* (figura 2), nesta, a “cena” é protagonizada por homens e mulheres negras, referenciando uma autêntica roda de “batuque”. É importante salientar a falta de escritos deixados por Rugendas, especialmente sobre a gravura intitulada *Dance Batuca*, o que nos leva a considerar a imprecisão, logo não podemos afirmar se a obra retrata o batuque ou o batuque de umbigada, uma derivação do primeiro.

**Figura 1:** Dance Landu



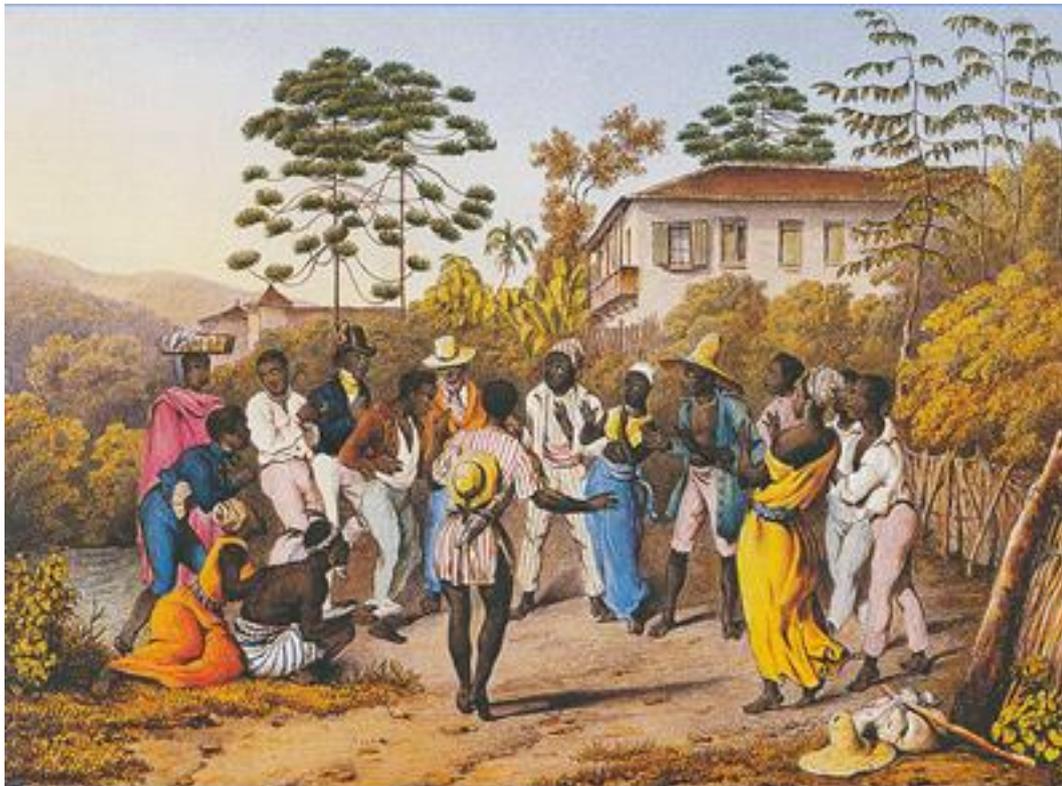
Fonte: Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas/obras?p=2> >. Acesso em: 31/ago./2019

Ao fazermos uma breve análise das obras (não iremos nos estender nas mesmas, pois aí não se encontram nossos objetivos), podemos perceber, na figura 1: um casal formado por um homem e uma mulher brancos ao centro da roda, do lado da fogueira; mais à direita observamos

<sup>10</sup> *Sf.* 1. Processo de gravar sobre pedra calcária ou placa de metal. 2. Estampa obtida por este processo; litogravura. Disponível em < <https://www.dicio.com.br/litogravura/> >. Acesso em: 31/ago./2019

um homem, também branco, empunhando um instrumento de cordas que, aparentemente, comporia a melodia da roda de lundu; um pouco acima deste instrumentista, há uma espécie de representante do clero (a julgar pela vestimenta e cabelo, um franciscano); mais à esquerda, na parte inferior da litogravura, podemos perceber uma mulher negra, acompanhada de uma criança, também negra (ambas estão trabalhando); e os dezesseis personagens restantes da gravura são formados por pessoas da cor branca, com exceção de uma mulher negra sentada em um pedaço de tronco, à esquerda. Enquanto, na figura 2, todos os componentes humanos são homens e mulheres negros, dançando nas proximidades do que parece ser a casa grande, presumivelmente, envolvidos na dança do batuque.

*Figura 1: Dance Batuca*



Fonte: Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas/obras?p=2> >. Acesso em: 31/ago./2019

Por meio dos escritos e gravuras produzidos por Rugendas, a fim de nos deixar a sua impressão sobre o cotidiano cultural da colônia, podemos considerar que o lundu veio a permear o gosto da elite branca à época.

Posteriormente, no final do século XIX, o lundu sofreu influências da polca<sup>11</sup>, trazida por artistas de companhias de teatro francesas, por volta de 1884. O surgimento desta fusão caracterizou o que fora chamado de polca-lundu. (VIANNA, 2002, p. 49). Assim, atrelado ao teatro, o lundu, segundo Tinhorão (1974), caminhou para a fase final da sua estruturação como gênero de música humorística, ligando-se já então ao teatro de revista<sup>12</sup>. Essa fusão nos revela mais um aspecto que o lundu incorpora em sua multifacetada composição.

Outro gênero que se torna elemento característico da formação do samba foi o choro, mais reconhecido como uma maneira de tocar, também influenciou de maneira decisiva a criação do samba. Primariamente, com seu trio instrumental característico (o violão, o cavaco e a flauta), o choro marcou o que se aproximava de uma hibridação e nova forma de executar as polcas, modinhas e o lundu. Ficaram conhecidas como especificidades do choro as frases executadas nas cordas mais graves do violão, famosas “baixarias”, e os sobrepujantes solos de flauta.

O aparecimento do choro é datado por volta da década de 1870, sendo concebido por músicos populares do Rio de Janeiro. Esses compositores eram representados, majoritariamente, por integrantes da baixa classe média carioca do Segundo Reinado e Primeira República. Isto pode ser afirmado devido ao levantamento feito pelo carteiro e músico Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1940), fornecido em seu livro “**O choro – reminiscência de chorões antigos**”, publicado em 1936, este, que traz relatos sobre o ambiente musical e social do choro na cidade carioca. Em sua pesquisa, Gonçalves Pinto evidencia a profissão de pelo menos 285 chorões à época, desde o Segundo Reinado, até a publicação do livro. Destes 285 músicos, 122, dos quais foi possível determinar a profissão, eram militares componentes de bandas do Exército, civis empregados de repartições federais e municipais, ou seja, ambos, pequenos funcionários públicos (TINHORÃO, 1974).

---

<sup>11</sup> A polca é um gênero musical de dança escrito em compasso binário e andamento vivo que se originou na Boêmia (atualmente República Tcheca) no início do século XIX. Rapidamente se espalhou pelo mundo, transformando-se em um verdadeiro fenômeno e, ao lado da valsa, tornou-se a dança de salão mais popular da época (TINHORÃO, 2006).

<sup>12</sup> O teatro de revista tornou-se um gênero popular no Brasil a partir do final do século XIX. “[...] Pode-se então caracterizar o teatro de revista como um veículo de difusão de modos e costumes, como um retrato sociológico, ou como um estimulador de riso e alegria através de falas irônicas e de duplo sentido, canções “apimentadas” e hinos picarescos”. Disponível em: < <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm> > Acesso em: 07/set./2019

Os chorões, como eram conhecidos os executantes do choro, também foram os grandes responsáveis por promover a música de barbeiros, posteriormente, afamada como o maxixe:

[...] cultivada por negros escravos e forros, e cuja a maneira chorada de tocar os gêneros em voga passaria na segunda metade do século XIX aos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho. Esse seria, porém, um simples estilo de tocar, cuja maior contribuição específica se revelaria no maxixe [...]. (TINHORÃO, 1997, p. 17)

O maxixe, muitas vezes chamado de tango brasileiro, começou a dar seus primeiros sinais, já como ritmo consolidado, na década de 1870, no repertório dos grupos de choro cariocas. (VIANNA, 2002). Este, junto do choro, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música brasileira.

É interessante buscarmos compreender o maxixe como um gênero que leva consigo uma intenção antropofágica, visto que ele ocasiona um processo de deglutição de instrumentos e marcações caracteristicamente europeias, porém é fortemente perceptível em seu ritmo, e também instrumentos, elementos que configuram o uso e a afirmação de componentes da musicalização afrodescendente. Dessa forma, o maxixe não nega a cultura estrangeira, mas ela claramente não é imitada. Esse fenômeno antropofágico veio a acontecer na música popular brasileira, em intrínseca relação com o samba, novamente, mais de meio século depois, especificamente da década de 1950, com o movimento da bossa nova, esta, que incorporou traços do jazz estadunidense, reinventando e inovando uma nova maneira de se fazer “samba”.

Segundo Tinhorão (1974, p. 53), esta “versão nacionalizada da polca importada da Europa” chegou para afirmar a presença de novas classes populares, manifestadas pela inserção gradativa do trabalho livre (devido a Lei Eusébio de Queirós<sup>13</sup>, em 1850) junto aos crescimentos comercial e industrial possibilitados pelas rendas provenientes do ciclo cafeeiro, do meio para o final do século XIX. A primeira lei de caráter abolicionista também é responsável por estimular um maior fluxo de escravizados via tráfico interprovincial, fazendo com que houvesse uma participação de negros de outras partes do Brasil, principalmente do Vale do Paraíba paulista e da Bahia, na constituição populacional da capital brasileira à época. Esse fenômeno possibilitou um significativo papel do negro baiano nas influências de invenção do samba, criando os espaços de interação das camadas econômicas mais baixas com o carnaval, os ranchos carnavalescos. Segundo Tinhorão (2012, p. 18): “Os ranchos carnavalescos, que representam a primeira manifestação popular do Rio de Janeiro, constituíram uma adaptação

---

<sup>13</sup> BRASIL. Lei n. 581, de 4 de setembro de 1850. Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império. *Coleção das leis do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 267, v. 1, parte 1, 1850. Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/lim/LIM581.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM581.htm) > Acesso: 31/out./2019

dos ranchos dos reis nordestinos e devem a sua estilização aos baianos que formavam o grosso dos moradores da zona da Saúde”. Os ranchos, anos mais tarde, cederam lugar às escolas de samba. Veremos como ocorre essa passagem no próximo capítulo do presente trabalho.

Após analisarmos a variedade de gêneros e sujeitos que precedem o samba, podemos assimilar melhor, também, sobre a necessidade de sua criação, como aponta Vianna, apontamento este que discutiremos na próxima etapa desta monografia.

## **1.2 O nascimento do samba: A exclusão social, o mestiço e a necessidade**

É muito complexo o contexto social e cultural no qual o samba surge. Seus primeiros passos são dados em um cenário de forte exclusão social realizada no período da Primeira República pelo poder público e pela elite branca. Concomitantemente a isso, ele começa a tomar corpo por meio da reação a um ar de necessidade, a partir da desordem, no ponto de vista musical, que era o carnaval.

Todavia, é nítido que o aspecto social pelo qual o Rio de Janeiro passava no início do século XX refletiu no processo de formação do samba. Desde 1808, com a chegada de Dom João VI, a capital vinha passando por transformações urbanísticas que objetivavam um lugar mais “digno da morada de um rei”. Porém, mesmo com essas tentativas modernizantes, a cidade não reunia condições de salubridade e nem políticas públicas que culminassem em uma significativa mudança no contexto espacial e social. As características do local que adjetivavam uma estrutura arcaica eram várias, uma economia agrária dependente do trabalho escravo, más condições higiênicas e constantes epidemias afastavam os bons olhos de possíveis investidores. (MACHADO, 2011). Até a virada do século XIX para o XX, os espaços físicos da cidade carioca apresentavam um grande emaranhado de classes sociais, pessoas de diversas condições econômicas viviam juntas, o centro do Rio de Janeiro apresentava uma forte heterogeneidade urbanística, desde construções mais simples, como cortiços, em que o escritor Aluísio de Azevedo retrata em sua obra “*O cortiço*”, até casarões e importantes prédios públicos.

No final do século XIX, já no período republicano, as relações do emergente capitalismo começaram a levar maiores imposições para a administração pública da capital brasileira, obrigando-a a tomar atitudes que repaginassem a infraestrutura e a estética da cidade. Os negros que foram alforriados, no entanto, lançados à própria sorte, sem nenhuma espécie de restituição

ou políticas públicas que os auxiliassem em sua inserção, mesmo que de forma gradativa na sociedade, não poderiam mais ocupar os espaços centrais da cidade. “Nesse momento, se adequar às novas normas sociais era muito mais do que se adaptar as mudanças, ou seja, era reorganizar o espaço urbano a partir de novos padrões arquitetônicos de beleza, limpeza e civilidade” (CAVALCANTE, 1985, apud MACHADO, 2011, p. 1). O responsável por liderar essa reforma urbanística, nos moldes dos ideais parisienses, foi o prefeito Francisco Pereira Passos, chefiando o executivo da cidade de 1902 a 1906. Tendo presenciado as obras na capital francesa, sob a direção do prefeito Georges Eugène Haussman, entre 1863 e 1870, Pereira Passos mobiliza seus esforços a fim de fazer o mesmo, ou parecido, com o Rio de Janeiro. A criação de longas e largas avenidas, a implantação de novos sistemas de saneamento, as obras de modernização portuárias e as intensas campanhas de vacina do epidemiologista Oswaldo Cruz agiram com minúcia no intuito de higienizar a cidade, afastando as populações mais marginalizadas para os morros, intensificando-se a criação das periferias cariocas (BENCHIMOL, 1992). Percebemos que, nessas ações da administração pública carioca, fica evidente, como em tantos outros momentos da história brasileira, o que Marilena Chauí expõe sobre o mito fundador brasileiro, a ideia de coexistência pacífica e harmoniosa entre diferentes classes e raças é desmitificada e desmascarada ao analisarmos quais foram as consequências dessa higienização para as camadas menos favorecidas, sendo tratada como “desvalida”.

Identificamos que, dessa forma, também é posta em demonstração a notável rejeição que as culturas populares sofreram em detrimento das elites da época, escancarando-nos o ambiente marginalizado e hostilizado que o samba vem a nascer. Mônica Velloso, em *As tradições populares na belle époque carioca*, opina:

O endeusamento do modelo civilizatório parisiense é concomitante ao desprestígio das nossas tradições. [...] Mais do que nunca, a cultura popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactuaria com valores da modernidade. (VELLOSO, 1988 Apud VIANNA, 2002, p. 44).

É fundamental compreendermos quem são os indivíduos mais afetados no processo de reforma pelo qual o Rio de Janeiro passou durante o governo de Pereira de Passos, os “valores modernizantes” eurocêntricos, eugenistas e racistas os desqualificavam constantemente. Podemos considerar que estes indivíduos são, em sua maioria, mestiços, vítimas, não só de um projeto urbanístico, mas de uma elite intelectual que constantemente desqualificava-os. No final do século XIX, o “atraso” do Brasil era associado, por alguns desses intelectuais, às marcas que a escravidão trouxe ao território nacional, sendo o mestiço a síntese desse retardo. “Nossa identidade já estaria contaminada por uma misteriosa ‘doença’, fosse ela climática ou racial,

que nos colocaria em desvantagem diante do resto do mundo” (VIANNA, 2002, p. 63). “Um grande laboratório racial: essa era a imagem do Brasil no final do século XIX”. (SCHWARCZ, 1994, p. 140). Essas frases de Hermano Vianna e Lilia Moritz Schwarcz, ao debruçar seus estudos sobre as teorias racistas pós-abolicionismo, bem referenciam como o mestiço acaba se tornando uma espécie de “bode-expiatório” desse atraso, sendo reduzido a mero portador de graves problemas da sociedade. O mesmo mestiço que pouco tempo depois seria o agente responsável pela criação do samba.

Pois bem, agora que retratamos como eram vistas essas populações que vieram a ocupar as periferias cariocas, podemos associar melhor como se dá o processo de marginalização do samba, desde seu berço. Como dissemos anteriormente, os responsáveis por criar o samba, juntando características de vários gêneros que o antecederam, como tratamos no primeiro subcapítulo deste capítulo, eram, em grande parte, fruto da miscigenação que atingiu o Brasil durante o seu processo de formação.

Pelas mãos desses mestiços, o samba nasce junto da necessidade de o carnaval assumir um gênero que o representasse de forma unificada. Antes do nascimento do samba, o evento do “adeus à carne”<sup>14</sup> era festejado ao som de vários gêneros musicais diferentes. Segundo Hermano Vianna, “As bandas que animavam o carnaval carioca do início do século XX tocavam marcha, fox, maxixe, toada sertaneja” (VIANNA, 2002, p. 50). A trilha sonora carnavalesca não apresentava elementos musicais homogêneos. Assim, a tradição do samba esta intrinsecamente relacionada ao carnaval, surgindo da carência dos ranchos, blocos e cordões de um gênero original e exclusivo que enfatizasse o protagonismo das classes populares, e naquele período especificamente, segregadas, em sua criação.

Existiu uma banda, Grupo do Caxangá<sup>15</sup>, que tocava diversos gêneros, animando o carnaval carioca de 1913, cujos integrantes, entre eles Donga e Pixinguinha, foram responsáveis, mais tarde, pela criação do conjunto musical Oito Batutas<sup>16</sup>, este que é

---

<sup>14</sup> O berço do carnaval ocidental se encontra na Igreja, apesar dos antecedentes na cultura greco-latina. O próprio nome carnaval lembra esse fato. A palavra “Carnaval” é a combinação de duas palavras latinas: “carnis” que é carne e “vale” que é uma saudação, geralmente no final das cartas ou no final de uma conversa. Significa “adeus”. Então, antes de começar o tempo da quaresma na quarta-feira de cinzas, que é tempo de jejuns e penitências, se reservaram uns dias anteriores para dizer “ádeus” à “carne”, segundo Leonardo Boff. Disponível em: < <https://www.brasilefato.com.br/node/11925/> >. Acesso: 31/out./2019.

<sup>15</sup> Grupo musical criado, em 1913, com formação original de sete integrantes, dentre eles: João Pernambuco, Caninha, Raul Palmieri, Pixinguinha, entre outros.

<sup>16</sup> “O célebre grupo de músicos populares Oito Batutas, formado na cidade do Rio de Janeiro em 1919 e que atuou, com diferentes formações, até aproximadamente inícios dos anos 1930, tornou-se um importante protagonista na

considerado um dos pioneiros do samba, se apresenta na sala de espera do Cine Palais<sup>17</sup>, na Cinelândia, no final da década de 1910. Representantes desse grupo, composto por homens de cor de pele negra, tiveram a façanha de conseguir espaço para se apresentar em locais considerados como público alvo elitista, proporcionando uma sociabilidade que viria a ser indiscutivelmente um marco para a música popular brasileira. No ano de 1926, ocorre um encontro boêmio entre importantes figuras da formação identitária brasileira. Nesta noite, encontraram-se o sociólogo Gilberto Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, o jornalista Prudente de Moraes Neto, os músicos eruditos Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, e os sambistas Patricio Teixeira, Pixinguinha e Donga. De um lado, homens brancos, privilegiados em sua educação, demonstrando aspectos de uma elite intelectual, do outro, homens negros, membros de classes menos abastadas que o primeiro grupo. Essa noite, pode servir como abre-alas para a invenção da expressão “Brasil Mestiço”, em que o samba ocupa alta representatividade nessa formulação, porém devemos nos atentar como foi encarado o episódio, com traços de naturalidade e banalidade, não gerando grandes repercussões à época, algo característico para a interpretação de “mitos fundadores” (VIANNA, 2002).

É válido destacar que, apesar da intensificação da formação periférica carioca, o centro da cidade ainda era frequentado por membros de divergentes classes sociais, tendo, inclusive, algumas moradias mais humildes que resistiram às modificações urbanísticas, conforme Vianna (2002, p. 113), “[...] o que tornava rápida a circulação das novidades lançadas pelos diferentes segmentos da sociedade carioca”, este espaço de intercâmbio cultural pode ser uma das justificativas para o Oito Batutas ter concedido apresentações em locais considerados mais “requintados” socialmente. Algumas localidades deste centro fizeram parte do que foi palco para as primeiras manifestações sambistas. A casa da Tia Ciata, na Praça Onze, zona central do Rio de Janeiro, por exemplo, foi cenário de intensa interação cultural, sendo frequentada até mesmo pelo músico Catullo Cearense da Paixão, importante agente cultural que já citamos anteriormente (VIANNA, 2002). Para muitos historiadores, é nesta casa que foi composto o

---

história da música brasileira popular”. (COELHO, Luís Fernando Hering. Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 65-83, jul.-dez. 2011).

<sup>17</sup> Casa de cinema localizada na Cinelândia (Rio de Janeiro), que fez sucesso nas primeiras décadas do Brasil República.

primeiro samba registrado, “Pelo telefone”, em 1916 (com autoria reconhecida de Donga e, mais tarde, de Mauro de Almeida – dado que gerou desconfianças no mundo do samba).<sup>18</sup>

Os negros e mulatos<sup>19</sup> que compunham o grosso das camadas populares mais afetadas pela ação da higienização no Rio de Janeiro, endossaram a história da música popular brasileira inventando o que seria mais tarde conhecido como um dos grandes símbolos da identidade nacional, tornando-se um fenômeno não apenas regional, mas se espalhando pelo gosto de todo, ou quase todo, o território brasileiro. Dessa forma, pretendemos descrever como se deu esse processo no próximo capítulo, contornando essa descrição por meio dos processos e fatos históricos que são propiciados ao redor do samba.

---

<sup>18</sup> “[...] não há dados concretos que indiquem que qualquer uma das versões da música tenha sido composta na casa da Tia Ciata, embora alguns dos alegados autores sempre apareçam em listas dos frequentadores da casa”. (GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, 29/30 (2003), 175-198).

<sup>19</sup> Termo utilizado na época para se referir a descendentes de africanos e europeus. Devemos problematizar o uso do termo devido a sua etimologia racista. A mula é o resultado do cruzamento do cavalo com o jumento ou da égua com o jumento. Por analogia ao “hibridismo” teria surgido o termo “mulato”.

## 2º CAPÍTULO

### DA MARGINALIDADE AO RITMO OFICIAL

De volta com entusiasmo pela vitória carnavalesca por parte desses agrupamentos humanos da última categoria social, havia desde logo um sentimento que jamais foi posto em destaque por qualquer estudioso: o desejo ideal de ascensão social (TINHORÃO, 2012, p. 99).

#### 2.1 O núcleo malandragem

É impossível tratar da história do samba sem caracterizar o processo de transformação, ou até mesmo o movimento dialético, que ele sofre ao longo de sua história. Como vimos no capítulo anterior, a classe responsável pela criação e alavancamento desta expressão cultural, a qual nos debruçamos, foi marginalizada e excluída socialmente. Ademais, mesmo o samba sendo concebido dentro desta considerada margem social, houve alguns personagens que foram diretamente responsáveis por arquitetá-lo, estes, que por seu estilo de vida, sendo julgados também por suas condições socioeconômicas, são denominados como malandros, designação que é dada não apenas como um simples consenso dentro da história social do samba, mas explicitada em diversas músicas.

Dessa forma, apresentaremos algumas definições do que seria este sintoma da brasilidade, especificamente, o que seria considerado um membro advindo da marginalização social, o malandro. Entretanto, preocupar-nos-emos em discernir e discutir os conceitos de malandragem, adjetivo que para muitos pode ser negativo, para outros, positivo.

No campo da literatura, podemos referenciar o ensaio de Antonio Candido<sup>20</sup>, “**Dialética da Malandragem**”, sobre o romance de Manoel Antônio de Almeida<sup>21</sup>, “**Memórias de um**

---

<sup>20</sup> No dia 24 de julho de 1918, nascia Antonio Candido de Mello e Souza, cuja trajetória intelectual se confunde com a da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Ele fez parte das primeiras gerações de alunos da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP) e, ainda jovem, tornou-se, também, seu professor. Dedicou-se à pesquisa da Sociologia e da Literatura, construindo uma extensa e respeitada obra crítica. Em 1961, no curso de Letras, criou o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Falecido em 12 de maio de 2017, o professor continua sendo uma das referências principais para a formação de gerações na FFLCH e em cursos de humanidades em todo o país. Disponível em: < <https://www.fflch.usp.br/764> >. Acesso em: 03/nov./2019.

<sup>21</sup> Manuel Antônio de Almeida nasceu no Rio de Janeiro em 1831 e faleceu, em 1861, em um naufrágio no Litoral Fluminense. Segundo filho entre quatro, de pais portugueses, tornando-se órfão paterno aos dez anos, teve uma infância carente, isso pode o ter inspirado a escrever histórias no qual narra o cotidiano e costumes da uma baixa classe média.

**sargento de milícias**”, um dos precursores em tratar da figura do malandro na área, “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (CANDIDO, 1993, p. 23), sua personagem, Leonardo Pataca. O livro, em cujo ensaio é baseado, originalmente publicado em formato de folhetim, tem afinidades históricas, e se passa no período joanino, legitimando-se como importante objeto de contribuição para a nossa discussão. Candido faz uma análise dialética dada sobre um conjunto de impressões, não só dele, mas também de outros autores, observando que o romance se trata de um enredo inspirado em “um mundo sem culpa”. Assim, ele expõe: “Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contôrno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia”. (CANDIDO, 1993, p. 88). Como defende o ensaísta, esse universo sem culpa seria o melhor *habitat* para o afloramento da malandragem que se entrega a uma vida vadia e repleta de prazeres.

Nos jornais cariocas, especificamente no **O Correio da Manhã**<sup>22</sup> e na **Gazeta de Notícias**<sup>23</sup>, das primeiras décadas do século XX, percebemos que quando há citações referentes ao malandro ou à malandragem no corpo da matéria, na maioria das vezes, são acompanhadas de adjetivos negativos como vagabundos e desordeiros, envolvendo cenas de crimes. O periódico **Correio da Manhã**, no ano de 1915, lançou um pequeno artigo, intitulada “O ‘Meudo’ de novo ás voltas com a policia”, retratando o crime de um rapaz que havia sido enclausurado. Assim foi redigida a notícia:

"Meudo" é a alcunha com que é conhecido nas rodas da malandragem, o vagabundo Franklin dos Santos Monteiro. E "Meudo", porque é pequeno, com algum corpo e mettido a valente. O malandro foi preso e alguém se interessou por elle, restituindo-lhe a liberdade. Solto, o "Meudo" voltou às ruas e roubou duas cartelas de penhores do dr. Mario Conceição, razão por que foi preso de novo e agora seguirá para Colonia. (BITTENCOUT, 1915).

---

<sup>22</sup> “Jornal carioca diário e matutino, fundado em 15 de junho de 1901 por Edmundo Bittencourt e extinto em 8 de julho de 1974. Foi durante grande parte de sua existência um dos principais órgãos da imprensa brasileira, tendo-se sempre destacado como um ‘jornal de opinião’”. Disponível em: < <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeirarepublica/CORREIO%20DA%20MANH%C3%83.pdf> > Acesso em: 07/nov./2019.

<sup>23</sup> “Jornal carioca diário fundado em 2 de agosto de 1875 por José Ferreira de Sousa Araújo. Introduziu uma série de inovações na imprensa brasileira, como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas, chegando a ser um dos principais jornais da capital federal durante a Primeira República”. Disponível em: < <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GAZETA%20DE%20NOT%C3%8DCIAS.pdf> > Acesso em: 07/nov./2019.

Outro exemplo pode ser tomado por meio da matéria do jornal *Gazeta de Notícias*, quando em 1917, anuncia a morte de um dito “malandro”, quando o mesmo tenta roubar os fios da *Light*<sup>24</sup>, sendo eletrocutado.

Pesado era o vulgo do audacioso gatuno Alexandre de Carvalho, que tanto trabalho deu à polícia durante muitos annos que dedicou para a pratica do crime, que julgara ser o que mais facilmente lhe proporcionava uma vida regular. [...] Na roda da malandragem Pesado era tido como um profissional respeitado, devido á sua audacia e habilidade. Elle abria portas com arames, pés de cabra, alavancas, formões, etc. (O ULTIMO, 1917).

Logo, podemos perceber como a figura do malandro era retratada nos discursos midiáticos, essas que são historicamente conhecidas por explicar as ideologias<sup>25</sup> vigentes à época. Sempre de forma degradada e permeada de ações malignas, assim era constantemente caracterizado quem eram os tais “malandros” da sociedade. Ao analisarmos algumas reportagens, aqui citadas, e outras que não se encontram no corpo deste trabalho, chegamos a identificar quais eram os grupos de camadas sociais em que se encontravam o cerne desta malandragem, as minimamente abastadas e consubstancialmente periféricas.

Portanto, por meio das perspectivas analisadas aqui sobre a figura do malandro e o espaço em que era desenvolvida essa malandragem, podemos observar como ocorre a marginalização circunscrita acerca destas. Porém, devemos notabilizar o malandro que é caracterizado como o agente do samba, nos distanciando do sentido depreciativo do substantivo, sendo representado por um “malandro simbólico”, idealizado nas letras de canções, dada a sua existência e florescimento por meio da figura do “malandro social”, este que é fruto de resistência negra à opressão de uma elite branca dominante, que antecede a fixação do próprio samba como ritmo e gênero. Este “malandro simbólico” é o que melhor veio a representar o samba, com gingado e sotaque dos malandros da realidade carioca, bom de lábia, sem precisar utilizar da violência. (ROMANELLI, 2016). A figura do malandro, como símbolo de representação do samba, começou a ser mais fortemente empregada no final da década de 1920, nas criações dos sambistas da Turma do Estácio<sup>26</sup>. Afastando-se de um tipo de samba mais amaxiado, como compunham e executavam as canções os chamados sambistas “primitivos”, aqueles que frequentavam a casa da Tia Ciata, essa que seria uma nova geração

<sup>24</sup> Empresa privada de geração, distribuição e comercialização de energia, fundada em 1899 no Canadá e, no mesmo ano, autorizada a atuar no Brasil, pelo presidente Campos Salles.

<sup>25</sup> Ver o conceito de ideologia marxista.

<sup>26</sup> Alguns, desse pessoal do Estácio, como a autora Claudia Matos coloca, são Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco, Brancura, entre outros.

do samba, com uma pouca diferença de aproximadamente um decênio, os músicos do Estácio afirmaram a condição e o jeito de ser malandro com orgulho em suas letras. (MATOS, 1982).

Na década de 1920, Alcebíades Barcelos, vulgo Bide, compôs a música “Nasci no Samba”. Um trecho do poema-canção letra dizia: “Vivo na malandragem / Não quero saber do batedor [...] Não há riqueza que me faça enfrentar o batedor, pois quem é rico nunca foi trabalhador”. Assim como este, ao analisarmos alguns sambas compostos à época, podemos perceber como o “ser malandro” foi assumido e incorporado pelo samba.

Entretanto, apesar da popularidade do samba, a imagem do malandro não era bem-vista por grande parcela da sociedade, fazendo com que houvesse uma certa discriminação do gênero musical que acabava de se formar. Essa condição de marginalidade no qual o samba se encontra durante os seus primeiros anos de vida começa a mudar por meio de um pretense e perspicaz planejamento político. Tentaremos retratar, adiante, quais os caminhos e as representatividades que o samba viria a alçar em seus próximos anos de vida, ao longo de uma década altamente nacionalista, mas, antes, explanaremos brevemente como se consolidaram os espaços que esse nacionalismo<sup>27</sup> iria operar.

## 2.2 O surgimento das escolas de samba

Como vimos anteriormente, as manifestações carnavalescas cariocas tiveram como suas primeiras organizações, de maneira mais institucionalizada, os ranchos, que começaram a protagonizar as festividades de fevereiro e março, entre o final do século XIX e início do XX. Esses espaços de diversão e de sociabilidade que expressavam atividades culturais do meio urbano foram inspirados nos ranchos de reis nordestinos, espécie de casas que contemplavam culturas de matiz africano, mas também trazendo consigo elementos do entrudo<sup>28</sup>. Era presente a forte influência de símbolos e ritos religiosos afrodescendentes em suas estruturas. (GONÇALVES, 2007). Podemos observar que as classes populares responsáveis por dar uma “nova cara” ao carnaval da então capital eram negros migrantes nordestinos, entre os quais

---

<sup>27</sup> O governo, estando ligado diretamente ao conceito de nação (e nacionalismo), cria formas burocráticas e maquinários administrativos que envolvem os cidadãos, confeccionando uma religião cívica e uma lealdade ao Estado (HOBBSBAWN, 2004).

<sup>28</sup> O entrudo, brincadeira praticada no período do carnaval, foi trazido para o Brasil por colonos portugueses no alvorecer do século XVII. Não obstante sua grande popularidade, pode-se afirmar que a celebração permaneceu desde o momento em que foi introduzida no Brasil até o início do século XX, período que marcaria seu ocaso, como uma festividade “fora da lei”. (MONTEIRO, 2010)

figuravam descendentes diretos de escravos. Estes foram os dirigentes na introdução de um mínimo de organização e de sentido grupal à “festa da carne”. (TINHORÃO, 2012).

Os ranchos fizeram muito sucesso entre os anos de 1870 e 1920 (apesar de serem extintos apenas na década de 1990), representando fortes características de uma sistematizada cultura regional, mas um outro tipo de organização de foliões, com diretoria de terno e gravata, veio tomar o protagonismo destes na cena cultural. Em 1928, a Turma do Estácio (aquela mesma, mencionada no subcapítulo anterior), sob a liderança do compositor e instrumentista Ismael Silva, funda a primeira escola de samba carioca, a Deixa Falar. Agora, os sambistas que antes corriam da Polícia Militar, por suas atitudes malandras, eram autorizados pela mesma a desfilar e festejar no carnaval, sob o consentimento dado através de uma celebração em ordem. (TINHORÃO, 2012). É interessante nos atentarmos à possibilidade de esta primeira escola de samba ter sido criada como uma estratégia de “conciliação” com as autoridades da época, possibilitando uma pacificidade entre a “malandragem” e a polícia, ao menos durante o período do carnaval. Com uma instituição que contava com uma organização um pouco mais “sofisticada”, seria possível que os agentes de segurança pública autorizassem, ou melhor, assegurassem a viabilidade das festividades.

Pois bem, após a criação da primeira, houve uma onda de surgimento de escolas de samba no Rio de Janeiro, e nesta é cena de emergentes agremiações que nasce a Estação Primeira, de Mangueira, a qual nós escolhemos para analisar seus sambas-enredos de três diferentes períodos da história do Brasil. Fundada em 18 de abril de 1928, em um barraco no alto do morro da Mangueira, por Cartola<sup>29</sup>, Sarturnino, Aberlardo da Bolinha, Carlos Cachaça, Zé Espinguela, Euclides, Maçu e Pedro Paquetá, a Estação Primeira também foi originada de uma manifestação relativamente desorganizada, o *Bloco dos Arengueiros*, do qual participavam apenas homens, que eram descritos como “briguentos”, assim como o nome do bloco supõe, e farejavam confusão nos carnavais. Os personagens citados acima, fundadores da escola mangueirense, eram membros do tal Bloco dos Arengueiros. (MAGUEIRA, 2018). Destarte, é compreensível consideramos a criação da agremiação da Mangueira, por estes homens de origem humilde, com o intuito, também, estratégico de poder se alimentar das graças do carnaval de uma maneira institucionalizada, sendo aceitos pelas autoridades públicas à época.

---

<sup>29</sup> Dedico esta nota de rodapé a Agenor de Oliveira, vulgo Cartola, por sua importância, não só para a Estação Primeira de Mangueira, mas para o samba como um todo. É considerado por muitos críticos como um dos maiores sambistas brasileiros, compôs canções como “**O mundo é um moinho**” e “**As rosas não falam**”, que foram, e são até hoje, regravadas por artistas de renome.

A escola de samba da Mangueira, com seus sujeitos celebrantes e objetos celebrados, contribuiu para as práticas tradições carnavalescas (FERNANDES, 2001).

Agora que conhecemos um pouco mais sobre como se deu o processo histórico cultural da criação das instituições que condicionam o carnaval carioca até a sua atualidade, evidentemente com algumas modificações estruturais e superestruturais ao longo do tempo, não descritas aqui, pois o nosso objetivo é dar um breve panorama de como estas foram concebidas, iremos expor como a política varguista utiliza destas escolas como método de coalizão ao nacionalismo, o que nos auxiliará a compreender a abordagem da história do Brasil na composição dos sambas-enredo.

### 2.3 Estratégias nacionalistas

Nas décadas de 1930 e 40, emergiram na América Latina uma série de governos populistas, e no Brasil não foi diferente. No ano de 1930, ocorreu um golpe de Estado<sup>30</sup>, destituindo a antagônica política do café com leite<sup>31</sup>. Quem assumiu o papel do supremo executivo brasileiro foi Getúlio Dornelles Vargas, um gaúcho que soube articular muito bem seus interesses na política interna e externa brasileira. O estadista ocupou a cadeira presidencial, sem intervalos, durante longos quinze anos (tendo outro mandato do mesmo cargo de 1946 a 1951), operando uma série de atividades que o consagrou com o título de “pai dos pobres”, porém seu método governativo também veio a legitimar comportamentos de natureza autoritária<sup>32</sup>, influenciando diversos aspectos e setores da sociedade, dentre estes a cultura também sofreu consequências, haja vista o alto poder de mobilização que ela viabiliza. Uma nova ideologia precisava ser encabeçada, segundo Renato Ortiz (1985, p. 92):

A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país. Basta lembrarmos que nos anos 30

---

<sup>30</sup> Há contestações sobre o processo de tomada do poder de Vargas ter sido um golpe, em vista que foram desmascarados indícios fraudulentos nas eleições presidenciais no ano de 1930, fraudes estas que inibiram o poder a Getúlio Vargas. Também encontramos polêmicas sobre o título de “Revolução de 1930” dado ao acontecimento, levando em consideração que um processo revolucionário tem o papel de alterar latente e significativamente o seu ambiente anterior.

<sup>31</sup> A política do café com leite é o nome dado ao sistema oligárquico que caracterizou o período da Primeira República do Brasil. O estado de São Paulo representava o café, e de Minas Gerais, o leite, e ambos se alternavam com representantes no poder, porém, o título de “República de café com leite” não deve ser reduzido a designar os produtos econômicos de cada cidade, mas deve ser entendido como uma espécie de República de “faz de conta”, onde o poder de uma seleta oligarquia latifundiária impera.

<sup>32</sup> Ver Juan Linz (1957).

procura-se transformar radicalmente conceito de homem brasileiro. Qualidades como ‘preguiça’, indolência’, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho. [...] O mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo de Vargas, por exemplo na ação que se estabelece em direção à música popular. É justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira.

A identidade do “Ser nacional” construída no século XIX (a mesma referida no item 2.2) precisava ser superada, o Modernismo brasileiro tinha esta superação como sua maior missão e, apesar de seu evento de “estreia” ter sido em 1922, suas tendências ecoavam na década de 30. A adesão de uma nova identidade brasileira foi uma aliada poderosa para Vargas, com a construção da imagem do brasileiro trabalhador e o abandono da ideia de um ser retrógrado a consolidação do projeto nacionalista varguista teria, ao seu ver, mais chances de êxito.

Podemos relacionar a esse processo da dinâmica cultural, que ocorreu de maneira ainda mais intensa após o Governo Provisório de Vargas, ou seja, no Governo Constitucional e Estado Novo, o que Michel de Certeau (2001, p. 86) batiza de “Uma prática de dissimulação”. O historiador francês fala sobre uma hierarquização social que insere em um espaço distinto a cultura popular e faz o questionamento sobre como superar essa perspectiva. As classes populares almejam seu lugar social, buscando uma inserção no mesmo, caracterizando o fenômeno da “prática de dissimulação: a sucata”. A sucata seria aquilo que a própria sociedade descartou e o uso da mesma seria uma espécie de reintegração das classes menos favorecidas, agentes da cultura popular, na vida em sociedade, apresentando um vasto campo da “arte de fazer” (CERTEAU, 2001). Destarte, é possível conceber a cultura popular na Era Vargas, especificamente no samba, uma prática de dissimulação de sucata, à medida que observamos a intenção, por parte dos malandros, ou ex-malandros<sup>33</sup>, de serem reconhecidos em suas manifestações culturais, porém há uma interpenetração de interesses na ascensão do samba do ponto de vista social, tanto para os sambistas quanto para o Estado.

Na década de 1930, as escolas de samba iniciaram suas celebrações carnavalescas e a cada ano que passava, as festividades ficavam mais organizadas, incorporando elementos que as aproximavam do que são hoje. Os desfiles na Praça Onze estavam se popularizando, tal fama resultou no primeiro concurso de escolas em 1932, patrocinado pelo jornal *Mundo Esportivo*. No ano seguinte, agora com notícias explanadas pelo *O Globo*<sup>34</sup>, foi concebida a prática de

---

<sup>33</sup> Ver Matos (1982), que discorre sobre o “Malandro regenerado”.

<sup>34</sup> Grupo midiático que teria decisiva atuação na história do samba-enredo e das escolas de samba.

samba enredo dentro dos desfiles. Logo foi chamada a atenção das autoridades públicas, contando com verba destinada aos sambistas pela prefeitura do Rio de Janeiro. Provavelmente, estas autoridades se sentiram no direito de ter uma ação mais participativa nos desfiles. (AUGRAUS, 1998).

Para uma aproximação ainda maior do relacionamento entre as escolas de samba e o poder público, foi criado em 1934 a União das Escolas de Samba (UES)<sup>35</sup>. Prontamente, os desfiles foram regulados de maneira ainda mais sistemática, era respeitada uma padronização entre as escolas de samba e, segundo Sohiet, essa ferramenta de institucionalização contaria com regras a serem seguidas:

- Preocupação dos sambistas com a sua organização, para facilitar a divulgação e aceitação do samba pelos diversos setores da sociedade brasileira, não ficando este restrito aos segmentos populares;
- Possibilidade de abrir um canal de comunicação entre as escolas e os demais organismos da sociedade, prática cada vez mais necessária para as atividades dessas agremiações, especialmente na época do carnaval, quando era preciso haver um relacionamento mais estreito com os órgãos responsáveis pelo planejamento das atividades carnavalescas;
- Necessidade de possuírem os sambistas um órgão que defendesse seus interesses, principalmente o controle dos direitos autorais dos compositores que, via de regra, tinham suas músicas furtadas por cantores conhecidos que as registravam como de sua autoria. (SOHIET, 1980 apud ALEMEIDA, 2014, p. 274-275).

Os três itens no qual são expressas as condições de funcionamento da UES conotam bem o sentimento de reintegração social dos sambistas de maneira formalizada. Entendemos que a condição, a qual os integrantes da UES se colocavam, se encaixam consideravelmente com a “prática de dissimulação: a sucata”, levando em consideração a produção de Certeau (2001) que defende a ordem efetiva das coisas como aquilo que as táticas populares redirecionam para seus próprios fins, logo, enquanto as manifestações são exploradas por um poder dominante, ou negadas por um discurso ideológico, a ordem acaba por ser *representada* por uma arte. Desse modo, propomos o enquadramento das ações do aparelhamento estatal sobre as manifestações carnavalescas como o “poder dominante” e as escolas de samba cariocas sendo exploradas por este, no entanto, encontramos controvérsias com relação a negação das escolas pelo poder público, por um discurso ideológico. Sérgio Cabral, em seu trabalho “*As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*”, reproduz a carta na qual o remetente, Flávio Costa,

---

<sup>35</sup> Escolas como Estação Primeira de Mangueira, Deixa Falar, Vai Como Pode (que mais tarde seria rebatizada como Portela), entre outras, faziam parte da UES.

presidente da UES, endereça para Pedro Ernesto, prefeito do Rio de Janeiro, aliado de Getúlio Vargas, em que expressa as intenções das agremiações cariocas representadas pela instituição:

A par da finalidade carnavalesca, realizamos, como é do conhecimento de V. Excia., uma obra de saneamento, porque protege os verdadeiros autores que até então eram explorados pelos inescrupulosos. Viviam eles encantando, com suas melodias sem par, a população, em benefício de terceiros. Mais bem amparados, mais bem estimulados, já conseguem ser autores de suas composições. Com os cortejos já em confecção e tendo sido solucionada a questão das pequenas sociedades, vimos patente a vontade dos poderes públicos de nos auxiliar, do que nos aproveitamos, dirigindo a V. Excia. o presente memorial. Explicitadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima, V. Excia., antes de mais nada, é o nosso amigo de todas as horas. [...] (CABRAL, 1996, apud FERNANDES, 2001, p. 88)

O trecho retirado da carta revela um precioso documento para o alinhamento entre cultura e Estado, fazendo elogios ao prefeito da capital brasileira, deixando clara a defesa das escolas de samba como detentoras da verdadeira música popular nacional e explicitando o embasamento de temas nacionais para seus cortejos (compreendemos, de tal modo, a tradição de os sambas-enredos retratarem a história do Brasil). Após uma série de considerações, o autor da carta pede ajuda financeira à prefeitura do Rio de Janeiro, subvenção que seria possível graças à Diretoria de Turismo, pois o carnaval carioca já ganhava fama até fora das fronteiras do município. Flávio Costa, redige:

Feitas estas considerações, embora nossos conjuntos, quer em tamanho, quer em preço, se rivalizem com os ranchos, colocamos sob vosso arbítrio a subvenção de ajuda que, como conhecedor do meio, tomo a liberdade, mais para orientá-lo, deve ser esta liberada o mais breve possível. Incentivando os trabalhadores que esta diretoria representa, V. Excia. nada mais faz do que continuar o programa de amparo social [...]. (CABRAL, 1996, apud FERNANDES, 2001, p. 89)

O cenário de exaltação do nacional era propício para a ascensão das escolas de samba a época, pois andava paralelamente aos anseios da política varguista, acerca da “[...] elaboração de uma ideologia da cultura brasileira” (ORTIZ, 1985, p. 80). Assim, o então prefeito do Distrito Federal concedeu muitas das reivindicações feitas pela UES, sendo reconhecido como um grande benfeitor para as escolas de samba. O programa de amparo social, ao qual o remetente se refere, diz respeito às políticas públicas que Pedro Ernesto realizava nos campos da saúde, educação e, principalmente, conquanto as leis trabalhistas municipais – que antecederam as federais –, além da estreita relação entre o prefeito e os trabalhadores cariocas (MOURELLE, 2019).

Dessa forma, com a prática de dissimulação de sucata, proposta por Michel de Certeau (2001), as escolas de samba emergem sobre a perspectiva de novos aspectos, alicerçados em manifestações nacionalistas, reintegrando seus membros marginalizados à sociedade brasileira, com o patrocínio dos poderes públicos, através das figuras de Pedro Ernesto e Getúlio Vargas, alcançando prestígio e apoio financeiro no concurso carnavalesco das agremiações em 1935. Assim, o samba é reconhecido com o título de “ritmo oficial”. As historiadoras Schwarcz e Starling (2015, p. 375) colocam que a viabilidade do governo varguista dependia, “[...] da capacidade de Vargas seguir em frente com a fórmula de restringir ao mínimo o núcleo de decisão e ampliar ao máximo suas bases de sustentação”, destarte, para além do campo político, a cultura foi, para o presidente, estratégica ferramenta de base de sustentação.

### 3º CAPÍTULO

#### AS “PARTES” DE UM “TODO”: A RETRATAÇÃO DA HISTÓRIA SOB A ÓTICA DO SAMBA-ENREDO

Após discorrermos, a partir de uma perspectiva da História Social, sobre como se dá a trajetória do samba carioca, com diligência nas escolas de samba, nos incumbiremos, neste último capítulo, de exercer o objetivo principal da nossa pesquisa. A ideia é realizar um exercício de análise, inspirado em um movimento dialético, entre três sambas-enredos da Estação Primeira de Mangueira: “Mercadores e Suas Tradições”, utilizado pela verde e rosa<sup>36</sup> para desfilar no carnaval de 1969, durante a ditadura civil-militar brasileira; o segundo, “Cem Anos de Liberdade. Realidade ou Ilusão?”, publicado em 1987 e apresentado em 1988<sup>37</sup>, ano de aniversário do centenário da Lei Áurea e da promulgação da atual Constituição Federal; e “História Pra Ninar Gente Grande”, exibido em 2019, no sambódromo, com um enredo um tanto polêmico, levando questões sobre como é produzida a história oficial do Brasil.

Para analisarmos os enredos propostos, utilizaremos o conceito de representação de Roger Chartier. O historiador da Nova História Cultural<sup>38</sup>, vinculado à atual historiografia da Escola dos Annales<sup>39</sup>, defende que a representação é o instrumento no qual um agente ou um grupo social opera para produzir e dar significados para o mundo social. O efeito disto seria uma significação conduzida por interesses, permeada por intencionalidades, revelando uma estratégia de controle de determinado grupo ou indivíduo. Chartier (1991) ainda enfatiza que a representação compõe os discursos, estes que nunca são imparciais, demonstrando práticas munidas de intenções de determinado grupo. A construção da representação é uma prática de cunho tanto cultural quanto sociopolítica. Dessa forma, a concepção de “O Mundo como Representação”<sup>40</sup> nos auxiliará em nossas análises.

É válido mencionar que os concursos das escolas não são caracterizados apenas pela letra de seus sambas, mas por um conjunto de elementos que integram o desfile. Tais como as alas, as alegorias, entre outros que retratam o enredo escolhido pela agremiação. Isso posto,

---

<sup>36</sup> Apelido dado a Estação Primeira de Mangueira devido as cores de sua bandeira.

<sup>37</sup> Há uma competição dentro das quadras das próprias escolas de samba, aproximadamente cinco meses antes do carnaval, para decidir qual samba-enredo representará a escola no desfile.

<sup>38</sup> Conceito destinado aos estudos da História Cultural a partir da década de 1980. (BURKE, 2008)

<sup>39</sup> Movimento historiográfico, fundado em 1929, que se propunha a inovar os métodos de fazer história. Distanciando-se de uma visão positivista, a Escola dos Annales interpretava a história como processos de longa duração, utilizando de fontes consideradas “não oficiais” para compor a sua historiografia.

<sup>40</sup> Título dado ao artigo de Roger Chartier.

devemos destacar a carência de fontes audiovisuais para analisarmos a apresentação do “Mercadores e Suas Tradições”. Assim, limitar-nos-emos à análise apenas do poema-canção do mesmo.

### 3.1 O enaltecimento da barbárie

O enredo “Mercadores e Suas Tradições” faz uma menção honrosa aos bandeirantes no Brasil Colonial, tratando-os como promovedores de “um progresso soberano e altaneiro”, por meio de um discurso indireto que enaltece seus feitos e intenções. Assim, a partir de diferentes aspectos sobre a composição, deter-nos-emos a analisar a mesma como parte de um processo dialético. O poema-canção do samba enredo diz o seguinte:

Abriu-se a cortina do passado  
Neste palco iluminado  
Onde tudo é carnaval

Vamos recordar  
Nesta grande apoteose  
Uma história triunfal

Brasil dos mercadores  
Aventureiros e sonhadores  
Desbravaram o sertão  
Deste imenso rincão

Foi tão sublime  
O ideal dos pioneiros  
Bandeirantes de um progresso  
Soberano e altaneiro

Na imensidão de nossas matas  
Cachoeiras e cascatas  
Fontes de riquezas naturais

Era extraído o tesouro  
Onde imperava o ouro  
E os verdes canaviais

Em vila rica os mercadores  
Ostentavam seus brasões  
Nos elegantes salões

Longe ao longe então se ouvia  
A suave sinfonia  
Dos mascates em pregões

Glória a estes bravos  
 Que lutaram por um ideal  
 E conseguiram conquistar  
 As riquezas do Brasil colonial.  
 (MERCADORES e Suas Tradições, 1987)<sup>41</sup>

Para criar consistência a nossa inspiração do método proposto, consideramos essencial expor alguns aspectos referentes à composição deste samba. O cenário sócio-político, pelo qual o Brasil passava à época, será o primeiro. Em 1969, a ditadura civil-militar estava consolidada, sob uma política econômica altamente excludente e centralizadora. Por trás desse modelo econômico, questionavelmente viável, havia muitos episódios de repressão e de censura aos opositores do regime autoritário<sup>42</sup>.

Para consolidar e fortificar esse regime, era necessário que fossem criados mecanismos a fim de organizar as medidas repressivas e intimidadoras, com o intuito de identificar e punir focos de oposição. Houve uma operação militar que levou o nome dos mesmos “heróis nacionais” que foram homenageados pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira. No mesmo ano em que o samba-enredo “Mercadores e Suas Tradições” foi tocado no concurso das escolas no carnaval, foi criada a Oban:

A partir de 1969, a máquina de reprimir tocada pelos militares tornou-se maior e mais sofisticada com a criação, em São Paulo, da Operação Bandeirante (Oban), um organismo misto formado por oficiais das três Forças e por policiais civis e militares, programado para combinar coleta de informações, interrogatórios e operações de combate. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460).<sup>43</sup>

Podemos perceber um forte apreço a esses personagens históricos à época. Logo, uma outra parte dessa perspectiva pode ser condicionada, sobre a “ideologia dominante” correspondente a esta fase da República. Os militares brasileiros são historicamente conhecidos pelo alinhamento aos pensamentos positivistas, desde antes da Guerra do Paraguai, passando pela fundação da República e até o golpe de 1964. O lema “ordem e progresso” reflete esta afinidade com a corrente filosófica, mas essa corrente também abrange a História<sup>44</sup>. A visão de mundo reacionária emanada pela naturalização dos acontecimentos históricos não permitia maior criticidade sobre as atuações bandeirantes<sup>45</sup>. Além disso, devemos levantar a questão da

---

<sup>41</sup> Autores desconhecidos.

<sup>42</sup> Ver O’Donnell (1990).

<sup>43</sup> A Operação, financiada por empresas de capital estrangeiro e nacional, serviu de modelo para a criação dos famosos DOI e CODI, em 1970. (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

<sup>44</sup> Ver Lowy (2008), sobre suas explanações a respeito do positivismo.

<sup>45</sup> Ao analisarmos o ritmo da bateria mangueirense de 1969, percebemos uma cadência sem pausas, desvios ou muitos recortes, se mantendo constante. Talvez seja coincidência, mas é válido ressaltar a congruência do ritmo com a visão de mundo positivista, um mundo sem variações ou intermitências, em que é valorizada a naturalização dos acontecimentos.

maneira de se entender a História, apesar da ascensão da historiografia dos Annales (em escala internacional, a partir dos anos 1930), a concepção de história ainda estava enraizada na produção historiográfica a partir de documentos oficiais como fonte – documentos estes produzidos por quem? -, evidenciando possíveis intencionalidades. Em meio a essas circunstâncias, é fundamental para a discussão retratarmos os bandeirantes e seus feitos. Conhecidos por muitos como desbravadores e descobridores das riquezas naturais do Brasil, assim como é retratado pelo enredo mangueirense: “Brasil dos mercadores / aventureiros e sonhadores / desbravaram o sertão / deste imenso rincão”, também foram responsáveis pela repressão e caça sistemática dos povos nativos, africanos e seus descendentes. Tratamos aqui da inquestionável ação desses homens, durante a formação e a consolidação da exploração do Brasil no período colonial, como violadores do direito à vida aos povos considerados “inferiores” pela Coroa Portuguesa. Esta, para a qual eles trabalhavam como agentes e deveriam servir ao propósito enriquecedor dela. Segundo Neto:

Está claro que organizar expedições e partir à caça de índios era, indubitavelmente, uma prática que caracterizava, particularizava e singularizava a sociedade vivente no planalto da capitania de São Vicente, desde a segunda metade do século XVI até o alvorecer dos anos setecentistas. (NETO, p. 43, 2015).

As práticas descritas por Neto, realizada na pobre Capitania de São Vicente, onde hoje em dia se localizam cidades dos estados de Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro, eram efetivadas pelos bandeirantes. As expedições oficiais, adentro do território brasileiro, que visavam identificar potencialidades econômicas, muitas vezes foram utilizadas para camuflar episódios de violência e extermínio de povos considerados minorias sociais.

Destarte, devemos levantar a questão sobre qual a intenção do samba-enredo ao enobrecer os bandeirantes, como nessa estrofe: “Foi tão sublime / o ideal dos pioneiros / bandeirantes de um progresso / soberano e altaneiro”, ou nos versos: “Glória a estes bravos / que lutaram por um ideal”, especificando outro aspecto de nosso método de análise, o discurso. Para o sucesso da Ditadura Civil-Militar, fazia-se necessária uma construção de representações no imaginário coletivo. Representações que sintetizam o enaltecimento de figuras repressoras, mas que trouxeram contribuições econômicas, mesmo que com pouca preocupação social, ao longo da história do Brasil, assim como foi o período ditatorial. Conforme Chartier, uma das modalidades de representação relacionada com o mundo social seria: “[...] as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência de um grupo, da comunidade ou da classe”. (CHARTIER, 1991, p. 183). Portanto, partindo do pressuposto de

Chartier, o engrandecimento desses personagens históricos seria uma estratégia intencional e ideologizante do governo à época, por meio da Estação Primeira, uma vez que era interessante para este a manutenção do mito do bandeirante como benfeitor. Logo, a construção do discurso utilizado em “Mercadores e Suas Tradições” foi aliada da representação que os comandantes governistas nos Anos de Chumbo<sup>46</sup> queriam transmitir à população, portanto devemos entender o discurso, não pura e simplesmente como uma homenagem, mas como uma construção ideológica.

Outro aspecto de um todo que podemos levar em consideração é a própria produção cultural. Segundo a produção de Renato Ortiz quanto à relação entre capitalismo e cultura, já que o período pós-64 é caracterizado por um forte alinhamento ao modelo capitalista,

[...] as relações entre cultura e Estado são sensivelmente alteradas em relação ao passado. O processo de racionalização, que se manifesta sobretudo no planejamento das políticas governamentais (em particular a cultural), não é simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele corresponde a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. (ORTIZ, 1985, p. 81).

O autor, na continuação do texto, acaba se referindo à produção do capital simbólico<sup>47</sup>, portanto podemos encaixar a reflexão à produção e ao reforço de representações criadas pelas classes dominantes para memorar de maneira positiva personagens que sistematizaram processos de perseguição e de violação da vida de minorias sociais, sobre uma pretensa justificativa de construção da nação, assim como os militares fizeram em sua gestão governamental.

Consideramos importante levantar a questão sobre o porquê a agremiação da Mangueira decidiu reverberar o enredo “Mercadores e Suas Tradições”. José Ramos Tinhorão pode nos auxiliar a compreender essa dúvida, com base em motivações erguidas desde o período getulista:

Foi para atender a esse desejo de afirmação, numa sociedade em que constituem a base da pirâmide social, que os integrantes das escolas de samba cederam inicialmente à orientação da Ditadura Vargas, no sentido da escolha de temas glorificadores das próprias elites que lhes haviam escravizado os avós. [...] naturalmente, por uma necessidade de preencher o vazio entre as elites e o povo, na longa descrição da história pátria nos compêndios dos ginásios. (TINHORÃO, 2006, p. 100).

---

<sup>46</sup> Os Anos de Chumbo no Brasil são considerados os anos mais violentos e repressivos da ditadura. Colocando em vigência o AI-5, Ato Institucional promulgado em 1968, o general Garrastazu Médici liderou o executivo da União neste período, que viria a acabar em 1974 (CASTRO; D'ARAUJO; SOARES, 1994).

<sup>47</sup> O capital simbólico é a representação social dos outros tipos de capital corrente do espaço social e nos campos sociais. Todo capital cultural e todo capital econômico simbolizam algo. Representam uma ideia. São, também, representações coletivamente imaginadas (BOURDIEU, 1986).

Talvez a motivação para abraçar a composição de tal samba seja a maneira como a criação dos enredos tenha sido cooptada pelo poder público desde a Era Vargas, logo podemos observar que esta cooptação se torna mais suscetível de ser praticada na medida em que o cenário político seja qualificado por uma ditadura.

Tentamos suscitar uma aproximação da composição deste primeiro samba-enredo proposto a um movimento dialético. Inspiramo-nos no método formulado por Karl Marx (2008), que justificava o movimento dialético ao procurar seu sentido materialista, transpondo nossas considerações para a discussão acerca da manifestação cultural. As perspectivas, analisadas sobre o período militar e o enredo mangueirense de 1969, tais como: o cenário sócio político, a “ideologia dominante”, as representações, o discurso entoado, a possível cooptação; e as produções culturais condicionadas ao modelo econômico vigente se correlacionam, caracterizando as “partes” de um “todo”, enquanto este “todo” seria a retratação da História pelo samba ou como ela era vista pela sociedade. Enquadramos as “partes” propiciadas por “Mercadores e Suas Tradições” como o produto de uma afirmação de um “todo”, este que se posiciona a favor dos bandeirantes como heróis da pátria, desbravadores dos rincões inexplorados e não conhecidos, não os expondo como personagens históricos atrozés, o que vem a reforçar a retratação de um processo histórico que ressalta os “vencedores”, ignorando e se esquecendo de uma parcela da população vítima destes, “os vencidos”. Este quadro mudou nas produções carnavalescas da Estação Primeira de Mangueira anos depois.

### **3.2 A mudança da perspectiva**

Quase vinte anos após “Mercadores e Suas Tradições”, a Estação Primeira de Mangueira viria a desfilar na avenida com um samba-enredo, um tanto polêmico, dirigido pelo carnavalesco Júlio Matos<sup>48</sup>, levantando a questão da real abolição da escravatura que interferiu (e interfere) na vida de uma massa de pessoas de origem e de ascendência africana. A conjuntura política pela qual passava o Brasil também era outra no final dos anos 1980. Em 1988, ano de apresentação do samba “Cem Anos de Liberdade. Realidade ou Ilusão?”, o Brasil passava por um processo de redemocratização, a ditadura civil-militar havia acabado oficialmente em 1985, e a promulgação da Constituição Federal vigente seria realizada no final daquele ano e

---

<sup>48</sup> Mais conhecido como Julinho da Mangueira (1931-1994), conquistou cinco campeonatos cariocas pela Estação Primeira.

completava-se cem anos da abolição da escravidão no Brasil. A seguir, reproduzimos o poema-canção do enredo:

Será que já raiô a liberdade  
Ou se foi tudo ilusão

Será, oh, será  
Que a Lei Áurea tão sonhada  
Há tanto tempo assinada  
Não foi o fim da escravidão

Hoje dentro da realidade  
Onde está a liberdade?  
Onde está que ninguém viu?

Moço  
Não se esqueça que o negro também construiu  
As riquezas do nosso Brasil

Pergunte ao criador  
Quem pintou esta aquarela  
Livre do açoite da senzala  
Preso na miséria da favela

Sonhei que Zumbi dos Palmares voltou  
A tristeza do negro acabou  
Foi uma nova redenção

Senhor, oh Senhor!  
Eis a luta do bem contra o mal  
Que tanto sangue derramou  
Contra o preconceito racial

O negro samba  
O negro joga capoeira  
Ele é o rei da verde e rosa da Mangueira.  
(ALVINHO; JURANDIR; TURCO, 1987).

Com uma comissão de frente representada por João do Pulo, Djavan, Glória Maria, Grande Otelo, entre outros, a Mangueira tentava enfatizar a importância dos negros em diferentes áreas da atuação profissional, fazendo menção aos versos “não se esqueça que o negro também construiu” (e continuava construindo) “as riquezas do nosso Brasil”, mesmo sofrendo todas as condições adversas impostas a eles desde a escravidão, passando por sua abolição, chegando até a atualidade. Portanto, abolição que viria a se refletir na ausência de políticas públicas de inserção destes ex-escravizados na sociedade, ocupando as margens dela (ver item 2.2), como nos versos “Livre do açoite da senzala / preso na miséria da favela”.

Pode-se fazer um paralelo importante para tecer considerações sobre nossa análise, uma “parte” do emaranhado de acontecimentos que vieram a condicionar a criação do samba, os

movimentos negros. O brasileiro Thomas Skidmore (1994, p. 137) expressou o seguinte: “[...] a elite brasileira defendia tenazmente a imagem do Brasil como uma democracia racial. Assim agia, de inúmeras maneiras. Uma dessas maneiras era rotular de ‘não brasileiros’ quem quer que levantasse sérias questões sobre relações raciais no Brasil”. Essa afirmação, feita sobre as condições impostas durante o período da ditadura civil-militar, nos auxilia na observação de como houve tentativas de desmoralização dos movimentos durante a década de 1970 e parte da de 80. O mito da democracia racial serviu para calar e censurar as lideranças que se opuseram à ideia de igualdade consolidada. Desse modo, foi uma difícil tarefa para os movimentos negros se organizarem e agirem de modo a desafiar explicitamente o governo militar. Entretanto, em 1978, ocorreu a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), assumindo um discurso radicalizado contra a discriminação racial.<sup>49</sup> (DOMINGUES, 2007). Ainda, sobre as dificuldades do movimento negro se mobilizar, Ortiz (1985, p. 82) comenta: “O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam”.

Expostas as circunstâncias que o movimento negro enfrentava no seio da política brasileira, o processo de redemocratização (o que vem a caracterizar mais um aspecto do contexto sócio-político sujeito à análise) foi valioso aliado para uma melhora de condição das suas lutas. Redemocratização que também foi promovida pelos movimentos negros. Todavia, não podemos nos esquecer que o racismo era um empecilho para a real condição de liberdade dos negros (como ainda é nos dias de hoje), fazendo-os escravos de um sistema que muitas vezes inviabilizava sua convivência e inserção social de diversas maneiras, sendo estas estruturais, institucionais, culturais, entre outras<sup>50</sup>, em vista disso, a estrofe “Hoje, dentro da realidade / onde está a liberdade? / Onde está que ninguém viu?”, exprime essa condição e o questionamento da liberdade como “realidade ou ilusão” veio a calhar para uma discussão sobre a real condição do negro.

É pertinente ressaltar que, em outubro de 1988, houve uma conquista histórica para a democracia e os movimentos negros, a promulgação da Constituição da República Federativa

---

<sup>49</sup> “Para compreendermos, alguns dos motivos, dessa tomada de posição do MNU: “No plano externo, o protesto negro contemporâneo se inspirou, de um lado, na luta a favor dos direitos civis dos negros estadunidenses, onde se projetaram lideranças como Martin Luther King, Malcon X e organizações negras marxistas, como os Panteras Negras, e, de outro, nos movimentos de libertação dos países africanos, sobretudo de língua portuguesa, como Guiné Bissau, Moçambique e Angola”. (DOMINGUES, 2007)

<sup>50</sup> Ver FERNANDES; PEREIRA; NOGUEIRA, (2005-2006).

do Brasil. Ainda havia (assim como há) muitos passos a serem dados em relação à promoção de políticas públicas de igualdade racial, mas a Constituição de 1988 contribuiu para criminalizar práticas de discriminação racial e no seu Art. 3, inciso IV, determina que: “Constituem direitos fundamentais da República Federativa do Brasil: promover o bem de todos, sem preconceito de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação” (BRASIL, 1988, p. 11), e no Art. 5, inciso XLI, que “a lei punirá qualquer discriminação atentatória dos direitos e liberdades individuais” (BRASIL, 1988, p. 15).

Além do questionamento sobre a inserção do negro livre na sociedade, o samba-enredo provoca o público com os versos “não se esqueça que o negro também construiu as riquezas do nosso Brasil”. Observemos a foto de um dos carros alegóricos da escola:

**Figura 2:** Carro dos Ciclos



Fonte: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-qn7M98stIE> > Acesso em: 04/dez./2019.

O *Carro dos ciclos* traz as dançarinas, com as cores de suas vestimentas, representando, da esquerda para a direita, os ciclos da cana de açúcar, do ouro e do café, e atrás delas podemos observar as esculturas de punhos negros, cerrados e amarrados, fazendo referência ao trabalho escravo utilizado, em larga escala, para a produtividade e manutenção destes ciclos econômicos, por meio de sua exploração. Esta representação nos incita a uma questão oportunamente ligada à colocação do ensaísta Walter Benjamin (1985, p. 225-226):

Pois todos os bens culturais que ele vê têm origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que também não fosse um monumento da barbárie.

Para Benjamin, aceitar o convencional processo de transmissão da criação dos “monumentos da cultura”, sem refletir sobre o horror da “corveia humana”, seria aceitar e transmitir a ideologia da história dos vencedores, aqueles que praticavam as barbáries.

Sendo assim, torna-se importante a reivindicação da Escola da Mangueira, pedindo para que não nos esqueçamos da importância dos negros na construção do Brasil, como nos versos: “Pergunte ao criador / Quem pintou esta aquarela?”, assim como é mostrado no *Carro dos Ciclos*, mesmo que esta seja em cima da “corveia humana”, nos revelando uma crítica à visão do samba de 69, ao cantar que os bandeirantes, subjetivamente sozinhos<sup>51</sup>, “conseguiram conquistar / as riquezas do Brasil colonial”. No entanto, diante de um discurso mais pacífico do que confrontador (ao contrário do nosso objeto de análise em que retrataremos no próximo item 4.3), percebemos uma tentativa de conciliação do reconhecimento dos agentes construtores das riquezas do Brasil.

Devemos justificar que, ao encontro das ideias de Chartier, é vinculada uma via sobre a representação, a consideração do “recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração da unidade”, (CHARTIER, 1991, p. 183). Desta vez, verificamos que a representação social foi criada para reverenciar personagens históricos que, de algum modo, espelhassem a comunidade da Mangueira, haja vista a quantidade de afrodescendentes que habitavam (e habitam) a comunidade.

Sobre outro aspecto da conjuntura, podemos encontrar no discurso ideológico do samba enredo, que comemorou o centenário abolicionista, outras divergências quanto o referente ao “Mercadores e Suas Tradições”. O personagem principal era outro, não o dominador, porém o dominado, mostrando que o segundo “também” (com ênfase no advérbio) muito fez para a constituição do Brasil e de sua História, distanciando-se, assim, da interpretação positivista, desnaturalizando as mazelas ocorridas na escravidão, problematizando a condição como a massa, anteriormente escravizada, era tratada pela sociedade, indagando uma preciosa questão: a real liberdade.

Por conseguinte, juntando todos os aspectos aqui analisados acerca da produção do enredo, sendo eles o contexto sócio-político, caracterizando o renascimento da democracia e outra condição de luta para os negros, a gradativa renúncia aos ideais positivistas, conotando uma distinta “ideologia vigente”, em relação à anterior e o modo como são utilizadas as

---

<sup>51</sup> Ver MAINGUENEAU (2008), que disserta sobre o interdiscurso.

representações também se conectam. Cada um desses aspectos conectados sintetizam uma “parte”, e todas estas partes correlacionadas são intrínsecas à retratação histórica que o samba pretende emitir. Desse modo, notamos uma espécie de negação da afirmação, uma espécie de antítese – tese, associando o enredo de 1988 ao de 1969, talvez expressando um movimento que o próprio gênero musical percorreu ao longo do tempo: de composições e dramatizações para a elite econômica “ver” como tática para alcançar reconhecimento social e cultural à expressões de resistência e valorização do povo negro marginalizado.

Após as discussões expostas no presente capítulo, partiremos para a análise de nosso último objeto de estudo no próximo item.

### 3.3 “A história que a história não conta”

“História Pra Ninar Gente Grande” é o nome do samba-enredo campeão do concurso do Grupo Especial<sup>52</sup> das escolas de samba do Rio de Janeiro de 2019, assim como os outros foram em seus respectivos anos. Nas palavras do carnavalesco Leandro Vieira (2018), o enredo: “[...] é um olhar possível para a história do Brasil. Uma narrativa baseada nas ‘páginas ausentes’. Se a história oficial é uma sucessão de versões dos fatos, o enredo que proponho é uma ‘outra versão’”. Segue a composição do samba:

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

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

Brasil, meu dengo  
 A Mangueira chegou  
 Com versos que o livro apagou  
 Desde 1500  
 Tem mais invasão do que descobrimento

Tem sangue retinto pisado  
 Atrás do herói emoldurado

---

<sup>52</sup> Grupo no qual se encontra as escolas de samba que ocupa a elite do carnaval carioca.

Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato

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

Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês  
(BOLA *et al.*, 2018)

É complexo falar do contexto sócio-político do período de composição deste enredo, pois é deverás recente, caracterizando muitas continuidades com o presente. Limitar-nos-emos a expor alguns acontecimentos do cenário político, não entrando no mérito, ou recorrendo aos estudos de história do tempo presente, ou história imediata, por exemplo, dado que este não é nosso objetivo. Começamos por explanar o crescimento de forças políticas conservadoras nos últimos anos, expressão da chamada polarização política da sociedade brasileira, que tem representado a criminalização dos movimentos de base e da pobreza, resultando na retirada de direitos de cidadania que deveriam ser assegurados pelo Estado. Ainda sobre o contexto governamental, houve um abalo na política carioca, repercutindo nacional e internacionalmente, o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, em março de 2018, esta que é referenciada no último verso do samba. Mulher negra militante dos direitos humanas, foi responsável por sistematizar uma série de denúncias do abuso de poder da polícia militar e das organizações milicianas nas favelas cariocas.

Outra perspectiva a partir de qual podemos refletir sobre a criação do samba é a reivindicação da importância de grupos considerados minorias sociais. A estrofe que traz os versos “Tem sangue retinto pisado /Atrás do herói emoldurado /Mulheres, tamoios, mulatos / Eu quero um país que não está no retrato” conota uma ideia semelhante a que vimos anteriormente na citação de Benjamin (1994); as mulheres, representando um gênero que é historicamente subjugado, sendo negado a elas direitos que deveriam ser inalienáveis; os tamoios<sup>53</sup>, etnia de guerreiros que lutaram incessantemente contra os colonizadores; os mulatos<sup>54</sup>, termo utilizado para representar pessoas de ascendência africana e europeia

---

<sup>53</sup> Conferir Monteiro (1994), que fala sobre as resistências indígenas.

(miscigenados), são tratados pelo enredo como reféns da barbárie, a “corveia humana”, vítimas de pretensos heróis nacionais, como os próprios bandeirantes, por exemplo. A comissão de frente da escola bem demonstra o ensinamento que o enredo pretende passar. Recorreremos a fotografias da comissão de frente para auxiliar nossa análise:

**Figura 3:** Comissão de frente – Heróis emoldurados “ História Pra Ninar Gente Grande”



Fonte: Fatpress, 2019. Disponível em: < <http://www.galeriadosamba.com.br/galerias-de-imagens/desfile-2019-da-mangureira/3056/> >. Acesso em: 05/dez./2019

Os “heróis emoldurados” da imagem são retratados como vilões pelo enredo manguereense, da esquerda para a direita, respectivamente: Princesa Isabel, conhecida como a libertadora dos escravos, porém tendo o fato questionado, sobre o que o enredo diz que as próprias práticas de resistência negra à escravidão foram as maiores responsáveis pela abolição, como no trecho “não veio do céu / nem das mãos de Isabel / a liberdade é um dragão do mar de Aracati”<sup>55</sup>; Jorge Velho, bandeirante responsável por dismantelar o Quilombo dos Palmares<sup>56</sup>; Marechal Deodoro da Fonseca, “homem de convicções monarquistas – amigo pessoal do

<sup>55</sup> Ver Xavier (2009), que escreve sobre o jangadeiro cearense Francisco José de Nascimento, conhecido como Dragão do Mar, que liderou um movimento, em 1881, fazendo com que as embarcações dele e de seus companheiros não transportassem escravos para o sul do país via tráfico interprovincial.

<sup>56</sup> Ver Marques (2015), em que fala sobre a resistência do Quilombo dos Palmares às forças militares da Metrópole portuguesa.

Imperador Pedro II – autor da proclamação de uma República continuísta – sem participação popular<sup>57</sup>; Pedro Alvares Cabral, invasor e saqueador das terras pertencentes aos indígenas; Padre José de Anchieta, primeiro catequista católico do Brasil, trazendo fortes influências para a dominação ideológica dos indígenas<sup>58</sup>; Dom Pedro I, que, por meio de um acordo, “mudou duas ou três coisas para que tudo ficasse da mesma forma”<sup>59</sup>. Fora da alegoria, arrastando com força as paredes onde estão as molduras encontram-se negros e índios, fazendo uma metáfora, mostrando o esforço compulsório que estes fizeram para que os heróis da pretensa “história oficial” ocupassem lugar de destaque.

Após os negros e índios empurrarem a parede do carro alegórico da comissão de frente, saem dele os “heróis” que estavam emoldurados, e os representantes da minoria<sup>60</sup> social ocupam os quadros, tomando o lugar dos que antes lá estavam:

---

<sup>57</sup> Ver a sinopse do samba-enredo (VIEIRA, 2018).

<sup>58</sup> Conferir Almeida (1998), que trata sobre a relação entre Anchieta e os índios em Iperoig.

<sup>59</sup> Ver a sinopse do samba-enredo (VIEIRA, 2018).

<sup>60</sup> Devemos destacar que a palavra “minoría”, aqui utilizada, não se trata de uma minoría numérica populosamente falando, e sim de um grupo de pessoas que se encontram em situação de desvantagem social.

**Figura 4:** Comissão de frente – Índios e negros “História Pra Ninar Gente Grande”



Fonte: Fatpress, 2019. Disponível em: < <http://www.galeriadosamba.com.br/galerias-de-imagens/desfile-2019-da-mangueira/3056/> >. Acesso em: 05/dez./2019

Ora, o enredo reflete a importância da luta destas minorias e o desejo da escola de que estas sejam reconhecidas como agenciadoras da História do Brasil. Podemos perceber uma negação da ideologia que predomina a condução e a composição deste samba-enredo para o de 1969, e uma superação da proposta pelo de 1988, uma vez que ele se distancia completamente da visão de uma “história oficial” reverberada na década de 1960, e supera as colocações sobre a figura do negro na década de 1980, apontando o negro e o índio como os “verdadeiros” construtores da História do Brasil, sem utilizar o advérbio “também” (como é usado no verso “não se esqueça que o negro ‘também’ construiu) e criminalizando os responsáveis pelas mazelas destes, algo ausente no desfile de 1988.

Ao analisarmos um dos aspectos rítmicos do samba-enredo, identificamos uma pausa na bateria da escola e apenas o surdo ecoa quando é cantado “quem foi de aço nos anos de chumbo”, fazendo alusão a tiros, caracterizando o violento e repressivo período da História do Brasil, saudando as figuras que ofereceram resistência ao regime militar. O carnavalesco Vieira

(2018), na sinopse do enredo questiona o fato de presidentes da ditadura civil militar darem nomes a ruas, a avenidas e a rodovias brasileiras.

Os bandeirantes não são mais tratados como pioneiros de “um progresso / soberano e altaneiro”, a maneira de 1969, mas sim como operadores de saques e explorações das terras brasileiras, dos negros e dos índios, em parceria com a Coroa Portuguesa, observemos a seguinte fotografia de um dos carros alegóricos do desfile de 2019:

**Figura 5: "Genocídio Indígena do Brasil"**



Fonte: Fatpress, 2019. Disponível em: < <http://www.galeriadosamba.com.br/galerias-de-imagens/desfile-2019-da-mangureira/3056/> >. Acesso em: 05/dez./2019

Após a ala “Genocídio Indígena do Brasil”, o carro “O Sangue retinto por trás do herói emoldurado” faz uma releitura do Monumento das Bandeiras em São Paulo, desta vez, alterando o sentido cívico das entradas de bandeiras, evidenciando que, por trás de todo o “progresso”, houve derramamento de sangue. Com sangue espalhado pelo monumento, pixações com as palavras “ladrões” e “assassinos”, e cruzeiros com epitáfios expondo nomes como “Tupinambás”, “Tamoios”, “Cariris”, entre outros, que expressam o nome de nações e tribos indígenas que foram dizimadas pelos bandeirantes, o enredo da Estação Primeira tenta interromper afinidades com a ideologia que foi transmitida e exaltada em “Mercadores e Suas Tradições”.

Outras importantes referências da atuação e resistência de negros e índios são feitas no enredo como a Revolta dos Malês – revolta de africanos escravizados, em Salvador, de maioria muçulmana, ocorrida em 1835, a qual ficou reconhecido por sua organização<sup>61</sup>–, a dos caboclos do Dois de Julho – em que os indígenas lutaram bravamente contra os interesses políticos de Portugal –, a de Dandara dos Palmares – liderança feminina do Quilombo dos Palmares, a dos Cariris – etnia indígena que enfrentou uma guerra de extermínio que se seguiu a expulsão dos holandeses<sup>62</sup>–, entre outros.

Ao fazer uma digressão, compreendemos que a intenção do carnavalesco Leandro Vieira seja algo semelhante ao dos modernistas de 1922, guardadas as devidas divergências e proporções entre os eventos. O objetivo do enredo seria reformular a noção de identidade brasileira, o que é intrínseco ao conhecimento dos processos históricos. Segundo Renato Ortiz (1985, p. 128): “A luta contra o colonialismo é simultaneamente nacional e popular”. Desse modo, uma outra “parte” sobre a composição deste samba se forma, um olhar descolonizador, tentando romper com tendências pós-coloniais, desvinculando-se da exaltação de figuras eurocêntricas, revelando uma preocupação com a cultura nacional.

O discurso utilizado na produção do samba não estratifica a condução da retratação histórica, a tentativa de Vieira foi protagonizar os “vencidos”, da história, e não os “vencedores”, contar a história vista sob outra óptica, indo além da “oficialidade”, produzida pela elite. Percebemos influências da corrente historiográfica “história vista de baixo” na produção carnavalesca da escola de samba, corrente influenciada pelas discussões dos Annales, que se ocupa em produzir conhecimento dos processos históricos, destacando a história das massas esquecidas, interpretando os movimentos e acontecimentos advindos de baixo para cima (BURKE, 1992). As representações utilizadas foram uma afirmação de identidade, um reconhecimento de ancestralidade, uma negação à condição de pacificidade diante da submissão, conforme a sinopse do enredo (VIEIRA, 2018).

Após essas explanações provenientes da análise de “História Pra Ninar Gente Grande”, reconhecemos as maiores dificuldades que se esboçam mediante nosso último objeto de pesquisa, por se tratar de um recente acontecimento. Todavia, devemos levar em consideração que os pontos compendiados, levantados aqui, assim como nos enredos de 1969 e 1988, tais como o contexto político, a produção cultural, desta vez, sob um olhar descolonizador, as

---

<sup>61</sup> Ver Reis (2003).

<sup>62</sup> Ver Cruz Pires (2002), que disserta sobre a “Guerra dos Bárbaros” a qual lutaram os Cariris.

representações e os discursos também indicam “partes”, estas que evidenciam um conjunto, e o “todo” deste, também como nos enredos anteriormente analisados, é representado pela retratação da história do Brasil, ou de como deveria ser ensinada e vista.

Exibidas as articulações que formulamos entre os sambas-enredos e seus próprios condicionamentos e pretensões de produção, partiremos para as considerações finais deste trabalho, propondo uma interação, não só entre os elementos constitutivos de cada samba-enredo, mas uma interação entre os próprios sambas-enredos como elementos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao levantarmos questões a respeito dos condicionantes da produção dos três samba-enredos selecionados, podemos identificar a formação de características que representam uma movimentação dialética. O aspecto que define a unidade, ou o todo, do método proposto é a maneira como a história é vista, não a produção historiográfica em si, apesar de refletir a primeira.

O enredo "Mercadores e Suas Tradições" (1969) traduz o sentimento de orgulho pela história dos bandeirantes, enaltecendo a história dos "vencedores", esquecendo da importância dos "vencidos", esses sobre quais os mercadores engendraram suas glórias. Todavia, "Cem Anos Liberdade. Realidade ou Ilusão?" expressa uma guinada em relação ao ponto de vista do primeiro. Desta vez, o enredo mangueirense esperava passar a imagem dos negros como vítimas, alterando o enfoque dado ao samba de 1969, não que eles apontassem explicitamente os bandeirantes como vilões de uma dada parcela da sociedade, mas eles desnaturalizaram o fato de a escravidão negra no Brasil ter sido algo justificável, de certa forma, responsabilizando as mazelas cometidas pelos bandeirantes nas entrelinhas do discurso. Em 2019, percebemos que o enredo se propôs a superar as exposições contidas no de 1988, logo, o negro não era mais visto apenas como um contribuidor para a construção das riquezas do Brasil, o negro e o índio foram os "verdadeiros" construtores dessas riquezas, representados como símbolos de luta e resistência, àqueles que são exaltados em 1969, entre outros personagens da dita "história oficial do Brasil".

Destarte, podemos constatar um movimento dialético, referente à maneira de enxergar os processos históricos, entre os enredos, caracterizando tese - antítese - síntese, uma vez que: "Mercadores e Suas Tradições" aponta uma afirmação, alicerçada nos pressupostos da "história oficial", produzida por documentos oficiais; "Cem Anos de Liberdade: Realidade ou Ilusão?", indica uma negação em relação ao primeiro, ao questionar sobre as condições do negro, evidenciando uma história que não é "enfeitada" ou romantizada; e "História pra Ninar Gente Grande", sendo considerado por muitos como um samba-enredo decolonial, que opera no campo da compreensão da história como uma superação do segundo, mostrando uma História que não foi produzida pelos documentos oficiais, revelando a história da resistência negra e indígena, os que seriam "esquecidos" pela História. Deste modo, também devemos examinar a História como um processo, à qual cada samba seria uma possível síntese.

Assim, compreendemos que as "partes" (elementos que condicionam as produções artísticas) compuseram um "todo" (a retratação histórica) de cada samba, e cada retratação histórica, apresentadas nos sambas, compõe as "partes" de um movimento histórico dialético. Ao compreendermos a aplicabilidade do método dialético, podemos encontrar afinidades entre a história do próprio samba com as transformações pelas quais passa a sociedade brasileira.

Uma outra indagação nos foi provocada ao longo da construção desta pesquisa: até onde o samba-enredo de 1969 é realmente revolucionário? É inquestionável a importância do conteúdo trazido por ele, nos fazendo refletir sobre o reconhecimento de minorias sociais nos processos históricos. Todavia, o que a historiografia nos aponta sobre isso? Na academia são indicados livros que dissertam sobre a importância de negros e índios na formação da História do Brasil, porém ainda encontramos tabus no imaginário coletivo brasileiro em relação ao assunto, o que reflete uma carência sobre a discussão decolonial no ensino básico. Seria uma problemática a se responsabilizar a educação. Em 2003, foi sancionada a lei 10.639 e em 2008 foi aprovada a lei 11.645, que tornam obrigatório o ensino sobre História e Cultura, Afro-brasileira e Indígena, respectivamente, na educação básica, porém ainda há desafios a serem percorridos acerca do assunto, revelando deveres inerentes à figura docente. Uma das tarefas dos educadores seria transpor produções acadêmicas para uma linguagem de fácil acesso para crianças e adolescentes, a fim de conscientizá-los sobre as condições que os negros e índios enfrentaram (e enfrentam) ao longo da História do Brasil e esclarecer que os processos históricos não devem ser interpretados como uma sucessão de acontecimentos "oficializados" que refletem apenas um "lado" da História.

Tendo em vista tais levantamentos, quais os desafios que o professor de História deve enfrentar para reformular as concepções da sociedade, sobre a história, a longo prazo? Esse questionamento possibilita reflexões que podem ser estudadas em futuras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paula Cresciulo de. O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935). **Revista Crítica Histórica**, Alagoas, Ano V, nº 10, 2014.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BANDEIRA, Élcia de Torres; ARAGÃO, Luiz Adriano Lucena; SANTOS, Mário Ribeiro dos. O cotidiano brasileiro do século XIX através das imagens de Rugendas. Recife: **Anais do V Encontro nordestino de História/ V Encontro Estadual de História – Memória & História**. Associação Nacional de História – ANPUH – e Núcleo Regional de Pernambuco, 2004.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: Um Haussmann Tropical**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, John. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood Press. 1986.  
Disponível em:  
<http://www.socialcapitalgateway.org/sites/socialcapitalgateway.org/files/data/paper/2016/10/18/rbasicsbourdieu1986-theformsofcapital.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_ (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992. Disponível em:  
[http://etnohistoria.fflch.usp.br/sites/etnohistoria.fflch.usp.br/files/Burke\\_Nova\\_Historia.pdf](http://etnohistoria.fflch.usp.br/sites/etnohistoria.fflch.usp.br/files/Burke_Nova_Historia.pdf). Acesso em: 31 out. 2019.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. (s.I: s.n). História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **Artes do Fazer: 1. A Invenção do Cotidiano**. 6 ed., Petrópolis: Vozes, 2001.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estud. av.**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CRUZ PIRES, M. I. **A guerra dos Bárbaros**. Recife. Editora Universitária. 2002.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. **Os Anos de chumbo: A memória militar sobre a repressão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. Disponível em: < [https://cpdoc.fgv.br/producao\\_intelectual/arq/13.pdf](https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/13.pdf) >. Acesso em: 05/12/2019.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v.12, n.23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 05 dez. 2019.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, São Paulo, Papirus, 1998.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

FERNANDES, Florestan; PEREIRA, João Baptista Borges; NOGUEIRA, Oracy. A Questão Racial Brasileira Vista por Três Professores. **Revista USP**, São Paulo, n.68, p. 168-179, dezembro/fevereiro 2005-2006

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os Ranchos pedem passagem**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. 6 ed., São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Celia PAOLI e Anna Maria QUIRINO. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

LINZ, Juan. Local politics and leadership in European democracias, **Political Research, Organization and Design**, 1, 1957.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. São Paulo: Cortez, 2008.

MACHADO, Gisele Cardoso de Almeida. A difusão do pensamento higienista na cidade do Rio de Janeiro e suas consequências espaciais. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH: 50 anos, Associação Nacional de História – ANPUH, 2011.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARQUES, Danilo Luiz. As Memórias do Quilombo dos Palmares nas Alagoas Oitocentista. Florianópolis: Anais do **XXVIII Simpósio Nacional de História** – Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, Associação Nacional de História - ANPUH, 2015.

MARX, Karl. **Contribuição para a Crítica da Economia Política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008. [1859]

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). Rio de Janeiro: **Anais do XIV Encontro Regional de História** – Memória e Patrimônio, Associação Nacional de História - ANPUH, 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276734712\\_ARQUIVO\\_MONTEIRO\\_2010\\_\\_ANPUHRJ.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276734712_ARQUIVO_MONTEIRO_2010__ANPUHRJ.pdf)>. Acesso em: 01/12/2019.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra** - índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

MORAES, Kleiton de Souza. **Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor (1894 – 1946)**. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MOURELLE, Thiago Cavaliere. A rota para o Estado Novo – política e repressão nas cartas de Pedro Ernesto (1936-1937). Recife: **Anais do 30º Simpósio Nacional de História – História e o Futuro da Educação no Brasil**, Associação Nacional de História - ANPUH, 2019.

NETO, Manuel Pacheco. **A Escravização Indígena e o Bandeirante no Brasil Colonial: Conflitos, Apresamentos e Mitos**. Grande Dourados: UFGD, 2015.

O'DONNELL, Guillermo. **Análise do autoritarismo burocrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 3 ed., São Paulo: Editora Braziliense, 1985.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. **Viva o Rebolado!** Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**, São Paulo, Companhia das Letras, 2003

ROMANELLI, Antonio Francisco. “Um samba em homenagem à nata da malandragem”: o samba malandro, de João da Bahiana a Chico Buarque. **Recorte**, Três Corações, V. 13, nº 2, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da Miscigenação. **Estud. av.**, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 137-152, 1994. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340141994000100017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141994000100017&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 set. 2019.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular: Temas e Questões**. 2 ed. São Paulo: 34, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Um tema em debate**. 4 ed. São Paulo: 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Do boato de rua à alta cultura. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, ano 3, nº 37, 67-69, 2008.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

## FONTES

ALCEBÍADES, Barcelos. **Nasci no samba**. Rio de Janeiro: Parltophon: 1932. 2:32.

ALVINHO; JURANDIR, **Cem anos de liberdade**. Realidade ou ilusão. Rio de Janeiro: Estação Primeira de Mangueira: 1987.

BITTENCOURT, Edmundo. **O ‘Meudo’ de novo ás voltas com a policia**. Correio da manhã, Rio de Janeiro, Ano 1915, ed. 05948, p. 4, 8 de jun. de 1915.

BRASIL. Lei n. 581, de 4 de setembro de 1850. Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império. **Coleção das leis do Império do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 267, v. 1, parte 1, 1850.

BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. Institui o Código Civil. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 139, n. 8, p. 1-74, 11 jan. 2002.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CARNAVAL, Completo. Desfile Mangueira 1988 - (GLOBO). 2017. (88 min. 56s.). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-qn7M98stIE> > Acesso em: 25 nov. 2019.

ESCOLAS de Samba de SP e RJ. Desfile completo da Estação Primeira de Mangueira 2019. 2019. (57 min. 33 s.). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ote1-JS9gwM> > Acesso em: 10 jul. 2019.

MERCADORES e Suas Tradições. Rio de Janeiro: **Estação Primeira de Mangueira**, 1987.

MAGUEIRA, 90 anos de história. Luiz Antonio Ferreira / Carlos Colla. Rio de Janeiro: Tv Brasil, 2018. (52 min.)

O ULTIMO roubo: “Pesado” morre fulminado cortando fios da Light. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, Ano 1915, ed. 00261, p. 3, 19 de set. 1915.

VIEIRA, Leandro. “História Pra Ninar Gente Grande. Estação Primeira de Mangueira 2019. Disponível em: < <http://www.mangueira.com.br/noticia-detalhada/993> > Acesso em: 06 de dez. 2019