



O SAMBA NÃO TEM UMA NOTA SÓ: APRENDENDO COM O SAMBA

Otair Fernandes¹

*Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto Multidisciplinar,
Departamento Educação e Sociedade
Nova Iguaçu, RJ, Brasil*

Giovane Nascimento²

*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Estudo do
Homem,
Laboratório de Estudos Educação e Linguagem
Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil*

Cléa Leopoldina Moraes Almeida³

*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil*

Resumo: O propósito principal deste artigo é promover reflexões sobre a importância do samba como instrumento didático-pedagógico no âmbito de uma educação para as relações étnico-raciais e para o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana, preconizada pela Lei 10.639/2003 e suas diretrizes curriculares nacionais, de forma a ressaltar aspectos relevantes do samba como cultura negra e diaspórica. Para tanto, apresentamos o samba como cultura de resistência e afirmação social dos negros na sociedade brasileira, para além de gênero musical, no contexto das práticas culturais diaspóricas com características comuns a outras músicas negras, além de contemplar a importância do protagonismo das mulheres, como parte do processo de reprodução dos ensinamentos e valores que se fazem presentes através da oralidade.

¹ Doutor em Ciências Sociais (PPGCIS/UERJ, 2008); Professor do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS/UFRRJ); Vice-coordenador do Laboratório de Estudo Afro-Brasileiro e Indígena (LEAFRO/UFRRJ) e Coordenador do Grupo de Estudo Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira (GEPCAfro). E-mail: otairfernandes@gmail.com ; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-7970>

² Doutor em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ, 2010); Professor do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (PPGPS/UENF); Coordenador do Grupo de Estudos e Práticas Musicais (GEPMU- UENF); Pesquisador do PEA- Pescarte (Ibama-Uenf - Petrobrás); Coordenador da linha de pesquisa "Saberes e fazeres tradicionais das comunidades pesqueiras litorâneas da Região dos Lagos"; Bolsista do Programa Cientista do Nosso Estado/ (CNE- FAPERJ). E-mail: giovanedonascimento@gmail.com ; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2922-0907>

³ Professora de História da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (PPGPS/UENF); E-mail: negamina@gmail.com ; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2970-6237>

Palavras-Chave: Samba; Cultura; Resistência; Afirmação social

SAMBA DOES NOT HAVE A SINGLE NOTE: LEARNING FROM SAMBA

Abstract: The main purpose of this article is to promote reflections on the importance of samba as a didactic-pedagogical instrument in the context of an education for ethnic-racial relations and for the teaching of Afro-Brazilian and African history and culture recommended by Law 10.639/2003 and its national curriculum guidelines, in order to highlight relevant aspects of samba such as black and diasporic culture. For this, we present samba as a culture of resistance and social affirmation of blacks in Brazilian society, in addition to musical genres, in the context of diasporic cultural practices with characteristics common with other black songs, besides contemplating the importance of women's protagonism as part of the process of reproduction of teachings and values that are present through orality.

Keywords: Samba; Culture; Resistance; Social affirmation

SAMBA NO TIENE UNA SOLA NOTA: APRENDIENDO CON LA SAMBA

Resumen: El objetivo principal de este artículo es promover reflexiones sobre la importancia de la samba como herramienta didáctico-pedagógica en el ámbito de la educación para las relaciones étnico-raciales y para la enseñanza de la historia y de la cultura afrobrasileña y africana, exhortada por la Ley 10.639/2003 y sus directrices curriculares nacionales, con el fin de dar relieve a aspectos relevantes de la samba como cultura negra y diaspórica. Así, se les presentamos la samba como cultura de resistencia y de afirmación social de los negros en la sociedad brasileña, más allá del género musical, en el contexto de prácticas culturales diaspóricas con características comunes a otras músicas negras, además de contemplar la importancia del protagonismo de las mujeres, como parte del proceso de reproducción de enseñanzas y valores que se hacen presentes a través de la oralidad.

Palabras-clave: Samba; Cultura; Resistencia; Afirmación social

SAMBA N'A PAS UNE SEULE NOTE: APPRENDRE DE SAMBA

Résumé: L'objectif principal de cet article est de promouvoir des réflexions sur l'importance de la samba en tant qu'instrument didactique et pédagogique dans le contexte d'une éducation aux relations ethnico-raciales et à l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésiliennes et africaines recommandées par la loi 10.639/2003 et ses directives nationales, afin de mettre en évidence les aspects pertinents de la samba tels que la culture noire et diasporique. À cette fin, nous présentons le samba comme une culture de résistance et d'affirmation sociale des Noirs dans la société brésilienne, en plus du genre musical, dans le contexte de pratiques culturelles diasporiques avec des caractéristiques communes à d'autres chansons noires, en plus de contempler l'importance du protagonisme des femmes dans le cadre du processus de reproduction des enseignements et des valeurs qui sont présents à travers l'oralité.

Mots-clés: Samba; Culture; La résistance; Affirmation sociale



PARA INÍCIO DE CONVERSA

Considerado a maior expressão da cultura popular no Brasil, o samba é produto da história social brasileira, é cultura, é raiz e tem fundamentos vinculados às origens e condições sociais, políticas e históricas da população negra no contexto da diáspora africana. Seu desenvolvimento e expansão como expressão cultural resulta de um longo processo de luta, resistência e afirmação social de um segmento específico da população brasileira, os afro-brasileiros⁴, que encontram no samba uma forma de viver, resistir, se identificar, produzir cultura, valorizar o seu espaço geográfico e social e elevar a sua autoestima (LIMA, 2001).

O presente trabalho tem como propósito promover reflexões sobre a importância do samba como instrumento didático-pedagógico na perspectiva de uma educação das relações étnico-raciais e para o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana, conforme preconiza a Lei nº 10.639/2003 que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB (Lei nº 9394/1996) instituindo a obrigatoriedade desta temática nos currículos oficiais das escolas públicas e privadas em todo país, ampliada em 2008 para a inclusão da temática indígena⁵. Soma-se a esta legislação a Resolução nº 01 CNE/CP/2004 que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações étnico-Raciais, o Parecer nº 03 CNE/CP/2004 que dá base para a aprovação dessas diretrizes e o Plano Nacional para implementação dessas diretrizes.

No conjunto, tais documentos normativos e orientadores representam uma decisão política com fortes repercussões pedagógicas no contexto de uma conjuntura política em prol das ações afirmativas no campo educacional, direcionadas a valorização do povo negro e sua cultura como forma de reparação histórica aos danos e prejuízos (materiais, econômicos, simbólicos e psicológicos) que se repetem há cinco séculos desde a sociedade colonial em nosso país.

⁴ Termo utilizado no sentido dado por SISS (2003) no livro *Afro-Brasileiros, Cotas e Ações Afirmativas: razões históricas*, que designa os descendentes de africanos nascidos no Brasil, filhos da diáspora africana e remete ao movimento de identificação étnica com os nascidos na diáspora africana em outros lugares, como afro-colombianos, afro-americanos, afro-peruanos, outros. Na Enciclopédia Brasileira da Diáspora Brasileira, o termo refere-se ao qualificativo do indivíduo brasileiro de origem africana e de tudo que lhe diz respeito (LOPES, 2004, p. 38).

⁵ Com a inclusão da história e cultura indígena, esta lei foi transformada na Lei nº 11.645 com nova redação no seu caput: “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” (BRASIL, 2008).



Por isso, as questões aqui levantadas buscam realçar aspectos históricos, políticos, sociais e culturais relevantes sobre a origem e desenvolvimento do samba como produto da história social brasileira vinculada às condições sociais, políticas e econômicas da população negra. A força social do samba está na sua pluralidade, complexidade, plasticidade e riqueza. Perseguido e marginalizado nos séculos XIX e inícios do XX pelo Estado, o samba se tornou fenômeno cultural específico dos redutos negros das áreas urbanas e periféricas da capital do Rio de Janeiro, transformando-se em instrumento de afirmação, resistência, penetração e influência da cultura negra na sociedade, chegando a símbolo da identidade nacional e patrimônio cultural. Por meio do samba e suas variações em todo território nacional, podemos conhecer um pouco mais da história do nosso país, resgatar a memória dos africanos escravizados e seus descendentes, valorizar a sua cultura.

Nas páginas que se seguem, apresentaremos o samba como cultura de resistência e afirmação social dos afro-brasileiros, isto é, como cultura negra ou matriz africana. Em seguida, falaremos do samba como prática cultural no contexto da Diáspora Africana com características comuns a outras práticas musicais, dentre as quais destacamos a antífona, a improvisação e a polirritmia. Por último, ressaltamos a força feminina do samba a partir do protagonismo das mulheres que fizeram e fazem parte do processo de difusão dos valores afrocentrados presentes através da oralidade, pois a mulher transmite os fundamentos do samba com tamanha simplicidade que os valores e elementos desta cultura vem sendo preservados e passando de geração a geração.

Por ora, acrescentamos o fato que este estudo resulta de uma articulação entre os seus autores, a partir das experiências vivenciadas em suas participações nos eventos promovidos pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (NEABI/UENF), em colaboração na produção do conhecimento e combate ao racismo estrutural, em 10 anos de atuação deste núcleo celebrados com este dossiê.⁶

SAMBA, CULTURA E AFIRMAÇÃO SOCIAL

⁶ No ano de 2016, por ocasião do IV Aniversário do NEAB-UENF em 2016, o professor Otair Fernandes participou da mesa de abertura sobre “O ensino da cultura afro-brasileira e indígenas nas escolas” e na mesa “Conversando com o samba”, esta última junto com o professor Giovane Nascimento. No ano de 2020, na ocasião do VIII Aniversário do NEABI-UENF, os professores Giovane Nascimento e Cléa Leopoldina participaram da mesa “Os sambas e as aprendizagens pelos modos de vida”.



Em conformidade com as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (Resolução n 01/CNE/CP/2004, o samba assim como as comunidades de terreiros, a capoeira, o jongo, dentre outras expressões culturais, ganha relevância como instrumento didático-pedagógico no contexto das políticas de ação afirmativa no campo da educação, para fins de valorização da cultura afro-brasileira, negra ou de matriz africana. Considerando que a Lei nº 10.639/2003, suas diretrizes e o plano nacional para sua implementação constituem um conjunto de ações que resulta de um processo de decisão política com forte repercussões pedagógicas na perspectiva dos afro-brasileiros, buscamos promover uma releitura do samba enquanto cultura a partir dos elementos que lhe dão sentido e significado como movimento de luta, afirmação da identidade coletiva e reexistência⁷ dos afro-brasileiros.

A origem do samba está vinculada às condições históricas, econômicas, políticas, sociais e culturais da população negra brasileira desde a vigência do sistema escravista, isto é, da dominação colonial europeia nas Américas, entre os séculos XVI e XIX, num contexto da formação do sistema capitalista. Culturalmente, o samba resulta de um longo processo relacionado à dispersão forçada dos povos africanos pelo mundo conhecido como Diáspora Africana, onde milhares de africanos foram trazidos para o Brasil, na condição de escravizados.⁸

Reduzidos à escravidão no novo território, povos africanos de diferentes origens étnicas e tradições (Bantu, Hauçás, Jejes, Malês e Nagôs) foram destituídos das suas histórias, culturas e humanidade, ou seja, de tudo! Porém, trouxeram consigo suas tradições, crenças, valores, hábitos, modos de vida, culturas (divindades, visões do

⁷ O termo utilizado aqui no sentido de reinvenção, isto é, uma nova forma de existir onde indivíduos assumem novos papéis sociais em função da continuidade do grupo a que pertencem. Tem sido usado como contraponto à resistência entendida como ação que resiste, ou seja, um movimento defensivo, daí substituir a expressão “resistência”. Maiores informações: SOUZA, Ana Lucia Silva. Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop. 2019. 219 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269280/1/Souza_AnaLuciaSilva_D.pdf>. Acesso em: 01, set. 2021.

⁸ A diáspora africana é um fenômeno histórico típico da dominação europeia nas Américas, derivada do tráfico ultramarino de humanos escravizados, representando um verdadeiro genocídio de milhares de africanos. Fruto da colonização europeia iniciada no século XV, o processo diaspórico espalhou os povos africanos pelo “novo mundo” (a América) como escravos e mercadorias exploradas pelos interesses políticos e econômicos do capitalismo. Por meio deste fenômeno, cerca de 4,8 milhões de negros africanos foram trazidos para o Brasil.



mundo, línguas, artes, músicas, etnias, diferentes formas religiosas e modos de simbolização do real) e diferentes formas de organização social. Ao longo do processo de exploração econômica e dominação política (colonialismo), esses povos tiveram que se adaptar ao ambiente hostil e de opressão tendo suas histórias e culturas silenciadas, apagadas e subalternizadas ao “eurocentrismo”, isto é, perspectiva de conhecimento imposta pelo colonizador mediante ao fenômeno da **colonialidade do poder**.

Segundo a perspectiva teórica conhecida como decolonial, a colonialidade do poder consiste num padrão mundial de poder capitalista colonial e moderno estabelecido pelos colonizadores com base no uso da ideia da “raça” como critério de classificação social universal da população no mundo, distribuindo a população em postos, lugares e papéis sociais, como um elo estrutural à divisão de trabalho, a partir da experiência de dominação colonial na América Latina. Um padrão de poder que concentra todas as formas de controle da subjetividade, cultura e produção de conhecimento sob a hegemonia da civilização ocidental. (QUIJANO, 2005).⁹

Vinculada à perspectiva do eurocentrismo, a colonialidade do poder se traduz na intersubjetividade do mundo europeu imposta aos povos colonizados considerados “inferiores”, o que significou na imposição dos valores, padrão e organização da vida em sociedade, produção do conhecimento com base na racionalidade da ciência ocidental que permanece até os dias de hoje, correspondendo concomitantemente a colonialidade do **saber** e do **ser**, promovendo ao longo do processo de dominação a subalternização epistêmica, a negação e o esquecimento (apagão) de processos históricos dos povos não europeus, por meio da repressão dos modos de produção de conhecimento, dos saberes, do mundo simbólico, das imagens do colonizado, operando assim a “naturalização” do imaginário do invasor europeu (MALDONADO-TORRES, 2007; MIGNOLO, 2008).

⁹ Nas ciências sociais latino-americanas, o pensamento decolonial busca a construção de um projeto teórico a partir dos subalternos e voltado para o repensamento crítico e transdisciplinar, enquanto força política capaz de contrapor às tendências acadêmicas dominantes de perspectiva eurocêntrica de construção do conhecimento histórico e social. Um movimento político e de ruptura epistemológica conhecido como MCD - Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade que parte de uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo, na tentativa de desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados como os indígenas, africanos e descendentes. Temos como destaques neste movimento plural e diverso epistemologicamente, o sociólogo peruano Aníbal Quijano, o filósofo argentino Enrique Dussel, o semiólogo e teórico cultural argentino Walter Mignolo, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, a linguista norte-americana radicada no Equador Catherine Walsh, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, a professora argentina Zulma Palermo, o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, entre outros.



Ao longo desse processo, dentre as várias formas de violências relacionadas à história colonial moderna e exploração capitalista que impactam na vida dos povos subalternizados, o racismo reside num dos efeitos mais perversos da colonialidade do poder, saber e do ser, servindo como força maior na negação histórica desses grupos como os povos negros e os povos indígenas, uma negação que apresenta problemas reais de liberdade e libertação segundo o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2007).

Diante dessa subordinação política e epistemológica, as culturas africanas vivenciaram um longo processo de subalternização, apagamento, silenciamento e marginalização. Não por acaso, expressões culturais da população negra como o samba, os terreiros de candomblé e umbanda, o jongo e a capoeira, entre outras, nasceram discriminadas, mas foram desenvolvidas mediante um processo de troca cultural, luta e afirmação. Espalhados por todo território nacional, os africanos escravizados e seus descendentes desenvolveram processos de criação, recriação, invenção e reinvenção da memória ancestral preservando laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Por meio de redes de interação, as múltiplas culturas africanas preservaram marcas visíveis dos traços africanos importantes para a sua reconstrução pessoal e coletiva (FERNANDES, 2018). Na prática, trata-se de um processo de troca e de reelaboração cultural, onde os negros desenvolveram a capacidade de “reexistência” cultural contribuindo para o que nos faz ser brasileiros.

Por isso, quando nos referimos a cultura negra, de matriz africana ou afro-brasileira estamos falando de culturas de reexistências, cujas dinâmicas se renovam, preservam, inventam e reinventam mantendo a tradição como fonte de saber e identidade cultural, fruto da luta contra as violências da diáspora, da escravidão, do racismo, contra as perdas e prejuízos históricos, sociais, econômicos e psicológicos, que ainda estão presentes no nosso cotidiano. Neste sentido, cultura negra refere-se a uma particularidade cultural, construída historicamente pelos negros e negras (grupo étnico-racial específico), presente no modo de vida dos brasileiros independente do pertencimento étnico, mas com predominância dos descendentes de africanos escravizados no Brasil (GOMES, 2003). É este segmento da população brasileira que busca afirmação e reconhecimento dos valores de sua cultura com base na herança africana, adaptados às circunstâncias territoriais, ambientais, sociais e políticas ao longo do tempo.



Sabemos que de uma maneira geral, o termo cultura é polissêmico assumindo sentidos e significados diferentes. Porém, no campo das ciências sociais e da educação, a cultura é compreendida como produto social e histórico construído coletivamente pelos seres humanos, o que remete a um processo de construção social, política e ideológica conforme o ambiente e o território. Para a pesquisadora Nilma Lino Gomes, “a cultura diz respeito às vivências concretas dos sujeitos, à variabilidade de formas de conceber o mundo, às particularidades e semelhanças construídas pelos seres humanos ao longo do processo histórico e social” (2003, p. 75). Por meio dela, os seres humanos estabelecem regras, convencionam valores e significações, se comunicam e interagem entre si, se adaptam ao meio e adaptam o meio a si mesmo, transformando-o (GOMES, 2003).

Como construção social, política e histórica, a cultura negra possibilitou aos negros

a construção de um “nós”, de uma história e de uma identidade. Diz respeito à consciência cultural, à estética, à corporeidade, à musicalidade, à religiosidade, à vivência da negritude, marcadas por um processo de africanidade e recriação cultural. Esse “nós” possibilita o posicionamento de negro diante do outro e destaca aspectos relevantes da sua história e de sua ancestralidade (GOMES, 2003, p. 79)

Portanto, ao falar de cultura negra numa sociedade como a brasileira, construídas pela colonialidade sob a lógica perversa do racismo e que apresenta relações assimétricas de poder, é importante problematizar as condições políticas e sociais da população negra a partir das lógicas simbólicas de reexistência construídas historicamente na luta contra o racismo. Sobre esta questão, aprendemos com os sambistas-compositores da Escola de Samba Portela, Antonio Candeia Filho e Isnard Araújo, na obra “Escolas de Samba: a árvore que perdeu a raiz”, lá pelos idos dos anos de 1970 que “Para falar em SAMBA, temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor herança da escravidão” (CANDEIA; ISNARD, 1978, p. 5).

Historicamente, a raiz do samba é encontrada no Brasil colonial, imperial e escravista, nas danças e ritmos trazidos pelos povos africanos de diferentes etnias e tradições, faziam seus “batuques” ou “samba” nas ruas, com destaque para a dança umbigada como a principal característica. Apesar das várias interpretações sobre a origem do termo samba, é predominante na literatura a informação de que ele deriva da



expressão banto-africana na língua quimbundo *semba* (LOPES; SIMAS, 2017). O fato é que independente da origem do termo, grupos de africanos escravizados espalhados pelo território brasileiro buscaram promover toques, cantos, ritmos e sons peculiares em cada região, proporcionando a criação de uma variedade de expressões e manifestações culturais com características comuns ao samba como legado cultural da herança africana.

Trata-se de um processo dinâmico de seleção, adaptação, reelaboração e síntese dos elementos da cultura negra no Brasil, onde temos exemplos de um universo territorial e simbólico marcado pela diversidade do samba como cultura negra africana e de reexistência: Samba-lenço, Samba-rural, Tiririca, Miudinho e Jongô, no estado de São Paulo; Tambor de crioula ou Ponga, no Maranhão; Samba-corrído, Samba de roda, Bate-baú, Samba de Chave e Samba de barravento, na Bahia; Babelô, no Rio Grande do Norte; Coco, no Ceará; Trocada, Coco de panelha, Samba de coco e Coco-travado, em Pernambuco; Partido-alto, Miudinho, Jongô e Caxambu, no Rio de Janeiro. (LIMA, 2001; LOPES; SIMAS, 2017; SODRÉ, 1998)

Na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, a dança e ritmos praticados pelos escravos libertos incorporou elementos de diferentes gêneros musicais tocados na cidade, como a polca, o maxixe, o lundu, o xote, entre outros, adquirindo um caráter singular, tornando-se uma expressão musical urbano carioca, numa época em que a cidade funcionava como polo aglutinador de grandes universos culturais africanos de tradição banto, jeje e nagô. Sob a influência dos elementos dessas culturas africanas, o samba englobou uma infinidade de variações, significados e realidades, diferenciados de comunidade para comunidade, adquirindo modificações estruturais diferentes do tipo de samba praticado na área rural.

Essas trocas culturais e a incorporação de práticas musicais identificadas com o samba de roda do Recôncavo Baiano e samba rural paulista, levaram ao desenvolvimento de novas formas de se fazer samba, cujo ponto de partida era os redutos negros da cidade do Rio de Janeiro onde se tocava e dançava diversos estilos de samba, em particular nas festas dos terreiros de candomblé, nas reuniões musicais, em casas como a de Tia Ciata, no bairro Estácio, nas escolas de samba, nos blocos carnavalescos, nos morros, nas ruas, nos quintais. Com base na dinâmica de seleção de elementos da cultura negra de diferentes tradições africanas diante de novas situações e circunstâncias, podemos dizer que a plasticidade é a principal característica do samba devido



sua qualidade de se adaptar ritmicamente conforme o contexto, o que explica as muitas variações e estilos de samba, como o Samba-Choro, Samba-Canção, Samba de Enredo, Samba de Breque, Samba-Exaltação, Samba de Partido-Alto, Samba Chulado, Samba de Caboclo, Samba de Embolada, Samba de Gafieira, Samba de Roda, Samba de Raiz, Samba de Salão, Samba-Jazz, Samba-Reggae, Samba-Rock, Samba-Soul, Sambalço, entre outros. (LIMA, 2001; LOPES; SIMAS, 2017; SODRÉ, 1988)

Por muito tempo o samba foi considerado um gênero musical “maldito” no Brasil. Isso por conta da forte presença de elementos culturais típicos dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana como os terreiros de candomblé numa sociedade racializada onde ser “negro e sambista” era sinônimo de “vadios” assim como os “capoeiras”. Devido ao racismo estrutural¹⁰, tudo associado à população negra africana recebia naquela época e ainda nos dias de hoje conotação negativa e de inferioridade pelas elites nacionais que sempre desejaram uma nação fenotipicamente branca e fundamentada nos valores e modos de vida europeus. A crença na inferioridade das raças não brancas fundamentava um sentimento que podemos denominar de “africanofobia” ou “negrofobia”, ou o medo de reconhecer o Brasil um país negro/a e africano/a, incontestável diante do número expressivo da população negra. (FERNANDES, 2018)

Porém, ao longo do século XX, o samba se transformou em um fenômeno cultural possibilitando afirmação social, penetração e influência da cultura negra africana na sociedade, a partir da sua forma urbana carioca tornando-se um gênero musical de grande expressão popular, passando a representante da cultura brasileira e símbolo da identidade nacional, usado como propaganda ideológica do Estado Novo (1937-1945). Neste cenário, marcado pela estruturação do Estado aos moldes da modernidade capitalista, o desenvolvimento industrial e a ampliação do mercado, o samba tornou-se mercadoria e produto da indústria fonográfica, um gênero musical a ser massificado e consumido. O problema é que os beneficiários e resultados desse processo de industrialização do samba como mercadoria, nem sempre foram

¹⁰ Segundo Almeida (2018), o **racismo estrutural** se diferencia do racismo individual e do racismo institucional, por funcionar tanto como uma ideologia quanto como uma prática de naturalização da desigualdade com base no preconceito racial. De uma maneira geral, nas sociedades racistas como a brasileira, o racismo estrutural se expressa na formalização de um conjunto de práticas institucionais, históricas, culturais e interpessoais que colocam grupos sociais ou étnicos em vantagens (privilégios) em detrimento de outros grupos. São de difícil percepção devido ao fato do conjunto de práticas, hábitos, situações e falas estarem enraizadas na cultura, promovendo diretamente a segregação e preconceito racial ao longo do tempo.



apropriados pelos sujeitos produtores dos sentidos e significados, os sambistas e compositores formadores da comunidade negra do samba, com algumas raras exceções.

Compreender o samba como cultura negra significa reconhecer a sua força e riqueza reveladas nas suas ambiguidades, complexidades e diferentes vertentes. Significa reconhecer e valorizar a capacidade criativa e inventiva desses sujeitos, homens e mulheres negras sambistas que produzem a cultura do samba. Os sambistas¹¹, em torno do samba, desenvolvem redes de significados, símbolos, costumes, memória coletiva, hábitos e valores que ultrapassam a mera expressão de um determinado gênero musical. Não se trata aqui de compreender o samba como uma mera expressão cultural de um grupo socialmente marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação dos negros no quadro da vida urbana brasileira (SODRÉ, 1998).

Em seu estudo sobre a relação dos compositores de samba de Oswaldo Cruz e da Portela, produtos e produtores da cultura do samba, com a cultura escolar, o sambista-professor-pesquisador Augusto Lima utilizou o termo cultura do samba para “designar a cultura de produção e vivência do samba”. Para ele, termo cultura do samba espelha o mundo samba, isto é, os espaços sociais como os “ambientes frequentados pelos sambistas, tais como Escolas de Samba, determinados bairros, morros da cidade do Rio de Janeiro, botequins, praças, programas nos meios de comunicação” (LIMA, 2001, p 21). Trata-se de um universo territorial e simbólico que envolve muita gente e um conjunto de relações sociais, cuja especificidade reside na valorização coletiva do samba. Sobre o uso de ambos os termos como sinônimos, diz Lima:

Menos do que criar um termo ou expressão, ao falarmos em cultura do samba, estamos falando sobre o samba como vários autores (Cabral, 1996; Cavalcanti, 1995; Goldwasser, 1975; Leopoldi, 1977; Lopes, 1981; Tramonte, 1996) se referem a este gênero musical e toda a sua rede de significados, de produções, de espaços, de formas de se comportar, de hábitos, de tradições renovadas a cada ano – algo que lhe dá uma especificidade – que são interpretados pelo termo mundo do samba. (2001, p. 21)

Dentre as várias contribuições do estudo de Lima (2002, p. 32-36), apontamos os elementos que compõem a cultura do samba: mediação cultural, identidade cultural, afirmação social, memória coletiva, sociabilidade, solidariedade, respeito aos direitos, tradição e renovação, socialização de saberes. Através desses elementos, o samba é a

¹¹ Segundo Lopes e Simas (2017), a condição de sambista pressupõe pertencimento ao mundo do samba. Neste sentido, o termo sambista pode compreender categorias diversas como compositor, intérprete, músico, percussionista, dançarino, dirigente, artista, cozinheira, dentre outras.



base de um processo de ampliação da influência cultural e de penetração social dos negros na sociedade brasileira, sua força se concentra na sua riqueza e complexidade que dificulta qualquer possibilidade de se formular uma conceituação única, universalmente válida e definidora do que é o samba.

Para o propósito deste trabalho, destacamos a **socialização dos saberes** entre os elementos que formam a cultura do samba mencionados acima, por ser o elemento sem o qual o desenvolvimento dos outros elementos não seria possível (LIMA, 2001). Por meio da socialização e transmissão de saberes, se ensina e se aprende à composição, instrumentalização, dança, organização das Escolas de Samba e de eventos como o desfile na avenida, ao mesmo tempo, que se socializa ethos, códigos, estratégias de sobrevivência, de existência cultural (LIMA, 2001). Um processo permanente e cotidiano de ensino e aprendizagem de afirmação dos afro-brasileiros que estão na base da pirâmide social.

Pedagogicamente, trata-se de um processo dinâmico que fortalece a coesão dos grupos envolvidos neste mundo que desenvolve entre os seus integrantes a reexistência cultural que suporta a enorme variedade de influências, mantendo uma identidade cultural que explica a força do samba como cultura negra e afro-brasileira. Refletir sobre esta cultura remete ao desafio de buscar uma leitura que permita enxergar as complexas redes de relações e significados construídas coletivamente e compartilhadas, de forma traduzir as realidades expressas nas representações dos seus sujeitos e os símbolos que traduzem linguagens e dinâmicas próprias do samba.

SINCOPANDO O PENSAMENTO E PRESERVAÇÃO DA CULTURA DO SAMBA

A partir do até aqui exposto, chamamos atenção para as táticas de preservação da cultura negra no samba, mediante a riqueza rítmica da música negra, a qual, embora reconhecida mundialmente, ainda luta insistentemente para que seja compreendida para além de um mero diversionismo, depreciando os valores estéticos, éticos e políticos envolvidos nessas práticas musicais. Segundo Muniz Sodré,

No conjunto das culturas, da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos



presentes na sincopação. A síncopa, já dissemos, é uma alteração rítmica que persiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. (...) **A síncopa brasileira é rítmica-melódica. Através dela, o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, através da síncopa - uma solução de compromisso.** (SODRÉ, 1998, p. 25, grifo nosso)

Através desta falsa submissão, os negros resistiram à dominação simbólica imposta por uma colonialidade que se fez presente no que o antropólogo uruguaio Luis Ferreira Makl chama de “políticas da síncopa”:

táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimante e culturalmente racista dos setores dominantes. (...) Para tanto, geraram jogos de ambivalências e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado. (MAKL, 2011, p. 59)

As “políticas da síncope”, ou “táticas de dupla voz”, ou “linguagem cifrada”, ou ainda letras de duplo sentido constituíram uma tradição no Atlântico Negro. São encontrados no *spiritual*, nos Estados Unidos, na capoeira, no jongo, no Fado Negro, na Ciranda e no Samba. No *negro spiritual*, letras de cunho religioso ocultaram planos de fuga das fazendas, durante a escravidão; na capoeira, música e dança foram maneiras de ludibriar o dominador na luta pela liberdade, o que ocorria também nos “pontos” de jongo, cuja comunicação por códigos escondia para o escravizador o verdadeiro sentido do que se cantava.

Aliás, em que pese uma recente preocupação com as linguagens musicais de matriz africana em nossas pesquisas e um número crescente de pesquisadores voltados para o samba, Paul Gilroy (2012, p.157) já advertia sobre o fato de a modernidade não ter incluído as práticas musicais do *Atlântico negro* em suas reflexões, talvez pelo temor de lidar, sob outro aspecto, a sonoridade, as vozes que ecoariam os impensáveis horrores da escravidão.

As práticas musicais de matriz africana têm como uma das características a **dimensão comunitária**, em que canto, dança e percussão formam um todo, as crianças aprendem a “fazer fazendo”; a influência dos mais velhos é presente, contudo, não impede a espontaneidade e consequente criação. Onde a performance deve ser vista sob a perspectiva da totalidade, e os gestos, a mímica, o movimento corporal se entrelaçam



de forma indivisível, e dando sentido a identidades sociais (MAKL, 2011, p. 62). Um exemplo são as expressões musicais de rua, processionais, como congadas no Brasil, candombe no Uruguai, cortejos carnavalescos de diversos tipos.

A música na diáspora pressupõe dois eixos: a oralidade e o corpo, seja por sua própria cultura, ou pela restrição à comunicação imposta, em muitas situações pela escravidão, a música tornou-se instrumento de comunicação e resistência. Por isso,

Pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos da comunicação negra. (GILROY, 2012, p.163)

Colocar em evidência a história da música negra propicia tanto a reconstrução de uma história negligenciada quanto o desvio de uma noção estética pré-estabelecida.

Isto exige também um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido as performances musicais nas quais a identidade é exclusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzidas por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. A antítona (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas músicas. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. (GILROY, 2012, p.166-167)

Ao sistema da música na diáspora africana, além da antítona e chamada-e-resposta e da improvisação, acrescenta-se a polirritmia. A antítona e chamada-e-resposta, presente em gêneros como o jazz, a rumba, o samba, o maracatu, consiste em um diálogo do solista com o grupo, este como uma resposta em forma de refrão com frase fixa. Muito comum em vários gêneros, como samba, jongo, *spiritual*, entre tantos outros. As emendas e costuras acontecem a partir de padrões rítmicos contínuos, onde estão presentes a síncope, o contratempo, com acentuações diversas nos quartos de tempo. Os diversos padrões existentes são estruturantes, “âncoras” da organização musical. Disposições em círculo podem anteceder ou encerrar cortejos: rodas de samba no Brasil, *ring and shout* nos EUA, zamba-landó entre afro-peruanos, por exemplo.

A polirritmia se dá pela superposição de diferentes padrões, ou padrões em mosaico, ou heterofonia (diferentes sons/instrumentos), com presença de improvisação a partir de padrões gramaticais próprios de cada ritmo.

“A improvisação ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta” (MAKL, 2011, p.64) podendo ser de três tipos: solista individual e resposta, com frase fixa (jazz, spiritual, bateria de escola de samba); entre dois solistas (dialogando ou respondendo com frase fixa – jazz, samba) e entre solista e dançarino. “Em todos esses casos opera uma definição de identidade – músico, dançarino – tanto como pessoa quanto membro de um coletivo e de uma comunidade, bem como elo na corrente de uma tradição” (MAKL 2011, p.64).

A partir do exposto, podemos trazer duas questões: a primeira em que o autor defende que a chamada-resposta em conjunto com a improvisação implicam em uma construção espiralar, em contraposição à construção linear da música de origem europeia; e a segunda ao afirmar que a performance da música negra constituiria uma “modernidade própria, paralela à dominante” (MAKL, 2011, p.65).

Na primeira questão, esse sentido espiralar diz respeito a uma intensificação que se exterioriza na execução, uma vibração pela repetição ou pela aceleração. Neste processo, as “práticas de descentramento do ego e de suspensão do logos, com a performance de percussão, canto e dança, produzindo modalidade de consciência e de conhecimento, são uma criação das culturas africanas ‘tradicionais’”. Produz-se um transe do ser total, mente e corpo, em contraposição à divisão binária cartesiana. A improvisação, ocorrida a partir de elementos contidos no arcabouço musical dos antepassados, atualiza-se, criando um diálogo com o legado do passado. As práticas musicais tornam-se, dessa forma, pontos de apoio da memória coletiva e muitas, constituindo celebrações pelo luto da escravidão, exclusão e racismo, tornam-se “formas de consciência histórica”. (MAKL, 2011, p.66)

A segunda questão refere-se aos modos de organização que se estabelecem como contra-hegemônicos. “Trata-se, ao contrário, de modelos de auto-organização e auto-regulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente como acontece na música orquestral europeia”. (MAKL, 2011, p.67)

Em sua prática, as músicas de matriz africana têm um conjunto complexo de “conversa” entre os vários instrumentos, estabelecida em padrões próprios a cada estilo, estabelecendo uma auto-organização, que, aliada à improvisação e chamada-e-resposta, se intensificam, provocando um clímax, seguido de um período de relaxamento. Seções sucessivas de clímax e relaxamentos formam o sentido espiralar, e estão presentes no samba, no candombe, na congada e várias outras manifestações da música diaspórica.



Para Makl, é exatamente nesse movimento espiralar, sinérgico, autorregulado, circular do tempo que reside a modernidade musical da diáspora africana. Para o autor, um sistema complexo (implicando em auto-organização e autorregulação), em oposição ao sistema linear europeu, hierarquizado e centrado na figura do regente, no caso da música orquestral, que o autor chama de “complicado” (para diferenciar de complexo).

São várias composições de samba que apresentam reflexões sincopadas sobre o mundo da vida, e que sem dúvida nenhuma nos posiciona num âmbito que subverte uma lógica ocidentalizada, sobretudo pelo modo “encarnado” ou “aterrado” de refletir “com” as complexidades das vivências. Como exemplo, reproduzimos a seguir a letra do samba “Solução de vida (Molejo Dialético)”¹², de autoria do compositor Paulinho da Viola, em parceria com o poeta Ferreira Gullar,

Acreditei na paixão
E a paixão me mostrou
Que eu não tinha razão

Acreditei na razão
E a razão se mostrou
Uma grande ilusão

Acreditei no destino
E deixei-me levar
E no fim
Tudo é sonho perdido
Só desatino, dores demais

Hoje com meus desenganos
Me ponho a pensar
Que na vida, paixão e razão,
Ambas têm seu lugar

E por isso eu lhe digo
Que não é preciso
Buscar solução para a vida
Ela não é uma equação
Não tem que ser resolvida.

A vida, portanto, meu caro,
Não tem solução

Neste samba, os autores apresentam um belo exemplo do que seria lidar com a complexidade da relação entre as instâncias paixão e razão, tradicionalmente entendidas

¹² Gravado em 1996, no álbum BEBADOSAMBA. Para ouvir: <https://www.letras.mus.br/paulinho-da-viola/282508/>



como inconciliáveis. A maneira como tais conceitos são “manuseados” nesse samba, marca o poder convidativo de um modo de lidar com as vivências, em sintonia com uma melodia e alinhada com uma elegância rítmica, traço marcante do samba de Paulinho da Viola, o movimento, ou o molejo dialético nos leva a pensar “que na vida razão e paixão ambas têm seu lugar”.

O PROTAGONISMO DAS MULHERES NO SAMBA

Há muito que o samba é objeto de pesquisas acadêmicas, junto com o ritmo, a origem e ascensão das escolas de samba e seus componentes, porém a importância da presença feminina é algo que merece ser pautado com maior atenção. Isso porque durante a diáspora, as mulheres africanas sempre ocuparam lugar de destaque nas atividades de comércio, na gestão/organização da família, como guardiãs dos segredos das tradições religiosas, para além da responsabilidade de procriação.

Na passagem do século XIX para as primeiras décadas do século XX, em torno da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro logo após a abolição oficial do regime de escravidão e da Proclamação da República, africanos trazidos diretamente para o Rio pelo tráfico se juntaram aos negros baianos recém libertos que chegavam na busca de emprego na capital. Acolhidos por aqueles que os precederam, negros e negras vindos da Bahia recebiam moradia e comida, trouxeram suas tradições de origem presentes nas danças, ritmos, músicas e religiosidade africana. Não por acaso, a região em torno do porto que naquela época era distante do centro da capital carioca, antes das reformas urbanas, hoje é mundialmente conhecida como “Pequena África”, compreendendo os atuais bairros da Saúde, Estácio, Santo Cristo, Gamboa, Cidade Nova e Praça Onze.

No Rio, homens e mulheres, baianas, cariocas e de outras regiões recriaram e reinventaram tradições culturais e religiosas de origem africana, contribuindo na configuração de um universo à margem do processo de urbanização importante para o desenvolvimento e a difusão de expressões culturais como o samba, a capoeira e os terreiros de candomblé e umbanda, cuja dinâmica expressa uma diversidade de ritmos, movimentos do corpo, formas, práticas e modos de fazer dando especificidade a cultura negra, sua riqueza e complexidade, a partir das áreas periféricas ou subúrbios distantes do centro da cidade.



Nesse cenário, no contexto daquela época, há de se destacar o papel fundamental desempenhado pelas mulheres negras vinculadas à tradição dos terreiros que teve forte influência na configuração do samba e do carnaval carioca. Aliás, nunca é demais lembrar que durante a diáspora, mulheres afrodescendentes das tradições bantas e iorubás, dentre outras, trouxeram consigo a habilidade de comércio e a liberdade de circular, o que conferiu à mulher negra uma força para circular pela cidade e estabelecer uma rede de solidariedade e ajuda mútua, contribuindo para a preservação dos valores afrocentrados e do legado da herança africana transmitidos por meio da oralidade e por suas práticas sociais.

Em seu estudo sobre as “Guerreiras do samba”, a sambista-pesquisadora Helena Theodoro ensina que:

A mulher banta ocupa lugar honroso na comunidade, em função da maternidade. É mulher mãe-agricultora-doadora de sangue-linhagem, ocupando posição social de relevo. Realiza a vida, concretiza a força e o mistério da fecundidade, é reveladora das forças invisíveis do cosmos, sendo, ainda, depositária do passado, garantindo, assim, a continuidade comunitária. Os ancestrais prolongaram-se e as linhagens se estabelecem pelos séculos através do sangue materno. (1996, p. 95)

Neste sentido, não é possível falar sobre as mulheres no samba sem fazer referência ao lugar histórico e social ocupado pelas mulheres negras baianas que vieram residir no Rio de Janeiro, a partir dos finais do século XIX, consideradas grandes guardiãs das tradições religiosas das comunidades de terreiros de candomblé, responsáveis pela criação das “alas das baianas” requisito que se tornou obrigatório e um dos principais símbolos das escolas de samba no Rio de Janeiro.

Sobre isso, afirma Theodoro,

As baianas quituteiras têm um fundamento religioso muito forte, seja da umbanda ou do candomblé, sendo seus quitutes muito apreciados na cidade e sua presença fator obrigatório nas escolas de samba, onde se e constituem em quesito indispensável aos desfiles, além de atuarem como elementos fundamentais nas quadras e barracões durante todo o ano. (1996, p. 97)

Dentre as “tias baianas”, a mais famosa foi sem dúvida Tia Ciata cujo nome de batismo era Hilária Batista de Almeida (1854-1924) que chegou ao Rio no ano de 1876 com 22 anos de idade. Mulher negra, mãe de santo, cozinheira e quituteira Tia Ciata viveu em uma época difícil para os negros e negras, num cenário marcado pelas



transformações urbanas que passava a capital carioca na virada do século XIX para o XX. Trabalhadora e dotada de um espírito agregador, familiar e religioso, Tia Ciata se tornou uma das grandes referências do mundo do samba carioca, reunindo os grandes bambas do samba e do carnaval do Rio de Janeiro nas festas que realizava em sua casa na Praça Onze, onde também funcionava o seu terreiro de candomblé de tradição ketu-nagô, local considerado o “quintal do samba” e onde foi composto o primeiro samba gravado no ano de 1916 que fez sucesso na época, “Pelo Telefone”.

Segundo Moura (1995, p. 102),

Simbolizando a prosperidade dos baianos, as festas na casa de Ciata eram freqüentadas principalmente pelos ‘de srcem’ e pelos negros que a eles se juntavam, estivadores, artesãos, alguns funcionários públicos, policiais, alguns mulatos e brancos de baixa classe média, gente que progressivamente se aproxima pelo lado do samba e do Carnaval, e por “doutores gente boa” atraídos pelo exotismo das celebrações.

Soma-se a Ciata, outras tias baianas também conhecidas e que serviam com referências na Pequena África, como tia Bebiana, tia Mônica, tia Carmem, tia Perciliana, tia Amélia, dentre outras. Essas mulheres negras recebiam reconhecimento e respeito por suas posições de lideranças que ocupavam nos terreiros e por suas participações nas principais atividades laborativas que exerciam na sustentação das suas respectivas famílias num tempo difícil para os homens negros serem empregados. Nessas condições, essas mulheres lideranças religiosas e trabalhadoras eram responsáveis pela preservação das tradições africanas reinventadas e abriam possibilidades de revitalização na vida da cidade, transformando suas casas em pontos de referência e convívio comunitários, contribuindo para o desenvolvimento do samba e do carnaval carioca. Elas participavam na organização das rodas de samba e das escolas, no acompanhamento dos cortejos nos dias de carnaval e no ato de benzer as agremiações em suas apresentações no carnaval no Rio de Janeiro.

Respeitando a hierarquia das casas de santo, as “tias baianas” mães de santo exerciam na época grande influência no mundo do samba, tinham a responsabilidade de abençoar as rodas, entoar os cantos e ainda faziam a comida a ser servida durante as rodas de samba. As mulheres mais novas, conhecidas como pastoras¹³ eram as responsáveis pela animação (coro e palmas) e dança. De maneira geral, as pastoras eram

¹³ Denominação que, nas escolas de samba, se aplica às mulheres, à exceção das baianas, encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas e executar a coreografia. (GOMES, 2013, p.215)

“responsáveis por cantar as melodias em diversas práticas musicais afro-brasileiras, como nos ranchos e reisados” (GOMES, 2013, p.181). Nas rodas de samba, elas eram responsáveis por firmar o canto, porque

O coro feminino, elemento sobressalente na condução dos cantos no campo religioso, encontrou sua relação no samba por meio da figura das pastoras, seja nos desfiles dos ranchos e escolas, no samba de terreiro, samba de roda e muitas outras variantes. (GOMES, 2013, p.181)

As “tias baianas” tornaram-se referências da comunidade negra da Pequena África, algumas eram mães de jovens cantores e compositores que se tornaram grandes baluartes do samba carioca, como tia Amélia do Aragão mãe de Donga, tia Perciliana do Santo Amaro mãe do famoso pandeirista João da Baiana. Das tias baianas mencionadas acima, a tia Carmem do Xibuca, irmã de santo tia Ciata, se destaca por ter vivido por mais de um século.

Sobre a importância do pioneirismo das tias baianas na história e no desenvolvimento do samba carioca em vinculação com os terreiros, podemos ressaltar que

Em outras casas, além da de Tia Ciata, circulava a tal energia feminina que fez do samba carioca uma manifestação popular que, hoje, movimenta rodas de samba, ensaios de agremiações e o desfile em avenidas nos quatro cantos do país. As casas das tias Davina e Sadata, por exemplo, eram paradas obrigatórias para grande parte dos baianos que chegavam à cidade. Localizada no alto do morro, a de tia Sadata, na Pedra do Sal, no bairro da Saúde, foi palco para a criação de um dos primeiros ranchos carnavalescos, o Rancho das Sereias, que sucedeu o Rei de Ouros, invenção de Hilário Jovino Ferreira, ogã do terreiro de João Alabá, conhecido por Lalu de Ouro. Não à toa – e pela localização privilegiada – era também da casa de Sadata que se via a chegada dos novos baianos, anunciada na proa das embarcações por uma bandeira branca de Oxalá. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007, p. 14)

A citação acima está no livro “A Força Feminina do Samba”, obra idealizada pela pesquisadora Nilcemar Nogueira, neta de Cartola e Dona Zica, casal referência na história da Escola de Samba Estação Primeira Mangueira. A partir da vida e trajetória de mulheres negras que fizeram do samba arte e ofício contribuindo para construção histórica social do samba e das escolas de samba no Rio de Janeiro, como baianas, passistas, porta-bandeiras, carnavalescas, intérpretes, compositoras, cozinheiras, aderecistas, dentre outras, esta obra logo em sua abertura, afirma a força feminina na fala de seus editores, a saber:



No Miudinho

Mulher, entre menina e moça. Companheira, mãe, esposa, fêmea, concubina. No figurado, sexo frágil, intuição. Uma energia, muitas raças. Separando os ingredientes, montando o tabuleiro, vestindo a baiana, botando a mesa, levantando muitas bandeiras de uma única luta. Ajeitando a saia, escrevendo versos, arrastando as sandálias. Lavando roupa, sustentando a casa, quebrando preconceitos, erguendo o estandarte. Senhoras, mocinhas, experientes, graciosas e envolventes. Sonhadoras, persistentes, mandingueiras. **No samba, a força que marca o passo, cadencia o compasso. A mulher fez o abre-alas, requebrou no terreiro e virou destaque. Deu tom próprio ao ritmo.** No miudinho, no sapatinho, sem perder a graça. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007, p. 7; **grifo nosso**)

O fato é que o protagonismo das mulheres não é uma característica inerente apenas ao mundo do samba, mas diz respeito às comunidades negras em várias partes do território nacional, no interior, nas capitais e nas regiões metropolitanas e periféricas (VIANA & SANTOS, 2018). Um protagonismo que ainda carece do devido reconhecimento da força feminina na constituição identitária da cultura do samba marcada pela hegemonia do masculino no universo simbólico e material que envolve inúmeras atividades em que a relação de gênero deve ser problematizada em relação aos valores, espaços, circulação e meios de produção.

Do ponto de vista pedagógico na perspectiva de uma educação das relações étnico-raciais proposta neste trabalho, podemos afirmar que ações pedagógicas que visam dar maior visibilidade sobre a força feminina no samba mediante o protagonismo da mulher negra, é de fundamental importância no sentido de buscarmos o reconhecimento e valorização da identidade, da história e da cultura negra no Brasil. Para tanto, apontamos para a necessária mudança de olhar sobre como esta história sempre foi contada no âmbito da educação escolar, por meio dos materiais didáticos e pedagógicos.

Sob este aspecto, o mundo do samba como as escolas de samba apresenta ferramentas interessantes que podem dialogar com várias disciplinas. Dentre exemplos possíveis, citamos especificamente os sambas enredos das escolas de samba que podem permitir viajar por infinitos temas inclusive sobre a forma como a história do Brasil devem ser contada na perspectiva dos afro-brasileiros a partir do protagonismo feminino, como na letra abaixo do samba enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (RJ), “Histórias para Ninar Gente Grande”.



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 denço
A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato
Brasil, o teu nome é **Dandara**
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, malês¹⁴

Trata-se de uma composição que apresenta uma ruptura epistemológica com a forma com o conhecimento escolar sempre contou a história do Brasil na versão oficial, com base no eurocentrismo, onde povos e etnias africanas e indígenas aparecem como de culturas “inferiores” e subalternizadas à cultura do colonizador europeu, apontando para o rompimento com esta visão hegemônica da colonialidade do poder. Isto mostra como o mundo do samba é uma fonte de conhecimento incomensurável e que o seu potencial ainda está por ser descoberto por professores e pesquisadores acadêmicos ou não.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Por ora e de forma provisória, podemos dizer que o samba tem um potencial pedagógico como instrumento didático dentro e fora do espaço escolar, sobretudo, por meio da socialização dos saberes sobre seus elementos identitários que lhe dão sentido e

¹⁴ Samba Enredo do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, do carnaval de 2019, de autoria: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino. (**Grifo nosso**). Para ouvir: <https://youtu.be/uiYJEoKaCfY?t=14>



significados como a maior expressão cultural vinculados às condições históricas e de vida dos afro-brasileiros. No mundo do samba, a socialização dos saberes é elemento chave que explica o rico processo de transmissão dos ensinamentos da cultura do samba àqueles que dele participam como sambistas, compositores, diretores, entre outros. Nesse universo, as práticas constituem o centro do processo educativo inerente à cultura do samba, onde são ensinados os conhecimentos das músicas, o domínio da composição das canções, o ritmo e a técnica de tocar instrumentos musicais variados, a forma de cantar e dançar, além da solidariedade entre os membros, a ação coletiva, e a memória a ser preservada (LIMA, 2001, p. 36)

Estudar o samba como cultura negra significa reconhecer a sua força e riqueza reveladas nas suas ambiguidades, complexidades e diferentes vertentes. Significa reconhecer e valorizar a capacidade criativa e inventiva dos sujeitos, homens e mulheres negras que produzem o samba como cultura, responsáveis pelo desenvolvimento de redes de significados, símbolos, costumes, memória coletiva, hábitos e valores que ultrapassam a mera expressão cultural de um grupo socialmente marginalizado e que foi oprimido e injustiçado por décadas. Mesmo contra a corrente, o samba se transformou em instrumento efetivo de luta, reexistência e afirmação dos negros no quadro da vida social brasileira.

Não por acaso, o reconhecimento do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio da Humanidade, na categoria “Expressões orais e imateriais”, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), no ano de 2005, e o reconhecimento das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba-enredo como Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no ano de 2007, representam, por um lado, a afirmação social e a valorização do samba como cultura. Por outro lado, tal reconhecimento ainda não representa mudanças concretas nas condições de vida dos afro-brasileiros, em particular para aqueles que desenvolvem e vivem da cultura do samba, dentre os quais os sambistas e/ou compositores, por exemplo, com certas exceções.

Esse reconhecimento também simboliza o samba como patrimônio étnico-cultural no contexto histórico-institucional do país, no qual o Estado brasileiro passou a adotar, de forma lenta e gradual, políticas de ação afirmativa que visam reconhecer e valorizar a participação do negro na sociedade brasileira e corrigir distorções históricas,



reflexos de um longo processo de discriminação com base no preconceito racial e no racismo estrutural que permeiam a vida social dos afro-brasileiros, filhos da diáspora africana.

Com esta finalidade, a implementação da obrigatoriedade do ensino de história africana e da cultura afro-brasileira na perspectiva de uma educação das relações étnico-raciais conforme preconizada pelas diretrizes curriculares nacionais representa uma decisão política com fortes repercussões pedagógicas, significando certo avanço no enfrentamento do racismo brasileiro, em resposta às reivindicações dos grupos e organizações do movimento negro desde o processo de democratização do país, a partir da década de 1980. Com a legislação ainda vigente, a questão da diversidade cultural continua no centro do debate na esfera da educação básica com foco na ampliação dos currículos com base no respeito às diferenças e valorização da pluralidade na formação da cidadania no contexto de uma sociedade multicultural. O desafio que pode ser colocado diz respeito às mudanças efetivas perante a produção e difusão do conhecimento em um ambiente institucional marcado pela colonialidade do poder, do saber e do ser, o que exige compromisso ideológico e rupturas epistemológicas em relação às metodologias de ensino-aprendizagem.

Nesta perspectiva, estudos sobre temas vinculados à história e cultura afro-brasileira e africana como o samba, candomblé, jongo, capoeira, dentre outros, são relevantes por dizerem “respeito a todos os brasileiros, uma vez que devem educar-se enquanto cidadãos atuantes no seio de uma sociedade multicultural e pluriétnica, capazes de construir uma nação democrática” (BRASIL, 2005, p. 17). Tratam de temas cuja relevância se revela na inclusão de novos conteúdos que repensem as relações étnico-raciais, sociais, pedagógicas, procedimentos de ensino, condições oferecidas para aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecidas pelas escolas.

Para tanto, muitos dos sambas e das escolas de sambas são excelentes portadores de linguagens e mensagens que despertam o senso crítico, o olhar diferenciado denunciando violações e o racismo, por meio de temáticas variadas relacionadas a história e a cultura afro-brasileira. Através do desfile, em sua corporeidade, movimentos e harmonia, a partir dos sambas enredos, fantasias, alegorias e adereços, as escolas de samba educam em clima de festa, alegria e criatividade pedagógica. Não por acaso, no carnaval carioca deste ano de 2022, das 12 agremiações, 8 escolas de samba apresentaram enredos com ênfase em aspectos vinculados à religiosidade de matriz



africana (Candomblé e umbanda), a literatura negra e homenagens aos seus principais protagonistas e suas raízes. A escola campeã, o G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, apresentou no seu desfile o enredo “Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu” narrando as múltiplas dimensões de uma das divindades mais importantes da religiosidade de matriz africana vinculada ao universo simbólico e territorial dos terreiros de candomblé de tradição keto-nagô (povos iorubás), demonializado no universo religioso cristão. Ao longo do desfile na avenida (Sambódromo), esta escola de samba mostrou e ensinou que Exu é o Orixá que representa o princípio de tudo, potência, ancestralidade, livramento, prosperidade e transformação desmistificando o estereótipo negativo que predomina no imaginário social brasileiro.¹⁵

Trazer o samba para o espaço escolar como estratégia pedagógica de valorização da história e da cultura afro-brasileira, requer um trabalho reflexivo sobre suas representações, simbologias e sujeitos produtores da sua cultura. Isso pode fornecer conteúdos importantes para maior percepção histórica e social sobre assuntos muito caros à população negra como os relacionados à religiosidade. O uso do samba como recurso didático-pedagógico por diferentes disciplinas (português, história, geografia, artes, filosofia, sociologia, entre outras) deve ser objeto de discussão no ambiente dentro e fora da escola, isto é, nos diferentes espaços sociais voltados para o ato de aprender e ensinar. Os aspectos simbólicos representativos da cultura do samba poderão promover melhor entendimento e maior compreensão da criança, do jovem e do adulto sobre o potencial da contribuição do negro na sociedade brasileira, fortalecendo, assim, a autoestima, a identidade e o sentimento de pertencimento dos brasileiros de uma maneira geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Felipe. África, números do tráfico atlântico. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade. São Paulo: *Companhia das Letras*, 2018.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): *Letramento*, 2018.

¹⁵ Maiores informações sobre esta e outras escolas de samba do Carnaval do Rio de Janeiro, consultar: <http://liesa.globo.com/carnaval/escolas/grande-rio/samba-enredo.html> Acesso em 18/04/2022.



BRASIL. Ministério da Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC-SECADI, 2013.

CANDEIA & ISNARD. Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz. RJ: Lidador/SEEC, 1978.

CENTRO CULTURAL CARTOLA. A força feminina do samba. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

FERNANDES, Otair. Cultura afro-brasileira e patrimônio cultural: considerações preliminares. In: _____. FELIPE, D. A.; ESCOLBAR, G. V. (Orgs.) Patrimônio e Cultura Afro-Brasileira: Memória, identidade e reconhecimento. Franca/SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2018.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2003, n. 23, pp. 75-85. Nov 2006. ISSN 1809-449X. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000200006>. Acesso em 20/03/2022.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá": a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi* [online]. n. 28, 2013, pp. 176-191. 27 Set 2013. ISSN 2317-6377. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000200014>. Acesso em 20/03/2022

LIMA, Augusto César Gonçalves e. Escola dá Samba? O que dizem os compositores de samba do bairro de Oswaldo Cruz e da Portela. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da História Social do Samba. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MAKL, Luís Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar outra travessia. Doi:10.5007/2176-8552.2011n11p55., Florianópolis, n. 11, p. 55-70, jan. 2011. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p55>>. Acesso em: 08 set. 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 127-167.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF Dossiê: *Literatura, língua e identidade*, pp. 287-324. Rio de Janeiro, 2008.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro, 2ª Edição. Rio de Janeiro-Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Documentos e Informação Cultural, *Divisão de Editoração*, 1995.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgar (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. *Coleção Sul-Sul, CLACSO*, Buenos Airas, Argentina, setembro 2005, p. 117-118.

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

THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n.i, p.223-236, 2009.

VIANA, Rosane Pires; SANTOS, Elzelina Doris dos. PROJETO SAMBA NA RODA DA SAIA: EMPODERAMENTO FEMININO ATRAVÉS DO SAMBA EM MINAS GERAIS. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)* [S.I.] v.10.p. 583-600. Jan.2018. Disponível em <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/568>> . Acesso em 31/03/2022

Recebido em: 18/04/2022

Aprovado em: 20/05/2022