

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ÍCARO GABRIEL PIO DA SILVA

Escolas de Samba: Nas encruzilhadas da educação artística informal, a pedagogia
de bamba.

SP

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ÍCARO GABRIEL PIO DA SILVA

Escolas de Samba: Nas encruzilhadas da educação artística informal, a pedagogia de bamba.

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof^ª Dr.^a Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

SP

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Pio da Silva, Ícaro Gabriel
Escolas de Samba: Nas encruzilhadas da educação
artística informal, a pedagogia de bamba. / Ícaro Gabriel
Pio da Silva; orientadora, Maria Lúcia de Souza Barros
Pupo. - São Paulo, 2022.
102 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Escola de samba. 2. Samba paulistano. 3. Carnaval
negro. 4. Educação informal. 5. Pedagogia de bamba. I. de
Souza Barros Pupo, Maria Lúcia. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado -

CRB-8/6194

Aos meus ancestrais, que ousaram sonhar possibilidades de criação em meio aos dias da destruição.

AGRADECIMENTOS

À todas sambistas do ontem, do hoje e do amanhã, por terem contido em seus batimentos cardíacos o batuque do surdão.

À minha mãe, Lairce Lucas dos Santos e, meu pai, Sérgio Pio da Silva, por sempre batalharem pela educação minha e de meu irmão. Obrigado por me apresentarem à arte, o samba e o real significado de pretitude.

À meu irmão mais velho, o cantor Caio Oiak, por compartilhar da mesma paixão pelo samba. Esta pesquisa é fruto direto das nossas trocas.

À Malu Pupo, pela disponibilidade, criticidade, interesse e atenção para comigo, durante o percurso desta pesquisa e, sobretudo, durante os anos enquanto aluno de licenciatura do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP. De fato, sua presença foi crucial durante toda minha formação.

A todo corpo de componentes do Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba Morro da Casa Verde, por me acolherem e ressignificarem os sentidos desta pesquisa.

À Fenda do Biquini, que durante três anos desta graduação pude chamar de casa. Darlene Maravilha, Larissa Cavalcante e Lux Machado, nosso afeto, apoio e capacidade de sonhar em quarteto, me catapultaram para os voos alçados nesta pesquisa. Obrigado pela arte. Obrigado pela amizade.

À toda turma da 017, por terem feito parte de minha trajetória acadêmica nestes cinco anos de graduação.

À turma da disciplina de PTII pela intensa troca acerca de nossas pesquisas, incertezas e vontades. Agradeço especialmente às colegas, Nalice Rangel, Diego Camelo, Julia Lima, Lilian Gomes, Maria Fernanda Machado, Rafael Sousa e Valmir Paulino, com quem pude me encontrar ao longo de minha trajetória dentro da USP.

Todas vocês, de alguma forma participaram ativamente sobre a construção de minhas imaginações políticas sobre o mundo.

À coletivA Ocupação, por sempre manter estreita a relação entre arte e educação em minha vida. Me mostrando desde sua gênese, nas ocupações das escolas públicas em 2015 e 2016, o quão poderosa pode ser a experiência de educação popular em espaços informais.

À Harun Azizi, Jean Tible, Martha Kiss Perrone e Otávio Bontempo, por me possibilitarem acesso à materiais importantíssimos para minha formação e escrita desta monografia.

“O samba é meu dom.

Aprendi bater samba ao compasso do meu
coração.

De quadra, de enredo, de roda, na palma da
mão

De breque, de partido alto, e o
samba-canção...”

(**O Samba é meu dom**, Wilson das Neves)

RESUMO

PIO DA SILVA, Ícaro Gabriel. Escolas de Samba: Nas encruzilhadas da educação artística informal, a pedagogia de bamba. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho, tem como premissa a investigação das escolas de samba da cidade de São Paulo, enquanto espaços de educação informal que oferecem formação artística para seus frequentantes, aqui referenciados como **sambistas**. Utilizando da intercambialidade entre conhecimentos históricos, sociológicos e filosóficos em fricção com conhecimentos das artes cênicas e da pedagogia, tal pesquisa é um trabalho teórico-prático, que visa estreitar as relações entre cultura e educação, no que tange às produções poético-intelectuais de coletividades amefricanas¹ em território brasileiro. Logo, aqui salientam-se tais experiências enquanto uma encruzilhada de possibilidades, onde reside a educação decolonial como prática de liberdade.

Palavras Chave: Escola de samba - samba paulistano - carnaval negro - educação informal - interdisciplinaridade - encruzilhada - pedagogia de bamba.

¹ “As implicações políticas e culturais da categoria de *Amefricanidade* (*“Amefricanity”*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada...” (GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 76, (jan./jun.), 1988)

LISTA DE FIGURAS²

Figura 1 - EXÚ.....	11
Figura 2 - ENCRUZILHADA.....	11
Figura 3 - ENCRUZILHADA - ESCOLA DE SAMBA.....	18
Figura 4 - MAPA DAS ESCOLAS DE SAMBA DA CIDADE DE SÃO PAULO.....	20
Figura 5 - LOGO DA LIGA SP COM BRASÕES DAS SUAS QUATORZE AGREMIações.....	22
Figura 6 - AS TRÊS DIVISÕES DAS AGREMIações DA LIGA SP.....	22
Figura 7 - MAPA DO SAMBÓDROMO DO ANHEMBI.....	23
Figura 8 - BATUQUE DE UMBIGADA.....	35
Figura 9 - JONGO.....	36
Figura 10 - SAMBA DE BUMBO.....	37
Figura 11 - GRUPO BARRA FUNDA.....	45
Figura 12 - MADRINHA EUNICE.....	52
Figura 13 - BRASÃO G.R.C.S. ESCOLA DE SAMBA MORRO DA CASA VERDE...57	
Figura 14 - SEDE DA MORRO DA CASA VERDE.....	58
Figura 15 - ENCRUZILHADA - SABER CARNAVALESCO.....	62
Figura 16 - MESTRE MARCEL & BATERIA DA MORRO DA CASA VERDE.....	65
Figura 17 - ENSAIO DE REPIQUE NA ESCOLA MIRIM DA MORRO DA CASA VERDE.....	67
Figura 18 - ENSAIO DE CHOCALHO NA ESCOLA MIRIM DA MORRO DA CASA VERDE.....	67
Figura 19 - COREÓGRAFO GUSTAVO & COMISSÃO DE FRENTE DA MORRO DA CASA VERDE	69

² Todas as imagens que se configuram enquanto formas de aglomeração, onde não existe a utilização de máscara, foram feitas durante ou antes dos desfiles de carnaval de fevereiro de 2020 (pré-pandemia de COVID-19).

Figura 20 - ENSAIO DA COMISSÃO DE FRENTE DA MORRO DA CASA VERDE.....	71
Figura 21 - BRASÃO DA ALA DAS PASSISTA DA MORRO DA CASA VERDE.....	73
Figura 22 - INTEGRANTES DA ALA DAS PASSISTAS DA MORRO DA CASA VERDE.....	74
Figura 23 - A MORRO DA CASA VERDE DURANTE A PANDEMIA PROMOVE AÇÃO COMUNITÁRIA DE DISTRIBUIÇÃO DE MARMITAS NAS DEPENDÊNCIAS DO BARRACÃO.....	77
Figura 24 - CARRO ABRE ALAS DA MORRO DA CASA VERDE NO DESFILE DE 2020.....	81
Figura 25 - ENCRUZILHADA - PEDAGOGIA DE BAMBA.....	84

SUMÁRIO

<i>I - Apresentação</i>	<i>10</i>
1. Encruzilhada enquanto categoria analítica.....	10
2. Escolas de Samba.....	13
2.1 Educação informal como prática de Liberdade.....	13
2.2 Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba.....	17
2.3 Os desfiles.....	23
 <i>II - Histórico</i>	 <i>30</i>
3. Batuque e Samba.....	30
3.1 Sobre as raízes do batuque, a flor do samba.....	30
3.2 Samba Rural Paulista.....	33
4. Samba Urbano Paulistano.....	39
4.1 Folguedos, festividades e associações negras.....	39
4.2 Primeiro vieram os Cordões Carnavalescos.....	44
4.3 Depois, as Escolas de Samba.....	51
4.4 G.R.C.S. Escola de Samba Morro da Casa Verde.....	56
 <i>III - Processos de Ensino e Formação.....</i>	 <i>61</i>
5. Ensino de linguagens artísticas nas Escola de Samba.....	61
5.1 Ensino Carnavalesco.....	61
5.2 Ensino de Música.....	64
5.3 Ensino das Artes Cênicas.....	69
5.4 Ensino de Artes Plásticas.....	76
6. Pedagogia de Bamba.....	83
 <i>IV - Considerações Finais.....</i>	 <i>88</i>
7. A que custo sobrevive o samba que não morre?.....	88
 <i>V - Referências Bibliográficas.....</i>	 <i>95</i>

I - APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO 1: ENCRUZILHADA ENQUANTO CATEGORIA ANALÍTICA

A presente pesquisa se funda prioritariamente no interesse de transgredir com as epistemologias³ que usualmente engendram as estruturas, e a produção de conhecimento acadêmico. Direcionando-nos ao âmago do propósito artístico-intelectual contido neste escrito, temos a incorporação de cosmovisões afrolatinas em detrimento de epistemes eurocêntricas, enquanto motor deste trabalho. Portanto, esta pesquisa se propõe ao deslocamento para fora da hegemonia intelectual vigente, utilizando da fricção entre diferentes formas de conhecimento. Assim, empenhando-se na busca de uma compreensão de mundo, que resida no seio do pensamento decolonial, aqui alinhado às mesmas perspectivas presentes na situação narrada por Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p.16), onde “Ao evitar o paradoxal risco de colonização intelectual da teoria pós-colonial, a rede de pesquisadores da decolonialidade lançou outras bases e categorias interpretativas da realidade a partir das experiências da América Latina.”

O que nos coloca diante da prerrogativa de analisar o colonialismo, a sociedade e a cultura na América Latina, tendo em vista epistemologias que provenham da mesma. Logo, ao nos atentarmos ao território brasileiro e, indo ao encontro das cosmovisões afro-brasileiras, temos o culto ao orixá Exú, enquanto um terreno repleto de conceitos, ideias e formas, as quais me proporcionam um arcabouço familiar, parte do meu repertório de vida, onde irei abrir os caminhos para articular as ideias aqui empregadas.

Cultuado em religiões de matriz africana, esse ser divino está presente em países como Brasil, Cuba, Haiti, dentre outros. Este orixá se apresenta como um mensageiro entre o mundo físico e o mundo espiritual, sendo este, a divindade do

³ “Teorias ou princípios de conhecimento. Campos de conhecimento teórico, conceitual e metodológico conformados em noções de “disciplinas” e áreas.” (Silva, Luciane da. *Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica* Germaine Acogny / Luciane da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018, p. 25)

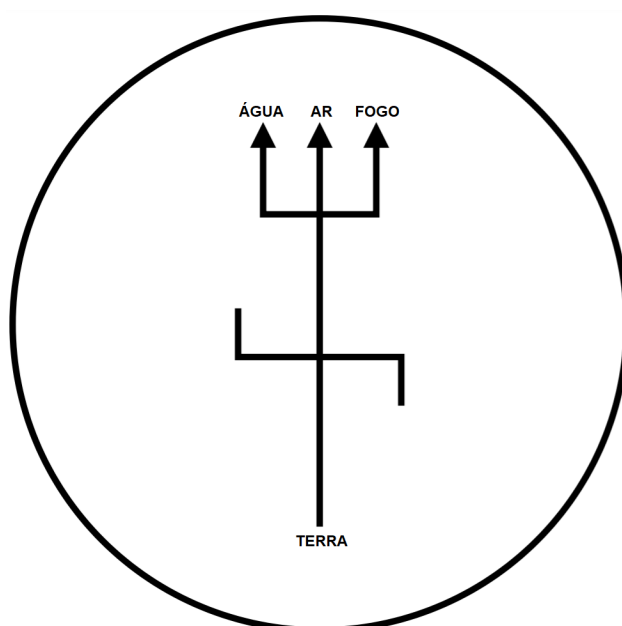
movimento, da comunicação e da sexualidade, que também é detentora do fogo. Sempre habitando um lugar de ambivalência, Exú supera o maniqueísmo entre bem e mal, criando uma terceira via, que dialoga com a contradição inerente à humanidade, o que faz com que o mesmo ocupe o intitulado “caminho do meio”.

Figura 1 - EXÚ



Fonte: Disponível no Pinterest.⁴

Figura 2 - ENCRUZILHADA



⁴ Disponível em: <<https://pin.it/4Kq5YPo>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

Fonte: Acervo de imagens editadas pelo autor.⁵

No Brasil, esta divindade se faz presente no Candomblé, na Umbanda e na Quimbanda. Exú é comumente cultuado enquanto senhor das ruas, estradas, vias de passagem e encruzilhadas, sendo esta última, possível de se enxergar no tridente de três pontas, objeto com o qual mesmo também é costumeiramente representado. Tal objeto é uma representação concreta de uma encruzilhada, uma vez que possui quatro pontas que se cruzam.

Na umbanda, além do orixá, o nome “Exú” se refere a linha de entidades espirituais de luz, que são arregimentadas pelos orixás, estando presentes na terra para auxílio e suporte nos trabalhos espirituais feitos nesse plano. Dentro desta religião, as quatro pontas da figura do tridente são comumente associadas aos quatro elementos da natureza, sendo este o fundamento para organizar diferentes tipos de linhas de Exus.

Logo, seguindo o caminho de Exú, enquanto senhor da comunicação e edificador do conhecimento, aqui nos colocaremos em interlocução com a obra “Pedagogia das Encruzilhadas”, onde Luiz Rufino traz este orixá como *loci* de enunciação para riscar uma pedagogia antirracista e decolonial assente em seus princípios e potências. “As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam.” (RUFINO, Luiz. 2018, p.75).

Tal ação é decisiva nesta monografia, ao gerar campo sobre a dupla figura do tridente-encruzilhada, enquanto uma forma que pode ser utilizada na qualidade de categoria analítica. Sendo uma ferramenta capaz de transformar o modo de produção intelectual presente na academia, ao prospectar as experiências suscitadas nesta pesquisa, enquanto vivências que descendem, se estruturam e se nutrem das perspectivas afro-orientadas⁶ de ser e estar no Brasil.

⁵ Acervo de imagens editadas, a partir de materiais coletados no google imagens através da pesquisa dos termos “Encruzilhada de Exú” e “Tridente de Exú”.

⁶ Afro-orientação: Nossa ideia de afro-orientação consolida-se primeiramente como um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das formas africanizadas de escritas de si que compõem o corpo brasileiro. (Silva, Luciane da. Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny / Luciane da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018, p. 25)

CAPÍTULO 2: ESCOLAS DE SAMBA

2.1 Educação informal como prática de liberdade

A educação, sobretudo a de caráter público, até hoje segue sendo um objeto extremamente caro quando refletimos sobre o desenvolvimento da sociedade brasileira. Após o resultado das urnas em outubro de 2018, quando um fascista, inimigo declarado do próprio país, foi eleito democraticamente presidente da república, eu e por certo todas as pessoas que não votaram em Jair Messias Bolsonaro, tivemos como principal questionamento: “onde foi que erramos?”

Dentro da massiva cadeia de erros possíveis de se listar, sigo apontando para a educação, como um dos principais campos de formação de um povo, que infelizmente, tem sido vítima de negligência durante toda a construção do país. Desde que o Brasil é Brasil, a educação seguiu durante muito tempo enquanto artigo de luxo ou de catequização, o que fez com que o oferecimento da educação pública seguisse com dificuldade ao longo da consolidação da sociedade brasileira. A situação é tão grave, que faz pouco mais de três décadas da promulgação da Constituição Federal de 1988, onde pela primeira vez, no art. 205, a educação foi reconhecida como dever do Estado, da família e da sociedade. Isto é, fazem apenas três décadas, que em termos houve uma real responsabilização do Estado pela educação brasileira, ao reconhecê-la enquanto um direito de todos, que possui obrigação de estrito cumprimento. Portanto, dentro deste pouco tempo de reconhecimento da educação enquanto responsabilidade estatal-social, é possível notar o quanto a educação pública brasileira está engatinhando.

Mais do que me reportar à história da educação brasileira, minhas inquietações se consolidam quando olho para minhas próprias experiências como aluno integralmente formado pela escola pública, que durante o ensino médio chegou ao ápice de ter que ocupar a própria escola contra seu fechamento e sucateamento. Tal narrativa só tende a piorar, quando levo em consideração minhas experiências na qualidade de estagiário de licenciatura em Artes Cênicas, onde

pude acompanhar como o Estado maltrata a categoria docente e profissionais da educação em geral.

Sempre que me reporto ao ambiente da escola pública, só consigo traçar imaginações políticas de luta e urgência, o que me faz enxergar a educação pública brasileira como uma grande trincheira, situada dentro de uma guerra que acontece em território brasileiro há 522 anos. Tal fato me faz pensar que, nossa educação só será verdadeiramente libertadora, quando não estiver mais sitiada pelo colonialismo. Tal crença se funda na acepção do texto “Colonialismo Insidioso”, onde:

“Uma reflexão mais aprofundada sobre os últimos sessenta anos, leva-me a concluir que o que quase terminou com os processos de independência do século XX foi uma forma específica de colonialismo, e não o colonialismo como modo de dominação. A forma que quase terminou foi o que se pode designar por colonialismo histórico caracterizado pela ocupação territorial estrangeira. Mas o modo de dominação colonial continuou sob outras formas e, se as considerarmos como tal, o colonialismo está talvez hoje tão vigente e violento como no passado. Para justificar esta asserção é necessário especificar em que consiste o colonialismo enquanto modo de dominação. Colonialismo é todo o modo de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais.” (SANTOS, 2018).

Ainda que o Brasil não faça parte da remessa de países que passaram por processos de independência no século XX, somos um país que, igualmente a estes, foi vítima do supracitado colonialismo histórico durante séculos. Por tanto, é importante assumirmos que o colonialismo continua agindo no Brasil. O que consequentemente, faz com que a educação pública oferecida esteja baseada neste modo de dominação. Por conta disto, a mesma não teve ferramentas suficientes para evitar a eleição de um governante que tem sua popularidade calcada na necropolítica⁷. Que pasmem! Opera na mesma linha do que Santos cita como: “degradação ontológica das populações dominadas por razões etno-raciais”.

Logo, toda essa estrutura foi o que possibilitou um homem branco, declaradamente racista, ser eleito presidente de um país, que é descrito como

⁷ “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer.1 Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBÉ, A. Public Culture - Necropolitics. Vol. 15. Nº 1. Duke University Press. 2003, p. 11-12)

composto por: “outros quase brancos/Tratados como pretos/Só pra mostrar aos outros quase pretos/E são quase todos pretos/Como é que pretos, pobres e mulatos/E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados” (GIL E VELOSO, 1993).

Todavia, em meio ao caos que nos faz entender que o resultado das eleições de 2018, talvez, seja uma profecia que é escrita com sangue desde o início do Brasil, não creio que apenas o terror seja uma opção. Logo, dentro dos escritos de Bell Hooks, consigo encontrar uma solução.

“Essa transição das queridas escolas exclusivamente negras para escolas brancas, onde os alunos negros eram sempre vistos como penetras, como gente que não deveria estar ali, me ensinou a diferença entre a educação como prática da liberdade e a educação que só trabalha para reforçar a dominação.” (HOOKS, 2017, p.12)

No trecho supracitado, Hooks narra a partir de seu lugar enquanto professora negra, em um sistema educacional que residia dentro da segregação racial estadunidense. Não muito diferente da vida do outro lado da linha do equador, o Brasil, onde mais da metade da população é negra (aproximadamente 56,1%, segundo dados do IBGE em 2020), sofre de uma segregação racial e socio economica latente. Fato este, que não chega a ser espantoso se ouvirmos atentamente alguns discursos do presidente da república ou, se olharmos a taxa de mortalidade da população negra e os gráficos de comparação entre rendimento salarial por raça.

Logo, me valendo da diferença que Hooks traça entre dois tipos diferentes de educação - a da dominação e a da liberdade, é possível salientar que desde o início da construção do Brasil, em vias do colonialismo, as primeiras experiências educacionais com os jesuítas marcam a presença de uma educação feita para reforçar a dominação. Sendo este, traço marcante para a futura consolidação do Brasil como projeto de nação, que não atoa, foi feita para dar errado. Logo, vendo o Brasil dando errado com Bolsonaro, é impossível não associar a figura do mesmo à vigente ideologia neofacista, enquanto uma continuação histórica da colonização.

Portanto, sem criar uma visão polarizada e essencialista, aqui, entendo a educação formal oferecida pelo Estado brasileiro, enquanto um sistema historicamente carregado de interesses de origem colonial, que por vezes virá na linha do que Hooks (2017, p.12) cita como a “educação que só trabalha para reforçar a dominação”. Logo, procuro justamente pela via da educação como prática de liberdade, que na experiência de Hooks está expressa pelas escolas exclusivamente negras, que nasceram como resposta à segregação racial que só queria proporcionar educação para os brancos. Pois é neste território da educação que sobrevive entre frestas, nascendo da luta de grupos racializados, que é onde irei me aterrisar.

Para além do recorte racial, ao entender a educação formal sem negar sua importância, mas enxergando-a como brecha para o pensamento colonial, consequentemente, opto pelo oposto radical. Assim, eu aponto para a educação informal. Sendo esta via de educação, a que ocorre geralmente fora da estrutura curricular colocada institucionalmente pelo Estado, se pautando no intercâmbio de conhecimentos a partir das práticas e interações culturais. As quais, geralmente, são mediadas por agentes culturais, educadoras populares, coletivos, famílias e comunidades.

Logo, por conta de minha formação acadêmica, e tipo de ação no mundo, escolho olhar para a educação informal de escopo artístico, me localizando nas experiências que acontecem em espaços que também são frutos da luta anticolonial e anti racista, onde ocorrem processos formativos, que estão inteiramente ligados às dinâmicas de ensino aprendizagem pautadas nas tradições culturais, imaginações políticas e repertórios incorporados⁸ de comunidades racializadas. As quais lutam para manter sua ontologia. O que podemos traduzir como a continuidade de sua existência e preservação de suas próprias vidas, o que já é uma grande resposta a esse desgoverno genocida.

⁸ “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto-, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível.” (TAYLOR, D. O arquivo e o repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas. Editora UFMG. 2013 p.49)

2.2 Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba

Ao prospectar minuciosamente minha trajetória de vida, eu tomei a saudosa - e ao mesmo tempo calculada - decisão de investigar o primeiro espaço majoritariamente negro, onde tive oportunidade de vivenciar a experiência educacional informal libertadora que ratifico no subcapítulo anterior. Sendo assim, iniciei uma investigação acerca das escolas de samba da cidade de São Paulo, não como objeto, mas como local de aprofundamento, reflexão e crítica, possibilitando a execução da presente pesquisa.

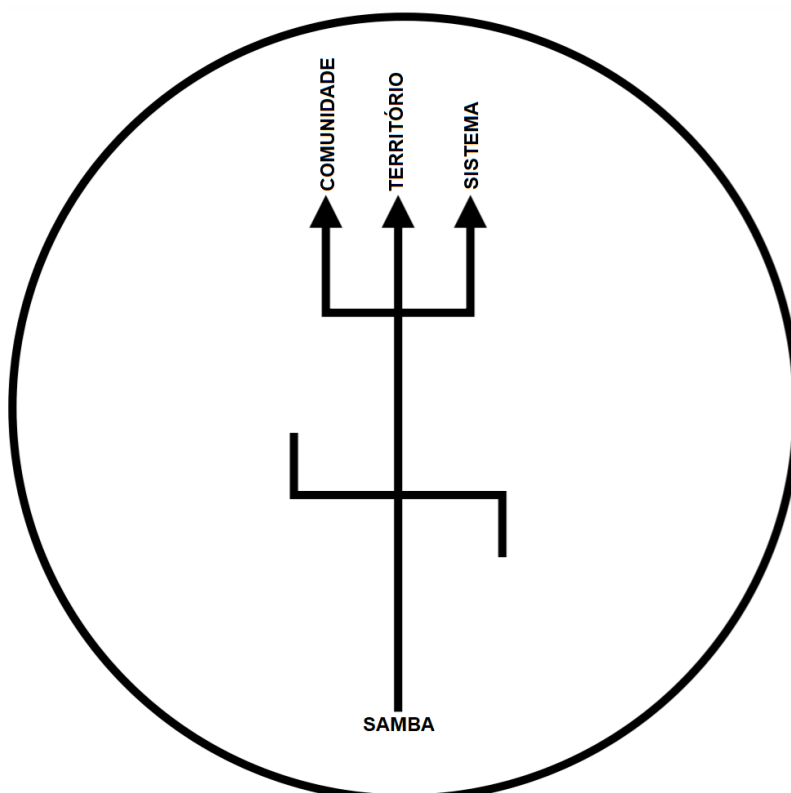
As possibilidades de existência são inúmeras. As escolas de samba estão para a cidade de São Paulo, assim como alguns planetas estão para o sistema solar. Cada escola de samba é um mundo completamente vasto, de certo, existe uma série de estruturas, linhas de funcionamento e organização que são comuns entre as escolas, porém, a vivência do samba se mostra plural no coração de cada uma.

É importante salientar que as experiências e conhecimentos produzidos dentro deste complexo espaço, inter cruzam diferentes epistemologias e áreas do conhecimento. Contudo, em meio às encruzilhadas de saberes que competem ao samba, nesta pesquisa, a proposta central é de nos atentarmos ao campo das artes, enquanto conjunto de linguagens articuladoras de uma experiência de educação informal. Cujo o desdobramento se dá no oferecimento de processos de formação artística para com os sambistas, que são os sujeitos que ocupam e vivenciam o espaço das escolas de samba.

No que tange a minha memória afetiva, o primeiro espaço coletivo onde tive contato com música, artes cênicas e artes plásticas, foi em uma escola de samba. Sobretudo, o processo de identificação contido no fato de se tratar de uma manifestação cultural afro-brasileira, foi o que possibilitou eu me entender enquanto corpo negro também capaz de me comunicar artisticamente. Ou seja, indo na contramão da hegemonia cultural brasileira, que muitas vezes nega o espaço da negritude na produção artística, as escolas de samba me mostraram desde cedo que a negrada faz festa, arte e política, de maneira simultânea e coletiva.

No que se refere ao institucional, a sigla GRCSES⁹ (Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba) é o termo que designa estas agremiações populares, responsáveis por fomentar e disseminar o samba e o carnaval, oferecendo à população da cidade um espaço de interação, troca, lazer e preservação do patrimônio cultural afro brasileiro.

Figura 3 - ENCRUZILHADA - ESCOLA DE SAMBA



Fonte: Acervo de imagens editadas pelo autor.

Além do próprio **samba**, ao qual o capítulo 2 inteiro desta monografia está destinado a discorrer sobre, temos **comunidade**, **território** e **sistema**, como pontos presentes na encruzilhada das escolas de samba, dando liga ao cimento e sustentação aos muros, que fundamentam a existência desses espaços no Brasil.

Localizando-nos em meio à São Paulo, a maior cidade do continente americano (com população de estimada em mais de 12 milhões de habitantes)¹⁰,

⁹ Sigla criada por Paulo Benjamin de Oliveira, importante sambista da Portela, que teve a ideia de nomear a escola sobre a alcunha de grêmio recreativo.

¹⁰ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>>. Acesso em 20 de fev. 2022.

temos as escolas de samba como pontos de cultura, que dentro da dinâmica multicultural da metrópole, permanecem sendo espaços onde o repertório tradicionalmente afro-paulistano se faz presente. Assim, tendo em seu alicerce a herança da pretitude responsável por erguer essa cidade, sendo tal presença recorrentemente apagada e subjugada dentro da história oficial do município.

Marcada pela forte presença da **comunidade**, as escolas de samba atualmente são espaços caracterizados por encontros intergeracionais, interracial, interclassistas, onde inclusive é possível enxergar diversidade de identidades e expressões de gênero. A comunidade da escola costuma ser plural, reunindo desde moradores do bairro onde a mesma é sediada, até agremiados moradores de outros cantos da cidade. A unificação de tais comunidades com suas escolas é em suma marcada pelo amor ao samba, pela hereditariedade cultural e pela busca de interação social. Desta maneira, é possível vermos um corpo coletivo composto por gerações de famílias inteiras, artistas de diferentes linguagens, artesãos, comerciantes, agentes culturais, pessoas festeiras e amantes do carnaval. Sendo que, dentro deste contingente, aquela parcela que possui caráter fixo e se entende enquanto agremiados da escola, aqui iremos considerar como **sambistas**, que é o grande público presente nos processos de ensino aprendizagem das escolas de samba, tema este, que será abordado mais adiante .

Sobrevivendo a uma série de tensões no que concerne ao **território**, as mesmas podem ser vistas como navegações, que gingam entre os mares de arranha-céus que formam São Paulo. Podendo estar situadas desde pequenas garagens até grandes quadras e galpões, tais associações populares, marcadas por praticar, cultivar e preservar a cultura do samba e do carnaval, se compreendem em aproximadamente setenta escolas pulverizadas pela cidade de São Paulo, com concentração nas zonas leste e norte.

De início, as escolas foram formadas ao longo do século XX, em bairros tradicionalmente negros do centro de São Paulo. Contudo, por conta da descentralização da ocupação negra no município e, por causa do processo de gentrificação da cidade, a presença das escolas passou a ir para as margens.

Fazendo com que hoje, seja possível vermos escolas localizadas, tanto em distritos da periferia, quanto em áreas mais centrais, podendo estar presentes em regiões economicamente mais vulneráveis ou mais abastadas.

Figura 4 - MAPA DAS ESCOLAS DE SAMBA DA CIDADE DE SÃO PAULO



Fonte: “Carnaval 2018 em São Paulo” pelo site G1.¹¹

Responsáveis por comporem as dinâmicas dos setores de cultura e turismo em seus bairros sedes, tais espaços durante o ano oferecem atividades culturais, sociais e de lazer como: shows, festas, comemorações de feriados, bailes, rodas de samba, espetáculos, feijoadas, cursos de dança, teatro, música, capoeira, aulas de artes marciais, ginástica artística, concursos de beleza, sorteios, bingos, competições desportivas, campanhas de arrecadação, encontros beneficentes, dentre outras atividades. Isto é, além dos ensaios gerais para o evento de maior magnitude, que é o desfile da semana de carnaval.

Certamente, as escolas de samba possuem múltiplas ações, contudo, iremos nos atentar apenas para as ações que possuem a cultura do samba, enquanto grande aglutinadora e catalisadora das experiências artísticas presentes neste espaço. As quais, acabam na maioria das vezes ligadas ao grande desfile

¹¹ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2018/noticia/sao-paulo-tem-70-escolas-de-samba-saiba-onde-estao-cada-uma.ghtml>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

carnavalesco, que é o que mobiliza todas as linguagens artísticas ali presentes, colocando-as em função da construção coletiva do evento.

Ao mergulharmos na estrutura organizacional das escolas de samba, é possível delinear a importância de um **sistema**, que dita como as escolas operam internamente e externamente. Tais espaços, também se configuram dentro de uma faceta institucional, caráter conquistado após a oficialização do carnaval e dos desfiles de escolas de samba. Logo, atuando em conjunto às políticas públicas e, agindo a partir do diálogo com órgãos públicos de cultura e turismo, as escolas passam, também, a ocupar o papel de intermediar as relações de uma fatia da cultura do samba e do carnaval em relação às diretrizes e interesses estatais.

Como exemplo disto, temos a **LIGA SP (Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo)**, como um órgão civil fundado em 1986. Responsável pela administração geral das trinta e quatro maiores escolas da cidade, que são pertencentes aos três principais grupos do carnaval paulistano. A Liga SP é quem organiza os desfiles das escolas de samba, do momento do repasse de recursos financeiros da prefeitura e de alguns patrocinadores, até o dia do desfile, se estendendo, também, até a apuração final da competição. Tal associação surgiu após anos de atuação da **UESP (União das Escolas de Samba Paulistas)**, órgão civil fundado em 1973, que durante certo tempo foi a primeira responsável por representar todas as escolas de samba de São Paulo. Entretanto, hoje em dia, seus trabalhos apenas dizem respeito à administração de blocos carnavalescos e escolas de samba menores. Estas organizadas em seis divisões de grupos, que contam atualmente com 63 filiadas, realizando desfiles fora do sambódromo, ocupando as ruas dos bairros do Butantã e Vila Esperança.

Figura 5 - LOGO DA LIGA SP COM BRASÕES DAS SUAS QUATORZE AGREMIÇÕES



Fonte: Página da LIGA SP no Foursquare.¹²

Figura 6 - AS TRÊS DIVISÕES DAS AGREMIÇÕES DA LIGA SP

GRUPO ESPECIAL (PRIMEIRA DIVISÃO)	GRUPO DE ACESSO I (SEGUNDA DIVISÃO)	GRUPO DE ACESSO II (TERCEIRA DIVISÃO)
Acadêmicos do Tucuruvi	Morro da Casa Verde	Brinco da Marquesa
Colorado do Brás	Camisa Verde e Branco	Camisa 12
Mancha Verde	Mocidade Unida da Mooca	Uirapuru da Mooca
Tom Maior	Independente Tricolor	Primeira da Cidade Líder
Unidos de Vila Maria	Estrela do Terceiro Milênio	Unidos de Santa Bárbara
Acadêmicos do Tatuapé	X-9 Paulistana	Torcida Jovem do Santos
Dragões da Real	Leandro de Itaquera	Nenê de Vila Matilde
Vai-Vai	Pérola Negra	Unidos do Peruche
Gaviões da Fiel		Imperador do Ipiranga
Mocidade Alegre		Amizade da Zona Leste
Águia de Ouro		Tradição Albertinense
Barroca Zona Sul		Dom Bosco
Rosas de Ouro		
Império de Casa Verde		

Fonte: Acervo de imagens editadas pelo autor.¹³

Olhando para as divisões que organizam as 34 maiores escolas, conseguimos entender como o desfile do carnaval é sistematizado. A primeira divisão corresponde

¹² Disponível em:

<<https://pt.foursquare.com/v/liga-das-escolas-de-samba-de-s%C3%A3o-paulo/5147ac90e4b0d925f69936e7>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

¹³ Tabela criada a partir de informações sobre as divisões da LIGA SP. Disponível em:

<<https://ligasp.com.br/desfiles/>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

ao “Grupo Especial”, seguido pelo “Grupo de Acesso 1” (segunda divisão) e o “Grupo de Acesso 2” (terceira divisão). A primeira divisão é formada por quatorze escolas de samba, sendo essas, as responsáveis pela abertura do festejo carnavalesco no sambódromo. Nesta divisão, temos aquelas que dentro da competição entre as agremiações, são consideradas como “as melhores escolas”¹⁴, ocupando o topo do pódio - no que tange à classificação geral das escolas de São Paulo, que é produto direto da pontuação acumulada na apuração dos desfiles. Em seguida, temos a segunda divisão formada por oito escolas de samba, enquanto a terceira divisão é formada por doze escolas de samba, que têm a responsabilidade de encerrar os desfiles.

2.3 Os desfiles

Figura 7 - MAPA DO SAMBÓDROMO DO ANHEMBI



Fonte: Site Vida de Turista.¹⁵

Um dos principais eventos carnavalescos da cidade de São Paulo, são os desfiles realizados pelas escolas da **LIGA - SP**, que possuem raiz na tradição de folguedos carnavalescos¹⁶, ocorrendo durante quatro noites seguidas de carnaval. O que desde 1977, era realizado na Avenida Tiradentes, com o aumento do público do evento, acabou se mudando em 1991, com a inauguração do **Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo**, a partir de uma parceria da Prefeitura de São Paulo com a

¹⁴ Este termo está entre aspas, pois há controvérsias em relação ao padrão de qualidade posto pelo carnaval, uma vez que, as escolas consideradas melhores são aquelas que possuem grande acúmulo de capital, assim, possibilitando a feitura de desfiles dentro do padrão mercadológico do carnaval.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.vidadeturista.com/artigos/como-e-o-sambodromo-do-anhembi.html>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

¹⁶ Tipo de manifestação, que será melhor descrita no capítulo 4.

empresa de capital aberto, Anhembi. Localizada no bairro da Casa Verde, tal edificação que é popularmente conhecida como **Sambódromo do Anhembi**, é um conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer, tendo suas dimensões gigantescas, compreendidas em grandes arquibancadas e, uma pista central com 530 metros de comprimento por 14 metros de largura.

A sexta-feira e sábado de carnaval são ocupadas pelo grupo especial, que se divide entre os dois dias (sete escolas em cada dia), assim, realizando o evento de maneira fixa dentro do período das 23h da noite até as 05h da manhã. O domingo de carnaval é ocupado pelo grupo de acesso 1, que tem suas oito escolas desfilando entre 21h e 04h da manhã, enquanto na segunda-feira o grupo de acesso 2 tem suas doze escolas desfilando das 20h às 05h da manhã.

De acordo com a última edição (2020) do Regulamento Oficial do Grupo Especial e do Grupo de Acesso I, cada escola possui o tempo mínimo de 55 minutos e o tempo máximo de 65 minutos para a realização de seu desfile. Uma vez que a escola complete o percurso do sambódromo fora deste tempo, a mesma está sujeita à penalização prevista em regulamento, onde haverá desconto de sua pontuação geral no momento da apuração. Além do tempo, as escolas possuem algumas obrigações a serem cumpridas para poderem desfilar, sendo estas:

- ter no mínimo dois mil componentes (pessoas desfilando).
- ter exatos cinco carros alegóricos.
- ter no mínimo seis e no máximo quinze componentes na Comissão de Frente.
- ter no mínimo cinquenta componentes na Ala das Baianas.
- ter no mínimo um casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

A partir destas obrigações, encontramos uma estrutura comum entre as escolas, caracterizada por um desfile, que divide seus componentes em diferentes alas, dentre muitas destas alas, alguns tipos de agrupamentos se repetem estruturalmente, sendo eles:

- **Comissão de frente:** Trata-se do primeiro contingente humano fantasiado, responsável por abrir o desfile e saudar o público. Possui forte caráter teatral e coreográfico, sempre estando à frente do primeiro carro alegórico (o abre-alas). Segue sendo uma das alas mais antigas e tradicionais dos desfiles.
- **Mestre-Sala e Porta-Bandeira:** Tendo o papel de porta-estandarte, é o casal responsável por ostentar, apresentar e guardar o pavilhão da escola durante o desfile. Dançando de maneira sublime, com muita graça e elegância. Em geral nos desfiles, existem de três a quatro casais, se tornando muito comum também termos a versão mirim deste importante componente.
- **Ala das Passistas:** Tendo em média de 40 a 50 componentes, geralmente é composta por homens e mulheres sambistas, que possuem grande habilidade corporal quando o quesito é dança. Assim, incorporando os personagens das passistas e dos malandros, que ocupam a pista, jogando entre si, contagiando e impressionando o povo ao festejar com muito samba no pé.
- **Ala das Baianas:** Originalmente é composta por senhoras sambistas, mas atualmente vem ganhando presença de sambistas mais jovens. É uma ala onde os componentes têm sua fantasia caracterizada pela personagem da baiana, vestindo normalmente uma saia armada e comprida, junto de uma bata com rendas, turbantes, colares, pulseiras e braceletes. Responsável por homenagear as matriarcas do samba, as tias baianas¹⁷, estabelecem continuação a uma presença recorrente da tradição negra carnavalesca, sendo esta ala uma das mais antigas na cultura dos desfiles.
- **Ala das Crianças:** Composta unicamente por crianças sambistas, tendo geralmente como limite os 12 anos de idade.
- **Velha-Guarda:** Geralmente composta por sambistas idosas, sendo elas fundadoras e membros antigos da escola, que desfilam com roupas de gala, trazendo a longa estrada de samba enquanto motivo de ostentação e orgulho.
- **Bateria:** Orquestra de percussão, geralmente composta por 250 a 300 percussionistas, que regidos pelo apito do Mestre de Bateria, tocam surdos, caixas, chocalhos, tamborins e repiques, além de outras variações de

¹⁷ “Denominação pela qual foram conhecidas as líderes, em geral ialorixás, da comunidade baiana estabelecida no centro da cidade do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século 19, no espaço mais tarde referido como ‘Pequena África’.” (LOPES, N. SIMAS, L. A. Dicionário da História Social do Samba. Civilização Brasileira. 2021, p.163)

instrumentos de percussão considerados complementares. Junto da bateria, existe a corte, responsável por sambar à frente desta ala musical. Tal grupo é composto geralmente por rainhas, princesas e musas, que costumam ser mulheres símbolos de beleza, que originalmente deveriam ter samba no pé. Ao depender da escola, a corte será composta por representantes da comunidade ou por celebridades.

- **Ala de Compositores:** Grupo pequeno, composto por compositores e cantores. É um grupo formado pelas vozes responsáveis por “puxar” o samba enredo, cantando no microfone, nos ensaios e durante o desfile. Tendo, também, o papel de fazer o “esquenta”, puxando canções antigas e gritos de guerra da agremiação. Tal prática é o que muitas vezes deixa o intérprete conhecido pela alcunha de “puxador”.
- **Diretoria:** Grupo pequeno, composto geralmente pelas dirigentes da escola, coordenadoras e outras funções cabeça dentro da hierarquia da agremiação.

Além destas alas, que quase sempre vemos presentes no chão - com exceção da diretoria, dos compositores, da velha-guarda e das crianças que costumam oscilar de lugar - temos também as fantasias e componentes alegóricos (os carros) que são fruto do trabalho de pessoas e grupos como:

- **Carnavalesco:** É quem lidera as equipes de trabalho dentro da organização do desfile, principalmente, no que tange as fantasias e signos de cada ala e componentes alegóricos. Por vezes é responsável pela criação e concepção do enredo, e de certo, tem a importante tarefa de concretizar o enredo em um grande espetáculo visual.
- **Costureiras e Figurinistas:** Responsáveis pela confecção indumentária, são as pessoas que fazem as fantasias, muitas vezes ajudando a planejar, desenhar e realizar as ideias propostas pelo carnavalesco para o enredo.
- **Aderecistas:** Responsáveis por cuidar de adereços, objetos e apetrechos, podendo esses compor as fantasias ou os carros alegóricos.
- **Cenógrafos:** Responsáveis pelo trabalho de serralheria, marcenaria e confecção geral dos carros alegóricos.

Enquanto a escola tem a tarefa de que tudo flua no desfile, simultâneo à isto existe uma tarefa que compete à comissão julgadora, que é composta por um corpo de juradas, todas sendo pessoas de relevância profissional, técnica e acadêmica no que diz respeito à área de cultura popular. Sendo estes, mestres, doutores e *phDs* neste campo de conhecimento. Cerca de cinquenta e quatro pessoas são recrutadas, passando por um rigoroso processo de formação e treinamento proporcionados pela LIGA-SP. No fim deste percurso acontece um sorteio, onde trinta e seis pessoas são selecionadas para compor o júri. As trinta e seis juradas, são responsáveis por avaliar a atuação de cada escola, a partir dos três módulos que compõem o desfile, que segundo o Regulamento Oficial do Grupo Especial e Grupo de Acesso I de 2020, são:

- Módulo Música, que comporta os quesitos:

Harmonia: que é relativo ao entrosamento entre o canto dos componentes com o ritmo da bateria, também considerando a clareza da audição do canto de cada ala em todos os trechos do samba.

Samba enredo: que é relativo à letra e melodia, enquanto elementos constitutivos de um samba, o qual a escola consiga cantar e comunicar o enredo do desfile.

Bateria: que é relativo ao desempenho da bateria, no que concerne ao ritmo e acompanhamento do canto durante o desfile.

- Módulo Visual, que comporta os quesitos:

Enredo: que é relativo à peça literária, considerada tema central responsável por caracterizar a montagem do desfile, sendo este o quesito que diz respeito à forma que a história é contada a partir dos elementos visuais presentes.

Fantasia: que é relativo às indumentárias enquanto criações artísticas carnavalizadas, que compõem o visual do desfile, na qualidade também de recurso narrativo.

Alegoria: que é relativo aos carros alegóricos e elementos cenográficos, compondo o visual do desfile na qualidade também de recurso narrativo.

- Módulo Dança, que comporta os quesitos:

Mestre-Sala e Porta-Bandeira: que é relativo à performance do primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

Comissão de Frente: que é relativa à performance da Primeira Comissão de Frente.

Evolução: que é relativo ao movimento do cortejo humano e alegórico da escola, observando do início ao fim do desfile o desempenho de tal deslocamento, em consonância com o ritmo da bateria e o equilíbrio de ocupação do espaço.

Cada quesito possui quatro juradas, as quais deverão dar notas para cada escola que desfilou. Das quatro notas que as escolas recebem por quesito, a menor nota é descartada, calculando a média aritmética das três notas que permanecerem. Sendo assim, esta média se torna a nota geral da escola no quesito. Com a soma das notas gerais de cada quesito, cada escola passa a ter sua pontuação final, que é a responsável por organizar a classificação geral das escolas, a partir da maior nota, assim consagrando uma única campeã do carnaval de São Paulo.

Vale ressaltar, que além do fato da apuração que ocorre na terça-feira de carnaval ser o momento que consolida os desfiles enquanto uma competição, é nesta etapa que também se estabelece a mobilidade entre grupos. Fazendo com que as duas últimas classificadas do grupo especial sejam rebaixadas para o grupo de acesso 1 e, a última classificada do grupo de acesso 1 seja rebaixada para o grupo de acesso 2. O que então permite que, a campeã e vice-campeã do grupo de acesso 1 subam para o grupo especial e a campeã do grupo de acesso 2 suba para o grupo de acesso 1.

Por fim, no final de semana seguinte (já num período pós carnaval), é feito o desfile das campeãs. No sábado à noite, desfila novamente a campeã do grupo de acesso 2, junto da campeã e vice campeã do grupo de acesso 1, enquanto no domingo à noite desfilam as cinco primeiras colocadas do grupo especial.

Com isso, pontuamos aqui a consolidação das escolas de samba e seus desfiles, enquanto catalisadores da economia local, empregando mão de obra

oriunda do terceiro setor, sendo esta por vezes expressa na presença da comunidade da escola, enquanto agentes que organizam, ocupam, criam e dão vida a esse espaço. E claro, não podemos deixar de contar as pessoas contratadas pela Prefeitura e pela LIGA-SP para a realização de tal evento. Sendo assim, conta-se com a participação de milhares de pessoas nos festejos carnavalescos do sambódromo e nas escolas, que acabam por render e proporcionar circulação de conhecimento, renda e alegria.

Contudo, vale salientar que durante a escrita desta monografia, não houve nenhum desfile por conta da pandemia do novo coronavírus. O que faz com que o meu referencial para discorrer sobre os desfiles, seja um tanto quanto anacrônico, diferindo da realidade atual. A qual, mesmo tendo data marcada para os desfiles de 2022, ainda segue sendo incerta. Todavia, as preparações para os desfiles e os ensaios seguem a todo vapor - com muita máscara e álcool gel. Logo, minhas memórias e experiências pré-pandêmicas de carnaval, vão ao encontro do meu trabalho prático no contexto atual das escolas. Assim, tendo nesta fricção, materialidades plurais para redigir tal pesquisa, cujo o foco da investigação reside em como a mobilização durante o ano para o desfile se faz solo fértil e, base para uma experiência educacional informal, onde as escolas propõem processos sistematizados ou não de formação artística.

Entretanto, antes de adentrarmos nas experiências observadas, e nas entrevistas que tive oportunidade de fazer com sambistas de uma certa escola, é necessário entendermos de maneira profunda quais os rizomas que sustentam a escola de samba. Qual a narrativa que a antecede. O próximo movimento neste percurso, será o de fechar a encruzilhada que dá alicerce ao espaço escola de samba. Passamos por cada ponto, pela **comunidade**, **território** e **sistema**, agora nos resta completar entrando de cabeça na história, nos mistérios e filosofias guardadas pelo **samba**, em sua forma mais pura. Sendo assim, vos convido a adentrar no capítulo três, com os olhos atentos, a imaginação aberta e o senso comum desarmado. Para que então, as narrativas não oficiais de um Brasil e uma São Paulo que vivem sob escombros, possam contar, entre parágrafos, a história do

batuque brasileiro e do samba paulistano. Assim, iniciando uma escavação, para descobrir quais histórias constroem as raízes e os rizomas desse lugar.

II - HISTÓRICO

CAPÍTULO 3: BATUQUE E SAMBA

3.1 Sobre as raízes do batuque, a flor do samba

“BATUQUE - Termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e às danças dos africanos, por extensão, designação comum a certas danças afro-brasileiras e denominação genérica dos cultos afro-gaúchos. Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças do Brasil e das Américas, como o samba e jongo.” (LOPES, 2015, p.30)

Com o supracitado trecho, iniciamos movimentos arqueológicos sobre um fóssil amefricano presente em solo cultural brasileiro. Entender o batuque enquanto um complexo fenômeno cultural, é um ponto de vista crucial para sua análise. Ao nos dispormos sobre as minúcias materialista-históricas deste fenômeno, podemos ver que o mesmo se trata de uma expressão vasta, podendo ser agenciada pelos campos mais distintos das ciências humanas (história, sociologia, filosofia e geografia) e das linguagens (artísticas e literárias), sendo crucial para a construção da cultura brasileira.

A era da expansão marítima europeia foi precursora de um evento considerado como um dos maiores crimes da história da humanidade. Contexto este, no qual, os impérios coloniais, principalmente os ibéricos - no caso da América Latina - a partir de expedições marítimas, passaram a engendrar um processo de colonização sobre o continente americano. Sistematizando-se primeiro, a partir da conquista de território e genocídio dos povos nativos. O que sucessivamente edificou a chamada escravidão moderna, com a construção de um modo social de produção, que ocorria a partir do rapto e tráfico de pessoas (que chegavam do continente africano através dos navios negreiros), além da coerção ao trabalho escravo. Assim, tratando sociedades de origem africana e comunidades indígenas

sobreviventes, enquanto escravizados do Império Português. Tal cenário era constituído por pessoas que descendiam de:

“[...] Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo/
Aqui onde estão os homens/ Dum lado cana de açúcar/ Do outro lado o
cafezal/ Ao centro senhores sentados/ Vendo a colheita do algodão branco/
Sendo colhidos por mãos negras...” (JORGE BEN JOR, 1976)

O tráfico atlântico de escravizados africanos para o Brasil, foi de longe o mais numeroso, quando nos reportamos aos dados do tráfico negreiro que ocorreu na América. Das 12,5 milhões de pessoas que foram traficadas para o continente americano, aproximadamente 5,8 milhões foram para o Brasil, segundo Laurentino Gomes¹⁸. Sendo que estas eram fruto do tráfico promovido pelos portugueses, que entre os séculos XVI e XIX raptaram milhões de pessoas, todas provenientes das regiões do centro-oeste, oeste e sudeste do continente africano. Tais populações passaram a fazer parte de uma cadeia produtiva, onde a atividade da agricultura açucareira, seguida da mineração e agricultura cafeeira, se deram enquanto os principais ciclos econômicos que sustentaram por séculos a economia de Portugal - e consequentemente da Inglaterra, sua credora. De maneira que, entendemos as presenças negras enquanto aquelas constantemente imbricadas (junto dos povos indígenas) na construção étnico-cultural e histórico-econômica do que hoje conhecemos como Brasil. Desde sua época enquanto colônia, seguindo pelo seu regime de império, em seguida república, terminando na sua consolidação enquanto Estado-nação.

“Onde houve ‘escravo’¹⁹, teve canto de alegria, teve canto de trabalho, teve canto de tristeza, teve canto de banzo²⁰, teve canto de libertação, sabe? Esse aspecto, essa batida africana, é muito mais como a batida do coração...” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevistado: Moisés da Rocha). Coexistindo na encruzilhada entre festa, guerra, banzo e resignação, o batuque nasce da experiência afro-diaspórica em território brasileiro, enquanto cultura de resistência perante a

¹⁸ GOMES, L. Escravidão – Vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, Globo Livros, 2019.

¹⁹ O termo escravo se encontra entre parênteses, ao considerarmos que a maneira correta seria o termo “escravizadas”, visto que não se trata de um estado constitutivo do ser, mas sim uma condição na qual o sujeito foi submetido.

²⁰ “[...]O termo tem origem ou no quicongo *mbanzu*, ‘pensamento’, ‘lembrança’, ou no quimbundo *mbomzo*, ‘saudades’, ‘paixão’, ‘mágoa’.” (LOPES, 2015, p.29).

opressão colonial. Ao contrário das ideias de democracia racial, equivocadamente defendidas na obra “Casa Grande & Senzala”²¹, a sobrevivência e prevalecimento das presenças negras no Brasil, não se deram por conta da benevolência branca e/ou da miscigenação, mas sim pela capacidade e ação de construir novas raízes em solo estranho. Originando-se da presença, sobretudo coletiva, em fricção com a realidade da experiência diaspórica.

“E o que fazia eles se unirem? Eles pegavam tronco de árvore, tocavam esse tronco de árvore, em uma das partes colocava um coro, um sentando atrás com dois pedaços de pau que seriam baquetas, batia, e outro atrás batia na própria árvore...” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevistada: Maria Aparecida Urbano). Tendo neste cenário, a tentativa de comunicação extra linguística e o culto ao sagrado ancestral como principais elementos, temos o contexto onde nasce o batuque. Assim esboçando de maneira panorâmica, o quadro do que constrói essa expressão cultural, que reúne tambor, canto e dança, ocorrendo na maioria das vezes no formato de roda, onde a dinâmica circular é responsável pela consolidação física da transmissão e da comunicação. De forma que, a mesma conecta corpos e coletividades presentes com a dimensão metafísica que remete à África e à terra/mundo dos ancestrais. Estas manifestações, que ocorriam principalmente em celebrações, nascidas de um repertório incorporado calcado em tradições africanas, se davam nos poucos momentos que haviam de ócio, em detrimento à necropolítica que acometia aquelas coletividades. Uma vez que estas passavam a maior parte de seu tempo esvaindo sua porção de vida a cargo do trabalho compulsório nas lavouras e minas.

Portanto, parte da sobrevivência desses povos raptados, se dava pelos processos mnemônicos, que mantinham a África viva no cerne de suas interações. De modo que, através do batuque e de outras práticas frutos da mesma herança, os mesmos mantinham vínculos culturais, a partir da música, da dança, da espiritualidade e da religião, cultuando e criando diferentes filosofias e cosmovisões. Estas, responsáveis por fundamentar categorias e experiências étnico-políticas, que ainda hoje estão presentes no Brasil.

²¹ Livro publicado do sociólogo Gilberto Freyre, publicado pela editora Maia & Schmidt em 1933.

Dentro desse contexto, a prática cultural do batuque passa a ser inerente à experiência negra durante o período escravista, construindo solo fértil para o nascimento de outras culturas, ritmos e manifestações que têm em comum, o batuque como fundamento. Como exemplo dos galhos que nascem desta árvore, temos o samba:

“SAMBA. Corrente na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XIX, o vocábulo “samba” foi primeiro definido, em 1888, como “uma dança popular”; sinônimo de xiba, cateretê, baiano, fandango, candomblé etc.” (Soares, 1954); [...] Finalmente, em 2001, o Dicionário Houaiss e Villar fechava a questão, com a definição seguinte: “Dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e eventual presença da umbigada, difundida em todo o Brasil com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental.” (LOPES, SIMAS, 2021, p.247)

Tendo o trecho supracitado como anteparo, podemos nos transpor além da visão utilitarista e consumista da indústria cultural e do entretenimento, que quase sempre enquadra o samba exclusivamente enquanto gênero musical e produto vendável. Contudo, podemos alargar o nosso entendimento, ao darmos conta que, na realidade, se trata de uma complexa manifestação cultural originária do batuque, que irá suscitar diferentes experiências, ao depender da porção de terra em que estiver presente. Fato este, que poderemos prospectar no próximo subcapítulo.

3.2 Samba Rural Paulista

Seguindo o percurso histórico, que é objeto valioso e estruturante dessa pesquisa, nos baseamos sobre a afirmação posta anteriormente, de que o samba enquanto manifestação cultural é fruto do batuque, expressão que se deu em diferentes partes do território brasileiro onde havia a presença afrodescendente.

Ao contrário do que se pensa de maneira hegemônica, o samba não é uma manifestação cultural originária, unicamente, do estado do Rio de Janeiro. Inclusive existem exemplos de manifestações culturais oriundas das regiões norte e nordeste do Brasil, que se valem do batuque e, possuem estruturas ritualísticas similares ao samba. Fato este, que se repete, de modo que podemos ver a propagação desta

cultura do Oiapoque ao Chuí. Na própria região sudeste existem diferentes experiências e ocorrências do samba, e adentrando nessa seara de possibilidades de existências simultâneas, que constituem a nossa África Brasil²², que iremos nos direcionar para o samba originário do estado de São Paulo.

“Eu vou mostrar, eu vou mostrar/ Que o povo paulista também sabe sambar” (GERALDO FILME, 1937) Sambando nos versos do sambista paulistano, Geraldo Filme, que iniciaremos uma leitura aprofundada acerca da história do samba paulista. Lançando um olhar para o período do Brasil Imperial, temos na província de São Paulo, um lugar que passou a se estruturar economicamente, a partir da produção da agricultura cafeeira. Com a independência do Brasil em 1822, tal produção seguiu tomando cada vez mais força, se consolidando como o principal ciclo econômico a partir da segunda metade do século XIX, tendo seu declínio durante a primeira metade do século XX, em 1930.

Desde o início do século XIX, uma grande leva de pessoas escravizadas da região do antigo Reino do Congo chegavam nos portos de Santos e do Rio de Janeiro, sendo levadas direto para São Paulo, tendo em vista a incorporação desses contingentes no trabalho escravo dentro das fazendas do oeste paulista, para trabalhar na até então expressiva cultura do café. Logo, dentro desse contexto, a cultura do batuque em sua ramificação paulista foi responsável pelo nascimento do samba rural paulista. Manifestação que tem como características: a condução rítmica pela tambor grave; a presença de um solista (puxador) que versa em acompanhamento de um coro; e a dança, que se faz enquanto corporeidade presente, relacionando-se com o batuque, podendo ou não ocorrer em roda.

No que diz respeito à experiência de batuque que se deu nesse território, nasceram três manifestações culturais, consideradas os pilares do samba rural paulista, o **Batuque de Umbigada**, o **Jongo** e o **Samba de Bumbo**.

O **Batuque de Umbigada**, provém da umbigada, que é uma figuração coreográfica, distintiva de várias danças tradicionais afro-brasileiras, tendo ocorrido

²² Álbum de estúdio, do cantor e compositor Jorge Ben Jor, lançado em 1976 pela Philips Records.

nos estados do Maranhão, Bahia e São Paulo. Sendo feita por povos bantos ocidentais oriundos de Angola e arredores. Essa manifestação, que ocorreu principalmente nas regiões do Médio Tietê, Porto Feliz, Piracicaba, Tietê e Capivari, possui em sua base o ato da umbigada, que consiste em homens e mulheres chocarem a região do baixo ventre, dentro da estrutura de um jogo rítmico coreografado. Tal manifestação tem como cenário de fundo a presença de modas (modalidade versiva de canto) e instrumentos de percussão, originando-se de alicerces da espiritualidade e pensamento africano, em que a comemoração à vida e à fertilidade se dão através do jogo com a pulsão existente na região do quadril/pélvis (órgãos reprodutores).

Logo, o batuque de umbigada foi diretamente de encontro à visão eurocêntrica colonialista cristã, que condenava tais práticas, enquadrando-as enquanto profanas, impúdicas e de incitação ao sexo. O que já nos dá prenúncios das perseguições, que tais práticas culturais sofreram (e sofrem até hoje), por irem contra o pensamento moderno ocidental e a moral-ético-político colonial.

Figura 8 - BATUQUE DE UMBIGADA



Fonte: Blogspot A Roda dos Brincantes Festeiros.²³

²³ Disponível em: <<http://arodadosbrincantes.blogspot.com/2012/03/dancas-de-umbigada.html>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

Figura 9 - JONGO



Fonte: Matéria “Mulheres preservam a ancestralidade do jongo em danças, percussões e brincadeiras” no site da Brasil de Fato.²⁴

“O jongo, eu costumo dizer que é o embrião do samba ...” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevistado: Seu Carlão). Também conhecido como Corimá, o **Jongo** possui estrutura ritualística ramificada da umbigada praticada pelos povos bantos, também contando com instrumentos de percussão, canto, dança e roda. Nascido na região do sudeste brasileiro, ocupa principalmente o sul do estado do Rio de Janeiro e o norte do estado de São Paulo (Vale do Paraíba), além de uma porção das terras de Minas Gerais, onde é conhecido como Caxambu. Tal manifestação é caracterizada pela presença muito forte do sagrado, portanto, como Lopes (2015, p.91) menciona: “seus cânticos, chamados “pontos” como na umbanda, têm letras de sentido enigmático ou em linguagem cifrada.” No jongo, ao contrário do batuque de umbigada, o gesto coreográfico se trata de um encontro entre os pares, sucedido por um distanciamento, o que segundo Mário de Andrade²⁵ seria um resquício da proibição da umbigada.

Por fim, fechando a tríade do samba rural paulista, temos o **Samba de Bumbo**, enquanto manifestação cultural que nasce no centro-oeste do estado de São Paulo, tendo o bumbo como protagonista da manifestação, que se configura

²⁴ Disponível em:

<<https://www.brasildefato.com.br/2021/07/23/mulheres-preservam-a-ancestralidade-do-jongo-em-dancas-percussoes-e-brincadeiras>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

²⁵ ANDRADE, M. O Samba Rural Paulista. Revista do Arquivo Municipal nº XXXIV, 1937 p. 203-204.

enquanto marcador do ritmo e, força centrípeta responsável por catalisar a junção dos instrumentos, canto (verso) e dança, dentro de uma experiência única de batuque. Tal manifestação ficou conhecida pelo seu persistente caráter sincrético, logo que, as grandes festas de samba de bumbo ocorriam simultaneamente às festas católicas que aconteciam pelo estado de São Paulo. Como exemplo destas festas, temos as de São João, Santos Reis, Nossa Senhora Aparecida e, especialmente as de São Benedito e Bom Jesus. Sendo a última citada, uma festa tradicional de Pirapora do Bom Jesus, considerada a cidade de maior aglutinação desta manifestação cultural.

Figura 10 - SAMBA DE BUMBO



Fonte: Matéria “Ciclo promove encontro de representantes de diversas vertentes do Samba Rural Paulista” no site da Revista Paulista.²⁶

O Samba de Bumbo, por se tratar de uma manifestação negra, sempre ocupou a agenda profana dos festejos religiosos, pois, ainda que para as matrizes amefricanas, tais manifestações fossem sagradas, sob a ótica do catolicismo, tais práticas conflitavam com os dogmas empregados. Além do fato, de que, obviamente, a presença da negritude em meio aos festejos da branquitude eram sempre permeadas por grande tensão racial. Situação esta, não muito difícil de se encontrar hoje em dia. Enfim, nos ancorando no samba, como registro de sua própria história vale exemplificar como tal contexto é poeticamente narrado na canção “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme (1992):

²⁶ Disponível em:

<<https://revistapaulista.com.br/2018/05/31/ciclo-promove-encontro-de-representantes-de-diversas-vertentes-do-samba-rural-paulista/>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

“Eu era menino/ Mamãe disse: vamos embora/ Você vai ser batizado/ No samba de Pirapora/ Mamãe fez uma promessa/ Para me vestir de anjo/ Me vestiu de azul-celeste/ Na cabeça um arranjo/ “Ouvir-se a voz do festeiro/ No meio da multidão/ Menino preto não sai/ Aqui nessa procissão/ Mamãe, mulher decidida/ Ao santo pediu pediu perdão/ Jogou minha asa fora/ Me levou pro barracão/ Lá no barraco/ Tudo era alegria/ Nego batia na zabumba/ E o boi gemia/ Iniciado o neguinho/ Num batuque de terreiro.”

Dentro dos conflitos existentes entre racialidade e religiosidade, a parte “profana” destas comemorações religiosas católicas foi se consolidando enquanto uma experiência cultural expressivamente afrodescendente. Que no contexto dessas festas, se dava nos espaços dos famosos **barracões**, sendo estes, edificações construídas sob uma perspectiva segregacionista, se localizando fora das cidades, justamente, para que o samba feito pela negritude não pudesse de alguma maneira se chocar com a agenda das festas consideradas sagradas pela igreja. Tais espaços se configuraram durante muito tempo como locais de desenvolvimento da cultura do samba, na qualidade de grandes pontos de encontro das populações negras paulistanas do interior e da capital, que na época dos festejos se deslocavam para o interior.

Ao contrário do jongo, samba de bumbo e umbigada, que até hoje podem ser encontrados enquanto patrimônios culturais mantidos por comunidades e organizações culturais, infelizmente, a maioria dos barracões ficaram apenas na história. Visto que, na década de 40, os mesmos foram massivamente demolidos, sob ordens da igreja católica, que em um ímpeto racista, destruiu documentos monumentais da história negra paulista, certamente, por temerem a força que os festejos considerados profanos seguiram tomando.

Com isto, temos o batuque em terras paulistas, marcado pelo nascimento do samba rural paulista. Sendo que este foi formado por manifestações culturais negras consideradas tradicionais, que se forjaram a partir da resistência à política colonial de controle de corpos, sempre se vinculando à defesa e fortalecimento da matriz cultural africana. Sendo esta, a força motriz, que passa então a construir e ressignificar o escopo das práticas religiosas-culturais da zona rural paulista,

influenciando diretamente na construção, do que posteriormente, viria surgir na capital do estado.

CAPÍTULO 4: SAMBA URBANO PAULISTANO

4.1 Folguedos, festividades e agremiações negras

Mais uma vez, assim como na experiência rural, as realizações de festas públicas (em sua maioria religiosas), se configuraram enquanto espaços onde manifestações negras eram realizadas, em grande proporção, dentro da agenda profana das comemorações. Sendo que, o folguedo, uma dança dramática, que se deslocava disposta como um cortejo, era o formato mais popularmente feito na capital de São Paulo, desde o período colonial.

Durante as procissões coloniais, feitas pela população branca burgo paulistana, dentro da limitante “agenda profana”, os folguedos protagonizados pela presença negra tinham espaço de exceção para se manifestar. O folguedo negro considerado pioneiro na capital paulista foram “Os Caiapós”, uma manifestação lúdica que surgiu ainda no período colonial, se tornando prática comum entre pretos paulistanos. “Os Caiapós” tratava-se de um auto dramático dançado, acompanhado por instrumentos de percussão. Tal folguedo denunciava a violência cometida pelos brancos escravocratas, ao narrar a história de um confronto, onde indígenas venciam brancos, isto é, homenageando a etnia homônima, que foi símbolo de resistência contra as ações bandeirantes, em terras paulistas. O que explica, o fato de que, em São Paulo, naquela época era comum a utilização da palavra “caiapó” como insulto, fato este que rapidamente foi ressignificado pela negritude enquanto contranarrativa de resistência.

Contudo, em meados do século XIX, tal manifestação foi banida da agenda de cortejos religiosos-festivos, fazendo com que muitos folguedos negros passassem a se integrar à única agenda que se mostrava aberta para os receber, que neste caso, era a agenda do carnaval. Logo, os mesmos passaram a ter tal evento enquanto

constituente de suas identidades, assim possibilitando a transformação dos folguedos em uma manifestação de cunho carnavalesco.

Ao final do século XIX, com a abolição da escravidão, houve um afluxo intenso da população negra das fazendas do interior de São Paulo para a capital. Nesse processo de migração, a experiência do samba rural paulista se desloca para o centro urbano da capital, onde acaba se confundindo com outras linguagens (dentre elas, a do folgado). Assim, dando origem a uma das vertentes carnavalescas de uma manifestação cultural considerada contemporânea, que é o samba paulistano.

Seguindo o percurso da história, após a abolição, houve uma substituição em massa da mão de obra negra, pela mão de obra imigrante italiana. No início do século XX, temos a capital de São Paulo se consolidando, em seu contexto urbano, onde o trabalho formal nas fábricas passou a ganhar espaço. Tais ocupações funcionavam dentro da lógica do racismo estrutural, o que ocasionava o desemprego em massa das populações negras paulistanas, visto que, a maioria das vagas de trabalho formal do segundo setor eram ocupadas, em massa, por imigrantes italianos (e apenas uma pequena parcela era ocupada pela população negra).

Sobrevivendo entre frestas, as mulheres negras conseguiam encontrar ocupações, seja em serviços domésticos ou na venda de quitutes. Concomitante à isto, os homens negros em geral tinham menos adesão às ocupações formais, vivendo na informalidade, em serviços de carregador de pesos, transportador de cargas e engraxate.

Portanto, em espaços como pontos de descarga, terminais, praças públicas e locais emblemáticos como a Praça da Sé, Largo do Paissandú e a estação ferroviária da Barra Funda (extinto Largo da Banana), era comum de se ter barracas vendendo produtos alimentícios providos da zona rural. Junto dessas feiras, havia a presença de rodas de samba diariamente fomentadas pelo batuque dos

engraxates e as pernadas da tiririca²⁷. Sendo estas, as manifestações culturais urbanas que habitavam esses redutos de trabalhadores e trabalhadoras informais, pobres e negras.

Em função da população branca de classe alta, que vivia na região da Avenida Paulista e dos bairros do Jardins, Higienópolis, Campos Elíseos e Liberdade, também havia um contingente de trabalhadores e trabalhadoras negras, que com suas famílias, moravam próximos às casas dos patrões. Entretanto, tais famílias se instalavam em distritos, que na época, eram mais pobres, sendo estes, Bexiga (Bela Vista), Baixada do Glicério e Barra Funda. Estes bairros tradicionalmente negros, eram habitados pela parcela da população negra que já sobrevivia com uma renda fixa, fruto do serviço doméstico prestado à classe alta branca. Logo, nesses bairros, era possível encontrar uma negritude paulistana, que tinha em seus territórios, lugares possíveis de se encontrar uma encruzilhada, que se valia do samba, enquanto música, dança e atividade de lazer, em alternativa à vida de trabalho na paulicéia adentro.

Logo, iniciou-se uma luta por espaços, para a realização de manifestações culturais e atividades de lazer, coisa que era quase inexistente, uma vez que essa fracta pobre e negra da população paulistana era totalmente desassistida pelo Estado. Com isto, contingentes de famílias negras - em geral aquelas que estavam em empregos regulares que permitiam uma renda constante - passaram a se organizar, assim se responsabilizando pela produção dos eventos festivos negros.

Tais eventos, para além do período de carnaval, aconteciam na Festa de Santa Cruz²⁸, no simbólico feriado do dia 13 de maio, e inclusive, na festa de Nossa Senhora Acheropita, onde a condição de classe e o compartilhamento de território imperavam, enquanto elemento relacional-aglutinador de imigrantes italianos e

²⁷ “TIRIRICA - Forma rudimentar da capoeira, jogada aos rés do chão, outrora praticada na cidade de São Paulo e no interior de Minas Gerais. O nome deriva de “tiririca”, capim rasteiro.” (LOPES, N. Dicionário Escolar Afro-Brasileiro. Selo Negro. 2015, p.163).

²⁸ Festa organizada pela Igreja da Santa Cruz das Almas dos Enforcados. Localizada no bairro da Liberdade, esta igreja homenageia o soldado negro, Chaguinhas, que ao ser condenado à força após liderar uma revolta militar por atraso salarial, teve sua corda, misteriosamente, arrebitada, duas vezes seguidas, durante sua execução. Tal fato foi considerado um milagre pela população negra paulistana.

negros paulistanos. Dentro dessas festas que ocorriam fora da agenda carnavalesca, o samba “comia solto”, de modo que, as manifestações fluíam em diferentes formatos, podendo ocorrer folguedos com grandes cortejos, ou enormes rodas de samba que iam até o amanhecer.

Ainda no início do século XX, vale ressaltar que, além das experiências de festividades negras na via pública, houve experiências que se davam na dimensão privada. Com o avanço das atividades comerciais e industriais em São Paulo, novos contingentes da população negra - em sua maioria assalariados e escolarizados - começam a surgir, sendo estes, principalmente, jovens nascidos na experiência urbana e, moradores de bairros mais afastados do centro, como Casa Verde, Parque Peruche, Vila Formosa e Bosque da Saúde.

Logo, essa juventude negra, influenciada pelas organizações festivas que aconteciam no carnaval e, em outras datas comemorativas, passaram a investir no lazer, que ocorria fora destas datas específicas. O que fez com que a partir da década de 20, surgissem os **salões da raça**, que eram bailes realizados em salões do centro da cidade, onde a partir do custo de entrada, era possível não só financiar o aluguel do salão, como também contratar um conjunto musical, que ao vivo embalava os passos da jovem negrada. Como afirma, von Simson (2007, p.103), havia uma “[...] necessidade de se encontrar regularmente para dançar, estabelecer laços de amizade e, de alguma forma, vivenciar o pertencimento a um grupo social mais amplo que a simples unidade familiar”.

Embora as experiências de negritudes paulistanas aqui citadas sejam plurais, seus formatos podem ocorrer com frequência anual ou semanal, residindo na via pública ou privada, percorrendo desde categorias de trabalhadores informais, até trabalhadores formais, tendo por vezes, caráter mais ou menos familiar. É importante salientar que, todas essas vivências mencionadas são exemplos de como o batuque e, sobretudo, a produção e experiência artístico-cultural expressa pelo samba, possibilitaram e exigiram desses contingentes que os mesmos se organizassem. O que, em suma, ocorria a partir de grupos que tinham como raiz: núcleos familiares, grupos de vizinhança, grupos de colegas de trabalho, dentre outras formas de

ligação, apoiadas sob o escopo do fortalecimento da comunidade preta entre si. De maneira que, o racismo estatal que negava a presença negra, banindo-a de festas públicas ou negando o direito à cultura e lazer, passa a sofrer resposta direta destas populações. Visto que, na ausência do Estado, estas começam a se organizar, coletivamente, de maneira autônoma, tendo como objetivo o fomento destes espaços e eventos, que possuem a cultura do samba como protagonista. Responsável por possibilitar a união e o estímulo da comunidade, por meio de trocas poético-políticas que abrangem a cultura ancestral, enquanto manutenção mnemônica do passado, ocupação lúdica do presente e elaboração política do futuro.

Aprofundando a reflexão sobre as experiências analisadas, é de meu interesse localizar tais agremiações negras e seus futuros desdobramentos. Principalmente, aquelas que ocorrem em um território físico e fixo, enquanto experiências que dialogam com o conceito de quilombismo²⁹, que neste ponto de vista, configuram tais associações enquanto **Quilombos Urbanos**.

Para fundamentar tal afirmação, convido-os a se aterem a uma reflexão, onde a historiadora Beatriz Nascimento, afirma que:

“Durante sua trajetória o quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência e política. Como instituição guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política apregoa ideias de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes dominantes. O fascínio de heroicidade de um povo regularmente apresentado como dócil e subserviente reforça o caráter hodierno da comunidade negra que se volta para uma atitude crítica frente às desigualdades sociais a que está submetida. Por tudo isto, o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior auto afirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que os negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural.” (NASCIMENTO, Beatriz, 1985, p.48)

²⁹ “O quilombismo trata-se, portanto, de um projeto de emancipação social do negro, alicerçado em sua própria história e em sua própria cultura, confrontando as narrativas coloniais de negação ou redução do legado africano a mero ‘exotismo’.” Disponível em: <[43](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/ativista-e-artista/#:~:text=O%20quilombismo%20trata%2Dse%2C%20portanto,africano%20a%20mero%20%E2%80%9Cexotismo%E2%80%9D.>.” Acesso em 20 de fev. 2022.</p></div><div data-bbox=)

Seguindo a linhagem de quilombos urbanos paulistanos, que se construíram desde as primeiras agremiações negras da cidade, continuaremos nossa linha cronológica, em direção às **Escolas de Samba** de São Paulo. Agora, iremos nos atentar à sua grande manifestação precursora, que é o **Cordão Carnavalesco**. Este, que é fruto das tradições dos folguedos negros paulistas e, que foi expressivamente influenciado pela experiência carioca dos ranchos carnavalescos³⁰, se consolidando enquanto uma manifestação cultural tipicamente paulistana.

4.2 Primeiro vieram os Cordões Carnavalescos

Tendo em vista a exclusão que a população negra sofria pelo próprio espaço urbano, o samba paulistano se deu enquanto aglutinador étnico-cultural, no qual as populações negras desta cidade passaram a construir seus territórios de resistência sócio-cultural. É neste contexto, que então, temos o carnaval negro, enquanto um espaço liminar³¹ o suficiente para a manifestação do samba em sua totalidade. Tal evento passou a integrar a agenda coletiva dessas comunidades negras, dando ocorrência ao surgimento de organizações culturais negras, que no caso da cidade de São Paulo, inicialmente eram caracterizadas pelos **Cordões Carnavalescos**. Estes, descritos enquanto algo que “[...] nasceu na rua e morreu na rua! O cordão era popular, era a verdadeira festa do povo!” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevistado: Osvaldinho da Cuíca)

O primeiro cordão carnavalesco de São Paulo surgiu em 1914, com a criação do Grupo Barra Funda, fundado pelo sambista Dionísio Barbosa. Naquela época, o carnaval ainda era uma festa de cunho totalmente popular, onde não havia intervenção do Estado em sua promoção, de modo que, tal evento tomava a cidade, tendo como base um caráter autônomo, que subvertia a ordem geral, estabelecendo

³⁰ Sociedades carnavalescas precursoras das escola de samba, no Rio de Janeiro.

³¹ “[...] fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. Liminalidade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente.” (NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminalidade e communitas - Victor Turner. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>> / Acesso em: 03/06/2021)

uma zona autônoma temporária³², que desafiava as normas de obediência cívico-moral.

Dentre as influências que imbricam-se na formação dos cordões, temos desde elementos tradicionais, até outros, que são frutos da vida cosmopolita e da hegemonia midiática da indústria cultural. Portanto, as influências que podemos ressaltar são: o histórico de festas negras (rurais e urbanas) que ocupavam a agenda profana das comemorações religiosas; as festas de santos negros (Santa Cruz das Almas dos Enforcados e São Benedito); as comemorações de 13 de Maio; bandas musicais cívicas ou militares; folguedos locais (do Rio de Janeiro ou Minas Gerais); ranchos carnavalescos; cinema; rádio e teatro de revista.

Figura 11 - GRUPO BARRA FUNDA



Fonte: Acervo MIS.³³

Logo, utilizaremos a mesma encruzilhada que sustenta a Escola de Samba³⁴, para analisar o funcionamento dos Cordões. Para isto, é necessário salientar que, no que diz respeito à **comunidade**, tais agremiações se compunham dentro de uma fórmula recorrente, podendo nascer, ora, de núcleos familiares que criavam associações com amigos, vizinhos, companheiros de trabalho, compadres,

³² Consiste numa organização para o desenvolvimento de atividades comuns, sem controle de hierarquias opressivas. Tal termo é uma conceituação feita por Hakim Bey, no livro *Zona Autônoma Temporária*, publicada em 1991.

³³ Disponível em:

<<https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/bloco-carnavalesco-que-se-formava-para-o-baile-de-2a-feira-na-sede-do-grupo-carnavalesco>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

³⁴ Figura 3 - ENCRUZILHADA - ESCOLA DE SAMBA.

comadres e afilhados, ora, de bailes da raça e grupos de serenatas. Em sua gênese, era possível, inclusive, o nascimento de cordões a partir de times de futebol de várzea, podendo por vezes, também, ser fruto da dissidência de um cordão já existente.

Geralmente, as formas de ingressar nos cordões estavam sempre ligadas às apresentações à direção ou aos convites feitos pelos próprios membros. Além destes meios, havia o processo seletivo, que era o último modo, quase sempre ligado aos componentes musicais do cordão, tendo em vistas suas habilidades com instrumentos.

No que tange ao **território**, assim como ocorreu mais tarde com as escolas de samba, a ligação extremamente forte com seus bairros de origem foi importante para a constituição do cordão. Durante muito tempo, o território seguiu sendo componente identitário, forte o suficiente, inclusive, para ser motivo de rivalidades entre tais agremiações, que adotaram a prática de destruir o estandarte uns dos outros, como forma de imperar uma competição (por vezes violenta), que durante muito tempo deu o tom dos desfiles de cordões. Como se não bastasse, a forte presença dos grupos de vizinhança como combustíveis para a existência das agremiações, as mesmas ainda levavam em seu nome ou codinome, a referência ao lugar de onde se originaram, o que podemos enxergar melhor no exemplo a seguir:

“Assim, havia o Grupo Carnavalesco da Barra Funda (nome oficial do cordão Camisa Verde), indicando o bairro original; Campos Elíseos (também da Barra Funda, mas situado nas proximidades do elegante bairro limítrofe, que lhe deu o nome); Orgulho da Saracura (cognome do Vai-Vai, indicando as vertentes íngremes do Bexiga, próximas às margens do riacho Saracura, local onde surgiu a agremiação); Paulistano da Glória (isto é, da rua da Glória, onde se estruturou a entidade); Lavapés, a primeira escola de samba surgida ainda no auge da fase dos cordões e guardando muita semelhança com esse tipo de manifestação na sua forma de organização (surgida na Baixada do Glicério, mais especificamente reunindo a vizinhança da rua Lavapés).” (VON SIMSON, 2007, p. 127)

Nem todos os cordões possuíam sede fixa, enquanto uma parte tinha como sede o cômodo da casa de algum dirigente da agremiação, outros conseguiam custear o aluguel de um salão, a partir do lucro de algumas atividades pagas ou, a partir de rateios feito dentro da própria associação.

Principalmente durante as décadas de 10, 20 e 30, os cordões realizavam atividades praticamente durante o ano todo. Tendo o vínculo com a comunidade e, o comprometimento no oferecimento de atividades culturais e de lazer à essa frata pobre e negra da população de São Paulo, tais agremiações realizavam atividades que eram divididas em três tipos:

- **Atividades pré carnavalescas:** Que consistiam em desfiles caracterizados pela diversão e improvisos, por vezes com caráter competitivo. Sendo estas as batalhas de confete³⁵ (que ocorriam em diferentes pontos da cidade) e o bloco dos esfarrapados³⁶.
- **Atividades carnavalescas:** Desfile dos cordões em seus próprios bairros, podendo desfilar no centro da cidade, por vezes, chegando às imediações da Cidade da Folia³⁷ e/ou do Parque Ibirapuera. Tais desfiles tinham como costume ocorrer no domingo e terça-feira de carnaval.
- **Atividades de meio de ano:** Tais ações se compreendiam em bailes mensais, serenatas, jogos do time de futebol de várzea, piqueniques e romarias até os barracões do interior, onde havia muita troca entre as experiências do samba interiorano com o samba da capital. Havia competições como samba-lenço³⁸ e o próprio culto aos tradicionais sambas de roda e samba de bumbo. Tal espécie de peregrinação até o interior continuou sendo feita em maneira contingencial, até a década de 40, quando os barracões foram demolidos a mando da igreja católica.

No que concerne ao **sistema**, no qual os cordões operaram durante a primeira metade do século XX, houve diferentes tipos de organização que sistematizaram os cordões, estando esses formatos divididos em duas fases.

³⁵ Era uma atividade de cunho competitivo, feita entre agremiações carnavalescas com um caráter de pré-desfile. Tal atividade era promovida pelo comércio local, proporcionando premiação em dinheiro.

³⁶ Bloco sem caráter competitivo, realizado nas vésperas do carnaval, onde as agremiações iam na base do improviso, vestindo roupas e fantasias velhas, usando instrumentos antigos e um estandarte gasto.

³⁷ Parque de diversões da Companhia Antártica Paulista, que recebia e promovia eventos carnavalescos.

³⁸ Modalidade de samba folclórico, dançado em filas, no qual homens e mulheres, de lenço na mão acenam para os pares com quem desejam sambar. (LOPES, N. SIMAS, L. A. Dicionário da História Social do Samba. Civilização Brasileira. 2021, p.269)

Na primeira fase, que perdurou nas décadas de 10 e 20, com exceção do grupo de dirigentes que tinha grande força matriarcal, em geral, a presença masculina predominava no cordão, em todo seu corpo. Que assim como nas Escolas de Samba, era dividido e organizado, a partir das alas que compunham o desfile, sendo estas:

- **Balizas e Contrabalizas:** Ala composta por 2 a 7 componentes, todos jovens, velozes, flexíveis e astutos, portando batutas de madeira com as quais eram feitos números de malabarismo. Além disto, os mesmos portavam como marca, as vistosas capas de cetim.
- **Batedores:** Ala de cunho defensivo, tinham de dois a seis homens, todos fortes, que portavam lanças de madeira como forma de proteção do estandarte. Sendo este, levado também por um homem, por haver uma perspectiva de que assim estaria mais seguro.
- **Grupo Musical:** Exclusivamente masculino, formado por violões, flautas, cavaquinhos, saxofones e clarinetes, além de alguns pandeiros e chocalhos.
- **Amadoras/Pastoras:** Ala que agregava todas as foliãs mulheres, era caracterizada por fileiras, onde as mulheres se deslocavam, fazendo evoluções ligeiramente dançadas, enquanto cantavam as marchas sambadas.
- **Bateria:** De porte pequeno e presença discreta, a mesma era formada por caixas e surdinhos, que tinham o dever de marcar o ritmo da apresentação.

Nessa fase, pontua-se o quanto a rivalidade entre esses cordões ditava como fluía o folguedo, tendo em vista, o roubo do estandarte, enquanto um dos objetivos da disputa. Além disso, vale salientar que, havia um ofuscamento das estéticas afro-orientadas, por conta da busca pela aceitação social, pela qual essas comunidades lutavam por se verem diariamente à margem e discriminadas. Por conta disto, a melodia e a evolução eram supervalorizadas em detrimento da percussão e da dança gingada, que fundamentaram a raiz dessa manifestação.

No que se refere à segunda fase, que se estende entre as décadas de 30 e 40, de maneira mais ou menos expressiva, a presença feminina passa a se

destrinchar por todas as alas. Ao contrário das décadas anteriores, existe maior riqueza nos desfiles e melhor elaboração no que diz respeito ao cortejo e aos aspectos visuais gerais. Além disso, houve um aumento progressivo de danças mais gingadas e presença de instrumentos de percussão, caracterizando movimento de valorização de estéticas afro-orientadas. Nessa fase, a mudança foi tão grande que houve modificação na estrutura do desfile, com o desaparecimento e obsolescência de algumas alas (principalmente as de cunho defensivo). Isto é, por conta da diminuição da rivalidade entre cordões, ocasionou-se o surgimento de outras alas, imperando como nova estrutura, a seguinte:

- **Clarins:** Pequeno grupo de músicos, com instrumentos de sopro, que anunciavam a entrada do cordão.
- **Balizas e Contrabalizas:** Desta vez, contando também com a presença feminina, tem sua performance mais focada em acrobacias e elaboradas evoluções.
- **Reinado/Corte:** Configurando uma realeza aos moldes clássicos, com rei, rainha, príncipe, princesa e todo resto da corte, era a ala com as indumentárias mais complexas e melhor elaboradas. Esbanjando luxo e beleza durante o desfile.
- **Estandarte:** Nessa versão, o estandarte era carregado por uma mulher, a porta-estandarte, que traçava uma evolução no cordão ao lado do mestre-sala ou cantor.
- **Pastoras e Passistas:** Separados de maneira binária, cantavam e sambavam as marchas, animando o público e contagiando o desfile com muita alegria.
- **Bateria:** Desta vez, com uma presença mais expressiva do que na fase anterior. Neste momento, passa a possuir surdinhos, caixas e chocalhos em escala numerosa, o que trazia protagonismo para o ritmo, que durante o desfile passou a ter presença acentuada.

O que ocasionou a mudança de uma fase para outra, foi o aumento no número de membros dos cordões. O que está diretamente ligado a maior institucionalização, que se intensificou durante os anos de existência dessas

organizações populares. Ao mesmo tempo que, os cordões estavam sendo melhor aceitos pelas populações, podemos apontar a captação de recursos financeiros como um grande pontapé para a mudança e crescimento desse folguedo. O que antes era fomentado, majoritariamente, pela contribuição mensal dos filiados ao cordão e pela realização de bailes, com o passar dos anos, passou também a contar com apoio comercial, primeiro em materiais, posteriormente, em dinheiro, além de receber uma injeção econômica. Sendo esta última via, fruto de ensaios itinerantes, doações por pedágios e participação em atividades/eventos pré-carnavalescos, que tinham premiação em dinheiro (principalmente as realizadas na Cidade da Folia).

Os recursos financeiros que fomentaram os cordões e as atividades carnavalescas no geral, seguiam tendo caráter autônomo social enorme. Visto que, em momentos pontuados da década de 50, a prefeitura colaborou com um ou outro evento carnavalesco, como por exemplo no Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Tendo em vista que, o samba e o carnaval estavam começando a serem vistos e comercializados enquanto componentes da identidade nacional, havia uma situação contraditória sobre isso. Porque, na medida em que São Paulo se consolidava, outra forma de repressão à presença negra nos centros urbanos passou a ocorrer, com a criação da lei da vadiagem. Esta que foi feita por parte do Estado, era responsável por institucionalizar a criminalização do samba, da capoeira e de outras manifestações culturais afrodescendentes, que com suas existências, contradiziam a narrativa do progresso e do embranquecimento das grandes cidades.

Tal narrativa se aplicava enquanto política de eugenia³⁹, que engendrou um processo de gentrificação, responsável pela expulsão das populações negras, que foram obrigadas pela especulação imobiliária a irem para os extremos da cidade (formando a periferia). Assim, abandonando seus territórios tradicionais, nos bairros da Barra Funda, Bexiga e Liberdade, todos esses, atualmente, considerados territórios tradicionais da imigração italiana e japonesa. O que nos faz entender que,

³⁹ “EUGENIA - Denominação de antiga teoria que incentiva selecionar em uma coletividade humana os elementos tidos como geneticamente mais saudáveis e capazes. Adotada no século 19, foi uma das justificativas encontradas por alguns governos brasileiros, até a primeira metade do século 20, para incentivar a imigração europeia. Acreditava-se que, com a presença maciça desses imigrantes, a população brasileira iria aos poucos perdendo as características, tidas como negativas, adquiridas pela forte presença africana no país.” (LOPES, N. Dicionário Escolar Afro-Brasileiro. Selo Negro. 2015, p.65).

o projeto de embranquecimento posto sobre a cidade obteve sucesso ao longo das décadas. Sendo este, fundamentado na incorporação do imigrante europeu e asiático, enquanto símbolo do desenvolvimento e progresso da cidade, em detrimento da presença da população negra, que no início da Paulicéia (e até hoje) foi enquadrada enquanto representação do atraso e da vadiagem.

“Na época, não podia fazer samba na rua, em São Paulo, ia fazer samba e ia em cana, a gente já saia - quem conseguia né - com uma moeda de dois mil réis, que era dinheiro para chuchu rapaz, na época - no bolso, que sabia que cantava samba e ia preso, pra pagar a carceragem ...” (ENSAIO, TV Cultura, 1992, Convidado: Geraldo Filme). Relembra um dos maiores sambistas da história, ao narrar sobre a criminalização que o samba sofreu no século passado. Tamanha era a repressão, que muitos sambistas foram perseguidos, torturados, assim como Valter de Oliveira, vulgo Pato N'água, sambista do Vai-Vai⁴⁰, que foi morto pelo esquadrão da morte⁴¹ em 1969, caso este, que foi imortalizado na canção “Silêncio no Bexiga”, de Geraldo Filme (1982).

4.3 Depois, as Escolas de Samba

Enquanto os cordões eram as formas de organização que predominavam em São Paulo, no Rio de Janeiro o formato de organização era o das Escolas de Samba, conhecidas pelos grandes desfiles na Praça Onze⁴². Sendo assim, as duas cidades seguiram se influenciando, ao passo que, em São Paulo as duas formas de organização (cordão carnavalesco e escola de samba) passaram a coexistir enquanto legítimos formatos de folguedo carnavalesco negro. Como um exemplo de

⁴⁰ Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai.

⁴¹ “Tratava-se de grupos de policiais envolvidos com a criminalidade ... se deu em São Paulo no final dos anos 1960. O Esquadrão paulista surgiu justificado numa espécie de “ofensiva contra o crime”. Os agentes envolvidos foram apontados como autores de tortura e morte de civis e presos políticos.” (RUBENS PAIVA, C. da V. do E. de S. P. Repressão Política: Origens e Consequências do Esquadrão da Morte. 2015. Acesso disponível em: http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_1_Repressao-politica-origens-e-consequencias-do-Esquadrão-da-Morte.pdf / Acesso em: 03/06/2021)

⁴² “PRAÇA ONZE - Antigo centro do carnaval das populações negras do Rio de Janeiro ... lá se exibiam, entre as décadas de 1930 e 1950, as escolas de samba e os ranchos carnavalescos ... Daí parece ter surgido a expressão “Pequena África”, aplicada à região de sua localização.” (LOPES, N. Dicionário Escolar Afro-Brasileiro. Selo Negro. 2015, p.136).

escola de samba, temos a Lavapés⁴³, como a mais antiga ainda existente, fundada em 1937 na divisa do bairro do Cambuci com o bairro da Liberdade, por Deolinda Madre, popularmente conhecida como Madrinha Eunice. Sendo esta, uma sambista paulistana, que ao assistir os desfiles da Praça Onze, decidiu montar uma organização inspirada nas escolas de samba cariocas.

“Imagina só, o que é uma mulher negra em 1937, em plena instauração de Estado Novo de 30, Getúlio Vargas, vem na capital e funda uma escola de samba em São Paulo, cara. E o nome dela era Madrinha Eunice, não era por que ela era madrinha de quem apelidou, ela tinha a prática de juntar a garotada, e dar alimento pra essa garotada ali na escola, dar educação para essa molecada dentro da escola, porque o Estado não tava presente ali, então o samba joga também esse papel...” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevistado: Tadeu Kaçula)

Figura 12 - MADRINHA EUNICE



Fonte: Acervo MIS.⁴⁴

Após o surgimento da Lavapés, outras escolas foram fundadas em São Paulo e, com o passar do tempo, se tornou comum que cordões e escolas dividissem espaços nos desfiles carnavalescos. Sendo que, os desfiles realizados no centro da cidade (geralmente organizado pelas rádios), eram o ponto de encontro dessas

⁴³ Atualmente sobre o domínio de: Sociedade Recreativa Beneficente e Esportiva do Lavapés Pirata Negro.

⁴⁴ Disponível em: <<https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/madrinha-eunice-12>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

folguedos negros que vinham de diferentes partes da cidade. Parte da negrada dos bairros não centrais tinha costume de frequentar bailes da raça, que em geral eram feitos em clubes e salões no centro de SP. Portanto, o fato de já conhecerem bem o centro de SP, permitiu que mesmo as escolas de samba periféricas pudessem ter uma rede entre si e os cordões, tendo tais desfiles centrais como epicentro da comunicação e organização entre essas agremiações. O que possibilitou que, houvesse intensa troca entre as mesmas, ao passo que temos como fundamento disto, a seguinte afirmação: “[...] tem um bocado de escolas, quase todos os presidentes passaram primeiro por aqui (Lavapés), aprenderam aqui e depois foram formar a deles, lógico que eu sinto que a Lavapés é uma vó das escolas de São Paulo ...” (BATUQUE PAULISTA, 2016, Entrevista Gravada Acervo MIS: Madrinha Eunice)

Assim como os cordões, além dos desfiles, as escolas tinham costume de frequentar as batalhas de confete e outras atividades pré-carnavalescas ou de meio de ano, o que com o tempo, proporcionou uma forma de subvenção a estas organizações. Além disto, tais agremiações passaram a receber apoio não só de empresas do setor comercial paulistano (como por exemplo a Companhia Antártica Paulista), como também receberam premiações em dinheiros por parte das prefeituras de cidades vizinhas (Jundiaí, Santo André e Santos), para a realização de desfiles ou atividades.

Por conta desta subvenção de caráter privado ou intermunicipal ser inconstante, e também, por estes folguedos estarem ainda fora da agenda cultural oficial da cidade, tais agremiações passaram a se organizar politicamente, para reivindicar reconhecimento por parte do poder público. Com isto, em 1964, é criada a Coligação das Entidades Carnavalescas, que após ser extinta em 1966, deu lugar a Federação de Entidades Carnavalescas. Esta nova associação após um intenso processo de reformulação de sua política de atuação, em 1968 criou um conselho composto pelos sambistas mais influentes da cidade, sendo estes, em sua maioria, chefes de agremiações. Tal conselho, teve a tarefa de ir até o prefeito da época, Faria Lima, pedir pela oficialização dos desfiles de carnaval. Com isto, o prefeito que era de origem carioca, contratou um carnavalesco conterrâneo para redigir o

regulamento dos desfiles. O que acabou por instituir a organização de escola de samba, enquanto formato oficial - que era o formato regularizado, que já imperava no Rio de Janeiro, assim, determinando um padrão que todas as organizações culturais de samba deveriam adotar para poder desfilar. Tal medida foi aceita pela comunidade do samba, visto que pela primeira vez havia garantia de subvenção estatal para os desfiles. Isto é, após anos de luta e resistência contra perseguições e negligências do próprio Estado, que vinham se arrastando desde o início da construção da cidade. Logo, a partir dessa intervenção estatal, o desfile do carnaval de rua, enquanto manifestação cultural popular foi capturado, de modo que, teve que se adequar às burocracias e moldes que iriam possibilitar o diálogo e a subvenção por parte de políticas públicas.

Este, de certo, foi o momento histórico crucial para a extinção dos cordões, que após essa data passaram a se transformar, progressivamente, em escolas de samba. Sendo que, 1972, é considerado o ano definitivo do fim dos cordões, por se tratar da data em que os maiores cordões (Camisa Verde e Branco e Vai-Vai) se transformaram em escolas de samba. Assim, atestando a preponderância do formato contemporâneo, comumente visto no carnaval de São Paulo até hoje.

Ainda que as escolas de samba paulistanas e cariocas compartilhassem do mesmo tipo de agremiação, cada uma tinha um modo de fazer carnaval e samba à sua maneira. Na década de 70, aconteceu uma explosão de surgimento de novas escolas de samba, isto por conta da subvenção que essas agremiações vinham recebendo do Estado. Outro motivo, foi a notoriedade midiática, que se intensificou com a difusão dos desfiles cariocas feitos pela TV, que também contavam com trechos do desfile do carnaval paulistano. Com o tempo, o *know how* carioca foi se instalando nos folguedos paulistanos, uma vez que os desfiles passaram a ser sinônimo de status social. O que antes tinha como objetivo o lazer, a troca entre a comunidade e o fortalecimento étnico-cultural afro paulistano, passou então a tomar maiores proporções por conta da indústria cultural, que passou a enxergar o samba e o carnaval enquanto produto. Se alinhando às demandas mercadológicas, nasce o que podemos chamar como **mercado do samba**, que faz com que o objetivo dos desfiles seja direcionado para a competitividade em função do lucro.

Durante esta capitalização do samba e do carnaval negro, tais manifestações passaram a sofrer um processo de embranquecimento massivo. Logo que, nesse momento, tal cultura que era discriminada e subsistente passa a ganhar uma imagem positiva, sob sua própria transformação em produto midiático e de grande rendimento de capital. Nesse momento, é possível vermos uma série de escolas novas (e algumas antigas), que passam a ser ocupadas pela branquitude, de maneira expressiva.

Dentro deste percurso, localizamos os meios de comunicação de massa, como os principais responsáveis por transformar essas manifestações no que hoje mundialmente é vendido como “o maior espetáculo da terra”. Também é válido salientar que, a identidade cultural do sambista sofreu uma enorme modificação, tendo como pontos de mudança, a intensificação das relações interraciais e interclassistas (forte presença da classe média e de outras classes que não as populares). Logo, podemos apontar que nesse período passou a se engendrar o processo de profissionalização do sambista, onde aqueles que tinham habilidades notáveis em fazer carnaval - seja na bateria, na coreografia de alas ou no trabalho de carnavalesco - passaram a receber uma remuneração fixa. Tal alteração ocasionou a fragilização da lealdade entre sambista e agremiação, fazendo com que sambistas renomados mudassem de escola a partir da oferta de trabalho remunerado.

Adentrando nesta nova dimensão, onde o carnaval se tornou um lugar de disputa político-econômica e o samba se tornou trabalho, temos as lideranças negras de muitas agremiações reivindicando à prefeitura uma série de outros direitos, que ultrapassam a subvenção sazonal para a realização dos desfiles. Assim, solicitando verba para construção de creches para os filhos de agremiados e, escolas de arte e artesanato para o ensino do **saber carnavalesco**⁴⁵, que é tido como o conjunto de saberes, que nesta proposta se dava através do ensino de: “[...] confecção de instrumentos musicais, domínio dos instrumentos de percussão,

⁴⁵Tal saber é um objeto de pesquisa, que será abordado no capítulo 5 desta monografia. Onde iremos nos atentar aos processos de ensino aprendizagem de escopo artístico, que seguem enquanto presença edificante das escolas de samba.

iniciação musical, expressão corporal, fantasias, alegorias, adereços ... repassado às crianças e jovens, formando um celeiro de sambistas que garanta o futuro das agremiações negras e do carnaval como um todo.” (VON SIMSON, 2007, p. 127)

Portanto, temos na escola de samba o formato que se inicia como concomitante e, passa a ser predecessor dos cordões, sendo a forma de organização que se fez engrenagem importante da máquina econômica cultural do carnaval que conhecemos hoje. Decerto, muitas destas tensões políticas e raciais seguem estando presente dentro dessas agremiações, de modo que, podemos ver hoje em dia o prevalecimento de muitas escolas que são expressivamente compostas por brancos e membros da classe média. Fato este, que não se constitui enquanto regra, logo que existem escolas que seguiram se estruturando dentro do afrocentrismo e da valorização da comunidade, traços estes, que atualmente são lidos enquanto fruto da verdadeira tradição de escola de samba. E é neste traço firme e persistente, que é onde irei me apoiar na presente pesquisa para fazer entrevistas, indagações e escavações importantes para a construção deste escrito. É na tradição, enquanto herança sanguínea, ancestralidade e memória, que irei me valer do contato com uma agremiação específica da cidade de São Paulo.

4.4 G.R.C.S. Escola de Samba Morro da Casa Verde

“Silêncio, é madrugada./ No morro da casa verde/ A raça dorme em paz/ E lá embaixo/ Meus colegas de maloca/ Quando começa a sambá não pára mais/ Silêncio!/ Valdir, vai buscar o tambor/ Laércio, traz o agogô/ Que o samba na casa verde enfezou! ...” (ADONIRAN BARBOSA, 1975)

Ao fazer um sobrevoo sobre a discografia do aclamado sambista paulista, Adoniran Barbosa, na canção “Morro da Casa Verde”, sou capaz de encontrar um rastro da minha ancestralidade com o samba que fundamenta minha pesquisa autoetnográfica. Logo que, o sambista Laércio, que Adoniran cita na música, não por coincidência é meu avô paterno, Laércio Pio da Silva, que dividiu seus curtos 42 anos de vida entre a profissão de corretor de veículos e a vocação de sambista. Vô Laércio, o qual não conheci, era sobrinho de Senhor Zézinho de Nazareth, vulgo Zézinho do Banjo, sambista respeitado nas rodas de samba de São Paulo, que fundou em 6 de abril de 1962, o Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba Morro da Casa Verde. Sendo esta agremiação, representada pelas cores verde e

rosa - homenagem a sua escola madrinha, a carioca, Estação Primeira de Mangueira.

Tal agremiação se situa no bairro homônimo à escola, o qual eu possuo grande valor afetivo, por se tratar do distrito onde morei durante três anos da minha vida e, onde grande parte da minha família mora até hoje. Sendo que, este território é marcado pela forte presença da população negra, sendo um dos berços do tradicional samba paulistano, assim como é narrado na imortalização que Adoniran fez na composição supracitada. Tais atributos mencionados, são responsáveis por este bairro ter a alcunha de “Pequena África Paulistana”⁴⁶.

Figura 13 - BRASÃO - G.R.C.S. ESCOLA DE SAMBA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Site da LIGA SP.⁴⁷

Ao contrário de muitas agremiações, que com o tempo foram perdendo os traços que compunham os folguedos carnavalescos negros, a G.R.C.S.E.S. Morro da Casa Verde pode ser considerada como parte da lista das poucas escolas paulistanas que se mantiveram dentro da tradição. Sendo composta em peso pela negritude, a escola abarca as comunidades moradoras do bairro da Casa Verde (zona norte da cidade) e arredores. Uma característica marcante desta escola é o prevailecimento do samba enquanto herança familiar. Em 1962, o fundador Zézinho do Banjo passou a ser presidente da escola, posto que apenas deixou em 1991, ano de seu falecimento. Neste ano, a presidência passou para sua filha, Laurinete Nazaré da Silva Campos, conhecida como Dona Guga, que ainda em vida, no ano

⁴⁶ Menção ao livro “Casa Verde, uma pequena África paulistana”, escrito pelo sociólogo e sambista, Tadeu Kaçula (2020).

⁴⁷ Disponível em: <<https://ligasp.com.br/escolas/morro-da-casa-verde/>>. Acesso em 12 de fev. 2022.

de 2017, passou o bastão para seu filho, Émerson de Campos, conhecido como Careca, sendo este o atual presidente da agremiação.

Completamente gerida por mãos negras, dentro de gerações da mesma família, o Morro da Casa Verde é uma escola tradicional que não se enquadra nas diretrizes mercadológicas, que tem como requisito a abertura da direção da escola para pessoas de fora. Fato este, que durante décadas fez com que esta fosse uma escola que entre altos e baixos, sempre transitou entre as divisões do carnaval paulistano, ora estando no grupo especial, ora estando nos grupos de acesso. Ao contrário das escolas que sempre estão estampando as chamadas do carnaval na Rede Globo de Televisão, tal escola faz parte do contingente de agremiações que, inclusive por questões financeiras, sempre se viram lutando pelo seu espaço no carnaval de São Paulo.

Vindo em uma curva ascendente desde 2018, em 2020 a escola foi campeã do grupo de acesso 2, vitória que a classificou para o grupo de acesso 1, no qual a mesma irá desfilar este ano. Atualmente, a escola se localiza na Avenida Engenheiro Caetano Álvares, onde tem como sua quadra a garagem da casa de Dona Guga, fazendo seus ensaios às terças e sábados à noite, prioritariamente na rua em frente à garagem, que é cercada por uma praceta, que separa a movimentada avenida de uma rua bifurcada, onde a comunidade da escola ocupa para fazer os ensaios.

Figura 14 - SEDE DA MORRO DA CASA VERDE



O meu contato direto com tal agremiação ocorreu durante a execução da pesquisa etnográfica em 2021. Neste momento eu tive oportunidade não só de assistir aos ensaios da escola, como também pude entrevistar cinco agremiadas, dentre estas:

- Dona Guga (76), Presidenta de Honra da escola, participou da fundação da mesma junto de seu pai, Zézinho do Banjo. Sendo ela, uma das integrantes mais antigas da escola desde sua fundação.
- Marcel Bonfim (35), Mestre de Bateria, participa da Morro há 23 anos.
- Babu Energia (52), Carnavalesco, participa da Morro há 10 anos.
- Bárbara Pacheco (36), Chefe da Ala das passistas, participa da Morro há 3 anos.
- Gustavo Rangel (29), Coreógrafo da Primeira Comissão de Frente, participa da Morro há 3 anos.

Além de também fazer entrevistas com elementos externos da escola, mas que de alguma maneira possuem contato direto com a realidade das escolas de samba paulistanas, sendo estes:

- Fernando Penteado (69), sambista, compositor, jornalista e escritor. O mesmo é agremiado do Vai-Vai, além de ser embaixador mestre do samba paulista e membro da academia dos baluartes do samba paulista.
- JR Queiroz (56), produtor cultural, produtor executivo, coordenador e cronometrista na LIGA SP.

Além dessas entrevistas que dizem respeito à pesquisa etnográfica, também tive a oportunidade de fazer outras duas conversas que tinham a pesquisa autoetnográfica enquanto escopo, uma vez que fiz com membros da minha família, sendo esses:

⁴⁸ Disponível em:

<[59](https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0x94cef7911ac16827%3A0x1f2554788dc47c55!3m1!7e115!4s%2Fmaps%2Fplace%2FGRECES%2BMORRO%2BDA%2BCASA%2BVERDE%2F%40-23.4924236%2C-46.6576468%2C3a%2C75y%2C174.78h%2C90t%2Fdata%3D*213m4*211e1*213m2*211sWChb5BhJ7H_tXohWeHg_Zw*212e0*214m2*213m1*211s0x94cef7911ac16827%3A0x1f2554788dc47c55%3Fsa%3DX!5sGRECES%20MORRO%20DA%20CASA%20VERDE%20-%20Pesquisa%20Googl e!15sCglgARICCAI&imagekey=!1e2!2sWChb5BhJ7H_tXohWeHg_Zw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKE wii2qaJ2__1AhUgl7kGHa0iADEQpx96BAgIEAg>. Acesso em 13 de fev. 2022.</p></div><div data-bbox=)

- Antônia Pimentel (71), enfermeira aposentada, minha avó paterna, moradora da Casa Verde desde seu nascimento, além de ter frequentado o Morro da Casa Verde em sua juventude.
- Caio Oiak (27), cantor, compositor, sambista, meu irmão mais velho, morador da Casa Verde e frequentador de diferentes escolas da cidade, além de também pesquisar o samba paulistano.

A partir da fricção entre as entrevistas, análises de materiais da bibliografia, observações dos ensaios e vivências pessoais minhas com o samba, pude discorrer sobre o sistema que engendra os processos de ensino e formação, dentro da experiência de educação informal das escolas de samba. Tendo como ponto de partida, a pergunta “O samba ensina?”, pude destrinchar caminhos diversos acerca do ensino de linguagens artísticas neste ambiente. Portanto, para o quinto capítulo desta monografia, vos convido a abrirem a imaginação para visualizar o espaço da escola de samba, seus personagens e suas possíveis relações.

III - PROCESSOS DE ENSINO E FORMAÇÃO

CAPÍTULO 5: ENSINO DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS NAS ESCOLAS DE SAMBA

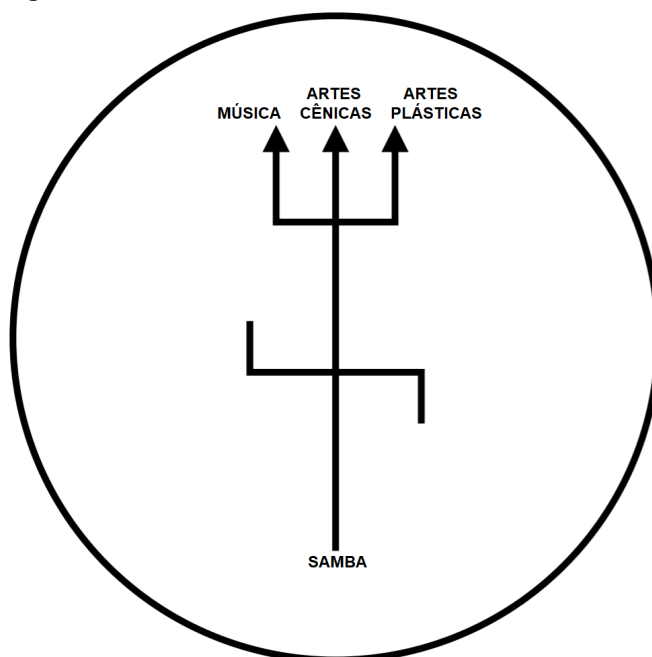
5.1 Ensino Carnavalesco

Na presente pesquisa, podemos considerar o ensino carnavalesco na qualidade de um componente interdisciplinar, que articula linguagens e se faz através da transmissão, troca e manutenção, integrada à existência do **saber carnavalesco**. Contudo, é necessário delinear que o contexto onde tal saber ganha espaço para ser empregado, está expresso na presença de ambientes educacionais informais carnavalescos. A própria escola de samba, se configura enquanto um destes espaços, tendo como um de seus fundamentos o ensino desse saber, a partir de interações culturais que possuem o samba enquanto matéria prima, para não apenas a realização dos desfiles, mas, também, para o enriquecimento da dinâmica da agenda cultural da escola, que geralmente inclui atividades formativas e eventos de samba durante quase o ano todo.

Adentrando nas minúcias desses processos formativos que ocorrem dentro da escola de samba, é necessário nos atentar ao saber carnavalesco fora de essencialismos, ao reconhecer que, ainda que o mesmo tenha caráter multidisciplinar, cada linguagem que o compõe possui suas próprias especificidades, métodos e maneiras de se sistematizar dentro da escola de samba. Isto é, sem contar que em cada linguagem, é possível encontrar um tipo diferente de sambista imbricado em seu processo de ensino aprendizagem, o que revela a grande pluralidade do corpo artístico presente neste espaço. Portanto, utilizando novamente a imagem da encruzilhada, iremos analisar a composição deste saber.

Nesta encruzilhada, o **samba** se apresenta enquanto componente cultural, munido de arquivo (ainda que historicamente fragilizado) suficiente para embasamento histórico-político. Além disso, o mesmo é dotado de extenso repertório (oral), no que diz respeito ao samba enquanto prática, corpo e palavra, materializando-o de maneira quase onipresente, dentro do ambiente da escola de samba, que está fundada em cima desta manifestação cultural. Por vezes, o mesmo é tido como estilo de vida, uma vez que muitos sambistas dividem esse posto com outras ocupações profissionais. Visto que, a ocupação de sambista é apenas remunerada em casos específicos, em que é feito o pagamento do trabalho dos chefes de ala e membros da diretoria. Contudo, em alguns casos, temos a remuneração de sambistas, cujo trabalho está diretamente vinculado a um quesito do desfile, como exemplo disto, temos as funções de primeiro casal de Mestre-Sala e Porta Bandeira.

Figura 15- ENCRUZILHADA - SABER CARNAVALESCO



Fonte: Acervo de imagens editadas pelo autor.

A **música** aqui, entra enquanto prática atualizada do batuque, de maneira que a presença dos instrumentos de percussão dá o ritmo do coração da escola, sendo este, o lugar de onde o timbre e o som do saber carnavalesco se originam. Seja nos ensaios ou no sambódromo, a bateria da escola é um dos maiores e mais

importantes contingentes, que junto da ala de compositores, são responsáveis por embalar o samba na escola de maneira quase que ininterrupta.

Alinhada à voz e ao batuque do samba, que dão nascimento ao timbre do saber carnavalesco, também há o corpo que dança, conta, interpreta, performa e faz reverência ao samba. Este componente, está presente nas **artes cênicas**, aqui, expressa pelo “samba no pé”, acompanhado do charme, da alegria e da irreverência enquanto arquétipo performado pelo corpo sambista. Logo, ao estar constantemente articulada por elementos coreográficos e teatrais, as artes cênicas dentro da escola de samba podem ocorrer de diversas formas, sendo de maneira espontânea ou organizada. Tal linguagem pode estar presente em contextos mais gerais, como o da ocupação de espaço feita pelo corpo coletivo, que vibra e se movimenta junto dentro da escola, passando pelas alas e habitando as infinitas possibilidades de jogo, que existem entre pés, quadris, braços e expressão facial, enquanto toca o samba.

Por fim, temos as **artes plásticas**, enquanto linguagem que engendra o caráter lúdico poético do carnaval. Enquanto as outras linguagens narram a partir do som e do corpo, a proposta desta linguagem é a narratividade visual, que ao se juntar com as outras formas de ilustrar, resgatam e preservam a visualidade carnavalesca, na qualidade de uma importante herança dos folgedos negros. A presença desta linguagem está intrínseca à indumentária, cenografia, fantasias, cores e elementos visuais, que contam desde a história da escola, até o enredo escolhido anualmente para ser representado no carnaval.

É importante ratificar que essa encruzilhada tem como alicerce estéticas amefricanas. Como neste escrito já foi bem apresentado, o samba possui raiz afro indígena extremamente forte. Fato este, que se estende à presença destas linguagens, que aqui se apresentam, por vezes, de maneira dissonante do que é praticado, no que tange às referências artístico-educacionais europeias, nas quais, a maioria das escolas de artes do Brasil se baseiam.

Ao lançar olhar para essas linguagens de maneira separada, é importante também lembrarmos que, as mesmas são fragmentos de um todo. A

especificidade de cada linguagem toma forma, no momento em que as mesmas se chocam, não só entre si, mas com o próprio samba, que enquanto experiência cultural comum, é presentificado a partir da tensão fruto do conflito entre conservação e transgressão. Sendo assim, estas são as consequências do encontro interracial, intergeracional e interclassista presente no ambiente da escola, que fazem com que o saber carnavalesco de cada escola, ainda que tenha uma estrutura comum, pode mudar de agremiação para agremiação. O que indica quanto o sistema, o território e a comunidade, se comportam enquanto fatores variantes, que fazem o samba de cada escola muitas vezes terem características específicas distintas - ideia esta, que é passível de questionamentos, uma vez que muitos sambistas afirmam o contrário, ao apontar a homogeneização das escolas de samba, por conta das demandas do mercado do samba.

Embora, todas as linguagens junto do samba ocorram de maneira concomitante, a forma sistematizada de ensino dessas linguagens é feita de maneira organizada, dentro de núcleos, alas e barracões, onde é possível presenciar partilha oral e troca de conhecimentos, através da criação de escolas mirins, da realização de ensaios e das longas jornadas de trabalho no barracão.

5.2 Ensino de Música

Dentro da linguagem musical temos os instrumentos de percussão, que ao longo da história dos cordões e das escolas em São Paulo eram acompanhados por instrumentos de sopro e corda, que após a atualização sobre um estilo específico de fazer samba, caíram em desuso dando à percussão protagonismo absoluto. Logo, tal protagonismo está materializado na presença da bateria, enquanto ala de extrema importância na escola, que além de ter sua performance musical contando enquanto quesito no desfile, acaba sendo a única ala com instrumentos, carregando a responsabilidade de fazer o samba acontecer através do batuque.

Na Morro da Casa Verde, a bateria é composta por cento e noventa componentes, que estão compreendidos entre homens e mulheres, jovens e adultos, que tocam sob a regência de Marcel Bonfim, mestre de bateria da escola há 5 anos.

A função de mestre de bateria é extremamente antiga no carnaval e na cultura de folguedos negros, tal ocupação é análoga ao regente de uma orquestra. Sendo este, o responsável por ficar à frente da bateria, ditando o andamento e o ritmo dos instrumentos com um apito, que é uma ferramenta importantíssima para comunicação entre mestre e ritmistas, visto que, este é o motivo desta função também ser conhecida como a de “apitador”. Além de apitar no samba, o mestre tem como tarefa manter os ouvidos atentos ao conjunto percussivo, uma vez que, a afinação dos instrumentos é algo vital para o prevalecimento do estilo adotado pela bateria. Não só estando a par das questões técnico-artísticas, esta figura é quem organiza as relações do grupo, estando na função de coordenar tal contingente inclusive fora da ala. Responsabilidade esta, que diz respeito à composição da bateria e disciplina dos ritmistas, atribuindo à esta figura o forte papel de direção e liderança da ala.

Figura 16 - MESTRE MARCEL & BATERIA DA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Página da agremiação no Instagram.⁴⁹

Logo, dentro da bateria, além de haver os ensaios gerais, também se faz ensaios específicos dos instrumentos. Nesta ala podemos ver um grande conjunto musical, que tem a coletividade na execução e a regência do mestre enquanto principais pontos para sua formação de percussionista, que dentro das repetições nos ensaios e com a escuta para com o mestre, acaba por lapidar seus componentes, enquanto fragmentos que compõem o todo deste conjunto.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/morrodacasaverde/>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

Composta por sete instrumentos: surdo, caixa, repique, tamborim, chocalho, agogô e cuíca, neste septeto temos os elementos necessários para fazer o samba tipicamente tocado pelo Morro da Casa Verde, que possui uma bateria bem marcada pelo surdo. Característica esta, considerada como traço tradicional dentro do samba paulistano, por estar alinhado a uma célula rítmica ancestral. Fato este, que podemos observar na colocação da sambista Maria Helena (2019) em entrevista para a revista Omenelick 2º Ato, onde afirma que:

“A cultura negra faz a parte rítmica através dos instrumentistas, como por exemplo, o Surdo, instrumento que remete aos tambores da Mãe África em saudação aos Orixás. É ele o principal elemento que faz o corpo se embalar no compasso da dança. Costumo dizer que quando ouço o som de uma bateria de escola de samba tradicional, ou seja, de raízes negras, fecho os olhos e sinto os tambores de meus ancestrais africanos ecoarem.”

Embora, a bateria engendre um processo de formação contínuo, focado na profissionalização dos ritmistas, o unidirecionamento para o aprimoramento diário durante os ensaios faz com que a aprendizagem e a prática da bateria, estejam apenas a serviço da busca de uma performance perfeita para dar o tom do desfile. Contudo, é na existência da escola de samba mirim, que encontramos uma experiência de ensino aprendizagem, que tem o compromisso de formar ritmistas iniciantes para mais tarde comporem a bateria, uma vez que todos componentes desta ala devem entrar já possuindo conhecimento e boa desenvoltura no instrumento.

A escola mirim, que é comumente organizada dentro de escolas de samba, geralmente é destinada para crianças, adolescentes e jovens, que possuem interesse em tocar na bateria. Ao observar o funcionamento de escolas mirins de diferentes agremiações, pude observar que as ações das mesmas têm costume de ocorrer em três etapas. A primeira etapa, é a escolha do instrumento. O aluno matriculado na escola passa por uma experiência onde ele aprende técnicas básicas para cada instrumento da bateria, após um tempo de experimentações, é observado qual instrumento que o jovem teve maior aptidão. Sendo que isto está expresso na fala de Marcel (2021), que afirmou em entrevista não publicada que, “o instrumento

é quem escolhe o ritmista". Por vezes, é possível encontrarmos escolas mirins que nesta primeira etapa, também ratificam o ensino sobre a história e os meios de construção do instrumento de percussão, onde é possível vermos experiências que vão desde a confecção de tambores até breves exposições orais sobre as contribuições culturais afro-brasileiras.

Figura 17 - ENSAIO DE REPIQUE NA ESCOLA MIRIM DA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Matéria do Jornal SP de Fato.⁵⁰

Figura 18 - ENSAIO DE CHOCALHO NA ESCOLA MIRIM DA MORRO DA CASA VERDE



⁵⁰ Disponível em:

<<https://www.saopaulodefato.com/noticia/morro-da-casa-verde-convoca-novos-ritmistas-para-sua-escolinha-de-bateria>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

A segunda etapa é marcada pela divisão de grupos por instrumento, assim, realizando ensaios específicos de cada instrumento, obtendo a primeira experiência coletiva de banda. Visto que, desta vez, não só as noções de ritmo e afinação são importantes, como também, a escuta e percepção musical em coletivo são colocadas à prova. Por fim, a escola mirim segue sendo um espaço, onde os jovens ritmistas vão se aprimorando na arte de tocar na bateria. Sendo que, durante curto ou longo tempo, o desempenho nos ensaios vai possibilitar a mudança desses ritmistas para a bateria oficial (terceira etapa). Assim, proporciona-se caminhos para que esses jovens aprendizes se tornem profissionais ao compor a bateria da escola, tendo a importante tarefa de fazer samba junto de outras dezenas de ritmistas agremiados.

Olhando para esta linguagem, é interessante observar como a inserção de uma metodologia e uma organização pedagógica que visam a apreensão dos instrumentos de forma processual, acabaram por transformar completamente a ala da bateria. Marcel (2021) relata em entrevista, que antigamente a bateria era um *hobby*, além de ser um espaço comum pelos abusos de poder e extrema rigidez por parte dos mestres, que por vezes cometiam punições físicas contra os ritmistas.

Com o tempo, a bateria passou a ser organizada de outra maneira, valorizando a construção de um espaço seguro, habitado pelo tempo de prática e o desenvolvimento dos instrumentistas. Com isto, é possível enxergarmos uma série de mudanças, que não dizem respeito apenas à profissionalização desta ala, a qual exige muito comprometimento e disciplina dos ritmistas. Sendo assim, é possível também notarmos, a força que a abertura de espaços como das escolas mirins, possibilitaram que o processo de construção da ala fosse modificado, em função de uma prática pedagógica.

Tal prática pedagógica passa pelo acompanhamento dos professores da escola, que junto do mestre de bateria se mostram enquanto educadores e agentes

⁵¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/morrodacasaverde/>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

culturais, que moldam e operam sobre este sistema de educação informal. Sistema este, que é capaz de dar um tambor e uma baqueta na mão de uma criança, que com o passar dos anos de batucada, a partir de um processo de musicalização em samba, poderá se formar uma habilidosa ritmista. Sendo este sujeito recém formado na escola mirim, dotado de um conhecimento musical tão rico e complexo quanto o presente nas produções fruto de conservatórios. Logo, tal fato apenas endossa a potencialidade da escola de samba enquanto espaço de ensino-aprendizagem de percussão.

5.3 Ensino de Artes Cênicas

No que tange ao ensino das artes cênicas temos dois espaços de ensaio enquanto ambiente de ensino aprendizagem desta linguagem. Um destes ambientes, é o ensaio da primeira comissão de frente, que sendo composta por um núcleo de no máximo 20 pessoas, é responsável por cumprir a importante tarefa de ser o “cartão de visita” da escola, abrindo o desfile ao cumprimentarem o público e apresentarem o enredo no sambódromo.

Figura 19 - COREÓGRAFO GUSTAVO & COMISSÃO DE FRENTE DA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Canal das Comissões de Frente SP no Youtube.⁵²

A performance da primeira comissão de frente, como colocado no capítulo 2, é um requisito de grande peso na avaliação dos desfiles, fato este que faz com que, tal núcleo empregue grande empenho em suas ações, durante as preparações para

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4-XXJAJVIRY>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

os desfiles carnavalescos. Se encontrando três vezes na semana, sendo um dia de ensaio único da comissão (as quartas-feiras de noite) e os outros dois dias de ensaio geral com toda a escola, essa ala trabalha dentro de uma perspectiva de investigação e aprimoramento do corpo, além de criativamente agirem em função da construção de cena. De forma que, os componentes da ala visam a criação de uma coreografia, que possa narrar de maneira geral ou fragmentada, o enredo do ano em questão.

Na Escola de Samba Morro da Casa Verde, Gustavo Rangel, é o coreógrafo que dirige a ala. O mesmo possui formação técnica em teatro e dança. Ele é quem tem o papel de ser o sambista responsável por conduzir a prática e executar a metodologia que irá viabilizar o processo de ensino aprendizagem dentro da ala, assim, culminando em um dos seus maiores objetivos, que é a apresentação no desfile de carnaval. Portanto, Gustavo utiliza da linguagem da dança para prospectar um caminho que tem expressão corporal, noções básicas de coreografia, passos estilizados e trabalho de coordenação motora, enquanto bases para construir a corporalidade do sambista desta ala.

No que tange ao teatro, o mesmo transita sobre a temática trazida no enredo, para criar uma coreografia que se repetirá ao longo do desfile, enquanto uma narrativa lúdica com início, meio e fim. Sendo a dinâmica desta ala, preenchida pelos movimentos estilizados dos componentes, que acabam também por exercer um trabalho de interpretação e gestualidade, similar ao presente na dança dos orixás que ocupam o xirê⁵³. Uma vez que, “tal qual um espetáculo dramático cercado de preceitos, uma festa de terreiro pressupõe hierarquia de posturas e significações.” (ROMANI, Danielle. 2012)

Logo, ao termos em vista as danças do xirê como a raiz estética desta ala, é necessário localizar a ação dos sambistas, aqui considerados também dançarinos-intérpretes, que habitam o cruzamento de elementos dramáticos com elementos coreográficos. Isto é, nesta experiência linguagem cênica se nutre de um

⁵³ Do iorubá, “roda”. É uma grande festa que recebe todos os orixás. Um a um, dentro de uma sequência, onde cada qual possui seu próprio momento, caracterizado pelo seu canto e sua dança específica.

componente vital provindo de rituais religiosos de matriz afro, onde “o corpo, as vestimentas e expressões corporais também são peças-chave na representação das divindades.” (ROMANI, 2012.) Sendo que, no caso desta ala, a preocupação existente é com a representação do samba-enredo.

De certo, as fronteiras entre teatro e dança dentro dessa experiência seguem borradas. Uma vez que, em muitas estéticas afro-orientadas há um entendimento sobre as artes do corpo que consiste em conectar e articular linguagens, ao invés de separar e hierarquizar. Visto que, estamos falando de fragmentos que se engrenam em função da realização de um todo, que é o desfile.

Figura 20 - ENSAIO DA COMISSÃO DE FRENTE DA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Site da Comissões de Frente SP.⁵⁴

Geralmente, a comissão de frente é uma das poucas alas onde é possível ver um letramento corporal⁵⁵ plural, onde a dança costumeiramente feita no samba, acaba se mesclando com outras técnicas de dança. Por vezes, dialoga-se com outras danças afro-orientadas e técnicas da ginástica rítmica, justamente, por se

⁵⁴ Disponível em: <<https://comissoesdefrentesp.com.br/wp-content/uploads/2018/12/1-8.jpg>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

⁵⁵ “[...] conforme a condição de cada indivíduo, o letramento corporal pode ser descrito como a motivação, confiança, competência física, conhecimento e compreensão para manter a atividade física ao longo da vida” (WHITEHEAD, Margareth. Letramento Corporal: Atividades físicas e esportivas para toda vida. Instituto Ayrton Senna: Penso Editora. 2018.)

tratarem de organizações coreográficas que propõem uma maior ocupação do espaço. Uma vez que, tal ala possui poucos componentes para preencher o largo sambódromo.

O coreógrafo Gustavo (2021) me concedeu uma entrevista via google meet, onde afirmou que: “meu elenco hoje tem pouquíssimas pessoas profissionais ...não é um pré-requisito hoje, de ter profissional, até porque estou em uma escola de samba, escola é um lugar de ensinar e aprender, então quem quer, está lá...”. E é dentro desta afirmação, que é possível ver que ainda que a comissão de frente requeira algum rigor técnico, ao menos no Morro da Casa Verde, a presença se sobressai à técnica, o que traz à tona o caráter de espaço aberto de aprendizagem, presente nos ensaios desta ala.

Na Morro da Casa Verde, esta ala é um núcleo diverso, composto por jovens e adultos, sendo estes, pessoas da comunidade do Morro da Casa Verde, entusiastas do samba e do carnaval, pessoas interessadas em artes cênicas e artistas profissionais da cena. Composição esta, que caracteriza um quadro de diferentes interesses e trajetórias, que culminam no mesmo núcleo artístico.

Lançando olhar para dentro das relações deste núcleo e, dando foco para a relação entre coreógrafo e elenco, podemos delinear que ainda que haja uma hierarquia entre direção e interpretação neste contexto, a horizontalidade presente nesta ala nos leva a perceber similaridades com processo colaborativo do teatro. Onde segundo Gustavo, ele enquanto profissional artisticamente falando, ensina (e aprende) teatro e dança a partir de uma troca. Fato este, que se concretiza nas coreografias cuja autoria é assinada pelo coreógrafo, ainda que a mesma seja construída a partir de compartilhamento de técnicas, experimentações e descobertas feitas pelos intérpretes dançarinos durante os ensaios. Tal questão, nos permite frisar que, o processo colaborativo é uma das formas que também dão tom ao saber carnavalesco, que é caracterizada pela circulação do conhecimento entre os sujeitos presentes, fato que é reforçado pela afirmação de Abreu (2004) de que:

“O processo colaborativo é dialógico, por definição. Isso significa que a

confrontação e o surgimento de novas idéias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento. Isso faz do processo colaborativo uma relação criativa baseada em múltiplas interferências.” (ABREU, Luis Alberto de, 2004, p.39)

O outro espaço organizado de formação em artes cênicas dentro da escola de samba, está compreendido em um núcleo maior e ainda menos restrito, que é a ala das passistas. Tal ala, é composta por várias sambistas, jovens e adultas, de diferentes identidades de gênero, que ainda que organizadas de maneira coletiva, tem a atuação marcada pela execução de coreografias espontaneamente individuais. Sendo que estas, possuem presença menos expressiva de marcação de passos ou células coreográficas. Esta ala, que além de ser um grande corpo coletivo, que tem como função sambar durante todo o desfile, ensaios e eventos da escola, chamando atenção do público com sua habilidade corporal, geralmente, é organizada de forma binária, onde tais sambistas tem a opção de interpretar o arquétipo da passista ou do malandro.

Figura 21 - BRASÃO DA ALA DAS PASSISTA DA MORRO DA CASA VERDE



Fonte: Perfil das Passistas do Morro no Facebook.⁵⁶

Tradicionalmente, apenas homens podem fazer malandros e apenas mulheres podem fazer passistas. No entanto, pelo carnaval se configurar muitas

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/passistasdomorro/photos/678532459391128>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

vezes enquanto um espaço de exceção dentro da norma vigente, é possível encontrarmos homens que desfilam performando a passista ou mulheres que desfilam performando o malandro (o que talvez tenha ocorrência menos comum). Assim, cria-se uma encruzilhada que com o passar do tempo trata as corporalidades e a identidade de gênero dentro de uma perspectiva fluida, onde a linguagem artística passa a ser uma forma de expressão que independe dos papéis impostos aos gêneros.

Contudo, dentro do Morro da Casa Verde, é trabalhada a linha mais tradicional, onde não existe fluidez de possibilidade dentro dos arquétipos. Sendo esta, uma ala composta por quarenta pessoas, dentre elas, vinte e seis passistas, oito malandros e seis coordenadores. Assim como na comissão de frente, essas pessoas frequentam os ensaios gerais da escola e possuem um ensaio próprio que ocorre aos domingos pela manhã. A composição dessa ala possui diversidade similar à da comissão de frente - visto que você pode entrar na ala sem saber sambar. Tal fato é o que a configura, enquanto um espaço onde a presença conta como principal requisito. Esta ideia é pontuada em entrevista cedida por Bárbara (2021), diretora da ala e agente cultural, que junto de um coreógrafo, coordena e engendra o processo de ensino neste espaço.

Figura 22 - INTEGRANTES DA ALA DAS PASSISTAS DA MORRO DA CASA VERDE



Ainda que o fato de estar presente, tendo frequência no comparecimento dos ensaios, é o suficiente para compor a ala, quando olhamos para a mídia, em geral, nota-se que as passistas que ganham destaque se encaixam dentro de um padrão de beleza. Tal padrão estético que se estende sobre essa ala, faz com que corpos considerados esculturais ganhem notabilidade, em detrimento de corpos que não se encaixam esteticamente nesse pressuposto. A sustentação deste padrão de beleza, se inicia na performance de feminilidade requisitada para incorporar o arquétipo da passista. Uma vez que, a mesma possui um código de vestimenta (sapato e roupa), com adição de maquiagem, cabelo e unhas, enquanto complementos obrigatórios. Indo na contramão, os malandros possuem menos exigências, sendo obrigados apenas a seguir o código de vestimenta (sapato, roupa e chapéu) de seu arquétipo. Tal diferenciação entre os arquétipos segue sendo um espelho da construção dos papéis de gênero, onde observamos que existe maior pressão estética na incorporação do arquétipo feminino do que no masculino.

Embora a linguagem das artes cênicas nesta ala, esteja contida em um desfile, onde o principal objetivo do agrupamento é a dança coletiva independente de coreografia fixa, é importante salientar que isso não necessariamente significa que não existam passos ensaiados e movimentos combinados. Logo, dentro dessa ala, temos os ensaios enquanto um espaço para o aprendizado de técnicas de dança em samba, além de experimentações. Assim, coloca-se a **improvisação** e o **jogo** entre os arquétipos enquanto uma base a ser investigada nos ensaios. Tal premissa, podemos apontar como um rizoma do modo de operar de outras danças afro-orientadas, onde:

“(...) o movimento dançado é código para o jogo, e o jogo, material para o devir. A improvisação neste caso nasce do desejo de surpreender e desafiar o outro, sendo o encadeamento de passos uma consequência e não um objetivo compositivo dos praticantes. Tais jogos desenvolvem habilidades como escuta e prontidão, uma vez que as ações improvisadas precisam estar alinhadas aos códigos e a coletividade presente.” (2020, S.C. Santana, Gabriela)

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/passistasdomorro/photos/1059370134640690>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

Por fim, é válido ressaltar a ideia de que: “Uma passista se constrói com o tempo!”, afirmação esta, feita por Bárbara Pacheco (2021), em entrevista concedida via google meet. Com esta frase, podemos perceber o quanto as dinâmicas de ensino aprendizagem nesta ala estão pautadas na experiência adquirida no trabalho prático contínuo, que está presente nos ensaios e nas apresentações, que acabam por dar base para o processo de formação das passistas. De modo que, cria-se uma coletividade de sambistas que dançam livremente, trazendo excentricidade (na interpretação do arquétipo), encanto e agilidade. Elementos estes, responsáveis pelo caráter espetacular de suas apresentações dentro ou fora do desfile de carnaval.

5.4 Ensino de Artes Plásticas

No que tange às artes plásticas - aqui também influenciada pela linguagem teatral, expressa na arte da cenografia e da indumentária - o espaço responsável por acolher os processos de aprendizagem desta linguagem, é o barracão. “No ambiente das escolas de samba, denominação da edificação, geralmente fora do espaço da sede da agremiação, em cujo interior se confeccionam alegorias, aviamentos, adereços e fantasias para o desfile.” (LOPES E SIMAS, 2021, p.33)

Atualmente os barracões das escolas são caracterizados por existirem de forma unificada ou pulverizada. A experiência que temos de barracões unificados parte da ação do poder público, sendo que o maior exemplo disto está expresso na Cidade do Samba. Sendo este, um espaço na zona portuária do Rio de Janeiro, onde há grande concentração de barracões que contam com confecções das escolas do grupo especial carioca. Contudo, o projeto análogo, reservado à cidade de São Paulo, teve destino diferente da edificação carioca entregue em 2006 pelo poder público. Visto que, a inauguração da versão paulistana intitulada “Fábrica do Samba” estava marcada para 2015. O que não se realizou, tendo em vista que até hoje trata-se de uma obra inacabada, que vislumbra receber as quatorze escolas do grupo especial, mas que, no entanto, atualmente se vê limitada a comportar apenas metade desse número.

Se tratando da experiência pulverizada de barracões, temos as escolas que possuem seus barracões espalhados em diferentes pontos da cidade. Podendo estar, inclusive, em bairros diferentes da própria sede da agremiação. No caso do Morro da Casa Verde, o barracão fica situado a cerca de 2 quilômetros e meio da sede, na Rua Sampaio Corrêa, bairro do Limão.

O Barracão é a base. Tomando esta curta e simples frase enquanto prerrogativa, faremos uma análise sobre a figura que eu ouvi fazendo tal afirmação, que é o carnavalesco. Sendo este, um importante agente cultural no que diz respeito às artes plásticas na escola de samba, responsável por ter um olhar geral sobre o desfile, tendo uma ótica relativa à materialização da narrativa no sambódromo. O carnavalesco é quem tem a função de elaborar o projeto carnavalesco, que contém enredo do desfile, divisão temática das alas, desenhos das fantasias e projeto dos carros alegóricos. Tendo o dever de pensar um enredo que tenha complexidade e ludicidade suficiente para ser tema do desfile, o mesmo se atenta em contar essa história de maneira visual a partir das plasticidades presentes no evento carnavalesco.

Figura 23 - A MORRO DA CASA VERDE DURANTE A PANDEMIA PROMOVE AÇÃO COMUNITÁRIA DE DISTRIBUIÇÃO DE MARMITAS NAS DEPENDÊNCIAS DO BARRACÃO



Babu Energia, que possui formação artística extensa, tem vivências em teatro, circo, dança, cenografia e bonecaria, assim sendo um exemplo de como o carnavalesco, ainda como figura que ocupa o espaço das artes plásticas, precisa de fato ter uma formação artística multidisciplinar. Visto que, esta importante figura precisa criar um projeto carnavalesco que contemple todo o contingente da escola. Durante a entrevista, foi possível entender a importância de criar alegorias seguras e fantasias confortáveis, visto que Babu lembra quando fez um curso de mestre-sala e porta-bandeira para entender em seu próprio corpo quais eram as limitações físicas desses componentes. Apenas assim, o mesmo pode atender concretamente às necessidades às quais as indumentárias desses componentes que dançam demandam. Além de citar experiências pontuadas que lhe proporcionaram maiores minúcias sobre a demanda de cada ala, ele salienta que a vivência completa do carnaval é a melhor formação que um carnavalesco deve ter. Visto que a encenação - entendendo o desfile enquanto uma montagem teatral- é um componente que pede uma visão geral do desfile.

Em entrevista que me concedeu em 2021, o carnavalesco Babu Energia, complementa esse raciocínio ao alegar que:

“O barracão é a grande escola para quem quer aprender a fazer carnaval, é ali que você se desenvolve enquanto artista, enquanto pessoa, porque ali estão todas as dificuldades. Hoje a gente tem em faculdades do Rio de Janeiro, alguns cursos para carnavalesco, mas eu tenho notícia que todo mundo que passou pela faculdade, que se formou nessa profissão de carnavalesco, se frustrou quando foi para a realidade. Porque, uma coisa é você estar ... só nas questões de pesquisa, e outra é você estar na prática ...”

Para a materialização do projeto carnavalesco, existem três linhas de ação, separadas em grupos que ocupam o barracão. Sendo estes, os núcleos de serralheria, marcenaria e costura. Estes núcleos se dividem entre os setores de fantasias e carros alegóricos, tendo os dois necessidades relativas aos três núcleos. Ao contrário das outras linguagens, o processo de aprendizagem no barracão está

⁵⁸ Disponível em: <<https://ligasp.com.br/morro-da-casa-verde-distribui-marmitas-no-barracao/>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

muito mais a serviço do trabalho contínuo comunitário. O que nos faz enxergar como em algumas manifestações culturais, a presença de profissionais de determinados ofícios, por vezes, é aquela responsável pela manutenção dessas expressões culturais.

Dentro de uma dinâmica de hierarquias internas de cada núcleo, existe uma troca constante entre as sambistas que são marceneiras, serralheiras e costureiras, com aquelas que não possuem estas atividades como ofício ou principal atividade econômica. Logo, as diferenças no campo da experiência, criam um ambiente onde profissionais de determinadas áreas, trocam conhecimentos técnicos com pessoas de fora da área, em prol do fomento a uma manifestação cultural. Tal situação, acaba por proporcionar aos agremiados da escola, a oportunidade de auxiliar estes profissionais nas produções de fantasias e alegorias, assim, aprendendo na prática como determinadas atividades se desenrolam.

Ao longo das entrevistas, pude encontrar exemplos de pessoas que aprenderam com esses profissionais dentro do barracão. Como exemplo disto, minha avó, Antônia, conta ter aprendido bordado e outras técnicas de costura ao ajudar costureiras do barracão, no início da Morro da Casa Verde. Indo mais a fundo neste caminho, o próprio carnavalesco Babu Energia, conta que antes de se tornar carnavalesco, ele era considerado “rato de barracão”, justamente, por estar o tempo todo imerso neste ambiente. De forma que, ele seguiu aprimorando seus conhecimentos sobre cenografia, bonecaria e figurino, a partir de fricções fruto do contato com profissionais, que transbordavam os conhecimentos de seu ofício para dentro deste espaço.

Portanto, na missão de materializar o carnaval projetado pelo carnavalesco, vemos um enorme contingente trabalhando e ocupando o barracão durante meses. Tal missão ocorre dentro de regimes mais constantes ou, na realização de mutirões pré-desfile, onde cada mão conta na hora da confecção. Na Morro da Casa Verde, atualmente são oitenta pessoas empregadas e responsabilizadas diretamente nas ações do barracão, isto é, sem contar as pessoas que são empregadas indiretamente, confeccionando peças fora do barracão. Uma vez que, nessa escola,

o corpo fixo do barracão conta por exemplo com dez costureiras consideradas centrais, que pulverizam sua produção para outras costureiras, que não necessariamente trabalham no barracão.

Ainda sobre o modo de trabalho deste espaço, temos Babu Energia (2021), contando sobre como funciona o trabalho em equipe no barracão:

“Quando eu digo que a gente vai desenvolvendo como equipe, é que eu não sou aquela figura engessada. Eu não tenho aquela coisa de impor a minha ideia. A gente tem uma linha mestra a ser seguida. Mas tem coisas que o cara pode ter uma ideia que é favorável ao projeto, e eu vou mudando alguns detalhes e a gente vai construindo. Por isso que eu falei que a figura do carnavalesco, ele tem que ter esse olhar de juntar as pessoas e nunca dividir, sempre somar! Fazer com que as pessoas fiquem fechadas com você, comprem a sua ideia e vista sua camisa! Aí você vai falar como um corpo só. Então, hoje estou tão integrado à equipe de serralheria, que eu não preciso estar lá para uma ideia ser desenvolvida. Se eu não tiver e o Carioca - que é o cara que dirige toda parte de ferragem - e ele mudar alguma coisa, nunca vai me desagradar minha visão ... a gente fala a mesma língua.”⁵⁹

Ao olharmos para essa grande cadeia produtiva, responsável por dar vida aos desfiles, vemos como o saber carnavalesco, enquanto conhecimento de encruzilhada, é flexível. Este saber segue existindo e habitando as diferentes interações culturais, no espaço de educação informal, também presente no barracão. Ainda que ocorra em meio às altas demandas produtivas, sem ter nem mesmo a organização de um sistema propriamente pedagógico, como nas outras linguagens, o barracão ainda sim é capaz de engendrar o processo de aprendizagem em artes plásticas. Logo que, o mesmo se funda no trabalho de uma coletividade fruto da agremiação, que ao criar um espaço aberto para todo tipo de colaboração, edifica relações de troca e de produção artística que tem como objetivo o desfile de carnaval.

Dentre todas as linguagens presentes na escola de samba, a produção artística em artes plásticas é a que mais expressa os conflitos existentes dentro da tradição carnavalesca. Sendo um componente fortemente influenciado pelo mercado do samba, é possível perceber o hibridismo cultural, enquanto fenômeno que gera uma nova cultura a partir do encontro de duas distintas. Tal ocorrência, se atesta

⁵⁹ Entrevista de Babu Energia concedida ao autor em 05 de outubro de 2021.

dentro dos aspectos suscitados pelos estudos culturais, onde Hall (1998, p.12-13) aponta que:

“Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam...”

O que nos faz entender que, embora haja expressivas influências visuais-estéticas amefricanas, que conectam os desfiles com festas populares como Festival de Parintins (AM) e o Bumba Meu Boi (presente nas regiões Norte e Nordeste). É necessário reconhecer que há forte influência da indústria do entretenimento nessas produções. Ao passo que, espetáculos feitos ao redor do mundo pela Disney, são referências tão importantes quanto as das culturas tradicionais.

Figura 24 - CARRO ABRE ALAS DA MORRO DA CASA VERDE NO DESFILE DE 2020



Fonte: Matéria da Revista SAMPA.⁶⁰

Por certo, a exuberância e a grandiosidade visual das alegorias e fantasias, nascem de uma releitura dessas duas experiências supracitadas. Tal fato, nos permite localizar essas ferramentas visuais narrativas, enquanto um modo de produção que transita entre aspectos do ritual e aspectos do espetáculo. O caminho

⁶⁰ Disponível em:

<<https://www.revistasampa.com.br/2021/07/15/morro-da-casa-verde-promove-workshop-sobre-alegoria-carnavalesca/>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

entre essas duas formas, suscita um importante tema que será melhor discutido nos próximos capítulos. Sendo este, um atributo que funda grande parte das discussões acerca do samba e do carnaval na contemporaneidade. Estas, na qualidade de manifestações, que têm seus reais sentidos deturpados, no momento em que são capturadas pelo sistema capitalista.

CAPÍTULO 6: PEDAGOGIA DE BAMBA

Após prospectar a multidisciplinaridade, que concerne ao saber carnavalesco e, entendendo como cada linguagem artística se engendra nos processos de ensino aprendizagem dentro da escola de samba, é possível notar a existência de um sistema comum unificador dessas experiências. Portanto, ao reconhecermos esse sistema dentro do ambiente educacional informal, é necessário salientar sua presença sob o domínio da pedagogia, enquanto uma das ciências da educação.

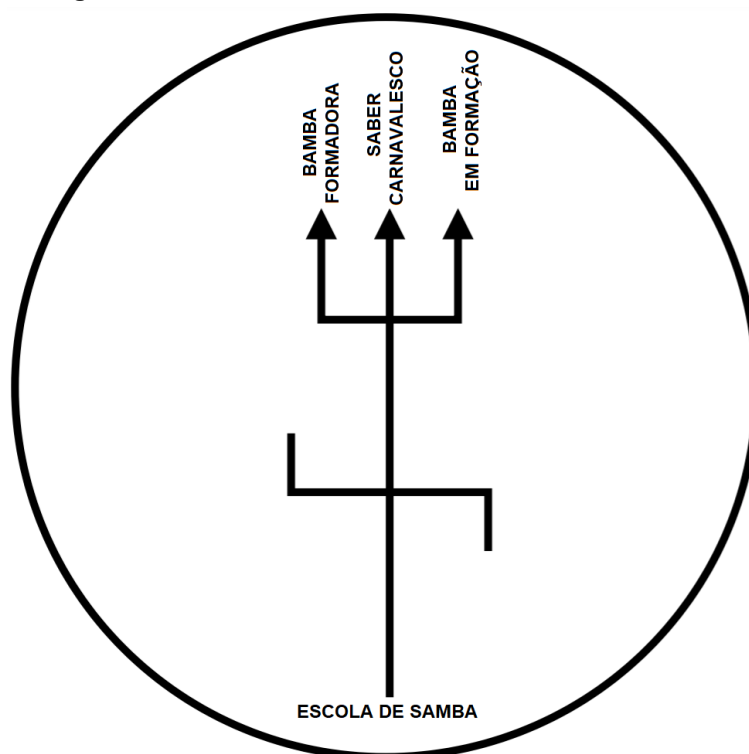
Logo, na busca de ratificar sua singularidade, nesta presente pesquisa, irei intitular como “Pedagogia de Bamba”, este conjunto de práticas de ensino aprendizagem. Tal conceituação, se inicia na maneira como Marques (2000, p.102) define pedagogia:

“(...) a ciência da educação ... a arte e a técnica de ensinar ... a pedagogia é a reflexão sobre as teorias, os modelos, os métodos e as técnicas de ensino para lhes apreciar o valor e lhes procurar a eficácia. A pedagogia destina-se a melhorar os procedimentos e os meios com vista à obtenção dos fins educacionais.”

Ideia esta, que iremos levar ao encontro do significado de bamba, definido por Lopes e Simas (2021, p.31) como “Qualitativo do sambista virtuoso e, outrora destemido. Do quimbundo mbamba, ‘proeminente’.”

Tal fusão, nos permite afirmar que, este conceito se trata de uma pedagogia fundada na positivação da figura do sambista, enquanto sujeito imbricado nos processos pedagógicos presentes na escola de samba. De modo que, podemos enquadrar o samba, como afirmação política e conhecimento de mundo. Aqui entendido dentro da lógica interna das agremiações, como um fenômeno sócio-cultural, que de maneira simultânea, se comporta como componente identitário e paradigma ético-estético-político. Para evidenciar melhor tal elaboração, vos convido a adentrar na encruzilhada de fatores que compõem a pedagogia de bamba.

Figura 25 - ENCRUZILHADA - PEDAGOGIA DE BAMBA



Fonte: Acervo de imagens editadas pelo autor.

A partir deste esquema, temos a pedagogia de bamba enquanto prática assente no território da **escola de samba**. Sendo que esta prática ocorre de maneira consciente, por parte das sambistas - aqui intituladas como **bamba formadora** - que estão à frente dos processos de ensino aprendizagem, enquanto figura que se responsabiliza por aplicar técnicas, métodos e práticas de apreensão e aprimoramento do **saber carnavalesco**. A dinâmica deste espaço, se funda na relação onde bamba forma bamba, assim localizando o **bamba em formação**, enquanto aquele que não só recebe, mas também interage e troca neste ambiente, tendo o papel de fomentar seu próprio processo formativo.

Dentro desta lógica, vale ressaltar que a relação hierárquica entre bamba formadora e bamba em formação possui um componente fundante, que é a ancestralidade, onde segundo Rosa (2019, p.60):

“Ao se respeitar a ancestralidade, aprende-se também a respeitar os mais velhos, os iniciados e os que carregam as palavras e os movimentos que abrem tramelas. Os grupos que admitem hierarquias, guiados por pessoas que tecem há mais tempo as forças de resistência e de reelaboração da comunidade, podem também manter relações apuradas, afinadas,

conflitivas e dinâmicas. Garantindo expressões pessoais e a elaboração de uma identidade que não seja a estática...”

Sendo assim, é na presença da ancestralidade enquanto organizadora das relações deste espaço, que temos a pedagogia de bamba, assegurando a realização de processos mnemônicos acerca da cultura afro-brasileira. Estes processos, ocorrem através da partilha do conhecimento, fruto da tradição oral, o qual é “pacientemente transmitido de boca a ouvido, de mestre à discípulo, ao longo dos séculos”. (BÂ, 2005, p.167). Embora neste caso, a tradição oral do samba esteja diretamente ligada ao ensino do saber carnavalesco, por se tratar de uma cultura afro-diaspórica, o seu processo de compartilhamento transborda as fronteiras do conhecimento artístico. Por isto, “ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação.” (BÂ, 2005, p.169)

Ainda que soe paradoxal, a presente conceituação não está pautada necessariamente em criar um conceito. Contudo, esta proposição se motiva em localizar e nomear uma prática já existente. Visto que, tal pedagogia é histórica, por ter nascido nas experiências comunitárias das primeiras agremiações negras de samba de São Paulo, os cordões, sobrevivendo ao longo de décadas, como uma importante herança no seio das escolas de samba. Fato este, que nos faz entender que, a pedagogia de bamba é apenas um galho da enorme árvore que materializa as práticas pedagógicas negras deste país. Tais práticas, que são fruto do movimento negro ao longo da história do Brasil e, que forjaram uma série de iniciativas na busca da inclusão desta parcela da população em contextos educacionais. Sendo assim, essas práticas pedagógicas, seguem enquanto a materialização do que é suscitado no capítulo 2 desta monografia, enquanto educação vinculada à prática de liberdade.

Como exemplo disto, temos como experiências informais de educação: os espaços de alfabetização feitos pelas irmandades negras católicas, os processos de

letramento racial⁶¹ presentes nos terreiros e roças de candomblé, além da histórica e atual existência de mocambos e quilombos. Estes últimos citados que, ao proporem um modelo de sociedade alternativa à colonial, possuíam uma estrutura que provia de educação, através da prática e transmissão da tradição oral. Logo, a pedagogia de bamba e as outras supracitadas, seguem como respostas contra o colonialismo contemporâneo e o racismo institucional. Estes, que sempre racializaram e segregaram o acesso à educação, como forma de dominação e manutenção do *status quo*, assim, assegurando a existência da branquitude enquanto hegemonia intelecto-político-econômica.

A pedagogia de bamba está presente na vivência imersiva dentro da escola. Tal caráter constante é o que faz esta prática educacional se entrecruzar de forma radical com processos de sujeição, que são feitos por instituições sociais como escola (formal), religião, família e política. Este contexto alinhado ao samba, enquanto perspectiva de resistência étno-cultural amefricana, por vezes, irá se chocar com o colonialismo assente na estrutura da sociedade. O que nos leva a entender que, neste contexto informal, “cabe a educação, fenômeno imbricado entre vida, arte e conhecimento, a produção de respostas responsáveis que reinventem os seres e consequentemente o mundo.” (RUFINO, 2018, p.76) E nas vias desta afirmação, vale ressaltar que, a ideia de educação aqui empregada, se relaciona à colocada no capítulo 2 desta monografia, no qual Hooks é citada, a partir da enunciação sobre a existência da perspectiva de educação enquanto prática de liberdade. Assim, junto-me a esta autora, ao buscar olhar no sentido contrário da educação como prática de dominação.

Portanto, a conceituação da Pedagogia de Bamba, segue enquanto proposta de uma leitura intelectualmente honesta, sobre a experiência das escolas de samba. Uma vez que, a importância deste espaço para a sociedade segue sendo inegável. Cabe a nós, sambistas e pesquisadores negros, não apenas a ação de prospectar

⁶¹ “O letramento racial é a busca por conhecimento sobre a temática racial com a finalidade de desenvolver a capacidade de interpretação de códigos e práticas racistas que estão no nosso cotidiano, gerando assim, ferramentas para não reproduzir essas práticas e substituí-las por ações que promovam o antirracismo.” Disponível em: <<https://simaigualdaderacial.com.br/site/educacao-antirracista-entenda-como-comecar-a-praticar/#:~:text=O%20letramento%20racial%20%C3%A9%20a,a%C3%A7%C3%B5es%20que%20promovam%20o%20antirracismo.>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

esse solo que nos pariu, mas, também, a ação de nomear esses territórios que habitamos.

Alinhando minhas vivências de sambista às investigações que fiz no decorrer desta pesquisa, eu pude de fato entender o tamanho da complexidade estrutural e da profundidade material-histórica, que o espaço da escola de samba possui. Tal movimento foi tomando maiores proporções, na medida em que eu observava como a educação informal se configurava neste espaço. Sendo este, o caminho que me fez perceber que, se as escolas de samba existem até hoje, é porque dentro do contexto urbano, também perdura o caráter de “sistema social alternativo organizado por negros”. (Nascimento, 1981, p.211), enquanto política educacional, fruto da iniciativa autônoma das comunidades negras assentes na cidade de São Paulo.

Por fim, endosso a prerrogativa ancestral, trazendo uma indagação similar às dispostas aqui, onde Rufino (2018, p.75) discorre sobre a conceituação da pedagogia das encruzilhadas:

“O que reivindico como outros caminhos possíveis não se credibiliza a partir da ignorância ou da negação dos conhecimentos já produzidos e institucionalizados pelo Ocidente. O que sugiro como caminho é o cruzo (Rufino, 2017), entre essas perspectivas e muitas outras historicamente subalternizadas, partindo da premissa de que a diversidade de experiências e práticas de saber (Santos, 2008) são infinitamente mais amplas do que aquilo que é autorizado pela narrativa dominante. Nesse sentido, é na potência do cruzo e na emergência do que eclode nas zonas de fronteira entre o que é cruzado que se fundamenta a minha reivindicação por Exu.”

E com estas palavras que faço minha reivindicação, não só por Exu e seu tridente, enquanto ciência que compõe uma episteme afro-orientada. Contudo, eu também irei reivindicar o samba, o saber carnavalesco, a escola de samba e a pedagogia de bamba, enquanto territórios, conhecimentos e produções artístico-intelectuais, que possuem papel extremamente relevante na história não oficial do Brasil.

IV - DISPOSIÇÕES FINAIS

CAPÍTULO 7: A QUE CUSTO SOBREVIVE O SAMBA QUE NÃO MORRE?

“Eu vou ficar/ No meio do povo espiando/ Minha escola perdendo ou ganhando/ Mais um carnaval/ Antes de me despedir/ Deixo ao sambista mais novo/ O meu pedido final/ .../ Não deixe o samba morrer/ Não deixe o samba acabar/ O morro foi feito de samba/ De Samba, pra gente sambar” (ALOÍSIO SILVA, EDSON CONCEIÇÃO, 1975)

A partir dos versos de uma das canções mais emblemáticas da história do samba, eternizada na voz da cantora Marrom⁶², é possível adentrarmos em uma extensa e antiga discussão, que percorre as quadras das escolas de samba da cidade de São Paulo. Nesta música, ouvimos o lamento de um eu lírico sambista, onde o mesmo, em posição de ancião, suplica, depositando suas expectativas sobre as novas gerações de sambistas, como as verdadeiras brasas que sustentarão com vida a cultura do samba.

Tal interpelação está apoiada na ancestralidade, que diferente do saber carnavalesco que vem se aprimorando, segue em processo de depauperamento, na medida em que aspectos do neoliberalismo modificam as estruturas das escolas de samba. Uma vez que, a ancestralidade atua em conjunto com o saber carnavalesco, a pedagogia de samba se faz enquanto prática de fins educacionais e culturais, que residem na valorização do samba como herança cultural afro-brasileira. De maneira que, o samba é o propósito inicial, que habita o saber carnavalesco e a pedagogia de samba enquanto meios, assim desembocando nos fins supracitados.

Contudo, é necessário relembrar que, no final da década de 60, com a captura dos negros folguedos carnavalescos por parte do Estado, houve uma mudança nos *status* dos desfiles das escolas de samba. Ao passo que, até hoje, há uma perda paulatina do caráter celebrativo ancestral, que na origem dos folguedos tinha como maior finalidade, a interação entre comunidades e territórios negros de São Paulo. Tal perda ocorre ao ceder espaço para o cunho competitivo - que já existia, mas que, desta vez, se vê em maiores proporções, se configurando enquanto uma competição mercantil. Esta mudança se deu principalmente pelo

⁶² Alcione, cantora maranhense de samba.

crescimento do patrocínio advindo de empresas comerciais e agências de propaganda, isto sem contar a espetacularização feita pela mídia.

No final das contas, a presença da iniciativa privada é a verdadeira responsável pelas mudanças mencionadas por von Simson (2007, p.223), que salienta a ideia de que:

“Verificou-se então a supremacia, no carnaval de São Paulo, de um novo estilo de agrupamento carnavalesco, capaz de se utilizar de todos os recursos possíveis para obter uma vitória na avenida: influência política, contratação de integrantes e, até mesmo, pressões para direcionar a escolha de jurados para o desfile. Não foi simples coincidência o fato de que essa ascensão das novas escolas acompanhou o processo de crescimento da importância social do carnaval negro na sociedade global. O novo status desse tipo de folguedo conquistado graças à maior divulgação dos desfiles pelos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, foi também muito aproveitado pelas novas escolas paulistanas, mais bem equipadas para agir nas novas bases de organização do carnaval. O desfile de escola de samba se transformou, ao longo da década de 1970, em mercadoria a ser consumida no país e no exterior, e os padrões mercadológicos passaram a ser válidos também para sua montagem e realização.”

Este quadro é o início de uma situação, que ao longo das décadas apenas se agravou. Ao ponto que, o carnaval dentro das escolas de samba, nos dias atuais, sobrevive em meio a uma grande batalha entre tradição e mercado do samba.

Por um lado, a tradição sobrevive em escolas como a Morro da Casa Verde, onde ainda é possível ver presidência, mestres, chefes de ala e componentes da escola, dentro de um quadro racial majoritariamente negro. Ainda na linha da escola tradicional, existe a característica do forte vínculo comunitário. De forma que, dentro da formação dos cargos e da hierarquia da escola, sempre irá se optar pela presença de membros da comunidade e agremiados antigos para a ocupação de postos de poder.

Embora o tempo e escala de produção destas escolas tradicionais seja permeado por influências do modo de produção do mercado do samba, em geral, o fazer carnavalesco destas escolas vai de encontro ao formato *mainstream* que impera no carnaval. Visto que, estas agremiações não costumam ostentar recursos, assim como é exigido para custear o alto padrão dos desfiles. Sendo este fato, o que faz com que muitas destas escolas não ocupem a primeira divisão da LIGA SP.

Ao contrário dessas escolas tradicionais, temos aquelas que cederam ou nasceram do processo de mercantilização dos desfiles de carnaval. Quando as influências econômicas privadas impeliram as escolas a se adaptarem, cada vez mais aos padrões mercadológicos, houve abruptas trocas em suas diretorias. Processo este, que deu espaço para jovens empresários brancos tomarem a liderança das escolas, em detrimento às diligências compostas por anosos sambistas negros.

Essas escolas são caracterizadas por serem agremiações, que têm seus cargos internos compostos por profissionais da cultura e do entretenimento, por vezes, não exigindo a vivência do samba. Tal processo de embranquecimento, contaminou estruturas de escolas de samba inteiras. Ao passo que, em algumas escolas, isso se estendeu até a maioria quantitativa de agremiados.

Esse tipo de carnaval-show-mercadoria⁶³, com o decorrer das décadas, passou cada vez mais a definir o funcionamento das agremiações. De modo que, para além de uma ótica maniqueísta, é possível encontrarmos escolas, frutos do mercado do samba, que ainda conseguem interagir com algumas dinâmicas tradicionais. Da mesma forma, podemos presenciar escolas tradicionais, que mantêm sua existência ao atualizarem suas diretrizes práticas em função do padrão mercadológico imposto. Sendo que, eu tive dificuldades de detectar este último dado no funcionamento da Morro da Casa Verde, provavelmente, por se tratarem de questões mais atreladas ao corpo gestor-administrativo da escola, o qual não pude acompanhar de perto durante esta pesquisa.

Neste cenário, a pedagogia de bamba se encontra ameaçada. Primeiro, porque a mesma nasce nos cordões e nas escolas de samba, enquanto experiência autônoma, gerada a partir da construção de um ambiente negro educacional informal. Local este, que no início independia de qualquer tipo de apoio que não

⁶³ “Aqui se vê o caráter de carnaval-espetáculo assumido pelos folguedos do sudeste brasileiro já completamente implantado, com grandes arquibancadas, iluminação feérica, decoração cuidada e pista desimpedida. Observa-se também a importância dada pelos componentes para o registro de sua participação no desfile ... O carnaval-participação da época dos cordões, quando o brincar e o divertir-se também estavam integrados à apresentação da agremiação carnavalesca, havia deixado de existir.” (VON SIMSON, Olga R. de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914 - 1988*. Campinas: Editora da UNICAMP, São Paulo: EdUSP, 2007, p. 366)

fosse da própria comunidade negra. Após anos dentro desta experiência, ocorreu a estatização das escolas de samba. Mudança esta, que ao proporcionar um ligeiro aumento na infraestrutura dessas agremiações, foi responsável pelo fortalecimento da prática pedagógica de bamba. Uma vez que, o saber carnavalesco e a busca pela profissionalização do samba se tornaram pautas gerais.

Contudo, quando o apoio externo deixou de ser de pequenos comerciantes, e passou a residir nos planos de grandes empresas, iniciou-se um definimento da perspectiva cultural-social das escolas, ao passo que, os fins educacionais presentes, tiveram seu espaço tomado pela demanda de fins lucrativos. Tal fato, é o que cria um ambiente infértil para a pedagogia de bamba. Uma vez que, com a exportação do carnaval e a superexposição midiática, os desfiles seguem suplantando, aos poucos, o caráter comunitário, educativo, processual e de lazer. De modo que, sobrepuja-se tais aspectos, em função do processo de espetacularização que transformou os desfiles em verdadeiras vitrines, onde é dada visibilidade para temas como: protesto político, tributo a figuras históricas, afirmação da cultura afro-brasileira e homenagens à cultura nacional. Mas que, ao mesmo tempo, é onde também é dada visibilidade para: marcas comerciais, celebridades e figuras públicas sem real vínculo com carnaval, realização de narrativas coloniais sobre os povos indígenas, além de ser um espaço de grande fomento ao turismo sexual internacional.

Tal situação só tende a piorar, uma vez que alinhados a uma perspectiva neoliberal, vemos o poder público da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo⁶⁴, declarando interesse na privatização dos sambódromos e dos desfiles de carnaval. Ambos governos, se posicionam enquanto Estados mínimos, alegando dificuldade em realizar esses eventos e manter esses espaços. Assim, estes governantes propõem a privatização, enquanto uma opção para a continuação da existência dos desfiles de carnaval.

⁶⁴ Disponível em:

<<https://veja.abril.com.br/politica/doria-e-witzel-conversam-sobre-privatizacao-da-sapucaia-e-do-anhembi/>>. Acesso em 21 de fev. 2022.

De certo, entregar os desfiles e os sambódromos nas mãos da iniciativa privada, é a porta de entrada para privatização das escolas de samba. O que faz tal ocorrência se tratar de um projeto de privatização de um patrimônio cultural, que concomitantemente é um espaço educacional informal. O que nos revela que, os mesmos algozes que insistentemente endereçam projetos similares para as escolas públicas regulares, incluem nesse mesmo pacote, os espaços culturais públicos, visto que:

“O discurso dominante do programa de privatização é de que esse processo é um mecanismo para redução do tamanho do Estado, uma resposta ao seu esgotamento fiscal e um instrumento de melhoria da qualidade do serviço prestado aos cidadãos. Verifica-se, no entanto, que a privatização não é o único modo de se reformar o Estado nem a solução mágica para todos os males que o afligem, e que, estes não são causados somente pelos desequilíbrios das contas públicas. Por outro lado, o aspecto financeiro também é relevante e, a contabilização do que as privatizações têm rendido para os cofres públicos mostra que, em geral, tem havido subvalorização do patrimônio público.” (KAWABE, FADUL, 2008, p.13).

Logo, tal processo é responsável pela alteração da relação entre sociedade e Estado, uma vez que, o oferecimento, acesso e consumo desses bens públicos se vê alterado em função deste projeto. Tal fato apenas explicita que, antes de qualquer tipo de alteração na natureza dos serviços públicos, é necessário abrir um diálogo com a sociedade. Preocupa-me que o destino dos desfiles de carnaval e dos sambódromos estejam sendo recalculados sem a presença das escolas de samba, considerando estas, enquanto vozes ativas nas decisões públicas que lhes dizem respeito. Se os desfiles, hoje em dia, têm a proporção que possuem, é porque as comunidades negras do samba forjaram esta manifestação cultural, durante mais de um século. Isto é, qualquer tipo de alteração na realização deste evento ou na gestão dos espaços, deveria ser consultada e organizada de comum acordo. Contudo, mesmo na busca de uma ação enxuta, a autoritariedade estatal continua ditando regra, sem participação do povo, que é o maior alvo dessas decisões.

Portanto, após o vasto percurso feito na presente monografia, eu finalizo, reconhecendo a força das coletividades sambistas que tocam essas agremiações, enquanto as verdadeiras protagonistas da construção de um espaço público, formado por uma encruzilhada. Sendo este encontro de caminhos, algo que ao

mesmo tempo que é patrimônio cultural, também se configura enquanto espaço educacional, de lazer e de divertimento.

Esta pesquisa foi um importante passo, para que eu pudesse expandir minhas perspectivas sobre as escolas, ganhando nitidez de que, para o samba não morrer, existe um custo expresso em dinheiro, tempo, amor e presença humana. Este custo, segue pagando o aluguel do cosmos que essas agremiações carnavalescas têm feito de morada, durante mais de um século. Assim, as mesmas seguem existindo e vivendo no samba, dentro de toda sua capacidade lúdico-política, possibilitando a construção contínua de um espaço de encontro, ensino, aprendizagem e resistência étnico-cultural.

Logo, dentro do cenário neoliberal, que em minha perspectiva tem ruído com essas agremiações, só me resta saudar aquelas que ainda lutam para que o samba não morra. Eu saúdo a Escola de Samba Morro da Casa Verde. Saúdo todas as gerações de sambistas, que de maneira mais ou menos intensa, deram vida à pedagogia de bamba, tratando o espaço das escolas de samba como ambiente para uma prática educacional libertadora. Saúdo os sambistas que vieram antes de mim e, que puderam ensinar e formar o sambista que sou hoje. Os ensinamentos que eu tive com o samba, com certeza, terei a honra de continuar passando adiante, enquanto artista e educador, que após esta pesquisa, tem mais noção sobre a força da cultura oral enquanto prática pedagógica.

Sobretudo, concluo aqui que, este escrito é mais um ladrilho na estrada de pedras que meus ancestrais tem construído enquanto memória. Fato este, que me faz ter lucidez e paixão para convocar meus e minhas colegas, trabalhadoras da educação e da cultura, a lutarmos pela defesa dos bens públicos educacionais e culturais. Bens estes, que por serem nossos por direito, não estão à venda ou se quer, em estado de negociação. Se hoje temos esses direitos, é porque eles foram conquistados à base de muita luta. Portanto, não há outra maneira de defendê-los, a não ser, lutando.

As escolas de samba são como esmeraldas remanescentes em solo paulistano. É nosso dever defendê-las. É nosso dever, lutar contra os bandeirantes dos dias de hoje, para que eles não repitam o roubo e a derrama de ontem.

V - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

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

AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranhas-céus: As micro-áfricas em São Paulo.** São Paulo: Olho D'água, 2016.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

BEY, Hakim. **TAZ, Zona Autônoma Temporária.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e Histórias Afro-Brasileiras.** São Paulo: Perspectiva, 2020.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. **Protagonismo Negro em São Paulo: História e historiografia.** São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável.** São Paulo: 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade/** tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KAÇULA, Tadeu. **Casa Verde: Uma pequena África paulistana**. São Paulo: LiberArs, 2020.

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar Afro-Brasileiro**. São Paulo: Selo Negro, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARQUES, Ramiro (2000). **Dicionário Breve de Pedagogia**. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

MBEMBE, Achille. **A Crítica da Razão Negra**, trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ROSA, Allan da. **Pedagogia: autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança**. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914 - 1988**. Campinas: Editora da UNICAMP, São Paulo: EdUSP, 2007.

PERIÓDICOS & ARTIGOS

ABREU, Luís Alberto de. **Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação**. Cadernos da ELT, v. 1, mar. 2003, p. 33-41.

ANDRADE, Mário. **O Samba Rural Paulista**. Revista do Arquivo Municipal nº XXXIV, 1937 p. 203-204.

BÂ, Amadou Hampaté. **A Tradição Viva**. In: ISKANDER, Z. (Org.) História. Geral da África. Vol.1. São Paulo: Ática, Unesco, 1980. p.181-218.

COSTA, Joaze Bernardino, & GROSGOUEL, Ramón. (2016). **Decolonialidade e perspectiva negra**. Sociedade E Estado, 31(1), 15–24.

FABIÃO, Eleonora. (2008). **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, 8, 235-246.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988

KAWABE, Ricardo; FADUL, Élvia. **Luz e sombra num processo arriscado: a privatização dos serviços públicos no Brasil**. Anais do Encontro da Associação

Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, Foz do Iguaçu, PR, Brasil, 1998, 22.

MBEMBÉ, Achille. Public Culture - **Necropolitics**. Vol. 15. Nº 1. Duke University Press. 2003, p. 11-12.

NASCIMENTO, Beatriz. **Afrodíaspóra - O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra**. Ano 3. Nº 6 e 7. São Paulo: IPEAFRO - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. p. 41-49.

RUFINO, Luiz. **PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS** Periferia, vol. 10, núm. 1, 2018, Enero-Junio, pp. 71-88 Universidade do Estado do Rio de Janeiro Duque de Caxias, Brasil.

SILVA, Renata de Lima. **Sambas de Umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura**. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 147-163, maio 2010a.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Eloisa Marques. **Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

TESES

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny** / Luciane da Silva. Tese de Doutorado – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

ÁLBUNS MUSICAIS

ADONIRAN BARBOSA. **Adoniran Barbosa - 1975**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975.

ALCIONE. **A Voz do Samba**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1975.

BETH CARVALHO. **Canta o Samba de São Paulo**. São Paulo: Caravelas, 1993.

DEMÔNIOS DA GAROA. **O Samba Continua**. São Paulo: Phonodisc, 1980.

EMICIDA. **AmarElo**. São Paulo: Sony Music; Laboratório Fantasma, 2019.

GERALDO FILME. **Memória Eldorado**. São Paulo: Eldorado, 1982.

JORGE ARAGÃO. **Coisa de Pele**. Rio de Janeiro: RGE, 1986.

JORGE BEN JOR. **África Brasil**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1976.

PLÍNIO MARCOS; TONQUINHO BATUQUEIRO; ZECA DA CASA VERDE;
GERALDO FILME. **Plínio Marcos em prosa e samba - Nas Quebradas do Mundaréu**. São Paulo: Chantecler, 1974.

WILSON DAS NEVES. **O som sagrado de Wilson das Neves**. Rio de Janeiro: CID, 1996.

FILMES

ADONIRAN, MEU NOME É JOÃO RUBINATO. Dir: Pedro Serrano. São Paulo: Latina Estúdio Nation Filmes, 2020.

AMARELO - É TUDO PRA ONTEM. Emicida. São Paulo: Netflix, 2020.

BATUQUE PAULISTA. Dir: Lucas Pena e Thaís Lopes. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=oFjap6PNpCA> / Último Acesso em 03/06/2021

DAMAS DO SAMBA. Dir: Susanna Lira. Rio de Janeiro: Amazon Prime Video, 2013.

ORFEU NEGRO. Dir: Marcel Camus. Rio de Janeiro: Tupan Filmes, 1959.

ÔRÍ. Dir: Raquel Gerber. Brasil: 1989.

SAMBA À PAULISTA - FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA ESQUECIDA. Dir: Eduardo Mello. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP; TV Cultura, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pmcJ1Umg31o> (Parte 1)/ <https://www.youtube.com/watch?v=Fm7-qeOcdE0> (Parte 2)/ <https://www.youtube.com/watch?v=c1INz8Y9dhs&t=36s> (Parte 3) /

Último Acesso: 03/06/2021

SITES

ACERVO - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em:< <https://www.mis-sp.org.br/acervo>> Último acesso em 20/02/2022.

IBGE. 2022. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/pt/inicio.html>> Último acesso em: 21/02/2022.

LIGA SP. 2020. **Manual do julgador 2020: Grupo especial, de acesso e acesso 2.** Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1oilHvYIWAfMvHei1GeedSNhNUanEPr16/view?usp=drive_open> Último acesso em 21/02/2022.

LIGA SP. 2020. **Regulamento oficial 2020: Grupo especial e de acesso.** Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1pePIKtaBl6csk276voglVCaXspNU4stu/view>> Último acesso em 21/02/2022.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. **Liminaridade e communitas** - Victor Turner. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>> / Acesso em: 03/06/2021.

ROMANI, Danielle. Orixás: **Dança que encena gestos de divindades**. Arquivo. Revista Continente, 2012. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/140/orixas--danca-que-encena-gestos-de-divindades>> Último acesso: 21/02/2022

RUBENS PAIVA, C. da V. do E. de S. P. **Repressão Política: Origens e Consequências do Esquadrão da Morte**. 2015. Acesso disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_1_Repressao-politica-origens-e-consequencias-do-Esquadrao-da-Morte.pdf / Acesso em: 03/06/2021

SANTANA, Gabriela S.C. **JOGO, DANÇA E LUTA: ROTAS POÉTICAS DECOLONIAIS**. OMENELICK 2ºATO, 2020. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/jogo-danca-e-luta-rotas-poeticas-decoloniais>> Último acesso: 21/02/2022.

SANTOS, Boaventura Sousa. **O colonialismo insidioso**. GELEDÉS, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-insidioso-por-boaventura-sousa-santos/>> Último acesso em: 21/02/2022.

LEIS

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

ENTREVISTAS

FILME, Geraldo. **Programa Ensaio sobre Geraldo Filme**. TV Cultura , exibido pela primeira vez em 1992.

HELENA, Maria & DICÁ, Waldir. **Pavilhões de Poder - Uma conversa com Maria Helena e Waldir Dicá, a realeza do samba paulistano.** Concedida à Luciane Ramos-Silva. Revista OMENELICK 2º ATO. Publicada em abril de 2019.

BONFIM, Marcel. **Entrevista concedida ao autor.** Não publicada, outubro de 2021.

ENERGIA, Babu. **Entrevista concedida ao autor.** Não publicada, outubro de 2021.

GUGA, Dona. **Entrevista concedida ao autor.** Não publicada, outubro de 2021.

OIAK, Caio. **Entrevista concedida ao autor.** Não publicada, agosto de 2021.

PACHECO, Bárbara. **Entrevista concedida ao autor via Google Meet.** Não publicada, setembro de 2021.

PENTEADO, Fernando. **Entrevista concedida ao autor via ZOOM Meetings.** Não publicada, outubro de 2021.

PIMENTEL, Antônia. **Entrevista concedida ao autor.** Não publicada, agosto de 2021.

QUEIROZ, Jr. **Entrevista concedida ao autor via Google Meet.** Não publicada, outubro de 2021..

RANGEL, Gustavo. **Entrevista concedida ao autor via Google Meet.** Não publicada, setembro de 2021.