

# ESCOLAS DE SAMBA: COMUNICAÇÃO E PEDAGOGIA PARA A RESISTÊNCIA DO QUILOMBISMO

[ ARTIGO ]

**Celso Luiz Prudente**

*Universidade Federal do Mato Grosso  
Depto. de Teoria e Fundamentos da Educação*

**Haroldo Costa**

[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]

O samba no Rio de Janeiro é resultado da organização social dos migrantes nordestinos, fugidos da perseguição a Canudos, no interior da Bahia, que formaram a primeira favela carioca. Constituíram um lumpesinato negro que influenciou a formação do *nomô carioca*, fundamental para a distinção do “charme” da cidade no turismo, que encontrou na escola de samba sua centralidade. O nascimento negro do carnaval no Egito foi a homenagem à deusa Ísis e ao boi Ápis, consagrados no agradecimento às colheitas abundantes desse grupo sedentário no vale do Rio Nilo, que formou a primeira civilização. Originário no *ticumbi* e sendo um fenômeno negro, a escola de samba se tornou o paradigma das relações carnavalescas e foi à síntese da africanidade gregária das manifestações culturais do negro e da miscigenação ibero-ásio-afro-ameríndia. Concluímos que o samba-enredo é a oralidade do *griot*, depositário da cultura da comunidade e o principal veículo de comunicação pedagógica da axiologia dos marginalizados da escola de samba.

**Palavras-chave:** Carnaval. Escola de Samba. Samba-enredo. Africanidade. Baianas.

Samba in Rio de Janeiro is the result of the social organization of Northeast migrants fleeing from the persecution of Canudos, forming the first favela in Rio. They constituted a black proletariat that influenced the formation of the *nomô carioca*, essential for the distinction of the “charm” of the city in tourism, which found in the samba school its central focus. The black birth of carnival in Egypt was in honor of goddess Isis and the Ápis bull, consecrated in thanking the harvests, abundant to this sedentary group in the valley of the Nile River, which formed the first civilization. Originating in the *ticumbi* and being a black phenomenon, the samba school became the paradigm of carnival relations, and lead to the synthesis of gregarious Africanity of the cultural manifestations of the black and the Iberian-Asian-African-Amerindian miscegenation. We concluded that the samba plot is the orality of *griot*, storing the community’s culture and serving as the main vehicle of pedagogical communication for the axiology of the samba school’s marginalized people.

**Keywords:** Carnival. Samba School. Samba Plot. Africanity. Baianas.

La samba en Río de Janeiro es el resultado de la organización social de los migrantes del Nordeste, que para escaparse a la persecución en Canudos, en Bahía, formaron la primera favela carioca. Constituyeron un lumpesinato negro que influyó en la formación del *nomô carioca*, fundamental para la distinción del “atractivo” de la ciudad en el turismo, que encontró su centralidad en la escuela de samba. El nacimiento negro del carnaval en Egipto fue un homenaje a la diosa Isis y al buey Ápis en gratitud por las cosechas abundantes a este grupo sedentario en el valle del Río Nilo, que formó la primera civilización. Con origen en el *ticumbi* y un fenómeno negro, la escuela de samba se convirtió en el paradigma de las relaciones carnavalescas y fue la síntesis de la africanidad gregaria de las manifestaciones culturales del negro y del mestizaje ibero-asio-afroamerindio. Concluimos que el samba-enredo es la oralidad de *griot*, depositario de la cultura de la comunidad y principal vehículo de comunicación pedagógica de la axiología de los marginados de la escuela de samba.

**Palabras clave:** Carnaval. Escuela de Samba. Samba-enredo. Africanidad. Baianas.

## Origem da escola de samba

---

Os egressos do Nordeste foram fundamentais para a formação imaterial da cidade do Rio de Janeiro, cujo espírito se tornou a razão e o sentido da sua principal riqueza: o turismo. Essas pessoas formavam um segmento racial empobrecido, que chegavam fugidos à capital brasileira, vindos da perseguição policial imposta a Canudos (1896-1897). Depois de ver seu projeto utópico massacrado pelo Exército, os seguidores de Antônio Conselheiro foram habitar o morro da Providência, iniciando a primeira favela no Rio de Janeiro, de acordo com Sawaia (1990) e Prudente (1995). Os baianos que habitaram Canudos vinham de um lugar cuja terra era ruim, marcada por uma espécie de gramináceo que se chamava “favela”, e essa terra de pouca qualidade era doada aos soldados combatentes em Canudos. Esses insurretos saíram do chão do gramináceo denominado favela para habitar o morro carioca, que veio se tornar a primeira favela do Rio de Janeiro. A primeira vez que o termo *favela* surge na literatura foi justamente no livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), que conta a Guerra de Canudos e é considerado o primeiro livro de ciências sociais do Brasil (CUNHA, 2015).

Esse grupo de migrantes viveu à mercê de uma sociedade que lhes excluiu da estabilidade do mercado de trabalho, como apontam Catani e Prudente (2001), restando-lhes os trabalhos pesados de carregadores da área portuária e de biscates no comércio da antiga capital. Isso concorreu para formar um lumpemproletariado negro. Percebemos que o processo de desocupados gerou o que se chamava

de “vadiagem”, na qual se destacavam os *bambas*, homens que eram mais hábeis no gingado do sapateado ou que mostravam controle de bom ritmo no tamborim e no pandeiro, boa melodia no violão ou no cavaquinho, ou apresentavam genialidade no ritmo da caixa de fósforos. Entre os bambas, havia também os valentes, que faziam do gingado da capoeira sua defesa pessoal, impondo inequívoco respeito nesse meio de empobrecidos marginalizados. Esses grupos batucavam, demonstrando uma capacidade rítmica especial, com batida de padrão sincopado e sugestiva de padrão dissonante para composição de versos tirados no ritmo do partido alto, o que lhes era bastante próprio e ocupava lugar de destaque no cotidiano desses desocupados. Esses compositores foram também verdadeiros cronistas desse segmento étnico-racial marginalizado.

Os grupos eram formados com base nos diferentes lugares que esses segmentos viessem a residir, considerando que as localidades marcadas pela presença desses marginalizados ganhavam também características próprias, que demarcavam a bossa musical e a ginga coreográfica. A unidade se configurava em uma africanidade que fazia esses negros apresentarem um comportamento sugestivo de um ambiente de grande alegria, que resultava de uma ludicidade de nuances solidárias e que certamente não seria estranha à dádiva, como formulada teoricamente pelo antropólogo Marcel Mauss (2003). Parece-nos pertinente sugerir que a ludicidade gregária nessa dinâmica do lumpemproletariado decorria de relações comuns derivadas de dinâmicas rituais da “tamboralidade” de circularidade sagrada, em que as divindades dos orixás devolviam a essas pessoas possibilidades ontológicas

para a humanidade, que, nessa ambiência, conforme Prudente (2019b), era negada.

Percebemos também que a maneira de ser desse negro dava mostras de que era percebida como a aura do lugar, como elemento essencial para a formação comercial do nômico carioca, segundo Tupy (1985). Percebemos um nível de violência ainda maior contra o negro carioca, por uma espécie de “síndrome de espelho”, pois já se percebia que o seu jeito era a maneira que a cidade queria pra se afirmar positivamente diferente, como explica Prudente em entrevista para a *Revista Fórum* (FREITAS, 2020). O negro foi posto numa espécie de “fundo de quintal” da sociedade carioca, para não ser visto pelos grupos que habitavam as salas, pois lá seria o lugar da relação com o turismo. Por conta disso, o branco se vestiria do jeito do negro para se projetar internacionalmente como carioca, valendo-se de uma alma africana para um corpo que ele queria que fosse branco “eurocidental”, razão pela qual começaria aí um genocídio do corpo negro para uma possível “vampirização” da alma africana pelo hegemônico corpo branco, conforme Prudente (2019c). A dança é uma das expressões mais fortes do ser negro, onde quer que ele se encontre. A cultura ocidental se nutre dessas expressões que revelam, para além da dança e da música, que o africano é uma coisa só, sendo parte essencial da sua plenitude, isto é, a sua existencialidade, como descreve Costa (1984).

Os bairros de Santo Cristo, Gamboa, Saúde e Praça Onze formaram o que o compositor, cantor e pintor Heitor dos Prazeres denominou Pequena África, nas palavras de Moura (1983) e de Zózimo Bulbul, realizador do curta-metragem *Pequena África*

(2002). Nesse contexto urbano, viviam muitas baianas, logo chamadas de *tias* pelos vizinhos, que lidavam com a liturgia do candomblé e de seus orixás. Elas instalavam tabuleiros nas esquinas do centro para vender abarás, cocadas, acarajés e bolo de milho da gastronomia baiana de ascendência africana, devidamente trajadas com que se convencionou chamar de “baiana”, segundo Costa (2001). Na linha do perfil de baiana orientada por Roberto Moura (1983), parece-nos pertinente considerar como principal papel da imagem da baiana a dimensão política, na medida em que era o paroxismo do escravo de ganho e os seus cânticos que pareciam seguir o ornamento do traje, sendo, na verdade, uma comunicação em proveito da organização dos escravizados, que fazia um chamamento para a solidariedade de um escravizado que estava vivendo a subtração do seu direito de escravo, conforme Prudente (2006). Sobretudo, em relação a heranças que o escravizado recebia de seus senhores pelo concubinato; quando estes morriam, as famílias tentavam fazer vistas grossas a esses direitos que constavam em testamentos, como apontado por Prudente (2011).

As práticas da religiosidade católica pontuadas pelas manifestações dos cultos africanos, os reclamos reivindicatórios e o impulso da criatividade popular se fizeram, e ainda se fazem, presentes. Vimos que estão no imaginário popular as procissões de São Benedito, nas quais escravas trajando vestes imaculadamente brancas, carregando na cabeça jarras com flores, segundo Costa (2003), vinham à frente do andor cantando: “São Benedito é santo de preto, toma cachaça e bate no peito”, como canta Inezita Barroso na música “Taieiras” (1954). As jarras eram chamadas de *taias*

(talhas) e as mulheres, de taieiras. Elas são as pioneiras das alas das baianas nos desfiles das escolas de samba, descreve Costa (2003). O atavismo também marca a sua presença nessas maravilhosas mulheres, que são o ventre da sua agremiação e, por extensão, as formadoras dos que serão percussionistas, cantores, passistas, a essência dos criadores de uma inequívoca arte popular, de acordo com Costa (2001). Como disse Martinho da Vila no samba-enredo da escola de samba Vila Isabel apresentado em 1984, “Prá tudo se acabar na quarta-feira”: “Glória a quem trabalha o ano inteiro, em mutirão [...] pra tudo se acabar na quarta-feira [...]” (VILA ISABEL..., 1984). A apropriação da cultura e da alma do negro pelo capital de entretenimento é vista com paroxismo na desarticulação da baiana original, por exemplo: a Carmem Miranda (1909-1955) e o Bando da Lua (1929-1955), com Zé Carioca (1904-1987). Percebemos que o corpo branco de Carmem Miranda teria que viver do sangue e da alma das baianas pretas telúricas para se tornar a Baiana Internacional. Nessa mesma lógica, o personagem dos quadrinhos Zé Carioca foi baseado no sambista branco do Bando da Lua, em detrimento do original sambista negro, vampirizado no processo de marginalização para glorificação do sucesso do branco, conforme Prudente (2019c). Com efeito, os encontros de bambas ganharam uma característica singular, sugerindo origem nos folguedos africanos bantos denominados ticumbis, descreve Câmara Cascudo (2012). Conforme explica Brasileiro (2001), essa foi a origem de todos os folguedos populares que demandam a africanidade brasileira: congada, terno de congo, reizada, maracatu, frevo e outros estilos a origem das escolas de samba. Esses grupos marginalizados se constituíram em instituição superestrutural do lumpesinato

carioca, e é nesse comportamento que se compreende o surgimento da escola de samba como forma de organização espontânea de tal segmento. Percebemos também a possibilidade de essa denominação ser resultado da tentativa de demarcação de área, considerando que a propriedade é o principal signo da riqueza burguesa. O lugar de existência como ocupação se tornou o traço de temporalidade para o despossuído que faz da memorabilidade o seu patrimônio, conforme Bosi (1994), apropriando os elementos simbólicos para a sua afirmação de grupo. Foi assim que uma escola normal marcou o lugar de encontro de um grupo de bambas no bairro do Estácio, que talvez a significação cumprisse o papel de força subjetiva para um grupo marginalizado da escolaridade, denominando, por afirmação, o seu grupo de *escola de samba*. Essa ação foi feita pelo membro mais destacado desse grupo, Ismael Silva (1905-1978), como apontado por Prudente (2011).

Contudo, há controvérsias em relação à originalidade da criação do termo *escola de samba*, atribuído a Ismael Silva, respeitado sambista. Isso porque esse nome já constava na crônica de um jornal de anos anteriores, conforme Prudente (2019b). Apesar da controvérsia, Ismael Silva sempre afirmou ser dele a denominação *escola de samba*. Isso se deu pelo fato de existir no Estácio uma Escola Normal, onde se formavam professores. Achando que ele e sua turma eram “professores de samba”, não hesitou em declarar seu bloco uma Escola de Samba, revela Costa (1978). Percebemos aí uma humanidade no processo gregário desse segmento, vítima da tentativa de negação da sua humanidade, vivendo à margem da sociedade brasileira, coadunável com o submundo abissal de demandas

rizomáticas, como se observa em Deleuze e Guattari (2010). A escola de samba é um lugar de lição espontânea de solidariedade entre os grupos vulneráveis do lumpesinato no início do século XX no Rio de Janeiro. A demanda gregária tem origem nos cultos dos rituais africanos, na medida em que não havia preconceito nesse contexto primal, considerando que todas as forças existenciais são expressões divinas.

Inferimos que a escola de samba se tornou o principal elemento do perfil lúdico-gregário brasileiro no sentido estético e emocional. Ela foi catalisadora da porção negra na demonstração do que estabeleceu, e continua estabelecendo, quanto aos ditames poéticos, musicais e coreográficos da maioria dos brasileiros, escreve Costa (1984, 2001). Esse folguedo popular se transformou na mais compreensiva e atual presença da cultura diaspórica, amalgamada na miscigenação do ibero-ásio-afro-ameríndio e presente em todas as manifestações lúdicas e de alegria espontânea da brasilidade. Nosso carnaval é moldado por uma herança, às vezes nem percebida, porém latente e ansiosa por ser explicitada.

As menções à estrutura básica do samba são encontradas em livros de viajantes portugueses a Angola, como: Alfredo de Sarmiento, autor de *Os sertões d’Africa*, (1880); Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, que realizaram uma expedição ao país africano e, como resultado, escreveram *De Benguela às terras de Iaca*; e Ladislau Batalha, autor de *Costumes angolenses*. Todas essas obras têm em comum a descrição de um ritmo e dança com o nome de *batuque*, que se resumia numa roda onde os participantes, um a um, improvisavam um solo e chamavam outro através de uma

umbigada. E umbigo, na língua quimbundo, se chama *semba*, escrevem Costa (1978, 2007) e Prudente (2019b).

Já em terras brasileiras, das etnias cruzadas e dos sons produzidos pelos instrumentos dos portugueses, surge o lundu, condimentado pelo gestual desenvolvido nas danças negras. A corporalidade musical do negro permitiu uma coreografia de aproximação dos brincantes que se uniam pela dança, diferenciados do distanciamento corpóreo ocidental, que via naquilo mera lascívia. Essa sensualidade negra coreográfica foi concebida como decorrência de transtornos mentais, tamanha era a liberdade do corpo no ato do relacionamento da dança presente no lundu e visto de maneira depreciativa e até patológica, segundo Rodrigues (1935). O poema *Cartas Chilenas* (1788), de Tomás Antônio Gonzaga, é a descrição mais remota da coreografia desse ancestral do samba, em que o autor descreve a transição que o lundu percorreu dos terreiros para os salões, como consta na Carta 11<sup>a</sup>:

Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho a larga cinta, te honravam c’os marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios (LAPA, 1958)!

O lascivo, o provocador e o sensual são componentes do lundu presentes nos poemas fesceninos de Gregório de Matos, o popular “Boca do Inferno”, testemunhando as folganças da dança que preocupavam o clero e as autoridades, pois atraía também alguns integrantes desses supostos

“pilares morais”. O lundu tem origem no calundu, termo da língua banto associado à feitiçaria, e que foi, simbolicamente, o primeiro passo na construção das danças populares brasileiras, tornando-se o vagido primaz do maxixe e do samba, conforme Tupy (1985).

O maxixe tinha, na época, um rival semelhante na “indecência”: o tango. Conhecido nos dois lados do Rio da Prata, foi também criado e desenvolvido no âmbito da população negra; aliás, o vocábulo é quimbundo e chegou ao Brasil trazido por marinheiros e viajantes. Foi outra comoção nos círculos da burguesia patriarcal, que não admitia a prática dessa dança. A perseguição foi tenaz e ampliada pelo clero. Mas, em muitos salões e casas de diversões, ele tinha hegemonia, segundo Costa (1984, 2007). Já o maxixe teve protagonismo no carnaval:

Este maxixe choroso,  
Que aqui se dança a valer,  
Cheio de vida e de gozo,  
Deixando a gente baboso,  
Agarradinho à mulher!  
Maxixa o rico e o pobre!  
Maxixa nobre e clero!  
(EFEGÊ, 1974, p. 173)

Essa melodia se perdeu no tempo, mas os versos acima eram cantados ironicamente pelos segmentos literários aristocráticos, integrantes do Clube dos Fenianos, no carnaval de 1914. Contestando a aproximação musical entre classes e raças, a Igreja excomungou o maxixe brasileiro e o tango argentino. A maior pressão veio dos prelados franceses, como demonstra o cardeal Léon-Adolphe Amette, arcebispo de Paris, na revista francesa *Semaine Religieuse*,

e transcrita na *Revista da Semana* do dia 7 de março de 1914, segundo descreve o cronista Paulo Osório:

Nós condenamos a dança, de importação estrangeira, conhecida pelo nome de tango, que é por sua natureza lasciva e ofende a moral. As pessoas cristãs não devem, em consciência, tomar parte dela. Os confessores deverão agir em conformidade na administração do Sacramento da Penitência (OSÓRIO, 1914).

Nessa linha, Renato Gilioli ainda observa: “A juvenília coletânea de música voltada para o ensino e elaborada pelos Salesianos de Dom Bosco critica o samba e o carnaval por demonstração de mau gosto” (GILIOLI, 2002, p. 178). A proibição do maxixe e do tango pela sua natureza existencial diferente do universo eurocidental, surpreendido por uma possível corporalidade gregária, sugere relações de africanidade comunal solidária que se vê na esfericidade dos saberes sagrados da cosmovisão africana, segundo Prudente (2019b). A categoria emergencial do quilombo contemporâneo, de Suely Castilho (2011), dialoga com competência com Mauss (2003), sugerindo, do nosso ponto de vista, pertinência entre a dádiva e a vida cultural dos quilombos que Castilho (2011) indica como contemporâneos. É onde se localiza, sobretudo, “ao nosso quase cego ver”, o samba que, na fase do maxixe, sofreu uma tentativa de perseguição da Igreja – algo que entrou para o imaginário popular. O cardeal Arcoverde fez carga contra o maxixe e o tango, surgindo a seguinte quadrinha: “Se o Santo Padre soubesse o gosto que o tango tem, deixaria o Vaticano prá dançar tango também” (SALADA..., 1914, p. 27).

O maxixe e o tango alicerçaram o caminho do samba e pavimentaram uma rota de reconhecimento da cultura negra, não obstante o racismo que ainda imperava. Contraditoriamente, nessa época brilharam compositores miscigenados, tais como: Ernesto Nazaré (1863 a 1934), Chiquinha Gonzaga (1847 a 1935), Catulo da Paixão Cearense (1863 a 1946), Sinhô (1888 a 1930) e Pixinguinha (1897 a 1973), conforme Tupy (1985).

Observamos o protagonismo da mulher negra na organização familiar, que temos insistido em apontar como demanda gregária de relação comunal solidária, segundo Prudente (2019b), implicando a trajetória do samba e da vida carioca. No quintal da casa de Dona Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, estava assentado um *pegi*1 diante do qual as cerimônias religiosas de matriz africana eram realizadas. Ao final, acontecia uma festa denominada pagode. Serviam-se aí feijoadas e peixadas, ocasião na qual músicos e compositores cantavam chulas2 e maxixes. Formava-se uma roda de música e dança e, para o centro, iam os mais habilitados. Muitas composições eram criadas coletivamente nesse contexto, revelam Costa (1978, 1984, 2001) e Albin (2002). Foi o que se deu com o samba “Pelo Telefone” (1916), registrado como de autoria de Ernesto dos Santos (1890-1974), conhecido como Donga, e de Mauro de Almeida (1882-1956), cuja alcunha era Peru dos Pés Frios, como segue:

O chefe de polícia  
Pelo telefone mandou me avisar  
Que na Carioca tem uma roleta para se  
jogar  
Ai, ai, ai  
Põe as mágoas para trás, ó rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz, e verás [...] (PELO..., 2019)

Essa foi considerada a primeira música brasileira do gênero samba, registrada na Biblioteca Nacional no dia 20 de novembro de 1916. É ilustrativo lembrar que essa canção foi considerada o maior sucesso do carnaval de 1917, lembra Tupy (1985).

Na capital paulista, pretos afrodescendentes, vermelhos ameríndio-descendentes, nortistas, amarelos asiático-descendentes e brancos ibero-descendentes pobres habitavam cortiços nos bairros do centro de São Paulo. Observamos que, mais precisamente nos bairros do Brás, Barra Funda, Bela Vista, Bixiga e Baixada do Glicério, habitavam majoritariamente negros e italianos pobres, e o samba era localizado em charutarias que tinham seção de engraxates. Esse lumpemproletário ibero-ásio-afro-ameríndio, com predominância negra, desenvolveu um padrão rítmico de batucada mais aguda que a do Rio Janeiro, onde o membranofone era mais presente. A movimentação de trabalho apontou para um samba mais improvisado, no qual se usavam instrumentos do próprio ofício, como escovas de engraxate, latas de graxa, pequenas frigideiras para o derretimento de ceras, entre outros, para fazer música. Essa possibilidade sugeriu nuances idiofônicas que tornaram o samba paulistano mais sincopado, com sugestão de arpejo, o que facilitava o breque que celebrou o engraxate Germano Matias (1934) e

1 *Pegi*: oratório onde ficam os símbolos característicos dos orixás.

2 Chula: gênero musical de sucesso na época.



que influenciou o *staccato* de João Gilberto (1931-2019) no violão e na boca de Gilberto Gil (1942-), segundo Prudente (2011).

O lumpesinato urbano acompanhou o progresso pautado pela linha ferroviária, pois nas estações se davam os carregamentos e descarregamentos da produção alimentícia, gerando um trabalho pesado e marcado pela informalidade. Essa imagem da horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndio se fez preponderante também com sua superestrutura, na qual a batucada ganhou protagonismo na Estação Vila Matilde, onde reinou o sambista Nenê de Vila Matilde (1921-2010), e na Estação Barra Funda, dominada pelo protagonismo de Inocência Mulata (1954-1980). Em um período mais remoto, esse ambiente de estação lúmpen-ferroviário pautou a fase primeira do samba como organização recreativa. De tal sorte que o cordão primeiro surgiu no carnaval de 1914 com o nome de Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado por Dionísio Barbosa (1891-1977) e que deu origem à famosa escola de samba Camisa Verde e Branco.

## O nascimento negro do carnaval

O carnaval tem inegáveis raízes africanas, considerando que sua origem se localiza no início da formação da primeira civilização da humanidade, desenvolvida pelos povos egípcio-bantos no processo da revolução neolítica. Isso se deu com as primeiras experiências sedentárias no vale do Nilo, onde nasceram os rudimentos da agricultura. O carnaval se dava para

consagração das divindades que permitiram a colheita, tal como a festa do boi Ápis. Nossa preocupação dialoga com a da pesquisadora Neusa Fernandes, que sugere: “O carnaval se inicia com o paganismo, nas festas dedicadas à deusa Ísis e ao boi Ápis, no Antigo Egito” (Fernandes, 1986, p. 9). Observamos, em diálogo com pesquisa anterior de Prudente (2002a), a percepção da origem negra do carnaval, na qual o autor aponta também o nascimento do carnaval no Egito:

Para compreensão histórica do papel do negro na relação carnavalesca, faz-se necessário retornar à gênese do carnaval e sua inserção na cultura brasileira. A origem do carnaval ainda é bastante discutível; alguns autores creditam suas primeiras manifestações à Grécia Antiga, como as festas dionisíacas; no entanto, o Egito também é indicado como berço desse evento que, posteriormente, ganha corpo nas festas lupercais, na Roma Antiga (PRUDENTE, 2002 b, p. 87).

O carnaval no Brasil surge em um processo ibérico de inequívoca ocidentalidade beligerante, no qual se percebe um elemento de ataque contra o outro. No entrudo português se constata toda uma tradição de inflexão gregária, na medida em que o outro não era inserido para um convívio, e sim destituído para uma anulação material e imaterial dada na derrota que lhe é imposta. No carnaval de entrudo, o indivíduo ou grupo tinha como meta alvejar outras pessoas com barro, urina, fezes, impondo-lhes um constrangimento próprio de vencido, daquele que foi derrotado para consagração em festejo do vencedor. No Brasil Colônia, os senhores de engenho detinham sobrados no centro

de cada localidade, onde desenvolviam a festa de carnaval. Esse comportamento de desunião e ataque imperava entre as meninas recatadas das grandes famílias, que ateavam água e urina nas visitas dos sobrados. A grande vítima era o escravizado, que sofria ataque de todos os lados com o objetivo de ser constrangido, conforme Tupy (1985).

Esse comportamento violento do carnaval de entrudo é amenizado com a influência francesa, que substitui os objetos constrangedores pelo animados confetes e serpentinas nos bailes de salão, diz Tupy (1985). Ainda assim, a referência às batalhas aparece mesmo em bailes sofisticados dos grupos privilegiados da época, com as batalhas de confete. O carnaval no Brasil foi, contudo, humanizado pela presença africana, que traz o elemento agregador da dança e da música em ludicidade solidária com a presença do samba, que se desenvolverá numa organização social em forma de folguedo popular: as escolas de samba, as quais sintetizarão a africanidade brasileira, aponta Prudente (2011).

As escolas de samba foram, aos poucos, impondo um desafio ao espaço urbano, onde se dava o encontro do carnaval de rua e onde os empobrecidos impunham um desafio ao poder estabelecido dos foliões. Os ranchos cariocas faziam contraponto à chamada “grande sociedade” na disputa pela popularidade no carnaval. Dois de Ouro, Rei de Ouro, Rosa Branca e Ameno Resedá competiam em animação e criatividade com os Tenentes do Diabo, Democráticos, Pierrôs das Cavernas e Fenianos. O tom solene das marchas-rancho e sua imponente teatralização contrastavam com as agudas clarinadas e os majestosos carros

alegóricos, que não poupavam críticas aos políticos do momento, conforme Costa (1984, 2000).

### **Pequena historiografia dos cordões às escolas de samba**

---

No Estácio e arredores, os blocos de sujeitos, que eram organizações carnavalescas espontâneas, prescindiam até de fantasias, mas não faltavam os surdos e as latas que animavam a folia, descreve Soares (1985). A denominação “bloco de sujo” não era pejorativa, mas sim uma ironia significativa que se constituía em uma provocação à estética dos ranchos – o Deixa Falar (1928) era o mais afamado, pela qualidade dos sambas que cantavam, destaca Costa (2001, 2007).

Nasceu em São Paulo o Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae (1930), que começou desfilando com 120 pessoas vestidas de preto e branco e, só em 1972, tornou-se o Grêmio Recreativo Escola de Samba Vai-Vai, atualmente um dos pilares do carnaval paulistano por ser uma força catalisadora dos negros com raízes no centro da cidade, ainda que hoje residam nos bairros mais distantes.

Já no Rio Grande do Sul, particularmente em Pelotas, deu-se a charqueada, núcleo do processo escravista meridional, segundo Cardoso (1977). Foi, por isso, berço das primeiras manifestações carnavalescas populares do estado, o que foi percebido também em Porto Alegre. Nesses folguedos sambísticos, notava-se uma relação indígena no âmbito da arte negra. Na formação

dos cordões, notamos também a presença miscigênica das forças formadoras da cultura brasileira, caracterizada no ibero-ásio-afro-ameríndio que se configura no vetor indígena percebido nesse folguedo popular gaúcho, a exemplo dos povos guaianazes, comanches, xavantes e tapuias. E assim a presença negra foi se consolidando gradativamente com suas características carnavalescas próprias, influenciando, inclusive, na denominação desses folguedos, que passaram a assumir nomes para além da notável presença ameríndia, como observamos na década de 1940, com o surgimento do primeiro agrupamento intitulado escola de samba: Bambas da Orgia (1940).

No Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira é berço de bambas como Cartola (1908-1980), Carlos Cachaca (1902-1999), Nelson Cavaquinho (1911-1986), a dupla de porta-bandeira e mestre-sala Neide e Delegado (1921-2012), Tatinho (1946-2020) e Padeirinho (1927-1987), todos criadores que desenvolveram seus talentos em diversos sambas-enredo. Este gênero foi nascido e criado no âmbito da escola Portela, fundada no bairro de Osvaldo Cruz e desenvolvida em Madureira, sob a liderança de uma das figuras mais importantes da história do samba: Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (1901-1949), segundo Costa (1978, 1984, 2000). Essa liderança incontestável se tornou interlocutor dos sambistas lumpemproletários junto às forças sociais estabelecidas, razão pela qual entendia que esse segmento marginalizado tinha que se impor perante os dominantes, buscando trajar-se sempre de terno, um signo de poder e uma tentativa de mediação, ressalta Prudente (2019c). Tornou-se, com isso, clássica a frase de Paulo da Portela: “Pescoço e pés ocupados”, registrado pela

Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (2009), isto é, de gravata e sapatos, que viraram um referencial de elegância dos sambistas.

Os grupos dos bambas estabeleceram uma aliança local na tentativa de impor uma força própria de um morro ou favela, que culminava na formação de uma escola de samba. De tal sorte que a Acadêmicos do Salgueiro é resultado da fusão entre três escolas que existiam no morro: Unido do Salgueiro, Depois Eu Digo e Azul-e-Branco, conforme Costa (1984, 2003). Essa união salgueirense contribuiu para a formação da escola de samba que rompe com os limites estabelecidos durante o Estado Novo pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que determinava a obrigatoriedade de os enredos carnavalescos tratarem da história oficial.

Essa escola trabalhou com heróis que mostravam identidade com grupos negros marginalizados sob a perspectiva pedagógica específica da africanidade. Dessa forma, a Acadêmicos do Salgueiro inaugurou uma nova fase de sambas-enredo, tendo como tema as histórias não oficiais do Brasil. Com seus desfiles, tornou figuras como Aleijadinho, Chica da Silva, Chico Rei e Zumbi dos Palmares conhecidas no Brasil e no mundo, lembra Costa (1984, 2003).

As escolas de samba que se intitulam grêmios recreativos são produto de criação popular. Não se trata de um modelo impingido de cima para baixo. O caminho foi justamente inverso, determinando uma possibilidade autônoma para esse segmento racial marginalizado, constituindo também novas perspectivas para o carnaval que, no Brasil, adotou um formato peculiar e se

inseriu no caráter nacional, como expressão da africanidade. Depois que a população negra aderiu aos festejos, nos quais, durante muito tempo, foi a mão de obra especializada para o gáudio da classe dominante, o carnaval brasileiro passou a ter feições e comportamentos próprios. Diferente do que ocorreu no Ocidente, cuja relação carnavalesca foi expressão material e simbólica de ataque ao outro, o carnaval da africanidade se estabeleceu como carnavalização, sendo uma possibilidade de inversão da ordem no calendário oficial, segundo Bakhtin (1987) e Prudente (2011). Foi um carnaval de troca solidária, que sugere nuances de analogia no campo polissêmico da dádiva, na visão do antropólogo Marcel Mauss (2003).

O âmbito criativo e transformador das escolas de samba nos remete à africanidade no que diz respeito ao conceito social da arte. Pode-se notar, com facilidade, que as expressões nascidas da conceituação afro se refletem nas mais variadas formas, seja num trono da realeza, numa máscara ritualística, relevos rupestres e decorações animalísticas seja na representação dos signos sagrados adotados por distintas etnias, conforme Costa (1984, 2003). É preciso considerar também que a cosmovisão africana dos saberes esféricos da circularidade sagrada foi também a origem do respeito à biodiversidade e à diversidade, o que determinou as relações gregárias de solidariedade comunal, diz Prudente (2019a). Dessa maneira, o quesito “harmonia” adquire outra finalidade que não apenas um aparato para a melodia cantada, sendo o entrosamento coletivo que domina e faz a diferença. É o que retrata a tão desejada realidade democrática que, naquele momento, afirma-se poderosa e premonitória, nas palavras de Costa (1978, 1982, 1984).

Essa relação se mantém na diáspora disseminada nas criações de vários matizes. No barracão de uma escola de samba, onde a história a ser contada – o enredo – se materializa, encontra-se a prova viva do poder de criação por meio da percepção ancestral, hereditária e do inconsciente coletivo de modo potente e absoluto. O espaço se torna a oficina da alquimia criativa no exercício da interpretação por meio de soluções ousadas e provocadoras, como destaca Costa (2000, 2001, 2003), e em relação ao nômico estético da euro-heteronormatividade, conforme Prudente (2019d). Ainda que nem todos os envolvidos na produção do carnaval sejam negros, do ponto de vista da cor da pele, sem dúvida é a alma da mão negra que rege e domina o carnaval, diz Costa (2001, 2003; 2007). Observamos em outras reflexões de Prudente (2019a, 2020) que, à medida que a escola de samba se vai tornando-se referência do carnaval, motor do turismo nos grandes centros urbanos, esse folguedo vive uma deslocação de protagonismo do artista original comunitário, que vai dando lugar a personalidades exógenas ao grupo, visando a atender à política de marketing da indústria do turismo.

O modo de produção do carnaval brasileiro determina a localização social, pautando também a seleção racial, de tal sorte que os segmentos raciais que mostram mais aproximação com os fenótipos da eurocolonização têm maior incidência nas relações de privilégio, segundo Prudente (2019a, 2019b, 2020). Isso concorre para elucidar a presença de *socialites* e celebridades ocupando o lugar de rainhas de bateria e uma possível espécie de “barões do enredo”, arquitetos ligados às grandes empresas de comunicação que dominam a transmissão do carnaval, usando o componente da

massa negra em uma linha de mais-valia absoluta, concomitante com o controle total dos destaques verticalizados nas escolas de samba.

### **Samba-enredo: comunicação e pedagogia do griot, e resistência do quilombismo**

---

Em diálogo com Dulce Tupy, notamos que o combustível do carnaval popular, de rua, eram os cordões animados por jongos e caxambus, conforme Tupy (1985) e Costa (2007). Houve a ocupação de um espaço urbano central pelas escolas de samba e também a sua consolidação como referência consubstancial na estrutura urbanística da espontaneidade da vida carioca. O carnaval no Rio de Janeiro deu um enorme salto de qualidade e de importância quando chegou à área da Praça Onze. Mais uma vez, a africanidade trouxe sua expressão à organização de grupos carnavalescos, como o rancho e o cordão. O dançarino conhecido pela alcunha de Lalau de Ouro (1873-1933) introduziu a figura do baliza, que mais tarde se transformou no mestre-sala. Sua missão era fazer evoluções quase acrobáticas em torno da porta-estandarte, hoje porta-bandeira, conforme Costa (2007). A origem da coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira estava na defesa do pavilhão, protegendo-o do risco de ser alvo da violência policial da época, imposta aos folguedos com base na africanidade, diz Prudente (2002b).

Voltando aos primórdios da escravidão, o espírito gregário africano se

manteve no navio negreiro, e o constante som das ondas do mar cadenciava o casco da embarcação, que abrigava seres que, a despeito da violência a que foram submetidos, conseguiram manter sua humanidade, destaca Costa (1978, 1984, 2000). Eram os navios transportando o que constava ser apenas uma “carga”, e muitos negros tiveram o mar como túmulo. Tal sofrimento só encontrou descrição compatível na inquietude do lirismo de Castro Alves (1880), com seu poema épico “O Navio Negreiro”:

[...] Ontem a Serra Leoa,  
A guerra, a caça ao leão  
O sono dormido à toa  
Sob as tendas d’amplidão!  
Hoje... o porão negro, fundo  
Infecto, apertado, imundo,  
Tendo a peste por jaguar...  
E o sono sempre cortado  
Pelo arranco de um finado  
E o baque de um corpo ao mar [...]  
(ALVES, entre 1996 e 2006)

O samba que estava ali germinou, cresceu e ouviu o tambor distante que foi chegando e se reproduzindo em sons e formas, passando a ser a voz coletiva, descreve Costa (1984, 2000, 2007). Misto de sofrimento e nostalgia, o samba cresceu robusto e desafiador, exibindo sua observação para vocalizar os mais variados sentimentos. Isso nos permite afirmar que, a escola de samba, apesar de sofrer com os efeitos da mercadorização, tem sua essência estruturante e transversal na culturalidade afrodescendente, “ao nosso quase cego ver”, uma epistemologia emergente que se estabelece no lugar de fala da africanidade como minoria cuja visibilidade emergencial da imagem

de afirmação positiva ocorre mediante a dialética de ensino de contemporaneidade inclusiva da categoria de dimensão pedagógica do cinema negro, nas palavras de Prudente (2019a).

O samba-enredo, primeiramente designado como samba de enredo, é o resultado das observações que nutrem a vivência dos menos favorecidos, poetas e músicos, que criaram e desenvolveram esse gênero único, diz Costa (1984, 2000, 2007). A produção artística do carnaval, no sentido gregário de relações de solidariedade comunitárias, em que o samba-enredo conta a memória do grupo, resgata a imagem do *griot* (indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar e transmitir histórias, tradições, conhecimentos, artes, canções e mitos de seu povo) e também é veículo de comunicação no processo de aprendizagem desse grupo, é marginalizado do ensino formal, sendo espécie de livro didático orgânico dos negros, destaca Prudente (2011b).

O povo negro contrariou o intervencionismo getulista na cultura, notadamente nas escolas de samba, ao tentar impedir o controle do Estado que buscava evitar a autonomia desse folguedo, em razão do inequívoco apelo popular que lhe permitia uma expressão nacional, conforme Prudente (2002b). Os sambas-enredo passaram a ser ainda mais importante quando os enredos começaram a privilegiar os temas, episódios e figuras relevantes da africanidade, rompendo com a história oficial do Brasil, que negava a luta e o contributo africanos. Coube à Acadêmicos do Salgueiro, no carnaval de 1957, apresentar o primeiro enredo com tendência de denúncia, focalizando

o tráfico de escravos africanos. O samba-enredo foi intitulado “Navio Negro”, de autoria de Djalma Sabiá (1926-) e Amado Régis (1910-1976):

Apresentamos  
páginas e memórias  
que deram louvor e glórias  
ao altruísta e defensor  
tenaz da gente de cor  
Castro Alves, que também se inspirou  
e em versos retratou  
o navio onde os negros  
amontoados e acorrentados  
em cativeiro no porão da embarcação [...]  
(SABIÁ; RÉGIS *apud* AUGRAS, 1992, p. 83)

Consideramos, ainda, a contribuição indígena como imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, enquanto minoria mediante a euro-heteronormatividade, que determinou o “monoculturalismo” do livro didático, invisibilizando os nomos estranhos à eurocolonização, como as utopias sociais indígenas que surpreenderam até os jesuítas, conforme Prudente (2019a). Como diz o samba-enredo “O vento corta as terras dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guara”, que a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis apresentou no carnaval de 2005: “Na liberdade dos campos e aldeias/ Em lua cheia, canta e dança o guarani/ com tubichá e o feitiço de crué/ Na yvy maraey aiê...povo de fé/ Surgiu/ nas mãos da redução a evolução [...]” (BEIJA-FLOR..., 2005; COSTA, 2000, 2003).

O Quilombo dos Palmares não visto nos livros didáticos foi uma luta histórica contra a escravidão durante quase um século de homens e mulheres homiziados numa cidadela alagoana contra os obuses,

espadas e canhões das forças portuguesas. Dele surge um personagem, guerreiro destemido e líder incontestado chamado Zumbi, descreve Costa (2003, 2007). Esse tema foi objeto do samba-enredo “Quilombo dos Palmares”, apresentado pela Acadêmicos do Salgueiro no carnaval de 1960 e organizado por Fernando Pamplona (1926-2013), professor da Escola de Belas Artes e que tinha organicidade com a comunidade, fazendo, portanto, parte da escola. Os autores desse samba-enredo foram Anescar Pereira Filho (Anescarzinho do Salgueiro), Noel Rosa de Oliveira e Walter Moreira, e a letra fala: “Surgiu nessa história um protetor/ Zumbi, o divino imperador/ resistiu com seus guerreiros em sua Tróia/ muitos anos, ao furor dos opressores” (PEREIRA FILHO; OLIVEIRA *apud* AUGRAS, 1992, p. 90).

Com o propósito de enfatizar a africanidade, o carnaval brasileiro enveredou por um caminho sem volta que se tornou estrutural e determinado pelo samba, espalhando-se e reproduzindo-se em diferentes lugares, tais como nos blocos de axé na Bahia, no Festival Folclórico de Parintins, nas escolas de samba do Rio de Janeiro, de São Paulo, Porto Alegre e outras cidades brasileiras, sendo regido pela tamboralidade dos rituais africanos, apontam Costa (1978, 1984) e Prudente (2011a).

Podemos citar, ainda, os enredos das escolas de samba Unidos de Vila Isabel e Estação Primeira de Mangueira, com duas visões diferentes, mas convergentes na crítica e na originalidade afrocarnavalesca. O samba-enredo de 1988 da Vila Isabel, “Kizomba, festa da raça”, foi uma crítica racial na voz de Martinho da Vila, que cantou:

Valeu Zumbi!  
O grito forte dos Palmares  
Que correu terras, céus e mares  
Influenciando a abolição  
Zumbi valeu!  
[...]  
O pagode é o partido popular  
Sacerdote ergue a taça  
Convocando toda a massa  
Neste evento que congraça  
Gente de todas as raças  
Numa mesma emoção  
Esta Kizomba é nossa Constituição  
[...]  
Vem a Lua de Luanda  
Para iluminar a rua  
Nossa sede é nossa sede  
E que o apartheid se destrua  
(MARTINHO DA VILA, 1998)

Com denúncia racial, a Mangueira apresentou em 1988 o samba-enredo “Cem anos de liberdade, realidade e ilusão”, de autoria de Alvinho, Hélio Turco e Jurandir, denunciando a abolição inacabada, cujo negro não foi indenizado e acabou condenado a toda sorte de marginalização:

Que a Lei Áurea tão sonhada  
Há tanto tempo assinada  
Não foi o fim da escravidão [...]  
Livre do açoite da senzala  
Preso na miséria da favela  
Sonhei [...]  
Sonhei que Zumbi dos Palmares voltou, ôô  
A tristeza do negro acabou  
Foi uma nova redenção  
Senhor, oh, Senhor!  
Eis a luta do bem contra o mal (contra o mal)  
Que tanto sangue derramou  
Contra o preconceito racial  
(MANGUEIRA..., 1988).

Sugerimos que o samba-enredo traz dois elementos essenciais do comportamento gregário das relações comunais da solidariedade africana: o papel do puxador e o depositário simbólico do quilombismo. O puxador, que é o intérprete do samba, tem origem no *griot*, na medida em que essa função é difusora do conhecimento comunitário passado de forma agremiativa para os convivas da comunidade, que muitas vezes só têm o tratamento apropriado de sua história feito nesse veículo de comunicação estrutural que é o folguedo do carnaval, conforme Prudente (2011b) e Costa (2000, 2001, 2003). Além disso, o samba se tornou uma espécie de depositário simbólico do quilombismo, como forma de resistência cultural, aponta Nascimento (1961). O gênero vem agregando todos os que acreditam que, nas suas melodias e nos seus compassos, pode-se cantar o desejo de um mundo melhor e praticar o exercício da tolerância e do respeito à diversidade, diz Costa (2007). Concluímos que o samba-enredo é uma forma de utopia musical, que se dá com a carnavalização, invertendo a ordem e desarticulando a dominação estabelecida no seu próprio campo de poder, conforme Bakhtin (1987) e Prudente (2020). ■

[ CELSO LUIZ PRUDENTE ]

Doutor em Cultura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), possui pós-doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp e é professor associado da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Antropólogo, cineasta, curador da Mostra Internacional do Cinema Negro e Pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da ECA/USP, e apresentador do programa Quilombo Academia, da Rádio USP 93,7FM. E-mail: clsprudente@gmail.com

[ HAROLD COSTA ]

Jornalista, escritor, ator e cineasta. Primeiro negro a ser protagonista como ator no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pelo TEN (Teatro Experimental do Negro). Foi responsável pela histórica parceria musical entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Autor do livro *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro* (2000), entre outros, e diretor do filme *Pista de grama* (1958). E-mail: haroldo.costa@terra.com.br



## Referências

---

ALBIN, Ricardo Cravo. **Apresentação**: Site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2JTmbc3>. Acesso em 10 ago. 2020.

ALVES, Castro. **O navio negreiro**. São Paulo: Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, [entre 1996 e 2006]. Disponível em: <https://bit.ly/3m1XuHH>. Acesso em 15 ago. 2020.

Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro – ALERJ. **Projeto de Resolução 1.171/2009**. Concede o título de benemérito do estado do Rio de Janeiro ao sr. Marcos Sampaio de Alcântara, o Marquinhos de Osvaldo Cruz. Rio de Janeiro; ALERJ, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3a16SZE>. Acesso em 10 ago. 2020.

AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões**: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEIJA-FLOR: O Vento Corta as Terras dos Pampas. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani – Sete Povos na Fé e na Dor... Sete Missões de Amor. Intérprete: Nequinho da Beija-Flor. Compositores: J. C. Coelho; Ribeirinha; Adilson China; Serginho Sumaré; Domingos P.S.; Sidnei de Pilares; Zequinha do Cavaco; Wanderley Novidade; Jorginho Moreira; Paulinho Rocha e Walnei Rocha *In*: SAMBAS de Enredo 2005 – Grupo Especial. Vários intérpretes. São Paulo: BMG Brasil, 2005. 1 CD, faixa 1 (6 min).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas de Minas Gerais**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/373arwA>. Acesso em 10 ago. 2020.

CÂMARA CASCUDO, Luiz da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional**: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

CASTILHO, Suely Dulce de. **Quilombo contemporâneo**: Educação, família e culturas. Mato Grosso: EdUFMT, 2011.

CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz. Desemprego, exclusão e minorias. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 fev. 2001. Tendências e Debates.

COSTA, Haroldo. **As escolas de Lan**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

COSTA, Haroldo. **Fala crioulo**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA, Haroldo. **Na cadência do samba**. São Paulo: Novas Direções, 2000.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: 50 anos de glória. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Haroldo. **Política e religiões no Carnaval**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. [S. l.]: Mogul Edições Clássicas, 2015. *E-book*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERNANDES, Neusa. **Síntese da história do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1986.

FREITAS, Luciana. Universidade em tempos de pandemia: PUC-SP e UFMT. **Revista Fórum**, São Paulo, ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2LpQl7n>. Acesso em 23 ago. 2020.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: A dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

GILIOLI, Renato Porto. Educação musical: A construção de uma identidade nacional brasileira excludente. In: PORTO, Maria do Rosário; CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz Prudente; GILIOLI, Renato (org.). **Negro educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002. p. 175-182.

LAPA, Manoel Rodrigues. **As "cartas chilenas"**: um problema histórico e filológico. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

MANGUEIRA: 100 anos de liberdade, realidade ou ilusão. Intérprete: Jamelão. Compositores: Hélio Rodrigues Neves (Hélio Turco); Jurandir Pereira da Silva (Jurandir);

Álvaro Luiz Caetano (Alvinho). In: SAMBAS de Enredo 1988 – Grupo Especial. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 2 LP, disco 2, lado B, faixa 4 (5 min).

MARTINHO DA VILA. **Kizombas, andanças e festanças**. 2a ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Funarte: Instituto Nacional de Música, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. **Drama para negros e prólogo para branco**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

OSÓRIO, Paulo. A Revista em Paris. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 4, 7 mar. 1914. Disponível em: <https://bit.ly/39Ynj8Z>. Acesso em 2 ago. 2020.

PELO Telefone (1916). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/372SLRJ>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Pequena **África**. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Zózimo Bulbul e Biza Vianna. Rio de Janeiro: EcoRio, 2002. DVD (14 min), son., color.

PRUDENTE, Wilson Roberto. **Crime de escravidão**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Barravento**: O negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha. São Paulo: Nacional, 1995.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Mãos Negras**: Antropologia da arte negra. 3a ed. São Paulo: Panorama do Saber, 2002a.

PRUDENTE, Celso Luiz. Arquibancada alegre de reserva: Escola de samba: Uma contribuição ao estudo de alguns aspectos socioculturais para compreensão do dilema do negro brasileiro. In: PORTO, Maria do Rosário; CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz Prudente; GILIOLI, Renato (org.). **Negro, educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002b. p. 85-98.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores negros**: Antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: Pedagogia afro. São Paulo: Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, p. 5-305, 2019a.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba, estrutura estética brasileira: A esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. *In*: PRUDENTE; Celso Luiz Prudente; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: Aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: O olhar de Celso Prudente. 2a ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. p. 87-111.

PRUDENTE, Celso Luiz. **15ª Mostra Internacional do Cinema Negro**. São Paulo: Sesc, 2019c.

PRUDENTE, Celso Luiz. Étnico Léxico: Para compreensão do autor. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). A dimensão pedagógica do cinema negro: Aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: O olhar de Celso Prudente. 2a ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019d. p. 171-177.

PRUDENTE, Celso Luiz. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, v. 38, p. 157-171, 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz; PASSOS, Luiz Augusto; CASTILHO, Suely Dulce. **Griot do Morro**: Reflexões para o discernimento da construção da imagem positiva do negro. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz (org.). **Cinema Negro**: algumas contribuições reflexivas para compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem. São Paulo: Ed. Fiuza, 2011. p. 87-108, v. 4.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Revisão e prefácio de Homero Pires. 2a ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1935.

SALADA da Semana. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano 13, v. 594, 31 jan. 1914. p. 27.

SAWAIA, B. B. Morar em favela: A arte de viver como gente em condições negadoras da humanidade. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 4, p. 46-51, 1990.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: O sambista que foi rei. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Música, 1985. (Coleção MPB, v. 17).

Taieiras. Intérprete: Inezita Barroso. Compositor: Osvaldo de Souza *In*: Taieiras/Retiradas. Intérprete: Inezita Barroso. [S. l.]: RCA Victor, 1954. Disco em 78 rotações.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**: O nacionalismo no samba. São Paulo: ASB Arte Gráfica, 1985.

VILA ISABEL: Pra tudo se acabar na quarta-feira. Intérpretes: Marcos Mora; Gera e Valcy. Compositor: Martinho da Vila. In: *SAMBAS de Enredo 1984 – Grupo Especial*. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 2 LP, disco 1, lado A, faixa 2 (3 min).