

UFRRJ
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO,
CULTURA E SOCIEDADE

DISSERTAÇÃO

**MUSEU DO SAMBA: AÇÕES PERTINENTES AOS
CAMINHOS DE SALVAGUARDA DAS MATRIZES DO
SAMBA NO RIO DE JANEIRO**

**Juliano Luiz Dumani Medeiros
(JULIANO DUMANI)**

2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO,
CULTURA E SOCIEDADE (PPGPACS)**

**MUSEU DO SAMBA: AÇÕES PERTINENTES AOS CAMINHOS DE
SALVAGUARDA DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO**

Juliano Luiz Dumani Medeiros

*Sob a orientação do Professor
Alexandre Lazzari*

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção do Grau
de Mestre em Patrimônio Cultural, no
Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade. Área
de concentração: Patrimônio Cultural:
Memória e Sociedade.

Nova Iguaçu, RJ
2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DD885m Dumani Medeiros, Juliano Luiz, 1997-
Museu do Samba: ações pertinentes aos caminhos de
salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro /
Juliano Luiz Dumani Medeiros. - Nova Iguaçu, 2024.
143 f.

Orientador: Alexandre Lazzari.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS, 2024.

1. Museu do Samba. 2. Matrizes do Samba no Rio de
Janeiro. 3. Salvaguarda. 4. Patrimônio Cultural
Brasileiro. I. Lazzari, Alexandre, 1969-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e
Sociedade - PPGPACS III. Título.



TERMO N° 1188 / 2024 - PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)

Nº do Protocolo: 23083.069054/2024-06

Nova Iguaçu-RJ, 10 de Dezembro de 2024

Juliano Luiz Dumani Medeiros

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração Patrimônio Cultural: Identidades e Sociedade.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 04/12/2024.

**(Assinado digitalmente em
10/12/2024 21:42)**

ALEXANDRE LAZZARI

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ###155#8

**(Assinado digitalmente em
11/12/2024 11:11)**

RAQUEL ALVITOS PEREIRA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptH/IM (12.28.01.00.00.88)

Matrícula: ###628#4

**(Assinado digitalmente em
11/12/2024 09:27)**

ALESSANDRA TAVARES DE SOUZA

PESSANHA BARBOSA

ASSINANTE EXTERNO

CPF: # # #. # # #. 607-# #

Visualize o documento original

em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando

seu número: **1188**, ano: **2024**, tipo: **TERMO**, data de

emissão: **10/12/2024** e o código de verificação: **eb08a921fa**

AGRADECIMENTOS

Dedico *in memoriam* à dona Clélia, minha avó, minha inspiração, uma soberana Beija-Flor sem dúvida, que me apresentou o mundo do samba e do Carnaval. Dedico também ao Cartola, Dona Zica, Clementina de Jesus, Elza Soares, Nelson Sargent, Laíla, e, em especial, ao Candeia por ser a inspiração e o exemplo de luta como sambista. Gratidão à toda equipe do Museu do Samba, em especial à fundadora Nilcemar Nogueira, por todo apoio e colaboração. Gratidão também aos professores Raquel Alvitos, Vinicius Natal, Camila Daniel, Alessandra Tavares, Otair Fernandes, Sueli Moreira, Flavia Meireles e Cristina Prates por todo ensinamento e ajuda no desenvolvimento desta pesquisa. Por fim, a todas e todos os bambas que hoje se encontram na Grande Roda de Samba entre as estrelas, o meu eterno obrigado...

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

DUMANI MEDEIROS, Juliano Luiz. **Museu do Samba**: ações pertinentes aos caminhos de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. 2024. 135p. Dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultura e Sociedade. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

Localizado no morro da Mangueira, o Museu do Samba é uma instituição com ações voltadas para o campo educacional, patrimonial e artístico em prol da preservação da memória do samba. Em 2007, as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro – samba enredo, partido alto e samba de terreiro – recebem o título de Patrimônio Cultural pelo IPHAN, tendo o Museu, ainda com o nome de Centro Cultural Cartola, como principal responsável proponente deste registro. Em 2021, é iniciado o processo de revalidação da titulação e, no parecer técnico, o Museu é a única instituição a ser mencionada como Centro de Referência do Bem Cultural, na documentação e pesquisa do samba, voltada para a salvaguarda deste patrimônio. Logo, por meio desta pesquisa procurou-se identificar, analisar e propor ações relacionadas ao Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Museu do Samba. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Salvaguarda. Patrimônio Cultural Brasileiro.

ABSTRACT

DUMANI MEDEIROS, Juliano Luiz. **Samba Museum**: actions relevant to the paths of safeguarding the Matrices of Samba in Rio de Janeiro. 2024. 135p. Dissertation of Master's Degree in Cultural Heritage and Society. Graduate Program in Heritage, Culture and Society. Federal Rural University of Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2024.

Located in the Mangueira community, the Samba Museum is an institution that focuses on educational, heritage and artistic activities to preserve the memory of samba. In 2007, the Matrices of Samba in Rio de Janeiro – samba enredo, partido alto and samba de terreiro – were given the title of Cultural Heritage by IPHAN, with the Museum, still called Centro Cultural Cartola, as the main proponent of this registration. In 2021, the process of revalidating the title began and, in the technical report, the Museum is the only institution to be mentioned as a Reference Center for Cultural Assets, in the documentation and research of samba, focused on safeguarding this heritage. Therefore, through this research, identify, analyze and propose actions related to the Samba Museum that are pertinent to the “paths” of safeguarding recommended in the dossier of the Samba Matrices in Rio de Janeiro.

Keywords: Samba Museum. Matrices of Samba in Rio de Janeiro. Safeguarding. Brazilian Cultural Heritage.

SUMÁRIO

PEDE PASSAGEM	1
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	3
1. O SAMBA NA ORALIDADE	25
2. O SAMBA AINDA É	57
2.1. Definição do Projeto	60
2.2. Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro	64
2.3. Seleção dos entrevistados e das Chaves de Depoimento	68
3. NOS CAMINHOS DA SALVAGUARDA	79
3.1. Pesquisa e Documentação	93
3.2. Transmissão do saber	99
3.3. Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113

REFERÊNCIAS

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Livros (físicos/e-books) e Capítulos	119
Teses e Dissertações	123
Publicações em Periódicos/Revistas	124
Palestras e Seminários	126

FONTES DOCUMENTAIS

Cartas Patrimoniais	126
Legislações e Regulamentações	127
Processos de Registro/Revalidação e Anexos	128
Outros Documentos	129
Sinopses, Históricos e Justificativas de Enredo	130
Publicações de Sites e Notícias	130
Entrevistas, Opiniões e Comentários	131
Vídeos	132
Músicas	133
Depoimentos	134

PEDE PASSAGEM ¹

Clap! Clap! Clap! – Três palmas pra chamar.

Laroyê Exu! – Um grito pra saudar.

Exu Mojubá! – Um rito pra demonstrar respeito.

No toque do afoxé, com ervas, água de cheiro, incenso e flores nas mãos, lava-se esta “Avenida” e pede-se licença a Deus, aos Orixás, às Entidades e a toda ancestralidade do samba para o trabalho começar!

Laroyê! Que Exu livre dos embaraços e guie no caminhar e nas encruzilhadas!

Ogum Yê! Que Ogum abra as veredas da vida e dê proteção para vencer todas as demandas!

Okê Arô! Que Oxóssi auxilie na caça e traga fartura e assertividade!

Atotô Obaluaê! Que Omulu conceda o necessário para se manter de pé, vivo, com ânimo, autoestima e, principalmente, saúde abundante!

Ewê Asá! Que Ossain, por meio de suas folhas e ervas, encante o ser e conceda cura para o corpo e a alma!

Arroboboi! Que Oxumarê conceda energia para renovação e novas possibilidades!

Kôo Kabicilê! Que Xangô dê força e impeça injustiças na caminhada!

¹ Esta abertura – **PEDE PASSAGEM** –, em forma de prece e “pedido de passagem”, é inspirada no rito da Lavagem da Sapucaí, que, “desde 2011, vem acontecendo no domingo que antecede o início do último ensaio técnico das escolas de samba que desfilarão no Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro” (ANDRADE; FONSECA, 2020), e é uma das ações ligadas originalmente ao Museu do Samba.

Loci Loci! Que Logun Edé, com seu carinho e encanto, proteja nos momentos adversos e auxilie nas causas difíceis!

Ora ie iê ô! Que Oxum conceda exuberância, fertilidade e vitalidade!

Eparrei Oyá! Que Iansã afaste os problemas com seus ventos e encoraje intensamente para a mudança e o crescimento!

Odoyá! Que Iemanjá conceda equilíbrio e harmonia da mente e dos sentimentos!

Obá Siré! Que Obá dê coragem e persistência para as lutas do dia a dia e para superar os medos!

Ri Rô! Que Ewá conceda clarividência, ensine a seguir a intuição e desperte a curiosidade e a beleza rara e exótica presente em cada ser humano!

Salubá! Que Nanã traga as sabedorias profundas sobre a vida e seus mistérios!

Epá Babá! Que Oxalá ilumine e dê paz necessária para o bem viver!

Que as Entidades, Exus, Pombagiras, Malandros, Caboclos, Pretos Velhos e Erês, auxiliem para tomar as decisões certas e necessárias!²

Que nesse trabalho, nesse Xirê, nesse Rito de Passá³, o corpo e alma se enchem de axé!

Com a feitura da lavagem e dos pedidos, que o trabalho comece!

Salve, Cartola, Candeia, Alcione! Salve, Mangueira!

Salve a toda ancestralidade do samba!

Abram-se os caminhos!

Abre-alas!

² As preces aos Orixás e às Entidades foram inspiradas parcialmente pela leitura da obra **Eu, você e os orixás** (AZEVEDO, 2021).

³ Referência à música **Rito de Passá** (2019).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mangueira
Teu cenário é uma beleza
Que a natureza criou ô ô
O morro com seus barracões de zinco
Quando amanhece
Que esplendor
Todo o mundo
Te conhece ao longe
Pelo som de seus tamborins
E o rufar do seu tambor
Chegou ô ô ô
A Mangueira chegou ô ô

(EXALTAÇÃO À MANGUEIRA, 1956)

Composto por Enéas Brites e Aloísio da Costa, o samba **Exaltação à Mangueira** (1956) é estabelecido como hino e um dos símbolos da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, segundo o seu Estatuto Social (MANGUEIRA, 2006). Nesta canção, exaltam-se os feitos e a localidade da escola – o Morro da Mangueira. A história da ocupação deste território tem início em meados do século XIX, quando o juiz de direito Francisco de Paula Negreiros Saião Lobato, mais conhecido como o Visconde de Niterói – um homem de posicionamento reacionário – recebe algumas terras de presente do Imperador Dom Pedro II, em uma elevação próxima à Quinta da Boa Vista, pelo reconhecimento de seu serviço prestado ao país, atuando como ministro da Justiça, deputado-geral e senador pelo Partido Conservador (SIMAS; MUSSA, 2023).

Tempos depois, passou a ser conhecido como Morro do Telégrafo, pois ali foi instalado, por volta de 1852, o primeiro telegrafo do Brasil (SIMAS; MUSSA, 2023). Esta região vem a ser chamada posteriormente como Morro da Mangueira, devido ao fato dela ter um grande número destas árvores (MACÊDO; ANDRADE, 2015). Em 1887, é construída a Estação Mangueira (GUIMARÃES, 1978), porém ainda com o nome oficial de “Morro do Telégrafo”, e só passou a ser chamada “Mangueira” em 1893 (LOPES; SIMAS, 2020). No início do século XX, o general Serzedelo Correia era o prefeito do Distrito Federal – ainda localizado no Rio de

Janeiro –, e, de certo modo, inspirado pelas obras promovidas por Pereira Passos, começou a reformar a Quinta Imperial, em 1908, o que causou a demolição da sede do 9º Regimento de Cavalaria e dos alojamentos dos soldados, levando-os a construir suas moradias no antigo Morro do Telégrafo, cujas terras eram de propriedade da família do Visconde de Niterói (LOPES, 2008).

Outros fatores foram determinantes para o crescimento da ocupação deste Morro: em 1916, um incêndio no Morro de Santo Antônio; tempos depois, as demolições no Morro da Favela – hoje conhecida como da Providência – para a construção das vias férreas; e, a partir da década de 1930, as grandes levas de migrantes mineiros e fluminenses – do interior do estado do Rio de Janeiro – (LOPES, 2008), além de procedentes de estados do Nordeste, de portugueses e por escravizados libertos (MACÊDO; ANDRADE, 2015). Tais migrantes, com destaque aos mineiros e fluminenses, foram decisivos para a formatação do partido-alto na Mangueira; inclusive, os seus habitantes já conheciam as rodas de batucada e pernada, que foram supostamente levadas por Elói Antero Dias, o Mano Elói – natural de Engenheiro Passos, no Vale do Paraíba –, por volta de 1915 (LOPES, 2008).

Localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, entre os bairros de São Cristóvão, Vila Isabel e Maracanã, o Morro da Mangueira tinha sua organização social intermediada pela música e pelo carnaval (MACÊDO; ANDRADE, 2015). Assim, começaram a surgir os cordões, blocos e ranchos, mas o último era difícil de manter devido ao luxo das fantasias e ao alto custo dos instrumentos de sopro e de corda (IPHAN, 2014). Em 1925, foi fundado o Bloco dos Arengueiros, por Carlos Cachaça, Cartola, Saturnino, Arturzinho, Zé Espinguela, Massu, Antônio, Chico Porrão, Homem Bom e Fiúcam, com o intuito de reunir a rapaziada que era boa de samba e de briga (IPHAN, 2014).

Contudo, diga-se de passagem, os ventos de Oyá sopraram as novidades do Centro do Rio aos ouvidos de Cartola e, assim, começa a história da “Maior Escola de Samba do Planeta”: “Chegou ô ô ô / A Mangueira chegou ô ô” (EXALTAÇÃO À MANGUEIRA, 1956). O arengueiro Angenor de Oliveira – Cartola –, toma a iniciativa de propor a união da força dos blocos e ranchos do morro – como Pérolas do Egito, Príncipe das Matas e Arengueiros – em uma escola de samba que representasse a comunidade na Praça Onze, onde estava despontando “esse papo” de escolas de samba (MANGUEIRA, 2021).

Com o verde e rosa do rancho, os Arrepiados, ao qual a sua família pertencia durante a infância (NOGUEIRA, 2005), e o nome da escola de samba definido por ser a primeira estação

de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba (SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980), Cartola chama, para fundar a escola, os seus amigos arengueiros: Saturnino Gonçalves – Seu Saturnino –, Abelardo da Bolinha, Carlos Moreira de Castro – Carlos Cachaça –, José Gomes da Costa – Zé Espinguela –, Euclides Roberto dos Santos – Seu Euclides –, Marcelino José Claudino – Seu Maçu –, e Pedro Paquetá (PEIXE; SANT’ANNA; ALVES, 2023). E assim, segundo o documentário de celebração dos 93 anos da Mangueira, “foi no terreiro de Tia Fé, sob a proteção e os ventos de Oyá, que a nossa amada escola de samba nasceu, em 28 de abril de 1928” (MANGUEIRA, 2021). O marco da fundação ocorreu, porém, no endereço do Seu Euclides, ali no Buraco Quente, na Travessa Saião Lobato nº 21, com a presença dos seus amigos arengueiros, exceto Carlos Cachaça⁴ (NOGUEIRA, 2005; IPHAN, 2014; MACÊDO; ANDRADE, 2015; SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980).

Como diz a canção: “Mangueira / Teu passado de glórias / Está gravado na história” (EXALTAÇÃO À MANGUEIRA, 1956). Muitos foram os bambas que pisaram – e ainda pisam – em seu solo sagrado, honrando esse manto verde e rosa. Mangueira de Tia Fé, Tia Tomásia, Cartola, Espinguela, Zica, Cachaça, Mocinha, Alcione, Beth Carvalho, Leci Brandão, Tia Cecília, Dona Nea, Cavaquinho, Neuma, Jamelão, Delegado, Nelson Sargent, Guanayra, Evelyn e Nilcemar. Cada uma destas inúmeras pessoas carregaram – ou ainda carregam – incontáveis memórias, experiências, alegrias e desafios vivenciados aos pés deste Morro, no lugar carinhosamente batizado pelos seus de “Palácio do Samba”.

Na história das escolas de samba, de modo geral, houve muitos desafios acerca de momentos de negociações para a sua sobrevivência e, ao mesmo tempo, resistir com suas raízes e valores (NATAL; SANTANA, 2023). Entre o final da década de 1920 e início dos anos 1930, a população negra buscava conquistar aceitação social, enquanto o Estado reprimia e disciplinava as manifestações culturais dos negros (SIMAS; FABATO, 2015). Conforme cantava Nelson Sargent: “Samba / Negro, forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim, no terreiro” (AGONIZA MAS NÃO MORRE, 1978). Nei Lopes (2017) comprehende ter havido um despertar do Estado para o desenvolvimento da “religião afro-brasileira”, a ponto de não ser mais possível ignorá-la. O samba deixa de ser objeto de

⁴ Apesar de serem considerados como fundadores da Mangueira apenas quem estava na reunião (SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980), a ausência de Carlos Cachaça não diminuiu o seu reconhecimento pela a comunidade, que o apresenta como um dos fundadores, por exemplo: no documentário de celebração dos 93 anos da Mangueira (MANGUEIRA, 2021) e na placa memorial da fundação da escola, intitulada “O ontem e o hoje do GRESEP Mangueira”, que está localizada dentro da quadra, próximo à saída, mas não consta a data de sua instalação.

discriminação, para ser, em forma de escola de samba – enquanto instituição –, algo aceito, admirado, paternalizado e até cortejado (LOPES, 2017).

Para tal aceitação ocorrer, transformações também aconteceram. A oficialização concedida às escolas pelo Estado cobrou, de início, um registo na polícia (LOPES, 2017), e nasce a sigla G.R.E.S. – Grêmio Recreativo Escola de Samba – feito uma representação de concessão para existir: cada escola registrada passa a receber esta sigla anterior ao seu nome, segundo Monarco (ITAÚ CULTURAL, 2016). Além disso, o Estado torna-se o responsável por determinar o regulamento do concurso e cria a obrigatoriedade das temáticas nacionalistas nos enredos, como forma de promover a disseminação da História Oficial, defendida por Vargas, no imaginário popular por reconhecer nas escolas um poder pedagógico (SIMAS; FABATO, 2015; LOPES, 2017).

Em seguida, o samba também ingressa no sistema capitalista, segundo Muniz Sodré (1998), por meio do rádio e dos discos. A sua popularização se deu muito pelo amplo alcance destes canais de divulgação, em meio ao contexto dos ideais nacionalistas e o interesse de estabelecer a identidade nacional, no final da Primeira Guerra Mundial, período em os negros e os indígenas eram reconhecidos por darem uma autenticidade local na percepção artística (SODRÉ, 1998). Isto, porém, não significou a concretização do velho sonho dos sambistas negros em se profissionalizarem e receberem o devido reconhecimento por sua obra (LOPES, 2017).

Pelo contrário, a indústria fonográfica começou a ditar o seu ritmo de produção e consumo ao samba, o que levou muitos compositores a venderem as suas obras, deixando-os excluídos, alienados de suas próprias composições. A coletividade como um valor rui diante da lógica individualista e da ideia de autoria, ao se colocar no papel de produtor (SODRÉ, 1998). Não se vivia mais no samba, mas do samba – ou melhor, para produzir e se sustentar com o samba. Contudo, a dinâmica capitalista evidencia a sua contradição neste meio, ao marginalizar os sambistas veteranos, enquanto busca os significados sociais e culturais das escolas, oferecidos apenas quando eram realmente uma expressão inconfundível do mundo do samba (LOPES, 2017). Tal fenômeno pode ser observado quando a presidência da Mangueira, na década de 1940, quis levar uma mudança para o tipo de música que a escola queria desfilar, e, convicto da sua importância como compositor da sua obra – segundo Nilcemar Nogueira –, Cartola tomou a decisão de se afastar, sem deixar de ter preocupação pela Verde e Rosa (ITAÚ CULTURAL, 2016).

Com a chegada da Bossa Nova, na virada dos anos 50, segundo Nilcemar Nogueira (2005), desencadeou-se o esquecimento dos sambistas mesmo após duas de décadas do samba das escolas se impor na sociedade nacional – entre eles, Cartola –, o que levou as suas composições a serem cantadas e conhecidas apenas nas comunidades dos morros – evidência de resistência desta musicalidade mantida com seus aspectos tradicionais. Na década seguinte, anos de 1960, ocorre uma revolução nos desfiles das escolas de samba, que acelerou o processo de espetacularização.

O rancho carnavalesco Ameno Resedá – 1907 a 1941 – foi o primeiro passo em direção do que se entende hoje em dia como “carnaval-espétáculo”, pois rompeu com as tradições populares e as manifestações “africanistas”, tornando-se “óperas ambulantes” (LOPES, 2017), o que levou ao sacolejar das estruturas das escolas, na década de 60, ocasionado principalmente pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Este momento da história das escolas de samba, conhecida como Revolução Salgueirense (SIMAS; FABATO, 2015; NATAL, 2016), marca algumas mudanças significativas que viriam afetar o futuro delas⁵. Ao mesmo tempo, a Salgueiro traz os enredos de protagonismo negro, ao invés das temáticas nacionalistas, mas também insere um sentido “universitário”, ao introduzir artistas e intelectuais nas escolas (SODRÉ, 1998) – surgindo, então, a figura do carnavalesco (LOPES, 2017).

Estas mudanças decorrem, de certa maneira, do crescimento da indústria cultural no Rio de Janeiro, durante as décadas de 50 e 60 (NATAL; SANTANA, 2023). Segundo Nei Lopes, o momento político do país, nessa época, foi marcado pelo empenho dos intelectuais e da classe média a seu reboque, em busca dos “valores autênticos do povo” (LOPES, 2017). Na percepção do Nelson Sargent, com a queda e encarecimento da “noite carioca” – cultura da boemia,

⁵ Em contraponto à Revolução Salgueirense e ao modelo carnavalesco de Pamplona, segundo Mauro Cordeiro (2023), algumas escolas de samba – por exemplo, a Imperatriz Leopoldinense, pioneira neste caso – possuíam departamentos culturais responsáveis por pesquisar e desenvolver o enredo, enquanto o quesito visual era algo secundário. Este tipo de informação é necessária para refletir como o desenvolvimento de um enredo, em toda a sua pluralidade e profundidade, não é apenas um fenômeno individualista de “inspiração do artista indivíduo”. Não é apenas um movimento de melhoria de “fora para dentro”: dentro das escolas, pensava-se sobre e buscava-se meios de desenvolver o enredo. Nos anos de 1960, já havia um senso coletivo no trabalho dos departamentos culturais, porém, nas duas décadas seguintes, os pesquisadores, professores e estudiosos dos departamentos passam a ser tratados como colaboradores dos carnavalescos, e, no ponto de vista do Mauro Cordeiro (2023), isto levou a um “velho, sensível e grave problema do crédito e da autoria no carnaval carioca”, porém a autoria das ideias originais de vários enredos clássicos não foram devidamente creditados, deixando os autores no anonimato. Desde a segunda metade da década de 1990 até os dias atuais, o pesquisador – que assume o papel de enredista – permanece buscando ganhar mais espaço e reconhecimento que certos carnavalescos tomam para si. No fim das contas, Mauro Cordeiro conclui que este tipo de atitude, ao invisibilizar a participação e autoria do enredista, é contrário a própria noção de escola de samba como um fazer coletivo, no qual se compartilham as responsabilidades pela produção artística, em um ato de humildade e grandeza de seus integrantes (CORDEIRO, 2023).

característica da Lapa –, a classe média descobre um espetáculo grátis dos bons: as escolas de samba (ITAÚ CULTURAL, 2016).

A classe média se tornou, muitas vezes, uma participante “inconveniente”, uma figura estranha no mundo do samba, cada vez mais atuante. Sodré menciona como ela passou a estabelecer novas significações culturais ao interferir no som e nas letras das composições, em um “movimento de expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio, branco)” (SODRÉ, 1998, p.50). Um dos sintomas dessa interferência é a troca do nome “terreiro” por “quadra”, seja das sedes das agremiações ou do próprio gênero musical – de samba de terreiro para samba de quadra (LOPES, 2017).

A distinção é sintomática, pois “quadra” é termo oriundo do vocabulário da classe média escolarizada, ligado à prática do basquete e do vôlei, atividades desportivas que, até a metade do século XX, no Rio de Janeiro, só ocorriam no mundo do samba como exceção (a Portela chegou a ter um time de basquete que, todavia, não vingou). O simbolismo do “terreiro” como patrimônio do samba resiste hoje na denominação “chão”, usada para caracterizar a força comunitária da escola de samba. Entretanto, as normas de utilização desse espaço ritualístico, nos quais o estar e principalmente o dançar eram privilégio de pessoas determinadas, se perdeu. E isso começou a acontecer no momento em que, nas escolas, as fronteiras entre artista e espectador começaram a ser rompidas e até mesmo outros espaços de excelência foram perdidos, como o dos compositores. (LOPES; SIMAS, 2020, p.288)

Outros exemplos desta interferência são a valorização do samba-enredo em paralelo à situação do samba de terreiro, e a mudança das sedes das agremiações de suas bases territoriais para locais mais acessíveis ao público (LOPES, 2017). Nelson Sargent enxerga isto como ato de minar as escolas “até botá-las no sentido que estão” (ITAÚ CULTURAL, 2016).

Durante este contexto, em 1961, ocorre um movimento feito pelos sambistas da Mangueira, liderados por Nuno Veloso, então presidente da ala de compositores, para tentar levar o Cartola de volta à sua escola (NOGUEIRA, 2005). Nessa ocasião, ele até chegou a participar de um concurso de samba-enredo, mesmo incomodado por não ser do seu agrado compor este tipo de samba mais acelerado. Em parceira com Carlos Cachaça, Cartola compôs **Tempos Idos** (1961), que contava a história das escolas de samba, porém Dona Regina, filha de Cartola e Dona Zica, comenta que o samba recebeu nota zero do Hélio Turco, um dos julgadores, e, em resposta, Cartola disse: “Só sei fazer assim. Se servir, vocês aproveitam, se não servir, joga fora.” (ITAÚ CULTURAL, 2016).

Neste samba de Cartola e Carlos Cachaça é dito o seguinte: “Já não pertence mais à Praça / Já não é samba de terreiro / Vitorioso ele partiu para o estrangeiro” (TEMPOS IDOS, 1961). Segundo o dossiê do IPHAN (2014), entende-se samba de terreiro assim:

Diferentemente do partido-alto, que se define diretamente por características formais (musicais e poéticas), e do samba-enredo, que se caracteriza principalmente por sua função, o samba de terreiro parece se definir antes pelo seu contexto, ou seja, pelo fato de ser um tipo de samba que ocorre no terreiro.

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

Mas o terreiro, em um sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 30, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno delas ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado. A roda de samba, quando no terreiro, é, então, mais específica do que outras rodas de samba, pois está associada à estrutura das escolas de samba e às suas formas de organização social e musical.

Dessa forma, temos o samba de terreiro caracterizado mais como uma prática sociomusical do que propriamente como um tipo específico de samba, cujos elementos poderiam ser isolados e descritos. Por esse motivo, um samba só pode ser classificado como de terreiro por uma determinada “comunidade”. Apenas o grupo de pessoas autorreconhecido como sambistas das escolas tem legitimidade para designar determinado samba ou grupo de sambas como sendo “de terreiro”, pois essa classificação deriva exatamente do fato de ele ter sido “apresentado” nas rodas dos terreiros e de representar esse ambiente, esse “lado de dentro”. (IPHAN, 2014, p.50)

Entretanto, o incômodo do Cartola não era com o samba-enredo em si, pois percebe-se uma nítida distinção entre o samba de terreiro e os demais. Nenhum deles disputava espaço para se consolidar como “o samba”, cada um tinha um papel fundamental em seus respectivos contextos. Por exemplo, pelo próprio nome “samba-enredo”, é possível reconhecer a sua relação com as temáticas, os enredos dos desfiles, embora a sua complexidade histórica e artística vá além de um breve resumo ou nota de rodapé; e, por isso, Luiz Antonio Simas e Alberto Mussa se empenham a escrever o livro **Samba de Enredo** (SIMAS; MUSSA, 2023), com a intenção de apresentar este gênero musical e suas relações com a história social do país.

Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, não é o criador do samba-enredo, porém é uma personalidade fundamental para compreendê-lo, por ser autor do enredo e compositor do

samba, intitulado **Teste ao samba**, em 1939, considerado “a primeira referência que existe a uma dramatização completa do cortejo das escolas de samba” (SIMAS; FABATO, 2015, p.21); ou seja, a arte musical representa fielmente o espetáculo visual proposto no enredo. Um dos primeiros a buscar “organizar o samba em direção a uma profissionalização justa e consciente” (LOPES, 2017, p.36), que exigia dos seus companheiros andar de terno, gravata e sapato, também foi o principal representante da nova ideia de malandro, proposta por Noel Rosa, em torno de 1933, que se desliga da noção de criminoso e marginal, e privilegia o conceito de folgado, nos limites da subsistência e usa o samba como forma de ganhar a vida (SIMAS; MUSSA, 2023). Tais vestes, nos padrões burgueses da época, possuíam um cunho relacionado ao interesse de aceitação social para o sambista (LOPES, 2017), para alcançar o povo não residente do morro, da comunidade.

O que vem, então, a incomodar Cartola é a aceleração do seu andamento cada vez mais acentuada, pois, segundo dossiê do IPHAN (2014), consiste em um afastamento das matrizes do samba-enredo, caracterizado por mascarar as nuances rítmicas das baterias, reduzir o potencial de interpretação dos cantores, esconder a riqueza das possibilidades melódicas e harmônicas, e trazer significativas consequências coreográficas. Estas práticas passam a ser mais recorrentes, voltadas para os interesses da indústria cultural e da classe média, ao invés de voltar para a atividade cultural relevante no contexto das escolas (IPHAN, 2014).

Para este Teatro Lírico ambulante – os desfiles –, elege-se um “gênero épico genuinamente brasileiro”: o samba-enredo (LOPES; MUSSA, 2023). Enquanto o samba de terreiro, algo tão intrínseco nas escolas antes – “durante muito tempo, o principal veículo de promoção e mobilidade dos compositores das escolas de samba” (LOPES; SIMAS, 2020, p.268) –, vai perdendo seu espaço.

À medida que as escolas vão sofrendo, cada vez de forma mais céler, transformações em sua estrutura, os terreiros se transformam em quadras e a denominação “samba de terreiro” perde sua força, consequência da queda de prestígio dos próprios sambistas no poder interno das escolas. (IPHAN, 2014, p.56)

Nelson Sargent destaca que chegou ao ponto de não haver mais interesse de cantar ou fazer os concursos de samba de terreiro (ITAÚ CULTURAL, 2016). Então, sendo o mais suscetível a se moldar, a se adequar como produto – tendo em vista seu envolvimento com os desfiles e o “carnaval-espetáculo” –, o samba-enredo passa a ser comercializado. Nos anos 60

e 70, os primeiros discos de sambas-enredo são gravados (IPHAN, 2014) – na verdade, os primeiros a reunirem os sambas e ritmos característicos de cada escola, a fim de proporcionar a esta classe de “novos espectadores” uma possibilidade de garantir status de ter aprendido os sambas antes dos desfiles e exibir uma intimidade – falsa – com as “coisas” das escolas (LOPES, 2017). Mais uma evidência do nível alcançado pelo desenvolvimento capitalista: a criação artística virou objeto de consumo, uma mercadoria (LOPES, 2017).

Durante este período, uma sequência de determinações de interesse político e econômico entram em vigor e atingem cada vez mais os sambistas e suas agremiações, conforme cita Nei Lopes (2017). Em 1962, os órgãos de turismo instalam as arquibancadas em frente à Biblioteca Nacional, na Avenida Rio Branco, e começam a cobrar ingresso. Por volta de 1965, a Secretaria de Turismo cria outros concursos em torno do samba e carnaval, e estabelece o ingresso como única forma de assistir aos desfiles, dando origem ao público pagante e afasta-se do que a consolidava como uma manifestação popular. Em 1970, os órgãos limitaram o tempo dos desfiles a pretexto de acabar com os atrasos. Em 1975, as escolas assinam um contrato de prestação de serviços, se comprometendo com a Riotur a participar de todos os eventos e atividades programados por ela, mediante uma remuneração paga à Associação das Escolas de Samba para ser repassada às participantes do “espetáculo”; inclusive, dividido de modo bastante desigual, que favorece primeiro a Riotur – 60% –, depois, as escolas do 1º Grupo – 15% –, a Associação – 12% –, as do 2º Grupo – 8% –, e, por último, as do 3º Grupo – 5% (LOPES, 2017).

Outras modernizações citadas em **O Samba na realidade** (LOPES, 2017) são: a dança das alas, divididas em blocos maciços, com as mãos levantadas, distanciando-se do antigo entendimento do quesito “evolução”, por influência dos “brancos sambeiros” com o embalo dos salões; o aumento de peso e custo das fantasias; a transformação das alas em “pequenas firmas”, cujos “donos” vendem as fantasias com interesse lucrativo, para qualquer pessoa interessada em desfilar e isto possibilita o ingresso de pessoas estranhas ao samba; a dominação dos carnavalescos artistas e universitários de Belas Artes, impondo seus enredos à comunidade, sem consultá-la, e se intrometendo, inclusive, nas composições dos sambistas; a supervvalorização das alegorias; as passistas negras em trajes minúsculos, com ênfase no rebolado, mas expostas de modo duvidoso, sexualizando-as, ao exaltar a ideia de “mulatas”, em objetiva intenção de desmerecer a sua raça; as disputas de samba-enredo cada vez mais comercializadas, com a influência de gravadora na decisão, e a recorrência de “armações” e corrupção; e a venda da imagem bonita, colorida e vazia dos desfiles, produzida pela imprensa,

por meio de fotógrafos com suas lentes voltadas para “o espetaculoso, os malabarismos, as “mulatas” e as “personalidades” do rádio e da televisão” (LOPES, 2017, p.61).

Inclusive, caberia trazer o estudo de caso feito pelo Nei Lopes (2017, p.70-73), de maneira a resumir todas as situações relatadas até o momento sobre este processo de modernização, porém o mais assertivo seria apresentar o entendimento da valorização do visual como quesito, bem caracterizado no samba interpretado por Beth Carvalho:

Depois que o visual virou quesito
Na concepção desses sambeiros
O samba perdeu a sua pujança
Ao curvar-se à circunstância
Imposta pelo dinheiro
E o samba que nasceu menino pobre
Agora se veste de nobre
No desfile principal

Onde o mercenarismo impõe a sua gana
E o sambista que não tem grana
Não brinca mais o carnaval

Ai que saudade que eu tenho
Das fantasias de cetim
O samba agora é luxo importado
Organdi, alta costura
Com luxuosos bordados

E o sambista
Que mal ganha pra viver
Até mesmo o desfile
Lhe tiraram o prazer de ver

Tudo isso por quê?
Depois que o visual virou quesito
[...]

(VISUAL, 1978)

O samba de terreiro sofreu abandono, conforme mencionado anteriormente, e, depois, o partido alto também sente o esfriar de interesse. Segundo Nei Lopes (2017), o partido alto, de autoria do Martinho da Vila, é iniciado em 1967, ao ser incluído em um dos festivais de música da TV Record de São Paulo, que desencadeou a sua explosão comercial a partir de 1973, fazendo-o ser tocado fora da temporada de Carnaval, resgatando antigos e ressurgindo novos valores oriundos das escolas. A sua queda, porém, está envolvida com a “novidade” da indústria cultural e do entretenimento, nos anos 80: o rock Brasil (LOPES, 2008).

Em **Partido-alto** (LOPES, 2008), fala-se da tentativa desta indústria, na década seguinte, em consolidar o “pagode” – espécie de samba diluído, sem a síncope, com letras infantilmente erotizadas –, mas não vinga; já o partido alto ganha um certo renovo com personalidades como Zeca Pagodinho e Dudu Nobre, só não apresentando o mesmo vigor por estar “fora de seu habitat natural, que é o das festas do samba, dos pagodes” (LOPES, 2008, p.183). Em outras palavras, partido-alto é feito em tradicionais rodas de samba e, se não houver, “é cilada”.

No **Parecer Técnico para Revalidação do Bem Registrado** (COTEC IPHAN-RJ, 2021), consta a preocupação com a forma destas inovações ocorridas impactarem negativamente o “mundo do samba”. Os detentores, ligados às escolas de samba, mencionam a desvalorização e exclusão das velhas guardas, a falta de incentivo da transmissão natural de saber do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira, o desrespeito dos carnavalescos com os “componentes” das escolas, principalmente com as baianas, em sua maioria idosas, em virtude do peso e volume enormes das fantasias. Com o samba de terreiro e o partido-alto é uma preocupação ainda maior, pelo risco de sua total dissolução neste “caldeirão” da indústria cultural de massa no qual o samba foi inserido, a ponto de quase extinguir.

Não é à toa a preocupação dos sambistas com essas modernizações e “elementos estranhos”. O “tão querido” carnavalesco e desfilante Clóvis Bornay, declara o seguinte, após o questionamento feito por Ivan Maurício, na entrevista para a revista Manchete:

MANCHETE – O que pensa a respeito de branco se meter em escola de samba? Você acha justo que sambeiros, pessoas de sociedade e vedetes queiram se promover à custa dos sambistas? Você não se acha meio responsável por isso?

Bornay – Tudo isso é tolice por cima de tolice. Não sabe o que está dizendo. Quem foi que disse que escola de samba pertence aos negros? Os melhores sambistas são brancos! Ora! Não existe uma invasão de brancos, o que acontece é que o samba está recebendo mais cultura. A minha participação nas escolas não é para quebrar origens, mas para ensinar aos velhos sambistas como devem ser feitos os enredos e fantasias. Eu acho válido, muito válido. Afinal, a contribuição do branco é necessária porque a cultura branca é superior. A cultura negra é típica. E Deus me livre de ser racista, isso nem existe aqui no Brasil. E uma prova dessa integração é que meu tipo predileto é o mulato, é uma raça maravilhosa, nova e... vibrante, muito vibrante! (BORNAY, 1974, p.53)

Essa afirmação é uma nítida ilustração dos apontamentos feitos por Mauro Cordeiro, em seu perfil no Twitter: desde o reconhecimento da escola de samba ser um espaço em disputa, cheio de contradições (CORDEIRO, 2022a), até o questionamento sobre as narrativas

“bizarras” contadas por sujeitos alheios à cultura afro-brasileira (CORDEIRO, 2022b). Lellison de Abreu Souza chega a concluir que a declaração explicitamente racista do carnavalesco constitui “uma síntese do processo de tentativa de dominação cultural das populações negras através da cooptação de suas manifestações culturais” (SOUZA, 2020).

Conforme explica Nei Lopes, a partir da fala de Bornay, é plausível notar a presença desse “elemento estranho” nas escolas de samba, e não é de se surpreender um “posfácio desapontadíssimo” (LOPES, 2017, p.93), após contar brevemente a história das escolas de samba até os dias atuais. Para Souza, “a declaração de Bornay, uma das mais inequivocamente racistas afirmações que se tem notícia, exemplifica o tipo de pensamento contra o qual Nei Lopes se posicionava no livro” (SOUZA, 2020).

Entretanto, ainda nos anos de 1960 e 1970, já havia sambistas preocupados e/ou incomodados com estas “novidades”. O **I Congresso Nacional do Samba**, realizado entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962, no Rio de Janeiro, reuniu diversas personalidades ligadas ao samba – sambistas, intérpretes, compositores, estudiosos – e interessadas pela temática, para debater medidas práticas em prol da preservação das características tradicionais do samba, sem engessá-las, reconhecendo as suas transformações progressivas que não a descaracterizam (LOPES; SIMAS, 2020; CNFCP, 2012). Como resultado das discussões proposta nesse evento, Edison Carneiro redige a **Carta do Samba** e a publica em dezembro de 1962. Marcia Sant’Anna, ao escrever o prefácio para a edição comemorativa de 50 anos da carta, comprehende que este documento redigido por Carneiro estabelece “explicitamente diretrizes para a implementação de uma política de valorização e de salvaguarda do samba carioca como patrimônio nacional” (CNFCP, 2012), embora seja mais adequado o seu reconhecimento como “um documento forte e de referência para a cultura brasileira” (CNFCP, 2012), proposto na apresentação dessa mesma edição por Claudia Marcia Ferreira, diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –, pois o debate sobre a percepção de salvaguarda, seja a nível nacional ou internacional, é posterior à escrita da carta.

Além disso, dois sambistas desta época merecem destaque – ainda que não haja uma nota explícita quanto à presença/participação deles neste Congresso ou algo justificando a ausência –, pois os seus posicionamentos de incômodo influenciaram de alguma maneira nas ações futuras sobre a preservação das suas tradições: Cartola, na Mangueira, e Candeia, na Portela e na Quilombo. As insatisfações e preocupações de Cartola já não são inéditas, porém segundo depoimento de Dona Zica, sua esposa, ele já não queria ir mais à Mangueira, pois já não a enxergava como a escola que fundou, vendo a “meninada” mais jovem fazer o que queria

(ITAÚ CULTURAL, 2016). Diante disso, ele preferiu não se aborrecer e deixar para os mais jovens, com a ideia dele ter plantado a Mangueira e agora eles colherem os frutos – surge, então, o samba **Todo Tempo Que Eu Viver**.

Todo o tempo que eu viver
Só me fascina você
Mangueira
Guerreei na juventude
Fiz por você o que pude
Mangueira

Continuam nossas lutas
Podam-se os galhos
Colhem-se as frutas
E outra vez se semeia

E no fim desse labor
Surge outro compositor
Com o mesmo sangue na veia

Sonhava desde menino
Tinha um desejo felino
De contar toda a tua história

Este sonho realizei
Um dia a lira empunhei
E cantei todas tuas glórias

Perdoe-me a comparação
Mas fiz uma transfusão
Eis que Jesus me premia

Surge outro compositor
Jovem de grande valor
Com o mesmo sangue na veia

(TODO TEMPO..., 1967)

Em 1976, Cartola participou de uma filmagem da TV Educativa (ARQUIVO NACIONAL, 2022), na qual afirma ter se afastado das escolas de samba desde 1948, quando percebeu a chegada das mudanças responsáveis por descharacterizar as escolas – entre elas, a alteração na forma de fazer samba-enredo e a antecipação de ensinar a letra do samba antes para qualquer um já saber cantar, ao invés do povo primeiro ouvir a canção na voz dos sambistas e somente aprender a letra e cantar após o Carnaval (ARQUIVO NACIONAL, 2022). Inclusive, este segundo caso tem relação com a gravação – já mencionada – dos primeiros discos de sambas-enredo, voltados para a classe dos “novos espectadores” ter uma possibilidade de

garantir status de ter aprendido os sambas antes dos desfiles e exibir uma intimidade – apesar de falsa – com as “coisas” das escolas (LOPES, 2017).

A filmagem citada, segundo consta no Arquivo Nacional (2022), é “material para programa de entrevistas sobre as escolas de samba, com foco na escola de samba Quilombo” (ARQUIVO NACIONAL, 2022). Cartola também comenta sobre o surgimento dessa escola, afirmando que respeita a opinião de Candeia, Paulinho da Viola e Monarco, mas ele já não se envolve mais com escolas de samba – sejam novas ou antigas –, demonstrando seu cansaço e descontentamento em relação a elas (ARQUIVO NACIONAL, 2022). Entretanto, quase dois anos após esta fala, no dia 01 de julho de 1978, veio “o reconhecimento do mestre” (VARGENS, 2014, p.85), quando Cartola fez outra afirmação para o Jornal do Brasil: “No meu modo de pensar, as escolas de samba já acabaram. Já não existe escola de samba. Há só uma agora, a Quilombo. As outras são show. (Jornal do Brasil, 1978)” (VARGENS, 2014, p.85).

Fundado em 08 de dezembro de 1975, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo – ou mais conhecida apenas como Quilombo – surgiu da insatisfação do sambista Candeia com o rumo das escolas de samba, principalmente em relação à Portela, a sua escola de coração, onde ele já não encontrava mais espaço dentro do departamento cultural, no qual foi um dos idealizadores (VARGENS, 2014). Antes, em 11 de março de 1975, Candeia – acompanhado de André Motta Lima, Carlos Sabóia Monte, Cláudio Pinheiro e Paulo César Batista de Faria – envia um documento endereçado ao Carlos Teixeira Martins, presidente da escola, com as suas preocupações e sugestões, porém ao perceber que nem sequer eram debatidas, aproveitou a oportunidade quando o seu cunhado Edgar apareceu em sua casa pedindo ajuda na compra de bateria para um bloco a ser fundado em Rocha Miranda, chamado “Quilombo dos Palmares”; então, Candeia sugere ser uma escola de samba ao invés de bloco e, assim se deu início à Quilombo (VARGENS, 2014).

Em seu livro com o Isnard Silva, Candeia falou sobre os fundamentos de sua escola de samba, criada pela “necessidade de se preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira” (CANDEIA FILHO; ARAUJO, 1978, p.87). Na busca de alertar o povo e os sambistas, a Quilombo vem em um movimento contra “a maré” do consumismo exacerbado e as deformações modernizadoras propostas pelo Estado e pela Indústria Cultural que estavam afetando a arte popular brasileira na época. Em 1975, João Vargens ouviu o próprio Candeia lhe explicar sobre a sua ideia de “criar um centro de arte negra capaz de fazer frente à espoliação que o sambista vem sofrendo e de pesquisar e difundir a cultura negra, sem dúvida a viga mestra da cultura brasileira” (VARGENS, 2014, p.15).

Ainda nesse livro, atento a essas modernizações desenfreadas, Candeia e Isnard já destacavam a importância das escolas de samba atuarem na preservação da sua própria memória, com uma sequência de sugestões para promover esta ação, como as rodas de sambas com a Velha-Guarda da escola contando a sua vivência nela, as entrevistas com slides para mostrar a história da agremiação, e a criação de seus próprios Museus Históricos e Musicais (CANDEIA FILHO; ARAUJO, 1978). Inclusive, é interessante perceber como os autores já reconheciam as Escolas de Samba como patrimônio cultural brasileiro – dando destaque ao samba de terreiro, samba-enredo e partido alto, que só viriam a adquirir tal título tempos depois –, o que levou Candeia e Isnard (1978) a propor “medidas de salvaguarda”, embora tal conceito só venha a ser aplicado pela UNESCO tempos depois com a cultura popular (UNESCO, 1989) e com os patrimônios imateriais (UNESCO, 2003).

As transformações no “mundo do samba carioca” não cessaram, porém são tantas ocorrências desde o final da década de 1970, que cabe apresentar um resumo delas – possível de ser encontrado na letra do samba-enredo da escola de samba São Clemente⁶ para o Carnaval de 1990 e reeditado em 2019, cuja letra mais recente é a seguinte:

Vejam só
O jeito que o samba ficou (e sambou)
Nosso povão ficou fora da jogada
Nem lugar na arquibancada
Ele tem mais pra ficar
Abram espaço nesta pista
E por favor não insistam
Em saber quem vem aí
O mestre-sala foi parar em outra escola
Carregado por cartolas
Do poder de quem dá mais
E o puxador vendeu seu passe novamente
Quem diria, minha gente
Vejam o que o dinheiro faz

É fantástico
Virou Hollywood isso aqui (isso aqui)
Luzes, câmeras e som
Mil artistas na Sapucaí

⁶ Outra opção de resumo seria o da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, para o Carnaval de 2010. O samba e o enredo, intitulados **Das Arquibancadas Ao Camarote Nº 1... Um Grande Rio de Emoção Na Apoteose do Seu Coração**, trazem uma perspectiva mais histórica e de exaltação do espetáculo, com os momentos mais marcantes dos desfiles das escolas de samba ao longo dos anos, porém este enredo em si evidencia outra mudança marcante nas escolas de samba: os enredos patrocinados. No caso desse em específico, foi patrocinado pela cervejaria Ambev, mas o carnavalesco Cahe Rodrigues afirmou que não seria abordada no desenvolvimento do desfile – embora seja feita a menção do “Camarote nº1”, o Camarote da cerveja Brahma, no título do enredo e na letra do samba (SRZD, 2009).

Mas o show tem que continuar
E muita gente ainda pode faturar
“Rambo-Sitores”, mente artificial
Hoje o samba é dirigido com sabor comercial
Carnavalescos e destaques vaidosos
Dirigentes poderosos criam tanta confusão

E o samba vai perdendo a tradição

Que saudade
Da Praça Onze e dos grandes carnavais

Antigo reduto de bambas
Onde todos curtiram o verdadeiro samba

(E O SAMBA SAMBOU, 2019)

Com a virada do século, entre 1999 e 2001, surge um novo protagonista, que converge as convicções e insatisfações dos grandes mestres sambistas Candeia e Cartola: o Centro Cultural Cartola e, atualmente, Museu do Samba. Localizado aos pés do Morro de Mangueira, na Rua Visconde de Niterói - nº 1296, o Museu é uma instituição voltada para preservar a memória e a história do samba no Rio de Janeiro. Fundado em 2001, pelos netos de Dona Zica e do mestre Cartola, os irmãos Pedro Paulo Nogueira e Nilcemar Nogueira – pesquisadora, doutora e, acima de tudo, uma sambista “de corpo e alma” –, o antigo Centro Cultural Cartola – CCC – nasceu da iniciativa de um grupo formado, em 1999, por sambistas, pesquisadores, moradores da Mangueira e políticos, preocupados com a preservação da memória do samba, após o incomodo com a falta de prestígio dado a Cartola e Dona Zica dentro da G.R.E.S.⁷ Estação Primeira de Mangueira, onde foram personalidades ilustres (NOGUEIRA, 2015).

Em abril de 2004, o Ministro da Cultura Gilberto Gil e o Presidente do IPHAN Antônio Augusto Arantes anunciam a candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para ser reconhecido como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO⁸ (IPHAN, 2007) – após a organização recusar a proposta de reconhecimento do “samba”, por meio da justificativa de não se enquadrar ao critério de ameaça de desaparecimento (NOGUEIRA, 2015). Em compensação, os sambistas cariocas ficaram motivados – e de certo modo, inconformados (NOGUEIRA, 2015) – com esta candidatura, a ponto de buscarem meios de conseguir o reconhecimento de seu bem cultural: o samba carioca.

⁷ Grêmio Recreativo Escola de Samba.

⁸ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Em 14 de setembro de 2004, o Centro Cultural Cartola – com a assinatura da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e da LIESA⁹ –, encaminha um ofício dirigido a Antonio Augusto Arantes Neto, Presidente do IPHAN, para requerer “o registro do reconhecimento do gênero musical samba, em especial do Rio de Janeiro, como patrimônio *e material*¹⁰ do povo brasileiro” (CCC, 2004), acompanhado de um abaixo-assinado com 124 assinaturas de sambistas. O pedido teve apoio da SEPPIR¹¹ e da Fundação Cultural Palmares, porém, segundo Nilcemar Nogueira (2015), não era suficiente para começar o processo¹², pois as etapas envolviam inúmeros procedimentos técnicos, operacionais e administrativos – que não eram de conhecimento do CCC¹³.

Ao longo de três anos, entre o encaminhamento do ofício de requerimento de registro em 2004 e a oficialização do registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro em 2007, o Centro Cultural Cartola contou com uma equipe de sambistas, pesquisadores e consultores especialistas no samba para cooperar na condução da pesquisa e na construção do dossiê (NOGUEIRA, 2015). Além da equipe, a instituição teve apoio da 6ª Superintendência Regional do IPHAN, da SEPPIR e da Fundação Cultural Palmares, com “a supervisão técnica pelo Departamento do Patrimônio Imaterial e pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular” (NOGUEIRA, 2015).

Em 29 de novembro de 2007, o IPHAN concedeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil às Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: *partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo*¹⁴; e, em 2014, é publicado o dossiê oficial pelo IPHAN. Entre 2021 e 2022, o processo

⁹ Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

¹⁰ No documento original referenciado (CCC, 2004), consta “patrimônio e material”, um possível erro de digitação, cuja a intenção talvez tenha sido escrever “patrimônio imaterial”.

¹¹ Secretaria Especial para a Promoção da Igualdade Racial.

¹² Segundo o Parecer Técnico do Registro (IPHAN, 2007), a abertura do processo nº 01450.011404/2004-25 (SEI/IPHAN, 2019), de registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, ocorre por meio do ofício de 14 de setembro de 2004, encaminhado pelo CCC. Entretanto, a justificativa não era suficiente para o prosseguimento, sendo necessária a instrução quanto às etapas do processo: procedimentos técnicos, operacionais e administrativos.

¹³ Nota-se pelo uso de “tombamento” e “bem cultural imaterial” no pedido (CCC, 2004): conceitos distintos, sendo o primeiro aplicado apenas aos bens de natureza material predominante, enquanto para se referir aos de natureza imaterial predominante fala-se em “registro do bem cultural”. Contudo, compreende-se a confusão devido ao contexto da escrita deste ofício, no qual se estava discutindo sobre alguns conceitos e políticas no campo patrimonial, dentro e fora do Brasil. Foi neste período, da década de 1990 e início dos anos 2000, que ocorreram, por exemplo, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2003) e o surgimento do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC (IPHAN, 2000).

¹⁴ Embora estas três se distingam pelo contexto onde se inserem – “partido-alto” nas rodas de samba, “samba de terreiro” nas comunidades das escolas de samba, e “samba-enredo” nos desfiles das escolas no Carnaval –, ambas possuem as relações de sociabilidade como fator em comum, que as diferenciam de outras vertentes do samba. Isto foi fundamental no processo de patrimonialização, pois significou o reconhecimento da ampla cultura do

de revalidação deste bem é iniciado, já teve resultado favorável pelo parecer técnico e pela Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial e segue aguardando a avaliação definitiva do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Enquanto isso, o Museu do Samba segue como o Centro de Referência do Bem Cultural, atuando em diversos campos – educação, pesquisa, políticas públicas, etc.– de maneira interdisciplinar, preocupado em preservar e divulgar a relevância das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro para a sociedade, história e cultura brasileira.

Por isso, diante de toda esta narrativa apresentada¹⁵ com o intuito de sensibilizar o leitor quanto ao bem cultural registrado pelo IPHAN, que envolve as relações e as disputas políticas, sociais e culturais no contexto do samba carioca, no qual o Museu do Samba se posiciona e é reconhecido como Centro de Referência do Bem Cultural, esta pesquisa se propôs a questionar: Quais são as principais contribuições do Museu do Samba para a salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro? Estabelecendo, assim, como objetivo, a identificação, por meio da história oral, das principais contribuições do Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN, 2014), a partir dos depoimentos de personalidades relacionadas ao bem cultural. Entretanto, com a qualificação, foi-se apontado pela banca a necessidade de assumir uma postura mais crítica quanto às práticas do Museu e propor ideias. Levando em consideração isto, o objetivo principal e final desta pesquisa definiu-se em identificar, analisar e propor ações relacionadas ao Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN, 2014).

A proposta dessa dissertação parte de um cunho pessoal e afetivo com o samba carioca¹⁶, que me levou ao interesse pela música e, posteriormente, por conhecer a cultura em torno dela, de modo aprofundado, até se tornar o principal foco de pesquisa. Durante a pandemia do Covid-19 (2020-2023)¹⁷, tomei conhecimento sobre o Museu do Samba e, na primeira oportunidade de flexibilização das medidas de restrição, fiz uma visita às quatro exposições abertas do Museu

samba, que não se resume apenas à musicalidade, mas sim alcança as diversas referências que necessitam ser preservadas: a música, a poesia, a dança e a cena, que envolve a religiosidade, a roda, a comida, os instrumentos, a bandeira, as baianas, as velhas guardas, o terreiro, e a transmissão do saber (IPHAN, 2014).

¹⁵ O intuito de apresentar esta narrativa historiográfica, nas considerações iniciais, é sensibilizar o leitor quanto ao bem cultural registrado pelo IPHAN, ao invés de enveredar pelo eixo institucional do processo, a ser discutido posteriormente.

¹⁶ O cunho pessoal vem de uma grande ligação afetiva com o Carnaval e os desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, decorrente das memórias de infância ao lado de dona Clélia, avó materna, que, durante o Carnaval, ficavam a noite toda acordados juntos para assistir aos desfiles pela televisão.

¹⁷ Considera-se 2023 devido ter sido o ano quando foi decretado fim da emergência sanitária global de Covid-19, pela Organização Mundial da Saúde – OMS – embora não tenha deixado de ser uma ameaça.

– (1) **100 Anos do Samba**, (2) **Simplesmente Cartola**, (3) **Dona Zica da Mangueira, do Rio e do Brasil**, e (4) **Semba Samba: corpos e atravessamentos** –, além de participar como ouvinte de uma das edições do **Conversa de Galeria**¹⁸.

Ao passar a frequentar de maneira mais assídua este espaço, verifiquei o amplo potencial de pesquisa, pois o modo como o samba carioca é apresentado, não apenas informa sobre o bem cultural, mas também “chama pra roda”, ou seja, convida a sociedade para pensar, refletir e debater sobre os desafios em preservar estas tradições, o que motiva pesquisadores, educadores, gestores culturais, personalidades políticas, artísticas e midiáticas, assim como toda população interessada, a se juntarem com os sambistas para “erguer a bandeira do samba” (COM DINHEIRO OU SEM..., 2018). Isso levou a uma conversa com a fundadora Nilcemar Nogueira, para verificar qual possibilidade de pesquisa iria contribuir para o Museu. Dessa forma, ao invés de produzir um trabalho que repetisse informações apresentadas em outras teses e dissertações, buscou-se o contato direto com um observador participante natural – alguém com vivência e experiência suficiente para ter autoridade, lugar de fala, para refletir quais seriam as principais características e demandas do bem cultural e do seu respectivo centro de referência.

Como sambista, neta de Dona Zica e Cartola, doutora e fundadora do Museu do Samba, Nilcemar Nogueira era essencial para fazer este diálogo prévio voltado à concepção do projeto de pesquisa voltado a cooperar com o trabalho promovido pela instituição. Ao ser questionada sobre repetir o modelo historiográfico¹⁹ ou apresentar algo novo, ela defendeu a ideia de propor uma pesquisa dedicada aos “impactos” do Registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, incluindo uma abordagem sobre a política de patrimonialização, o plano de salvaguarda e a atuação das diferentes esferas de poder – municipal, estadual e federal. Esta contribuição, segundo Nilcemar Nogueira, seria excelente por “medir os impactos” do registro deste bem cultural e organizar tais indicadores em um documento de referência para promoção de políticas públicas. Ela se voluntariou para ser coorientadora desta pesquisa, devido ao seu interesse pelo

¹⁸ Parte do Programa Educativo do Museu do Samba, o **Conversa de Galeria** é uma iniciativa concebida como um espaço de diálogo e reflexão entre professores para pensar a educação por meio da perspectiva antirracista, as possibilidades de uso do acervo museológico no ambiente formativo, e as formas de desenvolver as aulas em diálogo com as leis 10.639/03 e a 11.645/08, sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira, que têm sido tão negligenciada por educadores, gestores e responsáveis.

¹⁹ Esta percepção quanto à historiografia da Instituição e do Processo de Registro já foram abordadas em outras teses e dissertações, como: **A Patrimonialização do imaterial: Um estudo de caso do samba carioca** (ALMEIDA, 2013); **O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca** (NOGUEIRA, 2015); **Centro Cultural Cartola: da Imaginação Museal ao Museu Samba Carioca** (CAVULLA, 2015).

assunto e envolvimento com a instituição, e, após algumas conversas, a proposta se amadureceu até alcançar o questionamento e objetivo principal apresentados anteriormente.

Para o desenvolvimento da pesquisa, primeiramente, buscou-se refletir sobre o papel da oralidade na percepção metodológica, filosófica, cultural e identitária, e sua relação com o samba. Em seguida, foi descrito o processo de idealização e procedimentos do projeto de história oral na instituição. Por último, foi discutido o conceito e os “caminhos” de salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Além disso, a banca de qualificação foi fundamental para trazer este aspecto mais crítico ao trabalho. Diante disto, foi possível suprir o objetivo principal da pesquisa em identificar, analisar e propor ações relacionadas ao Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN, 2014).

O capítulo 1, intitulado **O SAMBA NA ORALIDADE**, aborda, segundo consta o seu próprio subtítulo, a compreensão deste conceito por meio das percepções metodológica, filosófica africana e de valor civilizatório afro-brasileiro, de modo a relacioná-lo com o samba. O método escolhido, História Oral (ALBERTI, 2013), tem seu reconhecimento estabelecido na comunidade científica. Conforme explica Alberti (2013), a história oral é um meio de conhecimento, ao invés de um fim em si mesma, e isto envolve uma preocupação com a investigação científica, a criação de fontes documentais primárias e a formação de acervos capazes de preservar e disponibilizar à consulta de interessados. Além disso, é o mesmo método aplicado pelo Museu do Samba em seu Programa de História Oral (NOGUEIRA; AGUIAR; ANDRADE, 2013).

Entretanto, o papel relevante da oralidade não abrange somente o âmbito metodológico, pois, anterior ao seu reconhecimento no espaço acadêmico, a tradição oral já era consolidada como princípio filosófico exercitado e valorizado por diversos povos africanos que a tinham como principal meio de transmissão, permeando muitos fundamentos e práticas de suas respectivas culturas. Enquanto isso, também se comprehende necessário introduzir a compreensão de valores civilizatórios afro-brasileiros (BRANDÃO; TRINDADE, 2010), a partir do entendimento do samba como exemplo da presença, influência e participação da população negra na construção da brasilidade.

Sobre as referências deste capítulo, para a sua percepção metodológica, utiliza-se o trabalho de Verena Alberti (2013) e a **Samba em revista**, edição nº 4, de abril de 2013, que apresenta a transcrição de alguns depoimentos registrados e o artigo de Nogueira, Aguiar e

Andrade (2013), que descreve a metodologia do Museu para tais registros. Devido ao caráter introdutório sobre a percepção filosófica africana, escolheu-se o livro de Lopes e Simas (2022) como base para desenvolver uma breve explanação sobre vários aspectos das filosofias africanas, em conjunto da obra de Ana Paula Brandão e Azoilda Loretto da Trindade (2010) sobre valores civilizatórios afro-brasileiros, a fim de articular um diálogo com diversos autores em um amplo campo interdisciplinar, que abrange estudos de cultura, identidade e relações étnico-raciais. Dentre eles, destacam-se: Martins (2021); Rufino (2019, 2021); Krenak (2022); Theodoro (2010); Sodré (1998; 2017); Césaire (2020); Silva (2000); Gonzalez (1988, 2020); Le Goff (1990); Souza (2011); Williams (2015); Pollak (1989); Eagleton (2011) e Hall (2016).

O capítulo 2, intitulado **O SAMBA AINDA É**, discute a idealização e os procedimentos do projeto de história oral – **O SAMBA AINDA É: Memórias de um patrimônio cultural brasileiro** –, que foi desenvolvido no Museu do Samba, e instrumentalizado por esta dissertação. Em outras palavras, a partir do interesse em coletar depoimentos que destacassem as contribuições da instituição para a salvaguarda deste bem cultural²⁰, criou-se o projeto de história oral dentro do Museu como instrumento para gerar estas gravações úteis como fontes primárias qualitativas – fundamentais para as reflexões apresentadas no capítulo seguinte –, além de complementar o acervo do Museu, sendo disponibilizadas para a consulta de sambistas, pesquisadores e a todos os interessados em conhecer a história e o papel fundamental da instituição na salvaguarda, que se cruza com o processo de patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro e seus desdobramentos.

Entre os elementos a serem abordados no segundo capítulo, destaca-se o surgimento do projeto – tendo por objetivo algo oportuno à pesquisa – e a justificativa da proposta do seu nome. Em seguida, aborda-se a História e Metodologia do Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, que embasou o surgimento do projeto descrito neste capítulo. Além disso, descreve-se o procedimento de seleção dos depoentes, a partir de determinadas fontes – seja por fontes documentais ou consulta à Nilcemar Nogueira por sua observação participante natural –, que determinaram a divisão dos eixos temáticos em “Chaves de Depoimento”, pertinentes às recomendações de salvaguarda propostas, presentes no dossiê do IPHAN (2014), que, nesta dissertação, são denominadas “Caminhos” de Salvaguarda.

²⁰ Este interesse nas gravações vem do próprio Museu do Samba, conforme pode ser notado na manifestação da Nilcemar em se dispor a cooperar – inclusive, só há ciência deste interesse, pois esta pesquisa começa da disposição em consultar e produzir algo que colabore com o trabalho promovido pela instituição.

O capítulo 3, intitulado **NOS CAMINHOS DA SALVAGUARDA**, se debruça sobre os depoimentos relatados como fontes documentais primárias, em conjunto de outras fontes – notícias, publicações, gravações, acervo e pareceres – para reunir e refletir sobre as ações do Museu do Samba pertinentes aos “Caminhos” de Salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. Divide-se o capítulo em três partes – (1) Pesquisa e Documentação; (2) Transmissão do saber; e (3) Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização –, segundo a organização e divisão das recomendações presentes no dossiê do IPHAN (2014).

No decorrer do capítulo, apresenta-se como funciona o processo de revalidação, contextualiza a situação do processo das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, reflete-se brevemente sobre a percepção de salvaguarda, voltada para cultura popular e “patrimônio imaterial”, a nível nacional e internacional. Depois, apontam-se as discussões do parecer técnico (COTEC IPHAN-RJ, 2021) sobre os planos de salvaguarda deste bem cultural registrado; e, por último, encaminha-se para a observação e apontamento concreto das contribuições do Museu do Samba pertinentes às recomendações da salvaguarda do bem cultural patrimonializado, a partir das entrevistas coletadas pelo projeto institucional desenvolvido no Museu, com apoio de documentos e gravações. Junto a isto, trazer apontamentos críticos com relação às atuais ações do Museu e propor sugestões decorrentes do parecer, das entrevistas e da prática de observação durante a pesquisa.

1. O SAMBA NA ORALIDADE

Na obra **Por uma pedagogia da pergunta** (FREIRE; FAUNDEZ, 2011), os autores se propõem dialogar e discutir criticamente as suas experiências, por meio da gravação e transcrição de suas conversas, dando origem a um livro oralizado. Ao falar dos motivos de um livro “falado”, Paulo Freire defende o discurso, a oralidade e o diálogo como um método – “estilo” – válido de relevância científica. Além disso, Freire se empenha em adjetivar positivamente o “estilo” defendido, ao falar da vivacidade do discurso, da leveza da oralidade, da espontaneidade do diálogo, da sua dinamicidade, liberdade e afetividade, sem perder a seriedade ou o rigor exigidos a uma metodologia científica, enquanto critica a postura de certos pesquisadores que apenas enxergam esses aspectos em um trabalho silencioso, individualista, excluente, fechado para o mundo, restrito ao laboratório, escritório ou biblioteca. Em concordância, Antonio Faundez destaca uma ruptura da “acomodação intelectual” no uso do diálogo, ao fazer trabalho intelectual por meio do trabalho coletivo.

Antonio Faundez fala sobre a contribuição fundamental da oralidade ao exercer o papel de linguagem da alfabetização, principalmente para as culturas cuja escrita não é essencial feito a oral, dando o exemplo das diversas comunidades africanas, que a utilizam como linguagem de transmissão, de criação de cultura e de educação (FREIRE; FAUNDEZ, 2011). Ele também relembra da existência – na época da conversa com Freire – de um Departamento de Cultura, no Ministério da Educação de São Tomé e Príncipe, em África, voltado para a recuperação da memória do povo e da valorização da sua história por meio do registro de depoimentos das pessoas mais velhas, colhendo lendas e testemunhos históricos. Sobre isto, Paulo Freire chega a mencionar a sua conversa com o presidente Manuel Pinto da Costa, propondo um projeto de salvaguarda da memória histórica e social encontrada nas lembranças das pessoas mais velhas, tendo em vista ser uma cultural oral (FREIRE; FAUNDEZ, 2011).

No campo do patrimônio, interessa a salvaguarda desta “memória oral histórica e social”²¹ de um povo, a partir do seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial – embora, o uso de “patrimônio cultural” somente seja mais adequada. Na carta da **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial** (UNESCO, 2003), um dos domínios onde se manifesta este tipo de patrimônio – ou melhor, “bem cultural de natureza imaterial” – são as tradições e expressões orais, incluindo a língua como vetor. Neste documento, comprehende-se a salvaguarda como as medidas voltadas para assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, sejam elas a identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, transmissão – por meio da educação formal ou não formal –, valorização, etc. Contudo, atuar para a salvaguarda desta memória envolve a produção de um projeto de pesquisa adequado e a História Oral tem grande utilidade para orientar a tomada dos depoimentos em prol da preservação destas memórias não configuradas como “Memória Oficial” (POLLAK, 1989). Verena Alberti (2013) conclui que não se pode pensar em História Oral sem pensar biografia e memória.

Pollak (1989) chega a vincular a História Oral ao campo da História, como um método cabível de ser bastante explorado pelos historiadores, porém Alberti (2013) possui uma visão mais ampla quanto ao seu emprego, evidenciando o caráter multidisciplinar da História Oral, que se encontra disponível para ser usada em diversas disciplinas das ciências humanas, e possui “relação estreita com categorias como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos, etc.” (ALBERTI, 2013, p.24). Por caminhar no terreno multidisciplinar, a História Oral pode ser um “método” de investigação científica, uma “fonte” de pesquisa, ou uma “técnica” de produção e tratamento de depoimentos gravados, variando de acordo com a proposta de trabalho, no qual tais aspectos juntos – “método-fonte-técnica” (ALBERTI, 2013, p.24) – permitem compreender a História Oral da seguinte maneira:

[...] um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, conjunturas etc. à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam. (ALBERTI, 2013, p.24)

²¹ Expressão usada por Paulo Freire (FREIRE; FAUNDEZ, 2011).

Isto significa ser um método de pesquisa, cuja ênfase é a realização de entrevistas com personalidades que experienciaram – de modo observador ou atuante – algum fenômeno social, cultural, histórico ou político relacionado ao foco da proposta de estudo do pesquisador. Além disso, se o ato de realizar envolve o aspecto da “técnica”, quando se fala de “fonte” refere-se ao fato do trabalho não terminar em si mesmo, mas sim na produção de fontes documentais primárias importantes e na formação de acervo, ao possibilitar que a pessoa interessada, ao ter contato com tais depoimentos, possa se aproximar do fato por um ponto de vista de apreensão e interpretação da realidade, diferente da narrativa historiográfica, presente em um documento – normalmente escrito –, produzida para um determinado fim.

O entendimento de “método-fonte-técnica” vem da articulação entre documentação e pesquisa, promovida pelo trabalho do Programa de História Oral do CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil –, da Fundação Getúlio Vargas – FGV. Conforme explica Verena Alberti (2013), o Programa articula as tendências norte-americana e europeia:

[...] de um lado, a norte-americana, que privilegiava a formação de bancos de depoimentos orais, sem que sua produção se subordinasse necessariamente a um projeto de pesquisa, e, de outro, a europeia, que privilegiava a lógica da investigação científica, sem que as entrevistas dela resultantes fossem necessariamente colocadas à disposição de um público de pesquisadores. (ALBERTI, 2013, p.29)

Na obra **Manual de História Oral**, de Verena Alberti (2013) – um modelo de aplicação deste método, embasado no trabalho do Programa do CPDOC-FGV –, são apontadas algumas especificidades quanto ao “emprego da história oral como método de ampliação do conhecimento e como fonte de consulta” (ALBERTI, 2013, p.28). Entre elas, destaca-se a sua aplicação apenas em pesquisas recentes – de preferência, não distante de quando ocorreu o fato –, sendo a intenção prévia produzir documentos históricos, a necessidade de um projeto que fundamente os objetivos da pesquisa, e a entrevista pode ser entorno da trajetória completa ou de um período específico da vida do entrevistado (ALBERTI, 2013).

Aliás, é interessante evidenciar a forma como as “distorções” da realidade, as “falhas” da memória ou até os “erros” nos relatos dos entrevistados não devem ser tratados de maneira negativa, pois na história oral, tais aspectos são apreendidos para ampliar a reflexão sobre o

tema discutido, buscando questionar os motivos de uma específica concepção de passado em detrimento de outras divergentes. Entretanto, isto exige do pesquisador um profundo “respeito pelo outro, por suas opiniões, atitudes e posições, por sua visão de mundo” (ALBERTI, 2013, p.33), pois o modo como o entrevistado apreende o “mundo”, a realidade, a experiência, é algo particular e individual, o que não impede de, posteriormente, propor uma análise crítica quanto às abordagens do depoimento. Ou seja, quando o pesquisador admite e considera, conforme defende Verena Alberti (2013), a pluralidade e a diversidade de versões e experiências no decorrer da análise científica, isto resulta “em um conhecimento acurado – porque cuidadoso – a respeito do objeto de reflexão, base para a formulação de abstrações e generalizações” (ALBERTI, 2013, p.33).

Outra especificidade necessária de ser destacada, é o papel e a relação do entrevistado e do entrevistador:

[...] as duas partes (entrevistado e entrevistadores) constroem, num momento sincrônico de suas vidas, uma abordagem sobre o passado, condicionada pela relação de entrevista, que se estabelece em função das peculiaridades de cada uma delas. E porque a posição do entrevistador é tão relevante nesta criação do concebido sobre o vivido, e a torna inclusiva diferente de outras criações, como a autobiografia, por exemplo, é imprescindível contar com sua honestidade, sensibilidade e competência. O entrevistador deve ter consciência de sua responsabilidade como coagente na criação do documento de história oral. Sua biografia e sua memória são outras, e não estão propriamente em questão, mas ambas são decisivas em sua formação de pesquisador; sua memória a respeito do tema e/ou do ator em evidência na entrevista vem em grande parte de suas pesquisas (afinal, é esse seu trabalho), e é preciso que ele tenha consciência da importância desse trabalho para o exercício de sua atividade. (ALBERTI, 2013, p.31)

Para a história oral, pela percepção de Alberti (2013), a biografia a ser priorizada é sempre a do entrevistado, porém quem entrevista deve considerar a sua própria história, pois, antes de tudo, é uma conversa, uma interação, uma troca, e não um preenchimento de formulário, uma resposta a um elemento robótico. Nesta troca, existe uma linha tênue entre participar e influenciar: o pesquisador participa da conversa, mas não influencia na postura e na fala de quem está sendo entrevistado. Isto é uma questão de postura ética, e envolve a veracidade da informação e o respeito ao outro. Logo, a biografia do entrevistador interage com a do depoente de maneira a humanizar a relação, pois a entrevista pode ser um assunto delicado e até invasivo em determinadas situações, por envolver traumas, como é o caso citado pelo Pollak (1989), sobre fazer uma pesquisa de história oral na Alemanha com sobreviventes homossexuais dos campos de concentração.

Junto à questão ética, o pesquisador deve estar sempre atento à sua postura crítica, que se desenvolve na produção do documento oral. Existem diferentes formas de apresentação do depoimento, mas exige um trabalho de crítica interna e externa do documento, fazendo uma constante avaliação durante a sua concepção, para não gerar as duas circunstâncias que comprometam a autoria do documento de história oral: a impostura e a adulteração da gravação (ALBERTI, 2013). Mesmo assim, ao serem resguardadas pela gravação, estas entrevistas são capazes de fornecer outras possibilidades de investigação, relacionadas às “particularidades e recorrências do discurso do entrevistado, ao registro de suas hesitações, ênfases, autocorreções etc.” (ALBERTI, 2013, p.32).

Portanto, os depoimentos de história oral consistem em:

[...] ampliar o conhecimento sobre acontecimentos e conjunturas do passado por meio do estudo aprofundado de experiências e visões particulares; de procurar compreender a sociedade através do indivíduo que nela viveu; de estabelecer relações entre o geral e o particular mediante a análise comparativa de diferentes testemunhos, e de tomar as formas como o passado é apreendido e interpretado por indivíduos e grupos como dado objetivo para compreender suas ações. (ALBERTI, 2013, p.26)

Todavia, a oralidade não resume a sua relevância apenas como um método histórico, antropológico, sociológico, etc. A tradição oral é também um princípio filosófico africano. Esta perspectiva torna-se necessária, tendo em vista o imperialismo da tradição intelectual e sua obra epistemicida, que delegou aos povos africanos a ideia de serem naturalmente atrasados, despossuídos de História, conforme explica Lopes e Simas (2022). Ao falar de oralidade por esta percepção, procura-se dar destaque à “existência de um conceito africano de pensamento nas concepções filosóficas da tradição africana” (LOPES; SIMAS, 2022, p.16).

De início, deve-se ter em mente: África é um continente e não uma nação. A partir desta afirmativa, entende-se a pluralidade deste continente, que o processo de colonialismo buscou desconstruir, dissolver e homogeneizar – algo disseminado pelo discurso colonial e presente até os dias atuais, quando é resumido simplesmente em “africano”, por exemplo, um aspecto cultural ou filosófico característico de uma nação ou etnia específica. Em outras palavras, não é certo falar de “filosofia africana” no singular, e sim “filosofias africanas”, no plural.

Nos séculos XVIII e XIX, foram recorrentes as tentativas dos expoentes do pensamento racionalista europeu – por exemplo, Hegel e Kant – em desqualificar as práticas

simbólicas dos povos africanos, negando a possibilidade destes povos serem capazes de produzir filosofia, como expõe Lopes e Simas:

A grande crítica que se faz às tentativas de se caracterizar o pensamento tradicional africano como filosofia é a de que, na África, o pensamento tradicional, defrontado com a grande incógnita que é o Universo, seria incapaz de ir além do temor e da reverência, próprios das mentes ditas “primitivas”. (LOPES; SIMAS, 2022, p.50)

Em detrimento a este tipo de crítica, Marcel Griaule chega a indagar se havia uma filosofia negra distinta da religião e conclui afirmando existir uma ontologia negro-africana, a nível de certas concepções filosóficas asiáticas e da Antiguidade greco-romana (GRIAULE, 1950 apud LOPES; SIMAS, 2022). Tempos depois, Chinua Achebe defende não ser possível falar em religião propriamente dita, na tradição africana, pois “todos os atos do dia a dia se relacionam com o conceito de força vital que anima os seres humanos: assim, o culto concerne a todos” (ACHEBE, 2009, p.37 apud LOPES; SIMAS, 2022, p.52). Ao se relacionar com o conceito Força Vital, tais atos expressam um conjunto de saberes: “práticas acerca do ser, dos seres, do homem e de seu papel no Universo” (LOPES; SIMAS, 2022, p.52).

Contrária à lógica dominante ocidental, fundamentada em estabelecer grandes filósofos e seus conceitos, as filosofias africanas caminham em direção de sempre propor o diálogo e a reflexão, no sentido de comunidade, de se sentar em roda e criar um local de troca de saberes. Elas comportam uma “ética fundante”, não tendo por base “uma decisão divina que proíbe certas ações e as transforma em ‘pecados’” (LOPES; SIMAS, 2022, p.19). É reconhecida a existência de um Ser Supremo, criador, mas que está distante e não interfere em sua criação, delegando a ordem moral aos ancestrais, que “modelam condutas e eventualmente enviam punições aos descendentes que não os respeitam” (LOPES; SIMAS, 2022, p.19).

Iorubá, Akan, Kongo, Dogon, Bambara, Diola, Fang, Mandinka, Makonde e Igbo são alguns povos cujas noções de “ser e estar” no Universo se cruzam no entendimento sobre o fenômeno da Força Vital – chamado *axé* pelos iorubas – expresso e compreendido de formas diversas entre cada povo: uma unidade na diversidade (LOPES; SIMAS, 2022). O Universo, para estas filosofias, é um organismo em constante transformação e crescimento – dividido em um visível, o *ayê*, e outro invisível, o *orum* (THEODORO, 2010) –, onde todos os seres encontram-se conectados por meio desta energia, força, *axé*, envolvidos por uma hierarquia:

Acima de tudo está o Ser Supremo, Incriado e Preexistente. Ele é a Força por si mesma e a origem de toda a energia vital. Depois, vêm os primeiros ancestrais dos seres humanos, os fundadores dos diferentes clãs, que são os mais próximos intermediários entre os humanos e o Ser Supremo. Após esses fundadores, estão os mortos ilustres de cada grupo, por ordem de primogenitura. Eles são os elos da cadeia que transmite a Força Vital dos primeiros antepassados para os viventes. E estes, por sua vez, estão hierarquizados, de acordo com sua maior ou menor proximidade, em parentesco, com os antepassados e, consequentemente, segundo sua Força Vital.

Todo ser humano constitui uma parte viva, ativa e passiva, na cadeia das Forças Vitais, ligado, acima, aos vínculos de sua linhagem ascendente, e, sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. Seguindo-se às forças humanas, vêm as forças animais, vegetais e minerais, também hierarquizadas segundo sua energia. Todos esses elementos não humanos da natureza são prolongamentos e meios de vida daqueles a que pertencem. (LOPES; SIMAS, 2022, p.27-28)

Neste contexto, o ser humano, constituído de corpo, espírito e nome, é designado pelo Ser Superior a atuar como guardião da harmonia, pois carrega consigo, segundo os povos Akan, a “centelha divina”, garantindo que “a finalidade do ser humano seja ele próprio” (LOPES; SIMAS, 2022, p.33). Contudo, por ser manipulador e alvo do poder espiritual ao mesmo tempo, o ser humano pode até ser considerado a força de ligação de todos os seres visíveis às altas forças espirituais, porém não é maior ou mais forte, pois as relações de grandeza não determinam a harmonia do Universo, segundo o pensamento ancestral africano (LOPES; SIMAS, 2022). Logo, concluem Lopes e Simas:

[...] o ser humano tem um relacionamento com o real fundamentado na crença em uma Força Vital – que reside em cada um e na coletividade; em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor – que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse. (LOPES; SIMAS, 2022, p.29)

Esta crença na Força Vital é determinante para compreender o ser humano. A criação natural e espiritual do Ser Supremo é para “o uso da sociedade humana visando o bem coletivo” (LOPES; SIMAS, 2022, p.33), não pela ideia das sociedades europeias de exploração, dominação e destruição da natureza, mas sim pelo seu uso integrado e o estabelecimento da doação e restituição entre o ser humano, as forças da natureza e as espiritualidades. Passa-se a entender ser humano como pertencente a uma comunidade.

Muito antes de Aristóteles definir o homem como um animal social, já havia povos africanos com esta compreensão em seu cânone filosófico. A comunidade possui um papel

centralizador, superior ao do próprio ser humano. Comunidade é princípio e ser humano é agente. Seja pela perspectiva cultural, artística, ritualística ou até política, a ação e a decisão são feitas pelo e para o seu coletivo: “Ninguém dança sozinho, mas com a comunidade ou na presença dela; e nenhuma reflexão ou decisão nasce ou se faz, senão em conjunto” (LOPES; SIMAS, 2022, p.32).

Além disso, na tradição dos povos africanos, entende-se a vivência do ser humano em dimensões de tempo e espaço distintos da lógica ocidental. Sobre o tempo, comprehende-se que a linearidade dos anos, dias, horas e segundos é uma ilusão; logo, o passado, o presente e o futuro coexistem simultaneamente (LOPES; SIMAS, 2022). Leda Maria Martins chama de tempo espiralar:

[...] que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, p.63)

Esta ideia dialoga com a produção filosófica dos povos Akan, por meio de um de seus adinkras mais conhecidos, o Sankofa: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p.27). Símbolo este associado ao entendimento da importância da ancestralidade, da sabedoria de “aprender com o passado para construir o futuro” (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p.27). Em outras palavras, segundo Ablade Glover, o Sankofa significa “voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (GLOVER, 1969 apud NASCIMENTO, 2008, p.31).

Por essa razão, o espaço onde o ser humano vive são três mundos concomitantes e diferentes: “o da realidade concreta, o dos valores sociais e o da autoconsciência, que não se pode exprimir” (LOPES; SIMAS, 2022, p.24). Lopes e Simas os distinguem da seguinte forma:

O primeiro é o mundo dos seres vivos, da natureza cósmica e dos fenômenos naturais. O segundo é o mundo dos valores que regem os processos espirituais e mentais dos humanos e suas comunidades. O terceiro é o das forças incorpóreas, inatingíveis e inexprimíveis. (LOPES; SIMAS, 2022, p.24)

Em outras palavras, para as filosofias africanas, o passado, presente e futuro não se encontram lineares, mas sim em uma linha espiral em movimento, misturados “em uma visão de mundo em que a ancestralidade é o elo dinamizador” (LOPES; SIMAS, 2022, p.25).

O ser humano ganha sentido na vida ao pertencer a uma comunidade, que firma a ancestralidade e a tradição como elo. A tradição, como ilustra um proverbio congolês, “os pássaros têm asas porque elas lhes foram passadas por outros pássaros” (LOPES; SIMAS, 2022, p.36); ou seja, mantém-se a prática da arte de voar de seus ancestrais. Essa manutenção ocorre quando são contadas as histórias dos seus antepassados à comunidade para os seus descendentes venham a contar as suas histórias. Mesmo após a morte, o ser humano ainda possui papel na vida do seu povo como ancestral – embora esta designação não se aplique apenas aos mortos. Leda Martins reflete o seguinte sobre ancestralidade:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. (MARTINS, 2021, p.23)

Para os bantos, cultuar os ancestrais significa venerar a energia fortalecida deles, mantida viva no seio de sua comunidade, e não um culto à morte (LOPES; SIMAS, 2022). O próprio conceito de morte é distinto do pensamento ocidental. Algumas populações africanas leem a morte como espiritualidade e não algo oposto à vida, pois a verdadeira morte está no esquecimento (RUFINO, 2019, p.27). Cultua-se, então, “a presença imanente do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos” (MARTINS, 2021, p.23), integrantes do seu povo.

Em parte de Moçambique, por exemplo, segundo Paulina Chiziane (2019), quem possui o papel de contar histórias são as ancestrais femininas com maior proximidade das crianças. O ato de contar histórias não é um papel qualquer. Nas palavras de Chiziane (2019), a tradição oral “é o primeiro lugar do ser humano”. Isto não é exclusivo das culturas africanas. Está presente em praticamente todas as culturas. A linguagem oral é a primeira forma da criança se comunicar. Entretanto, o que diferencia as culturas africanas de outras é a valorização desta tradição em detrimento da escrita: trata-se de ser dominante, mais valorizada, e não exclusiva como única forma de linguagem aceita (MARTINS, 2021).

Atualmente, as tecnologias apresentam consigo aspectos da oralidade. Paulina Chiziane (2019) reflete sobre a forma como as crianças têm sido educadas oralmente hoje em dia pela televisão e pela internet. Isto demonstra uma certa hipocrisia da sociedade ocidental convivente com essa oralidade tecnológica, porém desvalorizando a tradição oral em contexto de comunidade. As ferramentas de comunicação a distância disponíveis atualmente contribuem para a disseminação de informação e conhecimento, mas a oralidade só adquire o seu alcance mais efetivo quando há presença, contato e proximidade, pois assim se estabelece a afetividade.

Diante de uma sociedade capitalista, voltada para o consumismo de produtos, de recursos naturais, de animais e de pessoas, parece algo quase fantasioso falar sobre a construção de relações voltadas para não oprimir uns aos outros, mas sim pensar e cooperar ao bem coletivo. Ailton Krenak (2022, p.38) afirma: “O capitalismo quer um mundo triste e monótono em que operamos como robôs, e não podemos aceitar isso”. Paulo Freire fala da insistência deste sistema na “recusa inflexível ao sonho e à utopia” (FREIRE, 2019, p.16), em colocar a população em um estado de cinismo e fatalismo, no qual é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo (FISHER, 2020). Como alternativa, é necessário pensar uma educação descolonizada, enquanto radical de vida e diversidade, pois esta educação, segundo Rufino (2021, p.14), diz “acerca de práticas cotidianas; pertencimentos coletivos; fortalecimento comunitário; ética responsiva; aprendizagens; e circulação de conhecimentos que reposicionem e vitalizem os seres atravessados pela violência colonial”.

Entretanto, a solução não são ideias mirabolantes, nem uma “supernovidade”, ou algo “nunca visto”. Menos ainda a ideia de projetar um “futuro melhor”: mais que um risco por causar ansiedade, é um equívoco, pois o futuro não existe, apenas se imagina qual seja (KRENAK, 2022). Krenak aponta para a falta de relação entre futuro e educação, não a associando ao futuro, mas “ao aqui e agora” (KRENAK, 2022, p.107). Também não se pode ser saudosista, pensando “naquele tempo”, pois Mãe Stella de Oxóssi ensina: “Só pode falar “em meu tempo” alguém que já não mais faça parte deste tempo, que já atravessou a porteira do tempo. Quem está vivo é deste tempo: de agora!” (SANTOS, 2010, p.111-112). Não é sobre o amanhã, é agora. Nossa tempo é agora! – ideia esta remete ao princípio do tempo espiralar (MARTINS, 2021).

Culturas indígenas e africanas se cruzam aqui, por serem culturas predominantemente orais e gestuais, que fazem do corpo um local e ambiente da memória “por excelência”²² (MARTINS, 2021). Ailton Krenak fala sobre as crianças de seu povo terem anseio de se tornarem mais velhos, enxergando a velhice como um lugar almejado e não uma ameaça (KRENAK, 2022). As crianças Krenak os valorizam, pois foram orientados pela perspectiva das “humanidades em que as crianças ainda têm a liberdade e a autonomia de aspirar mundos” (KRENAK, 2022, p.116). Com as pessoas mais antigas – habilitados por terem passado várias etapas da experiência de viver –, os mais novos ouvem as histórias, aprendem sobre “as medicinas, a arte, os fundamentos de tudo que é relevante para ter uma boa vida” (KRENAK, 2022, p.117).

O conhecimento escrito em livros, cujo valor é formal, tem a sua importância e deve ser cultivado, mas não confere sabedoria (LOPES; SIMAS, 2022). Estritamente, a palavra é apenas “o som produzido pelo aparelho fonador emitido através da boca” (LOPES; SIMAS, 2022, p.43-44). Não é à toa certos estudantes defenderem a falta de relevância de certos conteúdos aplicados em sala de aula. Por mais que sejam úteis ou importantes, nem sempre são aplicados na vida (LOPES; SIMAS, 2022). O inteligente não é aquele que possui e expõe uma enorme “bagagem” de conhecimento, feito um livro em destaque, pois a inteligência é um instrumento para a vida, de utilidade social prática.

A inteligência deve “estar a serviço do aprimoramento da comunidade e da busca pela alegria de seus membros” (LOPES; SIMAS, 2022, p.47), e jamais a serviço dos usos perigosos, nefastos, maléficos e egoístas, ou do eruditismo, do desperdício ou da especulação inútil. O que se aprende deve estar interligado com a experiência, porque “há coisas que não podem ser explicadas, apenas experimentadas e vividas” (LOPES; SIMAS, 2022, p.46). O conhecimento transmitido de forma oral, porém, requer uma regularidade para torná-lo “uma força operante e sacramental” (LOPES; SIMAS, 2022, p.45). Se não, ao invés de passar conhecimento, será apenas uma conversa. Nenhuma tecnologia de comunicação é capaz de suprir algo tão essencial, tendo em vista o papel importante da afetividade neste processo de transmissão, como Paulina Chiziane (2019) explicou.

²² Embora tal “excelência” caiba ser questionada devido à memória ser algo em disputa (POLLAK, 1989), o que se pode opor à própria ideia de perigo de uma história única, defendida por Chimamanda Adichie (2019), se não for levado em conta tal circunstância pela noção de memória como apreensão e interpretação da realidade, e não como uma verdade absoluta.

Por esse motivo, ao se aproximar do entendimento da palavra falada, observa-se o seu valor fundamental dentro dos princípios filosóficos africanos, que envolvem os demais princípios: Força Vital, Tempo, Universo, Comunidade, Tradição, Ancestralidade, Saber, etc. Por meio dessa palavra atuante, a Força Vital é transmitida pelo Saber da Ancestralidade, em uma relação de Tempo espiralar – no qual passado, presente e futuro não possuem fronteiras –, inseridos em uma Comunidade – onde exercem seu papel de ser humano para o bem coletivo – e em um Universo em movimento, cujo fundamento de sua Tradição é dar vivacidade e renovo à Força Vital. Nesta Circularidade, a tradição oral possui um caráter sagrado e plural: “ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação” (LOPES; SIMAS, 2022, p.41).

Com um caráter divino e sagrado, a tradição da oralidade é o canal de poder e força das palavras, seja para a manutenção ou a ruptura da harmonia entre o ser humano e o mundo ao seu redor. A partir da sua vivência em terreiro, Mãe Stella de Oxóssi reconhece nos livros um valor de registro e permanência, mas enfatiza o papel da oralidade como base da transmissão de conhecimento, pois a energia vital – o axé – é transmitida do mais velho ao mais jovem de forma oralizada (SANTOS, 2010).

Segundo Lopes e Simas (2022, p.43): “A palavra é força; e o Verbo é a expressão por excelência da força do ser em sua plenitude”. Ela tem poder criador e operativo, é a própria ação e força de pôr em movimento forças latentes (LOPES; SIMAS, 2022). Devido a sua potência, é recomendado não desperdiçar palavras, nem utilizar mentira irresponsável, pois falar pouco é “sinal de boa educação e de nobreza de espírito” (LOPES; SIMAS, 2022, p.43), e o uso da mentira se torna um vício, além de ser uma quebra da união sagrada, gerando desarmonia dentro e em torno de si.

Esta vasta filosofia gerada pelas populações africanas considera “toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica”, segundo Leda Martins (2021, p.32). Infelizmente, houve expoentes do pensamento racionalista europeu nos séculos XVIII e XIX desqualificando as práticas simbólicas dos povos africanos (MARTINS, 2021), e ainda persiste essa corrente eurocêntrica em uma escala maior, espalhada pelos espaços acadêmicos de todo mundo. Não é à toa, nem coincidência. A corrente de pensamento europeu desqualificando África como continente pensante tem fundamento preconceituoso; ou melhor, racista.

Com as grandes navegações e o mercantilismo, nos séculos XV e XVI, as nações europeias, interessadas em expansão territorial e comercial, passam a olhar para o mundo como um “campo aberto” para explorar – em seu sentido mais abusivo e destruidor possível. Neste momento, biomas são destruídos, povos são massacrados, culturas são apagadas... Dividem o mundo entre “nós”, europeus, e os “outros”, selvagens. Não importava se havia populações residentes ali vivendo por muitos séculos em certa região, pois as nações europeias se achavam “dignas” de tomar este espaço para si por se considerarem “superiores” e, como forma de justificar este entendimento, recorriam à religião cristã – futuramente, à ciência, com a eugenia – e, na falta de êxito, promoviam guerra e genocídio. Na perspectiva brasileira como é bem explicado no rap **Sem Memória** (2020): “Em abril de 1500 começou a exploração / Os portugueses trouxe a guarda e os padres jesuítas / Porque a cruz e a espada foi a única opção”.

O discurso de “descobrimento” é um exemplo da estratégia de apagamento da presença destes povos assassinados pelos europeus, enquanto a ênfase no discurso de “dar espelhos” é uma maneira de colocar os indígenas no lugar de “bom selvagem”, uma “preciosidade pronta a ser lapidada” – pelo crivo europeu e cristão – e, assim, suaviza-se o epistemicídio e esconde-se a escravização e genocídio dos povos indígenas. Césaire sempre teve toda razão: “a Europa é indefensável” (CÉSAIRE, 2020, p.9).

A própria dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, é uma farsa, pois prioriza “a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento” (MARTINS, 2021, p.32). Interessante comparar o modo como as culturas africanas valorizam a oralidade sem desprezar a escrita, enquanto o Ocidente segue os ditames da lógica colonizadora, em dominar e subjuguar a linguagem oral.

A primazia do letramento, e o consequente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substituiu um modo de inscrição por outro. O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que era antes familiar. Desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados. A escrita alfabetica se instalava como veículo instrumental de ostracismo, segregava, estigmatizava. Não era uma adição ou um suplemento, mas, sim, uma imposição, um recurso exclusivo de difusão, assim como os valores que disseminava, fossem eles sociais, religiosos, comportamentais e de visão de mundo. A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fosse única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia, refratária a qualquer diferença. E visava ao

desaparecimento simbólico ou literal do outro, o seu apagamento. (MARTINS, 2021, p.34)

Em um mundo que o continente europeu influenciou e impôs os seus ideais e crenças, colonizando os corpos e as mentes, se colocando no lugar de “centro” do mundo e “modelo” para os outros povos, é fácil aderir a uma ética e uma ótica, de dentro para fora da escola, presa em uma “enciclopédia de ilusões bem selecionadas e contadas só por quem vence”, conforme exposto na canção **Exú nas escolas** (2018), interpretada por Elza Soares e Edgar. Entretanto, na compreensão de Paulo Freire e Antonio Faundez (2011), a oralidade é um estilo, apenas uma linguagem diferente – de transmissão, de criação de cultura, de educação, etc. –, com maior leveza, afeto e liberdade, capaz de contribuir positivamente na alfabetização – que a torna uma alternativa contrária a esta lógica hegemônica.

Durante a época de eleição, no Brasil, é corriqueiro falar como a memória do povo brasileiro é curta. Isto, porém, significa que a população do país nasceu com alguma deficiência afetando biologicamente a sua capacidade de exercer a memória? Pelo contrário, Jacques Le Goff, em **História e Memória** (LE GOFF, 1990), reflete sobre o papel da memória na sociedade, concluindo o seguinte: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 1990, p.477).

A memória é este campo em disputa, que segue a mesma premissa defendida por Paulo Freire (2021) sobre a educação, de quando ela não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor – por envolver a noção de normalização e consentimento. Pollak (1989) também envereda por essa percepção da memória em disputa, pois a reconhece como algo individual e, ao mesmo tempo, um construído fenômeno coletivo e social, que é formado geralmente por marcos relativamente invariantes, imutáveis.

A exemplo disto, pode parecer repetitivo afirmar que o racismo existe e, após a Abolição, ainda haver situações análogas à escravidão determinadas por raça e etnia, mas quando o próprio **Hino da Proclamação da República** (1890) afirma não crer que tenha havido escravos em “tão nobre país”, subentende-se que ainda existe necessidade de algumas verdades serem reafirmada. A Abolição da Escravatura, com a assinatura da Lei Aurea em 13 de maio de 1888, foi um marco estabelecido na história oficial do país, utilizado para reafirmar a ideia

de não haver mais escravos e, indiretamente, servir ao Mito da Democracia Racial²³, com a exaltação da figura da Princesa Isabel como uma espécie de “redentora” – o que não é verdade, pois sabe-se da ação do movimento abolicionista, protagonizada pela população negra, bastante anterior à assinatura da lei (VIEIRA, 2019). Trata-se não de se tornar repetitivo ou redundante, mas trazer sempre a memória o que “se perde no tempo”: esquecido ou apagado.

Os livros didáticos – entre eles, o de História – existem e não surgiram por um “milagre divino”: tiveram “mãos” por trás escrevendo, com intenções muito bem definidas, servindo a um conjunto de interesses de uma classe dominante²⁴, como afirmado em **Exú nas escolas** (2018). Parte, então, da memória do povo – no caso, brasileiro – é estabelecida pelo que se traz em sala de aula, mas como disse a canção: facilita a aderência. Isto significa não ser o único espaço de propagação dessa memória. O campo cultural também tem grande responsabilidade nisso, pois é nele que se estabelecem signos e imagens permeando o imaginário coletivo sobre a sociedade, a política e a memória.

Ao propor a cultura como algo comum, Raymond Williams (2015) critica, em seu contexto histórico e social, a atribuição de sentidos e valores eruditos, elitizados, romantizados e pacifistas à “cultura”, que não passam de preservação dos significados e valores de uma classe social em um dado tempo – a ideologia da classe dominante. Contudo, cabe um breve olhar em

²³ Ao longo do livro de **Por um feminismo afro-latino-americano** (GONZALEZ, 2020), que reúne alguns ensaios, intervenções e diálogos de Lélia Gonzalez, o **Mito da Democracia Racial** é um tema recorrente. Para Gonzalez (2020), a ideia de Democracia Racial foi “vendida” à população como se todas as pessoas fossem iguais perante a lei, sejam elas brancas ou negras, porém trata-se de um mito criado pela direita para gerar uma alienação da sociedade brasileira quanto à realidade cotidiana, que justifique a postura de indiferença e ignorância em relação às pautas dos negros. Embora, caiba destacar que a premissa da Democracia Racial seria algo ideal, porém não representa a realidade brasileira, consolidando-a como um mito que se pretende “negar a desigualdade racial entre brancos e negros no Brasil” (GOMES, 2005, p.57) – tese esta defendida principalmente por Florestan Fernandes desde 1964, quando publicou a primeira edição do volume 1 da sua obra **A Integração do Negro na Sociedade de Classes** (FERNANDES, 2008), onde dedicou parte do texto para entrar neste assunto. Inclusive, Gonzalez (2020) fala como as esquerdas embarcaram neste “velho discurso”, ignorando o fato dos negros serem a maior parte da classe trabalhadora brasileira. Além disso, ao sugerir que todos são iguais perante a lei, esta ideia promove também um senso de individualismo, como se a responsabilidade de ascensão do negro fosse exclusivamente de si mesmo, e isto acarreta em um processo de desmobilização da população negra que estava se organizando desde os anos de 1910 até os de 1930, culminando na Frente Negra Brasileira (GONZALEZ, 2020).

²⁴ Embora não seja uma percepção unânime entre os pesquisadores da área de Educação, não se pode negar que toda obra publicada e aceita para distribuição nacional pelo Estado representa os ideais da sua sociedade e propaga os valores de quem permitiu a sua distribuição, pois “não há como debater educação sem debater projeto político” (FERNANDES, 2020, p.49). Inclusive, não faz o menor sentido a ideia de “Escola Sem Partido”, pois falar de educação é falar de política e os livros didáticos se inserem neste contexto por surgirem de projetos políticos. Por esse motivo, é injusto submeter a culpa apenas ao ensino na prática, enquanto se ignora a estrutura social que organiza a sociedade, conforme explica Silvio Almeida (2019) ao definir Racismo Estrutural. Além disso, como explicitam os artigos **Mulheres Negras Presentes** (DUMANI; GIESEL, 2021) e **Educação em 2021** (DUMANI, 2021), nem as políticas educacionais mais recentes estão isentas, pois também reproduzem as ideologias de quem ocupa os cargos políticos de influência.

torno do processo histórico e etimológico da palavra “cultura”, no qual Raymond Williams se debruça na obra **Palavras-Chave** (WILLIAMS, 2007). De início, observa-se sua origem vinda do latim *colere*, com variedade de significados, como habitar, honrar com veneração, e cultivar (WILLIAMS, 2007). No sentido de “habitar”, deu-se origem a *colony* – colônia – do latim *colonus*. No sentido de “honrar com veneração”, deu-se origem a *cult* – culto – do latim *cultus*. Enquanto isso, o sentido de cultivo e cuidado se torna o principal atribuído à cultura, no qual se repete no francês antigo e no inglês. Logo, a compreensão e o uso inicial de cultura estava associado ao processo da lavoura, do cuidado com o crescimento natural: as colheitas ou os animais (WILLIAMS, 2007). Posteriormente, na língua inglesa, por meio de metaforização, a palavra cultura soma o processo de desenvolvimento humano ao seu sentido principal de cuidado, por volta do Século XVI ao início do XIX (WILLIAMS, 2007). Eventualmente, esta palavra também se modifica em outras línguas até assumir o seu atual e mais empregado sentido.

De modo geral, Terry Eagleton (2011) afirma que Raymond Williams, em uma de suas obras²⁵, aponta quatro diferentes significados de cultura: “como hábito mental individual; como estado de desenvolvimento intelectual de toda uma sociedade; como o conjunto das artes; e como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de um povo” (WILLIAMS, 1958, p.16 apud EAGLETON, 2011, p.56). Por sinal, Eagleton (2011) ainda destaca o último sentido como mais amplo, expondo o motivo político de Williams por trás, em não restringir a cultura às artes e à vida intelectual para não arriscar excluir a classe trabalhadora da categoria. Entretanto, ele defende a existência de outros significados para a cultura proposto por Williams em outras obras. Tudo isto é devido à cultura se encontrar no espaço de batalha por significações (HALL, 2016), de modo semelhante às noções de identidade se movendo “no campo das negociações, elaborações e reelaborações em função dos engajamentos e dos lugares por onde circulam os sujeitos sócio-históricos” (SOUZA, 2011, p.49).

As transformações sociais decorrentes da queda de antigas hierarquias e das reivindicações e lutas a favor do direito à existência de “diferentes diferenças”, dão origem a novos sujeitos e possibilitando a produção de, segundo Souza (2011, p.50), “novas identidades em um fluxo marcado pelas “guerras de posição” no cenário cultural”. Nesses contextos, nascem práticas sociais diversificadas obrigando a “conceber o surgimento de novas formas de perceber e validar as práticas populares e as práticas cotidianas” (SOUZA, 2011, p.50) – dentre

²⁵ *Culture and Society*, publicado em 1958 (EAGLETON, 2011, p.56).

elas, a marginalidade. No seu sentido próprio, este termo refere-se a algo que se encontra à margem ou à beira, porém estende-se o significado, quando se aplica ao campo sociológico, passando a se referir a pessoas ou grupos que se encontram à margem da sociedade.

Resta, porém, perguntar quais foram as razões responsáveis pela marginalização e dominação de certas pessoas e grupos. Para responder tal questionamento, faz-se necessário adentrar nos estudos de cultura e de identidade, que, embora não hierarquizem a cultura como “alta” e “baixa” (SILVA, 2019), possibilitam a percepção quanto ao modo como a atual sociedade se encontra organizada e dividida por um sistema de identidades e diferenças sociais, tendendo-se para o surgimento de oposições binárias, em que um “é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa” (SILVA, 2000, p.83).

Nessa disputa desigual, o privilegiado perpetua o seu poder por meio de seu discurso identitário e ideológico – a serviço do interesse da classe hegemônica –, que alcança quem se vê representado no discurso, até alcançar a normalização: “eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2000, p.83). Isto consiste em algo característico da compreensão de “hegemonia”, pois, segundo Raymond Williams, ela “depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de uma aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados” (WILLIAMS, 2007, p.200).

Destaca-se, por esse motivo, a relevância da hegemonia nas sociedades cuja opinião pública e política eleitoral são elementos significantes, pois a prática social destas sociedades dependem do “consentimento de certas ideias dominantes que, na realidade, expressam as necessidades de uma classe dominante” (WILLIAMS, 2007, p.200). Assim, o discurso da classe privilegiada, detentora da hegemonia, possibilita o posicionamento das pessoas em papéis sociais específicos, fazendo-as consentir com este arranjo social.

Entretanto, não se pode afirmar que o discurso é poder, pois o poder simplesmente opera através do discurso (BATISTA JÚNIOR; SATO; MELO, 2018), que se encontra a serviço da classe hegemônica para a manutenção de seu poder. Tendo em vista a sua importância nas “significações da realidade construídas nas várias dimensões das práticas discursivas que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de

dominação” (VIEIRA; MACEDO, 2018, p.60), a ideologia, como um conjunto de ideias que sustentam as relações de poder, está submetida à hegemonia que concebe tais discursos.

Isto significa que, nessa relação, redefine-se a cultura e altera-se o equilíbrio da hegemonia cultural (SOUZA, 2011), como Maria Elisa Civasco (2021) afirma: “aqueles que controlam o sentido de cultura arbitram valores”. Em outras palavras, a cultura dos dominantes se estabelece como a “oficial, pura, heroica, imperativa e sagrada”, posicionando as demais à margem, como se fossem inferiores. Dessa forma, surge o modo como se divide a própria cultura entre a alta e a baixa, a superior e a inferior, a de classe e a popular – não como algo “natural”, mas apenas como resultado dessa relação de poder.

Por sinal, embora historicamente tenha sido contraposta à denominada cultura da elite²⁶, a cultura popular vem ganhando espaço, segundo Stuart Hall (2003), se tornando “a forma dominante da sociedade global, sendo mercantilizada pela indústria cultural” (SILVA, 2019, p.42). Enquanto isso, no campo patrimonial, segundo a carta de **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular** (UNESCO, 1989), define-se cultura popular como:

[...] o conjunto das criações, baseadas na tradição, que emanam de uma comunidade cultural e que são expressas por um grupo ou por indivíduos, respondendo reconhecidamente às expectativas da comunidade quanto expressão da sua identidade cultural e social, apresentando normas e valores que se transmitem oralmente, por imitação ou de outra forma. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989)

Como expressão das experiências, prazeres, memórias e tradições de um povo (SILVA, 2019), esta cultura passa a ser estudada na área dos Estudos Culturais – “campo de estudos, onde diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea” (ESCOSTEGUY, 2006, p.137 apud SILVA, 2019, p.51) –, sendo relevante

²⁶ Para Stuart Hall (2003), a questão importante não era inventariar o que é alto em oposição ao que é baixo em determinado tempo, pois a cultura envolve relações de poder que vão além da simplória dicotomia: um ganha e o outro perde; ainda acrescenta sobre como os estudos de cultura popular devem partir do duplo interesse desta cultura, um movimento duplo de conter e resistir, que os consideram dois polos da dialética da contenção/resistência. Além disso, Hall (2003, p.257) apresenta duas definições sobre esta cultura, porém opta por uma terceira que “considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”, cujo essencial são “as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”.

para compreender “as práticas culturais, as representações de pessoas e/ou grupos sociais na vida cotidiana, e as relações de poder que permeiam o social, desde as imposições e/ou as práticas de resistência de grupos historicamente inferiorizados e desvalorizados” (SILVA, 2019, p.39). Entretanto, mesmo uma cultura popular possuindo relevância reconhecida, até mundialmente, nem sempre é contemplada pelos critérios bastante particulares da patrimonialização e da sua salvaguarda, como é o caso do samba, que não foi reconhecido pela UNESCO, devido à falta de ameaça da sua extinção – exigência prevista em seus critérios –, por ser um gênero musical apropriado pela indústria cultural e um fenômeno de massa (NOGUEIRA, 2015). Entretanto, se retomar a declaração de Clóvis Bornay (1974) em entrevista para a revista Manchete – mencionada nas considerações iniciais –, será, então, que o “samba” não se enquadraria mesmo no critério de ameaça de desaparecimento, como foi afirmado pela UNESCO?

No caso do Brasil, um país blindado pelo escudo do Estado colonial, a educação escolar foi operada – e, de certo modo, ainda opera – como uma catequese, “disseminando as linguagens que sustentam o padrão de existência que divide o mundo em opressores e oprimidos, colonizadores e colonizados” (RUFINO, 2021, p.60), em prol da proteção e manutenção do “poder branco, heteropatriarcal, antropoceno e eurocentrista” (RUFINO, 2021, p.13), centrado enfaticamente na figura do “homem branco, macho, heteropatriarcal, judeico-cristão, europeu, monorracional e capitalista” (RUFINO, 2021, p.24)²⁷. Seja a escola, um livro didático, uma novela, uma música, uma propaganda publicitária ou um discurso político como elementos culturais, propagam e interferem na “disseminação ou modelização de práticas e representações que podem (des)potencializar determinados modos de ser, pensar e viver na contemporaneidade” (RAMOS, 2019 apud SILVA, 2019, p.14).

Para os iorubás, o campo da cultura se apresenta “como a capacidade de criar e recriar a vida a partir do legado dos ancestrais” (LOPES; SIMAS, 2022, p.75). As formas de falar,

²⁷ O que não significa que a população negra ficou “à espera de um milagre”, como se a situação fosse melhorar naturalmente. Uma grande conquista alcançada por meio da mobilização na luta antirracista foi o surgimento da Lei 10.639 de 2003, que estabelece a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” nos currículos de rede de ensino em todo território nacional. Todavia, como afirma Stuart Hall (2003, p.339): “Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados”. Angela Davis (2018) ensina que a liberdade é uma luta constante; logo, nenhum direito alcançado é um direito garantido – como pode ser observado na recente discussão, em setembro de 2023, sobre um projeto de lei contra a união de pessoas do mesmo gênero. No campo da política, muitos direitos podem ser revogados se não estão de acordo com os interesses da sociedade e principalmente de quem está ocupando os três poderes do Estado – Executivo, Legislativo e Judiciário. Além disso, a existência da lei não é garantia de sua aplicação como pode ser notado pelas pesquisas da professora Aparecida de Jesus Ferreira sobre Letramento Racial Crítico, além do artigo **Mulheres Negras Presentes** (DUMANI; GIESEL, 2021).

vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, não dançar, fazer música, silenciar e gritar são alguns componentes da cultura de um grupo, que, “para os africanos, dialoga necessariamente – no campo simbólico e ritual – com a ancestralidade” (LOPES; SIMAS, 2022, p.75). Nesta perspectiva, cultura abrange as formas de um grupo criar e reinventar a vida, além de estabelecer significados complexos sobre a realidade ao seu redor.

Com fundamentos no *axé*, a cultura iorubá se baseia na “ritualização da ancestralidade, na modelação de condutas estabelecida pelo conjunto de mitos e na transmissão dinâmica de matrizes simbólicas” (LOPES; SIMAS, 2022, p.66). No ponto de vista iorubá, a tradição pode ser considerada a força da “flecha da evolução”²⁸: a força que puxa para trás o máximo possível, para alcançar lugares mais distantes. Não é o firmamento de um prédio, retangular, sem vida e sem movimento. Se há uma força de continuidade do grupo, é devido ao impulso inaugural da tradição. Feito a raiz da árvore, que é aterrada, mas segue em movimento em direção da água, dos sais minerais, de tudo necessário para dar sustento, força e vitalidade ao restante dela exposta ao mundo.

Interessante trazer a referência dos iorubás, pois as manifestações culturais e religiosas brasileiras foram muito influenciadas pelas culturas africanas, principalmente bantos e nagôs. Cabe, porém, explicar que este entendimento de “nação” remete mais à percepção dos colonizadores e traficantes de africanos escravizados, do que uma identificação da origem dos africanos trazidos. Por exemplo, nagô é um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, equivalente a “iorubá” – empregada para se referir aos falantes da língua iorubá, que “em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África” (SODRÉ, 2017, p.88).

A designação do nome da nação para registro poderia ser, segundo Mônica Lima e Souza (2021a, p.33), a partir da referência “territorial – o nome da localidade de onde vinha – ou linguística/étnica – o nome pelo qual seu povo ficara conhecido”. Os africanos também utilizaram as semelhanças linguísticas ou “vizinhança territorial” de origem para estabelecer novas identidades, a fim de se articularem: “juntar-se era poder se fortalecer, criar vínculos” (LIMA E SOUZA, 2021a, p.34). Levando em consideração as suas experiências em África e no Brasil, estes grupos africanos passaram a usar estas identidades, como fundamento para a

²⁸ Expressão usada no samba-enredo da Mangueira, **As Áfricas que a Bahia canta** (2023).

criação de “entidades de congraçamento, como irmandades religiosas, ou comunidades de terreiros de religiosidades de matriz africana” (LIMA E SOUZA, 2021a, p.34).

Helena Theodoro aponta três distintas nações – culto nagô, jeje e banto –, no contexto das religiões de matriz africana, com suas próprias entidades divinas: “os orixás (para os nagôs), inquices (para os bantos) e voduns (para os jejes)” (THEODORO, 2010, p.26). Para Muniz Sodré (2017), a filosofia, o pensamento nagô é constituída por orixás e ancestrais. Sodré explica os orixás nagôs não como meras entidades religiosas, mas sim divindades ou princípios cosmológicos: “zelados como princípios cosmológicos contemplados no horizonte de restituição de uma soberania existencial” (SODRÉ, 2017, p.90). Soberania esta no sentido de “reelaboração de um pertencimento, que ficou em suspenso por efeito da migração forçada, da escravatura” (SODRÉ, 2017, p.90).

A “migração forçada” citada por Sodré envolve todo processo decorrente da colonização, tráfico e escravização das populações africanas, que é chamada de Diáspora. Ao longo de 300 anos de tráfico e escravização, cerca de 4 milhões de homens, mulheres e crianças, o equivalente a mais de um terço de todo comércio negreiro (REIS, 2000), além dos, aproximadamente, 670 mil que morreram no percurso, totalizando mais de 9 mil viagens dos portos em África rumo ao Brasil (ROSSI, 2018). Para Luiz Antonio Simas, é “uma tragédia que ainda deixa marcas profundas na história brasileira” (SIMAS, 2020, p.28), já que o Brasil recebeu o maior número de africanos escravizados no mundo. Diante disso, Simas reconhece a capacidade das Diásporas de:

[...] destruir laços comunitários, fragmentar identidades, quebrar elos de pertencimento, desvincular suas vítimas da relação com a ancestralidade, aniquilar a autoestima de grupos inteiros, promover genocídio – a morte física de um povo; etnocídio – a morte de uma cultura; epistemicídio – a morte de saberes; semiocídio – o aniquilamento dos sentidos e linguagens que constituem o ser. (SIMAS, 2020, p.28)

No samba-enredo da escola de samba Unidos do Bangu, **A Travessia da Calunga Grande e a Nobreza Negra no Brasil** (2018), dois elementos se destacam no segundo refrão: “calunga” e “oceano”. Segundo Luiz Rufino (2020, p.167), a calunga, na cosmogonia baongo – povos do antigo Reino do Congo –, “é uma linha que divide dois mundos, o material e o imaterial”. O cosmograma baongo é a representação circular do ciclo da vida do ser humano e da interação com tudo que existe, em forma de uma grande encruzilhada, dividida pela linha calunga, e integrada por quatro pontos: Mussoni, Kala, Tukula e Luvemba (RUFINO, 2020).

O Cosmograma Bakongo é uma roda. É muito simples de entender: ele é a trajetória do sol durante o dia. As seis horas da manhã, ele se localiza em um ponto que chamamos de Kala. Ao meio dia se posiciona no vértice que chamamos Tukula. Depois, o pôr do sol que se chama Luvêmba. Trata-se da trajetória do sol, nascimento, auge e declínio.

A parte de cima é a que chamamos viventes e a parte debaixo são os ancestrais. O Cosmograma Bakongo nos explica a relação dos viventes com os ancestrais. É uma relação entre Kala e Luvêmba, entre bebês e anciões, entre o novo e o velho. É um cosmograma que dá conta de entender a relação espiritual entre mortos e vivos, jovens e velhos e toda a esfera da vida social. (FERNANDES; OLIVEIRA; ARAÚJO, 2020)

Enquanto isso, Flavia Futata (2021) expõe o seguinte:

A linha horizontal que divide o cosmograma em dois é a linha da Kalunga, formando duas dimensões da existência, dois mundos: o visível (Ku Nseke) e o mundo espiritual (Ku Mpemba), onde habitam os que se ancestralizaram.

Assim, todos os processos existentes implicam a parcela que se mostra e a que, abaixo da Kalunga, é intangível, se desfaz de materialidade e começa a germinar até se apresentar ao mundo [...].

Para o pensamento bakongo não há descontinuidade de movimento e o intangível, que mora abaixo da linha da Kalunga, é o que permite que tudo desponte em Kala, atinja seu ápice em Tukula e morra em Luvemba, iniciando novo processo em Musoni. (FUNATA, 2021)

As duas citações expressam a dinâmica cíclica, circular, desta cosmogonia, porém Calunga não se limita apenas a este entendimento, pois esta palavra adquiriu outros sentidos e se tornou recorrente nas tradições afro-brasileiras. Dentre os seus sentidos, segundo Rufino, pode-se expressar a ideia de oceano – calunga grande – e também de cemitério – calunga pequena (RUFINO, 2020).

Seja a grande ou a pequena, os sentidos de calunga se cruzam, em parte, no sofrimento, como se nota no próprio samba-enredo: “Ôôôô calunga é dor / É um clamor por piedade / [...] / Velho prisioneiro da desigualdade / [...] / Oceano inteiro é pranto de saudade” (A TRAVESSIA DA CALUNGA..., 2018). O modo como a memória em torno do cemitério se associa com a ideia de dor, é semelhante com o oceano – no caso, Atlântico –, pois ambos trazem consigo uma carga de despedida, de lamento, e de morte. Nas palavras de Jack Vasconcelos, em seu enredo no G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti: “Calunga Grande ouviu os lamúrios

dos Tumbeiros abarrotados em sua ordem. Calunga Pequena muito acolheu os vencidos pela sua sentença.” (VASCONCELOS, 2018, p.179).

Sobre a calunga pequena, é interessante pensar na sua importância para as religiões de matriz africana, com ênfase na Umbanda, pois envolve os Exus Catiços – “entidades cujas simbologias condensam as intensas cruzas culturais vivenciadas nos territórios brasileiros” (HADDAD; BORA; NATAL, 2022) – e o imaginário da linha do cemitério, que é muito bem ilustrada no texto **De cara na porta** (HADDOCK-LOBO, 2020), ao narrar o “encontro” do escritor Kafka com este povo na porta do cemitério, enquanto é barrado nos portões por Exu Caveira – tendo em mente que Exu é quem controla os portões (SIMAS, 2021, p.21). Dessa maneira, desmistifica-se este universo considerado “sombrio” e mostra que “em diversas culturas as ideias de “festa” e “morte” não são antagônicas” (HADDAD; BORA; NATAL, 2022).

A calunga grande, porém, é o modo como o oceano Atlântico foi nomeado por pessoas negras escravizadas, associado à ideia de “grande cemitério”, como explica Luiz Rufino:

O grande cemitério que, a princípio, separava mundos foi o elemento propulsor do não esquecimento. Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida. A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado. (RUFINO, 2019, p.15)

Nota-se neste trecho a mesma lógica empregada na calunga pequena, que, a partir das possibilidades exusíacas – dinamização, transformação e mobilidade (RUFINO, 2020) –, a associação da calunga grande a um lugar de sofrimento pode ser enxergada de outra forma. Isto não procura, de modo algum, achar alguma positividade no processo de colonização, que é essencialmente um fenômeno sempre violento.

[...] se trata de uma empresa de mentira, espólio e destruição, autorizada por um contrato de violências em que determinado modelo de humanidade e todas suas obras se manifestam contra a diversidade, produzindo uma política de dominação e extermínio. (RUFINO, 2020, p.169)

A partir da obra de Césaire (2020), Luiz Rufino comprehende que as atrocidades do colonialismo – alicerçadas pela raça, racismo e Estado-nação – são mantidas vivas na memória para que as imagens desta crueldade nutram o inconformismo e a rebeldia, em prol de encarar os traumas e as feridas coloniais abertas, pois o continente europeu edificou-se “à base da subordinação, humilhação e dependência da América Latina e África” (RUFINO, 2019, p.245). Por isso, nas palavras de Césaire, “a Europa é indefensável” (CÉSAIRE, 2020, p.9), ainda mais pela sua hipocrisia ao defender supostos valores civilizatórios e bem intencionais, que, na verdade, revelam a ausência de valor humano em suas expedições e estatutos coloniais.

Se a diáspora, então, funciona em uma dinâmica de tragédia, de destruição de laços comunitários, de fragmentação de identidades e de quebra de elos de pertencimento, Simas conclui que as culturas diáspóricas acabam sendo:

[...] um empreendimento inventivo de aglutinação e reconstrução, em outros territórios, de tudo aquilo que foi destruído: os laços comunitários, as redes de sociabilidade, as relações de pertencimento, as identidades, os modos de ser e estar no mundo. As culturas de diáspora, por isso, são profundamente inventivas e comunitárias. É o caso das culturas dos povos africanos trazidos para o Brasil. (SIMAS, 2020, p.28-29)

As insistentes investidas de apagamento por meio da opressão e da morte, durante todo o processo de escravização, não foram capazes de apagar a identidade e a cultura dessas populações negras africanas escravizadas, pois a morte física não aterroriza. Inclusive, além do cosmograma baongo, a morte integra outras das filosofias africanas, como, por exemplo, a dos bantos e dos iorubás (LOPES; SIMAS, 2022). Para os bantos, há um mundo espiritual dos ancestrais, a comunidade dos mortos, chamada *ku mpemba*, e o culto aos ancestrais, que consiste em venerar o calor, a energia irradiada por eles, mesmo após a morte física, que sustenta a vivacidade da história biogenética da comunidade.

Quanto aos iorubás, a morte é compreendida como condição necessária para a vida, a partir do mito sobre o surgimento da morte e quando o orixá Iku se tornou imprescindível para manter o ciclo da criação (LOPES; SIMAS, 2022). O Ifá, espécie de “livro não escrito”, um oráculo que fundamenta a filosofia iorubana, entende a existência como algo transcendente à morte física. Ser lembrado é permanecer vivo, carregado de axé. Os limites impostos pela cultura ocidental, opondo a vida e a morte, são transgredidos com os fundamentos de Exu e Axé – bases essenciais para esta filosofia –, lançados em uma encruzilhada, onde “a vida pode

se tornar morte, e a morte pode vir a ser vida” (RUFINO, 2019, p.67). A verdadeira morte está no esquecimento. Todavia, a maneira como os corpos negros, em diáspora, transgrediram a lógica colonial – da objetificação de seres humanos –, por meio de suas experiências de morte física e simbólica, é dada pela sua reinvenção, recriação das suas práticas e modos de vida, possibilitando a manifestação das múltiplas sabedorias africanas trazidas na travessia, graças ao “corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.49).

O Atlântico, além de travessia, é o lugar de “mobilidade no sentido da reinvenção e da continuidade” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.55). É o cenário da violência com as populações negras e, ao mesmo tempo, emaranhado de rotas para a reinvenção de suas culturas em terras amefricanas (HADDAD; BORA; NATAL, 2022). Aliás, amefricanidade – expressão empregada por Lélia Gonzalez – abrange, além do seu caráter geográfico, todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural afrocentrada de adaptação, de resistência, de reinterpretação e de criação de novas formas, seguindo no sentido da construção de toda uma identidade étnica, a partir de novas perspectivas de entendimento da América (GONZALEZ, 1988).

Ou seja, o Atlântico é uma encruzilhada (SIMAS, 2020), defendida por Simas e Rufino da seguinte maneira:

Ao mesmo tempo em que a experiência do desterro é produzida como impossibilidade há o cruzo e a necessidade de reinvenção como possibilidade de sobrevivência. Por mais que o trágico acontecimento de deslocamento forçado se configure como um rompimento irreparável de laços de pertencimento, a experiência de desterro forja uma espécie de transcultura de sobrevivência. O trançar dessa rede transcultural reescreve outras perspectivas, que confrontam e rasuram as pretensões monoculturais do colonialismo. (SIMAS; RUFINO, 2018, p.50)

Compreender, então, a diáspora africana como “encruzilhada”, ressalta “os aspectos que evidenciam o poder das sabedorias atravessadas e a inventividade dos seres afetados pela retirada compulsória de seus lugares de origem” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.41). Nas palavras de Leda Martins (2021, p.52), “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”²⁹. Conforme

²⁹ Embora os estudos mais recentes sobre encruzilhada tenham as obras de Simas e Rufino como principais referências, é necessário demarcar que Leda Martins é precursora ao propor o uso de “encruzilhada” neste sentido de lugar dinâmico de interseção lá em 1997, na sua obra **Afrografias da memória** (MARTINS, 1997), obra esta não referenciada por Luiz Rufino em sua tese de doutorado que se tornou o livro **Pedagogia das Encruzilhadas** (RUFINO, 2019). Demarcar este espaço da Leda Maria Martins que deveria estar ocupando – como uma referência

é cantado em um Ponto de Exu por Lia de Itamaracá: “Para chegar aqui, atravessei um mar de fogo / Pisei no fogo, o fogo não me queimou” (MAR DE FOGO, 2021). Nesta encruzilhada transatlântica, o oceano vira um “mar de dendê”: um terreiro aquático onde são riscados pontos e guardados segredos (HADDAD; BORA; NATAL, 2022), por onde não se atravessou apenas a dor, mas corpos negros vivos – repletos de axé – capazes de transgredir a lógica colonial, pois é Exu quem risca o ponto desta encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018, p.42).

Entre os orixás, Exu é o mais emblemático e, talvez, o mais conhecido, porém não por uma percepção positiva na maioria das vezes. Como parte do processo colonialista, havia a prática de imposição da religião cristã ocidental sobre as demais. Contudo, a crença das sociedades cristãs europeias em haver apenas um Deus, levou ao questionamento sobre os demais deuses cultuados em outras culturas: “se, afinal, só pode haver um Deus, o que fazer com os demais deuses louvados no restante da face da Terra?” (HADDAD; BORA; NATAL, 2022). E a resposta foi demonizá-los perante a “imagem do Deus único”. Isto levou ao preconceito, à perseguição, à condenação e à tentativa de apagamento de quem ousava não professar a mesma fé cristã.

Exu possui muitos atributos, mas ele “não é diabo / Não tem chifre / Não tem rabo / cê já devia saber” (EXU NÃO É DIABO, 2021). A figura do “diabo” e do “demônio” – assim como a ideia dicotômica entre “céu e inferno”, “bem e mal” – integram o imaginário da mitologia judaico-cristã, sem qualquer relação com o Candomblé e toda cosmopercepção³⁰ das religiões de matriz africana ligada a este orixá. Parte dessa demonização de Exu, da associação da sua imagem a um mal civilizacional (HADDAD; BORA; NATAL, 2022), tem fundamento desde o período entre os séculos XVIII e XIX (PRANDI, 2001), quando missionários cristãos e outros observadores foram à África e relataram, assombrados, sobre a representação do falo ereto de Elegbara, um dos atributos de Exu.

Em um de seus textos sobre Exu e a sua relação com as escolas de samba, Simas (2020) reflete sobre essa associação com o “diabo” a partir da representação do falo ereto. Ele justifica

nos estudos sobre encruzilhada – é fundamental para a divulgação e reconhecimento da contribuição das pesquisas desta mulher negra no campo dos estudos das artes e das ciências sociais, inserida em um contexto acadêmico machista e racista que tende a legitimar apenas as vozes de pesquisadores homens brancos.

³⁰ Conforme o pensamento da pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyéwùmí, compreende-se a “cosmopercepção” como um conceito elaborado para ser mais inclusivo às concepções de mundo por diferentes grupos culturais – povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos –, em detrimento ao entendimento de “cosmovisão”, que ela usa apenas para descrever o sentido cultural ocidental (CASTRO; ALVES, 2021).

o seu raciocínio ao apontar as noções de culpa e pecado tão enraizados no imaginário cristão na época – e que ainda se pode encontrar na atualidade (VIEIRA, 2019) – fundamentaram o desejo de dominação, o medo e a ignorância, que permitiram a distorção da imagem de Exu e de seu significado (SIMAS, 2020). Entretanto, ele fala da importância primordial desse orixá na vida das pessoas, e conclui com a seguinte afirmação que resume a ideia da relação entre uma escola de samba e Exu, defendida pelo autor ao longo do capítulo: “Exu é uma escola de samba inteira!” (SIMAS, 2020, p.72).

Aliás, é encantador verificar que compreender Exu é algo bastante complexo, pois seus atributos são diversos. Simas chega a mencionar 16 atributos – ou qualidades³¹ – com seus respectivos nomes³² (SIMAS, 2020). Por exemplo, Leda Martins (2021) considera uma das qualidades de Exu, Elegbara, para apresenta-lo enquanto pensa o sentido de encruzilhada:

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èṣù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èṣù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. (MARTINS, 2021, p.52)

Logo, em uma percepção mais ampla – porém, bastante resumida –, buscando associar a imagem do orixá com o samba³³, Exu é aquele que arrasta e fascina, a força magnética, o impulso “de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento do espaço”

³¹ No culto aos orixás, decorrente da tradição iorubana, entende-se por “qualidade de orixás” os diferentes atributos, as diferentes manifestações ou aspectos que cada orixá pode assumir, que representam momentos ou experiências específicas de sua história. As qualidades são características distintas que os diferenciam, refletindo suas particularidades e relação com a natureza e mitos. Assim como as qualidades e personalidades de dois irmãos gêmeos com o mesmo nome são distintas, gostos diferentes, elas não são uma multiplicação de um único orixá com várias personalidades, mas sim manifestações únicas que expressam diversos momentos de da experiência terrena. A exemplo disso, Oxalufã e Oxaguiã são qualidades de Oxalá, que representam, de modo bastante resumido, o velho e o novo, respectivamente. (LOPES,2011; PRANDI, 2001; KILEU; OAGUIÃ, 2009).

³² Os 16 atributos de Exu citados por Simas são: “1. Yangi (O senhor da laterita vermelha); 2. Âgbá (Ancestral); 3. Igbá Ketá (Senhor da terceira cabaça); 4. Okotô (Senhor do caracol); 5. Obá Babá (Rei e pai); 6. Odara (Senhor da felicidade); 7. Osijê (Mensageiro Divino); 8. Eleru (Senhor do carregô ritual); 9. Enu Gbarijo (A boca coletiva); 10. Elegbara (Senhor do poder mágico); 11. Bará (senhor do corpo); 12. L’Onan (Senhor dos caminhos); 13. Olobé (Senhor da faca); 14. Elebó (Senhor das oferendas); 15. Alafia (Senhor da satisfação pessoal); 16. Odusô (Vigia dos odus)” (SIMAS, 2020, p.70).

³³ Esta respectiva associação está presente no artigo **Laroyê Samba** (DUMANI, 2023), porém a reprodução de alguns dos seus trechos a seguir são úteis para facilitar e agilizar a linha de raciocínio proposta, que “abre os caminhos” para o entendimento de **valores civilizatórios afro-brasileiros** (TRINDADE, 2010).

(SODRÉ, 1998, p.11), trazendo o corpo que falta, como apela a síncopa³⁴, pois o axé “se deixa conduzir pelas palavras e pelo som ritualizado” (SODRÉ, 1998, p.67). Enquanto elemento que substancia a vida, o axé só é “potencializado, circulado, trocado e multiplicado a partir das operações de Exu” (RUFINO, 2019, p.66-67).

Segundo Muniz Sodré, no samba, Exu mostra a sua cara e impulsiona o corpo da pessoa a garimpar a falta, de modo latente e potente, sendo o princípio do movimento, da dinamicidade das trocas, da comunicação e da individualidade (SODRÉ, 1998). Exu é o “elemento terceiro, o que habita e faz estripulias entre ‘o eu e o outro’” (RUFINO, 2021, p.48). No samba, ele é o terceiro termo, a terceira pessoa, o princípio dinâmico do sistema, que conduz a palavra, o som da voz humana (SODRÉ, 1998).

Orixá da comunicação entre os humanos e as energias sagradas, o Rei do corpo humano (AZEVEDO, 2021), entre outras qualidades, cujas cores são vermelho e preto e seu dia é a segunda-feira, Exu é o “mensageiro dos orixás, o portador de todas as oferendas e o guardião do mercado, dos templos, das casas e das cidades” (THEODORO, 2010, p.61). Um fator determinante da comunicação é que a mensagem vai e volta. Existe na comunicação uma relação de interação e troca, sendo que sua melhor representação é o círculo. Exu é o princípio da dinamicidade das trocas (SODRÉ, 1998) e, por consequência, da circularidade.

Exu é o orixá do movimento, da boca que tudo come (SIMAS, 2021), que engole tudo que vê e cospe em seguida, o restituindo, lhe concedendo outras formas e sentidos, transformando o mundo e inventando possibilidades, enquanto a encruzilhada é este lugar que guarda esse poder de transmutação (RUFINO, 2019). Dono da gargalhada inconfundível e poderoso sobre as encruzilhadas, Exu não permite que se esqueça da necessidade de “invocarmos nossos antepassados para a lida cotidiana” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.12), contra o projeto colonial – a morte e o desencanto – e, por isso, propõe através da boca dos autores: “Em cada esquina da cidade em que se gargalha, se bebe e se versa um samba, haverá de se ajuremar um malandro e se transformar as encruzilhadas em campos de possibilidade” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.12). O samba e o carnaval são exemplos deste sentir, fazer e pensar nas sabedorias das macumbas brasileiras: é a ludicidade da maior festa deste planeta, uma grande brincadeira.

³⁴ **Síncopa:** “ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte [...] incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal” (SODRÉ, 1998, p.11).

Tudo isso evidencia a maneira como os povos das diásporas africanas, nas palavras de Leda Martins, “herdam essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé” (MARTINS, 2021, p.56). Inclusive, se retornar à discussão sobre a relação entre axé e oralidade – enquanto conhecimento transmitido de maneira oral não apenas para a manutenção da tradição, mas, principalmente, porque “o conhecimento passado por um mais velho está cheio de emoções, sentimentos e, consequentemente, Axé” (SANTOS, 2010, p.90) –, é possível encontrar Exu “em ação”, trazendo a vivacidade, o axé, seja por meio da música, do corpo ou da palavra falada, oralizada. Dentro e fora do terreiro, em cada encruzilhada desse mundo, Exu é movimento, é troca, é dinamicidade, é roda.

Parte desta reflexão se encontra no artigo **Laroyê Samba** (DUMANI, 2023), que referencia Exu como parte determinante para verificar, no samba, os **valores civilizatórios afro-brasileiros** (TRINDADE, 2010). Tais valores marcam a presença, influência e participação da população negra na construção da brasiliidade, expressão cujo sentido é proposta por Azoilda Trindade (2010):

[...] **valores**, talvez, fundamentos morais, éticos e comportamentais que nos são significativos e importantes; **civilização**, talvez, conjunto de produções materiais e imateriais de uma sociedade. No nosso caso, não significa a higienização do humano, nem seu apartamento da natureza, nem uma evolução; **afro-brasiliidade**, talvez, maneiras, possibilidades de matrizes africanas ressignificadas pelo modo de ser dos brasileiros/as. (TRINDADE, 2010, p. 12)

Acompanhada de outros educadores e pesquisadores, por meio do **Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres** (BRANDÃO; TRINDADE, 2010), Azoilda Trindade aponta doze valores: Energia Vital - Axé -, Oralidade, Circularidade, Religiosidade, Corporeidades, Musicalidade, Ancestralidade, Memória, Ludicidade, Territorialidade, Cooperativismo e Comunitarismo. A importância destes doze vem ao possibilitar:

[...] compreender que vivemos embates terríveis, sociais e históricos, determinados pelo racismo; perceber que não estamos condenados a um mundo euro-norte-centrado, a um mundo masculino, branco, burguês, monoteísta, heterossexual, hierarquizado... Outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem. (TRINDADE, 2010, p. 14)

Em um dos seus álbuns, Alcione canta: “O nosso nome é resistência! / Olha o nosso povo aí!” (NOSSO NOME..., 1987). Isto remete à explicação de Lélia Gonzalez quanto ao racismo persistir com a população branca tratando os negros como “outro”, até a hora de falar de samba, tutu, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora, como se fosse “coisas nossas” (GONZALEZ, 2020, p.91). Lélia também pontua que, apesar do racismo vigente, a valorização das africanas enquanto mães, no Brasil, permitiu manter viva a chama dos valores culturais afro-brasileiros que transmitiram a seus descendentes, fazendo os brancos brasileiros falarem “pretuguês”, o português africanizado, e só conseguirem afirmar “como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura” (GONZALEZ, 2020, p.203).

Retomando o artigo (DUMANI, 2023), não cabe a sua reprodução integral, tendo em vista já ter sido abordado ou reproduzido neste capítulo algumas discussões nele presentes, porém o que pode ser destacado como contribuição para o raciocínio desta pesquisa é a ideia de exercitar a memória ao trazer estes valores como referências primordiais para todas as manifestações culturais cujas tradições são baseadas em princípios africanos trazidos pela população negra escravizada. Tal entendimento dialoga com a própria noção de “referência cultural”, no qual a **Portaria nº 200** (IPHAN, 2016), a partir do **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais** (IPHAN, 2000), estabelece a sua definição como:

[...] os sentidos e valores, de importância diferenciada, atribuídos aos diversos domínios e práticas da vida social (festas, saberes, modos de fazer, lugares e formas de expressão, etc.) e que, por isso mesmo, se constituem em marcos de identidade e memória para determinado grupo social. (IPHAN, 2016)

Pensando nas Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, um patrimônio cultural brasileiro, o fator geográfico não foi uma categoria determinante, mas o recorte das matrizes em três diferentes sambas é devido por serem os mais íntimos a se relacionarem “com o cotidiano, com os modos de ser e de viver, com a história e a memória dos sambistas” (IPHAN, 2014, p.16). Samba de Terreiro, Partido Alto e Samba Enredo implicam “relações de sociabilidade”

(NOGUEIRA, 2015)³⁵. Devido a determinados aspectos, este bem cultural foi classificado por “Patrimônio Imaterial” e, a partir deste entendimento, se faz necessário uma salvaguarda³⁶.

O principal documento de referência internacional sobre salvaguarda é a **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial** (UNESCO, 2003). Entre as medidas propostas para esse tipo de ação, conforme os artigos de nº 11 ao nº 15 da convenção (UNESCO, 2003), envolvem o compromisso do Estado, a participação das comunidades, grupos e indivíduos ligados ao patrimônio cultural, a promoção de atividades de educação e conscientização – estudos científicos, técnicos e artísticos –, adotar medidas de ordem jurídica, técnica, administrativa e financeira adequadas para favorecer a criação ou fortalecimento de instituições focadas em documentar e transmitir o conhecimento deste patrimônio para a sociedade, etc.

No dossiê das Matrizes (IPHAN, 2014), constam algumas recomendações iniciais para encaminhar a discussão e fundamentar a concepção de um plano de salvaguarda mais amadurecido. Tais recomendações se encontram divididas em três partes: (1) Pesquisa e documentação; (2) Transmissão do saber; e (3) Produção, registro, promoção e apoio à organização. Neste contexto, a oralidade ganha grande protagonismo, pois, no Parecer do Relator – que se encontra em anexo dentro do dossiê –, ela é apontada como uma das formas tradicionais de transmissão do samba, o que justifica algumas das sugestões nas partes (1) e (2) das recomendações, entre elas: a realização e a gravação – em áudio e vídeo – de encontros de sambistas para registrar o processo e as características de tradições ligadas ao samba, além da coleta de depoimentos de sambistas e outras personalidades importantes para preservar a memória deste bem cultural e de seus detentores (IPHAN, 2014).

Como agente dessa salvaguarda, o Centro Cultural Cartola – agora, Museu do Samba – começou uma coleta de depoimentos durante a pesquisa realizada para o pedido da titulação e, em 2009, funda o seu Programa de História Oral (NOGUEIRA; MENDONÇA; SANTOS, 2019). O trabalho do Museu, por meio desse programa, se torna fundamental ao promover o registro dessa referência cultural e formar um acervo de depoimentos de inúmeras personalidades importantes para contar sobre a sua própria história, a história do samba e das

³⁵ O aspecto da sociabilidade é debatido no terceiro capítulo junto com a noção de salvaguarda.

³⁶ Conforme previsto, na perspectiva internacional, pela **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial** (UNESCO, 2003) e, na perspectiva nacional, por algumas Legislações e Documentos de Referência, que se encontram disponíveis no site do IPHAN: <https://www.gov.br/iphn/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/legislacoes-e-documentos-de-referencia>. Acesso em: 24 jul. 2023.

suas comunidades. A salvaguarda do samba carioca não se estabelece na mera junção de referências culturais de natureza material, como livros, documentos, instrumentos e fantasias, mas sim pela transmissão de saber, que envolve a memória da ancestralidade do samba.

Conforme defende Leda Martins (2021):

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espalha, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. (MARTINS, 2021, p.60)

Para o samba e as demais práticas cuja principal referência sejam as culturas oriundas dos povos africanos trazidos ao Brasil, a ancestralidade é “o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital” (MARTINS, 2021, p.62). Então, se Leda Martins (2021) destaca o papel da ancestralidade e da força vital como princípios motores e agentes da cultura brasileira, cabe relembrar que ambos coexistem e se movem na oralidade: o axé circula no falar, no cantar, na palavra dita, na sabedoria e na experiência contada pelo ancestral, que as transmite oralmente.

A escolha, portanto, de utilizar a História Oral como “metodologia” não é devida somente ao fato de seu reconhecimento científico consolidado nos espaços acadêmicos. Pelo contrário, neste espaço, quem dita a ordem é o samba. Por isso, não adianta pensar ideias mirabolantes para fundamentar um método se, de fato, não estiver firmado com as raízes do samba. Ao longo da leitura, evidenciou-se a magnitude da carga cultural, social, histórica, filosófica e identitária da oralidade, conectada à ancestralidade, às origens e às tradições afro-brasileiras. Seja em solo africano ou brasileiro, há valores inegociáveis para a população negra, como forma de reexistência – resistir para existir. O Samba é filosofia e tem seus valores. Mediante tais considerações, segue-se a pesquisa para o desenvolvimento e aplicação de um projeto de História Oral dentro do Museu do Samba.

2. O SAMBA AINDA É

Para Jacques Le Goff (1990), a memória tem o papel na sociedade de salvar o passado para servir o presente e o futuro, em prol de uma memória coletiva libertadora. Contudo, muito antes dele fazer este tipo de afirmação, os povos Akan já asseguravam, por meio do Sankofa: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p.27). Símbolo este associado ao entendimento da importância da ancestralidade, da sabedoria de “aprender com o passado para construir o futuro” (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p.27), que pode ser compreendido como “voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana” (GLOVER, 1969 apud NASCIMENTO, 2008, p.31)³⁷. Nisto consiste o trabalho promovido pelo Museu do Samba, como um:

[...] território de possibilidade de visibilidade midiática como campo sociocultural de resgate e construção de subjetividades alicerçadas na insígnia de Cartola e na expressão cultural samba, com o desafio de utilização da cultura como um dos recursos, para melhoria sociopolítica e econômica da comunidade. (NOGUEIRA, 2015)

Como atesta o dossiê do IPHAN (2014), um dos principais riscos à continuidade do Bem Registrado Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo é a falta de preservação da memória e dos saberes tradicionais de seus detentores, cuja transmissão ocorre principalmente pela oralidade. A preocupação da comunidade do Samba se intensifica pelo fato de muitos desses detentores, pioneiros na criação de organizações primordiais para prática e transmissão do bem já estarem em idade avançada. Esta situação de fragilidade na transmissão de saberes tradicionais atinge em especial os

³⁷ Proposta semelhante à de Ailton Krenak, que, a partir da perspectiva indígena, defende a ideia de futuro ancestral (KRENAK, 2022) – evidenciando um cruzamento entre culturas indígenas e africanas, predominantemente orais e gestuais, que fazem do corpo um local e ambiente da memória (MARTINS, 2021).

detentores do samba de terreiro e partido-alto, que são matrizess menos permeáveis às dinâmicas do mercado de massas.

Uma das principais ações de salvaguarda que foram executadas pelo Museu do Samba desde o Registro do Bem, pela sua amplitude, foi o programa **Memórias das Matrizes do Samba**, com o objetivo de preservar a memória e os saberes tradicionais dos detentores mais velhos da comunidade do Samba, e das principais referências dos diversos segmentos do samba. Entre 2009 e 2019, foram gravados cerca de 150 depoimentos com importantes personalidades de diferentes áreas de atuação na comunidade do Samba e de diversas agremiações, segundo o Parecer Técnico de Revalidação (COTEC IPHAN-RJ, 2021). Nesse sentido, a ação de salvaguarda em continuidade deste programa, em parceria com IPHAN e IBRAM por meio convênios, tem se constituído uma importante ação para a constituição de um acervo único em primeira pessoa.

Também, segundo o Parecer (COTEC IPHAN-RJ, 2021) e a tese **O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca** (NOGUEIRA, 2015), outras evidências dos impactos da patrimonialização, a partir das ações do Museu, foram o surgimento da Rede Carioca de Rodas de Samba e da Lavagem da Sapucaí, por exemplo. Atualmente, a Ação Griô, as Conversas de Galeria, as “contações” de história dentro das escolas, o envolvimento com o Samba Educa e o Pré-vestibular Dona Zica integram um conjunto de ações entorno da educação patrimonial, a fim de promover a necessária transmissão do saber deste Bem Cultural.

De modo geral, todas essas atividades promovidas pelo Museu levam em consideração a sua missão de “fazer conhecer a história do samba e empoderar seus agentes e comunidades, valorizando nossa ancestralidade africana” (MUSEU, 2020, p.51). Contudo, apesar do reconhecimento popular da sua importância simbólica – ou seja, que seja “lógico” a sua importância por seu caráter representativo e cultural –, o funcionamento da “máquina pública”, da política, exige um aparato “mais exato”, com provas contundentes para o reconhecimento ser fundamentado dentro deste espaço, de semelhante modo como a coleta de dados contribui na possibilidade de criar políticas públicas concretas capazes de atender as demandas do “povo do samba”. Conforme exposto pelos palestrantes do **Seminário Economia Criativa do Samba e Carnaval** (MUSEU DO SAMBA, 2023), o samba não tem apenas valor social e cultural, mas também valor político e econômico, por envolver a vida e o sustento de milhares de trabalhadores de diversas áreas – desde o sambista até serralheiros.

Durante a pandemia do coronavírus, por exemplo, houve dificuldade de um socorro mais imediato aos trabalhadores envolvidos na produção dos desfiles das escolas de samba, devido à falta de dados sobre quem seriam essas pessoas. Contudo, entre 2021 e 2022, veio a ser realizado o **Carnaval de Dados**, pela Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação – SMDEIS –, em parceria com a Fundação João Goulart e a RIOTUR, que resultou em relatório cujos objetivos eram mapear e reunir dados relacionados ao carnaval carioca, e dar suporte a órgãos internos e externos da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para tomada de decisões – inclusive, já foi realizado a sua segunda edição (OBSERVATÓRIO, 2023). Se políticas públicas são feitas a partir de dados, então, colher e apresentar os dados sobre as iniciativas do Museu do Samba é uma evidência sobre a importância do trabalho desse lugar, enquanto busca demonstrar às instituições políticas e à sociedade as demandas do “povo do samba” que o Museu se empenha em ajudar, com muito esforço, mas poderia ter maior impacto e alcance se houvesse parceria mais profunda com estas instituições – seja a nível municipal, estadual ou até nacional.

Por isso, foi realizado pelo Museu do Samba, em 2023, o projeto de história oral intitulado **O SAMBA AINDA É: Memórias de um patrimônio cultural brasileiro**, idealizado por Juliano Dumani, sob a orientação de Nilcemar Nogueira. Entre os dias 22 de agosto até 20 de novembro de 2023, foram feitas cinco entrevistas cujas gravações são uteis como fontes primárias qualitativas e complementam o acervo do Museu, ao serem disponibilizadas para a consulta de sambistas, pesquisadores e a todos os interessados em conhecer a história e o papel fundamental da instituição na salvaguarda, que se cruza com o processo de patrimonialização das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro e seus desdobramentos.

A seguir, destaca-se o surgimento do projeto e a justificativa da proposta do seu nome. Em seguida, aborda-se a História e Metodologia do Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, que embasou o surgimento do projeto descrito neste capítulo. Além disso, descreve-se o procedimento de seleção dos depoentes, a partir de determinadas fontes – seja por fontes documentais ou consulta à Nilcemar Nogueira por sua observação participante natural –, que determinaram a divisão dos eixos temáticos em “Chaves de Depoimento”, pertinentes às recomendações de salvaguarda propostas, presentes no dossiê do IPHAN (2014), que, nesta dissertação, são denominadas “Caminhos” de Salvaguarda.

2.1. Definição do Projeto

O Museu do Samba, o primeiro e único Centro de Referência de Documentação e Pesquisa do Samba do Rio de Janeiro promove diversos serviços como: Pesquisa e documentação; Acervo depoimentos da história oral do samba; Montagem de exposições; Experiência pedagógica em educação patrimonial; Produção fonográfica; Publicações; Produção artística-cultural; Oficinas de capacitação; Experiência imersiva no universo do samba – dança, percussão e adereço (MUSEU, 2020, p.50-51). Todas essas atividades promovidas pelo Museu levam em consideração a sua missão de “fazer conhecer a história do samba e empoderar seus agentes e comunidades, valorizando nossa ancestralidade africana” (MUSEU, 2020, p.51).

Ciente, então, de que se completam, no dia 29 de novembro de 2023, 16 anos da titulação e reconhecimento da Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Brasileiro, surge o projeto **O SAMBA AINDA É: Memórias de um patrimônio cultural brasileiro**. Desde o começo de sua concepção, o projeto previa gerar fontes primárias historiográficas qualitativas disponibilizadas para consulta de sambistas, pesquisadores e a todos os interessados em conhecer a história e o papel do Museu do Samba que se cruza com o processo de patrimonialização das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro e seus desdobramentos. Contudo, houve a necessidade de adaptações ao longo do processo de desenvolvimento, como o título.

O nome do projeto vem da canção de Alcione, também intitulada **O SAMBA AINDA É** (2020), na qual é afirmado que o samba já foi e o samba ainda é o samba. Na contramão a um sentimento saudosista de “quando o samba era samba”, ignorando uma nostalgia e um “amor ao passado”, o projeto se posiciona a partir da perspectiva de tempo compreendida nas filosofias africanas, em uma dimensão distinta da ocidental. No campo destas filosofias, comprehende-se que a linearidade dos anos, dias, horas e segundos é uma ilusão; logo, o passado, o presente e o futuro coexistem simultaneamente (LOPES; SIMAS, 2022). Leda Maria Martins chama de tempo espiralar:

[...] que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, p.63)

Isto remete aos ensinamentos da Mãe Stella de Oxóssi, mencionados anteriormente, sobre não ser saudosista e ficar pensando “naquele tempo”, pois nas palavras dela: “Só pode falar “em meu tempo” alguém que já não mais faça parte deste tempo, que já atravessou a porteira do tempo. Quem está vivo é deste tempo: de agora!” (SANTOS, 2010, p.111-112). Nossa tempo é agora!

A tradição não é sinônimo de ultrapassado, de estagnação, mas sim deve ser considerada a força da “flecha da evolução”: a força que puxa para trás o máximo possível, para alcançar lugares mais distantes. Não é o firmamento de um prédio, retangular, sem vida e sem movimento. Se há uma força de continuidade de um grupo, é devido ao impulso inaugural da sua tradição. Feito a raiz da árvore, que é aterrada, mas segue em movimento em direção da água, dos sais minerais, de tudo necessário para dar sustento, força e vitalidade ao restante dela exposta ao mundo. A tradição deve se mover, mas não se pode desconectar.

A diferença entre evolução e modernização está na sua relação com as suas raízes. Ao falar sobre a sua escola de samba Quilombo, Candeia enfatiza que a evolução faz parte, se não for algo que descaracteriza essa cultura e, por esse motivo, entende-se o subtítulo de seu livro **Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz** (CANDEIA FILHO; ARAUJO, 1978). Trata-se do princípio do Sankofa: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás” (NASCIMENTO; GÁ, 2022, p.27); que se aproxima da perspectiva indígena de Ailton Krenak (2022) – conforme explicado no capítulo anterior.

Já o subtítulo seria **Memórias de um patrimônio cultural popular afro-brasileiro**, mas foi verificado a necessidade de correção por alguns aspectos conceituais. A primeira modificação ocorrida é a remoção do “popular”. A ideia de fazer isto veio de uma reflexão da coorientadora desta pesquisa, Nilcemar Nogueira, pois o próprio sentido de “patrimônio cultural” é completo e não precisa de um acréscimo, assim como a ideia de “patrimônio histórico e artístico” também já não se adequa mais. Além disso, ao usar o “popular” admite-se a existência de uma cultura erudita, reproduzindo o sentido equivocado de cultura superior e inferior atribuídos respectivamente ao erudito e ao popular, embora Stuart Hall (2003) amplie esta discussão sobre a compreensão de cultura popular que não se resume a uma oposição dicotômica com a “cultura erudita”, como foi apresentado no capítulo anterior.

A segunda intervenção foi a substituição de “afro-brasileiro” por “brasileiro”. Além de levar em consideração o debate proposto por Igor Simões, em seu ensaio **Todo cubo branco**

tem um quê de Casa Grande (SIMÕES, 2021), acerca deste assunto ao adentrar nos estudos sobre curadoria, esta intervenção também traz um caráter conceitual, pois quando se usa “patrimônios afro-brasileiros”, trata-se de pesquisadores que procuram falar de uma determinada referência cultural a partir de sua caracterização e de quem se identifica com ela, porém, como se está falando pela perspectiva da legislação brasileira de nível nacional, quando torna-se patrimônio, esta referência cultural passa a ser de todo o povo brasileiro, o que não exclui o seu valor para determinado grupo formador da sociedade brasileira. Por isso, considera-se válido o entendimento de “patrimônios afro-brasileiros” como categoria de caracterização voltada à reafirmação e representatividade, porém emprega-se apenas “brasileiro” como categoria de reconhecimento, servindo de instrumento de equiparação, não colocando estas referências em “outra” categoria, mas sim estabelecendo um ato de reafirmação “que o negro também construiu as riquezas do nosso Brasil” (100 ANOS DE LIBERDADE..., 1988).

Prosseguindo com a descrição, em relação à escolha da oralidade como base metodológica desse registro, não se trata de envolver apenas um aspecto de relevância no campo acadêmico³⁸. Ao se aproximar do entendimento da palavra falada, observa-se o seu valor fundamental dentro dos princípios filosóficos africanos. Ela envolve os demais princípios: Força Vital, Tempo, Universo, Comunidade, Tradição, Ancestralidade, Saber, etc. Por meio dessa palavra atuante, a Força Vital é transmitida pelo Saber da Ancestralidade, em uma relação de Tempo espiralar – no qual passado, presente e futuro não possuem fronteiras –, inseridos em uma Comunidade – onde exercem seu papel de ser humano para o bem coletivo – e em um Universo em movimento, cujo fundamento de sua Tradição é dar vivacidade e renovo à Força Vital. Nesta Circularidade, a tradição oral possui um caráter sagrado e plural: “ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação” (LOPES; SIMAS, 2022, p.41).

Como uma manifestação social e cultural afro-brasileira, o samba apresenta os valores civilizatórios afro-brasileiros em suas bases, em suas raízes. Energia Vital – Axé –, Oralidade, Circularidade, Religiosidade, Corporeidades, Musicalidade, Ancestralidade, Memória, Ludicidade, Territorialidade, Cooperativismo e Comunitarismo: valores que evidenciam a

³⁸ Aliás, por esse motivo, seria incluída a oralidade no subtítulo da seguinte maneira: **Memórias orais de um patrimônio cultural popular afro-brasileiro**. Contudo, por mero fato estético, com o intuito de simplificar e reduzir o nome do projeto, “orais” foi removido – apesar dessa versão de subtítulo ser mencionada em alguns depoimentos por ato falho na hora de escrever o roteiro e/ou no momento da entrevista em si.

presença, influência e participação da população negra na construção da brasilidade, cuja importância envolve possibilitar:

[...] compreender que vivemos embates terríveis, sociais e históricos, determinados pelo racismo; perceber que não estamos condenados a um mundo euro-norte-centrado, a um mundo masculino, branco, burguês, monoteísta, heterossexual, hierarquizado... Outros modos de ser, fazer, brincar e interagir existem. (BRANDÃO; TRINDADE, 2010)

O próprio surgimento das escolas de samba, segundo Vinicius Natal, é um marco de fundação da cultura nacional do Brasil, pois representa uma ideia de modernidade brasileira, concebida pelos sambistas, verdadeiros intelectuais pensadores políticos, responsáveis pela criação desta organização social no início do século XX, como um outro olhar sobre uma construção da ideia de nação e construção da ideia de brasilidade, repensando a história nacional a partir de uma ótica pós-colonial, focando a questão racial negro e indígena (A NARRATIVA, 2023). Isto ocorre em paralelo ao movimento da Semana de Arte Moderna, projeto de uma vanguarda paulistana, ligada à cafeicultura e à aristocracia de São Paulo, que procura estabelecer a identidade nacional por meio do ideal antropofágico, com um discurso de roupagem popular e malandra que se resume em se apropriar daquilo considerado “bom”, “aproveitável”, e descarta o “resto”, o “desinteressante”.

Conforme Lélia Gonzalez explica, o racismo persiste com a população branca tratando os negros como “outro”³⁹, até a hora de falar de samba, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora como se fossem “coisas nossas” (GONZALEZ, 2020, p.91). O interesse capitalista e da branquitude entram no samba, com discurso em prol da modernidade, para se apropriar, torná-lo um produto descaracterizado de sua origem negra. Por isso, Cartola se afasta da Mangueira estranhando essas “novidades”, e Candeia chama a atenção dos sambistas para não se esquecerem das suas raízes e funda a escola de samba Quilombo para ser um núcleo de defesa do sambista e da promoção da história, da cultura e de personalidades negras brasileiras, fazendo pesquisa e entregando ao povo em forma de arte. Um exercício de preservação da memória, que o Museu do Samba vem se dispondo a fazer desde a sua fundação.

³⁹ O que reitera a discussão sobre o emprego de “afro-brasileiro” como ato de reafirmação, embora ao usar “brasileiro” não provoca esta distinção de “outro”.

Como uma das formas de mitigar este desaparecimento, o Museu vem coletando, em parceria com o IPHAN e o IBRAM desde 2009, entrevistas com detentores de diferentes áreas de atuação na comunidade do Samba e de diversas agremiações, com o objetivo de preservar a memória e os saberes tradicionais dos detentores mais velhos da comunidade do Samba, e das principais referências dos seu diversos segmentos. Aliás, a metodologia do projeto **O SAMBA AINDA É** tem como inspiração a utilizada pelo Museu do Samba, em seu **Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro** (NOGUEIRA; AGUIAR; ANDRADE, 2013), que usou como referência o trabalho desenvolvido pelo Programa de História Oral – PHO –, do Centro de Pesquisa e Documentação – CPDOC –, da Fundação Getúlio Vargas – FGV –, registrado na obra **Manual de História Oral**, de Verena Alberti (2013).

Fundamentado, então, em princípios filosóficos africanos e uma eficaz metodologia aplicada e reconhecida academicamente, o projeto **O SAMBA AINDA É** busca fazer o registro oral dos depoimentos de sambistas e pesquisadores sobre os impactos do reconhecimento das matrizes do samba carioca como patrimônio cultural, que completam 16 anos no dia 29 de novembro de 2023, a partir das ações do Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê do IPHAN (2014). Dessa maneira, contribui-se com o registro do papel crucial da instituição na salvaguarda, e na reafirmação da relevância desta titulação para a sociedade e, principalmente, para as comunidades ligadas ao samba. A partir do entendimento de futuro ancestral, ao dizer que **O SAMBA AINDA É**, reafirma-se a sua importância atemporal.

2.2. Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro

Conforme já foi abordado, a metodologia do projeto **O SAMBA AINDA É** tem como inspiração a utilizada pelo Museu do Samba, em seu **Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro** (NOGUEIRA; AGUIAR; ANDRADE, 2013), que usou como referência o trabalho desenvolvido pelo Programa de História Oral – PHO –, do Centro de Pesquisa e Documentação – CPDOC –, da Fundação Getúlio Vargas – FGV –, registrado na obra **Manual de História Oral**, de Verena Alberti (2013). Entretanto, faz-se necessário conhecer a historicidade e definir o método deste projeto no Museu, pois serve como um termo

de referência para desenvolver projetos voltados à preservação da memória dos detentores de referências culturais populares⁴⁰.

Como parte do planejamento da salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, reconhecida pelo IPHAN em 2007 como patrimônio cultural brasileiro, a concepção de um programa de memória, com coleta regular de depoimentos, recebeu prioridade devido à idade avançada dos seus detentores. Conforme explica Nilcemar Nogueira (2015), naquele momento, a historiografia alargava suas fronteiras, abrangendo novas possibilidades de fontes documentais, com a criação dos acervos de depoimentos:

[...] relatos pessoais possibilitaram conhecer essa memória coletiva, analisar suas contínuas mudanças, as interferências do contexto social, trazendo à tona o pensamento dos detentores de uma expressão cultural reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro, sem filtro, e resgatado pela própria comunidade do samba. Uma ação relevante, principalmente no momento em que se observa que a memória tradicional tem suas vias de conservação e transmissão abaladas. (NOGUEIRA, 2015)

Também é relevante para esta historicidade o período no qual Nilcemar esteve à frente do Museu da Imagem e do Som, sediado no Rio de Janeiro. Ali, ela teve seus primeiros contatos com um acervo de depoimentos, porém a sua formação de mestrado em bens culturais na Fundação Getúlio Vargas a possibilitou conhecer o setor de História Oral desta instituição, cuja metodologia se encontra na obra **Manual de História Oral**, de Verena Alberti (2013).

Aliás, conforme apresentado anteriormente, os aspectos mais importantes quanto à postura de um entrevistador envolve o respeito e a valorização de quem está a sua frente: o depoente. Existem diversas técnicas de gravação e registro que a tecnologia hoje possibilita, mas o respeito e a valorização devem seguir como uma tradição, um valor. Neste caso, quando se pensa em respeito, considera-se que aquela pessoa, ao ser entrevistada, deve ter a sua liberdade respeitada para ser a narradora e protagonista de sua própria história – algo não visto em outros projetos que conduzem a entrevista de maneira a influenciar o entrevistado a falar apenas o que entrevistador quer. Isto, porém, não isenta que o entrevistado exponha os seus preconceitos e suas opiniões controversas, e o papel do entrevistador não é mascará-los. Pelo contrário, o entrevistador precisa assumir o compromisso de registrar aquilo que o convidado se

⁴⁰ “Popular” no sentido de não ser apenas uma referência que reproduza a história oficial ou represente a “elite” brasileira, mas que tenha sim um valor para a população de modo geral ou para algum grupo formador do Brasil que não se enquadra nos moldes da classe dominante e em suas referências colonizadoras europeias.

dispôs a expor, e isto não significa que as falas de quem está sendo entrevistado represente os ideais e valores da instituição. O cuidado deve ser com o entrevistador, em concordar ou discordar do que está sendo dito, pois, como um “representante” da instituição naquele contexto, este sim deve seguir os ideais e valores de quem está representando. Entretanto, se o respeito cede a liberdade necessária ao entrevistado para se sentir confortável a falar, quando se pensa em valorização, requer uma participação mais ativa – e afetiva – de quem entrevista.

Dentro do campo jornalístico, a afetividade é um tabu, pois cruza com o princípio da neutralidade, que exige certa frieza quanto ao modo de tratar fatos e acontecimentos noticiados. Enquanto isso, no campo da História Oral, o afeto pode ser considerado, pois, em determinadas situações, a entrevista será com pessoas marginalizadas, que viveram ou ainda vivem a desigualdade social, os preconceitos e as discriminações estruturais da sociedade. Com estas pessoas, a postura neutra e fria gera um afastamento, porém o acolhimento possibilita um ambiente mais íntimo e confortável para a pessoa entrevistada. Muitas vezes, os convites para entrevistas são negados devido ao desconforto causado pelo clima estabelecido, e isto requer empatia e receptividade do entrevistador. Por isso, há casos de entrevistas realizadas em casas, praças ou lugares públicos onde a pessoa se sinta à vontade.

Além disso, a valorização também requer uma pesquisa prévia sobre a vida e a obra da pessoa convidada. Para entender isso, é preciso levar em consideração o seguinte: os sambistas, em sua grande maioria negros, sofreram com o racismo na sociedade brasileira de diversas formas. A perseguição no início do século XX foi só o primeiro passo. Com a suposta aceitação da sociedade, a cultura do povo negro foi sendo subjugada pelas diretrizes impostas pelo Estado, deixando os seus verdadeiros protagonistas – a negritude – à margem, nos bastidores, nos barracões, enquanto a branquitude assumia o posto de “donos da festa”. Isto provocou uma baixa autoestima entre a população negra sambista – fenômeno característico do racismo – que não se enxergava tão importante quanto os “carnavalescos”, os “presidentes das escolas” e os “vaidosos destaque”. Em razão disso, torna-se tão importante movimentos como a Escola de Samba Quilombo, fundada por Candeia, para combater este fenômeno e promover a autoestima de seus componentes: uma pessoa na bateria não é apenas um percusionista qualquer, mas sim uma parte fundamental para essa bateria funcionar, assim como o compositor de samba-enredo não faz samba para o carnavalesco, mas sim expressa a sua arte em prol da história que a escola de samba irá apresentar.

Ou seja, conhecer a história destas personalidades do samba e trazer para o depoimento não é uma mera “carícia ao ego” – seja do entrevistado ou do entrevistador. A pesquisa prévia

possibilita o surgimento de perguntas descontraídas voltadas a instigar o entrevistado a abordar curiosidades interessantes que o próprio não havia lembrado.⁴¹ A exemplo disso, no depoimento da saudosa porta-bandeira da Portela, Dona Dodô, pode ser notado como ela ficou surpresa – de modo positivo – com questionamento do entrevistador, pois ele possuía um conhecimento prévio de sua vida. Este é um bom exemplo de como a pesquisa prévia permite ao entrevistador demonstrar intimidade com a história do convidado e que o valoriza de tal maneira a saber de fatos curiosos sobre a sua vida não tão amplamente divulgados.

Inclusive, um pequeno detalhe – não menos importante – na parte de valorização, também requer cuidado: a atenção. Geralmente, um depoimento é realizado com um convidado, um entrevistador e a equipe técnica. Entretanto, há situações cuja realização é feita com dois entrevistadores presentes e isto pode ser problemático. Em uma roda de conversa entre três pessoas, costuma-se intercalar para todos terem o mesmo tempo de fala, ou acaba um sendo excluído da conversa. Neste contexto, existe uma certa circularidade que não se aplica ao entendimento de depoimento, pois a figura central é o convidado e a sua fala deve ser priorizada. Em um depoimento, a interação entre os entrevistadores deve ser mínima – a título de complementação –, tendo em vista o risco de surgir uma conversa paralela e o convidado ser excluído do momento em que ele, supostamente, deveria ser o protagonista. Ao falar de atenção, o que interessa é valorizar a presença e a fala de quem está ali disposto a contar a sua própria história – e não a ouvir conversas paralelas desnecessárias, que podem ser compreendidas como desperdício e desvalorização do tempo que o convidado dispôs para tal momento.

Portanto, embora reconheça a importância e tenha por referência todas as normas técnicas propostas pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (ALBERTI, 2013), é possível notar que o Museu do Samba consolidou, ao longo dos anos, a sua própria metodologia de Programa de História Oral, tendo o respeito e a valorização como valores fundamentais – “Um programa pensado por sambistas” (NOGUEIRA, 2015). Em sua posse, o Museu possui mais de 150 depoimentos de personalidades das diversas áreas relacionadas ao samba: passistas, baianas, compositores, porta-bandeiras, percusionistas, mestres de bateria, carnavalescos, pesquisadores, familiares de antigos sambistas, etc. A

⁴¹ Há uma linha tênue entre instigar e manipular. Para diferenciar, o primeiro se refere ao ato de provocação perceptível para estimular a memória quanto a fatos não citados, mas o entrevistado pode ou não responder caso seja um assunto indelicado ou simplesmente não se lembre – respeita-se a vontade do outro –, enquanto o segundo tem uma intenção prévia de conduzir, nas entrelinhas, a conversa para assuntos delicados e comprometedores ou para perguntas retóricas, que já trazem uma resposta consigo para induzir o entrevistado a somente reproduzir a resposta premeditada como se fosse a sua própria opinião ou percepção dos fatos.

coletânea deste acervo se configura como principal fonte documental para conhecer a história das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, a partir da percepção de quem fez e faz parte delas. Logo, tais fatores foram determinantes para dar embasamento ao projeto desenvolvido a seguir: **O SAMBA AINDA É.**

2.3. Seleção dos entrevistados e das Chaves de Depoimento

Em um projeto de História Oral, o passo seguinte à definição do objetivo da pesquisa é a seleção do entrevistados. Segundo Verena Alberti (2013), tal escolha deve ser definida preferencialmente pelo crivo qualitativo. O fator quantitativo exige um trabalho mais extenso, cujo objetivo da pesquisa previamente já esboce esta necessidade, por exemplo, em pesquisas de grande escala, que possuam uma ampla equipe, um tempo favorável e um grande número de possíveis entrevistados. Na percepção de Alberti (2013, p.40), a seleção dos entrevistados em projetos desta categoria se aproxima da “escolha de “informantes” em antropologia, tomados não como unidades estatísticas, e sim como unidades qualitativas — em função de sua relação com o tema estudado (seu papel estratégico, sua posição no grupo etc.)”.

Para qualquer pesquisa, o pesquisador – ou a equipe responsável – já deve ter conhecimento prévio do foco de estudo para ser capaz de fazer uma observação “do macro ao micro”: do campo mais geral para identificar quais pessoas seriam mais adequadas a serem entrevistadas. As justificativas para cada escolhido precisam ser pertinentes aos interesses do objetivo geral, como a biografia, o grau de testemunho e aproximação com o tema estudado. Em História Oral, este fator é crucial para determinar “quem”, “quantos” e “que tipo de entrevista” devem ser considerados. Inclusive, Alberti (2013) explica como estas escolhas exigem uma reflexão e integram a prática do projeto, sendo necessária, se possível, consulta a fontes secundárias e documentação primária.

Entretanto, existem certas variáveis a serem consideradas neste contexto: nem todos aceitarão o convite ou estarão disponíveis para fazer a entrevista. Isto acarreta uma substituição – se verificar a necessidade –, porém requer um entendimento consolidado do objetivo da pesquisa de maneira a listar outros nomes capazes de suprir a lacuna aberta. Além disso, após registrar as primeiras, pode-se verificar que as respostas não estão suprindo as expectativas da quantidade e qualidade de informação; dessa forma, precisa-se buscar mais pessoas para suprir as pendências. Então, ter conhecimento prévio das biografias dos entrevistados pode colaborar,

mas não significa ser uma garantia para uma boa execução pelos diversos fatores apontados anteriormente, além dos inesperados ao longo do trajeto da pesquisa e execução.

Por esse motivo, a pesquisa para determinar o desenvolvimento do projeto **O SAMBA AINDA É** foi pensada de maneira a abranger aspectos relacionados com o samba: seja por meio de uma letra de samba ou até a pesquisa de um enredo de desfile de escola de samba – que normalmente se encontra registrado no **Livro Abre-Alas**⁴². Atendo-se ao enredo **Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu** (HADDAD; BORA; NATAL, 2022), da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, vencedora no Carnaval de 2022, pode-se observar como os autores do enredo Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinícius Natal optaram por dividir a narrativa em 7 momentos, em 7 caminhos, mas que se estabelece conceitualmente – nota-se pelo título – como 7 chaves interpretativas, que permitiram a eles fazer uma abordagem poética das múltiplas facetas de Exu, o dono das encruzilhadas.

Estabelecendo, então, um diálogo com a produção de pesquisa em uma escola de samba, escolhe-se dividir os eixos temáticos em “Chaves de Depoimento”, a partir da ideia de “chaves interpretativas”, conforme propuseram os autores do enredo da Grande Rio. Entretanto, ao invés de trabalhar com o mesmo número, divide-se em 9 Chaves de Depoimento⁴³ que relatam a história e as ações do Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN: “Pesquisa e Documentação”, “Transmissão do saber” e “Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização” (IPHAN, 2014).

A chave (01) “História do Museu e da Patrimonialização” consiste em abordar a historicidade do Museu e do processo e registro das Matrizes. Isto é algo fundamental, pois se a pretensão é verificar as contribuições desta instituição para a salvaguarda deste patrimônio, o conhecimento do processo histórico fundamenta o que determinou as escolhas e ações promovidas. Para isso, se faz necessário trazer personalidades que experienciaram este

⁴² Documento oficial produzido anualmente pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA –, contendo todas as informações preenchidas pelos representantes das Escolas de Samba do Grupo Especial, quesito por quesito, com detalhes a respeito dos seus respectivos desfiles para aquele ano em específico, que ajudam os julgadores a consolidarem as suas avaliações (LIESA, 2023).

⁴³ De modo semelhante como os números 3 e 7 são associados a Exu – seja por ser o terceiro elemento (RUFINO, 2021; SODRÉ, 1998) ou como foi feito pelos autores do enredo Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinícius Natal (2022) –, a escolha do número 9 tem relação com a Oyá, pois o nove rege tudo a seu respeito: mãe dos nove oruns, dos nove céus, o número simbólico dos afluentes do Rio Niger, nove os oruns que ela governa, nove os eguns que criou e nove as qualidades suas existentes (THEODORO, 2010). Aliás, Oyá é yabá que rege a escola do morro de Mangueira, ela é a mãe protetora da Estação Primeira (MANGUEIRA, 2021).

processo. Quanto à chave (02) “Programa de História Oral”, trata-se de uma ênfase ao acervo com mais de 150 depoimentos de sambistas gravados pelo Museu, formando o principal centro de referência primária sobre samba carioca, a partir do entendimento do sambista contar a sua própria história, e para falar deste assunto, é ideal que entrevistadores e entrevistados envolvidos com projeto falem de suas experiências e as suas percepções quanto à importância de algo assim.

Em um país cujo investimento da cultura nem sempre é valorizado, os pontos de cultura sofrem com a falta de patrocínio, de modo semelhante com artistas – no caso, o sambista em suas diversas áreas de atuação –, delegando a eles uma “autonomia”, que dificulta a sobrevivência deste espaços e produtores culturais, tornando o ofício da arte e da cultura um ato de resistência. Por esse motivo, a chave (03) “Políticas Públicas” entra para refletir quanto ao papel dessas políticas, que podem salvar tais pontos e artistas, por meio de seus editais e leis de incentivo. Enquanto isso, (04) “Samba e Educação” é a chave voltada a pensar no papel educacional do samba, não apenas como forma de transmissão de saberes ligados ao samba, mas como ferramenta de ensino e aprendizagem, além de abordar as ações do Museu neste campo.

Embora seja parecida com a segunda, a chave (05) “Acervo e Pesquisa” destina-se a abordar o papel do Museu em incentivar pesquisas voltadas às raízes do samba carioca como forma de conservação, assim como também se faz necessário o acervo que reúne milhares de itens que se configurem como algo característico e importante para contar a história do samba e de suas personalidades. Entre estas personalidades, muitas são mulheres empoderadas, que assumiram o papel de protagonismo em diversos âmbitos do samba – passistas, compositoras, interpretes, carnavalescas, aderecistas, cozinheiras, etc. – o que justifica a escolha da chave (06) “Força Feminina do Samba”.

A chave (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê” pode, à primeira vista, parecer algo redundante, pois de certo modo as chaves anteriores já trabalham um pouco deste aspecto da produção. Entretanto, ao propor esta chave, foram levadas em consideração as produções desta instituição voltadas para as publicações em revista, as exposições e os eventos socioculturais – atividades não relacionadas diretamente com as áreas de Pesquisa e Educação –, além de abordar projetos de educadores, pesquisadores e agentes culturais que foram inspirados pelas ações do Museu, tornando-os agentes colaboradores nesta salvaguarda do samba carioca.

Em seu site oficial, o Museu do Samba se apresenta como um quilombo de resistência. Na história do samba, já houve um quilombo, que não era o de Palmares. Fundado em 08 de dezembro de 1978, o Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo – ou apenas G.R.A.N.E.S. Quilombo – foi fundado pelo sambista e compositor Candeia e seus amigos do samba em prol da luta e defesa da tradição e da cultura do samba e de suas referências afro-brasileiras, como Jongo, Caxambu e Capoeira. Em seu manifesto, é expressa a vontade de “salvaguardar” esta cultura – algo bastante interessante de ser notado, pois é o emprego de uma expressão que só passaria a ser legítima quase 30 anos depois, com o estabelecimento das políticas de registro e salvaguarda. Então, levando em consideração que o Museu do Samba dá continuidade aos ideais e valores defendidos pela Quilombo, é estabelecida a chave (08) “Museu como Quilombo”.

Por último, (09) “A visão do Sambista” pode ser compreendida como a principal chave, pois, diferente das outras, essa é voltada para consulta dos maiores interessados por essa salvaguarda: os detentores. Não são necessariamente os que estão listados pelo dossiê, mas consultar filhos e netos de grandes sambistas, além dos contemporâneos em atuação hoje em dia, é um modo bastante justo de agir. Diferente de escrever sobre uma rocha, uma planta, um animal ou uma sociedade extinta há milhares de anos, a história e a cultura do samba carioca – um modo de viver, defendido por Monarco – estão vivas nos dias atuais – apesar de, às vezes, agonizar, mas não morrer, como acreditava Nelson Sargent. Muito se fala da antiga dinâmica academicista de brancos contarem a história dos pretos, porém, seguindo os ideais do Museu do Samba, são os protagonistas desta história que têm o direito de contar sobre si e definir o que procuram: propósitos, objetivos e metas.

Logo, as 9 chaves consideradas foram: (01) “História do Museu e da Patrimonialização”; (02) “Programa de História Oral”; (03) “Políticas Públicas”; (04) “Samba e Educação”; (05) “Acervo e Pesquisa”; (06) “Força Feminina do Samba”; (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”; (08) “Museu como Quilombo”; (09) “A visão do Sambista”. O conjunto destas chaves se tornaram fundamentais para verificar as personalidades convidadas mais adequadas, tendo em vista que cada personalidade não se aplica exclusivamente a uma chave específica, mas estão encruzilhadas. A partir desta percepção, Nilcemar Nogueira, Aleine Lúcia, Ygor Lioi, Igor Leal, Vinícius Natal e Wanderson Luna foram as personalidades escolhidas.

A escolha de **Nilcemar Nogueira** talvez possa ser considerada a mais óbvia entre as opções para além de ser apenas neta de Dona Zica e Cartola, pois, como fundadora do Centro

Cultural Cartola e atuante no Museu do Samba até os dias atuais, é a pessoa mais familiarizada com a história e as ações da instituição. Doutora em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e Mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas / RJ, ela foi Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2017-2019), Presidente da Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (2006), Presidente do Instituto da História e da Cultura Afro-brasileira (2019), Diretora Cultural e de Carnaval do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (2010) e Coordenadora da Pesquisa para instrução do dossiê com vistas ao reconhecimento das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN.

Também atuou como Curadora de diversas exposições sobre o samba carioca e os seus detentores⁴⁴, Autora do livro **Dona Zica: Templo, Amor e Arte** (2004) e Idealizadora da publicação **A Força Feminina do Samba** (2007). Foi Produtora Executiva do CD **Prazer Partido Alto** (2012) e do CD **Sambas para a Mangueira** (2016), indicado ao Grammy Latino e ao Prêmio da Música Brasileira. Integra o grupo **Matriarcas do Samba**, formado pela filha de Candeia, pela neta de Clementina de Jesus e por ela, neta de Dona Zica e Cartola, que visa difundir o samba como uma das principais referências culturais da Cidade do Rio de Janeiro, trabalhando conceitos para empoderamento, autoestima, valorização da cultura de matriz africana, fazendo conhecer a história e cultura afro-brasileira por seus protagonistas. Nas apresentações do grupo para além de show musical, o grupo conta a história do samba e do processo criativo de algumas composições. Diversas vezes premiada⁴⁵ e convidada para

⁴⁴ Carnaval de Ontem e de Hoje (FMIS); Dona Zica na Passarela da Vida (CCC); Centenário Carlos Cachaça (GRESEP Mangueira); Simplesmente Cartola (CCC); Dona Zica da Mangueira, do Rio e do Brasil (CCC); Samba Patrimônio Cultural do Brasil (CCC); O Samba é Meu Dom (SESC); Ocupação 100 Anos do Samba (Museu do Samba); Heróis da Liberdade (Museu do Samba); A Força Feminina do Samba (Museu do Samba).

⁴⁵ Diploma Mulher-Cidadã Leolinda de Figueiredo Daltro, Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (2023); Reconhecimento pela contribuição intelectual à sociedade brasileira, Espaço Cultural Afrodai (2022); Moção de Congratulações e Aplausos, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2019); Moção de Congratulações e Aplausos, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2018); Moção de Congratulação, Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro da Cidade do Rio de Janeiro (COMDEDINE) (2017); Reconhecimento pela relevante participação no Conselho do Samba nas ações de Salvaguarda do Bem Cultural Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, IPHAN (2017); Título Cidadão Tijucano, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (2017); Medalha de Mérito Pedro Ernesto, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2017); Prêmio Ações Locais, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2016); Medalha de Reconhecimento Chiquinha Gonzaga, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2015); Ordem do Mérito Cultural (Classe Comendador), Ministério da Cultura (2013); Patrimônio Cultural do Brasil às Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007); Prêmio Escola Viva, Ministério da Cultura (2007); Moção de Louvor e Reconhecimento, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2006); Moção de Congratulação e Louvor, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2006); Honra ao Mérito em reconhecimento ao trabalho desenvolvido em prol da cultura e da religião afro-brasileira, Afoxé Filhos de Gandhi (2005); Moção de Louvor e Reconhecimento na luta das mulheres Negras, Câmara Municipal do Rio de Janeiro (2002).

participar de bancas de mestrado e doutorado⁴⁶, Nilcemar é uma referência reconhecida no que se refere ao conhecimento e transmissão da história das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, um Patrimônio Cultural Brasileiro, um símbolo da identidade nacional para o mundo. Seu depoimento (DEP.SAE_001, 2023) foi gravado no dia 22 de agosto de 2023, de modo presencial no Museu do Samba.

De família imperiana – escola de samba Império Serrano – **Aleine Lúcia** é técnica em Contabilidade e graduada em Ciências Contábeis, mas também é artesã, empreendedora e arte-educadora. Por meio de seus bonecos elaborados com a técnica amigurumi – um tipo de crochê japonês popularizado na década de 1980, com a valorização da cultura kawaii (FREITAS, 2022) –, Aleine busca promover a inclusão social dentro de sala de aula, além de trazer assuntos como representatividade, autoestima, racismo, colorismo, deficiências físicas, autismo, etc. Ingressou no Museu do Samba como arte-educadora após ter sido participante do projeto Insurgentes e formada no curso de agentes culturais do Museu. Entre as suas atividades dentro do Museu, voltadas para este ofício da arte-educadora, destacam-se: o guiamento de jovens e crianças estudantes nas exposições, as contações de histórias, as visitas nas escolas, o reforço escolar e o projeto de incentivo à leitura. Aleine integrou o corpo educativo do Museu e, por isso, ao trazê-la para dar o seu depoimento é uma forma de evidenciar o papel importante desta instituição no campo da educação patrimonial. Seu depoimento (DEP.SAE_002, 2023) foi gravado no dia 25 de setembro de 2023, de modo presencial no Museu do Samba.

Ygor Lioi é Líder Carioca, professor de História da SME-RJ, Doutorando em Educação, Líder pelo ProLíder pelo Instituto Four, Alumni do Votor Brasil, Formado no Renovabr, Líder do Movimento Acredito, aluno do ProLíder. Também foi fundador do Pré-vestibular Social da Portela e do Pré-vestibular Social do Museu do Samba – Dona Zica –, além de um dos criadores da Festa Literária da Portela. Atualmente, está trabalhando no gabinete da Subsecretaria de Articulação da Rede Municipal como Gestor de Projetos Especiais vinculados à valorização da Memória, das identidades e dos territórios, sendo um dos criadores do Trilhas Identitárias, do “As Memórias em Rede” e do Circuito de Festas Literárias das Escolas de

⁴⁶ Memórias Cultural, Música popular afro-brasileira e gênero: as mulheres no samba carioca (Hannah da Cunha Tenório Cavalcante - UNIRIO, 2023); Na roda das donas de samba: um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela (Maria de Paula Pinheiro - USP, 2023); “Essa história você precisa ouvir!”: memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (Lurian Jose Reis da Silva Lima - UFF, 2022); “Fazendo Mesura na Ponta dos Pés”: Carnaval e Políticas Públicas de Cultura no Recife das décadas de 1970 e 1980 (Augusto Neves da Silva - UFF, 2017); Dar a ver o que está ao lado: política, estética e memória no Prêmio Arthur Bispo do Rosário (Renata Caruso Mecca - UNIRIO, 2017); Centro Cultural Cartola: da imaginação museal ao Museu do Samba Carioca (Rondelly Soares Cavulla - UNIRIO, 2015).

Samba, uma parceria entre Secretaria Municipal de Educação e as Agremiações. Para além disso, foi criador do #CinEscola e o “Africanidades: Um Ensino Antirracista”. Ganhou os prêmios “Paulo Freire” – concedido pela Comissão de Educação da Alerj – e “Professor Transformador” – pela Bett Educar. Seu depoimento (DEP.SAE_003, 2023) foi gravado no dia 29 de setembro de 2023, de modo virtual por meio da plataforma de chamada de vídeo *Google Meet*.

Nascido em Nilópolis, **Igor Leal** é compositor de samba, produtor musical, designer gráfico e empresário. Também é fundador da marca de roupas D'Samba – em referência aos versos “o morro foi feito de samba...”, do clássico Não deixe o samba morrer, interpretado por Alcione. A sua empresa é referência na produção de artigos voltados aos apaixonados por samba. Inclusive, é responsável por produzir as camisas do Museu do Samba. Também já foi diretor de Carnaval do Salgueiro, e tem Arlindo Cruz, Laíla, seu Anísio e Neguinho da Beija-Flor como seus padrinhos no samba. Seu depoimento (DEP.SAE_004, 2023) foi gravado no dia 10 de outubro de 2023, de modo virtual por meio da plataforma de chamada de vídeo *Google Meet*.

Neto de Dona Ivanisia, compositora do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, **Vinícius Natal** é um sambista, integrante da Vila, ritmista, tendo começado como tocador de tamborim – na época do Mestre Mug à frente da bateria da Vila Isabel –, e atuado também como compositor de samba-enredo em 2008 e 2009 na escola de samba Vizinha Faladeira (RJ). Ele vem deixando a sua marca nos espaços acadêmicos ao defender a bandeira do samba, sendo autor de livros e artigos sobre o samba carioca, suas diferentes modalidades e a memória de seus protagonistas e fundadores. Graduado em História pela UFF, é mestre e doutor em Antropologia pela UFRJ, com pós-doutorado em História da Arte pela UERJ. Já atuou como diretor de pesquisa do Museu do Samba (RJ) e diretor cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, além de pesquisador de enredos do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio e, no ano de 2022, ganhou o prêmio Estandarte de Ouro, concedido pelo jornal O Globo, pela concepção do enredo **Fala Majeté! Sete Chaves de Exu**. Ao lado de seu amigo Mauro Cordeiro, criou o Pensamento Social do Samba, um projeto de iniciativa independente com objetivo de compartilhar, formar e debater sobre o samba em seu sentido mais amplo. Atualmente, é pesquisador do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Seu depoimento (DEP.SAE_005, 2023) foi gravado no dia 20 de novembro de 2023, de modo virtual por meio da plataforma de chamada de vídeo *Google Meet*.

Por fim, o último nome cotado para ser entrevistado foi **Wanderson Luna**. Nascido em 15 de julho de 1980 no bairro de Realengo, Luna é de família de sambistas e sociólogo de

formação pela UFF. Em 2015, fundou a Rede Carioca de Rodas de Samba junto com Rogério Família, Paulo Henrique Mocidade, Luciano Bom Cabelo, André Rios, Pipa Vieira, Nego Álvaro e Júlio Morais, com o intuito de promover um modelo de eventos com samba, comida, artes e artesanato em geral. Foi responsável pelo surgimento das rodas de samba Pede Teresa e Festa da Raça, além de ser ator, e ter atuado como diretor artístico do Trem do Samba e da Feira das Yabás e, de 2016 a 2018, diretor cultural da Mocidade Independente de Padre Miguel.

Contudo, em 11 de agosto de 2022, na sede do Museu, Luna já havia prestado depoimento ao Museu do Samba para o **Projeto Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Ao descobrir essa informação, o registro em vídeo foi consultado para averiguação de conteúdo, e foi possível observar como esta conversa encontra-se de acordo com os objetivos do Projeto **O SAMBA AINDA É** – apesar não seguir o seu modelo estrutural. Dessa maneira, concluiu-se que o mais sensato seria tornar o depoimento do Luna como um anexo a este projeto (DEP.SAE_006, 2022). Com apoio da orientadora do projeto, Nilcemar Nogueira, esta decisão foi tomada tendo em vista que não haveria necessidade de um novo depoimento, pois a fala do entrevistado já supria os principais pontos que viriam a ser abordados na gravação, ainda mais sendo um depoimento já concedido ao Museu.

Estas biografias apresentadas sobre os convidados foram concebidas por meio de consulta aos seus currículos disponíveis nas plataformas digitais *LinkedIn* e *Lattes*, às respectivas redes sociais dos entrevistados, e à própria Nilcemar Nogueira com sua observação participante natural por já ter convivido com todos eles. Quanto aos depoimentos gravados, todos serão arquivados no acervo do Museu do Samba para consulta de pesquisadores, sambista e a quem mais possa interessar, respeitando as normas técnicas e museológicas necessárias. Entretanto, vale mencionar que a escolha de intercalar entre gravações online e presenciais foi devido aos conflitos de agenda dos entrevistados, cuja disponibilidade para se deslocar ao Museu ou a algum local propício para gravação era um empecilho para a participação de alguns deles.

Após a gravação de todos os depoimentos, cabe registrar aqui como se resume o que foi abordado com cada participante. Começando por Nilcemar Nogueira, o seu depoimento (DEP.SAE_001, 2023), um dos mais extensos do projeto, reúne relatos sobre a sua relação com o samba, relembrando de seus avós Dona Zica e Cartola, o surgimento do Centro Cultural Cartola e a sua transformação em Museu do Samba. Também foi abordado a perspectiva do samba como campo de estudo e de que maneira se deu o processo de patrimonialização. O Plano de Salvaguarda, a relação do samba com as políticas públicas, a relação do Museu com

a Liga das Escolas de Samba, os Impactos do Reconhecimento e o Processo de Revalidação foram outros assuntos trabalhados ao longo do depoimento. Por essa razão, a escolha de Nilcemar Nogueira se enquadra nas Chaves de Depoimento (01) “História do Museu e da Patrimonialização”; (02) “Programa de História Oral”; (03) “Políticas Públicas”; (05) “Acervo e Pesquisa”; (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”; e (08) “Museu como Quilombo”.

O depoimento de Aleine Lúcia (DEP.SAE_002, 2023) aborda os tópicos relacionados à educação patrimonial por se tratar de uma arte educadora com experiência no Museu do Samba, atuando como guia nas visitações e promovendo atividades educativas para as crianças. Além disso, ela fala sobre a sua chegada ao Museu do Samba a partir do Projeto Insurgentes, e a sua percepção em relação aos impactos do reconhecimento do samba no campo da educação patrimonial. Por esse motivo, a escolha de Aleine Lúcia se enquadra nas Chaves de Depoimento (01) “História do Museu e da Patrimonialização”; (02) “Programa de História Oral”; (03) “Políticas Públicas”; (05) “Acervo e Pesquisa”; (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”; e (08) “Museu como Quilombo”.

O depoimento de Ygor Lioi (DEP.SAE_003, 2023) proporcionou uma segunda perspectiva quanto à educação patrimonial promovida pelo Museu do Samba a partir de sua experiência profissional dentro daquele contexto. Também foi abordada, durante o depoimento, a sua atuação na escola de samba Portela – Departamento Cultural, a FLIPortela, o Departamento de Cidadania e o Pré-Vestibular Social da escola – e na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, e a sua participação no surgimento do Pré-Vestibular Social Dona Zica. Por essa razão, a escolha de Ygor Lioi se enquadra nas Chaves de Depoimento (03) “Políticas Públicas”; (04) “Samba e Educação”; e (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”.

O depoimento de Igor Leal (DEP.SAE_004, 2023) traz a percepção de um sambista compositor para refletir sobre a importância do reconhecimento das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Além disso, ele fala sobre o seu histórico como compositor, as suas principais referências, o seu envolvimento com diversas outras atividades – designer, empresário, produtor musical e CEO Grupo D'Samba – e como se deu a relação com o Museu do Samba. Por esse motivo, a escolha de Igor Leal se enquadra na Chave de Depoimento (09) “A visão do Sambista”.

O depoimento de Vinícius Natal (DEP.SAE_005, 2023), cujo objetivo era tratar do campo da pesquisa e da memória, abordou sua trajetória no samba, desde sua infância até sua atuação como pesquisador e até compositor. Ele discutiu a importância da herança afro-brasileira no samba, a relação entre tradição e modernidade nas escolas de samba, e a relevância do acervo do museu para a preservação da cultura afro-brasileira, com ênfase ao Projeto de História Oral. Natal também enfatizou a necessidade de valorização da história e das lideranças do samba, além de destacar o papel do pesquisador na articulação das narrativas e na correção de erros sobre a cultura afro-brasileira. Por essa razão, a escolha de Vinícius Natal se enquadra nas Chaves de Depoimento (02) “Programa de História Oral”; (05) “Acervo e Pesquisa”; e (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”.

O depoimento de Wanderson Luna (DEP.SAE_006, 2022) foi conduzido de forma a abordar a sua vivência com as rodas de samba. Neste ponto, foi discutido como a produção de material fonográfico e audiovisual impactam na participação em eventos e na visibilidade das rodas de samba. Quanto à profissionalização dos sambistas, abordou a necessidade de reconhecimento e remuneração justa, buscando sustentabilidade financeira, o que evidencia a importância de políticas públicas de incentivo aos sambistas de roda para conseguirem se sustentar; e por se estender este processo de discussão e busca por incentivo acaba se tornando um fator desestimulador para a vivência autêntica do samba por parte destes artistas. Por esse motivo, a escolha de incorporar a entrevista de Luna se enquadra nas Chaves de Depoimento (03) “Políticas Públicas”; (07) “Produções do Museu e Projetos ligados ou influenciados pelo Museu e Dossiê”; e (09) “A visão do Sambista”.

No que se refere ao Museu do Samba, Luna destaca o papel fundamental do dossiê organizado pelo Centro Cultural Cartola durante o processo da patrimonialização e publicado pelo IPHAN. O dossiê, para ele, serve como um recurso de apoio à formalização e ao reconhecimento das rodas de samba, facilitando a relação com o poder público e o mundo corporativo. A patrimonialização permitiu o debate quanto à profissionalização dos sambistas como uma necessidade de reconhecimento e remuneração justa pelo trabalho artístico, a fim de conseguir se sustentar financeiramente por meio do samba. Dessa forma, a profissionalização pode ser vista como uma maneira de fortalecer a identidade do sambista e garantir a continuidade do gênero musical em um contexto econômico desafiador. Por isso, diante de todos os depoimentos, o trabalho do Museu do Samba considera justamente não apenas preservar a história do samba, como também traz o compromisso social com os sujeitos desta

referência cultural, tirando-os da informalidade e capacitando para o exercício daquilo que eles têm como modo de vida: o samba.

Dessa maneira, o projeto **O SAMBA AINDA É** fecha este ciclo, porém não declara um encerramento definitivo, pois existe a possibilidade – se for intenção do Museu – em dar continuidade, colhendo depoimentos de outras personalidades que apontem a importância deste Centro de Referência tão fundamental para a preservação da memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro e seus detentores. Enquanto isso, a presente dissertação se aproxima de seu final, ao dar início em seu terceiro e último capítulo voltado a reunir e refletir sobre as ações do Museu do Samba pertinentes aos “Caminhos” de Salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, a partir dos depoimentos recolhidos pelo projeto **O SAMBA AINDA É**, em conjunto de outras fontes documentais e bibliográficas: notícias, publicações, gravações, acervo e pareceres.

3. NOS CAMINHOS DA SALVAGUARDA

Desde 1936, Mário de Andrade já apontava preocupação quanto ao conceito de patrimônio, pois acreditava que deveria ser algo mais abrangente e plural, para alcançar todas as manifestações da cultura brasileira, indo além do sentido de apenas bens imóveis e móveis com valor histórico e artístico (LONDRES, 2000). Entretanto, Antonio Nogueira (2008) aponta como este ideal do Mário de Andrade foi derrotado, com apenas parte do seu projeto sendo incorporado para o surgimento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, que acarretou no **Decreto-Lei nº 25** (BRASIL, 1937), também conhecido como “lei de tombamento”: único instrumento, vigente na época, de reconhecimento e conservação de bens imóveis e móveis – classificados posteriormente como “patrimônios materiais”.

Embora defendido por arquitetos e artistas plásticos, o tombamento foi perdendo o seu monopólio com o passar do tempo, pois passou a ser entendido que, por ser uma política decorrente das escolas de Arquitetura e Belas Artes, em um período histórico no qual os Acadêmicos e os Políticos – em sua crença de se reconhecerem como “a elite brasileira” – debatiam os assuntos de interesse público com “as portas fechadas” – ou seja, sem consultar os interesses da classe popular –, aquela visão estabelecida quanto ao patrimônio diz respeito ao reconhecimento “quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937).

A premissa do tombamento, segundo a sua legislação de 1937, parte da intenção de promover a conservação se for de interesse público, porém Ulpiano Meneses (2012) aponta o poder público como instituidor do patrimônio cultural, definindo o que se tornaria um bem tombado. Logo, se as decisões são tomadas com “portas fechadas”, como a vontade do povo será feita? Interessante verificar que tais discussões ocorrem durante o período Vargas, cujo governo se voltava às ações políticas para definir o que era “identidade nacional”, embora seja questionado hoje as reais intenções daquele governo⁴⁷. Não é à toa a política de tombamento

⁴⁷ Foi neste período que o samba perde o seu status de marginal, tornando-se a principal referência da cultura brasileira para o mundo, porém cabe ressaltar que este movimento político não se trata do reconhecimento e da

ter envolvido quatro Livros de Tombo⁴⁸, sendo o principal deles, devido ao “valor histórico”, o Livro do Tombo Histórico, que representa bastante os ideais nacionalistas propostos por aquele governo, que também regulamentou as escolas de samba e exigiu, a partir de 1937, que seus enredos fossem voltados aos temas nacionais, exaltando a história oficial do Brasil e seus “heróis”: Pedro Alvares Cabral, Duque de Caxias, Princesa Isabel, Dom Pedro I, etc. (SIMAS; FABATO, 2015).

Foi a partir dos anos de 1970 que o tombamento perdeu a sua hegemonia intacta desde 1937 e passou a ser questionada, quando foi incorporado ao SPHAN, durante a gestão de Aloísio Magalhães, o Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC – e a Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM. Ou seja, o tombamento era a representação dos ideais heroicos nacionalistas vigentes no período Vargas, aos moldes acadêmicos de visão europeia. Enquanto isso, Mário de Andrade seguia a escola dos modernistas com a ideia de se buscar a identidade nacional na cultura popular. Isto significa que o primeiro defendia os valores da história oficial, enquanto o segundo possui uma visão folclorista da cultura popular – um modo bastante equivocado de pensar expressões culturais que são referências de identidade, ação e memória.

A exemplo desta problemática com a pauta modernista, no artigo Laroyê Samba (DUMANI, 2023), ao falar do samba, é explicado como o ideal modernista de antropofagia envolve uma dinâmica de apropriação cultural promovida pela vanguarda paulistana, ligada à cafeicultura e à aristocracia de São Paulo, com abrangência em várias áreas, com o intuito de definir o que seria a identidade nacional (HUNTY, 2023). Apropriação pelo “branco, no sentido de branco, macho mesmo, evidentemente, que tem a ver com o capitalismo” (GONZALEZ, 2020, p. 237). Enquanto isso, a ideia de folclore vem de um lugar fantasioso e mitológico, algo muito distante da materialidade de expressões culturais de grupos importantes para a formação da sociedade brasileira.

Por essa razão, passou-se a questionar o sentido de bem cultural para estabelecer a questão de referência. Ainda se encontra na Constituição (BRASIL, 1988) o uso do termo “bem

promoção das culturas populares, mas sim um processo de apropriação delas, a fim de controlá-las e moldá-las aos interesses do Estado e da Indústria Cultural, afastando-as de suas raízes, embranquecendo-as, pois a maioria delas tem suas origens relacionadas aos negros (SIMAS; FABATO, 2015). A exemplo disso é a imagem da Carmem Miranda “vendida” ao mundo como a representação do Brasil, porém trata-se de uma mulher branca, cantando samba, utilizando de modo estereotipado os adornos e vestimentas de uma “baiana” e explorando a sensualidade em suas atuações.

⁴⁸ Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

cultural” inserido na definição de patrimônio, o que configura, para Maria Tarcila Ferreira Guedes e Luciana Mourão Maio (2016), o resultado de um longo processo de ressignificação que envolve perspectiva multidisciplinar, mas que ainda se encontra em construção. E, por muito tempo, “bem cultural” foi considerada a forma mais adequada devido, principalmente, ao seu uso na Constituição (BRASIL, 1988). Todavia, o termo “bem” remete-se ao sentido de propriedade – a quem pertence – e isto provoca uma compreensão privativa e individualista – “é meu, eu uso, me pertence” –, gerando o próprio questionamento da definição de “detentor”. Enquanto isso, o termo “referência” possui uma carga mais democrática e pública em sua construção de sentido – “é importante para mim, para meu grupo, mas todos tem acesso, basta respeitar” –, o que possibilita a proposta de substituição de “detentor” por “protagonista”: quem são os protagonistas, aqueles à frente de uma referência, que a vivenciam.

Diante disso, como se deve ser considerado uma referência cultural? A partir das discussões propostas por Cecília Londres (2000) sobre as referências culturais como base para novas políticas de patrimônio, que se encontra no **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC** (IPHAN, 2000), a **Portaria nº 200**, de 18 de maio de 2016 (IPHAN, 2016), que dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, estabelece o conceito de “referência cultural” como:

[...] os sentidos e valores, de importância diferenciada, atribuídos aos diversos domínios e práticas da vida social (festas, saberes, modos de fazer, lugares e formas de expressão, etc.) e que, por isso mesmo, se constituem em marcos de identidade e memória para determinado grupo social. (IPHAN, 2016).

Esta noção passou a ser fundamental para dar o primeiro passo em um processo de patrimonialização, pois nem toda referência cultural é um patrimônio, mas todo patrimônio cultural é uma referência, como pode ser observado na definição de “patrimônio cultural brasileiro” presente no artigo 216 da Constituição Federal:

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

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

Com este novo conceito proposto pela Constituição, junto aos debates propostos quanto à preservação dos “patrimônios imateriais” que geraram a **Carta de Fortaleza**⁴⁹ (IPHAN, 1997), passou-se a entender que a compreensão de “referência” não deve ser de valor universal ou nacionalista – “todo o povo brasileiro se identifica com aquilo” –, mas sim quem atribui o valor a determinada referência são sujeitos identificados como portadores dela. Os chamados “detentores” não têm apenas legitimidade para reconhecer ou não a sua referência, mas também possuem autoridade para definir o seu destino (LONDRES, 2000).

Por isso, na política de registro dos Patrimônios Imateriais do IPHAN, foi instaurado o modelo de processo administrativo de Revalidação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil, com a **Resolução nº 01**, de 18 de julho de 2013 (IPHAN, 2013), que analisa como tem sido a tratativa com o patrimônio cultural após o seu registro – os efeitos e as ações de salvaguarda –, para apreciar se é favorável manter o título de patrimônio ou perdê-lo, mantendo apenas o seu registro como uma referência cultural de seu tempo, “considerando, sobretudo, a continuidade do bem enquanto referência cultural que constitui para a memória e a identidade da comunidade detentora” (IPHAN, 2013); ou conforme explica a **Resolução nº 01**, de 3 de agosto de 2006: “demonstre a permanência ou não dos valores que justificaram o Registro” (IPHAN, 2006).

O Registro de Bens Culturais foi o instrumento de reconhecimento de referências como patrimônio cultural brasileiro, pensado para estabelecer uma alternativa capaz de alcançar esta “natureza imaterial” para a qual o tombamento era ineficaz: a salvaguarda. A legitimação do Registro ocorre com o **Decreto nº 3.551**, de 4 de agosto de 2000, que “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências” (BRASIL, 2000).

Então, a partir de 2000, com o estabelecimento do Registro, institui-se a linha imaginária dividindo os patrimônios em imaterial e material, o que abre um “leque” de discussão conceitual, a partir da Constituição (BRASIL, 1988). Quando se lê “bens de natureza material e imaterial” no Art. 216 e se atenta para a conjunção aditiva “e”, duas interpretações são cabíveis: uma opção seria acreditar na existência de dois tipos de bens de naturezas distintas

⁴⁹ De 14 de novembro de 1997, esta carta é oriunda do Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, realizado pelo IPHAN, em comemoração aos seus 60 anos de criação (IPHAN, 1997).

– bens de natureza material e bens de natureza imaterial –; ou, considerar as duas naturezas como dois adjetivos, duas características intrínsecas e inseparáveis dos bens.

Ulpiano Meneses (2012) chegou a fazer uma reflexão crítica sobre algumas premissas orientadoras no campo patrimonial; entre elas, a polaridade entre material e imaterial. Ele defende que “o patrimônio cultural tem como suporte, sempre, vetores materiais” (MENESES, 2012, p.31). Isto pode ser mais facilmente verificado ao se pensar em bens culturais tombados – ditos “materiais” –, pois trazem consigo uma dimensão imaterial de significado e valor, o que para os bens culturais registrados – ditos “imateriais” – pode ser um desafio na tentativa de verificar a dimensão material para a sua realização.

Por exemplo, as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro são uma referência cultural registrada no Livro das Formas de Expressão, devido ao reconhecimento da sua natureza imaterial, intangível. Contudo, esta intangibilidade se materializa na performance: no corpo que dança, na voz que canta, no tambor tocado, na batida das mãos, na roda formada, no chão riscado, na fantasia vestida, no desfile apresentado... As culturas africanas e indígenas se cruzam por serem predominantemente orais e gestuais, ao fazerem do corpo um local e ambiente da memória, por excelência (MARTINS, 2021).

De modo geral, Ulpiano Meneses (2012) também reflete sobre isso, a partir da percepção de um conhecimento corporificado, uma memória corporificada, que o leva a entender as diferenças entre “patrimônio material” e “patrimônio imaterial” não como “ontológicas, de natureza, mas basicamente operacionais” (MENESES, 2012, p.31). Portanto, quando se fala da premissa de promover medidas de proteção específicas aos bens culturais – classificados “imateriais” – que não são alcançados pelas premissas do tombamento, isto não significa que estejam sendo criadas duas categorias de patrimônio – embora algumas instituições deem a entender isso –, mas sim dois caminhos de preservação.

Aliás, atualmente, já se discutem, no campo patrimonial, alternativas para consolidar um único caminho ao invés de duas formas distintas que reforçam a falsa dicotomia, porém falar sobre estes conceitos significa entrar em um campo de disputa, cujos pontos de vista divergem e até se colidem, o que promove mais espaço para reflexões, ao invés de conclusões “definitivas”. Dessa maneira, enquanto não houver uma operação unificada consolidada, cabe aos pesquisadores discutirem o assunto e aos técnicos aplicarem o que diz a lei, com respeito aos “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988).

Retomando a legislação. Em 19 de agosto de 2003, por meio do **Decreto nº 4.811** (BRASIL, 2003), foi inserido na estrutura organizacional do IPHAN, o Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais – que foi revogado no ano seguinte, por meio do **Decreto nº 5.040**, de 7 de abril de 2004 (BRASIL, 2004), instituindo o **Departamento do Patrimônio Imaterial** como parte da estrutura organizacional do IPHAN que permanece em seu regimento até os decretos mais recentes – **Decreto nº 11.178**, de 18 de agosto de 2022 (BRASIL, 2022). Posteriormente, com a **Resolução nº 01**, de 3 de agosto de 2006 (IPHAN, 2006), o presidente do IPHAN, Luiz Fernando de Almeida, na qualidade de Presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, resolve, segundo o seu Art. 1º: “determinar os procedimentos a serem observados na instauração e instrução do processo administrativo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” (IPHAN, 2006). Neste documento, é instituído que o dossiê de Registro⁵⁰, em conjunto com “o material produzido durante a instrução técnica do processo, será examinado pelo Iphan, que emitirá parecer técnico” (IPHAN, 2006) e, assim, caberá ao Conselho Consultivo deliberar aprovando ou não o Registro.

Nesta mesma resolução de 2006, a salvaguarda também é citada, passando a ser legitimada nas discussões do campo patrimonial brasileiro, por influência, principalmente da **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial** (UNESCO, 2003), realizada em Paris, que determina a instrução de Salvaguarda para todos os bens culturais classificados como patrimônio cultural imaterial⁵¹. Nesta carta patrimonial, o conceito de “salvaguarda” ficou estabelecido como:

[...] as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos. (UNESCO, 2003).

⁵⁰ No Artigo 11 da **Resolução nº 01**, de 3 de agosto de 2006, fica definido que o dossiê de Registro é composto por: “I. texto, impresso e em meio digital, contendo a descrição e contextualização do bem, aspectos históricos e culturais relevantes, justificativa do Registro, recomendações para sua salvaguarda e referências bibliográficas; II. produção de vídeo que sintetize os aspectos culturalmente relevantes do bem por meio da edição dos registros audiovisuais realizados e/ou coletados; III. fotos e outros documentos pertinentes.” (IPHAN, 2006).

⁵¹ A Convenção foi promulgada pelo então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, por meio do **Decreto 5.753**, de 12 de abril de 2006 (BRASIL, 2006). Inclusive, o IPHAN considera que a sua Política de Patrimônio Imaterial foi influência direta para a elaboração da Convenção (IPHAN, 2020), embora a Salvaguarda já era um assunto abordado pela UNESCO anteriormente com a **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular** (UNESCO, 1989).

No Art. 5 da **Resolução nº 01** (IPHAN, 2006), é estabelecido a criação da Câmara do Patrimônio Imaterial, no âmbito do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, tendo como uma de suas funções: “I. colaborar com o Iphan na formulação e implantação da política de salvaguarda da dimensão imaterial do patrimônio cultural;” (IPHAN, 2006). Dessa maneira, a discussão quanto à implementação voltada para a preservação, ampla divulgação e promoção dos bens registrados – presente desde o **Decreto nº 3.551** (BRASIL, 2000) – passa a ser denominada de Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial.

Tempos depois, surge a Coordenação-Geral de Salvaguarda – dentro do Departamento de Patrimônio Imaterial - DPI –, no **Decreto nº 6.844** (BRASIL, 2009)⁵², responsável por elaborar, em 2015, o **Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados** (IPHAN, 2015) – publicado em anexo pela **Portaria nº 299** (IPHAN, 2015). A função deste Termo é apresentar “as diretrizes para a atuação das Superintendências Estaduais do IPHAN com os bens culturais Registrados pertencentes a suas circunscrições” (IPHAN, 2015). Por fim, outros dois documentos de referência sobre salvaguarda são: **Portaria 200** (IPHAN, 2016)⁵³ e **Manual de elaboração de Planos de Salvaguarda** (MIRANDA; KLEIN; MORAIS, 2022).

Em meio a esta extensa historicidade das políticas de Patrimônio Imaterial e da Salvaguarda, o processo de registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro se configura como precursor, pois o seu desenrolar aconteceu entre 2004 e 2007, justamente quando os primeiros decretos, portarias e resoluções estavam sendo publicados. Por exemplo, a elaboração do dossiê, com material impresso e digital, produção de vídeo documental e coleta de fotos e outros documentos, veio com a **Resolução nº 01** (IPHAN, 2006) – ou seja, durante o processo de instrução técnica, pesquisa e documentação, a equipe responsável precisou se desdobrar de maneira a suprir as novas exigências apresentadas. Estes e outros contratemplos⁵⁴ não impediram que, em 29 de novembro de 2007, no evento de comemoração aos 70 anos do IPHAN, o Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, acompanhado do Ministro da

⁵² Revogado em 2017, pelo **Decreto nº 9.238** (BRASIL, 2017), não menciona mais a Coordenação-Geral de Salvaguarda.

⁵³ Esta Portaria, que dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, estabelece os princípios, diretrizes, processos e instrumentos que compõem a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em nível federal como parte constituinte do Programa, traduzindo “seus objetivos, princípios e diretrizes na forma de política pública” (IPHAN, 2016).

⁵⁴ Abordados ao longo da tese de doutorado de Nilcemar Nogueira, intitulada **O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca** (NOGUEIRA, 2015).

Cultural Gilberto Gil, entregasse a titulação de reconhecimento das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro⁵⁵ nas mãos de Nilcemar Nogueira, fundadora do Centro Cultural Cartola, principal responsável pelo pedido e pesquisa para o registro. Outro elemento interessante capaz de exemplificar o seu pioneirismo é por ter sido um dos primeiros registros a incorporar as recomendações de salvaguarda durante o processo, que também foi incorporado ao dossiê pelo Art. 11 da **Resolução nº 01** (IPHAN, 2006).

O dossiê das **Matrizes do Samba no Rio de Janeiro** (IPHAN, 2014) – finalizado em 2006, e editado em 2014 para a sua publicação oficial pelo IPHAN em versão digital e de capa dura – possui um conjunto de recomendações para a salvaguarda tendo por base as sugestões e demandas apresentadas pelos sambistas ao longo da pesquisa para a elaboração, com o intuito de ser um embasamento para compor o seu plano de salvaguarda. O dossiê é o principal documento de referência para apresentar o patrimônio registrado pelo IPHAN, resultado de uma extensa pesquisa, porém é importante encontrar tais recomendações inseridas no dossiê por não ser apenas um instrumento teórico de embasamento, mas uma exposição quanto à necessidade de se pensar o que fazer após o registro.

Conforme é explicado no **Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados** (IPHAN, 2015), a salvaguarda passou a ser compreendida como um processo, e não como um fim em si mesma.

Processo este que deverá resultar por um lado na autonomia dos detentores e, por outro, na sustentabilidade do bem cultural e de sua salvaguarda. Ou seja, com o desenrolar da salvaguarda a expectativa é de que os detentores estejam mobilizados para identificar com maior profundidade a situação na qual o bem cultural se encontra, reconhecer eventuais problemas que enfrentam para a continuidade da prática, identificar aspectos da produção que precisam ser mais valorizados, assim como desenvolver estratégias para resolução de tais questões, planejar formas de execução, buscar e atuar por meio de parcerias.

Por isto, concomitantemente a mobilização dos detentores, outros atores deverão ser agregados ao processo. Embora o reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil seja uma competência do IPHAN, o bem cultural Registrado é um bem de interesse público e, por este motivo, instituições públicas municipais e estaduais deverão estar comprometidas com sua salvaguarda, assim como aqueles órgãos que desenvolvem políticas consoantes ao bem cultural e demais instituições interessadas, como universidades, organizações não governamentais, etc. (IPHAN, 2015).

⁵⁵ Entretanto, cabe apontar que, segundo consta na sua Certidão (DPI-IPHAN, 2007), a data oficial de registro é 20 de novembro de 2007.

A partir disso, pode-se compreender como a falta de apoio dos órgãos estaduais e municipais, das instituições públicas, e das universidades e das organizações não-governamentais é um problema nítido para a salvaguarda, mas não é maior que a falta de mobilização de seus “detentores”. O que justifica Vinicius Natal, em seu depoimento (DEP.SAE_005, 2023), falar sobre o desafio da salvaguarda ser o convencimento dos sambistas em prol da preservação da memória do samba e de seus ancestrais como forma de manutenção e sobrevivência da sua própria cultura⁵⁶. Em outras palavras, trata-se de preservar os seus valores.

Aliás, se anteriormente quem estabelecia o sentido de valor era a visão técnico-científica das instituições acadêmicas e do Estado, o campo do patrimônio cultural mais recente, como Ulpiano Meneses (2012) aponta, passou a lidar com a questão do sentido de valor de modo decorrente das práticas sociais determinadas por certas sociedades, grupos sociais, comunidades, etc. Isto ocorre devido à inserção do sentido de valor cultural e seus componentes – valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos – dentro dos critérios de compreensão de um patrimônio⁵⁷, que não se opõe ao valor econômico⁵⁸ (MENESES, 2012). Além disso, por não serem adventos da genética, mas sim uma criação de seus meios, os valores encontram-se em um espaço de conflitos e disputas, onde podem ser propostos, recusados e transformados, inseridos no campo da cultura e do patrimônio, que é um lugar político devido à sua relação intrínseca com o interesse público, da garantia de direitos e cidadania (MENESES, 2012).

Todavia, se pensar neste campo político em que a garantia de direitos e cidadania é uma pauta, pode-se propor o seguinte questionamento: em um país onde a população negra foi desumanizada por séculos, como se debate a garantia de direitos a quem não era considerado cidadão, nem sequer humano? Por esse motivo, quando se fala sobre patrimônios “afro-

⁵⁶ Como também defende Rachel Valença: “Salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial é apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência.” (VALENÇA, 2009, p.28).

⁵⁷ Nesse aspecto, Ulpiano Meneses (2012) alerta sobre o perigo de cair em uma dinâmica mecanizada de identificação de bens culturais devido ao uso exclusivo do sentido de valor cultural. O que permite enxergar como a autenticidade da referência deve ser levada em consideração, pois a identificação de cada referência necessita de diferentes percepções, respeitando a própria individualidade de seu surgimento e sua vivência.

⁵⁸ Segundo Ulpiano Meneses (2012), existe oposição entre a lógica da cultura e a do mercado, porém o valor cultural e o valor econômico não se opõem, pois existe uma dimensão econômica em um bem cultural e, de semelhante modo, há uma dimensão cultural no bem econômico. O samba é um exemplo disso, pois o seu valor econômico é inegável, permitindo a ascensão financeira de sambista, assim como o próprio Estado se beneficia dele no Carnaval, porém a lógica do mercado já é um perigo, por colocar em risco as tradições, que vão sendo apagadas gradativamente a partir do interesse de adequar o samba a esta lógica mercadológica.

brasileiros”, requer a introdução do racismo ao debate. O Brasil, por quase 400 anos, foi território de escravidão e tortura do povo preto traficado do continente africano. No ponto de vista legislativo, a escravidão encerra-se em 1888, porém, até os dias atuais, permanecem as “feridas abertas”. Conclui-se isto a partir da percepção de como estes recém-libertos foram largados nas ruas e, a partir daí, foram experienciando as diversas formas de preconceito e discriminação que o racismo proporciona na sociedade brasileira. Não tinham direto à moradia, nem à escola, nem ao trabalho justo, nem ao voto e nem de se expressar livremente.

Cabe destacar a privação do direito de se expressar, pois muitos negros foram presos por estarem tocando para os seus orixás, participando da roda de capoeira, ou até cantando samba. O Movimento Eugenista Brasileiro acreditava na “purificação da raça brasileira” por meio de seu embranquecimento a partir do incentivo de imigração europeia. Contudo, a História mostra como o povo preto resistiu a todas as tentativas de apagamento: tentaram clarear as suas peles, encarcerá-los nas prisões, impedir suas expressões culturais e religiosas, etc. Nada adiantou. Pelo contrário, como Lélia Gonzalez explica, o racismo persiste com a população branca tratando os negros como “outro”, até a hora de falar de samba, tutu, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora, como se fossem “coisas nossas” (GONZALEZ, 2020, p.91). Gonzalez também chega a pontuar que, apesar do racismo vigente, a valorização das africanas enquanto mães, no Brasil, permitiu manter viva a chama dos valores culturais afro-brasileiros que transmitiram a seus descendentes, fazendo os brancos brasileiros falarem “pretuguês”, o português africanizado, e só conseguirem afirmar “como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura” (GONZALEZ, 2020, p.203).

Para chegar a este entendimento da luta do povo preto na história brasileira, foi necessário o levante de movimentos negros em prol da luta contra o racismo. Entre eles, cabe citar o Movimento Negro Unificado, fundado em 1978, no mesmo período no qual se estava questionando o entendimento de patrimônio, que se encontrava a serviço de modo quase exclusivo às referências europeias e católicas das “elites” brasileiras. Com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais em 1975, o surgimento do Movimento Negro Unificado, além da instituição, em 1982, do Projeto **Mapeamento de Sítios e Monumentos Religiosos Negros da Bahia**⁵⁹, foi possível ocorrer, em 1984, o primeiro tombamento de um espaço de

⁵⁹ O MAMBA possibilitou o mapeamento de aproximadamente dois mil centros de culto afro-brasileiros em Salvador, por meio de convênio entre a Fundação Nacional Pró-Memória, Prefeitura Municipal de Salvador e a Fundação Cultural do Estado da Bahia (LIMA, 2014).

religiosidade afro-brasileira, o Terreiro de Casa Branca – Ilê Axé Iyánassôoká – no Estado da Bahia.

Posteriormente, com a chegada da Constituição de 1988 e a instituição do Registro de Patrimônios Imateriais, em 2000, as culturas afro-brasileiras receberam uma maior visibilidade, pois, como defende o artigo 216 (BRASIL, 1988), são consideradas patrimônio as referências de identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Como explica Azoilda Trindade (2010), o que se entende por “brasilidade” é concebida pela participação, presença e influência da população negra. E, se retomar o sentido da importância do valor para a compreensão de um patrimônio (MENESES, 2012), Azoilda Trindade (2010) torna-se uma importante personalidade – embora não reconhecida no campo patrimonial – por estabelecer quais são os valores que as referências culturais afro-brasileiras possuem e evidenciam a importância da população negra na construção da brasilidade. A exemplo disto, no artigo **Laroyê Samba** (DUMANI, 2023), aplica-se este conceito às Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.

Somado a isto, Alessandra Rodrigues Lima (2014) propõe o seguinte:

É justamente a especificidade da trajetória histórica das expressões afro-brasileiras e seus significados simbólicos que são indicados como as principais justificativas para a sua inserção no conjunto de bens representativos “cultura nacional”. A importância do debate racial no campo da salvaguarda de bens culturais imateriais afro-brasileiros, nesse sentido, aparece como um aspecto fundamental, principalmente se considerarmos a sua importância na elaboração das narrativas utilizadas para justificar o registro desses bens culturais. (LIMA, 2014).

Além da sua relevância, a intenção pelo processo de patrimonialização de uma referência cultural deve partir também da necessidade de sua preservação – no caso dos patrimônios classificados como “imateriais”, a salvaguarda. A exemplo disso, se pegar o registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro para ser analisada, observa-se como não se trata apenas de um reconhecimento de valores – seja de sociabilidade (IPHAN, 2014) ou dos valores civilizatórios afro-brasileiros (TRINDADE, 2010). Isto também é uma preservação de uma referência, diante da apropriação cultural (WILLIAM, 2020) decorrente do racismo vigente na sociedade brasileira.

Completaram-se 20 anos, em 2023, da existência da **Lei 10.639** (BRASIL, 2003), que obriga o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira em todas as escolas públicas e particulares

em território brasileiro, mas que ainda não está em plena vigência, pois existe muita resistência contra a sua implementação, exemplificando como o processo de se pensar legislações para reparação histórica tem grande dificuldade de ser alcançada – e quem dirá aplicada. No Brasil, a libertação dos escravizados foi um ato burocrático, mas o racismo permanece como um pilar da sociedade brasileira, que segue à risca o sentido de Democracia Racial no discurso, mas reproduz o racismo em todos os âmbitos. Da piadinha com o cabelo crespo durante à infância até o encarceramento em massa e o genocídio da população negra jovem periférica, o Brasil segue a “cartilha” de “nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país” (HINO..., 1890).

Ter a lei é importante? Sim. A valorização é necessária? Com certeza. Contudo, a valorização não basta. No campo patrimonial, não se discute apenas o reconhecimento, mas também “o que” e “como” preservar. Do que adianta “valorizar” para ser tratado como um folclore brasileiro? Folclore no sentido de “cidadania lúdica” atribuída aos negros, como Conceição Evaristo explica:

Há uma tendência na sociedade brasileira de reconhecer a influência das culturas africanas e afrodescendentes no Brasil, mas reconhecer em determinados campos. Então, se reconhece muito bem a questão da culinária, a questão da música, mas há uma dificuldade de reconhecer essa influência africana, por exemplo, na literatura ou na cultura assim como pensadores. É como se o negro, e aí eu estou repetindo até a frase de Jurema Batista: é como se o negro só tivesse uma cidadania lúdica. Quando ele sai dessa cidadania lúdica e vai para a área do pensamento, vai para a área de produção do saber, vai para a área da intelectualidade, então, há uma tendência: ou embranquece esse negro, como foi feito com Machado de Assis, ou ele vai passar por uma série de dificuldades, como o grande poeta simbolista Cruz e Souza, que sofreu muito em função da cor. (EVARISTO, 2016).

Este entendimento de Jurema Batista, citado por Evaristo (2016), expõe a tratativa dada à intelectualidade negra, como se houvesse apenas o encantamento e a ludicidade da cultura africana, ao cantar, dançar e tocar tambor, mas, na verdade, também são aptos a escrever, exercer medicina, fazer política (EVARISTO, 2017) e, por isso, cobram o reconhecimento de sua intelectualidade. De certa maneira, tem relação com o projeto modernista antropofágico e a ideia da miscigenação, que defendia a premissa da Democracia Racial, tratando as culturas negras e indígenas como se fossem “coisas nossas” (GONZALEZ, 2020), mas possuía uma “linha imaginária” bem definida, delegando a intelectualidade aos brancos, enquanto a ludicidade da cultura popular era delegada aos negros e indígenas.

A fala de Conceição Evaristo não é uma situação isolada, mas integra um processo político, social, histórico e cultural do Brasil. As referências, assim como o próprio povo negro que as criou, sofrem com o racismo espalhado em toda a estrutura da sociedade brasileira. Quando não sofrem apropriação cultural, são vítimas de perseguição, principalmente as referências relacionadas às religiões de matriz africana – o que desmistifica a ideia rasa de “intolerância religiosa”, para destacar o verdadeiro problema social: o racismo religioso. Portanto, falar de patrimônios “afro-brasileiros” não é também uma simples questão de preservar uma referência, porém se refere a pensar em alternativas concretas de salvaguarda como instrumento de combate ao racismo, pois, nas palavras de Luciane Barbosa de Souza (2019), “o que não salvaguarda, o racismo leva”.

Desta percepção das tensões políticas e sociais, entende-se o motivo da importância de se pensar um plano de salvaguarda a partir das demandas existentes e da historicidade da referência cultural. O que também justifica a existência do processo de revalidação – previsto desde o **Decreto nº 3.551** (BRASIL, 2000) –, por não possuir apenas o objetivo de julgar se o título de patrimônio é mantido ou não, após 10 anos de seu registro. A sua outra finalidade é servir como uma ferramenta de balanço: para verificar como se desenvolveu o plano de salvaguarda, se precisa ser revisado ou necessita criar um novo, a partir da percepção de suas recentes demandas.

No caso das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, as propostas de seu plano de salvaguarda foram elaboradas no II Seminário Samba Patrimônio Cultural do Brasil, em 2009, e se encontram publicadas no artigo da Nilcemar Nogueira para uma das edições da **Samba em Revista** (NOGUEIRA, 2009). Dividida em 5 eixos, as propostas passam pelos campos da pesquisa, documentação, educação patrimonial, produção, difusão, fomento, proteção, entre outros. Nesta circunstância, foi priorizada a implementação do programa de memória, visando a coleta de depoimentos, devido à idade avançada dos pioneiros do samba e pelos poucos registros existentes (NOGUEIRA, 2015). A partir disso, reuniões foram sendo promovidas para debater este assunto de interesse dos sambistas – destaque à reunião realizada na sede do Centro Cultural Cartola, em 29 de maio de 2010, na qual os Conselheiros foram empossados e houve a apreciação das diretrizes do Plano de Salvaguarda das Matrizes do Samba (NOGUEIRA, 2015).⁶⁰

⁶⁰ Embora seja interessante se debruçar sobre todo o processo institucional quanto ao estabelecimento do Conselho do Samba e as suas reuniões, não cabe se estender neste assunto na presente pesquisa voltada a apresentar as ações do Museu do Samba e promover discussões a partir disto. Por esse motivo, a quem possa interessar, fica a

Outro resultado dos debates promovidos, foi o entendimento da necessidade de transformar o Centro Cultural Cartola em Museu do Samba, em 2015, para estabelecê-lo de modo concreto como um Centro de Referência deste Patrimônio, ao invés de remeter apenas ao Cartola, esta personalidade tão importante para a comunidade de Mangueira. Quanto a isso, a única preocupação era a receptividade da fundadora do Museu e neta do Cartola, porém Nilcemar Nogueira compreendeu esta ação não como um afastamento da instituição de seu objetivo primário em preservar e difundir a memória do Cartola, mas sim uma ampliação deste objetivo, estendido a todos os sambistas, principalmente às personalidades importantes para a história das matrizes do samba carioca e de todo país, tendo em mente a relevância nacional e internacional do samba (DEP.SAE_001, 2023).

O surgimento do Museu do Samba, em 2015, impactou significativamente os sambistas, como alguns declararam em entrevista à Superintendência do IPHAN-RJ, durante o evento realizado na sede do museu para celebrar este momento de transição:

DORINA: – Nelson Sargent, Aluisio Machado, Tia Surica: são personagens vivos contando a história desse samba. É isso que a gente não pode deixar escapar pelas mãos. A gente tem que segurar. Fazer que nem a Nilcemar e muitas pessoas tão fazendo hoje pra deixar a cultura do samba viva permanentemente. Esse Museu é uma etapa disso tudo.

ALUISIO MACHADO: – É preciso que o samba fique registrado, que as coisas do samba fiquem registradas e não fiquem pro passado.

TIA SURICA: – Nós temos que lutar pelo samba. Então, pra mim, é muito importante eu estar participando desse evento aqui hoje.

NELSON SARGENTO: – Eu sou o cara que disse que o samba agoniza mas não morre. Não morre por causa disso: alguém sempre socorre. E o Museu do Samba é um socorro da melhor qualidade pra cultura do samba.

RUBEM CONFETI: – O samba vive sempre muito disperso. Tudo muito disperso. A história, as pessoas vão passando. A história vai morrendo. E o Museu vai perpetuar a história; vai dar possibilidade, inclusive, que se estude, que se observe.

MOYES MARQUES: – Organizar tudo isso, catalogar, facilitar a vida de quem tá aprendendo, de quem tá chegando. Deixar isso para a posteridade. É que tem muita coisa até pra gente que trabalha com o samba aprender, ainda mais pra quem não sabe, pra quem não vive essa cultura, essa filosofia.

HAROLDO COSTA: – O Museu veio preencher uma enorme lacuna que existe na vida cultural do Rio de Janeiro e do Brasil, que é a existência de um local aonde o samba seja cultuado, os seus personagens sejam lembrados, festejados, aonde tudo que o samba inclui esteja presente, à disposição das pessoas. (IPHAN RJ, 2015).

recomendação de leitura da tese de doutorado da Nilcemar Nogueira, intitulada **O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca** (NOGUEIRA, 2015).

Dito isso, nota-se a importância de se desenvolver e discutir planos de salvaguarda – considerando a salvaguarda como processo (IPHAN, 2015) –, porém as recomendações são a fonte primária para a criação, implementação e revisão dos planos propostos, pois o caráter de sua concepção envolve os “detentores” da referência cultural e os argumentos que justificaram e fundamentaram o registro. Por esse motivo, em diálogo com a análise dos pareceristas no processo de revalidação (COTEC IPHAN-RJ, 2021) e os depoimentos cedidos ao Projeto O Samba Ainda É, os subcapítulos a seguir, divididos pelos 3 eixos das recomendações – aqui chamados de “caminhos” –, identificam as principais contribuições do Museu do Samba pertinentes aos “caminhos” de salvaguarda recomendados no dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN, 2014).

3.1. Pesquisa e Documentação

O primeiro caminho denominado **Pesquisa e Documentação** propõe incentivo a pesquisas de campo e pesquisas históricas, produção de estudos biográficos e mapeamento e descrição da formação e do crescimento das comunidades de sambistas na cidade do Rio Janeiro e região metropolitana, além de levantamento da produção musical e formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro (IPHAN, 2014). Tais recomendações, aliás, permanecem até a atualidade. Por exemplo, em relação ao mapeamento, consta no Parecer da Revalidação (COTEC IPHAN-RJ, 2021) que, enquanto falavam da identificação dos detentores e espaços ligados às Matrizes do Samba, os detentores ali presentes foram questionados sobre a pertinência de um mapeamento atualizado destes espaços e todos reconheceram a necessidade desta medida. Os pareceristas enfatizaram, próximo do término do documento, quais seriam algumas especificidades, com o devido detalhamento, abordadas no mapeamento:

[...] as escolas de samba do grupo especial e dos grupos de acesso; os locais em que se pratica o samba de terreiro; os espaços nas quais existem rodas de partido-alto; demais espaços simbolicamente representativos para a cultura afro-brasileira que se relacionam às Matrizes do Samba. (COTEC IPHAN-RJ, 2021).

Os técnicos deste parecer concluem com o apontamento da necessidade de se realizar periodicamente o mapeamento, em prol de manter atualizado o status de permanência ou extinção destes espaços para os detentores, o Museu do Samba, o Conselho do Samba e o próprio IPHAN. Contudo, exercendo o papel de técnicos da instituição, os pareceristas destacam a contribuição desse tipo de informação para “entender se existe algum tipo de padrão relacionado aos locais que deixam de existir ao longo do tempo” (COTEC IPHAN-RJ, 2021). Portanto, o mapeamento é um instrumento para acompanhar este bem cultural e verificar se precisa ser formulado algum plano de salvaguarda, para atuar contra os “padrões de extinção” destes lugares, geradores de impactos negativos. O mapeamento, então, viria a calhar para servir de instrumento para sistematizar, de modo ilustrativo e prático, os planos e as ações de salvaguarda, se fosse interesse da comunidade envolvida; e os pareceristas concordam com isto. O desafio diante dessa avaliação, segundo comentários de integrantes da equipe do Museu do Samba, é a falta de colaboradores, para manter um grupo voltado para essas ações, ainda mais por elas precisarem ser revistas e alinhadas periodicamente (COTEC IPHAN-RJ, 2021).⁶¹

Outro exemplo é sobre o levantamento da produção musical. Na posição de compositor, Igor Leal enxerga a necessidade de se pesquisar e registrar as antigas composições – algumas até perdidas – e as autorias, pois há compositores, por exemplo, que não assinaram as suas próprias composições e o Igor deixa como sugestão a proposta de um projeto para conhecer os compositores de samba, pesquisar quais foram as suas composições e participações, averiguar o motivo por não terem assinado ou não terem recebido o devido crédito (DEP.SAE_004). Ele também acrescenta em seu argumento a importância da internet como forma de facilitar a viabilidade de pesquisa e dar visibilidade a estes compositores, que nem sempre estão nas fichas técnicas das músicas.

Com esta fala de Igor Leal, pode-se refletir sobre o papel da internet nesta pesquisa e documentação. Na época do processo de patrimonialização, a internet não era uma pauta, pois o acesso a ela não era popular⁶² como se pode perceber hoje em dia. Contudo, a pandemia do Covid-19 abriu espaço acerca desta questão em diversos âmbitos como a produção dos depoimentos. O projeto de história oral do Museu – o Memória das Matrizes – pode ser considerado o maior conjunto de depoimentos de sambistas no Brasil. O seu valor é

⁶¹ Contudo, vale ressaltar que já houve recentemente a proposta de promover um novo mapeamento – inclusive, por meio de consulta pública –, porém não foi atendida pela coordenação.

⁶² Se diz popular, e não acesso democratizado, tendo em vista que, em 2022, foi constatado o número de 36 milhões de brasileiros sem acesso à internet (RODRIGUES, 2023).

imensurável, porém ao se atentar ao seu histórico de registros⁶³, percebe-se como há uma variação de registros anuais bastante inconstante e significativa. Inclusive, cabe destacar que todos os registros são decorrentes de alguma parceria, seja com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, a Petrobras, a Universidade Federal Fluminense - UFF, o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, o forLAR⁶⁴, ou, principalmente, o IPHAN.

Tal inconstância tem relação, de certa forma, com o surgimento ou falta de parcerias em prol deste tipo de ação, tendo em vista o custo técnico em equipe e equipamento audiovisual. Este fenômeno poderia até ser interpretado como algo simples – ou até irrelevante –, e não é. Para exemplificar, em 3 de janeiro de 2024, faleceu o puxador Quinho. Ele não era uma pessoa em anonimato. Conhecido por ser a voz principal do Acadêmicos do Salgueiro por muitos anos, ele é considerado uma das vozes mais marcantes na história do carnaval. Inclusive foi ele quem cantou um dos maiores clássicos das escolas de samba: “Peguei um Ita no Norte”, enredo do Acadêmicos do Salgueiro em 1993 – além de “Festa Profana”, da União da Ilha do Governador em 1989. Todavia, com o seu falecimento, o Museu não tinha a possibilidade de postar alguma fala dele em sua homenagem nas redes sociais, pois não tinha no acervo; ou seja, não havia sido feita a gravação de seu depoimento. Aliás, o único depoimento interessante registrado, o qual Acadêmicos do Salgueiro compartilhou em suas redes sociais, foi uma entrevista recente realizada pela TV Globo.

Toda esta narrativa precisou ser pontuada para retomar o assunto do papel da internet neste contexto. O projeto **O Samba Ainda É** serviu de exemplo para demonstrar como a internet pode ser um instrumento para a gravação dos depoimentos de modo independente, pois a falta de recursos e o distanciamento não deveriam ser empecilhos pondo em risco o registro de um depoimento importante – por causa de falecimento, por exemplo – à espera de um “milagroso” edital ou parceria. Aliás, a qualidade de gravação pode não ser a mesma proporcionada por equipamentos profissionais e operadores contratados por editais, porém permitiria uma autonomia ao Museu para realizar sem altos custos.

Entretanto, também se verificou o aspecto burocrático na produção destes depoimentos que envolve a categorização dos depoentes e a submissão ao Conselho do Samba, que surgiu

⁶³ 2009 - 38 dep.; 2010 - 4 dep.; 2013 - 20 dep.; 2014 - 26 dep.; 2015 - 20 dep.; 2017 - 18 dep.; 2018 - 13 dep.; 2019 - 15 dep.; 2020 - 2 dep.; 2021 - 7 dep.; 2022 - 6 dep. (Dados coletados diretamente com o Museu).

⁶⁴ forLAR (*for Latin America Recovery*): organização social internacional sem fins lucrativos voltada a investir, monitorar e mensurar o resultado de projetos de grande impacto na américa latina, direcionados para ações de causas humanitárias e preservação do patrimônio histórico e cultural.

na época do processo de Patrimonialização. Pensar na categorização é necessário, pois observa-se pelo histórico dos depoimentos a presença de personalidades enquadradas a específicas categorias – compositor, mestre-sala, porta-bandeira, mestre de bateria, etc. –, mas não abrange outras também importantes como a dos integrantes e fundadores de rodas de samba e a de cantoras sambistas. Alcione, Leci Brandão e Dona Ivone Lara prestaram depoimentos ao Museu, porém não por serem cantoras sambistas, mas sim por outras contribuições para a história do samba. Isto leva ao questionamento: qual é o tipo de contribuição validado por quem escolhe?

Este tipo de pergunta é feita devido, primeiramente, à existência de diferentes tipos de contribuição: produção artística e intelectual, participação em decisão política, liderança social, fundador de alguma comunidade, visibilidade midiática e até pela sua simples presença, pela representatividade de estar ali em ação⁶⁵. Além disso, o crivo principal tem sido o Conselho do Samba, no qual não se encontra no seu funcionamento ideal, levando a decisão de tomar novos depoimentos a um lugar burocrático. Ou seja, discutir sobre esta situação é crucial diante da idade avançada de muitos sambistas, sem contar o aumento de demanda pela falta de periodicidade – quanto mais o tempo passa, novos sambistas surgem com suas várias histórias a serem registradas. Esta ausência de regularidade não representa um enfraquecimento do projeto, mas é algo que deve ser levado em consideração se o Museu quiser se manter como um atual Centro de Referência.

Em seu site oficial, o Museu do Samba informa que o seu acervo possui mais de 45 mil itens. Entre eles: fantasias, livros, imagens, documentos, depoimentos, etc. Como Vinicius Natal destaca em seu depoimento (DEP.SAE_005), ele considera este acervo como o maior em território nacional cuja temática é samba. Boa parte dele foi adquirido por doação de várias personalidades que viram no Museu uma oportunidade de conservar os seus objetos pessoais e, a partir daí, preservar a sua memória como sambista. Por exemplo, podem ser citados como objetos integrantes deste conjunto: as vestimentas de Aluísio Machado, as fantasias de Zé Paulo, etc.

⁶⁵ Isto não significa que a pessoa se entenda como um ícone representativo ou concorde com esta percepção, porém não é algo que deveria ser ignorado. Muitas pessoas sofrem preconceito e são marginalizadas e excluídas da sociedade, como pessoas LGBTQIA+ ou pessoas com deficiência, mas ao ocuparem espaços de destaque dentro da comunidade do samba, os seus depoimentos registrados servem para exaltar a presença e a resistência destes corpos diante uma sociedade que os marginaliza.

Todavia, para ampliá-lo, não se pode contar apenas com doações: aquisição de discos e livros também são fundamentais. O problema financeiro é uma questão a ser considerada, porém uma alternativa mais barata é a aquisição em sebos e feiras livres. Nestes locais, é possível encontrar, por exemplo, discos de samba-enredo dos anos de 1990 por menos de 20 reais. Obviamente, com uma situação financeira apertada, o Museu não tem condições de comprar tudo à sua vista, mas pode ir comprando gradativamente. Esta é uma sugestão bastante simples que não deveria ser ignorada, assim como se deve ater à falha na sua propaganda como Centro de Referência e Pesquisa.

Com o advento das redes sociais, quase todos os serviços – não importa a área – dependem do seu uso como ferramenta de aproximação com o seu público-alvo. Neste ponto, o Museu precisa se readequar sua forma de comunicação nas redes sociais. O Museu é o principal Centro de Referência e Pesquisa das Matrizes do Samba Carioca, porém as suas redes são totalmente voltadas para divulgação das exposições – algo exigido pelos patrocinadores alcançados pelos editais.⁶⁶ Não há publicações recorrentes sobre os documentos, os livros, entre outros itens curiosos que apresentem, a quem possa interessar, o vasto e rico acervo do Museu. Há quem se denomina “pesquisador de samba” e nem tem conhecimento do que pode encontrar ali no Museu, o que leva à questão da necessidade de atualização do banco de dados, que precisa ser de fácil acesso para o pesquisador chegar a esta listagem, entrar em contato com o Museu e verificar qual seria a forma mais adequada de ter acesso ao item.

Aliás, se as recomendações falam de “formação de pesquisadores dentro das diversas comunidades de sambistas do Rio de Janeiro” (IPHAN, 2014), este engajamento na divulgação permitiria a aproximação de diversos pesquisadores que podem se tornar futuros colaboradores deste Centro de Referência. Pensar neste aspecto da formação de pesquisadores acaba cruzando-se com a importância da criação de Grupos de Pesquisa, pois atuariam justamente como parceiros em prol desta memória do samba carioca, procurando resgatar e registrar a história de muitos sambistas esquecidos ou não valorizados. Soma-se a isto, a ideia de melhorar

⁶⁶ Isto não afeta apenas o aspecto do Centro de Pesquisa e Documentação, como também todo o restante da estrutura do Museu, que sobrevive por meio do seu alcance com o público que se identifica ali. As redes sociais têm sido o principal recurso para atrair público aos espaços de cultura, mas não é a contratação de profissionais e agências de publicidade que resolve isto. Pelo contrário, o treinamento da própria equipe nesse trabalho deveria ser prioridade. Além disso, novamente isto se cruza com a questão financeira, pois não adianta desperdiçar recursos do Museu contratando quem só vai publicar em rede social e não gera nenhum impacto. O que a atual “revolução” das redes sociais demonstrou com mais profundidade é que a produção de conteúdo de qualidade não precisa de uma empresa ou uma mega equipe com histórico profissional. O conteúdo se faz com quem tem conhecimento do assunto, sabe falar com o público e tem criatividade para inovar; para isso, não precisa necessariamente de vários diplomas ou extensas experiências passadas.

o Qualis⁶⁷ da Samba em Revista, a oficial revista do Museu do Samba como estratégia de aproximação de sambistas a publicarem nela – publicações online periódicas com artigos selecionados e publicações físicas em edições especiais. Dessa maneira, é possível atrair pesquisadores interessados para formar grupos e possibilitar a eles uma revista reconhecida e relevante para publicarem os resultados de seus estudos. A exemplo disso, pode-se mencionar Vinicius Natal e Ygor Lioi, ambos graduados em História e, na condição de recém-formados, encontraram no Centro Cultural Cartola / Museu do Samba uma oportunidade de explorar os seus conhecimentos a partir do samba e da cultura afro-brasileira, algo não recorrente dentro dos espaços acadêmicos tradicionais.

Por último – e não menos importante –, a digitalização deve ser um novo nicho de conservação a ser implementado com maior profundidade dentro do Museu. Recentemente, o Museu já fez a transição de gravações em fitas e DVDs para os HDs externos, porém isto também é preocupante. Os HDs externos são objetos frágeis, que podem queimar em qualquer descuido, acarretando na perda dos seus arquivos. Atualmente, os drives, as “nuvens”, têm sido uma alternativa considerada por muitos locais de memória. A Biblioteca Nacional digitalizou grande parte do seu acervo de jornais, deixando-os abertos publicamente para consulta⁶⁸. Dessa forma, propõe-se o uso de recursos de armazenamento em nuvem⁶⁹ como espaços de arquivamento de cópias de segurança e até facilitação para acesso de pesquisadores que se encontram em outros estados ou países.

De modo geral, o caminho **Pesquisa e Documentação** revela como a pauta do uso da internet é um dos seus principais desafios do Museu nesta caminhada. As demais pautas, como aquisição de novos itens, é um fator totalmente ligado às condições financeiras, algo que não depende exclusivamente de decisões tomadas pela direção da instituição – não basta querer, precisa ter recursos. Além disso, apesar das parcerias estabelecidas com algumas universidades, talvez o Museu ainda precise se aproximar mais ainda, chegar junto, chamar para o diálogo – pelo menos, comunicar-se com o corpo discente dizendo “estamos aqui”, pois nem todo docente

⁶⁷ Realizado pelo Capes, o Qualis é um sistema de classificação da relevância das publicações acadêmicas em um periódico. Desse modo, quanto maior relevância das publicações, considera-se maior a relevância da revista onde foi publicada.

⁶⁸ Já a reprodução e o uso de tais documentos só são permitidos mediante solicitação e até pagamento pelo direito de uso.

⁶⁹ Armazenamento em nuvem é o meio de arquivar digitalmente arquivos dentro da rede por meio de um provedor, sendo acessados pela Internet ou rede privada, ao invés do uso de arquivos digitais físicos: pendrives e HDs externos. O Google Drive e o próprio YouTube têm sido utilizados como este tipo de armazenamento, porém há instituições que possuem as suas próprias redes internas para realizar este mesmo processo.

está disponível a divulgar e receber o samba como uma referência cultural brasileira de grande saber e potência. Ainda há também quem permanece com a visão folclorista do samba, mas o papel do caminho **Pesquisa e Documentação** é contradizer isto ao reafirmar a potencialidade das matrizes do samba carioca.

3.2. Transmissão do saber

O segundo caminho denominado **Transmissão do saber** propõe recomendações para a transmissão dos saberes da musicalidade e da dança como principais e fundamentais saberes do samba (IPHAN, 2014). No decorrer de sua descrição, sugere-se realizar e registrar encontros de partideiros e de compositores de samba de terreiro, viabilizar o acesso dos sambistas aos estudos, investigações acadêmicas e acervos de imagem e de som relacionados às três matrizes, promover seminários, palestras, mesas-redondas, festas de samba e oficinas de passistas e de casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, fazer descrição e análise metodológica dos códigos essenciais para coreografias, tendo em vista a sua versatilidade, pluralidade, riqueza e singularidade; ou seja, respeitando a liberdade de expressão por parte dos intérpretes, cujas técnicas não devem ser técnicas rigidamente executadas, pois improvisar, fundir e recriar são possibilidades características destas danças.

Em seguida, com a leitura do Parecer Técnico de Revalidação (COTEC IPHAN-RJ, 2021), pode-se notar como alguns elementos mencionados se repetem. É o caso, por exemplo, da transmissão intergeracional – da geração de seus avós e pais à geração dos filhos. Anterior à próprias comunidades das escolas de samba, a passagem dos saberes do samba ocorria nas casas, nos quintais onde o samba acontecia, assim como nos terreiros. A oralidade, neste contexto, tem papel fundamental. Não havia registro documental – não por meras condições financeiras ou falta de recursos, pois deve-se levar em consideração que a oralidade é um valor das tradições da cultura afro-brasileira.

Aliás, não é à toa se chamarem de escolas, pois as comunidades fundam as escolas de samba e se reúnem nelas para conviver, se relacionar, aprender e transmitir a sua cultura e os seus saberes. Todavia, seja no parecer ou nas recomendações, foi constatado um enfraquecimento dos processos tradicionais de transmissão do saber do samba. Particularmente no parecer, alguns detentores apontam certos processos sociais “atuais” – contexto de 2021, ano no qual foi realizado a consulta. Entre estes processos, foi citado:

[...] mudanças na dinâmica cultural da cidade e do país; avanço do conservadorismo na política e na sociedade brasileira; a difusão de estratégias de fortalecimento do individualismo, além da invisibilização de muitas dessas iniciativas culturais de difusão do Samba. (COTEC IPHAN-RJ, 2021).

Também foi citada a espetacularização como responsável deste enfraquecimento, pois a profissionalização de compositores, por exemplo, teria ocasionado o esvaziamento das alas de compositores das comunidades. Isto corrobora a afirmação das recomendações sobre o surgimento de espaços formais para o aprendizado, cuja tradição, sociabilidade e pertencimento são substituídos por cursos e suas metodologias formais de ensino. Não significa que se deva “criminalizar” a existência de tais cursos, pois as pessoas precisam se sustentar – e acharam no samba uma forma de ascensão social, neste caso da população negra periférica marginalizada –, mas é necessário problematizar como o crescimento de um modelo vem sufocando a tradição oral. Por esse motivo, é proposto no parecer um debate acerca destas novos mecanismos não-tradicionais de transmissão, se são benéficos ou não.

A partir disto, é possível notar como o papel do Museu do Samba é fundamental em promover estes debates, como principal centro de referência deste patrimônio cultural brasileiro. Ao longo dos seus primeiros anos de existência, ainda como Centro Cultural Cartola, ali foi realizado encontros e seminários para debater o papel e a valorização das baianas, passistas, mestres-salas e porta-bandeiras, tocadores de cuíca, departamentos culturais, velha-guarda, etc. Cada um destes eventos proporcionaram certas melhorias quanto ao reconhecimento e valorização – embora não esteja ainda o ideal –, porém a Lavagem da Sapucaí é um exemplo emblemático entre estes.

Em parceria com a Fundação Cultural Palmares, o Centro Cultural Cartola promove o **Encontro de baianas do jongo, do santo e do samba**, no dia 22 de agosto de 2010, em prol da valorização destas mulheres. Neste evento, reuniram-se as baianas do santo e do samba, a Velha Guarda da Mangueira, a Velha Guarda do Império Serrano, o jongo do Pinheiral e convidados. Sob o comando da ekedi Maria Moura, as baianas seguiram em cortejo até à Pedra do Sal para fazer a lavagem deste lugar histórico em reverência à ancestralidade do samba. Este evento reverberou de tal maneira que as organizadoras foram convidadas pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA – a comandar a Lavagem da Sapucaí, que se tornou uma tradição no Carnaval. Entretanto, se a Angela Davis ensina que a liberdade é uma luta constante, a notícia de Ancelmo Gois (2023) sobre uma suposta decisão

da Liga de cancelar a lavagem para economizar – apesar ter sido desmentida pela LIESA e por Eduardo Paes, Prefeito do Rio de Janeiro (O DIA, 2023) – é um sinal de alerta, para se entender que nem toda conquista é um direito garantido e, por isso, requer uma luta constante.

Outro fator importante que não constava nas recomendações deste tópico, porém se tornou primordial após tantos anos foi o papel da internet nesta transmissão. Cabe retomar este assunto, agora no que tange especificamente à transmissão – procurando evitar entrar nos outros “caminhos”. Muitos perfis em redes sociais surgiram com o objetivo de apenas atuarem como comentaristas dos desfiles das escolas de samba, porém há outros voltados para divulgação da memória do samba. Por exemplo, o Arquivo Nacional possui um canal no YouTube onde publica alguns vídeos antigos presentes em seu acervo. Ou seja, sem o advento da internet, muitos registros de sambistas, por exemplo, estariam inacessíveis a grande parte da população.

Esta maneira de democratizar o acesso aos saberes e vivências dos antigos sambistas é fundamental, porém o Museu do Samba não estava demonstrando acompanhar as inovações tecnológicas relacionadas à internet⁷⁰. É uma pena, pois não se trata de “jogar o seu acervo ao mundo”, mas apresentar de maneira recorrente, a quem possa interessar, esse vasto e rico acervo do Museu repleto de itens importantes aos quais as pessoas deveriam ter acesso. A ação feita com a exposição A Força Feminina do Samba, ao publicar no site do Museu o depoimento de dez importantes mulheres do samba⁷¹ capazes de representar os ideais desta exposição é um exemplo louvável; em compensação, não se encontra uma ampla e recorrente divulgação em suas redes sociais para promover o interesse das pessoas em acessar.

Apesar disso, talvez a mais recente e efetiva atividade do Museu para exercer esta transmissão tem sido a sua Educação Patrimonial – premiada duas vezes pelo Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM, no Prêmio Darcy Ribeiro de Educação Museal, nas edições de 2021 e 2023, em reconhecimento e valorização das suas ações voltadas à educação museal, em um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade. Como principal centro de referência deste bem cultural registrado pelo IPHAN, o Museu do Samba tem se dedicado a adotar a compreensão da museologia social (IBRAM, 2023), com o propósito de se conectar e interagir com a memória do passado, com a crítica do presente e com os futuros desejados. Por esse motivo,

⁷⁰ Esta é uma pauta já proposta ao Museu pelo presente autor desta dissertação, e que se encontra em discussão interna inicial sobre a sua aplicação ou não.

⁷¹ Rosa Magalhães, Maria Moura, Vilma Nascimento, Squel Jorgea, Ruça, Leci Brandão, Tia Nadyr, Lygia Santos, Nânâna da Mangueira e Helen Maria.

não apenas “se produzem exposições”, em seu sentido mais aproximado do modelo clássico de museu europeu. Comprometido com a população que o cerca – o Morro da Mangueira – e que se vê representado nele – os sambistas –, o Museu do Samba promove suas ações em diálogo entre a curadoria de suas exposições e o campo educativo.

A escola faz parte da educação, mas a educação não está restrita aos muros das escolas. Como é cantado em Exú nas Escolas (2018), a instituição escolar encontra-se sujeita aos ideais da classe dominante que ocupa os cargos de governança, mas Luiz Antonio Simas (2021) aponta para existência de outras “alternativas” de educar sem oprimir a partir da rua, onde ocorre encontro, espontaneidade, esculhambação, vivência e paixão, onde se aprende com outras vozes a viver, legitimando a intelectualidade que não está restrita às Academias, como compôs o sambista Candeia: “O sambista não precisar ser membro da Academia. Ser natural com a sua poesia e povo lhe faz imortal” (TESTAMENTO..., 1976).

Desse modo, quando se pensou na implantação do novo Programa de Educação Patrimonial desenvolvido no Museu do Samba, a estratégia escolhida foi difusão, promoção e valorização da história do samba e ancestralidade africana a partir de uma metodologia pedagógica de educação patrimonial própria. A metodologia aplicada pelo Museu do Samba baseia-se em um modelo de educação experiencial chamada de ECRO – Esquema Conceitual, Referencial e Operativo (VÁSQUEZ, 2016). Nele, o trabalho se concentra em uma construção participativa do conhecimento, mediada pela figura do facilitador. Formado pelos três pilares mencionados em seu nome, o primeiro – Conceitual – considera a riqueza coletiva e a herança do samba carioca como patrimônio cultural, enquanto o segundo – Referencial – considera a aproximação com o samba uma aventura positiva por ser uma ferramenta de estímulo à aprendizagem por meio da descoberta. Já o terceiro – Operativo – estabelece que as técnicas de intervenção se baseiam na realização cooperativa de tarefas coletivas.

Esta metodologia, em diálogo com a Lei 10.639/03, permite ao Museu ser um colaborador das escolas, desde a educação infantil até o ensino médio, na promoção do ensino da história e cultura afro-brasileira, principalmente para estudantes das comunidades, da periferia, cuja maioria é negra, servindo não apenas como outro espaço educativo, mas também um incentivador na construção e fortalecimento da autoestima desta juventude periférica que se encontra marginalizada. Assim, crianças e adolescentes passam a entender sobre a importância do reconhecimento do samba como patrimônio, herança coletiva e traço identitário de pertencimento, por meio de visitas mediadas, encontros e atividades especiais em unidades de ensino, abordando algumas temáticas relevantes, como empoderamento, autoestima,

valorização da cultura de matriz africana e preservação de referências culturais afro-brasileiras. As atividades do Educativo realizadas pelos pesquisadores e educadores do Museu do Samba partem do conceito de “aprendizagem por descoberta”, próprio da educação experencial aplicada ao samba como patrimônio cultural, em processo de troca, ao considerar o público local como produtor de conhecimento e guardião – detentor – de patrimônio cultural.

Logo, como principais ações educativas do Museu do Samba, é possível destacar quatro: 1. As visitas mediadas para professores e alunos de nível básico ao superior de ensino com uma metodologia própria, em especial os da rede municipal, pois dedica-se a criar o sentimento de pertencimento a esta cultura; 2. Capacitação e formação continuada de professores e profissionais da Educação Básica voltada à educação patrimonial e implementação da lei 10.639/03, por meio de palestras ministradas por especialistas convidados, como o projeto Conversas de Galeria, um dos mais recentes que são encontros entre educadores e palestrantes convidados de diversas áreas para debater a educação a partir da perspectiva antirracista; 3. Os encontros intergeracionais com mestres do samba, chamados de Ação Griô, que possibilitam a transmissão de saberes tradicionais às novas gerações e estimulam a atuação de mestres e mestras de culturas populares em práticas educacionais; 4. Atividades de Incentivo à Leitura voltadas às temáticas do samba e identidade afro-brasileira, cuja bibliografia prioriza escritores negros e negras.

Em seu depoimento, Aleine Lucia fala do projeto de reforço escolar, que serve como um instrumento de alfabetização das crianças a partir da cultura do samba e também de sua experiência ao acompanhar a visitação das crianças nas exposições, explicando que elas interagem bastante com muita curiosidade, principalmente sobre religiosidade, diante do encontro com a imagem de Exu logo na entrada do Museu (DEP.SAE_002). Ao se depararem com a imagem de Exu, elas se interessam em conhecê-lo mais e, dessa forma, procura-se enfatizar que o Estado é laico, além de se combater o racismo religioso. Na sua percepção, trabalhar no educativo é um desafio, mas a equipe consegue dialogar, tornando-se algo agradável a ponto de se manter a serviço do Museu colaborando neste setor em contato com as crianças. Como desafio da salvaguarda, ela aponta o fator da continuidade da transmissão destes saberes aos mais novos como forma de preservação e disseminação, tendo em vista que as crianças são também canais de transmissão para as suas famílias. No fim das contas, o samba contribui para a educação das crianças, nas palavras de Aleine:

[...] a partir do momento que elas têm uma referência. Referencias, às vezes, ligadas ao seu dia a dia. Em relação a compositores, quando elas estão escrivendo uma redação. Em relação à criação de fantasias, não necessariamente que elas estejam só costurando, elas podem também estar desenhando, elas podem estar preparando croquis e serem futuros carnavalescos. Então, vem da história do dia a dia delas. Quando nós falamos de Cartola, que foi um compositor importante, que foi um dos fundadores da Mangueira, quando nós mostramos para eles que Cartola também trabalhou como pedreiro, aquilo faz com que as crianças tenham uma ligação mais direta com estas pessoas. Quando nós falamos da Dona Zica, que abria as portas da casa dela para alfabetizar, Dona Zica também foi uma professora. Isso cria uma relação direta com as crianças que vêm ao Museu do Samba. (DEP.SAE_002).

Além disso, o intuito do educativo também envolve o fortalecimento dos sujeitos da comunidade, pensando no impacto futuro na vida de crianças e jovens. Assim, o contato deles com o samba deixa de ser apenas um instrumento de preservação de uma referência cultural, fazendo-os se identificar nesta cultura, mas também o samba passa ser utilizado como instrumento de ascensão social e cidadania – como se pensavam os sambistas lá no começo do século XX –, pois, a partir do samba, aprende-se a ler, escrever, interpretar, desenhar, etc. Inclusive, seguindo esta linha de raciocínio, surge o Pré-Vestibular Social Dona Zica.

Se o samba era empregado pelo Museu como ferramenta de alfabetização e aprendizagem para as crianças e adolescente, a chegada do Pré-Vestibular Social Dona Zica abriu a oportunidade de jovens e adultos se prepararem para ingressar nas universidades públicas do Rio de Janeiro. Em parceria com a associação sem fins lucrativos Samba Educa, este Pré-Vestibular Social é formado por professores, monitores, assistentes sociais, entre muitos outros voluntários, que dedicam seu tempo a democratizar o acesso ao ensino superior, diante da desigualdade social no Brasil. Neste contexto, o papel do samba é agir de modo transversal com a educação para transformar vidas, por meio do processo ensino-aprendizagem, da cultura ancestral afro-brasileira, da inclusão digital e da empregabilidade, cujos valores são marcados pelos TAMBORES – instrumentos rítmicos que aqui representam, em forma de sigla, a Transparência, Acolhimento, Mobilidade social, Brasilidade, Organização, Respeito às diversidades, Equidade e Solidariedade (SAMBA EDUCA, 2023). Ygor Lioi foi convidado a colaborar para o seu surgimento devido à sua experiência com o pré-vestibular da Portela, oportunidade alcançada graças ao Museu do Samba (DEP.SAE_003).

Pensando agora em outras possibilidades, a partir do diálogo com o “caminho” anterior, relacionado às pesquisas e documentação, sugere-se a implementação de sessões mensais de apresentação dos depoimentos. A dinâmica seria selecionar três ou quatro depoimentos, abrir uma enquete nas redes sociais e deixar o público selecionar qual seria

transmitido em uma sessão especial presencialmente no Museu. Esta ideia é uma alternativa para promover a transmissão dos saberes contidos nestes depoimentos, além de levar em consideração atrair o público para conhecer este amplo acervo e, ao mesmo tempo, verificar o que eles se interessam em ouvir – podendo se tornar um dado informativo para se planejar outras ações a partir dos votos e da repercussão de certas sessões em particular.

Alcançando crianças, adolescentes, jovens e adultos, o Museu do Samba se põe neste lugar a serviço do povo para promover uma educação antirracista e libertadora. Desde o primeiro projeto educativo promovido pelo ainda Centro Cultural Cartola – a orquestra de violinos, que formou grandes músicos – até os dias atuais, em cada visita às exposições, atividade de incentivo à Leitura, ação griô ou aula do Pré-Vestibular, o Museu do Samba segue atuando como um quilombo de resistência, com o entendimento de que o samba não é apenas um gênero musical e artístico, mas sim uma forma de expressão e um modo de vida. Por esse motivo, a educação é fundamental nessa luta de cada sambista, de cada morador do morro, por garantia de direitos, respeito e cidadania.

Portanto, neste aspecto, não há tanto o que criticar, pois esta tem sido a sua principal frente de atuação. Aliás, cabe mencionar o desenvolvimento da exposição itinerante Samba Nego Miudinho, voltada para contação de histórias e apresentação musical das Matriarcas do Samba, sendo mais uma atividade pensada em promover a transmissão de saber tão fundamental desta forma de expressão chamada samba. O que fica de sugestão para o futuro desta transmissão de saber é estabelecer um diálogo com as escolas de samba mirins, pois são espaços de formação de novos sambistas, que são capacitados nos ofícios do samba e criam suas redes de amizades que podem se perpetuar ao longo de suas vidas. Pensar em atividades de colaboração com estas escolas é algo profundamente relacionado com o compromisso social assumido pelo Museu.

3.3. Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização

O terceiro e último caminho é chamado de **Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização**. Dos três, talvez seja o mais complexo, por não ser um fim em si mesmo, mas também cruzar os caminhos anteriores. Na recomendação apresentada pelo dossiê, comprehende-se que a vertente do samba no Rio de Janeiro ligada à espetacularização, ao turismo, à indústria fonográfica, ao rádio e à TV, encontra-se, de uma certa forma, estruturada, porém não é algo generalizado (IPHAN, 2014). Isto leva à recomendação de salvaguarda propor

que sejam realizados projetos voltados a dar apoio para o fortalecimento e difusão do samba carioca e dos sambistas. Neste caso, o papel do Museu do Samba seria propor mecanismos que ajudem a prover essas condições. Em seu histórico, já realizou diversas oficinas de percussão, dança – porta-bandeira, mestre-sala e passista – e concepção de fantasias, assim como o Festival de Partido Alto e incentivou as escolas de samba a retomarem as disputas de samba de terreiro – ou de quadra. Outro trabalho foi a gravação do disco, intitulado Sambas para Mangueira, com os principais sambas de terreiro da Mangueira, tendo a participação de diversos sambistas, em homenagem a esta comunidade onde se localiza o Museu e onde Cartola fundou a sua escola de samba. E aqui caberia a recomendação da produção de outras obras com sambas de terreiro das demais escolas de samba tradicionais.

Também seguiu pela vertente da formação e capacitação de agentes culturais. Um exemplo disso o Projeto Insurgentes - Tecendo Redes Culturais, uma iniciativa do Museu do Samba, com o apoio do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal, realizado em 2022, que tinha como objetivo incentivar a produção cultural das favelas e periferias cariocas, por meio de oficinas de capacitação, trocas de experiências e premiação para agentes culturais de todas as regiões da cidade. Aleine Lucia fala no seu depoimento que sua relação com o Museu começa a partir deste projeto, sendo uma das contempladas e relata sobre a sua experiência como algo positivo para a sua carreira como uma arte-educadora (DEP.SAE_002).

Outro exemplo foi a parceria feita com a UERJ para realizar a formação de agentes culturais em um curso de 40 horas. Os participantes tiveram aulas sobre elaboração de projetos, captação de recursos, gestão institucional, curadoria de eventos, comunicação e relações com a imprensa, branding, marketing cultural, gestão de pessoas, projeto artístico de carnaval e exposição carnavalesca. Durante as aulas, foram abordados temas como ‘Herança Africana e Antirracismo’, ‘Museu, colonialismo e espaços de poder’, ‘Empoderamento Feminino Negro’ e ‘Entre a Universidade e as escolas de samba: consolidando epistemologias’. Tal formação buscava contribuir para democratização do acesso às melhores práticas de produção cultural.

Como influência, o trabalho do Museu foi necessário para o surgimento da Rede Carioca de Rodas de Samba. Neste caso, o principal papel do Museu foi a sua relação com o processo de patrimonialização desta referência cultural. Em depoimento, Wanderson Luna fala como este processo levou a legitimação do samba carioca a ponto de possibilitar fazer *advocacy*: “pautando o município com os Decretos Rio 41.036, de 1 de dezembro de 2015, e 43.423, de 17 de julho de 2017, também servir de base para a lei Gamarra, para sugerir a

resolução que criou o calendário fixo das rodas de samba” (LUNA, 2020 apud NOGUEIRA; SANTOS, 2020). Para surgir esta Rede, Luna contou com vários parceiros relacionados a diversas frentes que possibilitaram a consolidação desta organização em prol de pensar logísticas capazes de permitir as rodas de samba manterem os seus espaços, se profissionalizarem e tirarem o seu sustento ali (DEP.SAE_006). Contudo, a premissa da Rede se pauta justamente “no discurso do patrimônio aliado ao fortalecimento das rodas de samba como vetor de desenvolvimento econômico e territorial”, tendo o dossiê das matrizes do samba como “um facilitador na busca por investimento do poder público e privado” (LUNA, 2020 apud NOGUEIRA; SANTOS, 2020).

De semelhante modo, a experiência ao trabalhar no Museu influenciou Ygor Lioi a criar diversos projetos pensando o diálogo entre o samba e a educação, sendo a mais recente a implementação do circuitos das feiras literárias nas escolas de samba (DEP.SAE_003). Conforme descrito no artigo O Samba dominando o mundo (LIOI; GUTMAN; GUEDES, 2023), a ideia deste circuito em parceria com a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro tem como premissa o conceito de “Território Educativo”, no qual a escola como espaço educativo deixa de ser “o prédio” e torna-se a cidade inteira, incluindo as escolas de samba. Neste aspecto, as feiras literárias possuem o papel de criar outras possibilidades às escolas a partir da cultura local – o samba – e, ao mesmo tempo, promove a aproximação da agremiação com as escolas e comunidade no seu entorno, permitindo às pessoas criarem um sentimento de pertencimento naquela agremiação, com a qual anteriormente só tinham contato pelo desfile, rádio e televisão (LIOI; GUTMAN; GUEDES, 2023).

Conforme explicou no depoimento (DEP.SAE_003), Ygor Lioi conheceu a direção da Portela em um “Chá do Samba”⁷², que lhe deu a oportunidade de coordenar o pré-vestibular social da escola de samba, além de organizar a FLIPORTELA, a feira literária da escola. Estas experiências permitiram Ygor propor o circuito das feiras literárias e colaborar com o surgimento do Pré-Vestibular Social Dona Zica, mas, como ele mesmo destaca (DEP.SAE_003), tudo isso só foi possível graças à sua experiência e rede de contatos estabelecidas no Museu do Samba. Assim como Vinicius Natal, outro expoente do Museu, cuja oportunidade de trabalhar ali, possibilitou-lhe ingressar no Departamento Cultural da Vila

⁷² Promovido pelo Museu do Samba, tratava-se de encontros periódicos com os representantes dos departamentos culturais das escolas de samba em torno de debates e troca de experiências.

Isabel e atuar como pesquisador de enredos para diversas escolas de samba como a Grande Rio, a Vila Isabel e, em São Paulo, a Tucuruvi.

Outra influência decorrente deste processo de patrimonialização e salvaguarda das matrizes do samba carioca, promovido pelo Museu do Samba, é a **Lei nº 6.281**, de 21 de novembro de 2017, que institui o Programa Municipal de Salvaguarda, Fomento e Incentivo ao Samba Carioca (RIO, 2017)⁷³. Uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, pensada para valorizar a memória, promover o resgate cultural e estimular as novas formas de pensar e fazer o gênero musical, possui três seções com 9 artigos ao todo. Nota-se a inspiração no registro, inclusive, na estrutura, pois o título da segunda seção desta legislação é semelhante à terceira recomendação de salvaguarda presente no dossiê: Produção, Registro, Promoção e Apoio à Organização. Esta lei possibilitou a realização do Edital de Chamamento Público de Recadastramento e inclusão de rodas de samba⁷⁴, para o Novo Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba⁷⁵.

Mais recentemente, no primeiro semestre de 2024, o Sebrae – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – procurou o Museu do Samba para realizar uma parceira em seu projeto de fomento de turismo histórico cultural do samba⁷⁶. Neste projeto, procura-se fortalecer os pequenos negócios relacionados a este mercado ligado ao samba, a partir de seis pontos em destaque: 1. Mapeamento e Diagnóstico; 2. Seminários de Inteligência Competitiva; 3. Qualificação Empresarial; 4. Roteirização; 5. Criação de Marca e Branding; 6. Acesso ao Mercado. Uma das primeiras ações desta parceria foi a realização, em 22 de maio, do evento Diálogos com o Samba, um encontro que se propõe reunir os representantes desta referência cultural para debater, identificar as necessidades e oportunidades, e planejar ações de apoio. Estes casos demonstram como o Museu possui ainda certa notoriedade para se pensar o samba carioca e seus entornos.

⁷³ Legislação declarada parcialmente inconstitucional pelo Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, em 2023, conforme Representação de Inconstitucionalidade nº. 0001592-74.2023.8.19.0000, sendo revogado: art. 1º; incisos I, IV, V, VI e VII do art. 3º; incisos III, IV, V e VI do art. 5º, incisos I, II, IV, V e VIII do art. 6º e do art. 7º da Lei Municipal 6281/2017.

⁷⁴ Primeiramente, foi realizada uma chamada pública para discutir acerca do assunto em <<https://rodas-de-samba-pcrj.hub.arcgis.com/>> e, depois, abriu-se o Edital em si, publicado em 18 de abril de 2024, no site <<https://cultura.prefeitura.rio/rodas-de-samba-2024/>> (Ambos os links acessados em 17 mai. 2024).

⁷⁵ Instituído pelo Decreto Rio nº 49.709, de 5 de novembro de 2021, alterado pelo Decreto Rio nº 50.785, de 11 de maio de 2022.

⁷⁶ Informação compartilhada publicamente por Nilcemar Nogueira em sua conta pessoal no *Instagram*, por meio da seguinte postagem: <<https://www.instagram.com.br/p/C5pGQM2Js15/>> (acesso em 17 mai. 2024).

Com o advento das redes sociais, muitos perfis surgiram como forma de falar do samba e do carnaval ao longo do ano, sem depender da mídia hegemônica televisiva e do rádio. *Tv Mais Carnaval*, *Ozzner* e *Carnavalize* são alguns exemplos destes produtores de conteúdo dedicados a falar das escolas de samba ao longo do ano. Também é possível citar a criação dos perfis das rodas e das escolas de samba que proporcionaram uma ampla divulgação e aproximação do público. O próprio surgimento de novos nomes no contexto do samba tem grande relação com a repercussão de seus trabalhos nas redes sociais. Neste ponto, o Museu do Samba poderia investir em oficinas de capacitação para uso das redes sociais, tendo em vista como conhecimento para lidar com tais redes – seja editando publicações, vídeos ou fazendo planejamento e análise de dados de engajamento – são cruciais no atual contexto tecnológico. Ou também lançar um projeto para divulgar novos talentos do samba, a partir das redes sociais e este seria um ato de troca interessante, que poderia gerar futuros embaixadores do Museu que teriam um incentivo em suas carreiras por meio do reconhecimento e divulgação proporcionado por este centro de referência do samba.

No dossiê, também é recomendado promover atividades de incentivo à manifestação, gravação e circulação da produção cultural de grupos como as velhas guardas do samba (IPHAN, 2014). Para isto ocorrer, o Conselho do Samba, que surgiu dentro do Centro Cultural Cartola quando houve a proposta da patrimonialização das matrizes do samba carioca e segue até hoje dentro do Museu do Samba, precisa ser um canal de conversa com as velhas guardas, pois parte dos integrantes do conselho também são destes grupos. O que pode ser realizado é um encontro das velhas guardas periodicamente no Museu como forma de reunir e dar valor a estas personalidades e, durante tais encontros, discutir ações de interesse deles. Uma sugestão possível para ser pautada é o letramento digital destes sambistas mais velhos, para aprenderem o básico para saberem manusear um computador e um celular. Dessa forma, não vão precisar “chamar os netos” para fazer o mínimo, pois estes sambistas possam ser independentes tendo autonomia para mexer e entender o que está ocorrendo – quem sabe até lidar com as *fake news*. Em um contexto tão digital, é interessante o Museu ter disponibilidade para realizar tal letramento aos mais velhos interessados em aprender.

O Conselho do Samba, como parte do Museu do Samba, também deveria propor o retorno dos seminários e debates para trazer à pauta a situação dos trabalhadores de barracão, reconhecendo-os também como sambistas. Antonio Caetano e Miguel Moura são exemplos destes sambistas. Se o Museu se autodenomina como Quilombo de Resistência dos sambistas, precisa debater as questões materiais destes trabalhadores. O projeto Carnaval de Dados

(SMDEIS; FJG, 2021), criado pela Fundação Ferreira Gullar, elaborou um relatório com os objetivos de mapear e reunir dados relacionados ao carnaval carioca e aos seus trabalhadores, e dar suporte a órgãos internos e externos à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para tomada de decisões. Cita-se este projeto, pois ele surge durante a pandemia quando perceberam um problema sistemático quanto ao acompanhamento e falta de ações afirmativas pensadas para estes profissionais. Com o isolamento social e o cancelamento do carnaval, pensou-se em criar ações afirmativas, mas a questão foi: “onde eles estão?”. Não havia mapeamento ou cadastro padrão destas pessoas cujo sustento está relacionado à festa e, com isso, surge este projeto.

Conforme exposto pelos palestrantes do Seminário Economia Criativa do Samba e Carnaval (MUSEU DO SAMBA, 2023), o samba não tem apenas valor social e cultural, mas também valor político e econômico, por envolver a vida e o sustento de milhares de trabalhadores de diversas áreas – desde compositores até artesãos e serralheiros. Ou seja, diante destes problemas verificados, não se está pedindo para o Museu se tornar um sindicato, mas sim que atue conforme a sua autoidentificação, sendo ativista e mediador como já fez com as baianas, as passistas e os compositores. O mundo do samba também é construído pelas mãos destes ferreiros, artesãos e costureiras.

A LIESA tem promovido diversas ações relacionadas ao seu departamento de marketing voltadas a atrair o público – pagante, vale destacar – por meio de shows, programas televisivos, ações publicitárias via redes sociais, etc. Isto poderia até ser interpretado por alguns como ações de salvaguarda mais efetivas, porém pode não ser compreendido assim. Candeia já previa isso desde a época do Quilombo, quando empregava o verbo salvaguardar, em detrimento às ações de mercantilização e embranquecimento do samba promovidas pelo Estado e pela Indústria Cultural, com apoio da antiga Associação das Escolas de Samba, cujos ideais são reproduzidos pela atual Liga: representantes das promotoras de espetáculos, e não necessariamente das comunidades em si. Por isso, há quem afirme que o senso coletivo some ao entrar em certos barracões, pois as difíceis condições vivenciadas por muitos trabalhadores – em alguns casos, até insalubridade – não condizem com o ideal coletivista vendido ao público. Neste contexto, o Museu do Samba assumiria este papel de mediador com estes artesãos, ferreiros, etc., criando uma rede de contatos e cooperação com estes trabalhadores.

Também se pode assumir este lugar de mediação, no que se refere aos jurados das escolas de samba. Tem sido cada vez mais recorrente a problematização sobre a escolha dos jurados e o modo como avaliam. Nisto, se inserem as pautas acerca da tradição e da representatividade. Muito se questiona “quem eles são” para estarem avaliando daquela

maneira. Então, a ideia proposta aqui não é o Museu do Samba interferir no funcionamento do concurso, propondo alterar o regulamento. Pelo contrário. Espera-se, na verdade, reunir os dirigentes responsáveis da Liga com o público interessado em expressar seus questionamentos, permitindo um círculo de debate onde podem ser sugeridas novas ideias a serem implementadas na escolha e formação de jurados, assim como dar o direito de resposta à Liga tirar dúvida quanto ao julgamento de cada quesito. Esta seria uma oportunidade de fazer o público se identificar com o Museu, enxergando-o como um representante seu atento às demandas e, ao mesmo tempo, demonstrar cooperação com a Liga, trazendo-a ao debate, ao invés de exclui-la ou julgá-la por qualquer postura divergente.

Inclusive, seguindo a linha de raciocínio da representatividade, é profundamente necessário pensar atividades, encontros das mulheres sambistas da atualidade. Quando se fala da força feminina do samba, fala-se de Leci Brandão, Alcione, Jovelina, Dona Ivone, Tia Surica, Tia Ciata. Contudo, não há uma nova geração de mulheres no samba e no carnaval? A exposição dedicada a falar deste empoderamento feminino é de certo modo limitada. Realizar encontros entre as gerações destas mulheres é fundamental para transmissão e troca de saberes, assim como dar visibilidade às que estão chegando agora e lutando por espaço, seja cantando, tocando, pesquisando ou fazendo fantasias e alegorias. Admira-se, neste caso, o trabalho promovido pelo Movimento das Mulheres Sambistas, que tem buscado dar esta visibilidade às novas cantoras e valorização às mais experientes. São tantas passistas, instrumentistas, cantoras, aderecistas, compositoras... e o Museu precisa se atentar a reunir estas mulheres, quase no sentido de coletivizar, ou como dizem os versos de Flavia Saolli: “De Mana em Mana, uma sobe e puxa a outra” (UMA SOBE E PUXA A OUTRA, 2019).

De semelhante modo, a população LGBTQIA+ também deveria ter uma melhor assistência e consideração, pois ela também faz parte da história do samba. Grandes personalidades como Leci Brandão e Carlinhos do Salgueiro são inspirações para as novas gerações. Se já se fala da força feminina no samba, cabe o esforço de considerar a força da população LGBTQIA+ no samba como forma de dar visibilidade e reconhecimento a esta parcela da população brasileira que também se identifica no samba. Usa-se de argumento para falar da força feminina pela questão da representatividade e da violência que as mulheres sofrem com machismo no Brasil, mas este país é o que mais mata LGBTQIA+ no mundo. Um dos versos do samba-enredo da Mangueira de 2019 fala que “na luta a gente se encontra”; ou seja, se na sociedade brasileira encontra-se preconceito contra este povo, a democracia do samba deveria se importar, abraçar, respeitar e reconhecer a importância deles. Admira-se, neste caso,

o trabalho promovido pela Sambay, uma roda de samba voltada para este público, atuando como espaço onde podem se sentir à vontade para serem quem são sem sofrer o preconceito que costuma acontecer em outras rodas de samba, por causa de frequentadores que não sabem respeitar o próximo.

Como mais um incentivo para esta salvaguarda por meio de ações mais amplas, poderiam ser promovidos concursos culturais – seja de músicas, poesias, pintura, etc. – para homenagear rodas de samba, escolas ou grandes nomes da história do samba carioca em datas especiais. A exemplo disso, pode-se citar o centenário da Portela, em 2023, que poderia ter sido uma oportunidade para um concurso e, durante a agenda deste projeto, a história da escola estaria sendo contada. Inclusive, em diálogo com os outros dois caminhos, poderia ser pensado em um concurso de jogos infantis sobre sambistas – seja de cartas ou tabuleiro –, pois também seria um incentivo para se pensar em estratégias criativas para transmissão dos saberes que iriam exigir uma pesquisa de quem produz o jogo e, ao mesmo tempo, divulgaria o trabalho de quem produziu.

Encerra-se, então, esta espécie de avaliação, ciente da longa caminhada percorrida pelo Centro Cultural Cartola / Museu do Samba até a atualidade, com enormes desafios e muitas conquistas. No caminho da **Produção, Registro, Promoção e Apoio à organização**, ainda há muito a se construir e, em alguns momentos, retomar atividades tão fundamentais para a salvaguarda do samba carioca. Possibilidades são enormes e os desafios também. Neste aspecto, o recurso financeiro é um ponto importante, de modo semelhante à falta de pessoas para atuarem em tantas frentes. Entretanto, é algo a se pensar, não necessariamente aqui nesta dissertação, os motivos factuais que levam o Museu passar por dificuldades, que podem ser, ou não, os mencionados anteriormente.

Logo, ao pensar este Museu de ontem, de hoje e para o futuro, o que este último caminho mostra é a importância e a necessidade de olhar para trás, relembrar a sua história, resgatar as atividades de contato com o seu público sambista e pensar para frente, trazer o novo sem perder a sua essência, sem abandonar as suas raízes, pois apesar de existirem demandas atuais do mercado de trabalho, as ações ligadas à profissionalização e capacitação precisam ser pensadas de forma concomitante com as tradições do samba. Não se pode pensar em profissionalizar sem respeitar as raízes, pois seria uma contradição com todo o processo de debate e reconhecimento da importância de preservar a cultura do samba que se vê ameaçada em várias oportunidades pelo embranquecimento e interesse mercadológico e turístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

(Não Deixe O Samba Morrer, 1975)

Com a chegada do final desta dissertação, houve a necessidade de dar uma pausa para pensar nas experiências adquiridas durante o processo de desenvolvimento e execução deste projeto, consideradas importantes para serem registradas nestas considerações finais. Uma delas foi sobre assumir o compromisso de realizar um projeto de história oral dentro de uma instituição com o seu grande histórico nesta área. Talvez a parte mais tranquila seja a escolha dos entrevistados, pois antes o objetivo do projeto e os seus recortes já precisam estar preestabelecidos – processo explicado nos capítulos 1 e 2. Contudo, o processo por inteiro é um “campo minado”: não pelo perigo, sim pelo cuidado.

O cuidado com um processo de história oral está relacionado à valorização da memória de quem está relatando algo, sobre a sua vida toda ou alguma vivência específica. Culturas ditas “populares”, como o samba, são expressões profundamente fundamentadas na oralidade, cujo registro não era valorizado. Soma-se a isto, o racismo como parte deste processo de desvalorização, pois o samba tem, em suas raízes, os valores dos negros brasileiros. Desse

modo, muita história se perdeu pela falta de registro, e o que se faz hoje é “correr atrás do prejuízo” – SALVAGUARDAR: salvar antes que morra, guardar antes que se perca.

Isto se faz necessário, por exemplo, quando uma peça publicitária ignora o fato de Dona Zica ser flamenguista e coloca nela uma camisa do Fluminense – algo impensado como defende a sua neta –, assim como surgiu a história de que Cartola escolheu as cores da Mangueira por causa do clube Fluminense, entretanto o próprio Cartola relatou que o verde e o rosa foram escolhidos por conta de serem as cores do rancho Os Arrepiados, do qual sua família participava e ele gostava bastante. Tal depoimento do Cartola se encontra no livro **Fala, Mangueira** (SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980) e em uma gravação em áudio dele mesmo relatando diversos fatos de sua vida, entre elas, a fundação da Mangueira e a justificativa da escolha das cores (CARTOLA, 2008).

Preste atenção: a versão do sambista é muito diferente da apresentada sobre o Fluminense e, por essa razão, se faz tão necessário ter estes registros. Se não fosse esse áudio do próprio Cartola relatando⁷⁷, hoje poderia estar se criando uma história totalmente diferente. Aliás, esta pauta dialoga com o que se chama atualmente de *fake news*, embora não seja uma “criação” atual. A própria construção da “História”, como se vê nas instituições, vem sendo questionada, por ser uma concepção profundamente eurocêntrica e, agora, busca-se reinterpretá-la a partir das novas percepções de mundo. Logo, neste contexto, desponta a história oral como alternativa de se registrar pela perspectiva de quem viveu e não de quem observa ou ouviu falar. Esta preocupação com os fatos semelhantes aos da Dona Zica e Cartola, para algumas pessoas, pode parecer detalhes “pequenos”, mas não são. Se a História tem tempo para falar das “coxinhas de frango nos bolsos de Dom João VI”, uma referência tão anedótica, por qual o motivo não é importante se atentar aos detalhes da vida dos sambistas, divulgando a relevância destes sambistas para a cultura e história brasileira? As “anedotas” de Dom João VI não são melhores nem superiores ao que as histórias de vida de Cartola, Dona Zica, entre outros sambistas, tem a nos ensinar: histórias reais do povo brasileiro, de personalidades que contribuíram profundamente para o que se entende como cultura brasileira – não é à toa o samba ser considerado ao redor do mundo como a maior referência cultural do Brasil.

⁷⁷ Nem se está levando em consideração o livro, pois ainda haveria quem questionasse a legitimidade dos autores, como se estivessem manipulando os depoimentos. O áudio é um prova mais legítima, apesar de, hoje em dia, também ser algo questionável pelas recentes tecnologias de manipulação de voz e vídeo existentes. Logo, com a chegada destes recursos de manipulação, o que viria a garantir a autenticidade das informações é a credibilidade e a confiabilidade da instituição, organização ou pessoa física detentora de tal informação.

Outro aspecto é o valor da oralidade. Algo nem sempre discutido e/ou valorizado fora “da bolha” dos acadêmicos da antropologia, ciências sociais e humanas. A oralidade foi considerada por muito tempo uma fonte sem valor expressivo à Academia, por ser uma característica tão “popular”. Os registros documentais físicos, como livros e revistas, foram, por muitos anos, considerada a única referência autêntica, quase “inviolável”. Entretanto, fôise percebendo como tais registros não são tão “invioláveis” assim. Por onde passa a “mão dos homens”, torna-se uma questão de poder social: quem detinha o poder, os recursos financeiros e acadêmicos para financiar as pesquisas, a publicação destas obras, etc.? Estes fatores se resumem na premissa da classe dominante perpetuar seu poder dentro da intelectualidade, enquanto os saberes do povo transmitidos pela oralidade eram classificados como algo de menor valor, “popular” ou “folclórico”.

Por experiência própria, a riqueza da oralidade não foi assunto durante a graduação de letras, ainda que a poesia slam tenha sido abordada, pois fala-se muito do seu aspecto disruptivo, de resistência, de representatividade e até passa pelas artes cênicas ao falar de performance, porém só foi tomado ciência desta riqueza ao conhecer o trabalho do Museu do Samba com história oral, o que provocou a proposta desta dissertação. Inclusive, durante a pesquisa, se aproximando dos estudos de relações étnico-raciais, a partir da perspectiva da negritude e dos povos indígenas, o reconhecimento desta riqueza passou a ser maior – como pode ser notado no capítulo 1: um capítulo concebido de uma única maneira, abordando três temas sem dividilos, com o objetivo de demonstrar a partir da própria estrutura do texto, como a oralidade é um método, um princípio e um valor ao mesmo tempo, de forma intrínseca.

Aliás, cabe abrir um parêntese, para explicar algo importante no projeto O Samba Ainda É. Ao retomar a leitura do Capítulo 2, pode-se perceber a existência de 9 chaves de depoimentos, porém nem todas elas tiveram seus objetivos profundamente alcançados. Isto poderia se configurar como um erro na pesquisa? Não! Como qualquer projeto, as expectativas são parte deste processo e nem sempre serão atendidas. Entretanto, a escolha de permanecer com elas ali, sem alteração, envolve a possibilidade de fazer mais entrevistas posteriormente – estabelecendo a premissa do método –, mas também deixa ao leitor interessado em pesquisa de história oral uma mensagem de que, apesar de toda a coerência na concepção, o planejamento pode ter contratemplos como a relação entre o tempo de prazo e a disponibilidade dos entrevistados. Além disso, destaca-se, na experiência de realização deste projeto, o alto custo em equipamento, recursos e até transporte para fazer uma entrevista; o que levou a se pensar em alternativas como o uso de chamadas de vídeo – algo sugerido para o próprio Museu levar

em consideração nos planejamentos de futuros projetos, com o intuito de não perder oportunidade de registrar depoimentos.

Por fim, este conjunto de sugestões e críticas se cruzam no mesmo lugar – a falta de recurso financeiro. Por esse motivo, conclui-se que esta dissertação se comunica com as instituições privadas e públicas, assim como com o próprio Museu. Ao longo desta pesquisa, principalmente no Capítulo 3, foi possível perceber as diversas frentes que o Museu pode assumir, mas a falta de recurso dificulta alcançar o seu potencial máximo, fazendo os planos de ação acabarem sobrecarregando a Coordenadora de Projetos Nilcemar Nogueira. Aos integrantes do Museu, ficam as análises críticas e propostas como reflexão para futuras ações, mas, às demais instituições, fica o alerta, pois um espaço como este necessita de investimento. Espera-se que as demandas do Museu sejam ouvidas e resolvidas para não se perder um espaço tão importante no registro da memória do samba e dos sambistas, considerado por muitos como a principal referência da cultura brasileira para o mundo.

Talvez possa parecer uma cobrança exagerada ao Museu, diante de suas condições financeiras limitadas, porém é o momento mais propício a críticas e reflexões. Quando não se pode agir muito, pensa-se mais. O planejamento de ideias, novas frentes e ações devem ser feitas em momentos assim, nos quais é possível enxergar o que pode ser realizado, o que é interessante e viável, quanto será parcialmente necessário... Trata-se de levar tudo em consideração. E, quando houver a oportunidade de entrada de recursos, as execuções fluírem mais tranquilamente. Isto, inclusive, faz parte do processo de salvaguarda. Contudo, não significa que o Museu não já esteja buscando solucionar alguns pontos destacados nesta pesquisa, cujo recorte temporal se refere principalmente até o mês de abril de 2024.

Sabe-se da atual situação de reexistência do Museu – resistir para se manter existindo –, mas pensar nas possibilidades é um ato de esperança, remetendo ao sentido proposto por Paulo Freire, no qual esperança não é um mero ato de esperar algo acontecer, mas sim esperançar, agir enquanto algo melhor não acontece. O Museu do Samba é este espaço de resistência por sua sobrevivência, pela memória e dignidade dos sambistas, pela preservação da história e cultura afro-brasileira, e pela cidadania de jovens e crianças negras da periferia. Esta talvez seja a maior qualidade do Museu, como consta nos clássicos versos de Paulo Vanzolini, um expoente do samba paulista, interpretado pela grande sambista Elza Soares: “Reconhece a queda / Mas não desanima / Levanta, sacode a poeira / E dá a volta por cima!” (VOLTA POR CIMA, 2003).

Por último, a experiência ao longo da pesquisa, escutando diversas vozes, durante as entrevistas ou nos encontros cotidianos, mostrou uma certa falta de mobilização entre as diversas organizações voltadas para preservação e divulgação da memória do samba. O que se vê são diversos núcleos de ação espalhados por aí, que não necessariamente dialogam. O intuito de falar isto não é problematizar, mas sim evidenciar. Cada um, à sua maneira, a partir de suas demandas e pontos de vista, tem feito o seu papel de fortalecer o samba e deixar a sua chama viva no povo. A LIESA tem seu jeito. A Rede Carioca de Rodas de Samba tem seu jeito. O Movimento das Mulheres Sambistas tem seu jeito. O Cacique de Ramos tem seu jeito. A Mangueira tem seu jeito. O Museu do Samba tem seu jeito.

Repare como pensar salvaguarda é um movimento de luta e reexistência: resistir para existir. A parte burocrática e documental é apenas a superfície deste debate. Sem saudosismos, como defendem os ideais da Quilombo, trata-se de salvaguardar uma cultura. Logo, Salvaguardar é um processo, não um fim. E, acima de tudo, no fim das contas, o que importa é o samba. A ordem é samba! Erguer a bandeira do samba!

Chegou a hora de mudar
Erguer a bandeira do samba
Vem a luz à consciência
Que ilumina a resistência dessa gente bamba
Pergunte aos seus ancestrais
Dos antigos carnavais, nossa raça costumeira

Outrora marginalizado já usei cetim barato
Pra desfilar na Mangueira

A minha escola de vida é um botequim
Com garfo e prato eu faço meu tamborim
Firmo na palma da mão, cantando laiá-laiá
Sou mestre-sala na arte de improvisar

Ôôô somos a voz do povo
Embarque nesse cordão
Pra ser feliz de novo
Vem como pode no meio da multidão

Não... não liga não
Que a minha festa é sem pudor e sem pena
Volta a emoção
Pouco me importa o brilho e a renda
Vem pode chegar...
Que a rua é nossa, mas é por direito
Vem vadiar por opção,
derrubar esse portão, resgatar nosso respeito
O morro desnudo e sem vaidade
Sambando na cara da sociedade
Levanta o tapete e sacode a poeira
Pois ninguém vai calar a Estação Primeira

Se faltar fantasia, alegria há de sobrar
Bate na lata pro povo sambar

Eu sou Mangueira meu senhor,
Não me leve a mal
Pecado é não brincar o carnaval
(Com dinheiro ou sem..., 2018)

REFERÊNCIAS

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

Livros (físicos/e-books) e Capítulos

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3 ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural** (col. Feminismos Plurais). São Paulo: Pólen, 2019.

AZEVEDO, Joaquim. **Eu, você e os orixás**. 1.ed. São Paulo: Periferias, 2021.

BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. (orgs). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da (orgs.). **Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres** (A cor da cultura, v.5). Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/wp-content/uploads/2019/07/MODOSBRINCAR-WEB-CORRIGIDA.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2023.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAUJO, Isnard. **Escola de samba**: a árvore que perdeu a raiz. Rio de Janeiro: Lidor/SEEC, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CNFCP [Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular]. **Carta do samba** – Edição comemorativa de 50 anos da carta aprovada no I Congresso Nacional do Samba. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/carta%20do%20samba_web.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

DUMANI, Juliano. Educação em 2021: BNCC, PNLD e empreendedorismo. In: GIESEL, Cláudia Cristina Mendes; DUMANI, Juliano. **Análise Crítica do Discurso e Contemporaneidade** [e-book]. 1. ed. Rio de Janeiro, 2021. p.54-70.

DUMANI, Juliano; GIESEL, Cláudia Cristina Mendes. Mulheres Negras Presentes: Uma análise crítico-discursiva sobre a presença das mulheres negras em um livro didático proposto pelo PNLD 2020. In: GIESEL, Cláudia Cristina Mendes; DUMANI, Juliano. **Análise Crítica do Discurso e Contemporaneidade** [e-book]. 1. ed. Rio de Janeiro, 2021. p.18-42.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes** (volume 1). 5.ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

FERNANDES, Sabrina. **Se quiser mudar o mundo**: um guia político para quem se importa. São Paulo: Planeta, 2020.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? 1.ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 58.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 77.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. **Por uma pedagogia da pergunta**. 7 ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: **Educação anti-racista**: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03. (Coleção Educação para todos). Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p.39-62. Disponível em: <http://forumeja.org.br/files/me000376.pdf>. Acesso em: 20 set. 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUEDES, Maria Tarcila Ferreira; MAIO, Luciana Mourão. Bem cultural. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2.ed.rev.ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2016. (verbete).

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na Roda do Samba**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.

HADDOCK-LOBO, Rafael. De cara na porta. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.52-56.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Matrizes do Samba do Rio de Janeiro**: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo [Dossiê 10]. [ed. Capa Dura]. Brasília: IPHAN, 2014.

KILEU, Ode; OAGUIÃ, Vera de. **O Candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Ioruba e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. 4.ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. **O samba na realidade**: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Edições Malungo, 2017.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: Samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: Uma introdução. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **A Matriz Africana no Mundo** [Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira. 1]. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. 2.ed. Rio de Janeiro: Cobogó - IPEAFRO, 2022.

NATAL, Vinícius. **Memórias e Culturas nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016.

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

RUFINO, Luiz. Linha da liberdade. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.167-171.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda**: educação e descolonização. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo (Mãe Stella de Oxóssi). **Meu Tempo é Agora**. 2.ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SILVA, Ana Lúcia de. **Ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira**: Estudos Culturais e Samba-enredo. 1.ed. Curitiba: Appris, 2019.

SILVA, Marília T. Barboza da; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Fala, Mangueira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. p.73-102.

SIMAS, Luiz Antonio. Exu, o senhor da comissão de frente. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.69-72.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; MUSSA, Alberto. **Samba de enredo**: história e arte. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira**: O enredo dos enredos. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

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

SOUZA, Ana Lucia Silva. **Letramentos de Reexistência**: Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip Hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

THEODORO, Helena. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros e Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira. In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da (orgs.). **Modos de brincar**: caderno de atividades, saberes e fazeres (A cor da cultura, v.5). Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. p.11-15. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/wp-content/uploads/2019/07/MODOSBRINCAR-WEB-CORRIGIDA.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2023.

VARGENS, João Baptista M. **Candeia**: Luz da inspiração. 4.ed. Rio Bonito/RJ: Almádena, 2014.

VIEIRA, Henrique. **O amor como revolução**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

VIEIRA, Josenia Antunes; MACEDO, Denise Silva. Conceitos-chave em análise de discurso crítico. In: BATISTA JÚNIOR, J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. **Análise de discurso crítico para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2018. cap.3, p.49-77.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da Esperança**: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Teses e Dissertações

ALMEIDA, Álea Santos de. **A patrimonialização do imaterial**: um estudo de caso do samba carioca. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/copy3_of_alea_santos_de_almeida.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

CAVULLA, Rondelly S. **Centro Cultural Cartola**: da Imaginação Museal ao Museu Samba Carioca. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.unirio.br/ppg-pmus/rondelly_soares_cavulla.pdf. Acesso em: 22 jun. 2023.

NOGUEIRA, Nilcemar. **De dentro da Cartola**: a poética de Agenor de Oliveira. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). Fundação Getúlio Vargas - FGV. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/4159>. Acesso em: 27 abr. 2023.

NOGUEIRA, Nilcemar. **O Centro Cultural Cartola e o Processo de Patrimonialização do Samba Carioca**. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/15147>. Acesso em: 05 jan. 2023.

SOUZA, Lellison de Abreu. **Balança que o samba é uma herança**: samba, partido alto, mercado fonográfico e sambistas nas décadas de 1960 a 1980. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília - UnB. Programa de Pós-graduação em História. Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40058>. Acesso em: 29 dez. 2022.

SOUZA, Luciane Barbosa de. **O que não salvaguarda, o racismo leva: a pertença das comunidades de terreiro nos processos de tombamento do IPHAN**. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade. Nova Iguaçu, 2019. Disponível em: https://cursos.ufrrj.br/posgraduacao/ppgpacs/files/2022/04/DISS-2019_LUCIANE-BARBOSA-DE-SOUZA.pdf. Acesso em: 24 nov. 2023.

VÁSQUEZ, Georgie Alexánder Echeverri. **Aventureiros: Programa de educação para a cidadania com crianças da Mangueira (RJ) baseado no Esquema Conceitual, Referencial e Operativo (ECRO)**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/15402>. Acesso em: 17 mai. 2024.

Publicações em Periódicos/Revistas

ANDRADE, Julia Cossermelli de; FONSECA, Edilberto José de Macedo. A Lavagem da Sapucaí: narrativas sobre o ritual. **Revista Litteris**, n.25, p.1-39, jul./2020. Disponível em: https://www.revistalitteris.com.br/_files/ugd/3d3c16_50e6df4f02a5493cb54c50a7c64e58aa.pdf. Acesso em: 05 mar. 2022.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; ALVES, Luciana Pires. Da cosmovisão à cosmopercepção, deslocamentos políticos e a produção da corporeidade. **Revista Enunciação**, v.5, n.2 p.123-135, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.61378/enun.v5i2.114>. Acesso em: 21 mar. 2024.

CEVASCO, Maria Elisa. Raymond Williams: notas para el presente. *1991*. **Revista de Estudios Internacionales**, v.3, n.1, p.27-35, 2021. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/revesint/article/view/34255>. Acesso em: 30 mar. 2023.

DUMANI, Juliano. Laroyê Samba: os valores civilizatórios afro-brasileiros do samba. **Em Favor de Igualdade Racial**, Rio Branco–Acre, v. 6, n.2, p.131-146, mai-ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.29327/269579.6.2-11>. Acesso em: 15 set. 2023.

FREITAS, Aleine. Diversão e diversidade, com a arte dos bonecos inclusivos. In: MUSEU DO SAMBA. Projeto Insurgentes – Tecendo Redes Culturais. **Samba em revista** (edição especial), ano 14, n.12, p.29–33, jun./2022.

FUTATA, Flavia Pimentel Lopes. Manifestações da cultura afrodescendente: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes. **Políticas Culturais em Revista**, v.14, n.2, p.184–196, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/pcr.v14i2.44210>. Acesso em: 8 mai. 2023.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de ameficanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.92/93, p.69-82, jan.-jun. 1988. Disponível em: <https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/09/a-categoria-polc3adtilico-cultural-de-ameficanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.

LIMA, Alessandra Rodrigues. Reconhecimento do Patrimônio Cultural Afro-brasileiro. **Revista Palmares**: Cultura Afro-brasileira, ano 10, n.8, p.6-15, nov. 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista-palmares-2014-baixa.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2023.

LIMA E SOUZA, Monica. Fundamentos históricos das heranças africanas. In: MUSEU DO SAMBA. Heranças africanas no Brasil. **Samba em revista** (edição especial), ano 13, n.11, p.15-25, dez./2021a.

LIMA E SOUZA, Monica. Heranças culturais africanas no Brasil: religiosidade, linguagem e corporeidade. In: MUSEU DO SAMBA. Heranças africanas no Brasil. **Samba em revista** (edição especial), ano 13, n.11, p.47-67, dez./2021b.

LIOI, Ygor; GUTMAN, Lília; GUEDES, Caroline. O Samba dominando o mundo: A Secretaria Municipal de Educação e a Valorização da Leitura, dos Territórios e da Identidade. **Cidade Inova**, v.1, n.19, p.34-41, dez./2023.

LONDRES, Cecília. Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio. In: IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais**. Brasília, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

MACÊDO, Cibele Mariano Vaz de; ANDRADE, Regina Gloria Nunes. Mangueira: a cultura comunitária e o centro cultural cartola. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, vol.10, n.2, dez./2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082015000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 28 abr. 2023.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural** - Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais 2. Volume 1. Brasília, DF: IPHAN, 2012. p.25-41. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf. Acesso em: 05 jun. 2023.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Diversidade e sentidos do patrimônio cultural: uma proposta de leitura da trajetória de reconhecimento da cultura afro-brasileira como patrimônio nacional. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 27, p.233-255, jul. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.6745>. Acesso em: 17 nov. 2023.

NOGUEIRA, Nilcemar. O Samba como deve ser. In: CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Samba em revista**, ano 1, n.2, p.38-45, ago./2009.

NOGUEIRA, Nilcemar; AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz; ANDRADE, Regina Gloria Nunes. Vozes do Samba: memória e identidade dos sambistas cariocas. In: CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Samba em revista**, ano 5, n.4, p.3-7, abr./2013.

NOGUEIRA, Nilcemar; MENDONÇA, Elizabete de Castro; SANTOS, Desirree dos Reis. História Oral na coleção do Museu do Samba: registrar para salvaguardar. **Anais do XV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** (XV ENECULT), v.1, 2019. <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112395.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

NOGUEIRA, Nilcemar; SANTOS, Desirree dos Reis. Impacto da Política de Patrimônio: o Museu do Samba e a salvaguarda das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. In: **Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados / Número 1 - Práticas de Gestão**. Brasília: IPHAN, 2020, p.56-80.

POLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 28 jun. 2022.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **REVISTA USP**, n.50, p. 46-63, jun./ago. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i50p46-63>. Acesso em: 17 jul. 2023.

REIS, João José. A presença negra: encontros e conflitos. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6687.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. Samba. In: MUSEU DO SAMBA. Vidas Negras Importam: O samba contra o racismo. **Samba em revista**, ano 12, n.10, p.28-31, dez./2020.

SIMÕES, Igor. Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, v.3, n.1, p.314-329, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2596-0911.113790>. Acesso em: 18 jul. 2023.

VALENÇA, Rachel. Pontão de Memória do Samba Carioca. In: CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Samba em revista**, ano 1, n.2, p.28-31, ago./2009.

Palestras e Seminários

NATAL, Vinícius; SANTANA Marcus Vinicius. Roda de Conversa 03 - Memória do Samba: Tradição e História Social. Mediação de Luiz Fernando. **Samba Que Eu Quero Ver** [YouTube]. Publicado em: 14 fev. 2023. Disponível em: https://youtu.be/Lrx2dc5_X80. Acesso em: 05 abr. 2023.

FONTES DOCUMENTAIS

Cartas Patrimoniais

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Carta de Fortaleza**, de 14 de novembro de 1997. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

UNESCO [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura]. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.** Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%202003.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2023.

UNESCO [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura]. **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.** Paris, 15 de novembro de 1989. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.

Legislações e Regulamentações

BRASIL. **Constituição Federal**, de 5 de outubro de 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 05 jun. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 21 abr. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 4.811**, 19 de agosto de 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4811.htm. Acesso em: 20 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 5.040**, de 7 de abril de 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ ato2004-2006/2004/decreto/d5040.htm. Acesso em: 20 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto 5.753**, de 12 de abril de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ ato2004-2006/2006/decreto/d5753.htm. Acesso em: 20 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 6.844**, de 7 de maio de 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ ato2007-2010/2009/decreto/d6844.htm. Acesso em: 28 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 9.238**, de 15 de dezembro de 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9238.htm. Acesso em: 28 nov. 2023.

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 09 de janeiro de 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 24 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 11.178**, de 18 de agosto de 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2022/Decreto/D11178.htm. Acesso em: 20 nov. 2023.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 05 jun. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais**. Brasília, 2000. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual do INRC.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Portaria nº 200**, de 18 de maio de 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maio_de_2016.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Portaria nº 299**, de 17 de julho de 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_299_2015_dpi.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Resolução nº 01**, de 3 de agosto de 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Resolucao_n_001_de_2006.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Resolução nº 01**, de 18 de julho de 2013. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/10_1%20IPHAN%20inicia%20a%20revelada%C3%A7%C3%A3o%20dos%20patrim%C3%B4nios%20culturais%20registrados-Resolu%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

IPHAN. **Termo de Referência para a Salvaguarda de Bens Registrados** – Anexo I da **Portaria 299**, de 17 de julho de 2015. Disponível em: https://www.gov.br/iphant/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-imaterial/Termo_referencia_salvaguarda_bensRegistrados_2015.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

RIO de Janeiro (Município). **Lei nº 6.281**, de 21 de novembro de 2017. Disponível em: <https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/ccfc7f2ca64ba0103257960006a1e79/8232d5ebaf30a39832581df004fb641?OpenDocument>. Acesso em: 17 mai. 2024.

Processos de Registro/Revalidação e Anexos

CCC [Centro Cultural Cartola]. **Pedido para registro de bem cultural – Matrizes do Samba Carioca**. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 2004. Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/documentos-do-process/pedido-para-registro-de-bem-cultural-matrizes-do-samba-carioca/>. Acesso em: 06 mai. 2023.

COTEC IPHAN-RJ [Coordenação Técnica do IPHAN-RJ]. **Parecer Técnico para Revalidação do Bem Registrado** Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Parecer Técnico nº 388 (SEI/IPHAN – Doc. nº 3051565). Rio de Janeiro, 25 de outubro de 2021. Disponível em:

https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_documento_consulta_externa.php?9LbXMqGnN7gSpLFOOgUQFziRouBJ5VnVL5b7-UrE5R-J-9WnM6NMHfgKkDNFuvGHaGFW4pGrbxa1DgCrsOMQwi7ikgfsLC_uLKQATUUSqijr0hp3QvjrMdVkkY-weqY. Acesso em: 23 jun. 2023.

DPI-IPHAN [Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN]. **Certidão de registro de bem cultural – Matrizes do Samba Carioca**. Brasília/DF, 29 de novembro de 2007. Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/documentos-do-process/certidao-de-registro-de-bem-cultural-matrizes-do-samba-carioca/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Parecer Técnico de Registro** Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo. Rio de Janeiro, 09 de outubro de 2007. Disponível em: <http://colaborativo.ibict.br/tainacan-iphan/documentos-do-process/parecer-tecnico-de-registro-matrizes-do-samba-carioca-3/>. Acesso em: 03 mai. 2023.

SEI/IPHAN [Sistema Eletrônico de Informações do IPHAN]. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo. **Revalidação de Registro (Patrimônio Imaterial)**. Processo nº 01450.001874/2021-81. Registrado em: 18 de junho de 2021. Disponível em: https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_exibir.php?iI3OtHvPArITY997V09rhsSkbDKbaYSycOHqqF2xsM0IaDkkEyJpus7kCPb435VNEAb16AAxmJKUdrsNWVIqQ29cz03iqhLUxK5RopsrkCdLJv_ePmTvbTIVf2000p8. Acesso em: 02 jun. 2023.

SEI/IPHAN [Sistema Eletrônico de Informações do IPHAN]. Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo. **Registro (Bem Imaterial)**. Processo nº 01450.011404/2004-25. Registrado em: 26 de abril de 2019. Disponível em: https://sei.iphan.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_exibir.php?iI3OtHvPArITY997V09rhsSkbDKbaYSycOHqqF2xsM0IaDkkEyJpus7kCPb435VNEAb16AAxmJKUdrsNWVIqQ-bA-mOuuza6FQx7HcZgqYzoLSSB2zDEB1A6DuWHY9H0. Acesso em: 02 jun. 2023.

Outros Documentos

MANGUEIRA, G.R.E.S. Estação Primeira de. **Estatuto Social**. Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 2006. Publicado na folha 71 do Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, de 22 de fevereiro de 2006. Disponível em: <http://mangueira.com.br/download/ESTATUTOMANGUEIRA.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MIRANDA, Aline; KLEIN, Rafael Belló; MORAIS, Sara Santos. **Manual de elaboração de Planos de Salvaguarda**. Brasília: IPHAN, 2022. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/manual_planos_de_salvaguarda.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

SMDEIS [Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Inovação e Simplificação]; FJG [Fundação João Goulart]. **Relatório Carnaval de Dados**. Rio de Janeiro: Prefeitura da

Cidade do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://repertorio.rio/wp-content/uploads/sites/4/2021/09/Relatorio-Carnaval-de-Dados.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2023.

Sinopses, Históricos e Justificativas de Enredo

HADDAD, Gabriel; BORA, Leonardo; NATAL, Vinícius. Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu. G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, 2022. In: LIESA [Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro]. **Livro Abre-Alas – Sábado**. 2022. p.261-409. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2022.

VASCONCELOS, Jack. Meu Deus! Meu Deus! Está Extinta a Escravidão? G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, 2018. In: LIESA [Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro]. **Livro Abre-Alas – Domingo**. 2018. p.173-224. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outras-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2022.

VIEIRA, Leandro. História pra ninar gente grande. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2019. In: LIESA [Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro]. **Livro Abre-Alas – Segunda**. 2019. p.307-389. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outras-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2023.

Publicações de Sites e Notícias

IBRAM. **Museologia Social**. Publicado em: 02 mar. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas-projetos-acoes-obras-e-atividades/programa-saber-museu/temas/museologia-social>. Acesso em: 11 nov. 2023.

IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]. **Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial completa 20 anos**. Publicado em: 30 jul. 2020. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5756/politica-de-salvaguarda-do-patrimonio-imaterial-completa-20-anos>. Acesso em: 27 nov. 2023.

LIESA [Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro]. **Livro Abre-Alas**. 2023. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em: 19 set. 2023.

OBSERVATÓRIO Econômico Rio de Janeiro. **Carnaval de Dados**. 2023. <https://observatorioeconomico.rio/carnaval-de-dados/>. Acesso em: 19 set. 2023.

PEIXE, Fernando Antônio Guerra; SANT'ANNA, Rubens de; ALVES, Heloisa. História da Mangueira. **Mangueira – A Maior Escola de Samba do Planeta** (Site Oficial). Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>. Acesso em: 03 mar. 2023.

RODRIGUES, Jéssica. Desconectados: 36 milhões de pessoas sem internet refletem a desigualdade no Brasil. **Brasil de Fato**. Publicado em: 01 set. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/01/desconectados-36-milhoes-de-pessoas-sem-internet-refletem-a-desigualdade-no-brasil#:~:text=No%20Brasil%2C%2036%20milh%C3%B5es%20de,lugar%20com%2028%25%20dos%20casos>. Acesso em: 19 fev. 2024.

ROSSI, Amanda. Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados. **BBC News Brasil**. Publicado em: 7 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>. Acesso em: 23 jun. 2022.

SAMBA EDUCA. **Valores Institucionais (Tambores)**. 2023. Disponível em: <https://sambaeduca.org.br/#valores>. Acesso em: 17 mai. 2024.

SRZD. **Cahe Rodrigues: ‘O enredo da Grande Rio não é sobre o Camarote da Brahma’**. Publicado em: 09 jul. 2009. Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/cahe-rodrigues-o-enredo-da-grande-rio-nao-e-sobre-o-camarote-da-brahma/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

Entrevistas, Opiniões e Comentários

BORNAY, Clóvis. As Plumas e Paetês de Clóvis Bornay. Entrevista concedida a Ivan Maurício. **Revista Manchete**, ano 21, n.1141, Rio de Janeiro, p.52-53, 02 mar. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/140973>. Acesso em: 29 dez. 2022.

CHIZIANE, Paulina. Oralidade e ancestralidade. Entrevista concedida a Sol das Oliveiras Leão. **Café Filosófico UFRN [YouTube]**. Publicado em: 24 jan. 2019. Disponível em: https://youtu.be/WiLijX_7dDk. Acesso em: 27 mar. 2023.

CORDEIRO, Mauro. “Escola de samba é um espaço em disputa...”. **Twitter** [@maurocordeirojr]. Publicado em: 14 abr. 2022a. Disponível em: <https://twitter.com/maurocordeirojr/status/1514722819749425163>. Acesso em: 01 ago. 2022.

CORDEIRO, Mauro. “Até quando a nossa história será contada...”. **Twitter** [@maurocordeirojr]. Publicado em: 14 abr. 2022b. Disponível em: <https://twitter.com/maurocordeirojr/status/1514722821288734725>. Acesso em: 01 ago. 2022.

CORDEIRO, Mauro. De quem é o enredo? [artigo de opinião]. **Jornal O Dia**. Publicado em: 28 jun. 2023. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/opiniao/2023/06/6660399-mauro-cordeiro-de-quem-e-o-enredo.html>. Acesso em: 28 jun. 2023.

EVARISTO, Conceição. Entrevista concedida a Aderbal Freire-Filho, no programa Arte do Artista. **TV Brasil [YouTube]**. Publicado em: 29 ago. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/62GqRm-6cxw>. Acesso em: 01 dez. 2023.

EVARISTO, Conceição. 'Os racistas de plantão saíram do armário', diz Conceição Evaristo. **O Globo**. Publicado em: 30 jul. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/os-racistas-de-plantao-sairam-do-armario-diz-conceicao-evaristo-1790133>

racistas-de-plantao-sairam-do-armario-diz-conceicao-evaristo-21647260. Acesso em: 01 dez. 2023.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira; OLIVEIRA, Adson Rodrigues de; ARAÚJO, Serinaldo Oliveira. CORPO, POÉTICA E ANCESTRALIDADE: Uma entrevista com Eduardo Oliveira. **ODEERE**, v.5, n.9, p.07-22, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/odeere.v5i9.6440>. Acesso em: 8 mai. 2023.

GOIS, Ancelmo. Carnaval: tradicional lavagem da Sapucaí é cancelada pela Liesa. **O Globo**. Publicado em: 14 jan. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2023/01/carnaval-tradicional-lavagem-da-sapucai-e-cancelada-pela-liesa.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2023.

O DIA. Liesa confirma tradicional lavagem da Sapucaí antes do Carnaval. Publicado em: 14 jan. 2023. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2023/01/6556385-liesa-confirma-tradicional-lavagem-da-sapucai-antes-do-carnaval.html>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Vídeos

A NARRATIVA (Temporada 1, ep.2). **EMPRETECER** (Documentário/Série). Direção: Filó Filho. Produção: Filó Filho e Manuela Veloso. Rio de Janeiro: Cultne TV, fev./2023. Disponível em: <https://cultne.tv/temas/4/documentarios/video/97/empretecer-ep2-a-narrativa>. Acesso em: 07 abr. 2023.

ARQUIVO NACIONAL. **BR RJANRIO FS.0.FIL.342 - carnaval 76 – sambas, depoimentos – Dossiê**. Atualizado em: 02 ago. 2022. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_FS/0/FIL/0342/BR_RJANRIO_FS_0_FIL_0342_d0001de0001.mp4. Acesso em: 15 mai. 2023.

IPHAN RJ [Superintendência Regional do IPHAN no Rio de Janeiro]. **Criação do Museu do Samba**. Publicado em: 16 dez. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/yH3OJmJbrA>. Acesso em: 30 nov. 2023.

ITAÚ CULTURAL [YouTube]. **Uma breve história do samba – Ocupação Cartola (2016)**. Publicado em: 16 set. 2016. Disponível em: https://youtu.be/9Jibd_qMTjs. Acesso em: 30 abr. 2023.

MANGUEIRA, Estação Primeira de [YouTube]. **Mangueira 93 anos – Um encontro de gerações**. Publicado em: 28 abr. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/bBjF9lFyNhU>. Acesso em: 26 fev. 2023.

MUSEU DO SAMBA [YouTube]. **Seminário Economia Criativa do Samba e Carnaval**. Publicado em: 15 jan. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/Shf6k8BWSZY>. Acesso em: 16 jan. 2023.

HUNTY, Rita von. Antropofagia Zumbi. **Tempo Drag** [YouTube]. Publicado em: 09 fev. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/TTst6-sfhRo>. Acesso em: 08 mar. 2023.

Músicas

100 ANOS DE LIBERDADE, realidade ou ilusão? Intérprete: Jamelão. Compositores: Hélio Turco, Jurandir e Alvinho. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 1988. Disponível em: <https://youtu.be/1SS0ac7-EiM>. Acesso em: 17 jul. 2023.

A TRAVESSIA DA CALUNGA Grande e a Nobreza Negra no Brasil. Intérpretes: Thiago Brito e Leandro Santos. Compositores: Diego Nicolau, Dudu Senna, Richard Valençá, Renan Diniz, Orlando Ambrósio, Rafael Tinguinha, Rafael Prates, André Kaballa, Marcio de Deus, Washington Motta e Ivan Câmara. G.R.E.S. Unidos do Bangu, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/E6SbZCSQiAQ>. Acesso em: 12 abr. 2023.

AGONIZA MAS NÃO MORRE. Intérprete: Nelson Sargento. Compositor: Nelson Sargento. 1978. Disponível em: <https://youtu.be/W-96WucsMM0>. Acesso em: 29 abr. 2023.

AS ÁFRICAS QUE A BAHIA CANTA. Intérpretes: Marquinho Art'Samba, Dowglas Diniz e Margareth Menezes. Compositores: Lequinho, Junior Fionda, Gabriel Machado, Guilherme Sá e Paulinho Bandolim. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2023. Disponível em: <https://youtu.be/M2TIkgTH0wM>. Acesso em: 28 jun. 2023.

COM DINHEIRO OU SEM dinheiro, eu brinco! Intérpretes: Ciganerey e Periclés. Compositores: Lequinho, Júnior Fionda, Alemão do Cavaco, Gabriel Machado, Wagner Santos, Gabriel Martins e Igor Leal. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/9LiMnElA0xw>. Acesso em: 23 jun. 2023.

E O SAMBA SAMBOU. Intérpretes: Leozinho Nunes, Bruno Ribas e Larissa Luz. Compositores: Chocolate, Helinho 107, Mais Velho e Nino. G.R.E.S. São Clemente, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/ZW5w8iK63jQ>. Acesso em: 12 jun. 2023.

EXALTAÇÃO À MANGUEIRA. Intérprete: Jamelão. Compositores: Enéas Brites e Aloísio da Costa. 1956. Disponível em: <https://youtu.be/Wj85Ukfx6G0>. Acesso em: 28 abr. 2023.

EXU NÃO É DIABO (*Èsù Is Not Satan*). Intérprete: Valciän Calixto. Compositor: Valciän Calixto. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/NhufTF0kH0A>. Acesso em: 22 mai. 2023.

EXÚ NAS ESCOLAS. Intérpretes: Elza Soares e Edgar. Compositores: Kiko Dinucci e Edgar. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/NmDsmHtOgyw>. Acesso em: 30 mar. 2023.

HINO da Proclamação da República. Intérpretes: Banda Terra Nossa e Ilton Saba. Compositores: Leopoldo Miguez e Medeiros e Albuquerque. Brasil, 1890. Disponível em: <https://youtu.be/tEqFQh9Rkh8>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MAR DE FOGO Intérprete: Lia de Itamaracá. Compositores: Lia de Itamaracá e André Moraes. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/LtWwrVzMkoY>. Acesso em: 28 jun. 2023.

NÃO DEIXE O SAMBA MORRER. Intérprete: Alcione. Compositores: Édson Conceição e Aloísio. 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Q8VN0MzKkw>. Acesso em: 11 mar. 2024.

NOSSO NOME: Resistência. Intérprete: Alcione. Compositores: Nei Lopes, Zé Luiz e Sereno. 1987. Disponível em: <https://youtu.be/HcrV9M4PgHs>. Acesso em: 04 jan. 2023.

O SAMBA AINDA É. Intérprete: Alcione. Compositores: Serginho Meriti, Ricardo Moraes e Claudemir. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/-l5yTnV6kZY?si=9YanrHxIU35HTDhc>. Acesso em: 19 set. 2023.

RITO DE PASSÁ. Intérprete: MC Tha. Compositora: MC Tha. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/AJoySdJO9sA>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SEM MEMÓRIA. Intérprete: Dk 47. Compositor: Dk 47. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/dDlZdcxVEsc>. Acesso em: 29 mar. 2023.

TEMPOS IDOS. Intérprete: Cartola. Compositores: Cartola e Carlos Cachaça. 1961. Disponível em: <https://youtu.be/QYmAdHjF3z0>. Acesso em: 01 mai. 2023.

TESTAMENTO de Partideiro. Intérpretes: Os Originais do Samba. Compositor: Candeia. 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lHl3ocERRZY>. Acesso em: 26 fev. 2023.

TODO TEMPO que eu viver. Intérprete: Cartola. Compositor: Cartola. 1967. Disponível em: <https://youtu.be/3BE19LCmI78>. Acesso em: 15 mai. 2023.

UMA SOBE E PUXA A OUTRA. Intérprete: Flavia Saolli. Compositora: Flavia Saolli. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=P1D9sXeteMM>. Acesso em: 06 mai. 2024.

VOLTA POR CIMA. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Paulo Vanzolini. 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Lx_C1bpGG8. Acesso em: 26 fev. 2023.

VISUAL. Intérprete: Beth Carvalho. Compositores: Neném e Pintado. 1978. Disponível em: <https://youtu.be/2MkiqPzH4JM>. Acesso em: 07 mai. 2023.

Depoimentos

CARTOLA. Depoimento de Cartola. **Cartola para todos** (álbum). Produção: Alvaro Fernando. MCD, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CI_S2Sz0Qo. Acesso em: 11 mar. 2024.

DEP.SAE_001. Nilcemar Nogueira. **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 22 ago. 2023. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.

DEP.SAE_002. Aleine Lúcia. **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 25 set. 2023. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.

DEP.SAE_003. Ygor Lioi. **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 29 set. 2023. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.

DEP.SAE_004. Igor Leal. **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 10 out. 2023. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.

DEP.SAE_005. Vinícius Natal. **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 20 nov. 2023. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.

DEP.SAE_006. Wanderson Luna (DEP.CCC_163). **Projeto O Samba Ainda É**. Gravado em: 11 ago. 2022. Disponível em: Acervo do Museu do Samba.