

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**CENTRO DE CULTURA NEGRA PROJETO FRUTA DO PÉ: SAMBA COMO  
RESISTÊNCIA DA DIÁSPORA NEGRA CARIOCA (2017 - 2025)**

**Jaguarão  
2025**

TIAGO JOSÉ DE SANTANA JUNIOR

**CENTRO DE CULTURA NEGRA PROJETO FRUTA DO PÉ: SAMBA COMO  
RESISTÊNCIA DA DIÁSPORA NEGRA CARIOCA (2017 - 2025)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em História.

Orientador: Dr. Caiuá Cardoso Al-Alam

**Jaguarão**

**2025**

TIAGO JOSÉ DE SANTANA JUNIOR

**CENTRO DE CULTURA NEGRA PROJETO FRUTA DO PÉ: SAMBA COMO  
RESISTÊNCIA DA DIÁSPORA NEGRA CARIOCA (2017 - 2025)**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
História da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Licenciado em  
Historia.

Trabalho de Conclusão de Curso.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Caiuá Cardoso Al-Alam  
Orientador  
UNIPAMPA

---

Prof. Dr. Rafael Rosa da Silva  
UNIPAMPA

---

Prof. Me. Thiago de Godoy Nepomuceno  
UFPEL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
Universidade Federal do Pampa

### ATA DE DEFESA NÚMERO 01/25 DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 7 dias do mês de julho de 2025, realizou-se na sala 105 do prédio do Campus Jaguarão da Universidade Federal do Pampa, a defesa pública do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado o "Centro de Cultura Negra Projeto Fruta do Pé: Samba como resistência da Diáspora Negra carioca (2017 – 2025)", de autoria do(a) discente Tiago José de Santana Junior, matriculado(a) sob o número 1902100015 no Curso de História – Licenciatura. A banca examinadora, composta pelos docentes Rafael Rosa da Silva, Thiago Godoy Nepomuceno e o orientador Caiuá Cardoso Al-Alam, atribuiu nota 7,0 (sete) para o texto e nota 3,0 (três) para a apresentação e defesa oral. Sendo assim, o discente Tiago José Santana Junior obteve nota final 10,0 (dez) no componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso II. Sem mais a tratar, lavram os membros da banca a presente ata.

Orientador Dr. Caiuá Cardoso Al-Alam

Avaliador Dr. Rafael Rosa da Silva

Avaliador Me. Thiago Godoy Nepomuceno



Assinado eletronicamente por **CAIUA CARDOSO AL ALAM, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/07/2025, às 19:48, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **RAFAEL ROSA DA SILVA, PROFESSOR MAGISTERIO SUPERIOR - SUBSTITUTO**, em 08/07/2025, às 20:03, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Thiago Godoy, Usuário Externo**, em 17/07/2025, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1779201** e o código CRC **854B0273**.

---

Referência: Processo nº 23100.011295/2025-83 SEI nº 1779201

Dedico este trabalho a minha mãe dona Marilda Mariano de Santana, meus irmãos, David, Marcia, Fátima, Marco Aurélio, Mauro (batata), Kellyuri, Igor e meu padrasto Maquinho.

## AGRADECIMENTO

Agradeço imensamente minha amiga-mãe, uma mulher de grande inteligência que, além de proporcionar a toda família uma boa educação, o sustento material, nos deu todo afeto e apoio necessário para que em tempos de crise ou de prosperidade não nos faltasse equilíbrio, respeito, resiliência, humildade e realizações. Gratidão dona Marilda, te amo. Meus queridos irmãos, David, Marcia, Fátima, Marco Aurélio, Kellyuri, Mauro e Igor, estamos juntos sempre. Quantas farras aprontamos, quantas brigas, quantas vezes nos defendemos uns aos outros? Muitas. É importante saber que somos referência uns para os outros. Amo vocês. Grande Marcão, homem amigo, que mesmo não sendo pai biológico tem sido referência de homem negro para todos nós. Tenho grande respeito e admiração pelo seu trato com minha mãe e aos meus irmãos.

Eterna gratidão ao meu pai Tiago José de Santana (*in memoriam*), pois enquanto esteve no plano terreno foi exemplo de pai, homem negro e trabalhador, intenso, afetuoso, provedor e uma grande liderança para toda família e parentes como também na comunidade do bairro de Santa Cruz. Era um trabalhista e apoiador de Brizola (então governador do Rio de Janeiro). Meu amor a família, ao Fluminense, a política e ao samba vieram de berço.

Agradeço a duas comunidades do samba, a primeira comunidade é a do Bloco do Batata da Kennedy, sr. José e sua esposa Marilena, aos músicos, Carlos (Camota do cavaco), mestre Jura (violão), Diego (violão), Patinho (pandeiro), Leandro Abi-axe (percussão geral), Luiz (violão de 7 cordas), Emmanuel Terra e Julio Boró, as amigas e cantoras Flávia e dona Neusa; a segunda, é a comunidade do samba na zona oeste do Rio de Janeiro, tia Vanilda (passista), amigas/amigos, Camila Finamora, Jessica Zarpey, Naju Paivas, Jacke Ferrr, Julinha, tia Carla e dona Marli, Leo Batata, Maurinho Santa Cruz, Lucas Machado, Kayodê, Breno, Galdino, Ramon, Pedrinho Ganzá, tio Luciano, sr. Eloi, Igor Chaves, Cartolinha, Kayada, Paulo Domingues, Psé Diminuta, Jhony, lam, Renan Braz.

Aos amigos, TA's e professores da Unipampa Jaguarão, Milena Ogawa, Kenya Jéssica, Lucas Arias, Raniere Dourado, Santana Herodoto, Bruno Cecere e sua mãe Graciela, Caiuá Cardoso Al-Alam, Rafael Campos, Giane Vargas Escobar, Sátira, Jonatas Caratti, Letícia Farias, Renata Dal Sasso, Everton Ferrer, Jucenir e

Wagner.

Agradeço a mulher negra, companheira, amiga, eterna namorada, grande cantora e empresária Liliana Martins, estilista de mão cheia, além de figura carinhosa que esteve comigo nos dias festivos, ao meu lado nos dias sombrios do período que fui atropelado e fiquei internado. Recuperação e repouso é graças a essa rede de afetos da família, parentes, amigos e da minha namorada e companheira Lili.

## RESUMO

Este trabalho evidencia o samba como expressão de resistência cultural, política e identitária da diáspora negra carioca no período de 2017 a 2025, tendo como foco o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, localizado em Inhoaíba, na zona oeste do Rio de Janeiro. A pesquisa parte da vivência do autor como sambista, negro e militante, articulando experiência pessoal, investigação histórica e metodologia de História Oral. A proposta central é demonstrar como o samba, desde suas origens marginalizadas, tornou-se símbolo da cultura nacional, passando por disputas narrativas que envolvem processos de embranquecimento, apagamento de protagonismos negros e tensionamentos entre tradição e modernização. Assim, tenho como objetivo contribuir para o debate sobre memória, identidade e resistência na cultura afro-brasileira, reafirmando o samba como instrumento político de sobrevivência, dignidade e afirmação da negritude em contextos periféricos. Portanto, trazer o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé como indicador, não apenas de um espaço cultural, mas um território de luta e afirmação da história da comunidade negra em diáspora no tempo presente.

**Palavras-Chave:** Samba; Resistência; Diáspora Negra; Identidade Cultural; Centro de Cultura Negra Fruta do Pé.

## **ABSTRACT**

This work highlights samba as an expression of cultural, political, and identity resistance of the black Carioca diaspora from 2017 to 2025, focusing on the Fruta do Pé Black Culture Center, located in Inhoaíba, in the western zone of Rio de Janeiro. The research is based on the author's experience as a samba musician, Black, and activist, articulating personal experience, historical investigation, and Oral History methodology. The central proposal is to demonstrate how samba, from its marginalized origins, became a symbol of national culture, undergoing narrative disputes that involve processes of whitening, erasure of Black protagonisms, and tensions between tradition and modernization. Thus, my objective is to contribute to the debate on memory, identity, and resistance in Afro-Brazilian culture, reaffirming samba as a political instrument of survival, dignity, and affirmation of Blackness in peripheral contexts. Therefore, bringing the Fruta do Pé Black Culture Center highlights not only as cultural space but also a territory of struggle and affirmation of the history of the Black community in diaspora in the present time.

**Keywords:** Samba; Resistance; Black Diaspora; Cultural Identity; Fruta do Pé Black Culture Center.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – Tio Luciano e Tia Carla - Fruta do Pé Patrimônio da Cultura Imaterial carioca .....     | 52 |
| Figura 2 – Bandeira do Fruta do Pé no quintal da instituição .....                                 | 53 |
| Figura 3 – Fotografia da primeira edição da roda de samba (2019) .....                             | 53 |
| Figura 4 – Observação na roda de samba com a participação de P. H. Mocidade...54                   |    |
| Figura 5 – Fotografia com os músico-instrumentistas da roda de samba do Fruta do Pé .....          | 55 |
| Figura 6 – Observação do ensaio e escolha de repertório para o show de 6 anos do Fruta do Pé ..... | 55 |
| Figura 7 – Observação da roda de samba do Fruta do Pé .....  | 55 |
| Figura 8 – Fotografia de uma entrevista com Breno Batista fundador do Fruta do Pé .....            | 56 |
| Fotografia 9 – Fotografia com o sambista Mauro Diniz (filho do mestre Monarco)...56                |    |
| Figura 10 – Fotografia (1) do evento samba da antiga 2017 .....                                    | 58 |
| Figura 11 – Fotografia (2) do evento samba da antiga 2017 .....                                    | 59 |
| Figura 12 – Fotografia de Jhonny, Ganzá e Ramon tocando samba .....                                | 59 |
| Figura 13 – Aula de percussão em grupo como o professor Breno (período da pandemia 2020) .....     | 60 |
| Figura 14 – Aula de percussão individual professora Jack Ferr .....                                | 61 |
| Figura 15 – Jack Ferr e os alunos na oficina de ritimistas período pré carnaval (2022) .....       | 61 |
| Figura 16 – Zé Luiz do Império ao lado de uma criança negra .....                                  | 62 |
| Figura 17 – Mural fotográfico da apresentação cultural dos jongueiros .....                        | 63 |
| Figura 18 – Mural fotográfico com os professores Breno e Carla e seus alunos no sementinhas .....  | 64 |
| Figura 19 – Renan Braz e seu tantan vermelho .....   | 65 |
| Figura 20 – Mapa dos bairros do Rio de Janeiro .....   | 67 |
| Figura 21 – Instituto Metodista Ana Gonzaga década de 1970 .....                                   | 68 |
| Figura 22 – Festa de Preto Velho década de 1960 .....  | 69 |
| Figura 23 – Estátuas Tia Maria e Tio Quincas praça dos Pretos velhos .....                         | 70 |
| Figura 24 – Portão do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé .....                                    | 71 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 25 – Equipe na preparação para a viagem do show no Maria Zélia em São Paulo .....           | 71 |
| Figura 26 – Aula em grupo (1), professor Breno e seus alunos .....                                 | 72 |
| Figura 27 – Aula em grupo (2), professor Breno e seus alunos .....                                 | 73 |
| Figura 28 – Aula em grupo (3), professor Breno e seus alunos .....                                 | 73 |
| Figura 29 – Mural fotográfico das bandeiras das referências da instituição .....                   | 74 |
| Figura 30 – Mural fotográfico da decoração do quintal do fruta do pé .....                         | 78 |
| Figura 31 – Roda de Samba de Raíz Fruta do Pé - 6 anos .....                                       | 79 |
| Figura 32 – Roda de Samba de Raíz Fruta do Pé - 7 anos .....                                       | 80 |
| Figura 33 – Mural da obra discográfica Colete Curto e do show do Baile do Colete .....             | 81 |
| Figura 34 – Carla Batista e sua mãe, Vó Marli .....  | 85 |
| Figura 35 – Carla Batista fazendo fala explicativa no evento Kwanzaa .....                         | 86 |
| Figura 36 – Jack Ferr e seus alunos (AYO) .....  | 87 |
| Figura 37 – Jack Ferr na roda de samba do Fruta .....  | 87 |
| Figura 38 – Naju cantando na roda de samba do Fruta do Pé .....                                    | 88 |
| Figura 39 – Naju ao lado de Breno em sala de aula falando sobre o Fruta do Pé aos estudantes ..... | 89 |
| Figura 40 – Carol Silva no Fruta do Pé .....   | 89 |
| Figura 41 – Carol Silva e Tia Mazinha .....  | 90 |

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO .....   | 14 |
| 1. A construção do Samba, disputas de narrativas .....   | 24 |
| 1.1 Da marginalização a símbolo cultural brasileiro .....  | 24 |
| 1.2 Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo<br>(G.R.A.N.E.S Quilombo): posicionamento político negro no samba ..... | 29 |
| 1.3 Contribuições do garveyismo a diáspora negra carioca .....   | 44 |
| <br>   |    |
| 2. Centro de Cultura Negra Fruta do Pé .....   | 52 |
| 2.1 “o quintal é muito frutífero, cheio de árvore”: História Oral no Fruta do<br>Pé .....  | 56 |
| 2.2 Tem samba de raiz na extrema zona oeste: Descrição do Fruta do<br>Pé .....   | 66 |
| 2.3 Papel das mulheres e os seus diferentes protagonismos .....  | 82 |
| <br>   |    |
| 3. Considerações Finais .....  | 92 |

## INTRODUÇÃO

Recentemente, duas notícias repercutiram na mídia brasileira. Variadas manifestações no cenário cultural vieram a tona. A primeira, uma matéria jornalística relacionada a uma pesquisa<sup>1</sup>, que trazia como resultado o fato de que no Rio de Janeiro e em Pernambuco, o gênero musical *sertanejo universitário* não tinha tanta aceitação, ao invés, muita resistência por parte da sociedade dos referidos estados. MPB e pagode aparecem como os gêneros musicais mais apreciados pela população pernambucana e carioca. A segunda reportagem<sup>2</sup>, divulga uma articulação política na capital paulista, devido a criação do projeto – conhecido como Lei Anti-Oruam – da vereadora Amanda Vettorazzo (UNIÃO). O prefeito de São Paulo, Ricardo Nunes, indagado sobre a questão, respondeu ao repórter nunca ter ouvido Oruam, e ironicamente afirmou, “[...] pra você ver que eu tenho bom gosto para a música”. Este prefeito defendeu o projeto que proíbe shows, e que façam apologia ao crime e ao uso de drogas.

As reportagens acima me fizeram lembrar duas entrevistas – que inclusive constam no livro *“Samba dono do corpo”* do professor Muniz Sodré – feitas ao maestro e precursor do movimento do samba carioca Alfredo da Rocha Viana Filho, Pixinguinha, e ao companheiro dele (do conjunto Oito Batutas, assíduos frequentadores da casa da Tia Ciata e sambistas da primeira geração) o Ernesto dos Santos, famoso Donga, ‘autor’ do primeiro samba gravado: *Pelo telefone*.<sup>3</sup> Pixinguinha perguntado por que a preferência pelo choro e não pelo samba responde, “[...] samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba só no quintal para os empregados (Sodré, 1998, p.79). Já Donga, perguntado do por que o primeiro samba só fora gravado em 1917, responde, “[...] porque o samba, considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido” (Sodré, 1998, p.71).

A exposição das reportagens e as respostas dos bambas da primeira geração

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://diariodorio.com/pesquisa-revela-habitos-culturais-no-rio-cidade-supera-media-nacional/>> Acesso em: 28 fev, 2025

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/video/projeto-de-lei-anti-oruam-esta-em-debate-em-sp-entenda-13333792.ghtml>> Acesso em: 28 fev, 2025.

<sup>3</sup> Gravação pioneira de “Pelo telefone”, o cantor e compositor carioca produziu o primeiro registro do estilo musical que se tornaria um dos sinônimos de brasilidade. Mas sua condição de autor da canção suscitou discussões entre músicos e estudiosos.

do samba, foram propositalmente expostas para evidenciar os embricamentos, disputas, estratégias e conflitos socioculturais em relação às músicas produzidas pelas camadas populares, dos dias atuais, como as do início do século XX.

Problemáticas, no universo musical das camadas populares que ‘aparentam’ persistir? Comparação (passado/presente) pura e simplesmente? No que tange a memória dos grupos de negros e mulatos sobre a repressão do poder público e o preconceito racial e social, talvez. Uma espécie de consciência histórica. Este conceito é a forma como um povo encara seu passado, age no presente e até influencia no futuro (Assis, 2018). É também onde as pessoas compartilham relatos comuns sobre um passado, havendo uma troca, um intercâmbio de memórias individuais acumuladas (Mezarobba, 2010). Comparativamente, entre esses campos de observação perpassam problemas em comum, ou seja, levantam os mesmos questionamentos (Assis, 2018).

Os argumentos das respostas de Pixinguinha e Donga, evidenciam uma série de fatores, geralmente, abordados nos estudos sobre o samba, possibilitando diversos campos ou sub-especialidades realizarem suas análises, tendo em vista que o samba saiu da marginalidade, ganhou as ruas e virou símbolo da identidade nacional.

Os campos, as bases, as abordagens historiográficas, as metodologias, os conceitos utilizáveis nas pesquisas relacionadas às trajetórias dos sujeitos negros no Brasil, são diversas. As questões e dificuldades que atravessam as pesquisas sobre o samba poderiam ser analisadas e/ou viesadas pelas historiografias da História Social, História Oral, História Cultural, História Política, História Econômica, dentre outros campos, por exemplo. Ressaltando as variadas influências, as diversas classes ou grupos sociais, as formas de incentivos/gestão (através de política pública ou capital privado), cerceamentos e/ou controle pelo poder público e atualizações dos gêneros musicais pelos artistas, mídia, políticas, produtores e indústria fonográfica envolvida para a construção e consolidação dos gêneros musicais, evidenciando, tanto quem constrói quanto quem consome.

Trazendo outro aspecto polêmico que gerou indignação no mundo do samba, é aquilo que está na ordem do dia, no desfile carnavalesco das escolas de samba carioca, por exemplo, em que uma jurada ao dar nota ruim no quesito “samba

enredo” da Unidos de Padre Miguel, justificou<sup>4</sup> alegando demasiada utilização de termos em iorubá. Analisando criticamente esse polêmico episódio, o professor e pesquisador de história, Luiz Antônio Simas – trazendo exemplos dos encontros das diversas etnias e culturas africanas devido a catástrofe do período da escravidão no Brasil – fez a seguinte colocação<sup>5</sup>, “além de ter um sincretismo afro-brasileiro, afro-cristão-europeu, existe um sincretismo afro-afro, e aí quando se fala em enredo afro em demasia, acho que não”. O professor, continuou a sua afirmação, dizendo que há “[...] personagens, filosofias, religiosidades múltiplas e complexas que podem ser exploradas”.

Falar de samba instiga, pois faz parte de nossa vida, porém é dificultoso. Mas como dizia o poeta, “quem não gosta do samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé”<sup>6</sup>.

Lembro-me vagamente quando garoto, sendo levado (pelo meu saudoso pai) com nossa família para os campos de futebol de várzea. Ficávamos apreensivos, vendo ele, extremamente nervoso nos jogos, devido ao meu ‘coroa’ ser o presidente (e as vezes técnico) de um time. Ao final de cada jogo, mudava o clima. Só felicidade. Eram constantes os bingos, as rodas de samba regada a cervejada, boas risadas e muito samba no pé. Começou bem cedo o interesse em fazer parte desse universo do futebol e do samba, tendo grande admiração ao meu primo Hélinho sambista (do bairro de Sepetiba, zona oeste do Rio de Janeiro), muito requisitado no início dos anos 90. Comecei a tocar pandeiro, tantan e tamborim nessa época. Anos depois, cheguei em Jaguarão com essa carga familiar pelo gosto musical. Conheci diversos bambas dos bairros da Kennedy, Cerro da Pólvora, Germano e Indianópolis, onde construí uma relação musical, de amizade, estive também como compositor/cantor de sambas enredos no Bloco do Batata.

Sambista, negro e discente do curso de História da Unipampa, pude pensar sobre os questionamentos relacionados aos contextos e fatos históricos, das trajetórias dos sujeitos das camadas populares.

Obviamente, o grupo de pessoas negras que pensam o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no Brasil – como professores, estudantes,

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2025/03/07/excesso-de-termo-em-ioruba-justificativa-de-jurada-para-tirar-ponto-da-unidos-de-padre-miguel-gera-polemica-nas-redes.ghtml>> Acesso em: 28/03/2025.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/share/reel/BAJLbh9tz3>> Acesso em: 28/03/2025.

<sup>6</sup> CAYMMI, Dorival. Samba da minha terra. In: *Bando da lua*. Rio de Janeiro: Columbia, 1940. Faixa 1. lado a. Disco de vinil.

pesquisadores, militantes ou intelectuais – tem crescido. E creio ser parte dessa enegrecida, boa estatística. Foi, também, a inserção nos movimentos sociais e posteriormente no movimento negro que me possibilitou o engajamento nas lutas coletivas e raciais, na busca por rupturas e mudanças estruturais do sistema político, econômico e social brasileiro.

Sendo oriundo da extrema zona oeste carioca, de família pobre, me fez perceber que as questões raciais no Brasil são mais urgentes. O racismo brasileiro permanece evidente nas práticas da população brasileira, seja institucionalmente e/ou estruturalmente, segundo os intelectuais. O racismo inclusive, ainda está às sombras das trajetórias dos sujeitos negros nos variados espaços da sociedade, nos espaços públicos, nas favelas, nas empresas, nos shoppings, lojas em geral e inclusive nas universidades, por exemplo.

Não poderia deixar de mencionar que no Programa de Educação Tutorial História da África (2011/12), tive contato com autores que pensam os movimentos negros, diáspora, escravidão, pós-abolição, história da África e pan-africanismo. Essa experiência foi de suma importância para buscar estudos que refletissem o negro na sociedade afro-brasileira, bem como a implementação da Lei 10.639/03 nos ensinamentos de história.

Tranquei o curso, algumas vezes. Voltei a morar no Rio de Janeiro em 2017, no bairro de Inhoaíba. Conheci algumas pessoas e no decorrer dos anos, dentre elas, Breno Batista, que manifestou o desejo de formar uma instituição que abordasse o samba como expressão cultural/musical evidenciando a herança africana. Também, que fortalecesse um espaço onde pessoas negras do bairro/região, se relacionassem e que essa roda de samba possibilitasse aos membros uma ascensão enquanto músicos e instrumentistas, sem a necessidade de irem para os bairros da zona norte, zona sul e centro do Rio. Quando retomei os estudos no segundo semestre de 2019, era esse o meu objeto de pesquisa. Projeto Fruta do Pé, que posteriormente se chamaria Centro de Cultura Negra Fruta do Pé. Samba como resistência da diáspora negra carioca.

Fui às bibliografias sobre música. Sobre sons dos negros no Brasil. Sobre o samba. Evidentemente, sobre a história, construção e desdobramentos da Música Popular Brasileira.

Questões como: o surgimento da construção do conceito de nação brasileira

enraizada no pensamento da democracia racial (Freyre, 1933); música erudita, música popular, música estrangeira, Bossa Nova, Tropicalismo, MPB e rock brasileiro e a forte relação com as classes sociais, dos sujeitos que as produzem (Tinhorão, 1998); territorialidade, negritude, ritos e abordagens antropológicas nas manifestações e expressões culturais para a construção e consolidação do samba carioca (Sodré, 1998); A história do samba gradual, contraditória, mediada às vezes pelas elites culturais e políticas do Brasil, sobre tudo do Rio de Janeiro (capital na época) a elevação e transformação do samba como expressão cultural, “original e autêntica” – outrora perseguida, reprimida e controlada –, como música nacional, no processo de ‘invenção’ da identidade cultural popular brasileira (Vianna, 1995). Nos estudos iniciais, esses autores representaram, pra mim, as tentativas, os caminhos e as primeiras compreensões acerca desses pressupostos.

Quando manifestei meu interesse em ser orientado pelo professor Dr. Caiuá Cardoso Al-Alam, obtive sinal positivo e recebi os primeiros direcionamentos. Indicações de textos (autores) que pensam a diáspora negra (na rota do Atlântico), artigos, trabalhos e teses acadêmicas sobre o samba que, dialogam com a narrativa historiográfica evidenciando estudos realizados com o propósito de compreender e elucidar as trajetórias e os papéis ativos dos sujeitos negros na sociedade brasileira, não apenas observações e relatos deterministas sobre períodos de opressões, sincretismos e apagamentos.

Se as expressões culturais, o associativismo negro, tem um papel fundamental para pensarmos como são forjadas as relações sociais dos diaspóricos, nos percursos dessas relações tornam-se imprescindíveis ressaltar que, as estratégias de vivências/sobrevivências desses sujeitos, frente ao contexto de eugenia x democracia racial, por exemplo, foram alguns, pra não dizer principais, dos indícios que fundamentaram a criação, idealização de uma identidade negra ‘como resposta’ a permanentemente racialização dos sujeitos nas sociedades ocidentais.

Na tarefa de compreender a diáspora negra, suas atualizações nos percursos socioculturais, observando se houve afirmação de uma identidade negra nos diversos contextos históricos, nos discursos sobre modernidade, nacionalismos, hibridismo cultural, multiculturalismo, disputa de classes, discurso tradicionalista, relações de poder etc. Por conseguinte, Stuart Hall nos coloca os seguintes

questionamentos sobre os modelos de identidade cultural, relacionados a experiência negra em diáspora:

Já que esta é uma questão conceitual e epistemológica, além de empírica, o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que "a identidade cultural" carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos "pensar" as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (Hall, 2003, p.28)

Abordagem, socioantropológica, faz-se importante na tentativa de compreender as noções e conceitos de identidade, raça e negritude. Nessa perspectiva, o professor congolês (naturalizado brasileiro) Kabengele Munanga afirma que, "[...] uma perspectiva mais viável seria situar e colocar a questão da negritude e da identidade dentro do movimento histórico, apontando seus lugares de emergência e seus contextos de desenvolvimento" (Munanga, 2009, p.15). Essa afirmação do conceito de identidade racial, ou melhor dizendo, etnicidade, seria então uma reação ao processo de racialização dos sujeitos?

Sobre etnicidade, na compreensão interacionista de Frederik Barth, a auto-identificação como pertencente a um grupo e mútuo reconhecimento de pertença a esse grupo, a noção de pertencer a um grupo étnico, nas maiorias das sociedades, só faz sentido em contraste com outras etnias, demonstrando que identidade étnica é relacional e contextual (Barth, 1969).

Assim, as experiências de como a pessoa se percebe, é aceita pela comunidade étnica e percebida por externos àquela comunidade étnica.

Relacionando compreensões da diáspora (negro-africana nas Américas/Europa) com os estudos sobre o universo do samba, cabe fazer uma infinidade de questionamentos.

Por que uma instituição afirma o samba como expressão cultural identitária? Quais movimentos de posicionamento político-identitário – de resistência religiosa e cultural –, existiram no Brasil, nos processos históricos relacionados aos períodos de: escravização africana; pós-abolição; período republicano; período do nacionalismo, modernismo e da construção da identidade brasileira; populismo e industrialização de viés nacionalista na Era Vargas, no período do golpe e ditadura militar, nas décadas de 1970, 1980, 1990 até os dias atuais? Quais são os movimentos e as

influências que dão base para a postura político-identitária do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé?

Na tentativa de refletir sobre esses questionamentos, compete então evidenciar alguns processos que fundamentaram os debates sobre os componentes dessa expressão musical denominada samba, as ressignificações culturais da ancestralidade negro-africana, suas transformações, atualizações e os aspectos que assinalam uma fronteira étnica na construção desse gênero musical utilizado como traço simbólico da nação brasileira.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende apresentar uma reflexão sobre uma instituição negra no subúrbio carioca ressaltando as atividades realizadas nos seus 8 anos de existência. O trabalho será organizado por dois capítulos e uma conclusão.

No primeiro capítulo, farei uma breve revisão bibliográfica, no intuito de esboçar uma síntese das leituras sobre o samba, com o título, “A construção do Samba, disputas de narrativas”. Dentro dele terá três subcapítulos: Da marginalização a símbolo cultural brasileiro, G.R.A.N.E.S. Quilombo: posicionamento político negro no samba; Contribuições do garveyismo à diáspora negra carioca. Evidenciarei, portanto as contribuições dos sujeitos relacionados ao universo do samba, na consolidação de símbolo cultural brasileiro, destacando uma constante disputa de narrativas, os acirramentos e conflitos acerca dessa construção; o posicionamento que o movimento negro, através do G.R.A.N.E.S. Quilombo<sup>7</sup>, sob a liderança do sambista Antônio Candeia Filho, proporcionou ao questionar a mídia, poder público, aos intelectuais e aos diretores das escolas de samba à época sobre o apagamento e descaracterização dos valores que os sujeitos negros e mulatos deram ao samba; por fim, a contribuição que as leituras garveyistas deram ao movimento negro carioca, quais embasamentos conceituais e pragmáticos o garveyismo tem influenciado o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé.

O que tange a revisão bibliográfica, segundo Grazziotin, Klaus, Pereira (2022, p.12), “[...] essa etapa contribui para a delimitação do tema; a identificação e a reiteração de aportes significativos das teorias sobre o tema da pesquisa”, como também, “[...] contribui para a compreensão de como os pesquisadores se apropriam

---

<sup>7</sup> Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, foi uma entidade criada na década de setenta, sob a liderança de Candeia e outros sambistas, que expressavam a cultura afro-brasileira, evidenciando e fortalecendo um movimento de resistência ao samba espetáculo (extremamente mercantilizado) na defesa do samba autêntico.

de epistemologias para pensar a educação”.

Assim, livros, artigos em periódicos, teses e reportagens diversas com produção autoral sobre os estudos sobre o samba podem ser considerados fontes bibliográficas. Utilizei como critério a seleção de algumas fontes sobre o tema, observando a caracterização, tema principal, principais conceitos utilizados, referenciais teóricos de cada autor e a aproximação com os meus referenciais teóricos. Após o primeiro contato com cada obra, localizei os termos que surgiram nos desdobramentos das leituras, posteriormente busquei uma leitura analítica, exploratória e seletiva. A partir daí, ocorreu um estudo crítico de cada texto selecionado, analisando-se os aspectos temáticos, identificando-se o ponto de vista de cada autor e mapeando-se as ideias apresentadas. As ideias de cada obra contribuíram para a fundamentação dos objetivos propostos na presente pesquisa, na busca de resoluções ao problema do estudo. Antes de tudo, procurei um entrelaçamento de significados, considerando suas especificidades e formas a partir das quais eles são produzidos, para conectar o objeto de investigação aos muitos contextos em que ele está inserido, conectar a produção de sentido à experiência humana, apreciar o relacionamento entre o pesquisador e o que está sendo pesquisado, construir uma ponte entre essas formas de visão e ação informada.

No segundo capítulo procurarei realizar, a partir de uma breve abordagem de pesquisa de campo (Geertz, 2008), a fim de observar, interagir com as pessoas pesquisadas no ambiente da instituição, no subcapítulo 2.2 busquei compreender e elucidar as suas práticas, saberes e cultura, a ênfase da presente pesquisa consiste em buscar os significados sociais, captando o entendimento das pessoas vinculadas a instituição estudada. No intuito de desvelar importantes conhecimentos e realizar novas interpretações das narrativas dos fenômenos sócio-culturais sobre a construção, desenvolvimento (atualizações), conflitos, dilemas, evoluções e críticas nos estudos sobre o samba. Tendo em vista que a etnografia é um estudo holístico, visando entender percepções, comportamentos, para elucidar o significado cotidiano. “O objetivo é documentar, monitorar, encontrar o significado da ação” (Mattos, Castro, 2011, p, 51).

O foco de interesse é fazer uma descrição sócio-cultural do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé (as práticas, hábitos, crenças, valores, linguagens, significados). Que segundo Geertz (2008), sobre o caráter denso da descrição e interpretação:

[...] é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar. Fazer Etnografia é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (Geertz, 2008, p. 7).

Cabe ressaltar que, no intuito de desvelar a teia de significados e os aspectos culturais do Fruta do Pé, a relação de amizade que construí com os atores sociais (membros) da instituição e ser morador do mesmo bairro, não são empecilho para pesquisa, ao contrário, a antropologia – através da etnografia – não desenvolve somente pesquisas com comunidades isoladas, mas enquanto disciplina, possibilitou aos grupos sociais trazerem seus espaços de convívio e suas trajetórias. Por isso, a presente pesquisa, além de uma descrição etnográfica, busca a problematização do “universo do samba”, ao qual faço parte. Etnografia em um terreno familiar. Isso implica distanciamentos, tendo em vista os muitos olhares “viciados” a respeito do tema que as vezes julgamos conhecer. (Silva, 2019).

Nos subcapítulos 2.1 e 2.3 fiz uma análise dos conteúdos nas redes sociais (Bauer; Gaskell, 2002) para embasar a compreensão das atividades realizadas pela instituição, a formação organizacional e perceber o posicionamento político-identitário do Fruta do Pé e realizei entrevistas com a metodologia de História Oral (Alberti, 2005), tendo em vista que se conecta com o meu trabalho por causa da escuta, e da possibilidade de registrá-las como fontes, as falas de grupos que sempre foram subalternizados pelos registros oficiais.

O título do capítulo é: Centro de Cultura Negra Fruta do Pé. E dos subcapítulos são: “o quintal é muito frutífero, cheio de árvore”: História Oral no Fruta do Pé; Descrição do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé; Papel das mulheres e os diferentes protagonismos; Neles visio ressaltar, além da pequena abordagem etnográfica, as atividades que a instituição efetiva nesses 8 anos de existência realizando um diálogo com a historiografia acerca do samba, evidenciando a crítica que a instituição faz, ao que chamam de processo de embraquecimento na constituição do samba como símbolo da cultura nacional.

No que tange aos relatos (entrevista) dos integrantes do Fruta do Pé, no

segundo capítulo, empregarei a metodologia da História Oral, com o foco de interesse nas versões daqueles membros que participaram de, ou testemunharam, tal trajetória (da instituição) e que possam fornecer sobre o assunto da pesquisa. Nesse sentido, procurei elencar as pessoas como possíveis entrevistadas. Breno Batista liderança da instituição, sua avó Marli, sua mãe Carla e seu pai Luciano, como membros diretivos. Posteriormente procurei integrantes da roda de samba, e os(as) professores (na época que desenvolvi as entrevistas): Renan Braz (instrumentista), Naju (instrumentista e vocalista), Jack Ferr (Instrumentista e professora). Cabe ressaltar que a História Oral é utilizada como meio de conhecimento do objeto, articulando o seu emprego com o projeto de pesquisa no contexto de uma investigação científica. Me sugeri os seguintes questionamentos: como os entrevistados vêem o tema em questão? O que a narrativa dos entrevistados, em relação ao tema, pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupa no contexto histórico e cultural dado? Nesse sentido a autora do Manual de História Oral, Verena Alberti (2005) afirma:

O roteiro geral de entrevistas deve ser elaborado com base no projeto e na pesquisa exaustiva sobre o tema. Sua função é dupla: promove a síntese das questões levantadas durante a pesquisa em fontes primárias e secundárias e constitui instrumento fundamental para orientar as atividades subsequentes, especialmente a elaboração dos roteiros individuais. (Alberti, 2005. p.83)

Foi elaborado um questionário semi-aberto, com o intuito de levantar dados sobre: o nome, a idade, o gênero e a trajetória dos(as) entrevistados(as); como foi idealizado o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé; quais as atividades o C.C.N. Fruta do Pé desenvolve; se há ou não uma diretoria; se há diretoria, qual a estrutura e quais os membros; como é formada a roda de samba e quais integrantes; o papel da mulher dentro da estrutura do grupo; posicionamento político-identitário e os conceitos que orientam os sujeitos e as ações do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé.

## **Capítulo 1: A construção do Samba, disputas de narrativas**

O que farei ao longo desse capítulo é uma investigação, revisitando bibliograficamente, estudos acadêmicos sobre a temática do samba enquanto gênero musical, fazendo alguns apontamentos com análise crítica sobre duas correntes de pensamento (tradicional X revisionista). Farei uma breve exposição sobre os contextos históricos da formação do samba enquanto expressão cultural e a relação dos intelectuais, literatos, artistas, da mídia jornalística e do Estado Novo na eleição do samba como símbolo cultural de um Brasil mestiço, apontando os interacionismos das mediações estratégicas dos sujeitos da construção e consolidação do samba, os processos da criação das escolas de samba, as atualizações instrumentais e nas narrativas líricas das composições dos sambas, as críticas sobre identidade nacional, mestiçagem e cultura popular e a resistência política e sócio-cultural dos sambistas negros e mestiços e a ligação ao ideário dos movimentos de consciência negra.

Esses eixos temáticos foram pensados na tentativa de compreender as nuances das relações sociais que fundamentam as disputas de narrativas. Pretendo evidenciar essas compreensões, apontando as atuações estratégicas dos sujeitos (negros e mulatos, preferencialmente), inseridos nos diversos contextos sócio-históricos brasileiro, fazendo uma relação ao contexto atual, norteando as compreensões e posicionamentos do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé em relação a negritude no universo do samba.

### **1.1. Da marginalização a símbolo cultural brasileiro**

Se o protagonismo negro no processo de resistência ao sistema escravista, com fugas, revoltas, organização de redes de apoios, negociações, a partir de processos judiciais e outros documentos, ressignificou as compreensões dos estudos historiográficos sobre a História Social da Escravidão, a historiografia brasileira denominada História do Pós-Abolição evidencia, nos diversos enfoques, novas investigações e abordagens sobre as possibilidades de mobilidade social e espacial dos sujeitos negros, dos projetos de liberdade no instável período

oitocentista e na Primeira República<sup>8</sup>.

O decurso republicano, trouxeram para os recém-libertos dois aspectos: primeiro, a marginalização, devido ao estigma de serem ex-escravizados, os reflexos das políticas eugenistas e os impactos do arraigamento das teorias racistas, que para Eric Brasil são, “[...] problemas comuns enfrentados por libertos e negros livres – como lidaram com suas heranças culturais, com os novos desafios numa sociedade sem escravidão e com o racismo (2016, p.23)”; o segundo aspecto, foram as estratégias dos sujeitos negros e negras nas aspirações por dignidade, respeitabilidade, visando um efetivo integracionismo na busca por inserção nas lutas por cidadania, inserção no mercado de trabalho e na vida cultural da cidade.

Entretanto, o vislumbre de modernidade europeia foi o que empenhou determinada parcela de jornalistas, literatos e políticos utilizarem até no carnaval, por exemplo, caminhos para o projeto (*ethos*) da nação – a implementação do Código Penal 1890 e o efetivo aparato policial para coibir comportamentos tidos como atraso – nas práticas populares, corroborando assim para uma condução política aos ‘aspectos de civilidade’. No período carnavalesco, reprimia-se “práticas consideradas bárbaras, incivilizadas, primitivas” (Brasil, 2016. p.30), e seguiam padrões, modelos, expressão da cultura, performance e estética europeia (Cunha, 2002). Evidenciando a associação com a cor branca, representada pela busca de comportamentos europeus, “andando de mãos dadas” com os modismos internacionais.

O negro, mesmo na condição de escravizado no Brasil, sempre cultivou música, seja em sua forma ritualística (toques aos orixás/entidades) ou como divertimentos (terreiros e praças públicas), como também na formação de irmandades religiosas de músicos na execução de música sacra, música popular e música clássica desde o século XVIII.

Inúmeros são os exemplos de batuques (originários e/ou derivações). Festejos dos cortejos de reis (nas congadas), o lundu, o jongo, o calango, o coco, cateretê, maracatu, samba de roda e o elemento coreográfico do samba rural – com a umbigada –, dentre outros, são alguns exemplos (étnicos musicais) que remontam ao cotidiano festivo por parte de negros e mulatos desde os períodos colonial e

---

<sup>8</sup> O tema da cidadania, tão importante para as pessoas livres de cor no Oitocentos, e chave para a compreensão da política de restrição da mobilidade social e física dos negros se encontram em obras como: Mattos, 1998; Chalhou, 2012.

império, e fundamentariam (aliado as influências dos outros estilos musicais como a polca brasileira, a fusão polca-lundu e o maxixe etc) a espinha dorsal de algumas formas rítmicas da música popular.

Pensar na musicalidade, é pensar nos elementos rítmicos (síncope) das culturas banto e iorubá e os processos de sincretismos. As estratégias dos sujeitos (músicos/instrumentistas) para driblarem a lei de vadiagem até se tornarem aceitos socialmente, superando as visões racistas, os pressupostos dos efeitos degenerativos da miscigenação, para se chegar a uma visão celebratória da mestiçagem.

A realidade brasileira, nas primeiras décadas do século XX, faz referência ao que Renato Ortiz entende por identidade, “[...] não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (1985, p.8). E pretendendo uma confluência em torno dessa identidade, buscaram-se símbolos com emblemas de nacionalidade mestiça, possibilitando ao gênero musical surgente: o samba, ter a sua “eleição” como elemento que melhor representa nossa cultura.

*O encontro*, título do primeiro capítulo da narrativa de Hermano Vianna (2002), destaca o contato, as relações sociais, os costumes dessa pluralidade de identidades no cotidiano da região central carioca, como componente definidor da nacionalidade. De um lado, segundo ele, “[...] representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de boas ‘famílias brancas’” (Vianna, 2002, p.20), do outro, “[...] músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro” (Vianna, 2002, p.20). Alegoria ou naturalidade, essa “harmoniosa noitada” musical se apresentam como fatos corriqueiros, considerando a hibridização “[...] a única coisa que o Brasil tinha de original, embora essa originalidade não significasse necessariamente vigor ou riqueza” (Vianna, 2002, p. 68).

Nilton Silva dos Santos na obra, *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*, enfrenta essa questão do encontro de grupos sociais com notável rigor analítico ao abordar com propriedade a ambiguidade constitutiva do universo da produção carnavalesca, situado entre tradições herdadas e dinâmicas modernas. Santos projeta suas reflexões para além do domínio estritamente carnavalesco, oferecendo uma contribuição relevante às discussões

concernentes à sociologia das profissões no contexto brasileiro. Mobiliza a noção de mediadores culturais como agentes fundamentais na articulação de transformações e traduções entre esses universos simbólicos que conformam o chamado mundo do samba carioca.

A reflexão sobre os sentidos da modernização na América Latina exige o reconhecimento de sua complexidade histórica e cultural. O trabalho de Néstor García Canclini a respeito da hibridização cultural, dimensão contraditória e plural, evidencia o papel que o populismo no início do século XX coadjuvou as relações entre o tradicional e o moderno, essas zonas de contato onde o tradicional e o moderno não apenas coexistem, mas se transformam mutuamente. Compreensão que fundamentaram a criação de novas expressões culturais dessa mistura de etnias e classes sociais em solos brasileiros.

Essas relações propiciaram, também, a invenção da tradição de um Brasil mestiço. Não argumentando a falta de identidade e nem buscando desconstruí-la, ao contrário era uma busca para transformá-la em mito – das três raças (Schwarcz, 1995). Valorizando, também, uma espécie de identidade cultural “original”, que, reforça o samba, como expressão popular com esse emblema de autenticidade.

Embora haja um elogio à mestiçagem, em Gilberto Freyre, há também, um elogio a dissolução e Vianna nos diz. “A dissolução no arco-íris de todas as raças não significa o apagar das diferenças, mas sim o convívio, sem separação, entre diferenças, com infinitas possibilidades de combinações entre elas” (Vianna, 2002, p.91).

O início do século passado, evidenciou essas alternâncias de compreensões e discursos. Com o advento da indústria cultural e fonográfica, do movimento modernista e da Era do Rádio a partir da década de 20, faz introjetar o samba como, “[...] moderno artigo sonoro industrial-comercial” (Tinhorão, 1998, p.247).

A repercussão da gravação do samba carnavalesco *Pelo Telefone*, pela Casa Edison, obteve grande sucesso, ocasionando um aumento na divulgação, circulação e popularização do gênero, não só no período de carnaval, acarretando também, numa mudança em relação ao papel dos sambistas frente a nascente indústria musical. Antes, os sambistas cantavam de improviso, posteriormente começaram a buscar a sua profissionalização: com o reconhecimento dos direitos autorais (na Biblioteca Nacional) de suas composições (letra, melodia e partitura); depois, a

gravação, ampliando o alcance das manifestações culturais/musicais; por último, a parceria com mediadores culturais – no caso do samba *Pelo Telefone* ele foi registrado por Donga, sujeito negro, músico da camada popular, em parceria com Mauro de Almeida que era destaque de um renomado bloco carnavalesco, Clube dos Democráticos.

O movimento modernista, adotando a elaboração de uma cultura nacional, com a imagem de um país moderno e uma estética tipicamente brasileira. Influenciaram as artes plásticas e a literatura. No livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (publicado em 1928), o autor aborda a cultura brasileira não-letrada. Trabalha a síntese das raças, negros, sertanejos, indígenas, caipiras, cafusos, mulatos e brancos, na construção de um herói da “nossa gente”. Resignificando o desenho político, cultural e social da estrutura da malandragem, por exemplo.

Toda alusão a mestiçagem, vira repertório da cultura nacional. Na culinária, a feijoada, outrora comida de escravizado, passa a ser da culinária nacional. A capoeira, antes como prática criminosa, no Código Penal de 1890, passa a ser aceita em 1937, como modalidade esportiva nacional no Estado Novo.

Através da radiodifusão, a efetivação da consolidação da música popular brasileira como produção cultural de massa, começou a ser fortalecida. A Radio Sociedade do Rio de Janeiro, as rádios comerciais Mayrink Veiga e Educadora, foram criadas na década de 20. A partir da revolução de 1930, a chamada Era do Rádio passou a ser respaldada pelas políticas nacionalistas implementadas durante a Era Vargas (1930–1945), alcançando o público por meio de transmissões em cadeia nacional.

Com a regulamentação da publicidade radiofônica, e portanto, do modelo comercial de radiodifusão, essa indústria efetivamente se estabeleceu, disseminando o samba pelo país. Foi, inclusive, através dos programas de rádio que constantes críticas musicais se construíram. Almirante<sup>9</sup>, como radialista, em seus programas foi tido como uma autoridade (durante o final dos anos 1930 até início dos anos 1950) na defesa do discurso referente a memória. Sobre ele Moraes diz, “[...] idoneidade daquele que evoca e testemunha a veracidade dos acontecimentos próprios e alheios, sempre foi elemento central na construção da memória e no

---

<sup>9</sup> Almirante era amigo de Noel Rosa e foi membro do grupo Bando de Tangarás como pandeirista e vocalista. Além de compositor e radialista foi um grande entusiasta e crítico musical militante, no que se refere ao núcleo das evocações-memória e a veracidade de suas fontes.

convencimento de uma narrativa” (2010, p.219).

O discurso de autenticidade, de maneira geral, passou a ser atrelado a questão dos sujeitos citarem como as coisas eram feitas no passado. Ou seja, “fazia-se samba no presente” da mesma maneira como se “fazia no passado”.

Cresceram, do mesmo modo, os números de espetáculos e de revistas especializadas em música, ampliou-se, para artistas e músicos, novos espaços para divulgarem suas obras. Ao mesmo tempo que as emissoras propagaram a música popular, alteraram a produção artística, inserindo-a num mercado musical. Para Felipe Trotta,

A atividade mercantil de comércio de música se tornou em pouco tempo um negócio altamente lucrativo, cuja exploração comercial esteve concentrada nas mãos de poucas empresas de grande porte, que, desde as primeiras experiências fonográficas, disponibilizam discos gravados em todas as partes do mundo. (Trotta, 2011, p.26)

O autor evidencia, no trecho acima, o aquecimento mundial do mercado da indústria musical. Sendo assim, no Brasil, houve uma intensa concentração de músicos profissionais nas empresas radiofônicas, possibilitando aos artistas da música popular ampliar e conquistar novos espaços de sobrevivência.

## **1.2. Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S Quilombo): posicionamento político negro no samba**

Evidentemente que os percursos dessa musicalidade passou por diversas atualizações. Na estrutura sonora, houve misturas (africana e europeia), porém alguns símbolos da cultura negra foram preservados, destacou-se a síncopa e expressões como “sambas sincopados” surgiram num vocabulário comum entre sambistas e musicólogos, passando a conferir, também, um selo de autenticidade.

Sobre a questão do compasso sincopado, tempos e contratempos, alguns estudos a respeito dessa rítmica buscam na música européia, na africana e na sua brasilidade evidenciar a novidade da fusão em solo americano, como também as condições sociais que lhe deram lugar. Sandroni exemplificou o padrão rítmico e algumas expressões musicais que se utilizam da síncopa:

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afrobrasileiras e assim por diante. (Sandroni, 2001, p.21)

Houve mudanças também na indumentária, na maneira de dançar. Mudanças territoriais na origem do samba: para uns, nasceu na Bahia e foi-se achegando ao Rio de Janeiro, em solo carioca, com as reformas urbanísticas e o surgimento de muitas favelas o samba vai se alastrando da zona portuária fluminense, pela Praça Onze, para as periferias e os morros das favelas, criando assim novos redutos e novas maneiras de tocar, cantar e requebrar.

Antes de adentrar nos detalhes sobre alguns traços e características de cada geração de sambistas, gostaria de falar sobre o samba de batuque duro, ou para alguns conhecido como “pernada carioca” e as questões que envolvem a compreensão da malandragem carioca (ou brasileira). No livro *Do Batuque à Escola de Samba: subsídios para a história do samba*, Muniz Junior descreve que:

Devido à confusão entre a “batucada braba” (que sempre terminava em conflito com pernadas e cabeçadas) com o samba-de-roda”, a policia agia duramente em virtude das reclamações pela imprensa carioca. Acabavam com os batuques baixando a lenha, destruindo instrumentos e levando os batuqueiros para o distrito mais próximo. Daí os slogans “samba é coisa de pretos”, “é coisa de malandros. (Muniz, 1976, p.82)

O escritor, evidencia em seu trabalho a maneira preconceituosa que os aparelhos do Estado e até mesmo a mídia jornalística lidava com essas questões, tratando os músicos como vadios, quebrando seus instrumentos e levando-os presos. Inúmeros casos foram registrados, e sambas compostos, contando a repressão policial. Um clássico samba de partido-alto composto em 1938 (em pleno Estado Novo) por Tio Hélio em parceria com Nilton Campolino, foi *Delegado Chico Palha*, posteriormente gravado pelo Zeca Pagodinho que fez muito sucesso. Dois trechos que chamam atenção, estão na segunda estrofe e terceira estrofe. Como podemos observar na 2ª estrofe: “era um homem muito forte / com um gênio violento / acabava a festa a pau / e ainda quebrava os instrumentos”; na 3ª estrofe: “os malandros da Portela da Serrinha e da Congonha / pra ele eram vagabundos / e as mulheres sem vergonha”.

Esse samba narra a violência do delegado, agredindo os sambistas e

quebrando seus instrumentos e o preconceito aos moradores das favelas da Serrinha e Congonha no bairro de Madureira, e uma visão machista em relação às mulheres (frequentadoras das rodas de samba da época), chamando-as de “sem vergonha”.

Em contrapartida, porém, diversas foram as ocasiões, segundo as narrativas sobre a época, nos batuques que aconteciam nas favelas (Morro da Providência, por exemplo), em que aconteciam brigas, pernadas, cortes de navalhas, confusões entre as pessoas envolvidas nessas reuniões de sambas. O “pau quebrava”, o “coro comia”. Quando a polícia chegava, alguns fugiam, a batucada mudava a cadência e a malandragem se “comportava”.

Um fenômeno constantemente estudado nas Ciências Sociais e na Antropologia é, como funciona, a construção para a fundamentação de um discurso sociológico da malandragem – consagrando-a a patrimônio cultural brasileiro. Essa temática, ainda permanece nas reflexões sobre o folclore da sabedoria popular, sobre a identidade nacional e os seus símbolos.

Devido ao início do processo de celebração da malandragem e a tentativa de ludibriar o sistema repressivo de censura ditatorial, nas décadas de 1960, 1970 e 1980 passa a atuar com um sentido e posicionamento político, com isso “[...] as representações da malandragem alcançam a legitimidade de objeto de estudo sociológico” (Rocha, 2006, p. 110).

A figura do malandro, por exemplo, no personagem *Zé Carioca* (desenho animado da *Disney* da década de 1940), encarna uma dialética específica. Transitando entre a ordem e a desordem. Entre a marginalidade e a integração social. Se movimentando sempre com astúcia, evitando o confronto direto, “respeitando” as normas sociais. Essa ambiguidade que define a malandragem como forma de sobrevivência e, ao mesmo tempo, como crítica implícita à rigidez da estrutura social brasileira, é uma forma de resistência simbólica, uma caricatura que despolitiza as questões reais do Brasil urbano e popular.

Schwarcz, em “*Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma Identidade Mestiça e Malandra*” de 1995, afirma que não é apenas um personagem, mas sim um reflexo das contradições entre identidade, poder, colonialismo cultural e auto imagem nacional. Embora seja uma imagem construída de fora (pela Disney), para dentro, houve uma aceitação dessa imagem pelos intelectuais e pelos artistas brasileiros,

inclusive artistas do universo do samba, ainda que reforce um estereótipo de desigualdades e, ao mesmo tempo, oferece uma forma de reconhecimento cultural.

O malandro, sem sombra de dúvidas, é figura central da cultura urbana carioca desde a década de 1920, carrega traços de esperteza, elegância, oposição ao trabalho pesado, envolvimento com a capoeiragem e atividades à margem da legalidade (jogatina, “proteção”, exploração de mulheres). Na estética e na corporalidade o uso de roupas largas, lenços, navalha são componentes identitários importantes. Existe uma espécie de ética própria da malandragem, ainda que violenta e marcada por traços de machismo. Estereótipo e/ou fatos da realidade do cotidiano, o discurso de malandragem permanece constante no vocabulário de todo e qualquer sambista, inclusive nas narrativas de suas composições. Além do mais, no imaginário, ser malandro é sinônimo de ter uma patente, “patente alta”, diga-se de passagem. Um legítimo bamba.

Evidenciando as características, os traços, das variadas gerações de sambistas e os seus mediadores culturais, podemos compreender os processos de permanências e rupturas, como também, as influências que a indústria fonográfica e o poder público passaram a desempenhar na evolução da história da música popular brasileira.

A primeira geração de bambas – migração da comunidade baiana (seus descendentes) e os migrantes do Vale do Paraíba e adjacências, que se instalaram na Pequena África carioca, somadas às contribuições musicais (fins do século XIX) dos compositores (erudito-popular) como Chiquinha Gonzaga, Antônio Joaquim da Silva Calado, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Sinhô dentre outros – era caracterizada pelo samba-amaxiado, samba-choro, samba-chula ou chula-raiada, samba-chiba, samba-calangueado, samba-de-partido-alto etc, com toques do pandeiro, chocalho, prato e faca, palma de mão e instrumentos de corda, sopro e piano.

Alguns nomes que se tornaram conhecidos foram as ilustres Tia Ciata, Tia Bebiana, Tia Prisciliana, Tia Rosa Olé, Tia Sadata, Tia Amélia, mãe de Donga, representando as “Tias Baianas” (que além de Mães de Santo eram quituteiras), Hilário Jovino, o famoso Lalau de Ouro, Pixinguinha, Sinhô, Donga, João da Baiana, Raul Palmieri, João Pernambuco, Nelson Alves, Manuel Pedro dos Santos, vulgo Baiano (cantor pioneiro nas gravações dos sambas e outros gêneros musicais, pela

gravadora Casa Edison), China, José Alves, Luís de Oliveira.

Esses pioneiros, segundo Lopes e Simas, “[...] legou à nascente música popular brasileira, nas primeiras décadas do século XX, muitas adaptações ou recriações de cânticos tradicionais bantos (congo-angolanos) e também oeste-africanos (jeje-nagôs)” (Lopes, Simas, 2015, p.11). Suas composições falavam, também, de fatos do cotidiano, com doses de sacarmos, ironias e comicidade num dialeto afro-abrasileirado, uma espécie de gíria da malandragem daquele período. Os sambas “Pelo Telefone”, “Batuque na cozinha<sup>10</sup>”, e muitas outras, são exemplos disso. Inúmeros, são também, os títulos das composições em língua nativa do continente africano “Yaô”, “Benguelê”, “Macumba de Oxóssi”, e muitos outros.

Cabe ressaltar que um conjunto famoso dessa época, o Oito Batutas – que tinha a liderança musical do maestro Pixinguinha, com Donga e Raul Palmieri ao violão, China, Jacó Palmieri, José Alves, J. Thomaz, Luís de Oliveira, Nelson Alves –, foi um grupo musical que obteve enorme sucesso (fazendo apresentações em salas de cinema e fazendo turnê na Europa) e aceitação por parte da elite intelectual e política da época obtendo apoio desses agentes como mediadores culturais “[...] de Gilberto Freyre a Villa-Lobos, intelectuais da época cumpriam esta nobre função: aproximar uma certa intelectualidade da cultura marginalizada, periférica, popular” (Carréra, 2016, p. 48).

A turma do Estácio, entretanto, inova criando diversos instrumentos como cuíca, tamborim, surdo e repinique e criando novas cadências, chegando a uma plenitude rítmica, marcando uma transição de gerações. Em 1928, essa turma da malandragem, cria a primeira escola de samba: a Deixa Falar, no morro do São Carlos. O samba carioca assume características próprias e específicas, no tempo 2/4 (sincopado), tocado mais pra frente. Origina e cultiva, também, uma nova maneira de sambar e desfilhar no período do Carnaval. Outras escolas de samba e novos sambistas foram surgindo. Estação Primeira de Mangueira (1928) e Portela (1926/1927/1931) são outras duas que figuram no panteão das mais antigas escolas de sambas (Candeia, Isnard, 1978, p.13)<sup>11</sup>. Não há como negar a “carioquice” do

<sup>10</sup> PIXINGUINHA. DA BAIANA, João. DE JESUS, Clementina. Batuque na cozinha. In: *Gente da Antiga*. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Faixa 9. lado b. Disco de vinil. Essa presente obra discográfica apesar de ter sido gravada em 1968, as suas composições datam das décadas de 20, 30 e 40, bem como trazem cantigas do período da escravidão e cantos de candomblé. A música, Batuque na Cozinha narra esse cotidiano do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

<sup>11</sup> Nessa presente obra, os autores colocam essas possíveis datas para a fundação da escola de samba Portela, sendo o ano de 1931 a data do nome e da bandeira com a figura da água.

samba.

São muitos nomes referenciais como: Heitor dos Prazeres (fundador de blocos, ranchos e algumas escolas de samba), sobrinho de Hilário Jovino; Ismael Silva; Alcebiades Barcelos, o Bide; Marçal (pai do mestre Marçal); Brancura; Mano Rubem; Bucy Moreira; Baiaco; Mano Edgar (todos malandros e valentes da turma do Estácio, fundadores da primeira escola de samba); Cartola, Carlos Cachaça e posteriormente Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Padeirinho, Nelson Sargento ligados ao Morro de Mangueira (escola de samba verde e rosa). Noel Rosa, de Vila Isabel, célebre compositor que fazia mediação cultural entre o samba dos sambistas do morro e os sambistas do pessoal da classe média e Almirante, ambos fundadores do grupo “Bando de Tangarás” e Wilson Batista. Mestre Paulo da Portela (mediador cultural em prol dos desfiles das escolas de samba), Rufino, Claudionor, Alcides Malandro Histórico, Manacéia, Chico Santana, Molequinho, Mano Décio da Viola, Mestre Fuleiro, Silas de Oliveira, Eulália do Nascimento, famosa Tia Eulália, Tio Hélio, Campolino, Aniceto do Império e posteriormente Casquinha, Candeia, Monarco, Paulinho da Viola ligados as escolas de samba do bairro de Madureira e Osvaldo Cruz (Portela e Império Serrano), dentre outros.

É interessante salientar que as inovações geraram inúmeras polêmicas. A clássica polêmica foi a geracional, entre Donga e Ismael Silva, numa entrevista (Cabral, 1974, p.21-22) na década de 1960 que gerou uma discussão, reproduzida no livro do jornalista Sérgio Cabral, 1974 *As Escolas de Samba - O Que, Quem, Como, Onde E Por Que*. Ambos foram perguntados o que seria samba. Donga, respondeu cantando sua composição Pelo Telefone, mas Ismael Silva disse que aquela música não era samba, e sim maxixe. Ismael Silva, logicamente cantou uma composição de sua autoria, *Se Você Jurar*, já Donga afirmou que essa música era uma marcha, samba era o que a geração dele já fazia há muito tempo (exemplificada em Pelo Telefone).

Para José Ramos Tinhorão, no livro *História Social da Música Popular Brasileira*:

Fixada a nova forma urbana de samba produzido nos meios de malandros e valentes do Estácio e no seu equivalente nas comunidades em formação pelos morros da cidade (a partir do mais antigo, a Favela, cujo nome passaria a designar "conjunto de habitações populares" ), tal criação passou a interessar as fabricas de discos como produto capaz de boa colocação no florescente

mercado da musica de consumo (Tinhorão, 1998, p.295).

O autor evidencia que a nova política nacionalista e o aproveitamento das potencialidades brasileiras foi o que possibilitou a esse tipo de samba, criado pelas camadas mais baixas, ser produzido pelas empresas fonográficas e ser consumido como produto comum.

Essa efervescência criativa da malandragem carioca, a partir dos anos 1930, foi abraçada também pelas empresas de radiofonia e obtiveram uma grande circulação nacional, dando certa exclusividade ao samba. Na afirmação de José Geraldo Vinci de Moraes, “[...] o rádio no Brasil abriu espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres se difundissem, para um quadro regional mais amplo, como ocorreu com o samba, canções sertanejas e choros” (Moraes, 1999, p.76), contrariando os esquemas fechados, relativo às imposições dos gêneros musicais, criando gostos e modas, direcionando a audição das massas.

As variadas vertentes do samba, para os autores defensores da autenticidade, começa a ter traços e características ligadas a territorialidade, aos grupos de pessoas, classes sociais, e como vai se criando novas formas de fazer samba: samba de terreiro, samba canção, samba de breque, samba de roda, samba raiz, samba choro, samba enredo, samba sincopado.

Para além disso, cria-se, ou melhor dizendo, se vai embasando o discurso do emblema de autenticidade e os debates sobre o que é cultura popular no folclore urbano.

Segundo Paranhos, “[...] esse avanço em direção a outros territórios encontra a sua figuração simbólica mais acabada nas relações Estácio-Vila Isabel e na parceria Ismael Silva-Noel Rosa.” (Paranhos, 2011, p.4). Na afirmação de Napolitano e Wasserman, “[...] o compositor da Vila Isabel era visto como um ponto de fusão entre a tradição e as novas possibilidades do samba, enquanto gênero plenamente reconhecível, dotado de linguagem própria” (Napolitano; Wasserman, 2000, p.173).

Noel, foi uma espécie de mediador, uma ponte entre as classes médias e as classes dos populares. Apesar de ser do bairro de Vila Isabel, era amigo e parceiro dos compositores do Morro do Estácio e Morro de Mangueira. E foi o Bando dos Tangarás, grupo que Noel Rosa era integrante que introduziu a batucada no samba

*Na Pavuna*, gravado no ano de 1929.

A figura de Carmen Miranda<sup>12</sup>, outra cantora (personagem) que fortalecia o debate em torno do discurso do samba com emblema de autenticidade, como também do samba-exaltação, era uma artista que levava na sua voz (e na sua indumentária, vestida de baiana e com as “frutas” na cabeça), os compositores dos morros e da classe média carioca, evocando símbolos de ambas as classes. E em sua carreira internacional era uma divulgadora do samba-exaltação, com imagens de valorização dos símbolos da pátria brasileira, sendo porta-voz (integrante) dessa compreensão internacionalmente. Em *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, Renato Ortiz analisa como a mídia internacional retratava a artista Carmen Miranda:

Nos anos 40, a mídia internacional projetava uma identidade brasileira que se encontra condensada, por exemplo, num “ídolo” como Carmen Miranda. Como era percebido esse elemento de brasilidade no contexto mundial? Um manual, lançado pela agência de publicidade que “explora” a atriz durante sua permanência em Hollywood, sugere as seguintes *catch phrases* para “vendê-la” junto ao público americano: “Exótica-estimulante. Vem aí uma bomba de calor. Carmen Miranda: pimenta e tempero. [...] O tempero da vida, a irresistível estrela tórrida”. Ou ainda: “A técnica de Carmen Miranda para vender uma canção é tão modulada que faz a pele arrepiar pela excitação gerada por sua presença, o brilho de seus olhos e a sinuosa qualidade que ela injeta na sua dança casual”. (Ortiz, 2001, p. 204).

Já, em *Dicionário da História Social do Samba*, Lopes e Simas problematizam afirmando:

O traje, que vestia as negras de ganho na época colonial, estilizado e difundido pela cantora Carmen Miranda (1909-1955) no âmbito da política da boa vizinhança, tornou-se a representação simbólica da imagem da mulher brasileira. Entretanto, segundo Mauad (2004: 60), o traje estilizado pela Pequena Notável, como Carmen foi celebrizada, foi reformatado por Hollywood para tornar-se “latino” e não apenas brasileiro, além de bem-comportado, dentro dos padrões morais norte-americanos. (Lopes, Simas, 2015, p. 29).

Já em relação às escolas de sambas, sua formação e a construção de sua estrutura institucional, salienta-se que foi espaço para diversas inventividades, convergências e conflitos, bem como espaços para a defesa de símbolos e tradições

<sup>12</sup> Paranhos, 2011; Kerber, 2008; Napolitano, 2002; são obras que também evidenciam a maneira como Carmem Miranda é retratada dentro das bases do discurso de autenticidade do samba no Brasil e internacionalmente como ele é retratada como uma figura latina exótica.

afro-brasileiras. Espaço que teve atravessamentos nas relações com o poder público, a mídia (jornalística, radiofônica e posteriormente televisiva), com as classes intelectuais e artísticas (de formação universitária) e com a indústria cultural, aprofundando a compreensão (na historiografia) sobre as disputas de narrativa em torno do samba, permitindo compreender o embate entre memória, mercado, identidade nacional e política cultural.

Se os desfiles carnavalescos das escolas de samba começaram a ter enredos, mestre-salas e portas-bandeiras, alas e mulheres vestidas de baianas, novos instrumentos, e os toques das baterias das agremiações eram ligados ao culto aos orixás do candomblé demonstram os protagonismos (da inventividade e da organização de suas instituições) dos sujeitos negros e mestiços no mundo do samba. Por outro lado, as relações de atravessamentos com as ideologias do Estado Novo determinaram a maneira como os compositores de sambas enredos, por exemplo, escreveram narrativas de exaltação a símbolos da nação brasileira (personagens históricos, fauna-flora, cores da bandeira, mestiçagem etc), demonstrando serem sujeitos participantes desse campo patriótico ufanista. Essa ambiguidade, exemplifica como esses atravessamentos demonstram a fluidez das identidades culturais.

Sob o governo de Getúlio Vargas, o poder político brasileiro passa a organizar e premiar o carnaval carioca, e de certa maneira, muitas temáticas nos sambas enredos eram impostas, pois “[...] vivia-se um período em que o Estado precisava articular a população urbana no projeto nacional pela via do populismo”. (Moraes, 2010, p.253).

Com o passar do tempo, as formas como as relações e os associativismos com a mídia, os intelectuais, os profissionais do campo artístico e a indústria cultural causaram um aprofundamento na descaracterização dos desfiles, tornaram-se num problema a ser investigado pelos pesquisadores da temática do samba.

Os pesquisadores que analisam os estudos dos membros das correntes tradicional, moderna e revisionista, consideram que os anos 1950 marcaram a entrada massiva da música estrangeira no país, e conseqüentemente a criação de um hibridismo com a música internacional. José Ramos Tinhorão, defensor ferrenho da corrente da música popular com raízes no folclore nacional (afro-indígena-europeu), afirma que:

[...] a produção dos compositores das camadas mais baixas - considerada "música de morro" - não chegava mais aos discos (exceção feita aos sambas de enredo das escolas de samba, beneficiados pela atração dos desfiles carnavalescos junto a classe média), e as criações baseadas no aproveitamento de sons rurais diluíram-se de vez nos arranjos de orquestra (caso do baião), encomendados na tentativa de torná-los palatáveis para o gosto da classe média. (Tinhorão, 1998, p. 309).

Para o autor, a conjuntura musical enfrentava uma decadência, e com isso surgiram novas formas musicais, ligadas a uma estética mais “refinada” para agradar a classe média brasileira, especificamente nos bairros da zona sul carioca. Percebe-se que os membros dessa corrente tinham uma forte resistência com os hibridismos com a música internacional no período dos *Anos Dourados* brasileiro.

Jorge Kundert Ranevsky, no subcapítulo de sua tese intitulado “*Música e identidade nacional*” evidencia a definição do folclorismo musical e da música popular:

Conceitualmente, a música folclórica é oriunda de movimentos étnicos, regionais, com ou sem influências externas, apresentadas por comunidades que absorvem essas manifestações passadas de gerações em gerações, com o puro intuito de manter vivas suas tradições. Já a música popular pode ter suas raízes nas tradições folclóricas, mas tende a sofrer mutações com um intuito mais comercial do que social, visando penetrar em todas as camadas sociais. Podemos citar, apenas a título de exemplo, as danças como jongo, maxixe e o samba de roda entre outros, que vêm sofrendo influências e mutações, que hoje resultaram em samba ou pagode. (Ranevsky, 2017, p. 169-170).

Napolitano e Wasserman (2000) analisam como os estudos historiográficos tem investigado a música popular brasileira no que se refere as “origens” e ao “autêntico”, e eles entendem “[...] autenticidade, não como um traço inerente ao objeto ou ao evento “original”, mas uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade” (2000, p. 168). No caso da construção do samba, se percebe que na medida em que as músicas folclóricas, ou melhor dizendo, as primeiras vertentes musicais (jongo, calango, chiba, chula, repente, tambor de crioula, maxixe, dentre outras) foram ganhando caráter de samba urbano deram base (em direção ao passado) para a manutenção da identidade nacional na música.

Nas favelas e dentro das escolas de samba esse emblema de samba de

autenticidade foi muito profícuo. Nessa mesma conjuntura, a produção musical-popular também foi voltada para o consumo.

Vale destacar que a partir dos anos 1950, paralelamente a entrada da música estrangeira, marca também uma mudança no ceio das escolas de samba. Alguns sambistas famosos, ficaram desgostosos com uma certa descaracterização das escolas de samba e começaram a se debandar, não fazendo mais parte do universo das agremiações, como foi o caso de Cartola.<sup>13</sup>

Outros sambistas, resistiram e começaram a compor sambas que traziam poesias ligadas às memórias de um passado glorioso, revelando a forma como a história do samba estava sendo contada no período decadente (da década de 1950).

Analisando o discurso de autenticidade e samba raiz, e a maneira como a memória é utilizada, os autores Trotta e Castro afirmam,

O ato de contar uma história revela como a memória é acionada e a forma como determinados eventos do passado são re-elaborados, inseridos em eventos e experiências do presente. O passado revelado pelas imagens e símbolos evocados é ordenado segundo os significantes estabelecidos no presente (Trotta; Castro, 2001, p.63).

Se para os sambistas das classes baixas o passado é que era bom, em suas composições, para os sambistas da classe média da zona sul os anos 1950 foi o que possibilitou um diálogo com a música jazzística, era o início da vertente do samba da Bossa Nova, que foi duramente criticada pelos folcloristas da *Revista de Música Popular* (RPM).

Sobre o período da ditadura 1964-1985 para Trotta,

É importante destacar que os anos 1960 sofreram marcas profundas com mudanças no campo político, econômico e cultural do País, com o Golpe Militar de 1964 e a definitiva consolidação da televisão em todo o território nacional. Essa época se caracteriza por uma intensa investida das emissoras de televisão na música popular, seja por meio de programas de auditório – O Fino da Bossa (Elis Regina e Jair Rodrigues), Jovem Guarda (Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia) e Discoteca do Chacrinha (Chacrinha) –, seja pela organização dos famosos festivais da canção, que representam um momento ímpar de aproximação entre a nova criação musical e os agentes responsáveis por sua veiculação em larga escala, servindo de palco para jovens artistas lançados pelas gravadoras. A “era dos festivais” marcou um momento de grande diversidade estética no mercado, transmitida pela televisão e representada por artistas que brotavam a cada ano (Trotta, 2011, p.48-49).

<sup>13</sup> Cartola, foi “achado” pelo jornalista Sérgio Porto em 1956 vivendo como lavador de carro.

Nesses anos de chumbo, aprofundaram-se os debates sobre o que é o autêntico samba de raiz. Mesmo período da formação de um Centro Popular de Cultura (CPC), na União Nacional dos Estudantes<sup>14</sup>. Diversas manifestações contra a música estrangeira (jazz, disco music, soul e rock'in'roll), inclusive a Marcha Contra a Guitarra Elétrica. Além da classe média, muitos intelectuais e artistas profissionais passaram a fazer parte das escolas de samba.

O Acadêmicos do Salgueiro, por exemplo, passou a inovar dando espaços para novos carnavalescos, como Pamplona, Joãozinho Trinta e outros. Os enredos passaram a ter outras narrativas: “Em alguns casos, histórias, sobretudo, retratando personagens negros que a História brasileira pouco referenciava, tornaram possível revelar para o grande público, exemplos de resistência, ousadia e criatividade.” (Farias, 2013, p.1).

Muniz Sodré, Luiz Antônio Simas e Nei Lopes, são autores que, trazem em suas obras bibliográficas uma análise sobre os processos ora de embraquecimento, ora de africanização do samba, evidenciando que as escolas de samba são um espaço que exemplifica essas complexidades na música popular brasileira. Esse discurso de resistência, com apelo a ancestralidade e religiosidade, por parte dos intelectuais negros, dos compositores de samba e dos carnavalescos apresenta variadas heranças culturais negro-africanas. Nei Lopes num artigo pontua que:

Os primeiros sambas enredo eram de livre criação: falavam da natureza, do próprio samba, da realidade dos sambistas. Com a oficialização dos concursos, na década de 1930, veio a exaltação dirigida de personagens e fatos históricos. Os enredos passaram a contar a história do ponto de vista da classe dominante, abordando os acontecimentos de forma nostálgica e ufanística. A reversão desse quadro só começou a vir em 1959, quando a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro apresentou, com uma homenagem ao pintor francês Debret, e com grande efeito visual, o cotidiano dos negros no Brasil à época da colônia e do Império, o que motivou uma sequência de enredos sobre Palmares, Chica da Silva, Aleijadinho e Chico Rei, voltados para o continente africano. (Lopes, 2005, p. 3-4).

---

<sup>14</sup> Entre os objetivos do CPC - criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular - constava o de deslocar "O sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com que se debate". (Tinhorão, 1998, p.314).

E essa vertente de compreensão teve no G.R.A.N.E.S Quilombo o seu exemplo máximo. Antônio Candeia Filho, liderança dessa instituição, juntamente com outros ilustres sambistas (Waldir 59, Xangô da Mangueira, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Wilson Moreira, Nei Lopes, Élton Medeiros, Monarco, Jorginho do Império, os jornalistas Lena Frias e Juarez Barroso, e as constantes visitas de Martinho da Vila, Clara Nunes entre outros), demarcaram um posicionamento político-cultural dos afro-brasileiros.

Alguns sambistas saíram da Portela, escola que faziam parte, e redigiram em grupo uma carta propondo mudanças e sugestões para a diretoria.

Para esses sambistas, os rumos que as escolas de sambas estavam tomando descaracterizava as tradições e tornava os sujeitos (membros fundadores, componentes das alas, da velha guarda, compositores, instrumentistas, compositores, costureiras etc) meros coadjuvantes.

Na Quilombo, dona Leonilda, esposa de Candeia, fazia as comidas para embalar as reuniões e rodas de samba. Dona Djanira, mulher de Carlinhos Vovô do Império Serrano, dava aula de jongo para as crianças. Havia também aulas de capoeira. As reuniões do Sindicato dos Estivadores–RJ, eram constantes no espaço da G.R.A.N.E.S Quilombo em Acari (na Pavuna–RJ), evidenciando a relação dos artistas do universo do samba pertencentes a classe trabalhadora. Assim como, o diálogo com jornalistas, estudantes e professores/professoras universitários negros e negras (Lélia Gonzales e Beatriz Nascimento por exemplo) defensores da cultura negro-africanas, passando a usar os símbolos das lutas dos sujeitos negros e mestiços, enfatizando a participação da cultura afro-brasileira na tradição do autêntico samba de raiz.

Candeia e Isnard, no livro *Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz*, sobre a continuidade de integração na cultura brasileira carnavalesca, afirmam que:

As escolas de samba se transformaram no ponto alto do Carnaval têm seu alicerce cultural baseado no afro-brasileiro, originando daí o conflito que existe atualmente. Pode-se notar também o divórcio entre o carnaval e as Escolas de Samba que assumiram o 1º lugar em termos de importância no período das comemorações de MOMO. Esta posição que coloca em choque a cultura européia e a cultura afro-brasileira, vem dificultando a integração. (Candeia, Isnard, 1978, p.90).

Para eles, a arte popular estava passando pelo processo de espetacularização, enfrentando o preconceito e um paternalismo por parte dos

intelectuais e artistas profissionais. Esse momento, para Candeia e Isnard, estava descaracterizando a criatividade, originalidade e espontaneidade dos membros tradicionais das escolas de samba, ocorrendo assim numa exploração e um aproveitamento.

A Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (G.R.A.N.E.S) Quilombo, em suas atividades, colocou em ação o que era a cultura prática das Escolas de Samba: no samba enredo a linha melódica identificando sua característica, no estilo afro-brasileiro, samba de terreiro e samba exaltação, samba de partido alto; na alimentação a feijoada, carne seca com abóbora, linguiça com farofa, peixe, angu e mocotó; da dança, a evolução do mestre sala e porta-bandeira, a cadência das baianas, o gingado e malandriado e o samba no pé dos passistas; nas reuniões sociais, o samba de roda, as brincadeiras de partido alto, ensaios, o jongo; na vestimenta (indumentária), o chinelo charlote, o tamanco português, o chapéu, lenço no pescoço, o boné, o sapato carrapeta; na linguagem, defendiam também os termos e gírias que os sambistas falavam em suas composições e no cotidiano, contra a linguagem e os termos que estavam começando a ser usado (estranho ao universo do samba).

Candeia e Isnard, afirmavam que os sambistas estavam passando por problemas (de segregação social e econômica) devido aos problemas conjunturais nas estruturas econômica e social brasileira.

Um samba enredo, *Ao Povo Em Forma de Arte*, de Nei Lopes e Wilson Moreira se tornou antológico devido a utilização de uma narrativa descrevendo como a (G.R.A.N.E.S) Quilombo, pesquisou as raízes de sua raça, carregando aspectos culturais da ancestralidade africana, e os processos históricos dos negros diaspóricos e dos sambistas no Brasil:

Quilombo pesquisou suas raízes / Nos momentos mais felizes /  
De uma raça singular / E veio pra mostrar esta pesquisa / Na  
ocasião precisa / Em forma de arte popular / A mais de quarenta  
mil anos atrás / A arte negra já resplandecia / Mas tarde a Etiópia  
milena / Sua cultura até o Egito estendia / Daí o legendário  
mundo grego / A todo negro de etíope chamou / Depois vieram reinos  
suntuosos / De nível cultural superior / Que hoje são lembranças  
de um passado / Que a força da ambição exterminou / Que hoje são  
lembranças de um passado / Que a força da ambição exterminou /  
Em toda cultura nacional / Na arte, até mesmo na ciência / O modo  
africano de viver / Exerceu grande influência / O negro brasileiro /  
Apesar de tempos infelizes / Lutou, viveu, morreu e se integrou / Sem  
abandonar suas raízes / Por isso o quilombo desfila / Devolvendo em

seu estandarte / A histórias de suas origens / Ao povo em forma de arte. (Lopes, Nei. Moreira, Wilson. *Ao Povo Em Forma de Arte. In: A Arte Negra De Wilson Moreira E Nei Lopes*. Rio de Janeiro: EMI - Odeon, 1980. Faixa 14. lado b. Disco de vinil).

Esse samba de enredo, evidencia a maneira como os compositores estavam abordando uma narrativa ligada a compreensão que o movimento negro e os intelectuais negros (do final da década de 1970), abordavam a história africana, com uma visão revolucionária (em acordo aos processos de independências das nações africanas, do movimento pelos direitos civis nos EUA, o movimento dos Panteras Negras e a ideologia pan-africana).

O samba é frequentemente valorizado por suas raízes e por seu vínculo com o passado, o que o legitima como manifestação autêntica da cultura urbana brasileira. Esse apego ao tradicional o coloca em tensão com práticas musicais que buscam se legitimar por meio da modernidade — entendida como alinhamento ao presente, à juventude, às tecnologias e ao mercado. A disputa entre samba de raiz e pagode, a partir da década de 1980, expressa não apenas diferenças musicais, mas embates sobre legitimidade, pertencimento e identidade cultural.

A modernização do samba, embora necessária para sua ampliação no mercado, gera tensões em torno de quem pode fazer samba e o que é “samba de verdade”. Não se trata de oposição como um simples confronto entre o passado e o presente, mas como uma tensão produtiva que estrutura as disputas internas do gênero. Sobre essa complexidade, no artigo *A presença africana na música popular brasileira*, Nei Lopes sinaliza que:

No Brasil, o samba, a partir da década de 1990, apesar da voga inicial de grupos cujos nomes, mas só os nomes, evocavam a ancestralidade africana (Raça Negra, Negritude Júnior, Suingue da Cor, Os Morenos etc.), entendemos que foi se transformando em um produto cada vez mais fútil e imediatista para se preocupar com etnicidade. E isto talvez por conta do conjunto de estratégias de desqualificação que ainda hoje sustentam as bases do racismo antinegro no Brasil. É esse racismo que, no nosso entender vai cada vez mais separando coisas indissociáveis, como o samba e a macumba, a ginga e a mandinga, a música religiosa e a música profana, desafrikanizando, enfim, a música popular brasileira (Lopes, 2005, p. 7).

Ao mesmo tempo em que é celebrado como símbolo da brasilidade e da autenticidade cultural, é pressionado pelas exigências de um mercado musical que opera em lógicas estéticas e comerciais modernas.

Em ambos os casos, o samba “tradicional” é convocado como uma espécie de resistência simbólica, resistência-política da negritude, uma âncora de autenticidade diante da fluidez dos valores modernos. Nesse sentido, o samba de raiz, ou melhor dizendo, o discurso de “autenticidade” ou de “tradição” tem uma profunda relação a noção de repertório, remetendo à ideia de escolhas de determinados eventos, fatos e pessoas, que compartilharam determinadas afinidades e/ou sensações, procurando evidenciar o compromisso, afinidade, e mesmo o sentimento de pertencimento a um grupo (Trotta; Castro, 2001).

Sobre a GRANES Quilombo, segundo Buscácio (2005) o que se percebe é que nos objetivos e discursos da instituição houveram tensões entre o novo e o velho ou tradicional, o novo (mercado, roupagem das escolas de samba) e o tradicional (samba autêntico e negro). E sobre essas tensões era que Candeia e seus correligionários buscaram evidenciar o papel do negro na cultura brasileira e as formas de atualização das expressões culturais ligadas ao universo do samba.

### **1.3. Contribuições do garveyismo à diáspora negra carioca**

Os processos pelos quais os movimentos de resistência dos sujeitos negros enfrentaram na história brasileira devem partir de enfoques analíticos que evidenciem as transformações, permanências e contradições das realidades vividas pelos mesmos, bem como os impactos que essas resistências legaram para a comunidade negra, quer seja em formas imediatas, quer seja permanentes, ressignificadas.

Nos contextos dos sistemas colonial e imperial, escravistas, o homem negro era propriedade dos portugueses e brancos que para cá vieram. Foram a força braçal sustentáculo da economia que produziu riquezas e povoou demograficamente diversos territórios.

De acordo com as conjunturas econômicas e os diversos enfrentamentos ao sistema político, os negros eram percebidos positivamente (ou negativamente) de acordo com a produtividade para manutenção econômica, nos engenhos do nordeste, no ciclo do ouro no centro-sudeste (Goiás e nas Minas Gerais), na economia cafeicultora do sudeste ou nas charqueadas da região sul, por exemplo.

Diversos foram os enfrentamentos aos sistemas ao qual o negro foi inserido.

Inúmeras revoltas, insurreições. Diversas formas de organizações resistentes ao sistema escravista. Vale destacar, a mais evidenciada nos estudos das resistências do movimento negro brasileiro, o Quilombo. Numericamente, são centenas. Mas, o importante para o presente trabalho é, como o conceito ao longo da história brasileira tem sido utilizado na ressignificação e paralelismos das práticas dos movimentos negros na contemporaneidade.

No sistema escravista, o Quilombo, segundo Clóvis Moura, “[...] influiu poderosamente para que esse tipo de trabalho entrasse em crise e fosse substituído pelo trabalho livre.” (Moura, 1992, p.22). Sobre a temporalidade dos quilombos no período da escravidão brasileira e o uso da violência, ele prossegue dizendo:

A quilombagem é um movimento emancipacionista que antecede, em muito, o movimento liberal abolicionista; ela tem um caráter mais radical, sem nenhum elemento de mediação entre o seu comportamento dinâmico e os interesses da classe senhorial. Somente a violência, por isso, poderá consolidá-la ou destruí-la. De um lado os escravos rebeldes; de outro os seus senhores e o aparelho de repressão a essa rebeldia (Moura, 1992, p.22).

Já em relação ao período do pós-abolição, a historiadora Beatriz do Nascimento informou que a utilização do termo quilombo adquiriu um papel ideológico e foi nas atividades culturais que esse processo foi evidenciado.

Essa finalidade, foi utilizada nas peças teatrais *Palmares* em 1944 e *Arena Conta Zumbi* em 1965, feitas pelo Teatro Experimental do Negro e pelo Teatro de Arena, respectivamente. Ambas as peças abordaram a nacionalidade brasileira por meio da resistência popular, apontando Palmares como modelo de um país esperançoso, justo, onde houvesse igualdade, liberdade e união.

Beatriz Nascimento argumentou que a partir dos anos 1970 (em pleno regime ditatorial), os negros prosseguiram como “[...] movimento social baseado na verbalização ou discurso vinculado à necessidade de autoafirmação e recuperação da identidade cultural do negro” (1984, p.291). O quilombo como conceito (e prática), então “volta-se como um código de reação ao colonialismo cultural” (Nascimento, 1984, p.291). O movimento negro adquire uma radicalidade, aprofundando o discurso da ancestralidade africana como base da identidade negra contra as visões estereotipadas do negro.

Um excelente exemplo foram os estudos de Oliveira Silveira e as reuniões dos sujeitos (intelectuais e artistas) negros no Rio Grande do Sul na fundação do

grupo gaúcho *Palmares*. Sugerindo a troca das comemorações da liberdade negra, contrapondo a data da abolição do 13 de maio, pois “[...] a lei não determinara medidas concretas, práticas, palpáveis em favor do negro. E sem o treze era preciso buscar outras datas, era preciso retomar a história do Brasil” (Silveira, 2003, p. 24), o grupo *Palmares* articulou e construiu a adesão do *Movimento Negro Unificado* e hoje (o dia 20), consta no calendário nacional as festividades da *Consciência Negra*. Com a evocação da morte heróica de *Zumbi*, a celebração nacional do 20 de novembro, passou a valorizar a resistência e a conquista da liberdade, ao invés da dádiva, positivando assim as ações negras.

Essa implicação ideológica fortaleceu a comunidade negra nas formas de agregação, evidenciando como o “[...] lócus da resistência negra que se transpunha no século XX para as favelas, as escolas de samba, as casas de culto afro-brasileiro e as próprias organizações dos movimentos negros”. (Ratts, 2006, p.53).

Em fins dos anos 1960 e início de 1970, marcou também, o diálogo do Pan-africanismo e as compreensões do transnacionalismo negro, na circulação das ideias dos movimentos de intelectuais negros sobre a África e seus significados, assim como, a utilização das culturas africanas para os sujeitos na diáspora brasileira.

Na atualidade, algumas instituições negras têm utilizado o discurso do Pan-africanismo de caráter garveyista como ideologia doutrinária, evidenciando propostas e estratégias de autodeterminação, independência política, cultural, econômica para a população negra, construindo uma narrativa histórica própria. Aspiram como objetivo, reconstruir a dignidade, estabelecendo uma nova civilização negra na modernidade.

O movimento garveyista aprofundou o abandono da ideia de participação do negro nas identidades nacionais de caráter mestiço. Aprofundando a racialização da luta da comunidade negra, rompeu com os pensamentos das ideologias antagônicas ao sistema capitalista ocidental Marcus Garvey faz uma crítica ao marxismo: “O comunismo é uma criação do homem branco para solucionar seus problemas políticos e econômicos. Sugere a entronização da classe trabalhadora branca sobre a classe capitalista de raça.” (Garvey, 2017, p.60).

Em “*Procure por mim na tempestade*”, livro que contém uma série de discursos de Marcus Garvey, os autores evidenciam a postura crítica do líder negro

ao racismo estrutural e institucional e a maneira como o colonialismo imobilizava as condições dos sujeitos negros nas Américas, pelo mundo do Atlântico, como também no continente africano. Apresenta também as formulações dos discursos de esperança e as estratégias para o progresso da população negra, através da trajetória de Garvey o fundador e primeiro presidente da Associação Universal para o Progresso Negro e Ligas das Comunidades Africanas (UNIA), organização negra em esfera internacional.

Marcus Mosiah Garvey Jr., jamaicano de *Saint Ann's Bay*, nascido em 17 de agosto de 1887, neto de escravizados, filho de uma empregada doméstica e um pedreiro, era um negro retinto que desde a infância lidou com o racismo na Jamaica. Durante sua adolescência ao largar os estudos, mudou-se para *Kingston* e aos 14 anos iniciou no mundo do trabalho desempenhando a função de aprendiz numa gráfica, desenvolvendo habilidades de oratória e locução. Já na vida adulta em 1907 ingressou nos movimentos grevistas ligado aos trabalhadores das gráficas. Garvey realizou viagens a alguns países da América Central, como Costa Rica e Panamá, se engajando nas lutas negras nos respectivos países e foi morar na Inglaterra retomando seus estudos, cursando aulas de filosofia e direito.

Ao retornar a Jamaica em 1914 buscou iniciar a UNIA, organização capaz de unificar a comunidade negra local e globalmente, articulando um Estado Negro soberano em África. Em 1916 viajou para os EUA para conhecer lideranças negras afro-americanas para a promoção da causa universal do povo africano.

Os discursos de Marcus Garvey são utilizados como pilares do Nacionalismo Negro. Para tal, entendendo que a família negra é a instituição primeira da população preta, fortalece a postura contrária aos processos de mestiçagem e observa que nos relacionamentos amorosos inter-raciais são mecanismos da eugenia, para embranquecimento racial. Com isso, há uma ênfase no apoio ao separatismo, visando a uma suposta pureza racial. A respeito disso Garvey afirmou:

Acreditamos na pureza de ambas as raças. Não acreditamos que o homem Negro deve ser encorajado a pensar que seu propósito mais elevado na vida é se casar com uma mulher branca, mas acreditamos que o homem branco deve ser ensinado a respeitar a mulher Negra da mesma maneira que ele espera que o homem Negro respeite a mulher branca (Garvey, 2017, p.42).

Apesar das duras críticas aos movimentos conservadores estadunidenses (*Ku*

*Klux Klan*), na atitude de recusar aos negros americanos “de gozar de igualdade política, econômica e social” (Garvey, 2017, p.136), colocando a *Klan* como o governo invisível da política colonialista dos Estados Unidos da América, Garvey, dialogou com os mesmos em relação às questões separatistas nos EUA. Acabou sendo duramente criticado pelos intelectuais e movimentos negros que defendiam os ideais de integração, de igualdade racial e o marxismo negro, tais como W. E. B. Du Bois.

As ideias de Garvey promovem a cisão do movimento negro ao pensamento materialista histórico. Colocando o Comunismo como movimento que disputa a hegemonia dos poderes políticos nacionais para “benefício” (exclusividade) da mão de obra branco-europeia, demonstrando, segundo ele, uma postura casuística dos movimentos marxistas em relação às questões raciais no ocidente.

Estabeleceu diversas ideias ao capitalismo negro através da criação, em 1914, da Universal Negro Improvement and Conservation Association and African Communities League (UNIA), organização em prol da luta dos direitos civis dos negros. Ampliando a atuação — num contexto econômico emergente dos EUA —, Garvey mudou-se, em 1916, para os Estados Unidos da América e abriu uma filial da UNIA no Bairro do Harley, New York, que passou a ser a sede da UNIA.

Concebendo empresas como *Negro Factories Corporation*, a *Black Starr Line* (companhia de navegação para o transporte de afro-americanos para a Libéria, na África) e o jornal *The Negro World* (jornal oficial da propaganda da UNIA), visava fortalecer a promoção da autoajuda, educação e o orgulho racial entre os afrodescendentes. Essas empresas, através do sistema econômico de venda e compras de ações, cresceram economicamente devido ao grande número de associados, nos diversos países onde a UNIA tinha filiais e sucursais, para se tornar um movimento de inserção nas massas negras em escala internacional.

Marcus Garvey recebeu diversas críticas, em jornais, por parte de algumas lideranças negras dos EUA, além de duras retaliações por parte dos movimentos supremacistas brancos forjando acusações de fraudes postais por parte da UNIA na liderança de Garvey, o “estrangeiro indesejável”, levando-o a julgamento e a cumprir uma pena de 5 anos, iniciando a reclusão em 1925. Em 1928 foi deportado para a Jamaica. Como o declínio da organização transferiu a sede da UNIA para a sua terra natal, porém houve uma articulação contra a UNIA e o confisco de todos os

patrimônios da organização. Durante a década de 1930 foi o testemunho do retrocesso deste movimento preto autônomo. Garvey migrou-se novamente para a Inglaterra em 1935, onde residiu até sua morte em 1940.

O garveyismo, para Petrônio Domingues é “[...] um movimento social ou programa de cunho pan-africanista, anticolonialista, assentado nos postulados do nacionalismo negro e direcionado à valorização das populações africanas e afrodescendentes espalhadas pelo mundo” (2017, p. 137), fortalecia ideologicamente movimentos de descolonização dos países africanos e diversos movimentos de afirmação racial na valorização cultural de sua identidade e seus heróis, num “retorno” ético e estético a África, reescrevendo assim a sua história.

A figura de Garvey foi constantemente retratada pela grande imprensa e pela imprensa negra brasileira entre as décadas de 1920 e 1940. Petrônio Domingues no artigo “*O Moisés dos pretos: Marcus Garvey no Brasil*” (2017) faz uma análise traçando um paralelo entre essas duas visões a respeito da trajetória do líder negro.

Na visão da grande imprensa (periódicos *Hoje*, *Revista da Semana*, *O Combate*, *O Jornal*, *Diário Nacional*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*), eram constantes os pejorativos, as personificações, os superlativos, descaracterizações, teor irônico sensacionalista e a maneira cômica burlesca ao retratar as atividades da UNIA e os discursos Marcus Garvey em suas reportagens. Nessas matérias jornalísticas expressões como: “personalidade mais importante do mundo negro”; “eloquência” era “por vezes um pouco exagerada e ingênua”; “homem de estatura regular, gordo, de um negro retinto, nariz chato, olhos alegres e vivos”; “intermináveis planos e grandes projetos”; “é um preto que parece mais ou menos amalucado”; “Faleceu o ‘Imperador do reino da África’”; eram utilizadas na tentativa de macular a imagem de Garvey frente a opinião pública.

Já a imprensa negra (*O Getulino*, *O Clarim d’Alvorada*, folha *Progresso*, *Tribuna Negra*, *d’A Raça*), segundo Petrônio Domingues, “[...] se reportou a Garvey sob perspectiva distinta, transmitindo, via de regra, informações, narrativas e representações enaltecidas do líder negro” (2017, p. 141), contribuindo assim, “[...] para o processo de formação de identidades raciais no interior de um movimento social e cultural que lutava pela inserção do negro na sociedade brasileira” (2017, p. 142).

A maneira como o jornalismo negro abordava a figura de Garvey era de

afirmação, numa contraposição a grande mídia, o que ficou evidenciado nos títulos das manchetes e nos trechos dos conteúdos das reportagens nas narrativas ao se referir aos feitos da UNIA: o “preto” presidente da “República provisional de África”; “Cavaleiro da Grande Ordem Etiópica”; “revolução”; “época de grandes reivindicações”; “extraordinária capacidade”. Petrônio Domingues (2017), em seu artigo, expõe a postura crítica de Cláudio Guerra (numa carta<sup>15</sup> publicada no *O Getulino* de dez/1924) ao garveyismo. Parte do movimento negro era contrário a defesa da volta dos sujeitos negros brasileiros para o continente africano e nos trechos da carta essa postura fica evidente: “que preto brasileiro pense em aderir a essa ideia, eu reputo o máximo de absurdo”; “a África é para quem a quiser menos para nós”.

Esses pequenos trechos das reportagens, dos diversos jornais periódicos, da época, exemplificam a forma diversificada e complexa que Marcus Garvey e a UNIA foram abordadas e incorporadas pela grande mídia brasileira, pela imprensa negra e pelos sujeitos e movimentos negros aqui no Brasil.

Na atualidade brasileira, algumas instituições, associações, coletivos e movimentos dos negros, utilizam alguns princípios defendidos pela UNIA e Marcus Garvey.

Fazendo referência a autossuficiência econômica da população negra, o garveyismo tem sido a pedra fundamental para o movimento *Black Money*<sup>16</sup>, na criação de negócios, bancos, indústrias controladas por negros, fortalecendo a circulação do dinheiro entre as pessoas negras, aquecendo o mercado do empreendedorismo negro. Nesse sentido, o capitalismo negro como ferramenta de resistência, dignidade, progresso e enriquecimento tem sido usado (no discurso e prática) por algumas instituições empresariais negras brasileiras, no desenvolvimento do espírito empreendedor, investindo no seu próprio negócio.

Mais de 1,7 milhão de empresas exercem atividades no Rio de Janeiro. Segundo dados de uma pesquisa<sup>17</sup> do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - Sebrae, acerca do panorama do empresariado carioca entre 2019 e 2020, afirma que, 65% correspondem aos microempreendedores individuais,

<sup>15</sup> “Cartas negras”. *O Getulino*, Campinas, 20 dez. 1924.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://exame.com/bussola/vozes-o-que-e-black-money-e-por-que-esse-movimento-vem-crescendo/>> Acesso em: 10 de mai, 2025.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://rj.agenciasebrae.com.br/cultura-empresaria/levantamento-do-sebrae-rio-mostra-que-pequenos-negocios-correspondem-a-92-das-empresas-no-rj/>> Acesso em: 12 de mai, 2025.

22% são microempresas, 4% empresas de pequeno porte e 8% representam as médias e grandes empresas. Esse levantamento afirma que 43% dos negócios empresariais estão na capital.

Dentre as principais atividades exercidas pelos pequenos negócios (MEI, microempresa e empresa de pequeno porte) estão: cabeleireiros, manicure e pedicure; comércio varejista de artigos do vestuário, acessórios, de mercadorias em geral, com predominância de produtos alimentícios – minimercados, mercearias e armazéns; fornecimento de alimentos preparados preponderantemente para consumo domiciliar; lanchonetes, casas de chá, de suco e similares; restaurantes e similares; obras de alvenaria; promoção de vendas; serviços combinados de escritório e apoio administrativo; atividade médica ambulatorial restrita a consultas; atividades de consultoria em gestão empresarial exceto consultoria técnica específica.

Vale ressaltar que muitas rodas de sambas e instituições, para além das atividades culturais desenvolvidas, trabalham com uma série de finalidades inseridas nas atividades comerciais acima expostas. E algumas dessas instituições, rodas de samba e micro ou pequenos empresários manifestam publicamente as suas ideologias raciais, culturais e políticas.

O Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, em suas atividades, faz um diálogo com as vertentes acima apresentadas: o quilombismo, organização na forma de resistência ao racismo pós-abolição e ao colonialismo contemporâneo; garveyismo, fortalecendo o discurso radical que enfatiza a africanidade do samba em sua gênese e a defesa da atualização dessa expressão cultural como sendo dos sujeitos negros em diáspora, na organização da instituição com todos os integrantes da roda de samba sendo sujeitos negros, a defesa dos relacionamentos de amizades e relacionamentos afetivos/conjugais com pessoas negras (como maneira de combater o processo de eugenia) e uma inserção no discurso/prática da negritude diasporica internacional; uma proximidade com as abordagens e as práticas da G.R.A.N.E.S Quilombo, como território negro urbano onde ocorriam interações e ações voltadas para a manutenção de um "ethos" africano, G.R.A.N.E.S. Quilombo em Acarí como território negro residencial e o seu desfile enquanto território negro interacional.

Traços dessas concepções é o que veremos a seguir, no próximo capítulo,

onde apresentaremos este coletivo.

## **Capítulo 2: Centro de Cultura Negra Fruta do Pé**

Na cidade do Rio de Janeiro, as relações dos diversos seguimentos sociais que conviveram e/ou convivem neste espaço territorial possibilitaram o surgimento de variadas manifestações culturais populares. As rodas de sambas, como práticas musicais cotidianas dos contingentes populacionais marginalizados, são lugares de imenso caldo cultural de integração, de lazer, afirmação de identidade, comercialização de material diretamente oriundo de trabalho artístico pertinente ao samba.

Da antiga região mítica denominada como Pequena África, aos morros cariocas, as rodas de samba se alastraram ao longo do tempo, em fluxos variados, passando por períodos de efervescência e declínios.

Atualmente, com política de revitalização do carnaval de rua, com os blocos burlescos populares, e do Decreto Rio<sup>18</sup> N° 41036/2015 – que criou o Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba, as rodas de samba passaram a ter políticas públicas de incentivo e funcionamento, por parte do poder público municipal. Isso fez com que regiões periféricas, como a zona oeste carioca, e bairros marginalizados, como Inhoaíba, pudessem fazer parte da agenda cultural da cidade através do cadastramento do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé (figura 1).

### **Figura 1: Tio Luciano e Tia Carla - Fruta do Pé Patrimônio da Cultura Imaterial carioca.**

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2015/4104/41036/decreto-n-41036-2015-dispoe-sobre-o-programa-de-desenvolvimento-cultural-rede-carioca-de-rodas-de-samba>> Acesso em 29 jun, de 2025.



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

**Figura 2: Bandeira do Fruta do Pé**



Fonte: autoria própria da pesquisa (2023)

**Figura 3: primeira edição da roda de samba (2019)**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

Neste presente capítulo, buscarei analisar algumas das atividades realizadas pela instituição, localizada na extrema zona oeste da capital carioca. Para tanto, no próximo subcapítulo, é importante afirmar que utilizei um questionário semi-aberto para coletar dados referentes ao surgimento da instituição, as atividades realizadas, a organização estrutural e o posicionamento político-cultural do centro de cultura negra. Conduzi as entrevistas com a metodologia de História Oral (Alberti, 2005) no intuito de responder as perguntas e os objetivos traçados pela pesquisa. No subcapítulo 2.2 realizei uma pequena abordagem de campo com observações (Geertz, 2008) das aulas, oficinas, dos eventos de roda de samba e dos símbolos (bandeiras, instrumentos, patrimônio material e das capas dos discos LP) presentes na decoração arquitetônica do centro cultural. Por fim, no subcapítulo 2.3 busquei analisar (nas falas das entrevistadas) as diversas atividades que as mulheres desempenham dentro da instituição, suas trajetórias e a relação com a luta histórica das mulheres negras brasileiras. Para ajudar a fundamentar a pesquisa, senti a necessidade de fazer uma análise qualitativa dos conteúdos de vídeos, fotos,

imagens e textos (Bauer; Gaskell, 2002) nas redes sociais do Fruta do Pé – tendo em vista que a instituição tem uma inserção muito forte nesse espaço das mídias digitais. Procurei analisar, também, as obras discográficas, o repertório musical e os discursos dos integrantes do Centro de Cultura Negra juntamente ao público negro, participante dos eventos e das suas redes sociais.

Foram realizados três encontros/entrevistas junto a alguns membros da instituição, sendo eles o público-alvo da pesquisa. No dia 23 de maio de 2023, durante as aulas da disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso I realizei uma entrevista diagnóstica, de forma remota (via Google meet) junto ao Breno Batista (E1), idealizador e fundador do projeto. Como resultado, após essa primeira entrevista, decidi intitular a pesquisa como “Centro de Cultura Negra Projeto Fruta do Pé: Samba como resistência da diáspora negra carioca”, pois reflete a estrutura da pesquisa realizada, tendo em vista a maneira como os sujeitos ligados a esse centro de cultura entendem o samba como sendo uma expressão cultural da diáspora afro-brasileira. Durante os dias 05 a 19 de setembro do ano de 2023 viajei ao Rio de Janeiro para colher outros relatos e aprofundar as compreensões com os seguintes integrantes: Carla Batista (E2) – mãe do Breno, coordenadora e produtora artística do centro de cultura; Luciano Francisco (E3) – pai do Breno, coordenador e diretor financeiro do Fruta do Pé; Jack Ferr (E4) – integrante da roda de samba e professora de percussão; Renan Brás (E5) – percussionista da roda de samba, desde a fundação; Naju (E6) – aluna, percussionista e cantora; por fim, no dia 30 de maio foram feitas duas entrevistas: com Marli Clara da Silva Batista, chamada de vó Marli (E7) e Carolina Nascimento da Silva, mais conhecida como Carol (E8), ambas mulheres que trabalham no setor de gastronomia e drinks. Assim, totalizou um número de oito pessoas entrevistadas, aos quais chamarei pelo código E1 (entrevistado um) até E8 (entrevistado oito) nas referências de citações do texto. É importante frisar que o trabalho da pesquisa cobriu um recorte temporal entre os anos de 2017 a 2025.

**Figura 4: Observação na roda de samba com a participação de P. H. Mocidade**



Fonte: autoria própria da pesquisa (2023). Eu, o autor, estou sentado na ponta da mesa à esquerda.

**Figura 5: Fotografia com os músico-instrumentistas da roda de samba do Fruta do Pé. Eu, o autor, estou a esquerda com a camisa número “47”.**



Fonte: autoria própria da pesquisa (2023)

**Figura 6: Observação do ensaio e escolha de repertório para o show de 6 anos do Fruta do Pé**



*Fonte: autoria própria da pesquisa (2023)*

**Figura 7: Observação da roda de samba do Fruta do Pé**



*Fonte: autoria própria da pesquisa (2023)*

**Figura 8: Fotografia de uma entrevista com Breno Batista fundador do Fruta do Pé**



*Fonte: autoria própria da pesquisa (2024)*

**Fotografia 9: Fotografia com o sambista Mauro Diniz (filho do mestre Monarco) e o autor do trabalho.**



Fonte: autoria própria da pesquisa (2024)

### 2.1. “o quintal é muito frutífero, cheio de árvore”: História Oral no Fruta do Pé

No mês de julho de 2019, Breno, sua família e seus parceiros músicos realizaram a primeira roda de samba (chamada projeto Fruta do Pé na época), no quintal da casa do casal dona Marli e seu Elói (seus avós).

Analisando os depoimentos dos integrantes, percebemos que, essas informações permitiram reconstruir as trajetórias dos sujeitos envolvidos na formação e estruturação do Fruta do Pé, e foi evidenciando também a narração de uma luta pela resistência social e cultural através das rodas de sambas realizadas na zona oeste do Rio de Janeiro.

Segundo eles, as reuniões sempre aconteciam de maneira informal desde a adolescência dos instrumentistas, membros da roda de samba. Eram amigos de longa data. Uns estudaram juntos. Alguns eram primos, irmãos ou eram parentes. Alguns tocaram no grupo *Sambatucada*, quando tinham 11 anos de idade. Outros, jogavam bola juntos nos campos de várzea. Uns, até chegaram a buscar um futuro nos campos de futebol profissional. Nas falas de alguns entrevistados, evidenciam suas aspirações na busca da realização dos seus sonhos, ligados ao universo do samba e do esporte – duas formas de lazer e expressões das camadas populares brasileiras, corroborando o que Magnani (1998) nos disse na obra *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*:

Não basta, contudo, morar perto ou frequentar com certa assiduidade esses

lugares: para ser do "pedaço" é preciso estar situado numa particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência. Algumas categorias definem o grau de inserção nesta rede: diz-se que alguém é "chegado" a fulano quando é apenas conhecido e os vínculos com ele são superficiais. (Magnani, 1998, p.115).

Colocando esses “dois universos” como lugar comum, pudemos então perceber que é um padrão na vida das crianças, adolescentes e jovens enquanto sujeitos negros periféricos, “[...] é mais dependente da rede formada por laços de parentesco, vizinhança e origem” (Magnani, 1998, p. 117).

Breno, por exemplo, foi jogador de futebol passando por clubes como Caxias no Rio Grande do Sul, Boavista no Rio de Janeiro e até mesmo jogou num clube da Europa. Mas decidiu abandonar a carreira de futebolista para se dedicar a carreira de músico, como sambista.

Segundo ele, em relação a formar uma roda de samba, a idéia era construir um espaço voltado a ser uma escola de samba. E perguntado sobre o porquê do nome Projeto Fruta do Pé, Breno afirmou, “[...] tivemos a ideia de colocar um nome que tivesse a ligação com uma composição de samba. Estava tocando “Oitava Cor”, aí eu escutei na música “é ter na mão, fruta do pé no fundo de quintal” (E1, 27 anos de idade, fundador do Fruta do Pé). A resposta dessa pergunta exemplifica a relação que as narrativas líricas das composições dos sambas tem no cotidiano e como influenciam nas tomadas de decisões dos sujeitos negros cariocas. “[...] não tinha como não pôr esse nome, porque nós somos da última geração da família, e nós somos frutos dessa árvore. Então a gente colocou o nome de Fruta do Pé por causa disso, o quintal é muito frutífero, cheio de árvore” (E1).

Tendo as primeiras ideias para organizar e estruturar as reuniões de samba que aconteciam aos fins de semana, perceberam que era costumeiro os momentos para ensinar a meninada a tocar os instrumentos de percussão.

Isso já acontecia desde o projeto “samba da antiga”, inaugurado no dia 17 de março de 2017, numa sexta-feira, no calçadão de Campo Grande ao lado da estátua do Adelino Moreira (um dos compositores da região). O local desse evento, segundo eles “tinha um palco e banquinhos de madeira, era perto do ponto de ônibus, e dava para aproveitar as pessoas indo e vindo do trabalho” (E1). Para eles, o “samba da antiga” (figura 10 e 11) é tido como um marco.

**Figura 10: Foto (1) do evento samba da antiga 2017**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

**Figura 11: Foto (2) do evento samba da antiga 2017**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

**Figura 12: Foto de Jhonny, Ganzá e Ramon**



Fonte: acervo pessoal de Pedrinho Ganzá

Nessas três fotografias acima identificamos os integrantes no *samba da antiga*. Na figura 10, temos: Yago Nascimento (banjo) ao centro; Renan Braz (reco-reco de alumínio) do lado direito; ao lado, em pé (batendo na palma da mão) o percussionista Ian Delgado; ao lado Cleytinho (tocando repique); Jhonny Cobra de costas (pandeirista de camisa verde). Na figura 11 aparecem: Breno no canto direito da imagem (de camisa preta, chapéu de palha e tocando uma tantan branca), com uma mulher, Ana, segurando o encosto da cadeira em que estava sentado; ao lado esquerdo do Breno está Yan Giustty e ao lado direito da Ana esta Jhonny Cobra. Na figura 12, aparecem Jhonny, Pedrinho Ganzá e Ramon de Pilares. Alguns destes integrantes, tocam junto desde os eventos do *sambatucada*, *samba da antiga* e *fruta do pé* e outros.

A partir de 2019, com o nome *Projeto Fruta do Pé* (num novo local), se dá o surgimento das atividades, desenvolvendo rodas de samba, aulas de percussão em grupo e particulares (figura 13 e 14, página abaixo), e as oficinas de ritimistas (figura 8, página abaixo) voltada para o carnaval, tendo uma procura maior no fim de ano. As terças-feiras tinham os encontros chamados “*Reflexões*” e outras rodas de conversas, para o pessoal entender quais as ideias políticas dentro do projeto, para construção da formação política, econômica e cultural dos membros da instituição.

**Figura 13: Aula de percussão em grupo como o professor Breno (periodo da pandemia 2020)**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

**Figura 14: Aula de percussão individual professora Jack Ferr**



*Fonte: autoria própria da pesquisa (2023)*

**Figura 15: Jack Ferr e os alunos na oficina de ritimistas periodo pré carnaval (2022)**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

Jack Ferr (figura 14 e 15), percussionista e ritmista, integrante do centro de cultura fala do papel crucial que as aulas de percussão tem ao difundirem o conhecimento dos toques ligados às diversas manifestações culturais, desde o toque de candomblé, ijexá, jongo e samba, abordando a riqueza cultural e o papel dos ritmos ligados a religiosidade da comunidade negra. Ela, que é pertencente do

Ilê de religião de matriz africana e ritmista da Agremiação Acadêmico de Santa Cruz diz que: “[...] *achei muito bacana receber o convite para participar como instrumentista da roda de samba do Fruta do Pé e também para dar aulas de percussão às pessoas negras da zona oeste, passando o conhecimento pra frente*” (E4, 32 anos, percussionista e ritmista do Fruta do Pé). Em algumas datas específicas eram realizados outros eventos.

O quintal foi, também, um espaço para a apresentação do “*Cine Samba Clube*” exibindo diversos filmes que contavam a história do samba. “*Tempo ê*”, um documentário com a participação do sambista Zé Luiz do Império (figura 16), compositor, ex presidente da agremiação carnavalesca Império Serrano e grande agente cultural da cultura negra carioca, obteve muito sucesso. Vale ressaltar que seu Zé, é tido por Breno Bené como um dos padrinhos do Fruta. Com os olhos marejados de emoção, perguntado sobre os padrinhos da instituição ele afirma que, “[...] *a gente tem o seu Zé Luiz do Império, ele está sempre com a gente*” (E1), enxergando na figura do ilustre imperiano uma espécie de conselheiro, um griô, um malandro mais velho.

**Figura 16: Zé Luiz do Império ao lado de uma criança negra**



Fonte: Acervo digital @ccnfrutadope

A “*Festa de Preto Velho*” do bairro de Inhoaíba e as apresentações do “*Jongo Pinheiral*”, em algumas edições, foram realizadas dentro do quintal da instituição, possibilitando aos adeptos das religiões de matriz africana um espaço de aglutinação para o culto festivo junto aos seus semelhantes na celebração aos

pretos velhos, como também uma apresentação cultural dos jongueiros, fortalecendo um diálogo com as manifestações folclóricas negras, tida para os etnomusicólogos, uma das formas rítmicas (espinha dorsal) que ajudaram a fundamentar o samba como expressão musical, como também na preservação cultural do cotidiano festivo de sujeitos negros e mulatos (figura 17).

**Figura 17: mural fotográfico da apresentação cultural dos jongueiros**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

“*Sementinhas*” (figura 18), por exemplo, passou a receber crianças das séries iniciais das escolas públicas (da região) para a ministração e um diálogo de ensino aprendizagem sobre os instrumentos percussivos ligados ao samba, sobre os sambistas negros e a cultura negra na sociedade brasileira, no fortalecimento da implementação da Lei 10.639/03 relativo aos ensinamentos de história africana e afro-brasileira. A professora Carla Batista, ressalta a importância do papel educativo que o Centro de Cultura Negra desenvolve, pois segundo ela *“evidenciando a história cultural dos antepassados da comunidade negra, gera um bem estar nas vidas das crianças e uma imagem positiva de si”* (E2, 48 anos, coordenadora e diretora artística), fortalecendo as suas trajetórias na superação da estrutura racista brasileira.

**Figura 18: Mural fotográfico com os professores Breno e Carla e seus alunos no sementinhas**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

Em relação ao número de pessoas ligadas a estrutura da organização, são cerca de 25 a 30 pessoas que trabalham na manutenção do espaço, na realização das aulas e oficinas e nas realizações dos eventos. Breno, é o presidente responsável pela instituição, além de professor de percussão, cavaquinista e produtor musical. Seu pai, Luciano Francisco, é responsável pelo setor financeiro e coordenação de serviços. Sua mãe, Carla Batista, é coordenadora e produtora artística. Sua avó Marli, matriarca da família e ligada a parte da gastronomia, uma mulher que aos 79 anos, com aquele olhar de satisfação, me responde empolgada: “[...] nunca imaginava essa garotada aqui no meu quintal, eu os tenho como se fossem meus netos. Eu dessa idade receber carinho dos netos, de outras pessoas que aqui vem e dos alunos é maravilhoso”. Ainda prosseguiu toda orgulhosa dizendo “[...] aqui, eu estou cuidando dos músicos, da parte da gastronomia. Quando a moça não vem eu é que faço a comida” (E7, 79 anos, cozinheira e matriarca do Fruta do Pé).

As rodas de samba, contém geralmente, 11 ou 12 músicos: dois (ou três) cavaquinistas Breno Bené, Felipe Fidelis e/ou Marcinho Swippe; um pandeirista, Jhonny Cobra; um que toca tantan, Renan Braz; um (dois ou três) que tocam banjo, Ramon, Breno ou Salame; um (ou dois) violinista (violão de seis e sete cordas),

Pablo Jones e/ou Márcio Vinhas; dois (ou três) percussionistas geral (tamborim, reco-reco de madeira, agogô, conga, prato e faca, caixa etc), Wesley Neguinho, Pedro Ivo e/ou Jack Ferr; um repiquenista, Lucas Preto; um(a) surdista, Salame Valério ou Najú. Geralmente depende da disponibilidade de agenda dos integrantes, além de haver um rodízio, devido a versatilidade dos músicos ao tocarem os instrumentos.

Renan Braz (figura 19), instrumentista desde os tempos do *samba da antiga*, relembra das primeiras rodas de samba e expõe a sua gratidão à direção do Fruta do Pé, “[...] tocar com o fruta do pé é muito importante porque é um espaço que gera uma repercussão positiva para nossa carreira de músico-instrumentista, eu sou muito grato ao Breno” (E5, 26 anos, instrumentista).

**Figura 19: Renan Braz e seu tantan vermelho**



Fonte: arquivo digital @ccnfrutadope

Pude perceber também, o quantitativo numérico total de trabalhadores envolvidos : núcleo diretivo 4 pessoas; 4 professores; músicos da roda de samba principal, 11 ou 12 pessoas; geralmente 2 ou 3 técnicos de som trabalham na equipe de montagem da aparelhagem sonora dos eventos; uma pessoa, Carol Silva, fazendo os drinks; Gabriela, no caixa e/ou na produção áudio visual; Alê na produção artística, realizando a montagem da decoração dos eventos e colaborando nos figurinos. Uma pessoa na portaria. Dois seguranças. Dois (ou três) no setor de serviços.

Somados a esses trabalhadores, os eventos também contam com músicos que tocam na abertura dos eventos, chamado de *Sementes do Fruta*, os integrantes

(7 ou 8 pessoas) dessa roda de samba são todos alunos da instituição. O total de trabalhadores geralmente gira em torno de 30 a 38 pessoas. Além dos micro-empresários que vão expor e vender os seus produtos.

Naju, cantora e instrumentista, aluna da desde 2021, relembra com carinho do início do projeto *Sementes do Fruta* e ela frisa que, *“começou só tocando repique. Depois três pessoas passaram a cantar. Eu, Igor e Julinha depois”* (E6, 25 anos, cantora e instrumentista do Fruta do Pé). Naju, que além de dar aulas para crianças numa escola do bairro de Bangu, fala das oportunidades de viajar para outros estados tocando surdo e cantando na roda de samba do Fruta do Pé. Ela afirma que *“[...] foi através do Fruta do Pé que (ela) se inseriu dentro de uma instituição defensora do aquilombamento”* (E6).

## **2.2. Tem samba de raiz na extrema zona oeste: Descrição do Fruta do Pé**

*[...] como o mercado fonográfico dava mais atenção a sambas com temas específicos que só falam de amor e cotidiano, por exemplo, mas não falam de outros temas que fazem críticas sociais ou que falam de ancestralidade, que contam a história (de fato) do povo negro* (Breno, fundador do Fruta do Pé).

O foco de interesse nesse tópico é fazer uma descrição sócio-cultural do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, suas práticas, os seus hábitos, suas crenças, seus valores, significados de suas linguagens e suas narrativas. Para tanto, fiz algumas inserções nas aulas e oficinas, nos eventos de roda de samba, nos eventos e uma observação analítica dos símbolos (bandeiras, instrumentos, patrimônio material e das capas dos discos LP) presentes na decoração arquitetônica do centro cultural.

Obviamente que, um espaço onde se faz ou se trabalha o samba, não é lugar estranho para mim. Devido a ser morador do bairro de Inhoaíba, ter uma relação de amizade com os integrantes do Centro de Cultura estudado e ser um homem negro amante da música da diáspora negra, me torna participante e admirador dessa comunidade negra da região. Para tanto, *“[...] não buscando o “diferente” ou mesmo o “exótico” e sim problematizando questões inerentes ao campo em que tenho envolvimento”* (Silva, 2019, p.33), acredito também, ser parte integrante das problemáticas em relação aos objetivos investigados pela pesquisa, ao mesmo tempo que há uma busca para o distanciamento e o estranhamento no intuito de

evitarem determinismos ou deformações das ideias como nos alerta Magnani (2009).

Visando apresentar a ênfase de uma pesquisa com uma abordagem etnográfica com foco na compreensão de práticas, saberes e cultura em torno do samba, a partir da observação e interação com os participantes no ambiente institucional, com o objetivo de compreender e elucidar suas práticas, saberes e cultura. Busca-se captar os significados sociais atribuídos pelas pessoas vinculadas à instituição estudada, desvelando conhecimentos importantes e propondo novas interpretações das narrativas relacionadas aos fenômenos socioculturais que envolvem a construção, o desenvolvimento (e suas atualizações), os conflitos, dilemas, evoluções e críticas nos estudos sobre o samba. Trata-se, também de uma abordagem com análises qualitativas voltadas à compreensões das percepções e comportamentos cotidianos, a fim de interpretar os significados atribuídos pelos sujeitos às suas vivências (Mattos; Castro, 2011).

Inhoaíba, bairro localizado na zona oeste da capital do Rio de Janeiro, entre os bairros de Cosmos, Campo Grande e Guaratiba é um lugar historicamente reconhecido por ser uma zona de fazendas. A origem do nome é controversa.<sup>19</sup> Diz a lenda que a origem está na época das grandes fazendas de escravizados e que havia uma fazenda que pertencia ao Sr. Aníbal, mas os escravizados o chamavam de Sinhô Aníbal ou "Inho Aniba", dando origem ao nome Inhoaíba. A outra versão do nome diz que, é uma corruptela de NHU (campo), AHYBA (ruim), denominação dada pelos povos originários à baixada serrana de mesmo nome.

**Figura 20: Bairros do Rio de Janeiro** <sup>20</sup>



Fonte: Guia de Zonas do RJ | Portal Loft

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://ogritocampograndezoeste.blogspot.com/2015/03/historia-do-seu-bairro-hoje-inhoaiba.html>> Acesso em 17 de jun, 2025.

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://portal.loft.com.br/zonas-rio-de-janeiro/>> Acesso em 17 de jun, 2025.

Com uma forte comunidade negra, a região também é conhecida pelos seus sub-bairros (Benjamin do Monte, São Jorge, Pombal, Ana Gonzaga, Barreira, Vilar Guanabara) e as suas antigas favelas (Barbante e Vilar Carioca).

Quem é morador ou visita as ruas, a avenida Cesário de Melo e as localidades do bairro, perceberá que o contingente populacional da demografia de Inhoaíba é formada pelas famílias de trabalhadores que fornecem mão de obra para o mercado de trabalho das empresas de exportação da zona portuária carioca, do centro industrial (do porto seco) de Santa Cruz e Itaguaí, das multinacionais da região ou da zona norte. Assim como para os cargos empregatícios nas casas de família abastadas da zona sul, para a função dos cargos de porteiros de condomínio, cuidadores de idosos, cozinheiras, babás e empregados domésticos ou então como mão de obra das lojas dos shopping center (Barra-shopping, West-shopping, park-shopping, Norte-shopping e outros) ou nos supermercados (Pão de açúcar, Guanabara, Zona Sul, Assaí e outros).

Na região, que passou a ser denominada como extrema zona oeste, há também uma parcela significativa de funcionários públicos e estudantes universitários – como é o meu caso e de diversos amigos e conhecidos meus. Evidenciando assim, numa busca de crescimento e desenvolvimento sócio-econômico de seus habitantes.

O bairro é conhecido, também, por ser um espaço territorial de lazer para as comunidades religiosas cristãs protestantes e das religiões de matriz africana. O Instituto Metodista Ana Gonzaga (figura 21), por exemplo, era um local de eventos aos adeptos dos ritos e louvores do mundo gospel, bem como um espaço para atividades educacionais a crianças, jovens e adultos.

**Figura 21: Instituto Metodista Ana Gonzaga anos 1970**



*Fonte: acervo fotográfico de Susana Huguenin - IMAG.*

Os adeptos das religiões de matriz africana realizam no dia 13 de maio uma das mais bonitas festas de Umbanda da cidade (figura 22), criada em 1958, a Festa de Preto Velho em Inhoaíba. Essa celebração quase sucumbiu, devido as sucessivas depredações aos patrimônios públicos dos monumentos existentes na praça, como também ações de intolerância religiosa dos sujeitos que pregam o ódio em suas práticas dentro do bairro. Mas a resistência das comunidades de religiões de matriz africana da região fortaleceram os pensamentos e nas suas práticas uma verdadeira revolução que se travaria na defesa da negritude.

**Figura 22: Festa de Preto Velho década de 1960**



*Fonte: jornal Patropi<sup>21</sup>*

Segundo Souza (2022), o tradicional festejo tem o seu resgate no ano de 2006 pela Associação de Proteção aos Amigos e Adeptos do Culto Afro Brasileiro e Espírita – APAACABE. A autora nos informa que em 2011, com a inauguração do viaduto de Inhoaíba no local, houve uma mobilização dos moradores “[...] em parceria com a APAACABE e a prefeitura, conseguiram que as obras preservassem a praça e mantivesse viva a memória ancestral” (Souza, 2022, p. 48-49). Os monumentos e as estátuas de Tia Maria e Tio Quincas (figura 16) permaneceram na praça, uma vez que, antes, era retirada da praça evitando depredações. Em 2014, a festividade de Preto Velho retomou as atividades, com a presença definitiva da estátua, tornando aos seus adeptos um ponto de encontro para celebrarem o rito festivo aos seus ancestrais.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://memoriascampogrande.blogspot.com/2019/10/a-festa-do-preto-velho-em-inhoaiba.html>> Acesso em 17 jun, de 2025.

**Figura 23: Estátuas Tia Maria e Tio Quincas praça dos Pretos velhos**



Fonte: acervo Monumentos da cidade - Prefeitura do Rio<sup>22</sup>

O Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, localizado na Avenida Cesário de Melo 6.300, Rio de Janeiro - RJ, Cep 23059-001, foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Rio de Janeiro, por ser um espaço onde se trabalham expressões culturais dos sujeitos negros afro-diaspóricos da extrema zona oeste carioca, possibilitando aos alunos, integrantes da roda de samba e do público em geral da região, um desfrute de lazer, educacional com as ações sócio-político-culturais. O Instituto, é uma organização autônoma de ensino, cultura, saúde e lazer realizando eventos de rodas de samba e uma escola de música fortalecendo um diálogo com a história da resistência dos sujeitos negros, enfatizado pelo seu fundador Breno Bené, “[...] comecei a me atentar sobre o protagonismo negro dentro das manifestações culturais negras” (E1). Paulatinamente, o posicionamento político-identitário ao qual Breno defende influenciou a organização da roda de samba, no aglutinamento de pessoas para reflexões, lazer e atividades educacionais voltadas para sujeitos negros e negras, possibilitando um espaço de fortalecimento de resistência da história da diáspora negra carioca.

**Figura 24: Portão do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé**

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://prefeitura.rio/cidade/monumentos-da-cidade-homenageiam-dia-da-abolicao-da-escravidao-e-celebram-respeito-aos-pretos-velhos/>> Acessado em 17 de jun, de 2025.



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

**Figura 25: Equipe na preparação para a viagem do show no Maria Zélia em São Paulo**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

Cabe destacar a circulação que o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé realiza em suas turnês, com shows de rodas de sambas em outros estados como Bahia, São Paulo (figura 25) e outras rodas de samba pelo Rio de Janeiro, fortalecendo um diálogo e cooperação com espaços que compreendem o papel de resistência negra que o samba tem para a cultura da diáspora afro-brasileira.

Durante o período das aulas e oficinas observadas percebe-se que há um grande entusiasmo e dedicação por parte dos alunos matriculados e há, também, uma relação de admiração dos estudantes em relação aos seus professores nas

aulas de percussão – tanto as individuais com a professora Jack Ferr na figura 14 (do tópico 2.1), como as aulas em grupo da figura 26 (abaixo), ministrada pelo professor Breno Bené.

**Figura 26: Aula em grupo, professor Breno e seus alunos**



*Fonte: Acervo da pesquisa (2023)*

Nas aulas aos estudantes adultos que pude participar fazendo observações, percebi a preocupação do professor Breno em explicar os toques e compassos das variadas vertentes do samba, bem como abordar um discurso histórico na transmissão dos valores e ensinamentos dos toques ijexá, jongo, cabula, afoxé, partido alto e outros, ressaltando a ligação (e uma compreensão) do samba aos tipos de toques dos ritos afros e do folclore urbano diaspórico afro-brasileiro.

Fica evidente, que as estratégias de resistência, sobre tudo no processo de ensino e aprendizagem do Centro de Cultura Negra pesquisado, rompem as desigualdades sociais e individuais instituídas pelo poder sócio-educacional de caráter mestiço, apresentando e aprofundando o debate sobre a construção da nacionalidade brasileira e, indo além, fortalecendo um posicionamento ideológico e as estratégias históricas de resistência, uma inserção e defesa do aquilombamento urbano afro-brasileiro.

O negro, para o Fruta do Pé, não é mais um traço complementar da identidade brasileira, mas sim, um grupo social que deve ser fortalecido historicamente através do evidenciamento das trajetórias culturais dos sujeitos da comunidade diaspórica, buscando a defesa do discurso e da valorização das

reverenciadas práticas ancestrais e do complexo cultural na instrumentalização dos toques do samba. Esse posicionamento fornece uma contraposição a ideologia da democracia racial na defesa do Nacionalismo Negro garveyista e apresenta uma cosmo visão fundamentada na diversidade do complexo cultural negro-nagô, totalmente distanciada do modelo civilizatório europeu.

Não a toa, fortalecendo essa posição Breno Bené, idealizador do Fruta do Pé tomou a decisão de que todos os integrantes da roda de samba passariam a ser somente sujeitos negros.

**Figura 27: Aula em grupo, professor Breno**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

**Figura 28: Aula em grupo, professor Breno**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

A configuração simbólica apresentada nos símbolos das bandeiras, nos instrumentos, nas capas dos discos LP e em todo patrimônio material do instituto presentes na decoração arquitetônica do centro cultural, é outro fator que evidencia o núcleo da visão do posicionamento identitário do Fruta, com as cores da bandeira do Nacionalismo Negro (figura 27) e a bandeira com a fotografia de Marcus Mosiah Garvey (figura 28).

Embora Breno, como liderança da instituição, reconheça que a comunidade negra esteja atualmente numa estrutura social muito diferente do que os seus antepassados viveram – não havendo, segundo ele, uma evolução (devido a escravização), uma continuidade, um “avanço” da cosmo visão das sociedades africanas –, torna-se crucial fortalecer os símbolos e um *continuum histórico* da diáspora cultural negro-brasileira. É assim no universo do samba.

No mural fotográfico abaixo (figura 29) apresentam ilustres sambistas que são referência para a instituição e viraram bandeira hasteada no quintal. Os dois sujeitos nas duas primeiras fotografias abaixo nem precisaríamos nomear, devido a importância que tem/tiveram para o mundo do samba. Seu Aniceto do Império, no canto superior esquerdo é tido para alguns sambistas como sendo o maior partideiro. A pedra fundamental do samba de partido-alto. No repertório musical e na narrativa lírica de Aniceto veremos a quantidade de sambas antológicos, abordando as origens étnico-musicais da vertente do samba de partido-alto. Exalta também as figuras de João da Baiana e Donga no samba *“Quando Louvar Partideiro”*, como sendo membros da geração pioneira do gênero e a necessidade de preservar o partido-alto como era “feito antigamente”. Nesse mesmo samba, é evidenciado a cadência melódica e a forma de tocar os instrumentos e o gingado malandreado, na maneira de dançar o “sapateado”. Para se louvar partideiro, já dizia o “malandro mais velho” saudoso Aniceto, *“lembrem João da Baiana e o Velho Donga primeiro”*.

**Figura 29: mural fotográfico das bandeiras das referências da instituição**



*Fonte: acervo próprio da pesquisa (2023)*

Já no canto superior direito temos a grande Quelé,<sup>23</sup> conhecida pelo seu nome de batismo Clementina de Jesus. Ela, assim como Cartola, foi reconhecida e

<sup>23</sup> Sobre o assunto, ver: Fernandes, 2015.

reverenciada como artista depois dos seus 60 anos. Quelé gravou sambas em Lps reconhecido por muitos como patrimônio imaterial da cultura negra. Ela entoou em suas cordas vocais, cantos de trabalhos dos escravizados, sambas improvisados, samba do cotidiano das mulheres negras lavadeiras, como também cantos religiosos, como já evidenciamos.

Clementina de Jesus, para muitos intelectuais, artistas e para a comunidade negra, é reconhecida como um “elo de ligação perdido” da cultura afro-brasileira. Ela, alertada na expressão “não vadeia Clementina”<sup>24</sup> respondendo Clara Nunes dizia, “fui feita pra vadiar”.

Abaixo de Aniceto, no canto esquerdo temos a ilustre Dona Ivone Lara, uma das fundadoras da agremiação carnavalesca Império Serrano. A primeira mulher compositora de sambas enredos, cavaquinista, cantora e compositora de sambas antológicos. Ela, assim como Cartola e Clementina, começou a carreira de artista já com uma idade avançada – evidenciando o histórico dos sujeitos negros, sejam eles homens ou mulheres, em relação ao mundo do trabalho –, que precisavam, antes de mais nada, trabalharem para se sustentarem antes de pensarem viver de samba, como artistas.

Se formos analisar a discografia de Dona Ivone, veremos sambas com melodias riquíssimas e narrativas extremamente diversificada. *Sorriso Negro, Liberdade, Minha Verdade, Candeeiro de Vovó, Sonho Meu, Prea Comeu, Tiê, Acreditar, Tendência*, são alguns sambas que exemplificam a gama variada das narrativas e parcerias dessa grande baluarte. Os assuntos vão desde militância política negra, samba de amor, samba de esperança, sambas de exaltação a figura matriarca da avó, sambas com pegada religiosa, samba que falam das relações com os animais, sambas de felicidade.

Por fim, no canto direito, abaixo de Clementina de Jesus, temos Antônio Candeia Filho, o famoso mestre Candeia. Já falamos, ainda que brevemente, da influência da G.R.A.N.E.S Quilombo no posicionamento político dos sujeitos negros ligados ao samba e ao C.C.N Fruta do Pé enquanto instituição. Segundo Tania da Costa Garcia (2022), “[...] o Granes Quilombo desponta entre as novas formas de

---

<sup>24</sup> NUNES, Clara. DE JESUS, Clementina. P.C.J Partido Clementina de Jesus. *In: As forças da natureza*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. Faixa 2. lado a. Disco de vinil. Esse samba composto pelo mestre Candeia e cantado por essas duas maestrinas aborda a força da mulher negra brasileira, e foge também da narrativa que a mulher era retratada (dona de casa, trabalhadora domestica etc). A mulher nesse samba foi feita pra vadiar e estar como integrante do universo da malandragem do samba.

pensar o Brasil a partir da década de 1970, realçando minorias, em uma nova apropriação do nacional-popular”.

Candeia, trazia no seu histórico, ser filho de fundador da Portela – seu pai era instrumentista do mestre Paulo da Portela. Se inseriu como compositor na agremiação azul e branco de Madureira desde a adolescência e obteve grande sucesso e reconhecimento.

Já adulto, porém, com a sua entrada na polícia civil do Rio de Janeiro, começou a ter um comportamento polêmico e controverso. Era muito duro com os seus iguais. Diziam<sup>25</sup> que ele perseguia a malandragem com muita truculência, e num desses casos, esbofeteou uma mulher ligada a religião de matriz africana e a mesma lançou um juízo-praga para ele dizendo que, “ele nunca mais iria agredir ninguém”. Os tiros que ele sofreu numa briga de trânsito, o deixaram paraplégico. A partir de sua situação física numa cadeira de rodas, Candeia assumiu uma postura político-identitária frente a três projetos que mostram a preocupação do sambista com as raízes do samba: a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba (G.R.A.N.E.S.) Quilombo; a crítica contida no livro *“Escola de Samba: a árvore que perdeu a raiz (1978)”*, escrito em parceria com Isnard Araújo; e o lançamento dos discos Lps, depois do seu acidente, contendo uma profunda e diversificada narrativa da luta negra e do cotidiano dos sujeitos periféricos brasileiros.

No campo cultural, um dos elementos mais significativos foi a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S. Quilombo), fundado em 1975 pelo respeitado compositor e cantor Candeia (Antônio Candeia Filho).

O posicionamento político-identitário (em atualização constante) de Candeia no livro *“Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz”*, co-autoria com o professor Isnard (1978) considera que, “[...] o sambista, através de sua cultura expõe a sua criatividade e vem até os nossos dias armazenando novos conhecimentos que integrados a sua realidade possibilitam novas perspectivas para a Arte-Popular” (Candeia, Isnard, 1978, p.71). Essa concepção, de atualização constante, influenciou/influencia diversas instituições, organizações, artistas e intelectuais, que pensam a negritude afro-brasileira e suas expressões culturais.

Esses quatro sambistas citados, juntamente com Tio Quincas, preto velho de

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ho8QISwXy14>> Acesso em 19 jun, 2025.

Inhoaíba, são as figuras simbólicas nas bandeiras erguidas dentro do quintal e são as grandes referências ancestrais do Fruta do Pé.

Na série intitulada “Raízes do Fruta” – programa que entrevista os mais velhos (lideranças) ligados a cultura negra no estado do Rio de Janeiro – apresenta diversos diálogos postados nas mídias das redes sociais do Fruta do Pé, e Breno afirma que a instituição tenta dar visibilidade a essas lideranças negras, pois o que eles defendem em suas manifestações artístico-culturais, constroem uma prática e um diálogo que influencia os sujeitos da instituição e o público em geral. Evidenciando, assim, a importância do samba na preservação da história do povo negro, tanto das rodas de samba como das escolas de samba no geral.

Inegavelmente, se olharmos a maneira que os eventos são realizados, a título de organização e escolha de repertório, iremos perceber que o C.C.N. Fruta do Pé tem sido um espaço que converge com as diversas compreensões a respeito do debate sobre o autêntico samba de raiz, pagode dos anos 1990 e outras vertentes como samba rock e sambalanço (nos artistas Jorge Ben e Bebeto), inclusive, além de ser um local de grande referência aos amantes do samba e da cultura negra na zona oeste carioca.

Geralmente, o evento principal tem um repertório musical executado em 3 (ou 4) blocos de uma hora e vinte (uma hora e meia) de duração, cada um. Atentando-se sobre o protagonismo negro dentro das manifestações culturais negras, ao mesmo tempo que pensava sobre a comercialização do samba, Breno diz que, “[...] *isso também está ligado ao embranquecimento, então começamos a lutar contra o embranquecimento e pelo protagonismo negro*” (E1).

Na ornamentação e decoração do espaço fica evidente a associação (da produção artística e musical) do Fruta aos sambistas ligados ao movimento do Cacique de Ramos: Almir Guineto; Arlindo Cruz; Zeca Pagodinho; Jorge Aragão; Neguinho da Beija-Flor; Martinho da Vila; Jovelina Pérola Negra; Alcione; Dona Ivone; Leci Brandão; Roberto Ribeiro; e o próprio Fundo de Quintal; além de Paulinho da Viola. Como também, os instrumentos ligados a inventividade do período do Cacique de Ramos que passaram a ser tocados a partir desse movimento das rodas de samba do suburbio carioca: repique de mão; tantan e outros. E os trechos dos sambas no “mural dos dizeres” da instituição contidas na figura 30 (canto direito abaixo).

Figura 30: Mural fotográfico da decoração do quintal do fruta do pé



Fonte: acervo próprio da pesquisa 2023

Foi por fim, fazendo uma breve análise das músicas utilizadas nos registros fonográficos (em duas edições) do Fruta do Pé (comemoração aos seis<sup>26</sup> e sete<sup>27</sup> anos), e do projeto musical “Baile do Colete” do grupo Colete Curto (grupo composto pelos integrantes do C.C.N Fruta do Pé), como também a discografia autoral do mesmo grupo que busquei fazer uma abordagem relacional na escolha de repertório, com os debates e disputas de narrativas sobre as variadas compreensões historiográficas sobre o samba.

Sobre a música popular Trotta (2011) afirma que, “[...] são feitas observando-se determinados estilos de voz, combinações de instrumentos, levadas, acompanhamentos, temática das letras, relação melodia–letra–harmonia”, e prossegue dizendo que é uma “[...] grande diversidade de fatores que colaboram para a caracterização de um determinado gênero música” (Trotta, 2011, p.63).

Na roda de samba em comemoração aos seis anos, foram escolhidos vinte e quatro sambas. Cinco desses, são da discografia do Fundo de Quintal. Cinco são da

<sup>26</sup> Disponível em, [Roda de Samba de Raiz Fruta do Pé - 6 anos \(Ao vivo\)](#) Acessado em 19 de jun, de 2025.

<sup>27</sup> Disponível em, [Roda de Samba de Raiz Fruta do Pé - 7 anos \(Ao vivo\)](#) Acessado em 19 de jun, de 2025.

discografia de Arlindo Cruz. Duas de Almir Guineto, duas de Zeca Pagodinho e duas de Dudu Nobre. Uma de Mauro Diniz, uma de Jorge Aragão, uma de Pedrinho da Flor, uma de Sombrinha (em parceria com Arlindo Cruz), uma do Grupo Raça e uma de Jovelina Pérola Negra. Além de três sambas autorais, compostas pelos integrantes da roda de samba (Breno Bené, Lucas Preto, Leonardo Cruz e Salame Valério).

**Figura 31: Roda de Samba de Raíz Fruta do Pé - 6 anos**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

Todos esses sambas, exceto os autorais, são da geração Cacique de Ramos (década de 1970-80). As narrativas líricas têm um foco nas crônicas do cotidiano dos sujeitos suburbanos, desilusões de amor, sambas de felicidade, sambas de amor-exaltação, sambas de aconselhamento (com ditos populares), dentre outros assuntos, é notório que a geração do Cacique de Ramos tem em seus sambas uma narrativa mais celebratória e alegre do que a geração anterior a sua, vista como a geração dos sambas de lamentos e tristezas.

Já na comemoração aos sete anos, temos a escolha de trinta e seis sambas. A grande maioria desses sambas são de uma geração mais antiga. São sambas mais cadenciados. Há um apelo dos vocalistas ao público, para que eles batam na palma da mão, geralmente comum aos sambas de partido-alto, sonoridade da “batucada”, e a referência às chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de

roda baiano e o calango, ritmos que dão base ao partido-alto. Percebemos que os instrumentistas têm uma liberdade para fazer variações e improvisos à vontade, incorrendo em sobreposição de ataques e padrões rítmicos. Nas narrativas líricas, vemos samba descrevendo o cotidiano e a paisagem da Bahia na composição “Ouro Só”. Vemos (ouvimos) “Yaô” e “Yaô Cadê a Samba” dois sambas gravados no álbum *Gente da Antiga*, trazendo uma narrativa do dialeto (gírias) dos adeptos das religiões de matriz africana do cotidiano da época (século XIX e início do século XX). Outro samba de destaque, é o “*Gameleira Branca*”, de autoria de Paulo César Pinheiro, interpretado por Glória Bonfim, que traz em sua narrativa a cosmo visão étnica do culto a Xangô e dos relatos no rito sobre Olorum. Identificamos sambas de amor escritos por compositores do movimento suburbano do Cacique de Ramos, caso de “*Brilha Pra Mim*” do sambista Éfson. Além de trazer os sambas de Zeca Pagodinho, que são sambas festivos, uma celebração da malandragem ébria, um desamor não choroso em “*Faixa Amarela*”. Sem contar as narrativas voltada aos curimbeiros, “*Chico Não Vai Na Curimba*” e “*Hoje é Dia de Festa*”.

**Figura 32: Roda de Samba de Raiz Fruta do Pé - 7 anos**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

Já no evento “*Baile do Colete*”<sup>28</sup> e na discografia (Ep e Singles) do Grupo

<sup>28</sup> Disponível em: [O Baile do Colete Curto - Completo Acesso em 20 de jun, 2025.](#)

Colete Curto<sup>29</sup> encontramos uma relação melodia–letra–harmonia mais voltada a uma inserção no mercado da indústria fonográfica mercadológica, evidenciando a maneira como seus membros estão conectados com a atualização do universo musical ligado ao samba na modernidade. Na sonoridade identificamos o encontro do “baixo, guitarra e bateria”, uma abertura em relação as vertentes dos sambas (sambalção, samba rock, samba reggae, pagode romântico) que outrora não era aceita pela geração saudosista (ligado ao discurso da velha-guarda: “samba autêntico”, “samba de raiz”). Influenciados através de uma compreensão mais mercadológica do movimento e estética do Cacique de Ramos, e conjuntos do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, Grupo Só Preto Sem Preconceito, Grupo Raça e grupo Sensação, todos esses grupos voltados a uma melhoria da produção musical nos equipamentos técnicos nas gravações *hi-fi*.

**Figura 33: Mural da obra discográfica Colete Curto e do show do Baile do Colete**



*Fonte: capa dos discos nas mídias digitais do canal do grupo colete curto*

Vemos na análise do material fonográfico do Fruta do Pé e do Colete Curto estruturas rítmicas com maior ou menor grau de coincidência com a métrica dos

<sup>29</sup> Disponível em: [A Vida Sorriu Pra Mim - Colete Curto](#), [Otário Com Sorte](#) e [Vazio de Amor](#) e Acesso em 20 de jun, 2025.

compassos. Percebe-se que a produção musical do Centro de Cultura Negra pesquisado é parte integrante da defesa do discurso do samba de raiz. O “*Baile do Colete*” e a discografia (do mesmo grupo) estão abertos às vertentes (sambalanço, pagode romântico, e outros) esteticamente moderna, mercadologicamente vendável.

É aquela velha questão entre os exímios conhecedores da discografia de variados compositores e sambistas: samba lado A, samba lado B, lado C e pagodinho romântico. Lado A, mais comercial. Lado B e lado C mais para quem frequenta as rodas de samba. Estratégia para preservar a história e o cotidiano dos sujeitos negros (sambas lado B e C).

Breno frisa que na roda de samba eles buscam explicar o porquê estão cantando aquele (tal e tal) samba, o porquê que a roda funciona com essa estrutura. Perguntado sobre o que seria um universo ideal para os sambistas negros, Bené afirma:

Dentro do que a gente acredita é isso. Nós estamos buscando (enquanto instituição) evidenciar quais são os nossos ideais, para que e todos os outros sambistas embarquem com a gente nessa. O samba tem essa questão histórica, do Estado brasileiro ter colocado o samba como manifestação de todos e não uma manifestação dos negros. Então o ideal dentro do nosso contexto é que todos tenham estratégias para que continuar mantendo o samba fique nas nossas mãos e não deixar fugir (E1).

### **2.3. Papel das mulheres e os seus diferentes protagonismos**

Grada Kilomba, no livro “*Memórias da Plantação*”, fala sobre os horrores da escravidão ao analisar o retrato da “Escrava Anastácia”, o castigo (da boca tapada) representando uma metáfora para posse. Fantasiando, segundo ela, que o sujeito negro desejava possuir (se apropriar) algo dos senhores brancos, os frutos das plantações, os grãos de cacau ou a cana-de-açúcar, trazendo uma conotação de roubo. Na expressão “elas querem tomar o que é nosso”, como a prerrogativa da ação “elas tem que ser controladas”, as elites escravistas, buscaram legitimar estruturas violentas de exclusão racial aos sujeitos negros, nesse caso, a Anastácia.

Outra questão que historicamente tem sido abordado pelas intelectuais negras sobre o período do colonialismo brasileiro, é a maneira como as mulheres negras têm tido a função de terem seus corpos sexualizados, como sendo

reprodutoras de corpos trabalhadores.

Já no contexto pós-abolição acontece um sucessivo conflito sobre a representação da imagem da mulher negra. E a maneira como o movimento feminista negro buscou contrapor as visões racistas da figura da mulher negra. “Mulher negra poderosa”, “matriarca super forte”, “assertiva independente”, “dedicada”, foram os slogans políticos em resposta às expressões negativas “preguiçosa”, “submissa”, “negligente com os filhos”. Os racismos no cotidiano expõe essas ambivalências.

As experiências das mulheres da comunidade negra brasileira carregam diversos atravessamentos. E foi buscando o reconhecimento das verdadeiras experiências femininas negras do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, que visei apresentar, ao longo desse tópico, os diversos protagonismos a partir dos relatos orais das integrantes da instituição.

Fazendo um uso criativo do lugar de marginalidade na sociedade no desenvolvimento de teorias, pensamentos e práticas sobre os diferentes olhares e perspectivas, uma verdadeira revolução travou-se no meio negro depois da libertação.

Tidas como guardiãs das culturas étnico-africanas banto, jeje, nagô, iorubá no que se refere aos cultos e/ou representações festivas das religiões de matriz africana, desenvolvendo danças e cantos, essas mulheres negras foram/são o cordão umbilical, os pilares para a construção, aceitação e efetivação do samba enquanto gênero musical da cultura afro-brasileira e a fundamentação do sincretismo afro-afro, entre o sagrado e o profano, em solos sul-americano. Participaram ativamente nos ranchos, blocos e na criação de muitas escolas de samba.

Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata<sup>30</sup>, por exemplo, foi do grupo das pioneiras do samba carioca e no quesito mediação cultural foi uma liderança negra que no seu entorno e nas suas relações cotidianas dialogou com uma diversidade de sujeitos na condição de artistas, religiosos, políticos, intelectuais e outros. A sua trajetória carrega uma rica história dos atravessamentos das sujeitas negras que

---

<sup>30</sup> Moura, 1995; Lopes, Simas, 2015; Sandroni, 2012; são algumas obras que contam a trajetória de vida da Tia Ciata, seu papel como mãe de santo, rezadeira e curandeira, mediadora cultural dos ranchos e como sambista, sua casa como um ponto de aglutinação festiva dos sujeitos negros ligados a música afro-brasileira como resistência negra (e rodas de choro, samba e batuques), além de cozinheira e quituteira.

vieram para o Rio de Janeiro, capital da época. Ela, sendo da comunidade baiana, foi filha de santo de João Alabá, mãe de santo, quituteira, cozinheira, sambista e aglutinadora dos agentes culturais, sambistas e malandros, todos marginalizados, nos finais do século XIX e início do século XX.

A casa dessa matriarca era um núcleo de resistência cultural, numa produção vigorosa dos sujeitos envolvidos nesse espaço. Em 1917, o samba *“Pelo Telefone”*, o primeiro gravado, por exemplo, como é sabido, foi composto no quintal de Tia Ciata, tendo inclusive a participação dela na composição original.

Ao longo da história da cultura musical brasileira, ou melhor, na história do samba, o papel da mulher foram os mais diversos, e os seus protagonismos são evidenciados, seja como mediadoras culturais e fundadoras dos grupos festivos carnavalesco, como compositoras e cantoras, seja como dançarinas nas umbigadas ou nos requebrados (e gingados) cadenciados das cabrochas, seja como produtoras dos eventos ou produtoras dos artistas, seja nos serviços culinários na confecção de quitutes ou no cozimento dos pratos típicos africanos e afro-brasileiros.

As mulheres da primeira geração (as tias baianas) de sambistas cariocas já foram citadas nesse trabalho de conclusão de curso. Outros nomes foram surgindo ao longo do século XX: Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Alcione, Beth Carvalho, Leci Brandão, Clara Nunes, Jovelina Pérola Negra, Aurea Martins, Dorina, Tia Surica, Deyse do Banjo, Dona Neuman, Tia Doca, Tia Eunice, Thais Villela, Thais Feijão, Marina Íris, Tereza Cristina, Quitéria Chagas, Elis Almeida, Dora Rosa, Joyce Bello, Marisa Monte, Karina Souza, Jessica Zarpey, Gigi, Andrea Café, Ircéia Pagodinho, Cassiana e tantas outras. Essas mulheres citadas são, alguns dos nomes e exemplos de artistas cantoras, compositoras, tias da velha guarda, porta-bandeiras, assistidas, ritmistas, produtoras, instrumentistas, dentre outros setores, inclusive como cozinheiras e/ou na parte de sociabilidade e da logística, nas lideranças de coletivos, instituições e/ou diretoras das escolas de samba.

Embora pareça banal, para falar de mulheres no samba, devido a sua participação massiva desde os primórdios do gênero musical, torna-se crucial evidenciar as trajetórias e os protagonismos da presença feminina, tendo em vista a escassa documentação e trabalhos sobre o panorama geral da presença das artífices do bumbum-praticumbum-prucurundum e do machismo dentro desse

universo cultural, na coadjuvação das representações contraproducentes da imagem da mulher negra.

No Centro de Cultura Negra por ser um espaço que tem no garveyismo estratégias ideológicas nas práticas da comunidade negra da extrema zona oeste, o papel da mulher negra dentro da instituição tem sido de extrema importância para a manutenção da organização e na valorização da imagem de si. Nesse sentido, através dos recortes dos relatos orais, apresentarei cinco figuras femininas ligadas ao Fruta do Pé, que tem desempenhado papéis fundamentais.

**Figura 34: Carla Batista e sua mãe, Vó Marli**



Fonte: acervo digital @ccnfrutadope

Na figura (34), acima, temos a mulher que é chamada por todos de Vó Marli. Ela, é tida como matriarca da instituição, que tem vivido dias emocionantes com a forma que é tratada pelas pessoas que tem visitado o quintal nos dias dos eventos, como também os alunos no dia das aulas. Nos relatos da Vó Marli, percebe-se a extrema satisfação em estar desenvolvendo atividades na área da culinária. Como se retribuísse o carinho que recebe, preparando os deliciosos pratos afro-brasileiros. Perguntei a ela quais pratos ela prepara, ela toda orgulhosa respondeu que, *“o meu macarrão com um cozido, não pode faltar. Mas faço canjiquinha, angú a baiano, feijoada, churrasquinho e pastel”* (E7). Geralmente as refeições preparadas por Vó Marli tem requintes de comida caseira aos fins de semana nos encontros das casas de família, fazendo do ato de nutrir a existência de uma áurea de casa de vó.

Além de ser dona da casa onde o espaço é desenvolvido, ela é parte integrante nas atividades do espaço, tendo uma sensação de bem-estar e valorização como mulher negra da terceira idade.

Na mesma figura (34), ao seu lado está sua filha, Carla Batista, conhecida para os mais chegados e amigos de Breno como tia Carla. Ela é professora de educação física de formação e concursada, ela dá aulas para crianças e jovens do ensino público na região da zona oeste. Como integrante do Fruta do Pé, tia Carla, como já dissemos, desempenha com muito afinco as funções de coordenadora na parte educacional e como produtora artística, colaborando na decoração das festividades e eventos, bem como nos figurinos dos integrantes da roda de samba e do grupo Colete Curto.

Carla (figura 35, abaixo), durante alguns eventos tem feito falas explicativas, de caráter educacional, ao público presente. Um diálogo importante sobre o papel do Fruta do Pé para a comunidade negra da região, sobre as atividades que a instituição desenvolve ou falas em relação aos eventos específicos realizados em diálogo e unidade com a diáspora negra nas Américas. Como é o caso do evento panafricanista, realizado nos Estados Unidos da América denominado como Kwanzaa, em que os seus sete princípios (Umoja = unidade; Kujichagulia = auto-determinação; Ujima = trabalho coletivo e responsabilidade; Ujamaa = economia cooperativa; Nia = propósito; Kuumba = criatividade; Imani = fé) tem sido realizado por algumas instituições ou grupos da comunidade negra carioca, como também em alguns estados brasileiros pelos movimentos de sujeitos negros.

**Figura 35: Carla Batista fazendo fala explicativa no evento Kwanzaa**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

Outra grande integrante feminina da instituição é a professora e instrumentista

Jack Ferr (figura 36 e 37). Ela, que é figura marcante como ritmista em algumas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro e diversas rodas de sambas femininas, chegou ao Fruta do Pé nos primórdios das atividades entre fins de 2019 (início de 2020), colaborando para a formação de diversas crianças, adolescentes e jovens em diversos instrumentos como o agogô, atabaques e congas. Pude observar algumas aulas da professora Jack e perceber o conhecimento dos toques, bem como conhecimento na formação material de cada instrumento e o seu papel, como adepta, dentro dos cultos das religiões de matriz africana.

**Figura 36: Jack Ferr e seus alunos (AYO)**



*Fonte: acervo @ccnfrutadope*

**Figura 37: Jack Ferr na roda de samba do Fruta**



*Fonte: acervo @ccnfrutadope*

Além de tudo, Jack é percussionista geral da roda de samba do Fruta do Pé tocando tamborim, repique, congas, reco-reco de madeira, caixa, repinique e outros. Evidenciando assim que as mulheres ao longo do tempo, no mundo do samba, tem

sido multi-instrumentistas, quebrando todos os estereótipos machistas relacionados às mulheres.

Sabendo disso, perguntei a professora Jack sobre essa questão do machismo e racismo dentro do mundo do samba e se ela já tinha sofrido alguns desses preconceitos nas rodas de samba. Ela me respondeu de forma veemente, “[...] *you know that in samba there is racism, right? But here in Fruta do Pé I haven't experienced any type of racism, because it's a black institution that also addresses the participation of women in all spaces, developing all and any activity. Also here in the yard there is a huge respect for women*” (E4, 32 anos, percussionista e ritimista do fruta do pé).

Naju (figura 38), estudante do projeto desde 2021, tem uma trajetória crescente dentro da instituição. Como aprendiz, passou a ser integrante (tocando repique) do projeto *Sementes do Fruta* (roda de samba de alunos), posteriormente passou a integrar a roda de samba principal do Fruta do Pé, tocando surdo e também como intérprete/vocalista. Naju, destaca de maneira bem significativa o papel que o Centro de Cultura Negra tem na sua trajetória como artista. Ela já viajou com a roda de samba do Fruta do Pé para o show na Bahia e diversos shows em São Paulo. Já tocou percussão acompanhando um artista gaúcho (Márcio Jaguarão), que veio ao Rio de Janeiro se apresentar no Cacique de Ramos. Ela, além de ter uma voz marcante de timbre aveludado cantando num repertório, sambas antológicos, tem desenvolvido aulas, juntamente com Breno nas visitas das crianças no *projeto Sementinhas*.

**Figura 38: Naju cantando na roda de samba do Fruta do Pé**



*Fonte: acervo pessoal da Naju*

**Figura 39: Naju ao lado de Breno em sala de aula falando sobre o Fruta do Pé aos estudantes**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

A carreira da Naju como cantora, tem tido bastante reconhecimento na região e ela também já foi convidada para participar de diversas rodas de sambas femininas. Demonstrando um engajamento na luta das mulheres, como também fortalecendo a imagem das mulheres negras periféricas e no universo do samba.

Por fim, temos na figura da Ana Carolina Nascimento da Silva, conhecida como Carol (figura 40 e 41), prima de Breno. Uma mulher que trabalha na área de enfermagem, sempre foi frequentadora dos eventos, depois participou, como integrante do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé trabalhando como caixa, na área dos serviços de drinks, na preparação de alguns alimentos e na recepção das pessoas em alguns eventos.

**Figura 40: Carol Silva no Fruta do Pé**



*Fonte: acervo digital @ccnfrutadope*

**Figura 41: Carol Silva e Tia Mazinha**



Fonte: acervo pessoal Carol Silva

Ela, como mulher negra, ressaltou nos seus relatos os diversos atravessamentos que a figura feminina racializada se depara na sociedade. Mas afirmou que enfrenta o racismo com uma postura radical. Outra coisa que ela ressaltou nas entrevistas, foi em relação ao patriarcado na sociedade. Para ela, “[...] *as mulheres podem desempenhar melhor a função para tal coisa, mas devido ao machismo eles acabam dando as oportunidades para os homens*”. Perguntada como lida com a maneira que os homens chegam (num flerte) nos eventos de samba nas mulheres, ela diz que, “[...] *se a mulher negra vai num espaço que não é negro, não é um quilombo, a galera vai querer sempre ir chegar numa mulher branca, loira, mas na mulher negra chegam de forma desrespeitosa. A mulher negra é tida para os estrangeiros como sendo uma ‘mulher fácil’*”. Prossegui na entrevista perguntando sobre o que ela entende sobre o papel da mulher negra em sociedade. Ela respondeu que, “[...] *a mulher preta deve ser muito forte, por que mesmo ela sendo muito boa, o mundo vai dizer que ela não é. E dentro de uma organização ela deve procurar ser forte, devido ao fato que vão entrar outras mulheres em instituições negras e as mulheres mais fortes devem ser modelos para ajudar as demais*”.

Procurei finalizar a entrevista com Carol, perguntando a ela como ela enxerga a postura política do Fruta do Pé, e como ela se posiciona politicamente fora da instituição. Ela ressaltou que pertence ao campo da esquerda, mas quando entrou no Fruta Pé, procurou conversar bastante com o Breno para entender o posicionamento político da instituição no aprofundamento dos conhecimentos do

quilombismo e do garveyismo. Indo além nas nossas conversas, foi inevitável falarmos da questão religiosa. Ela, sendo candomblecista, citou dois casos de intolerância que sofreu no batismo de seu afilhado num batismo na igreja católica. Em um, ela disse que “[...] *o padre enxergou uma micro figa no pulso do meu afilhado, e mandou tirar no meio do batizado. Aí ele falou, tira porque figa não é católica*” (Carol, E8, 39 anos, integrante setor de drinks). Num outro caso, ela contou que no dia de se iniciar no candomblé, como uma pessoa cristã jogou um folheto em cima dela.

Essas cinco personalidades, expuseram em seus relatos os diversos papéis que desempenham dentro da instituição. Os seus protagonismos como mulheres negras na sociedade, evidenciam a maneira como elas buscam de forma individual e de forma associativa, em comunidade, enfrentar o patriarcado dentro do universo do samba. São professoras, instrumentistas, cantoras, cozinheiras, recepcionistas, caixas, produtoras, dentre outras funções.

A dissertação *“Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara”* de Mila Burns (2006) analisa a trajetória de Dona Ivone Lara, primeira mulher a compor oficialmente para uma escola de samba, abordando as relações entre gênero, projeto pessoal e mediação cultural no universo do samba carioca, como Dona Ivone rompeu barreiras em um ambiente marcadamente masculino, mediando tradições populares e formação musical erudita. A partir de sua biografia, o trabalho reflete sobre a inserção da mulher na música brasileira, destacando a compositora como figura complexa e singular, símbolo de resistência e transformação cultural, rompendo fronteiras simbólicas e institucionais dentro do samba carioca, tornando-se uma figura central não apenas pela qualidade musical, mas pela sua atuação como mediadora entre mundos sociais distintos.

Nas escolas de samba as mulheres sempre estiveram presentes exercendo papéis centrais na organização, como baianas, mães de santo e pastoras. A Velha Guarda da Portela foi criada em 1970 por Paulinho da Viola para preservar a memória da escola e reunir antigos sambistas, incluindo mulheres como cantoras. No papel de pastoras — cantoras do grupo — essa função reflete ou desafia as relações de gênero dentro e fora do universo das escolas de samba. O artigo de Nilton Rodrigues Junior *“Pastoras na voz, insubmissas na vida?”* analisa como é interpretar as relações de gênero entre os integrantes do grupo partindo do

entendimento do lugar social das pastoras. A figura da mulher pôde reproduzir ou romper com os padrões tradicionais de gênero da sociedade brasileira.

Tentando fazer um paralelo, ficou evidente nas falas das irmãs negras entrevistadas nesta presente pesquisa, a maneira como elas se inserem nesse espaço marcadamente masculino, buscando (com um posicionamento político-identitário) se afirmarem como mulheres negras participantes da comunidade dos seus iguais como protagonistas, resistindo a maneira que o racismo e o machismo, ao longo da história cultural brasileira, tentaram apagar ou inviabilizar as trajetórias e a participação de mulheres negras no universo do samba.

### **3: Considerações Finais**

Analisando o samba como expressão de resistência e identidade negra na cidade do Rio de Janeiro, especialmente através da atuação do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé, na zona oeste carioca, propus uma análise do samba não apenas como manifestação cultural, mas como um instrumento de resistência política, histórica e identitária da diáspora negra no Brasil, com foco em uma experiência comunitária contemporânea — o Centro de Cultura Negra Fruta do Pé.

O trabalho articula memória, identidade e luta política por meio de duas frentes principais: revisão histórica e bibliográfica sobre o samba, suas origens e transformações — da marginalização ao seu reconhecimento como símbolo cultural brasileiro. Destaca os embates entre discursos tradicionais e revisionistas, e o papel do samba na formação da identidade nacional e no combate ao apagamento da presença negra.

Análise etnográfica e de história oral da trajetória da instituição Fruta do Pé, fundada em 2017, como espaço de afirmação cultural, protagonismo negro e enfrentamento ao que os integrantes chamam de “embranquecimento” do samba. A pesquisa inclui entrevistas com fundadores, professores e participantes, com destaque para o papel das mulheres no grupo.

A historiadora, empresária e ativista Marcelle Simplicio Peixoto, em seu trabalho de conclusão de curso *O Samba como Movimento Político na Construção da Autoafirmação e Identidade Negra* (2020) analisa o samba não apenas como manifestação cultural, mas como ferramenta política de resistência e afirmação da

identidade negra no Brasil pós-abolição. A autora argumenta que, mesmo marginalizado e desvalorizado por décadas, o samba constituiu uma das formas mais significativas de reconstrução da ancestralidade e de consolidação de um sentimento de pertencimento entre a população negra urbana, especialmente no Rio de Janeiro. Simplicio também discutiu como o conceito de identidade negra é forjado dentro de uma experiência comum de exclusão, mas também de reconstrução coletiva. Munanga (2009), por exemplo, destaca que a negritude não é uma condição biológica, mas histórica e política: é o resultado da luta contra um sistema que buscou apagar e desumanizar culturas negras.

Vale ressaltar que esta presente pesquisa, articula um diálogo com a bibliografia concernente ao samba como expressão cultural e a maneira como os revisionistas, sobre tudo os intelectuais negros, percebem a maneira como os processos ora de embranquecimento, ora de africanização, colocando o samba não apenas como entretenimento, mas um agente de transformação social, uma ponte entre o passado e o presente, entre a dor da escravidão e a luta por reconhecimento, identidade e cidadania. Ainda hoje, o samba continua a ser uma ferramenta de autoafirmação e um espaço de construção coletiva para o povo negro no Brasil.

Indo além da racialidade procurei apresentar nos relatos orais das mulheres integrantes da instituição os diferentes protagonismos femininos ao longo da história do samba, seja como mediadoras culturais, produtoras, compositoras, instrumentistas, cantoras, dançarinas, cozinheiras, dentre outras, contribuindo assim para tentar trazer a luz um tema tão caro que é o atravessamento do machismo no universo do samba. Analisando as trajetórias das mulheres estudadas dentro do Centro de Cultura Negra Fruta do Pé percebe-se que no ceio da instituição, além de desempenharem seus respectivos protagonismos elas demonstram uma satisfação imensa ao entenderem a maneira acolhedora e respeitosa que os sambistas homens a tratam, sem contar o modo como o Breno Batista, fundador da instituição, lhes dar oportunidades como cantoras, instrumentistas, professoras e compositoras.

Outra questão que ficou evidente é a maneira como os músicos encaram o samba nos dias atuais, percebendo nesse espaço, não somente como de defesa da negritude, mas também como lugar que possibilita um ganho de visibilidade artística e o aumento do poder aquisitivo, fazendo shows, ganhando um cachê digno, e investindo seus ganhos financeiros na produção de álbuns fonográficos com sambas

autorais.

Para além do posicionamento em defesa da cultura afro-brasileira o C.C.N Fruta do Pé tem dialogado com o movimento panafricanista, fazendo um resgate dos autores negros internacionais, encorajando-os “[...] a atuar rigorosamente de forma a não privilegiar o Estado-nação moderno e sua ordem institucional em detrimento dos padrões sub-nacionais e supranacionais de poder, comunicação e conflito que eles lutaram para disciplinar, regular e governar” (Gilroy, 2001. p. 20).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

“**ÁFRICA PARA OS AFRICANOS**”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 nov. 1920, p. 1.

ASSIS, Raquel Anne Lima De. **História Comparada: por que usar e como usar**. Sergipe: Boletim Historiar, v. 05, n. 03, jul./set. 2018, p. 54-63.

“**BAIANA**”. In: **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BARTH, Fredrik; POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENARD, Jocelyne. **Os grupos étnicos e suas fronteiras**. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som, um manual prático**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

BRASIL, Eric. **Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920)**. Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do grau de doutor, 2016.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ Museu Nacional, 2006.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **“A chama não se apagou”**: **Candeia e a Gran Quilombo - Movimentos Negros e Escolas de sambas nos anos 70**. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Social, 2005.

CABRAL, Sérgio. In: **"O Deixa Falar". As Escolas de Samba - o Quê, Quem, Como, Quando e Porque**. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CANDEIA, Antônio Filho. ISNARD, Araújo. **Escola de Samba: árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro, Lidador: 1978.

CAYMMI, Dorival. **Samba da minha terra**. In: **Bando da lua**. Rio de Janeiro: Columbia, 1940. Faixa 1. lado a. Disco de vinil.

CARDOSO, Ciro. Flamarion.; BRIGNOLI, Hector Pérez. **O método comparativo na História**. In: \_\_\_\_ Os métodos da História. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 409-419.

CARRÉRA, Guilherme Campos Leal. **Nos bastidores do samba urbano: notas sobre origem, conflitos e apropriações**. Revista Sonora, vol. 6, nº 11. São Paulo: UNICAMP, 2016.

**“CARTA D’UM NEGRO”**. O Getulino, Campinas, 23 set. 1923, pp. 1–2.

**“CARTAS NEGRAS”**. O Getulino, Campinas, 20 dez. 1924.

**“CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE PRETOS”**. O Getulino, Campinas, 6 jan. 1924, p. 2.

**“NOVA YORK”**. O Getulino. Campinas, 21 set. 1924, p. 2.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp,

1998.

CHALHOUB, Sidney. **A força da escravidão. Ilegalidade e costume no Brasil oitocentista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f[r]estas: ensaios de história social da cultura.** Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ecoss Da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DOMINGUES, Petrônio. **O “Moisés dos pretos”: Marcus Garvey no Brasil.** São Paulo: Novos estudos, CEBRAP (v36.03.), 2017. p. 129-150.

**“FALECEU O ‘IMPERADOR DO REINO DA ÁFRICA’”.** Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13 de jun. de 1940, p. 6.

FARIA, Guilherme José Motta. **As Transformações temáticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e os debates sobre autenticidade versus modernidade (1960/2000).** XXVII Simpósio Nacional de História. Natal: ANPUH, 2013.

FERNANDES, Dimitri Cerboncini. **A Rainha “Quelé”: Raízes do empretecimento do samba.** História: Questões & Debates, Curitiba, v. 63, n. 2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** — 48 ed. São Paulo : Global, 2003.

GARVEY, Marcus. **A Ku Klux Klan é o governo invisível dos Estados Unidos da América.** In: ARAUJO, Douglas J. G. e; ATUNDA, Kwame A. N. (Orgs). **Procure por mim na tempestade: de pé raça poderosa.** São Paulo: Ciclo de Formação Marcus Garvey, 2017 p. 129-142.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2008.

GILROY, Paul. **O atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2001.

GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: \_\_\_\_\_. Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GRAZZIOTIN, Luciane Sgarb. KLAUS, Viviane. PEREIRA, Ana Paula Marques. **Pesquisa documental histórica e pesquisa bibliográfica: focos de estudo e percursos metodológicos**. São Paulo: Pro-posições Campinas, Vol. 33, 2022, p. 1-21.

HALL, Stuart. Da diáspora: **Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOPES, Nei. MOREIRA, Wilson. **Ao Povo Em Forma de Arte**. In: **A Arte Negra De Wilson Moreira E Nei Lopes**. Rio de Janeiro: EMI - Odeon. Faixa 14, lado b, 1980.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Nei. **A presença africana na música popular brasileira**. Revista Espaço Acadêmico n° 50 – Jul, 2005.

KERBER, Alessander. **Nacionalismo e ufanismo na Argentina e no Brasil dos anos 1920 e 1930 através da trajetória artística de Carlos Gardel e Carmen Miranda**. Rio Grande do Sul: Unisinos – vol. 12 n° 3, 2008, p. 271-284.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismos cotidianos.** Tradução Jess Oliveira. Berlim: Cobogó, 2019.

MAGNANI, J. G. C. **Etnografia como prática e experiência.** Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: UNESP, 1998.

MATTOS, C. L. G.; CASTRO, P. A. **Etnografia e educação: conceitos e usos.** Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista, Brasil século XIX.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MEZAROBBA, Glenda. **Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada.** São Paulo: Perseu, v. 4, n. 5, p. 244-248, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci De. **Entre a memória e a história da música popular.** In: MORAES, José Geraldo Vinci De; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2010. p. 217-265.

\_\_\_\_\_. **Rádio e Música Popular nos anos 30.** In: **Revista de História, nº 140.** São Paulo: FFLCH-USP, 1999. p. 75-93.

MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro.** São Paulo: Editora Ática S.A. 2ªed., 1992.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades.**

Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo- Revista de Antropologia, (33), 1990.

\_\_\_\_\_. **Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos.** São Paulo: REVISTA USP, n.68, dezembro/fevereiro 2005-2006, p. 46-57.

\_\_\_\_\_. **Negritudes: usos e sentidos.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MUNIZ, Junior. **Do batuque à escola de samba : subsídios para a história do samba.** São Paulo: Símbolo, 1976.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** São Paulo: Revista Brasileira de História, v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **A musica brasileira na década de 1950.** São Paulo: Revista USP, nº 87, p. 56-73, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e industria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARANHOS, Adalberto. **Percursos Sociais do Samba: de símbolo étnico e popular ao samba de todas as cores e classes. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História.** São Paulo: ANPUH, julho 2011.

PEREIRA, A. P. M. **Constituição de um currículo multirreferencial: caminhos possíveis.** Dissertação de mestrado, Universidade do Vale do Rio Sinos, 2018. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7658>> Acesso em: 12 janeiro de 2025.

PIXINGUINHA. DA BAIANA, João. DE JESUS, Clementina. **Batuque na cozinha.** In: **Gente da Antiga.** Rio de Janeiro: Odeon, 1968. Faixa 9. lado b. Disco de vinil.

PORTA, M. A. G. (2014). **A Filosofia a partir de seus problemas: didática e metodologia do estudo filosófico.** São Paulo: Edições Loyola Símbolo, 1976.

**“QUANDO A ÁFRICA DESPERTAR”.** Hoje, Rio de Janeiro, 28 abr. 1921, p. 8.

RANEVSKY, Jorge Kundert. **Projeções da cultura italiana nas notações musicais.** Tese (doutorado) – UFRJ/FL/ Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Rio de Janeiro, 2017.

ROCHA, Gilmar. **‘Eis o malandro na praça outra vez’ – a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70.** In: **Scripta.** Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 108-121, 2º sem. 2006.

RODRIGUES, Nilton Junior. **Pastoras na voz, insubmissas na vida? As mulheres da velha guarda da Portala.** Rio de Janeiro: FACIG, 2015.

RÜSEN, Jörn. **Historiografia comparativa intercultural.** In: **MALERBA, J. (org.) A história escrita. Teoria e história da historiografia.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-137.

Santos, Nilton Silva dos. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SCHWARCZ, Lília. **Complexo de Zé Carioca – notas sobre uma identidade**

**mestiça e malandra.** In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. **29**, ano **10**, out **1995**. p. 49-63. Disponível em: <[http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_29/rbcs29\\_03.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm)> Acesso em: 12 janeiro de 2025.

SILVEIRA, Oliveira. **Vinte de Novembro: história e conteúdo.** In: **SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Orgs). Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica.** Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003. p. 21-41.

SIMPLICIO, Marcelle. **O Samba como movimento político na construção da auto-afirmação e identidade negra.** Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Campo-grandenses – FIC, História, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo.** Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SOUZA, Amanda Pereira de. **Chegando ao fruta . In: Para além da roda: samba e seus frutos nos arredores campo-grandenses.** Dissertação de Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ- Duque de Caxias, 2022.p.46-49

TINHORÃO, Jose Ramos. **História social da musica popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe. CASTRO, João Paulo M. . **A construção da idéia de tradição no samba.** Cadernos do colóquio, 2001, p. 62-74.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

**“UM REINO DE 280 PRETOS”.** Diário Nacional de São Paulo, São Paulo, 5 jun. 1928, p. 3.

VEYNE, Paul. **Teorias, tipos, conceitos.** In: \_\_\_\_\_. **Como se escreve a História; Foucault revoluciona a História.** Brasília: Editora UnB, 1982. p. 61-72.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2002.

VILLAR, Diego. **Uma abordagem crítica do conceito de “etnicidade” na obra de Fredrik Barth.** *Mana*, 10(1) 2004, p. 165-192.