O SAMBA NA SALA DE AULA: A CANÇÃO POPULAR NEGRA COMO INSTRUMENTO PARA A APRENDIZAGEM HISTÓRICA

Fábio Alexandre da Silva*

RESUMO

Com a ampliação do conceito de documento histórico preconizada pelos *Annales*, a música, assim como outros tipos de fontes históricas, coloca-se como um importante instrumental de pesquisa e de ensino e aprendizagem em História, uma vez que possui características ímpares para a retomada de um determinado contexto político-sociocultural. Sob esse prisma, debruça-se, no presente artigo, sobre o samba, um gênero musical popular e genuinamente brasileiro, o qual oferece rendosas possibilidades de estudar, sob a ótica do cancionista negro, os pormenores da vida cotidiana de uma população historicamente marginalizada, retratando aspectos, por vezes, escamoteados pela narrativa tradicional da história e convertendo-se, outrossim, em material de grande valia para a didática da história. A partir da análise de dois sambas, foi possível observar uma abordagem a elementos culturais da população afro-brasileira e, ao mesmo tempo, a representação de fatos que remontam à trágica herança escravista do passado colonial brasileiro, que legou à sociedade brasileira uma estrutura societária assentada sobre o preconceito étnico-racial e de classe e que, mais de cem anos após a abolição da escravidão, ainda se faz presente no país.

Palavras-chave: Aprendizagem Histórica; Canção Popular; Samba.

ABSTRACT

With the expansion of the concept of historical document recommended by the *Annales*, the music, as well as other types of historical sources, stands as an important tool for research and teaching and learning in History, since it has unique characteristics for the resumption of a certain political-sociocultural context. From this perspective, this article focuses on samba, a popular and genuinely Brazilian musical genre, which offers profitable possibilities for studying, from the perspective of the black songwriter, the details of the daily life of a historically marginalized population, portraying aspects that are sometimes hidden by the traditional narrative of history and also becoming highly valuable material for teaching history. From the analysis of two sambas, it was possible to observe an approach to cultural elements of the Afro-Brazilian population

* Doutorando em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Educação pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Professor da Secretaria de Educação do Estado do Paraná (SEED-PR). E-mail: fabioxandy@hotmail.com.

and, at the same time, the representation of facts that date back to the tragic slavery heritage of the Brazilian colonial past, which bequeathed to Brazilian society a social structure based on ethnic-racial and class prejudice and which, more than a hundred years after the abolition of slavery, is still present in the country.

Keywords: Historical Learning; Popular Song; Samba.

"Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba para gente sambar"
(Composição: Edson Conceição e Aloísio Silva;
Interpretação: Alcione)

Introdução

Não é de hoje que se tem observado, em âmbito historiográfico, uma miríade de pesquisas apontando a relevância de os historiadores libertarem-se da campânula do documento escrito oficial e amplificarem o rol de fontes históricas que dispõem em seu *métier*. Desde os *Annales*[1], em particular, considera-se como documento histórico não apenas os registros escritos (contratos, editais, decretos de lei, cartulários, jornais), mas também quaisquer vestígios da ação humana no tempo (pinturas, fotografias, filmes, músicas, objetos e fragmentos materiais etc.), alargando sensivelmente o *corpus* documental historiográfico. Premissa que ressoa, invariavelmente, nos domínios da didática da história, campo sob o qual se tem reforçado, de maneira frequente e paradigmática, a busca pela ampliação e diversificação dos instrumentos didáticos em sala de aula, sobretudo com as propostas – e experiências – de aporte de diferentes fontes históricas no cotidiano das aulas de História. Entre essas fontes, recebe destaque o *documento musicográfico*, definido por Daniel Audi (2020) como um registro histórico dotado de "características únicas e valiosas capazes de contextualizar o momento sociocultural de uma comunidade" (p. 16).

[1] A Escola dos *Annales* foi um movimento historiográfico que se originou da revista acadêmica francesa *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929. Tal publicação tinha como mote a oposição ao Positivismo – comum à historiografia vigente – e propunha, em síntese, o aporte de métodos e técnicas de outras ciências ao campo da História (em especial, das Ciências Sociais), bem como a ampliação do conceito de documento histórico, de modo a permitir o estudo de outras fontes (pictóricas, materiais, sonoras, audiovisuais) para além dos registros escritos.

Ao levar para o ambiente escolar, portanto, canções que marcaram um determinado contexto, não apenas se faz o uso pragmático-concreto de um documento histórico em sala de aula como também se tornam ampliadas as possibilidades de trabalho com um instrumento didático multifacetado, profícuo e potencialmente diferenciado no processo de compreensão e experimentação do passado. Sob essa ótica, a relação entre história e música

> pode apresentar uma perspectiva privilegiada para a compreensão de diversos processos históricos, sociais e culturais. Isso porque a música engloba um conjunto de sociabilidades e sensibilidades capazes de revelar projetos e anseios de diversos grupos e camadas sociais, como um importante recurso de memória e identidade
> (CORREA; CARMO, 2023, p. 5-6).

No caso da canção popular[2], é possível ter acesso, por exemplo, a detalhes da vida cotidiana de uma dada sociedade/época escritos e musicados pelo cancionista durante a composição de sua música que, muitas vezes, são escamoteados pela narrativa tradicional da história. O que faz com que haja, no seio do processo de ensino e aprendizagem da disciplina, "a inclusão dos grupos subalternizados nos meios de produção do conhecimento escolar e para a superação, no meio acadêmico e escolar, da visão eurocêntrica de nossa história" (SANTOS, 2022, p. 1). No que tange, especificamente, à diáspora dos africanos no Brasil[3], a inserção de uma musicografia que faça alusão aos dilemas socioculturais comuns à população negra não apenas contribui para o redesenhar da história do Brasil como ainda concede

[2] Cf. Napolitano (2007), a música popular é fruto de uma interposição "da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas", tendo a *canção popular* como a sua "forma privilegiada" e "consagrada pela indústria do disco" (p. 155). Sob essa batuta, o gênero tem contribuído, ao longo da história, como mediador de encontros étnicos e contradições de classes, atingindo, no correr dos últimos sessenta anos, "um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música" (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

3 Nas palavras de Sheila A. G. da Silva (2016, p. 247, grifo meu), o Brasil "tem em seus elementos fundantes as relações diaspóricas com o continente africano, iniciadas a partir do século XVI com o tráfico ultramarino, que trouxe ao país cerca de *4 milhões de africanos*. Este número expressivo, ainda assim, não dá conta de todo o rastro de morte e violência deixados por esse tipo de comércio transatlântico".

a esses sujeitos um lugar de fala – e de direito – na formatação das narrativas acadêmico-didáticas, uma vez que, por muito tempo, as "[...] Manifestações culturais, religiosas e qualquer participação das populações negras na construção do país foram, de modo geral, suprimidas da historiografia e dos livros didáticos. Nisso, as histórias de diversos homens e mulheres negras até hoje seguem invisibilizadas" (SILVA, 2016, p. 248-249).

Ainda sobre essa questão, é válido ressaltar que diante do contexto de alijamento histórico-cultural de seu povo, o qual fora retirado à força de seu continente e impelido pelos europeus ao trabalho escravo no Brasil, muitos escravizados empreendiam práticas de resistência que aglutinavam tanto levantes e fugas quanto mobilizações culturais, a exemplo das danças e músicas que, na expressão de Silva (2016, p. 250), "promoviam a experiência da existência, uma maneira de se diminuir a dor do exílio". Nessa direção, o som das cantorias entoadas nas senzalas e nos quilombos "perfaz uma dimensão das culturas negro-africanas, onde é possível perceber um ritmo que produz uma determinada forma de contar o tempo", cujas "músicas produzem o resultado de um encontro nascido com a possibilidade de refazer ou manter o senso comunitário" (SILVA, 2016, p. 250).

Valendo-se de tal perspectiva, lança-se mão, neste texto, da canção popular negra, particularmente o samba, como fonte histórica e instrumento didático para a aprendizagem histórica, sobretudo por se tratar de um documento produzido pela própria "população negra que nos permite obter informações sobre suas condições de vida ao longo do tempo, e que também possibilita entrar em contato com os processos históricos vistos através da perspectiva daqueles que foram escravizados e excluídos [...] da posição de agentes históricos" (SANTOS, 2022, p. 21). Ademais, ao oferecer a professores e alunos uma narrativa diferenciada sobre a história e a cultura do Brasil, esse tipo de material confere às populações oprimidas e marginalizadas *um lócus de agente histórico ativamente presente* na construção das narrativas sobre o passado brasileiro, pois como lembra Silva (2016, p. 250), "entre batuques e cantos o samba [...] vai se constituir como um lugar de manifestação, resistência e permanências".

Ao debruçar-se sobre o ritmo, dá-se vazão, então, a um gênero musical[4] criado por ex-escravizados ou descendentes de escravos que habitavam a cidade Rio de Janeiro no limiar do século XX[5] e, ao mesmo tempo, tem-se acesso a um potente documento histórico e recurso didático, na medida em que a sua natureza poético-historiográfica possibilita, entre outros pontos, "entrar em contato com o cotidiano, os sofrimentos, as alegrias e lutas de seus criadores, os afrodescendentes. É uma fonte indispensável para saber como e em que condições essa população vivia. *Conhecer o samba é conhecer uma parte importante da história e da cultura dessa população*" (SANTOS, 2022, p. 2, grifo meu). Além disso, a aplicação dessa prática pedagógica nas aulas de História permite dialogar frontalmente com a determinação da legislação educacional vigente[6] de se trabalhar, em sala de aula, com elementos da história e da cultura afro-brasileira e indígena, com vistas ao desenvolvimento de habilidades de pertencimento, criticidade e autonomia, no afã de que os estudantes possam "perceber o que está explícito ou não nas letras de sambas que fazem parte do seu cotidiano e percebam a resistência da voz e da cultura afro-brasileira no tempo presente" (SILVA, 2016, p. 251).

[4] Os gêneros musicais – que cada vez mais têm se consolidado como produto de interesse do mercado fonográfico – não podem, para Napolitano (2007), ser definidos exclusivamente pelo parâmetro do ritmo. Trata-se, sobretudo, "de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas" (p. 156). Sob um espectro ampliado, é necessário "entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus aspectos diversos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da *performance* direta. [...] No caso da música popular, o timbre é obtido por processos industriais e tecnológicos e muitas vezes é apropriado pela audiência como um padrão musical definidor de um determinado gênero ou subgênero (ex. samba, *rock*)" (NAPOLITANO, 2007, p. 156).

[5] Cf. Santos (2022, p. 2, grifo do autor), "o marco 'oficial' do nascimento do samba é entre 1916 e 1917, anos em que foram, respectivamente, registrados a partitura do e gravado o samba 'Pelo telefone' pelo violonista Donga (Ernesto dos Santos) e Mauro de Almeida". Contudo, a sua origem *de facto* é de difícil precisão, haja vista que os "sambas foram se ressignificando, desde o período escravocrata, popularizaram-se em rodas, nas casas das tias negras, nos quintais e bares. Foram ganhando as cidades com seus improvisos e espontaneidades, com cantorias que expressavam e contemplavam as mazelas dos pretos, indignações, a vida cotidiana, e até os amores não correspondidos" (SILVA, 2016, p. 250).

[6] Promulgadas nos dois primeiros governos Lula (2003-2010), as leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008 determinam a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena na Educação Básica.

Em matéria metodológica, o presente artigo divide-se em duas seções principais. Em um primeiro momento, produz-se uma discussão teórica sobre o recurso musical no ensino de história, considerando as frutíferas confluências presentes no cruzamento da História e da Música, bem como as fronteiras e potencialidades didáticas intrínsecas em tal diálogo. Em seguida, faz-se a análise das composições *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento (1978), e *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão*, de Hélio Turco, Jurandir da Mangueira e Álvaro Caetano, samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira (1988). Canções que trazem em suas letras características socioculturais do cotidiano da população afro-brasileira, metaforizando e/ou problematizando aspectos relacionados à escravidão e ao cerceamento da liberdade e figurando tanto como mecanismo de resistência histórico-cultural frente às agruras do passado colonial brasileiro quanto como meio de preservação da memória negra a partir de narrativas que, conforme anunciado, ultrapassam a redoma da história factual e dão vazão a uma história formulada pelo prisma dos oprimidos.

O ensino de história e a música: confluências, limites e perspectivas

Tendo em vista a proposta do artigo, julga-se necessário tecer, nos próximos parágrafos, algumas considerações a respeito das potencialidades, nuances e limites existentes no uso do recurso musical no ensino de história ante a análise das letras dos sambas em tela. Inicialmente, deve-se matizar que toda e qualquer matéria sonora forjada pela humanidade no decorrer da história é oriunda de uma produção artístico-cultural elaborada sob diferentes formatos, estilos e ritmos, a qual ressoa e se propaga em forma de música. Em outros termos, significa dizer que:

> Os sons são objetos materiais especiais, produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera e que assumem diversas características. Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. [...] Esses sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular na forma de ruídos, adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica

> e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música
> (MORAES, 2000, p. 210-211).

Em uma perspectiva geral, a música expressa as emoções, prazeres e dissabores cotidianos, mas também os dilemas e conflitos que permeiam a história de vida de um indivíduo ou sociedade e, nesse sentido, configura

> um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia
> (MORAES, 2000, p. 204-205).

Dentro desse universo histórico-artístico-social representado pela música, há uma dimensão lúdico-cognitiva que é indubitavelmente coadjuvante no processo de ensino e aprendizagem, sobretudo por se tratar de um objeto cultural permeado de historicidade que arregimenta "uma linguagem diferente da escrita e mais ligada à realidade dos(as) alunos(as)" (SANTOS, 2022, p. 5). No caso do samba, em particular, abre-se precedente para trabalhar com uma vasta gama de temáticas e problemas caros ao ensino de história, a exemplo das questões de ordem étnico-racial, especialmente pelo ritmo ter surgido "como um elemento cultural que contribuiu para a afirmação e para o reconhecimento de afro-brasileiros enquanto classe" (SANTOS, 2022, p. 3). Em outras palavras, é possível afirmar que:

> O samba pode 'contar' uma parte da história da população negra que não foi registrada pela historiografia oficial, tornando-se uma documentação relevante tanto para os(as) historiadores(as) quanto para os(as) professores(as) de história que desejem estudar e ensinar sobre a história dessa população
> (SANTOS, 2022, p. 6, aspas do autor).

Na esteira dessa questão, o aludido gênero musical figura como um dos estilos que mais condensam possibilidades de abordagem crítica às questões étnico-raciais do tempo presente, tais como a luta de classes, a subalternidade, o racismo e a segregação social e étnica. O que se dá a ver, sobretudo, em virtude de as composições estarem carregadas de "informações sobre as condições de vida da população negra a partir do início do século XX" e também por existirem "muitas canções que denunciam e criticam o racismo presente na sociedade brasileira" (SANTOS, 2022, p. 8). Nessa direção, o samba – assim como qualquer outro componente da música popular – constitui "um grande conjunto de documentos históricos para se conhecer não apenas a história da música brasileira, mas a própria História do Brasil, em seus diversos aspectos" (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Ao optar por trabalhar com documentos musicográficos em sala de aula, é preciso, todavia, ter clareza acerca da proposta metodológica adotada, a qual deve estar em consonância com o conteúdo e o período em recorte. Embora as transformações surgidas na historiografia e no ensino de história desde os anos 1980 tenham aberto novas e promissoras possibilidades de se utilizar diferentes tecnologias e instrumentos didáticos no percurso escolar, por outro lado, essas mudanças também trouxeram desafios e fronteiras que impelem o docente a se qualificar e aprimorar constantemente a sua prática. No trabalho com a música, é necessário ter em mente que o uso aleatório de uma canção, por si só, não alarga os horizontes em direção a um debate crítico e aprofundado sobre determinado conteúdo. Do mesmo modo, a simples inserção de uma canção acompanhada pela leitura de sua letra mostra-se, de modo geral, insuficiente para a produção de reflexões e construção do conhecimento histórico desejado, na medida em que as análises musicográficas devem, de acordo com Moraes (2000, p. 215), "ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, [...] pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita". Ainda segundo o autor,

> para compreender a poesia da canção popular, é necessário entender sua forma toda especial, pois ela não é para ser falada ou lida como tradicionalmente ocorre. Na realidade, a letra de uma canção, isto é, a 'voz que canta' ou a 'palavra-cantada', assume uma outra característica

> e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais. O distanciamento relativo entre ela e a estrutura musical deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela
> (MORAES, 2000, p. 215, aspas do autor).

Por isso que quando se incorpora uma fonte musical no processo de ensino e aprendizagem em História, torna-se imprescindível tracejar um roteiro com questões que devem ser previamente respondidas pelo docente no preparo de suas aulas, realizando-se, a essa maneira, a introdução de alguns elementos e/ou problemáticas que darão base para a contextualização da composição, no intuito de que a "canção deve ser analisada em todos os aspectos, principalmente se se quer fomentar uma consciência histórica[7] em sala de aula" (COSTA, 2019, p. 175).

Do ponto de vista da linguagem musical, é importante atentar-se a variáveis como melodia, ritmo, forma instrumental, arranjo, andamento e harmonia, os quais se configuram como elementos "que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios [...] determinantes para sua compreensão" (MORAES, 2000, p. 215). Examinados sob a ótica do compositor/intérprete, esses vetores oferecem "indicações fundamentais para compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo" (MORAES, 2000, p. 215). Portanto, ao inteirar-se do contexto de composição da canção, do lugar de fala do compositor ou compositora, das variantes internas e dos efeitos de sentido político-estético-culturais que o documento sonoro pode imprimir, o historiador/professor de história,

[7] A consciência histórica, segundo Jörn Rüsen (2006), é uma instância que "dá estrutura ao conhecimento histórico como um meio de entender o tempo presente e antecipar o futuro. Ela é uma combinação complexa que contém a apreensão do passado regulada pela necessidade de entender o presente e de presumir o futuro" (p. 14). Dito de outra forma, trata-se de "uma categoria geral que não tem apenas relação com o aprendizado e o Ensino de História, mas cobre todas as formas de pensamento histórico; através dela se experiencia o passado e se o interpreta como História" (RÜSEN, 2006, p. 14).

> mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, [...] pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem [sic], por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum)
> (MORAES, 2000, p. 210).

Levando tais critérios em consideração, é possível manejar uma aula com maior potencial de aprendizagem, ganho de consciência e dinamicidade, na qual, a partir do estudo da música em sala de aula, pode-se proporcionar aos discentes o contato com uma multiplicidade de fatos e períodos da história, superando, com isso, a barreira de um ensino mecanicista e produzindo reflexões importantes acerca do conteúdo estudado. Partindo dessa premissa, dá-se início, a seguir, à análise das composições de sambistas anteriormente anunciadas, tendo no horizonte as interposições teóricas e os conceitos até aqui debatidos, assim como a aplicabilidade das fontes musicográficas no processo de contextualização de temáticas interligadas à história e à cultura negra no Brasil e seus desdobramentos político-econômico-sociais no tempo presente.

"Te impuseram outra cultura e você não percebeu": o samba como documento histórico e instrumento didático

A partir deste ponto, voltar-se-á à análise das canções preliminarmente apresentadas na seção introdutória: *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento (1978), e o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira de 1988, intitulado *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão*, de Hélio Turco, Jurandir da Mangueira e Álvaro Luiz Caetano. Obras que, vale realçar, metaforizam aspectos vinculados à perseguição étnico-cultural e ao cerceamento de direitos e liberdades da população afro-brasileira e apresentam-se, assim, como material de grande valia para a retomada e problematização do processo de colonização do território brasileiro por parte dos portugueses e os desdobramentos – ainda presentes no cenário atual – da implantação violenta do trabalho escravo nas imediações da colônia, fornecendo, outrossim, as bases do capitalismo latino-americano.

Passemos, na sequência, à leitura da letra de *Agoniza mas não morre*, do saudoso compositor carioca Nelson Sargento (1978)[8]:

> Samba agoniza mas não morre / Alguém sempre te socorre / Antes do suspiro derradeiro / Samba negro, forte, destemido / Foi duramente perseguido / Na esquina, no botequim, no terreiro / Samba inocente, pé no chão / A fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você não percebeu / Mudaram toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você não percebeu (2x).

Como se observa, a canção em tela traz à baila um conteúdo de alusão à perseguição da cultura negra, uma característica bastante comum ao longo de todo o período escravagista e no pós-abolição imediato. Composto durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) – um contexto também marcado pela perseguição a minorias, perda de direitos e excessiva truculência do Estado[9] – o samba representa, na música de Sargento (1978), não somente um elemento cultural afro-brasileiro (tal como as religiões de matriz africana ou a capoeira), mas figura também como uma metáfora da própria personificação do negro que, como lembra o compositor, "foi duramente perseguido, na esquina, no botequim, no terreiro". E, apesar de o "Samba negro"

[8] Nelson Mattos (Rio de Janeiro, 1924), nome civil de *Nelson Sargento* (alcunha que o sambista recebeu por ter se tornado sargento do Exército brasileiro na juventude), foi um compositor, cantor, artista plástico, escritor e ator brasileiro que obteve grande notoriedade no samba. Destacou-se como músico a partir de 1940, quando iniciou sua trajetória à frente da Estação Primeira de Mangueira. Na década de 1960, integrou o conjunto *A Voz do Morro,* em parceria com Paulinho da Viola, Zé Kéti, Elton Medeiros e outros músicos do subúrbio carioca. Ao longo da carreira, compôs cerca de quatrocentas canções, destacando-se a já anunciada *Agoniza mas não morre* (composição de maior sucesso do sambista, a qual se notabilizou na voz de Beth Carvalho), *Sonho de um sambista*, *Falso moralista*, *Falso amor sincero*, *Minha vez de sorrir*, *Cântico à natureza*, entre outras. Faleceu aos 27 de maio de 2021, em sua cidade natal, aos 96 anos de idade, vítima de complicações da covid-19.

[9] O Brasil vivia, à época, um quadro de recrudescimento da ditadura, sobretudo com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. Em decorrência desse dispositivo, o presidente da República podia fechar o Congresso Nacional por tempo indeterminado, nomear interventores em Estados e municípios, suspender direitos, cassar mandatos políticos, promover expurgos no funcionalismo público, entre outras atribuições. Na prática, estabeleceu-se "a censura aos meios de comunicação" e "a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo", significando que o país "seguia cada vez mais o curso de uma ditadura brutal" (FAUSTO, 1995, p. 480). O AI-5 vigorou até 1979 – um ano após o lançamento do samba de Nelson Sargento.

ser “forte” e “destemido”, acabou, de modo “inocente”, sofrendo com a “fidalguia do salão”, isto é, sentiu na pele os horrores do projeto colonizador dos portugueses que, ao cabo de mais de três séculos, “impuseram[-lhe] outra cultura”, mudando “toda a *tua* estrutura”.

Ainda sobre os versos “Samba inocente, pé no chão / A fidalguia do salão / Te abraçou, te envolveu / Mudaram toda a tua estrutura / Te impuseram outra cultura / E você não percebeu”, presentes nas duas últimas estrofes da música de Nelson Sargento, é possível, a partir desse trecho, fazer uma conexão com a mudança de estatuto do samba no decorrer da história do Brasil. Inicialmente cunhado como forma de resistência cultural dos africanos traficados e impelidos ao trabalho escravo, o samba foi de ritmo perseguido e proibido institucionalmente[10], surgido “como um movimento artístico reacionário, contrário à ordem social excludente e hierarquizada existente àquela época” (CUNHA; TEIXEIRA, 2018, p. 299), a um gênero “apropriado e cooptado pelas elites brancas e pela classe dirigente, especialmente sob o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que o empregou como instrumento de propaganda da ideologia trabalhista, um dos sustentáculos ideológicos do Estado Novo (1937-1945)” (SANTOS, 2022, p. 5-6).

Note-se que a condição de população subalternizada – bastante comum à imensa maioria dos negros após a abolição da atividade escravista – e que, nos termos de Nelson Sargento (1978), “agoniza mas não morre”, é também retratada com relevante criticidade no samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira de 1988, *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão* – a nossa segunda composição examinada. Tal canção, como bem indica Santos (2022, p. 4), “expressa o dilema das péssimas condições de vida da população negra cem anos após a abolição [da escravidão] (1888)”, tendo sido composta e performatizada pelos sambistas Hélio Turco, Jurandir da Mangueira e Álvaro Caetano no centenário da promulgação da Lei Áurea, cujos versos são trazidos a seguir:

[10] Até o início do século XX, o samba era considerado pelas elites políticas e econômicas do Rio de Janeiro uma prática atentatória à moral e aos bons costumes. Em 1890, por exemplo, foi instituído o crime de vadiagem, que rendia até 30 dias de prisão a quem não estivesse comprovadamente trabalhando ou fosse flagrado promovendo rodas de capoeira, de samba ou cultos de candomblé. Como lembram Cunha e Teixeira (2018), tal legislação era aplicada com o intuito de “reprimir ainda mais as camadas populares. Dessa forma, muitos cidadãos mais pobres do Rio de Janeiro tiveram tanto suas moradias quanto seus hábitos e seus meios de sobrevivência tolhidos pelo ideal europeu de ‘civilização’ que se tentou implantar no Brasil naquela época” (p. 302, aspas dos autores).

> Será que já raiou a liberdade / Ou se foi tudo ilusão / Será, oh, será / Que a Lei Áurea tão sonhada / Há tanto tempo assinada / Não foi o fim da escravidão / Hoje dentro da realidade / Onde está a liberdade / Onde está que ninguém viu / Moço / Não se esqueça que o negro também construiu / As riquezas do nosso Brasil / Pergunte ao Criador / Quem pintou esta aquarela / Livre do açoite da senzala / Preso na miséria da favela / Sonhei / Sonhei que Zumbi dos Palmares voltou / A tristeza do negro acabou / Foi uma nova redenção / Senhor! Ai, Senhor! / Eis a luta do bem contra o mal (contra o mal) / Que tanto sangue derramou / Contra o preconceito racial / O negro samba / O negro joga a capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira.

A letra do samba-enredo em estudo introduz, de antemão, uma reflexão de grande pertinência a respeito dos efeitos da pretensa *libertação* dos negros, passados, hoje, mais de cem anos da decretação da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. O que se pode verificar na seguinte indagação: "Será que já raiou a liberdade [...] Ou se foi tudo ilusão [?] / Será, oh, será / Que a Lei Áurea tão sonhada / Há tanto tempo assinada / Não foi o fim da escravidão [?] / Hoje dentro da realidade / Onde está a liberdade [?] / Onde está que ninguém viu [?!]". Nesse trecho, os compositores conduzem o leitor/ouvinte a refletir – e questionar – se a escravidão foi, de fato, abolida no Brasil, haja vista que a liberdade de ir e vir e as oportunidades de ascensão econômica e mobilidade social não se apresentam, do ponto de vista histórico, à população afro-brasileira da mesma maneira com que são ofertadas à população branca. Em via oposta, resta ao negro, que "também construiu [...] As riquezas do nosso Brasil" (TURCO; MANGUEIRA; CAETANO, 1988, n.p.), os ditames de uma República ausente e as agruras da exclusão social e do preconceito racial.

Na esteira dessa questão, significa considerar, a partir da canção de Turco, Mangueira e Caetano (1988), que embora esteja "Livre do açoite da senzala", o negro permanece "Preso na miséria da favela", pois "apesar de a escravidão ter sido abolida há cem anos [...], a miséria e a discriminação da população negra ainda persistem" (SANTOS, 2022, p. 5). Condição que, vale sublinhar, é colocada em relevo com o advento da Lei Áurea (1888), que ao ser sancionada pela princesa Isabel, pôs fim – jurídico – ao sistema escravagista brasileiro, sem levar em conta, porém, a massa de trabalhadores negros que, da noite para o dia, deixou de ser escrava e tornou-se "livre", sendo,

então, expulsa das propriedades dos seus senhores sem deter nenhum meio de trabalho, moradia ou indenização que lhe garantisse condições mínimas de sobrevivência, visto que "os empregadores das cidades e das fazendas preferiam ofertar emprego às pessoas brancas que também precisavam trabalhar para se sustentar, como os imigrantes, do que aos negros livres, aos quais ainda eram associadas as condições de escravo e de coisa" (CUNHA; TEIXEIRA, 2018, p. 300). Diante dessa situação, a população negra – abandonada pelo Estado e desvalida economicamente – foi migrando gradativamente "para as margens das cidades, fazendo-as crescer em tamanho e em volume populacional. Na cidade do Rio de Janeiro este contingente que se aloja nas periferias da cidade dá início ao processo de favelização" (CUNHA; TEIXEIRA, 2018, p. 300).

Ou seja, é realizada, na composição, uma vinculação entre a opressão em voga no passado colonial brasileiro e as permanências desse passado trágico no Brasil do presente. Numa outra frente, evoca-se a figura histórica de Zumbi dos Palmares[11] como símbolo de uma sociedade que, não obstante os horrores de seu passado escravagista, vislumbra "uma nova redenção", isto é, uma tentativa de vencer, ainda que metaforicamente, "a luta do bem contra o mal [...] Que tanto sangue [negro] derramou [...] Contra o preconceito racial" e ver, quem sabe em um futuro próximo, que "A tristeza do negro [finalmente] acabou".

Portanto, tanto a canção de Nelson Sargento quanto o samba-enredo da Mangueira permitem observar, a partir de suas letras, uma abordagem a fatos que desafortunadamente marcaram a história do Brasil, sobretudo no tocante à escravidão, e erigiram uma estrutura sociocultural alicerçada sobre o preconceito étnico-racial e de classe.

[11] Nascido em 1655, na Serra da Barriga, região que pertence, hoje, ao Estado de Alagoas (mas que na época era parte da capitania de Pernambuco), Zumbi dos Palmares foi um importante quilombola brasileiro que liderou o *Quilombo dos Palmares*, o maior quilombo do período colonial brasileiro. Não à toa, tornou-se ícone da resistência negra à escravidão e em prol da liberdade de culto e demais práticas culturais africanas no Brasil. Sua luta antológica contra a opressão portuguesa é uma marca bastante presente na história brasileira, sendo o dia de sua morte, em 20 de novembro de 1695 – ocasião na qual uma denúncia levou à emboscada preparada pelo bandeirante Domingos Jorge Velho que culminou no assassinato de Zumbi –, celebrado no país como o *Dia da Consciência Negra*.

Ao mesmo tempo, os eventos históricos evocados em ambas as músicas são ressignificados por cada compositor ao se estabelecer um paralelo com o presente diante da constatação de que, mesmo com a participação ativa dos escravizados e seus descendentes em prol de liberdade, justiça social e igualdade, o panorama de exclusão e discriminação dos afro-brasileiros permanece vivo na atualidade. Por isso, torna-se pertinente trazer para o ambiente escolar, particularmente no âmbito das aulas de História, composições como as dos sambistas aqui estudados, as quais possibilitam qualificar o debate no entorno da *questão negra* e promover, ainda que de forma propedêutica, reflexões potencialmente relevantes na compreensão e apreensão do passado, almejando, assim, mudanças sensíveis – e reais – na construção do porvir.

Considerações finais

Lançar mão da música popular como forma de representação da realidade pretérita vivida pela população brasileira, em particular, pelos grupos subalternizados, apresenta-se não apenas como uma fonte profícua para o estudo do passado como ainda se coloca enquanto ferramenta didática para qualificar e dinamizar o processo de ensino e aprendizagem da disciplina de História. Isso se dá, como vimos, porque a partir da análise de um registro musical – nesse caso, o samba –, é possível olhar, de modo pormenorizado, para os aspectos cotidianos de um contexto nem sempre contemplados pela narrativa histórica oficial e ressignificar, com isso, os papéis sociais das populações marginalizadas no transcurso da história.

Nesse intuito, composições como as de Nelson Sargento, Hélio Turco, Jurandir da Mangueira e Álvaro Caetano, que foram aqui estudadas, assim como as de outros nomes que marcaram a trajetória do samba, a exemplo de Cartola, Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Bezerra da Silva e Alcione, quando levadas para a sala de aula, permitem que docentes e discentes tenham contato com uma forma de canção popular formulada, em sua gênese, por negros escravizados e/ou descendentes de escravos, a qual oferece rendosas possibilidades de reflexão e debate acerca de sua cultura e de seus martírios, dando voz à expressão genuína daqueles que, por tanto tempo, foram alijados dos espaços de poder e da própria condição de sujeitos históricos, a despeito de sua ativa e fundamental importância no percurso de desenvolvimento político-econômico e na *construção das riquezas do Brasil*.

Sob esse ponto de vista, o samba adquire vultosa pertinência historiográfica e pedagógica, na medida em que as suas letras são,

conforme se procurou demonstrar, permeadas de elementos que retratam as dificuldades e os dilemas diários dos sujeitos pobres de maioria negra que habitavam/habitam os subúrbios dos grandes centros urbanos, muitas vezes sem acesso a condições básicas de sobrevivência e que, desamparados pelo Estado, encontraram no aludido gênero musical a possibilidade de exprimir a sua cultura e ansiar pela superação do quadro de exclusão e opressão histórica capitaneado pelo capitalismo que tragicamente ligou a África ao Brasil a partir do século XVI, vislumbrando, portanto, um real panorama de igualdade étnico-racial, dignidade e justiça social.

DISCOGRAFIA

AGONIZA mas não morre. Intérpretes: Nelson Sargento; Beth Carvalho. Compositor: Nelson Sargento. Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: https://www.letras.mus.br/nelson-sargento/2001487. Acesso em: 01 set. 2023.

100 anos de liberdade, realidade ou ilusão. Compositores [e Intérpretes]: Hélio Turco; Jurandir da Mangueira; Álvaro Luiz Caetano. Rio de Janeiro: Estação Primeira de Mangueira, 1988. Disponível em: https://www.letras.mus.br/mangueira-rj/478753. Acesso em: 01 set. 2023.

REFERÊNCIAS

AUDI, Daniel Ferné. **A produção de documentos musicográficos em universidades**: uma análise teórica. 2020. 144 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Mestrado em Ciência da Informação, Marília, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/items/9ba4ee90-127e-4685-9f0c-754e4a7ea54b. Acesso em: 20 set. 2023.

CORREA, Priscila Gomes; CARMO, Raiana Maciel do. Consonâncias entre história e música. **Caminhos da História**, Montes Claros, v. 28, n. 1, p. 4-9, jan./jun.2023. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/6130/6139. Acesso em: 25 set. 2023.

COSTA, Lucas Parreão. Música no ensino de história: a canção popular brasileira como documento em sala de aula. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 2, p. 153-179, jul./dez. 2019. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13166. Acesso em: 28 set. 2023.

CUNHA, Rafaela Cardoso Bezerra; TEIXEIRA, Ricardo Augusto de Araújo. Rótulos no samba: crime e etiquetamento na cultura pop carioca do século XX. **Revista Em Tempo**, Marília, v. 17, n. 1, p. 296-319, nov. 2018. Disponível em: https://revista.univem.edu.br/emtempo/article/view/2494. Acesso em: 03 out. 2023.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGVyXSywvpcDm/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 29 ago. 2023.

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

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2007. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066. Acesso em: 30 set. 2023.

RÜSEN, Jörn. Didática da história: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, p. 07-16, jul./dez. 2006. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/praxiseducativa/article/view/279. Acesso em: 21 set. 2023.

SANTOS, Marcos Raddi dos. O ensino da história e cultura afro-brasileira através do samba. **Revista de História da UEG**, Morrinhos, v. 11, n. 2, p. 1-25, jul./dez. 2022. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/12800. Acesso em: 26 set. 2023.

SILVA, Sheila Alice Gomes da. Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. **Revista de História da UEG**, Anápolis, v. 5, n. 1, p. 247-258, jan./jul. 2016. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4603. Acesso em: 31 ago. 2023.