

## **O SAMBA-ENREDO E O ENSINO DE HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE**

### **Samba-Enredo and the History Teaching of History of Present Time**

**Prof. Dr. Fabio Henrique Monteiro Silva**

Docente da Graduação/Pós-Graduação em História (UEMA-PPGHIST)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3889-0021>

E-mail: [profabiouema@gmail.com](mailto:profabiouema@gmail.com)

Recebido em: 19/10/2023

Aprovado em: 01/02/2024

#### **Resumo:**

O presente artigo busca analisar a importância da música, em especial o samba-enredo, para o Ensino de História do Tempo Presente. Desse modo, discutiremos a elaboração de uma uniformidade das escolas de samba, em especial na Era Vargas, bem como a utilização desse gênero musical para a construção de uma identidade nacional. Além disso, situamos os sambas a partir da perspectiva do Tempo Presente e sua utilização para o Ensino de História.

**Palavras: Chave: Samba, Escolas de Samba, Ensino de História:**

#### **Abstract:**

This article seeks to analyze the importance of music, especially samba, for Teaching History in the Present Time. Abstract In this way, we will discuss the creation of uniformity in samba schools, especially in the Vargas Era, as well as the use of this musical genre to build a national identity. Furthermore, we situate sambas from the perspective of the Present Time and their use for History Teaching.

**Keywords: Samba, Samba Schools, Teaching History.**

## INTRODUÇÃO

Todos os anos, os simpatizantes das Escolas de Samba, bem como pesquisadores e admiradores, ficam à espera do novo samba-enredo que a Escola vai apresentar na avenida. Esse ritual cíclico, já que todos os anos ocorre, é facilmente percebido nos dias atuais, quando todos os grupos lançam um tema, fazem um concurso com várias eliminatórias até a grande final, momento de delírio em que as torcidas se organizam para dançarem e exaltarem o samba de suas simpatias.

Todavia, nem sempre foi assim: o samba que conhecemos hoje, cantado nas rodas de samba, na rádio, consumido pela população de apaixonados por essa arte, teve que mostrar sua competência e resistência para tornar-se uma das principais representatividades da nossa nação. O percurso foi longo e atravessado por uma série de percalços para que os bambas e seus sambas fossem aceitos pela sociedade.

O samba, para alcançar essa dimensão e caracterização de enredo, teve que percorrer um longo caminho, engatinhar com o samba rural, buscar sua gestação nas rodas de samba, departamentalizar o seu tipo especial de batuque, afinal, “no passado os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança, canto e uso de instrumentos negros” (DINIZ, 2008, p. 13). Desta forma,

O batuque não tem idade. Esse ato primitivo de fazer um barulho rítmico com instrumentos de percussão dos mais simples e improvisados apareceu com o homem consciente. O batuque brasileiro foi o nosso primeiro movimento musical. O lento batuque que dos índios foi transformado e dominado pela batida forte e cheia de ritmo dos africanos, marcada inicialmente pela nostalgia das terras de onde vieram e, mais tarde, pela pujança dos novos ares até à euforia da conquista da liberdade, e da igualdade de um povo que se formava alegre a brincação. (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 14).

Foi assim que o samba urbano começou tendo sua derivação nas formas de batuque, o batuque da alegria africana, do ritmo lento dos indígenas até chegar a uma série de elaborações como o samba-canção, o samba de breque, o samba-choro e o samba-enredo. Este é oriundo do bairro de bambas Estácio de Sá, o berço desse tipo de samba, bem como do samba de quadra e do samba de partido alto, mais acelerado, que em poucos anos chegou aos desfiles carnavalescos da Praça Onze e que contribuiu para a feitura do maior espetáculo audiovisual do mundo.

## O SAMBA-ENREDO: origem e consolidação de um Brasil pulsante

Por ser muitas vezes caracterizado como qualquer forma de batuque, o samba ainda era, no início do século XX, considerado uma manifestação de pretos, pobres, da mais baixa camada da sociedade, muitas vezes visto como uma manifestação que contribuía para perpetuar o Brasil fora do mundo civilizado - por isso uma série de manifestações contrárias a essa forma de lazer são externadas por representantes da política do Brasil. Basta observarmos o depoimento de Ruy Barbosa, no Senado Federal no início do século XX:

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-simile* o programa de recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o “Corta-jaca” à altura de uma instituição social. Mas o “Corta-jaca” de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê, e do samba. Mas nas recepções presidenciais o “Corta-jaca” é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubsquem e que a mocidade se ria! (EFEGÊ, 1974, p. 161).

A referida descrição pejorativa de Ruy Barbosa é somente uma das representações preconceituosas que se referem às expressões de musicalidade das camadas pobres da população fluminense, por ele caracterizada como baixa, selvagem e chula. O referido discurso nos possibilita compreender o universo do samba, que no século XIX era irmão gêmeo do cateretê<sup>1</sup> e do batuque<sup>2</sup>. Portanto, o referido discurso proferido no dia sete de novembro de 1914 faz menção à execução do Corta-jaca, música composta por Chiquinha Gonzaga.

É certo que parte da elite brasileira se contentava em escutar o gênero lírico europeu que fazia parte do repertório dos seus encontros, saudado como modelo privilegiado de representação artística, um modelo copiado e agraciado até mesmo por

---

<sup>1</sup> A catira ou cateretê é uma dança genuinamente brasileira. Segundo Maia (2005, p. 1) “É conhecida desde os tempos coloniais. O padre José de Anchieta, entre os anos de 1563 a 1597 a incluiu na festa de São Gonçalo e de Nossa Senhora da Conceição da qual era devoto”.

<sup>2</sup> De acordo com Muniz Júnior (1976, p. 13) o batuque não tem idade, é o ato primitivo de fazer barulho.

Ruy Barbosa. Contudo, o que nos interessa é o fato de que ainda no início do século XX, o samba era “irmão gêmeo do batuque e do cateretê” (OLIVEN, 1985, p. 38), algo ainda sem a sua representatividade consolidada e que, por isso, ainda era muitas vezes confundido com o maxixe, o tango e outras manifestações que musicalmente pareciam ser a mesma coisa.

Que o samba pode ser considerado hoje como um dos mais importantes e criativos elementos capazes de possibilitar o entendimento da sociedade brasileira pelos próprios brasileiros é algo corrente na Antropologia, Sociologia e História. Contudo, para tanto, faz-se necessária uma compreensão acerca da sua formação até chegar ao que conhecemos como samba-enredo, uma das suas mais representativas expressões, externadora da sua forma de fazer música e possibilitadora do seu discurso corporal.

Uma das primeiras aparições da palavra samba, segundo Muniz Júnior (1976, p. 19), deu-se na revista *Carapuço*, de Recife em 1838, no qual “o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama esbravejava indignado contra o samba d’almocreves.” O mesmo religioso publicou ainda curiosos versos acerca do termo samba em 1842 que diziam: Aqui pelo nosso mato / Que estava então mui tatamba / Não se sabia outra coisa / Senão a dança do samba (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 22).

Datado do século XIX e, por conta disso, com uma definição ainda movediça, o samba estava associado a qualquer tipo de batuque e poderia acontecer em qualquer época do ano. O interessante da crítica feita pelo frei Miguel do Sacramento é que tal termo tem sua aparição no Nordeste, mais especificamente, em Pernambuco.

Isso nos possibilita afirmar que no século XIX o samba era dançado em diversas partes do Brasil. Como o termo samba estava associado à condição de batuques e esses batuques soavam nos quatro cantos do Brasil, o samba, dessa forma, era tocado e dançado em várias províncias do Império brasileiro. Claro que, por ser o Rio de Janeiro a capital do Brasil no período imperial, tal fato atraiu para essa localidade muitas pessoas e seus costumes – dentre esses, o batuque e a dança do samba. No entanto, concordamos com Muniz Júnior (1976) quando este afirma que era dançado no Maranhão, no Pará e em Pernambuco desde o século XIX, sendo adotado também na Bahia, onde se tornou arrojado e melodioso, “o samba veio para o Rio de Janeiro, e

juntou-se ao seu irmão, o lundu e com o não menos famoso maxixe, consagrando-se definitivamente em terras cariocas” (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 23).

São inúmeros os depoimentos acerca da origem da palavra samba. Muniz Júnior (1976, p. 36) afirma que os pesquisadores que se debruçaram sobre a etimologia da palavra samba chegaram a três conclusões.

A primeira afirma que o samba vem de Zambo, que em castelhano e em português, define o mestiço de negro com índia. Samba ou semba seria, portanto, a dança desses mestiços. Samba vem de semba, palavra angolana que quer dizer umbigada, eufemismo com que se exprime o toque das partes sexuais, em certas passagens da dança. Samba vem mesmo de samba, termo africano que tem o sentido de dança, apenas como coreografia a som de determinado ritmo.

Em 1967 realizou-se o II Simpósio do Samba e foi nesse Simpósio que o historiador Francisco Martins dos Santos declarou que “embora apareça em Pernambuco, desde 1842, em citações como dança, é no Rio de Janeiro, em 1890 que surge como música escrita e título” (MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 33). Para Hildegardes Vianna, o samba

[...] tem quase a mesma idade do Brasil. Sempre foi samba dependendo da maneira de ser dançado e do jeito de quem dança. Daí ser o samba o tambor de crioula do Maranhão, o samba de roda da Bahia, o batuque de São Paulo, o bambelê do Rio Grande do Norte, o virado de Alagoas, o samba do morro, e esse lundu que chamam agora de samba duro. É samba, não importa a forma por que é cantado, da variação que lhe queiram sempre dar, sempre com aquele ritmo que só ele tem. Samba é dança nacional, é canto nacional. Está no norte e no sul, no leste, no oeste. Conforme o local ou de acorde com o tempo, reveste-se de roupagens diversas. (VIANNA apud MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 45).

A definição de Hildegardes (1973) traz como destaque a afirmação de que o samba é canto nacional. É dança nacional, expressão essa muitas vezes citada por nós e, portanto, compartilhada com o referido autor. No entanto, a palavra samba ainda gera uma série de controvérsias.

Por ser oriundo dos africanos, o batuque, ou mesmo qualquer manifestação festiva dos negros brasileiros, causava bastante espanto na sociedade imperial e no início da República. Afinal, o samba para ser aceito enquanto manifestação cultural, representante da nossa condição de ser e da nossa nacionalidade, percorreu uma série de

caminhos tortuosos. O depoimento de Donga, considerado o autor do primeiro Samba, *Pelo Telefone* é elucidativo, ao afirmar que

Até 1916, o samba era considerado música indesejável, mas não pelo povo. A presença de um sambista naquela época significava quase sempre a presença da polícia, pois o samba estava proibido pelo Código Penal. E que fazer para desvestir o samba de má fama que adquirira por parte de certa gente? Pois foi preciso fazer dele um bom moço, envernizá-lo, penteá-lo, usar dessas manobras para que ele se impusesse sem qualquer concessão. (MUNIZ JUNIOR, 1976, p. 24).

Tal declaração foi feita em 1956, momento em que o samba já havia adquirido certa aceitação por parte da sociedade. No entanto, as lembranças de Donga servem de substrato para demonstrar as estratégias de que os sambistas lançaram mão para alcançar a sociedade carioca no início do século XX.

Sandroni (2001) mostra-nos que a palavra samba se encontra em diferentes lugares do continente americano, e em todos esses, com exceção da Argentina, sempre teve uma forte ligação com o mundo negro. Apesar de a etimologia ter sido muito discutida por pesquisadores de diversas áreas, a palavra samba, segundo o *Dicionário de Música Brasileira*, procede do quimbundo semba, que significaria umbigada. Para Sandroni, (2001, p. 85)

Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao grupo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista.

O acompanhamento da umbigada ficava por conta das palmas das mãos, violas e pandeiros, o que, com o passar do tempo, contribuiu para que alguns pesquisadores caracterizassem tais manifestações, com as descrições feitas acima, de samba-de-umbigada, descrição feita em um artigo intitulado precisamente *Samba-de-umbigada*, escrito por Edison Carneiro em 1961. O samba-de-umbigada descrito por Carneiro apresenta uma grande similaridade com as nossas conhecidas rodas de samba, que, para Moura (2004, p. 35) eram um

Ritual de encontro, momento de reforço de laços de identidade e de reciprocidade, encontro de iguais, e, ao mesmo tempo, lócus de trocas com outros grupos sociais. Ao lado da música e da conversa dois elementos são fundamentais para o desenrolar do pagode: a bebida (frequentemente a cerveja, alguma cachaça, uma batida de limão) e algo para comer seja uma sopa – de entulho, de lentilha, de ervilha – seja um prato mais forte ou mesmo uma refeição, uma peixada, uma macarronada, um mocotó.

Apesar de na segunda descrição o ritual de batuque se fazer presente com a bebida e a comida, na umbigada essa prática não era diferente, pois os negros se reuniam para a prática de seus rituais, dentre os quais a refeição se fazia necessária para que os corpos pudessem dar continuidade ao canto e à dança. Nessa perspectiva, o batuque era o elemento possibilitador da compreensão rítmica do Brasil, afinal a descrição acima em muito parece com outras formas de danças de pretos e pretas em diversas partes do nosso país.

Dentre as formas rítmicas que podem se adequar à descrição da umbigada podemos destacar o Tambor de Crioula, uma manifestação típica do Maranhão em que os homens tocam os tambores e as mulheres em uma roda praticam um ritual que apresenta uma série de características similares à umbigada descrita por Sandroni (2001). Tal manifestação não perdeu a característica tradicional, na qual cabe às mulheres a dança e aos homens o canto e o batuque. Dessa forma, o tambor de crioula, na sua origem, faz parte do grupo rítmico que serviu de raiz para o atual samba moderno, uma vez que

O tambor de crioula é uma dança popular de afrodescendentes. É dança de umbigada assemelhando-se a outras do gênero existentes no país. No Maranhão tem características específicas e só aqui é conhecido com esse nome. Possui semelhanças exteriores com a manifestação afro-maranhense do Tambor de Mina, com o qual algumas vezes é confundido. As principais diferenças estão nos instrumentos e na religiosidade do Tambor de Mina. (FERRETI, 2002, p. 22).

Tambor de Mina, Tambor de Crioula, manifestações de pretos e pretas que, ao desembarcarem no litoral brasileiro, introduziram nesta terra o seu grande leque de variedades rítmicas, suas danças e suas cantigas. Por isso, após o trabalho exaustivo nas

lavouras de açúcar e depois de café, bem como uma série de outras atividades, os negros dançavam e batucavam seus rudes instrumentos nas senzalas das fazendas.

A partir dessa exposição, apesar de inúmeras citações acerca da origem do samba, o que pensamos ser mais interessante é como uma dança e um batuque se tornaram símbolos de identidade nacional. A quem ou quais grupos interessaram a transformação rítmica que outrora era tida como coisa de gente sem cultura, de preto desinformado, e passa, em meados do século XX, a orgulhar o nosso sentido de nação?

Esse samba nacionalizado passou por uma série de transformações até se alastrar pelo Brasil. Se antes era considerado batuque, dança, umbigada, Tambor de Crioula, a partir da década de 1930, o samba já tem uma definição estabelecida, já é conhecido e reconhecido como ritmo nacional. Desse modo, corroboramos a definição de Vasconcelos (1958 apud MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 36) ao afirmar que

O Samba nasceu na Praça Onze, várias tem sido as explicações surgidas para explicar a origem da palavra samba. Houve mesmo quem a buscasse no idioma tupi, como o fez Teodoro Sampaio. Samba seria cadeia feita de mãos dadas por pessoas em folguedo; dança de roda. A essa interpretação, defendida, aliás, por Silvio Romero, contrapõem-se aquelas que, com mais coerência, buscaram a palavra em dialetos africanos. Estes, em geral, dizem, como Arthur Ramos, que o samba provém de semba, umbigada. Consultamos sobre o assunto o professor Mozart Araújo, autoridade em música afro-brasileira e que nos declarou que preferiu aceitar samba como vindo de samba mesmo, ou seja, de palavra idêntica e que, em dialeto africano, significa prestar culto à divindade através da dança (Serra Frazão). Esta versão parece-nos também a mais plausível, pois o samba, em sua origem, está ligado ao culto dos terreiros.

Apesar de voltar à questão da origem do termo samba, a definição de Vasconcelos (1958 apud MUNIZ JÚNIOR, 1976, p. 36), ao afirmar que o termo samba procede de samba mesmo, interessa-nos pelo fato de que concordamos com o autor, quando afirma que o samba nasceu na Praça Onze, a praça dos sambistas cariocas, berço de bambas, que nos dias de Carnaval ficava repleta de simpatizantes. Se o samba tem sua origem na diversidade coreográfica, na variedade de dança e música, assumindo, na sua origem, diversos nomes e formas em todo o território nacional, foi no Rio de Janeiro e somente lá que atingiu a estética que conhecemos hoje.

Bahia, Maranhão, Pernambuco e demais estados brasileiros tiveram suas manifestações rítmicas de batuque, sem dúvida, mas o samba, como conhecemos

atualmente, esse é carioca, é do morro, desce para a cidade, tem na sua dança, na sua ginga e no seu bailado a estética do jeito de ser do carioca. Além disso, o batuque que contribuiu para a origem do samba continuou, como no caso do Maranhão, com as mesmas características.

Se o Tambor de Crioula e o Samba de Roda da Bahia, na sua gênese, podem ser considerados batuques que poderiam ser denominados samba, a partir da primeira metade do século XX isso não é mais possível, pois tanto o Tambor de Crioula quanto o Samba de Roda faziam parte, com uma série de manifestações brasileiras, da chamada Dança do Batuque. Pensamos ser o samba de Zé Ketí uma das grandes definições rítmicas do samba com a qual nos ocupamos nesse trabalho. Nessa perspectiva, *A Voz do Morro* representa a estética do samba, o samba que escutamos hoje, com sua feição rítmica já definida.

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba / Essa melodia de um Brasil feliz (KETTI [s.d]).

Foi mostrando o seu valor que o sambista do morro desceu e transformou a pulsação rítmica do samba em música nacional. O samba que vislumbramos como elemento de identificação de uma parcela da população carioca é carioca e natural do Rio de Janeiro e expressa, principalmente na década de 1930, o desejo, os valores e a dimensão de uma parcela da população muitas vezes marginalizada.

Apesar de o samba ganhar expressividade quando desce dos morros cariocas e alcança a cidade, é a voz do morro que se faz presente em parte da sociedade sambista. Em um primeiro momento, o samba era associado à vadiagem e à malandragem, contudo, a voz do morro torna-se, com o passar de poucos anos, a voz que chega a um país inteiro. Assim, o samba é natural do Rio de Janeiro, do morro, e ao descer a cidade passa por uma série de transformações até alcançar a forma de enredo e ser tocado e dançado em todo o território brasileiro.

Apesar da controvérsia acerca do samba, da sua naturalidade e originalidade, o samba das Escolas de Samba, conhecido como samba-enredo ou samba de enredo,

necessitou desenvolver características estruturais próprias, para que pudesse dar conta de atender aos fins de um desfile, o que contribuiu para tornar-se um gênero singular do samba. Associado à Escola de Samba, o samba de enredo também representa a voz do morro, o desejo de ser ouvido e aceito pelos transeuntes do asfalto, uma vez que, apesar dessa forma de samba ultrapassar os limites das agremiações carnavalescas, foi com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro que o samba ganhou maior visibilidade.

Samba de enredo ou samba-enredo, pouco importa. O que nos interessa é como a expressão rítmica das Escolas de Samba contribuiu para a nacionalização do samba e tornou-se um dos elementos simbólicos da construção da nossa identidade, ou seja, sendo a identidade uma elaboração simbólica, o samba-enredo tornou-se símbolo de identidade nacional.

Assim como o samba, com sua definição e consolidação rítmica, o samba-enredo percorreu uma longa trilha rítmica para ser aceito como ritmo e símbolo de identidade nacional. Ele precisou nascer e crescer para poder se firmar como ritmo da nossa condição de brasilidade, externando, mais uma vez, a voz e o jeito do carioca, ou ao menos a voz, a dança, o jeito e o orgulho de parte da sociedade carioca, pois o samba-enredo está intrinsecamente ligado à Escola de Samba, que tem sua raiz no morro, no espaço de sociabilidade de gente humilde, mas nobre, nobre na condição e sapiência de se fazer aceitar. Nessa perspectiva, um samba feito pelo compositor maranhense, Cristóvão, na década de 1970 ilustra bem o que nos propomos defender.

Ai ai ai , eu vou descer pra cidade / Eu vou mostrar pra essa gente / O que é sambar de verdade / Lá na vila tem / Tem samba até demais / Lá na vila tem / Sambista de verdade / Ai, ai, ai, ai, eu vou descendo da vila pra cidade.<sup>3</sup>

O samba de Cristóvão, um dos grandes compositores da Turma do Quinto de São Luís, serve de substrato para a demonstração de que o samba-enredo é do morro, e foi do morro que desceu para a cidade. No caso, como em São Luís não existem morros, o samba é da Vila. Vila em São Luís é, assim como o morro no Rio de Janeiro: o espaço de sociabilidade de gente simples, gente pobre, mas que tem samba no pé, que transpira

---

<sup>3</sup> Disponível em [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br). Acesso em: 3 mar. 2021.

inspiração e faz desta alguns belos sambas. Dessa forma, ao ser consolidado como um gênero musical que expressa nossa condição de nacionalidade, o samba-enredo pode ser uma das ferramentas para a compreensão da história do presente.

### **SAMBA-ENREDO E ENSINO DE HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE**

Pensar o presente na história, ou o presente da história, é cair na incerteza do tempo. O tempo não pertence ao historiador. O tempo, como bem afirmara Agostinho (2000), é uma concepção psicológica, o tempo não existe, ele vai se esvaziando sobre nossas mãos. O tempo de fato não nos pertence, ou seja, o que fazemos é uma tentativa de cronometrar o tempo, damos a ele uma significação, mas não podemos torná-lo concreto.

Sendo assim, o presente existe na história? Quais os critérios utilizados para recortarmos o tempo presente? Quando começa a contemporaneidade? Até onde o pós-moderno, em se tratando de tempo, vai sobreviver? Esses questionamentos são de extrema importância para o historiador que se utiliza daquilo que chamam de história do tempo presente, mesmo porque, se o passado não existe, o mesmo podemos dizer do presente? O presente quando for narrado já deixou de ser presente, por isso, “Thompson afirma que, ao historiador, caberia trabalhar o passado, o presente seria pertinente aos estudos da sociologia” (MULLER, 2007, p. 17).

Não teremos como preocupação aqui definir qual o objeto da sociologia ou da história, ou o que diferencia o objeto de ambas; a nossa preocupação, de fato, é tentar perceber qual o lugar do presente na historiografia contemporânea. O presente é um campo seguro para o historiador? Se o passado é simplesmente aquilo que já aconteceu, existe uma história do presente? Qual a importância da memória para contarmos a história?

Esse é um aspecto ainda tênue, pois se a história é a narrativa do passado, o presente só é narrado quando esse mesmo presente se tornou passado. O presente é imediato, é construído, é passagem, é movimento. Portanto, podemos dizer que é praticamente impossível narrar o presente, pois esse é extremamente efêmero. Para que ele possa ser narrado, ao menos aos olhos dos historiadores, deve tornar-se passado, não porque o passado é o nosso objeto de estudo, mas tão somente porque apenas conseguimos dizer algo, do ponto de vista histórico daquilo que já passou, não de algo que está acontecendo. Esse “estar acontecendo” pode até pertencer ao saber histórico, no entanto, só podemos narrar sobre o acontecer quando

o mesmo tornar-se acontecido. Ainda assim, mesmo no tratamento daquilo que passou, não significa afirmar que a elaboração do passado possa ser construída como de fato foi, pois o que fazemos é uma significação discursiva acerca de acontecimentos que ocorreram no passado, seja ele próximo ou distante do nosso tempo terreno, seja ele lembrado ou relembrado, coletiva e individualmente, pois mesmo sendo coletiva a memória é uma faculdade individual. Desse modo, a história é um objeto de construção cujo lugar não é o tempo presente, mas as elaborações feitas por homens do seu tempo e sobre acontecimentos ocorridos num passado – seja recente ou longínquo.

Se esse acontecer não nos pertence, qual a saída para aqueles que fazem história do tempo presente? Exatamente o tempo presente é um recuo da história. Nesse sentido, até onde podemos recuar para percebermos o presente na história? Quais os espaços temporais para se definir o tempo presente na história? Onde ele começa? Até que ponto nos lembramos dos acontecimentos para que os mesmos possam se tornar história?

Se levarmos em consideração os que definem a história a partir de um paradigma moderno, dando a esta um lugar de progresso, a Segunda Guerra Mundial seria “o marco de distinção entre o que seria o tempo passado e o tempo presente na pesquisa histórica” (MULLER, 2007, p. 18). Nesse sentido,

Chamamos a atenção para duas instituições que vêm trabalhando com a noção de História do Tempo Presente. São elas o Institut d'Histoire du Temps Present (IHTP), criado na França nos anos 70 e vinculado ao CNRS, com um corpo de pesquisadores e publicações majoritariamente dedicadas aos estudos sobre a história francesa do pós guerra bem como sobre teoria e método; o Institute of Contemporary British History, vinculado à University of London, que vem organizando conferências e seminários sobre a história britânica do século XX, em especial pós Segunda Guerra Mundial. (MULLER, 2000, p. 19)

Esses são alguns dos exemplos concretos de instituições que vêm se preocupando com o tempo presente como objeto de estudo da história e, se o presente é para essas instituições objeto da história, cabe a nós historiadores indagarmos qual o critério que poderia definir o que pode ser considerado como história do tempo presente.

Assim, Muller (2007) define o tempo presente na história embrenhado de questões: Quando começa o tempo presente? Com a Primeira Grande Guerra? Com a Segunda Guerra Mundial? Ou com a Queda do Muro de Berlim? Além desses elementos que poderão definir o

começo desse novo campo da história, outra não menos significativa indagação seria: qual o método utilizado para a construção da história do presente, ou, pode a história do tempo presente ser uma disciplina? Qual a importância da memória para a ressignificação da história do contemporâneo? O tempo presente é um tempo da pós-contemporaneidade ou faz parte do mundo contemporâneo? No caso do samba, o interessante é demonstrar que ainda que o mundo estivesse passado por uma guerra de dimensões mundiais, parte dos enredos das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, não se ocupavam com essas questões de caráter político. Adiantamos que isso não significa que os sambistas estavam alheios ao que estava ocorrendo, mas sim, faziam parte de uma espacialidade que não se fazia presente de forma prática como país que estava efetivamente em guerra. No período da Primeira Guerra Mundial, as escolas de samba ainda não estavam consolidadas no carnaval do Rio de Janeiro. Em 1917, foi registrado o primeiro samba na história da música popular. Composto por Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro Almeida.

Pelo Telefone  
Donga e Mauro Almeida  
O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que, com alegria  
Não se questione  
Para se brincar

Esse primeiro samba reflete questões do cotidiano de parte da sociedade do Rio de Janeiro. O próprio título pelo telefone, faz alusão ao intenso movimento de combate aos jogos que era recorrente nas regiões centrais do Rio de Janeiro. Nesse período, o Dr Aurelino Leal era o chefe de polícia, que no samba de Donga, é chamado de chefe da folia, mas que, o aviso, diz respeito às medidas restritivas a esse tipo de lazer.

A historiografia demonstra que o lazer da população, ainda no começo do século XX era vigiado cotidianamente. Por essa razão, as pernadas, capoeiras e batuques, elementos que vão influenciar o gênero samba, era visto como coisa de malandro, razão pela qual, os locais de práticas de consumo das primeiras festas carnavalescas, regadas a samba eram policiados. O samba era coisa de vagabundo, malandro, e mal visto por parte da elite. Essa conjuntura era

que preocupava os primeiros compositores do futuro gênero de música que atravessaria nossa identidade.

Nesse intervalo de duas guerras, as escolas de sambam as grandes sociedades, os corsos, disputavam espaço e importância dentro da festa carnavalesca. Quando foi deflagrada a segunda guerra mundial., que ocorreu entre 1939 e 1945, as escolas de samba já estavam consolidadas no carnaval do Rio de Janeiro, como as mais importantes manifestações de cultura popular do Estado. Certamente a conjuntura mundial contribuiu para uma série de debates acerca do carnaval da capital federal. No auge da política Pan Americanista, especialmente durante a III Reunião de Consulta dos Chanceleres Americanos no Rio de Janeiro, ocorreram as primeiras manifestações contrárias à realização da festa carnavalesca. A matéria do Jornal do Brasil de 1942 questionava:

Que juízo poderão fazer de nós os espíritos de elite ( é evidente que cada país se esmerará em selecionar a sua representação) que vindos de longes terras, para tratar de assuntos de extrema gravidade e magnitude, tiveram na Avenida Rio Branco, ou em qualquer outra rua, os seus passos embargados por uma multidão ululante, suarenta e mal cheirosa, a berrar canções carnavalescas, que eles não entenderão, com dançadoras a centenas e milhares a requebrar os vastos quadris e tremelicar as fachadas somáticas em ritmos de músicas sensuais; (JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 1, de janeiro de 1942)

Ainda em 1942 é possível perceber o tom preconceituoso da notícia. Primeiro porque a proibição seria direcionada ao carnaval de rua, o carnaval do povo, da gente suada e mal cheirosa, pois o carnaval praticado nos clubes e associações particulares teriam suas manifestações asseguradas. Vozes da Igreja Católica também criticaram a realização da festa. O certo é que a festa ocorreu e a Portela cantou “A vida do Samba” sagrando-se bicampeã em 1942.

O samba foi uma festa dos índios  
Nós o aperfeiçoamos mais  
É uma realidade  
Quando ele desce do morro  
Pra viver na cidade  
Samba tu és muito conhecido  
No mundo inteiro  
Samba orgulho dos brasileiros  
Foste ao estrangeiro  
E alcançaste muito sucesso  
Muito nos orgulha o teu progresso

Como versa a letra de Alvaiade, o samba nesse período já estava consolidado dentro da sua espacialidade, que nesse período era a Praça Onze, A praça que nesse mesmo ano se torna imortal a partir dos versos de Herivelton Martins e Grande Otelo. O povo carioca, como era comum nesses dias de festa, se envolveu com todo vigor possível, demonstrando.

Destacamos que esse é o período getulista, atravessado por uma sólida relação com o samba e as escolas de samba. Ainda que a Segunda Grande Guerra seja elemento de análise conjuntural, uma questão mais profunda a respeito do carnaval estava sendo posta: a relação entre os sambistas e o Estado. Vargas ao assumir o poder deixou claro suas questões nacionalistas, e, sem entrar no mérito da discussão de nacionalidade, já que o que nos interessa é a história do tempo presente e o samba, destacamos que o samba passa a ganhar novas significações, pois “o samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 20). Nessa perspectiva devemos lembrar que dentre nossas competências, elaboramos questionamentos, construímos hipóteses, argumentos e proposições em relação a documentos, interpretações e contextos históricos específicos, recorrendo a diferentes linguagens e mídias, exercitando a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos, a cooperação e o respeito (BNCC, 2017, p. 400)

Dentre nossas competências, também devemos ter segurança em relação à nossa episteme, e, nesse horizonte o samba é de extrema importância para percebermos a nossa conjuntura atual, ou, aquilo que tratamos como história do tempo presente ou história imediata. Dessa forma, destacamos, dentre as diversas produções artísticas, o enredo da Mangueira de 1919, pelo simples fato de chamar atenção a respeito do nosso saber. O enredo da mangueira intitulado “história para ninar gente grande” tratou de uma história que a história não contou, dando protagonismo aos personagens muitas vezes silenciados na historiografia. Dessa forma, tomamos a liberdade de citar toda a letra do samba, que, ao nosso entender, tenta, dentre outras coisas, dar vozes àqueles que por séculos foram sufocados por uma historiografia oficial.

História para ninar gente grande  
Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar

Na luta é que a gente se encontra  
Brasil, meu denço A Mangureira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato  
Brasil, o teu nome é Dandara  
E a tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um dragão no mar de Aracati  
Salve os caboclos de julho  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês  
Mangureira, tira a poeira dos porões  
Ó, abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
São verde e rosa, as multidões.

Certamente que esses versos já são cantados e contados dessa forma. Mas não deixa de ser importante a compreensão do samba-enredo para contar o Brasil do presente. O Brasil que foi invadido e não descoberto, o Brasil abolicionista a partir dos próprios escravos, e não por vontade de uma princesa, o Brasil que lutou por sua independência no Nordeste, da Revolta dos Malês, do feminismo, da democracia e liberdade por muitos ainda esperada. É o Brasil do tempo presente, que as escolas de samba historicamente cantam e contam a partir dos seus desejos e versões

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUE HISTÓRIA ENSINAR?**

O historiador, ao escrever sobre história, faz da sua a imagem do trabalho de um artesão do presente, sempre buscando novas formas de arte a fim de poder construir novos produtos em busca de novos mercados. Assim, o historiador e professor de história deve buscar novas formas de abordagens para que possa construir seu saber. Mas, na perspectiva de ensino da história, qual a relação entre esta e o presente? Podemos pensar o presente como uma nova forma de construção do ensino de história? Caso afirmativo, uma das ferramentas para a construção desse saber deve ter como

preocupação a prospecção da memória. Desse modo, o uso da memória é de vital importância para a compreensão do mundo atual.

Essa é uma ideia coerente na caracterização da tarefa da História. Não por se admitir aí uma missão atravessada pelo comprometimento com a construção de uma história atual, mas, sobretudo, porque tal como um artesão do presente, o historiador precisa trabalhar com os elementos que constituem o mundo atual. Dessa forma, a memorização de um passado recente pode ser uma tarefa mais prazerosa para os alunos que, muitas vezes, não se interessam por assuntos que não fazem parte do seu contexto, que, de fato, não faz parte da sua história.

Nessa perspectiva, o historiador e professor jamais deve esquecer que somos objetos da história, e como tal, sofremos influência do meio em que estamos inseridos. Assim, as memórias recentes serão nossas fontes que permitirão a compreensão de conjunturas atuais na medida em que somos violadores de memória e manipuladores dessas fontes.

Por outro lado, uma série de elementos serve de empecilho para se pensar em um ensino voltado para o presente, que vai desde a necessidade de seguir um currículo imposto pelas instituições educacionais, bem como pela inépcia de grande parte dos profissionais que ainda pensam em uma história que tem como objetividade a compreensão do passado. Certamente que não estamos questionando a história como um passado, no entanto, não compartilhamos com a ideia de possibilidade de compreensão dos fatos passados como se os mesmos pudessem vir à tona a partir da escritura do historiador.

Desse modo, o presente aqui foi tratado como um passado recente, o que não deixa de ser passado, porém não com os olhares e as perspectivas que eram dadas ao passado enquanto objeto da história. Por isso, o recuo acerca do passado aqui tratado como presente deve ser uma das ferramentas utilizadas para que se possa construir uma história de fato preocupada com as mudanças que estão por vir.

Quantas vezes não nos arvoramos da ideia de que somos construtores de uma sociedade mais crítica e coerente! Diversas vezes, historiadores e professores de história se diziam responsáveis pela construção de uma sociedade consciente. Daí, nada mais

plausível e coerente do que pensar e utilizar o presente para que se possa alcançar determinado nível de consciência.

Se a história é uma disciplina que tem como elemento de preocupação o conhecimento acerca do passado, para que se possa construir uma sociedade mais crítica e consciente, nada mais coerente do que pensarmos esse passado recente, aqui tratado como presente. Caso consigamos compreender o presente, tratá-lo como objeto da história e conseguirmos diagnosticar problemas e até mesmo tratar de tentar encontrar algumas soluções para o caos social no novo milênio, aí teremos alcançado o verdadeiro objetivo do saber histórico.

## REFERÊNCIAS

Base Nacional Comum Curricular – BNCC. Terceira Versão (2017) Acesso em 10 de abril de 2023

DINIZ, André. **Almanaque do samba: a história do samba. O que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ELEGÊ, Jota. **Figuras e coisas da musica popular brasileira.** Rio de Janeiro Funarte, 1974.

FERRETTI, Sérgio. **Tambor de crioula: ritual e espetáculo.** São Luís: SECMA, Lithograf, 2002.

MOURA, Roberto. **No princípio era a roda: um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagodes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

KETTI, Zé. Avoz do morro. [s.d.]. Disponível em: < <http://letras.mus.br/ze-renato/281348/>>. Acesso em 3 fev. 2011.

MULLER, Helena Isabel. História do Tempo Presente: algumas reflexões. In \_\_\_\_\_ . **História do Tempo Presente.** São Paulo: EDUSC, 2007.

MUNIZ JÚNIOR, José. **Do batuque à Escola de Samba.** São Paulo: Símbolo, 1976.

OLIVEN, Ruben G. **A antropologia e a cultura brasileira.** Porto Alegre, UFRGS, 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SODRÉ, M. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1998