

## **COLÉGIO PEDRO II**

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Ensino de História

Danilo Alegre Garcia

### **ASSIM NASCEU A ESTIVA:**

A Resistência como memória e identidade do Império Serrano

Rio de Janeiro  
2020



Danilo Alegre Garcia

**ASSIM NASCEU A ESTIVA:**

A Resistência como memória e identidade do Império Serrano

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

Orientador: Professor Dr. Júlio Cesar Paixão Santos

Rio de Janeiro

2020

**COLÉGIO PEDRO II**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA**  
**BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER**  
**CATALOGAÇÃO NA FONTE**

G216 Garcia, Danilo Alegre

Assim nasceu a estiva: a Resistência como memória e identidade do Império Serrano / Danilo Alegre Garcia. – Rio de Janeiro, 2020.

93 f.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Ensino de História) – Colégio Pedro II. Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Júlio Cesar Paixão Santos.

1. História – Estudo e ensino. 2. Memória Coletiva. 3. Identidade social. 4. Samba. 5. Sindicalismo. I. Santos, Júlio Cesar Paixão. II. Colégio Pedro II. III. Título.

CDD 907

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB7 – 5692.

Danilo Alegre Garcia

**ASSIM NASCEU A ESTIVA:**  
A Resistência como memória e identidade do Império Serrano

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

---

Dr. Júlio César Paixão Santos (Orientador)  
Especialização em Ensino de História / Colégio Pedro II

---

Dr. João Henrique Ferreira de Castro  
Especialização em Ensino de História / Colégio Pedro II

---

Me. Luciano de Moura Guimarães  
Departamento de História / Colégio Pedro II

*Dedicado às minhas avós, Donatilla e Marina, exemplos de sabedoria, garra e superação a meu tio, Sylvio, que já emprestou sua arte ao Império Serrano.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meus pais, Helena e Cyro, grandes incentivadores das minhas empreitadas, de quem herdei o gosto pelo conhecimento, pelo amor infinito e apoio fundamental. Suas trajetórias são motivos de orgulho e admiração inestimáveis.

Aos meus demais familiares, Elizabete, Carolina, Gustavo, Piê, Samara, Serena, Luciene e Cauã por todo o afeto.

À Ana Paula, a quem tanto admiro, pela amizade verdadeira. À Bia e Nathalia, companheiras da vida, da Vila e dos carnavais. À Amanda, pela compreensão e carinho por mais de 15 anos. À Tais, pela alegria de sempre. À Karine, lealdade que o samba me deu. À Luiza, por tantas formas de apoio. Ao Vinícius, pelos conselhos e confiança.

Ao Bruno, Yuri, Luiza, Gabriel, Gustavo, Huang, Felipe, Pedro, Bruna, Isabel e demais amigos do Colégio Pedro II, que sempre desejaram meu sucesso

Aos colegas da especialização, pelo apoio e as trocas, tão importantes para construção desse trabalho.

Aos colegas e ex-colegas do departamento cultural da Vila Isabel, pelas profundas reflexões sobre as escolas de samba.

A todos os meus parceiros de samba, especialmente, Gustavinho, Caio e Rafael, com quem aprendo sempre sobre o universo do carnaval.

Aos meus demais amigos, Lívia, Ygor, Franco Larissa, Lorrynne,.

Aos profissionais do Colégio Pedro II, instituição fundamental para minha formação, onde fiz o segundo ciclo do ensino fundamental e médio, exitosos em oferecer educação pública, gratuita e de qualidade, a despeito do baixo valor atribuído a educação no país. Em especial aos professores Luciano de Moura Guimarães e Júlio Paixão.

E todos aqueles que de algum modo torcem para meu sucesso e contribuíram para a feitura deste trabalho.

*Silas canta a Serrinha*

*“Hoje num relicário vivo na memória  
Serrinha é um encanto a tua história  
Talvez a mais bela de uma favela  
Pois foi assim que meus avós contaram  
No meio do mato  
Passava noite vinha dia...  
O negro fez do morro moradia  
Pedindo ao rei banto proteção, saúde...  
Como nos bons tempos de além mar  
Com água na cachoeira e ouvindo pássaros cantar*

*Quando o jongo me chamou eu louvei Maria  
E no toque do tambor tem magia  
Veio gente da estiva, da resistência também  
Todo mundo chegou no balanço do trem*

*Ôô tinha samba na rua  
Veio o bloco da lua  
Era Carnaval!  
Foi com prazer que eu descii a Serrinha  
Numa noite dourada, num sonho real  
Estava nascendo o Império Serrano  
Reizinho do meu lugar  
Pro santo guerreiro abençoar...  
Quando parti... de longe eu vi mudar  
Tudo se modernizar...  
É a evolução... a brisa que afaga a juventude  
Com charme e negritude  
Mas a arte se eternizou  
Nos baluartes que mostraram o seu valor!*

*Meu centenário vou comemorar  
Esse é o povo que me consagrou  
Imperiano volte ao seu lugar: vencedor!”*

*(Arlindo Cruz, Aloísio Machado, Arlindo Neto, Zé Gloria, Andinho Samara,*

*Ronaldo Nunes e Lucas Donato)*

*“Ele não traz um enredo, nem traz um tema. Traz um panfleto político e muito bem feito. Um posicionamento sério... seríssimo, em forma de samba, em forma de carnaval.”*

*(Fernando Pamplona, em comentário sobre o desfile de 1996)*

## RESUMO

GARCIA, Danilo Alegre. **Assim nasceu a estiva**: a Resistência como memória e identidade do Império Serrano. 2020. 100 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Rio de Janeiro, 2020.

Procuramos aqui pensar numa possibilidade de uso do samba-enredo no ensino de história a partir da hipótese de que o processo de construção da narrativa de um desfile de escola de samba tem semelhanças com o fazer historiográfico. Defendemos que os sambas e enredos que têm forte conotação política, com grande sucesso recente, não são exceções, mas episódios frequentes ao longo do tempo nas escolas de samba. Para comprovar a veracidade das afirmativas, nos concentramos na história do Império Serrano, agremiação fundada por sindicalistas da categoria dos portuários. Procuramos entender as características demográficas e a formação da classe operária no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, para analisar a relevância da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café, fundada em 1905, um dos primeiros sindicatos de maioria negra no país. Posteriormente, buscamos estabelecer uma ligação entre esses trabalhadores e as associações recreativas que surgiram na região portuária no início do século XX. Observamos que muitos sambistas, compositores e praticantes de ranchos eram trabalhadores portuários, e que algumas organizações recreativas eram usadas como espaço de manifestação política. Abordamos o declínio de ranchos e cordões e o incentivo do poder público para a valorização do samba como gênero de identidade nacional, especialmente na década de 30, quando o modelo de escola de samba, aos poucos, se consolidou. Em fins da década de 40, no Morro da Serrinha, foi fundado o Império Serrano, agremiação que nasceu de uma dissidência do Prazer da Serrinha, cuja diretoria era autoritária e centralizadora. O Império foi fundado e dirigido por trabalhadores portuários, como Sebastião Molequinho, João Gradim e Eloi Antero Dias, o Mano Eloi, que chegou a ser diretor da Resistência. A agremiação teve rápida consolidação entre as grandes do carnaval, vencendo os 4 primeiros campeonatos que disputou, o que pode ser atribuído à experiência sindical de seus fundadores. Por fim, procuramos analisar as transformações no ofício do compositor de samba-enredo e o processo de construção de um samba, que inclui uma pesquisa, a elaboração de uma sinopse e um processo interno de escolha de samba, com obras concorrentes. Esse processo é rico porque mostra diversas mediações e circularidade de informações: compositores dialogam com memória, história e o saber acadêmico para construir uma obra de arte popular. Nesse processo, costumam dialogar com a identidade das agremiações, que pode ser analisada pela perspectiva das temáticas de enredos recorrentes. No caso do Império, observamos que havia três tipos de temáticas recorrentes que podem dialogar com a experiência sindical de seus fundadores: liberdade, cidadania e defesa das tradições ante o poder econômico. Por fim, analisamos o samba *O Rio corre para o mar*, de 2001, onde, pela primeira vez, a escola exalta sua ligação com a história da região portuária, numa perspectiva de continuidade com enredos anteriores, apontando para seu uso no ensino de história para facilitar compreensão da prática do fazer historiográfico como um processo de construção.

**Palavras-chave:** Sindicalismo negro. Associações recreativas. Império Serrano. Samba-enredo. Memória e identidade.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>A SOCIEDADE DE RESISTÊNCIA DOS TRABALHADORES DE TRAPICHE E CAFÉ NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO DA CLASSE OPERÁRIA PORTUÁRIA NO RIO DE JANEIRO</b>	<b>17</b>
2.1	O lugar do negro na formação da classe operária na historiografia do trabalho no Brasil	17
2.2	A cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX	19
2.3	O porto carioca	20
2.4	A União de Operários Estivadores	23
2.5	Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café	26
<b>3</b>	<b>OS TRABALHADORES DA ZONA PORTUÁRIA E ASSOCIAÇÕES RECREATIVAS</b>	<b>34</b>
3.1	Associações Carnavalescas da Zona Portuária	34
3.2	As primeiras escolas de samba	38
3.3	“Estava nascendo o Império Serrano”	41
<b>4</b>	<b>“SOU RESISTÊNCIA, SOU IMPÉRIO SIM SENHOR”</b>	<b>50</b>
4.1	Os desafios do compositor na construção do samba-enredo	50
4.2	A Liberdade e seus heróis	56
4.3	“O cidadão e a real cidadania”	57
4.4	A tradição: múltiplas faces de resistência cultural	59
4.5	<i>O Rio corre para o mar - Resistência, identidade e origens</i>	61
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>68</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>73</b>
	<b>APÊNDICE A – PROPOSTA DE ATIVIDADE PEDAGÓGICA</b>	<b>80</b>
	<b>ANEXO A – HEROIS DA LIBERDADE (1969)</b>	<b>84</b>
	<b>ANEXO B – BUMBUM PATICUMBUM PRUGURUNDUM (1982)</b>	<b>85</b>
	<b>ANEXO C – EU QUERO (1986)</b>	<b>86</b>
	<b>ANEXO D – FALA SERRINHA – A VOZ DO MORRO SOU EU MESMO, SIM SENHOR(1992)</b>	<b>87</b>
	<b>ANEXO E – E VERÁS QUE UM FILHO TEU NÃO FOGE À LUTA (1996)</b>	<b>88</b>
	<b>ANEXO F – O RIO CORRE PARA O MAR (2001)</b>	<b>89</b>
	<b>ANEXO G – FOTO: A ABERTURA DOS PORTOS</b>	<b>90</b>
	<b>ANEXO H– FOTO: ESCULTURAS DE CARREGADORES DE CAFÉ</b>	<b>90</b>

<b>ANEXO I – FOTO: FANTASIA REPRESENTANDO O RECREIO DAS FLORES</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO J – FOTO: CARRO ALEGÓRICO REPRESENTANDO A FUNDAÇÃO DO IMPÉRIO SERRANO</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO K – FOTO: CARRO ALEGÓRICO REPRESENTANDO A FUNDAÇÃO DO IMPÉRIO SERRANO</b>	<b>92</b>
<b>ANEXO L – PÁGINA DE LIVRO ABRE-ALAS</b>	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho irá utilizar a letra de um samba-enredo como fonte de acesso para lançar questionamentos sobre o lugar do negro na formação da classe operária no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. O uso da letra de um samba-enredo está associado a um interesse pessoal, dada a minha vivência ao longo dos últimos 10 anos em escolas de samba, experiência que considero importante explicitar aqui. Eu sou admirador do carnaval desde a minha infância e desde 2009 componho sambas-enredo, tendo sido co-autor de sambas-enredo que foram para a avenida na Unidos de Vila Isabel (2017), Gaviões da Fiel (SP) (2015), e em escolas de diversas cidades do país, como Porto Alegre, Florianópolis, Vitória, bem como fora do país, Uruguai. Em 2014, após dois anos de estágio no Centro Cultural Cartola<sup>1</sup>, fui convidado a fazer parte da equipe do Departamento Cultural da Unidos de Vila Isabel<sup>2</sup>, que é a minha escola, até por ser morador do bairro desde que nasci. Em algumas oportunidades, também escrevi sinopses de enredos para escolas como a União de Jacarepaguá e Imperatriz do Uruguai.

A opção por utilizar uma letra de samba-enredo na atividade pedagógica nasce não apenas da identificação pessoal com essa forma de manifestação da música popular brasileira, como também de um entendimento de que o samba-enredo é uma excelente ferramenta para entender como as escolas de samba, cujo contingente é majoritariamente negro e pobre, e os artistas populares dialogam com memória e história. *O Rio corre para o mar*, samba-enredo do Império Serrano no carnaval de 2001 tem a assinatura de Arlindo Cruz, um dos maiores nomes da música brasileira, e foi agraciado com a conquista do Estandarte de Ouro<sup>3</sup> de melhor samba-enredo daquele ano. O enredo que gera a obra musical aborda a história da zona portuária, fazendo especial menção à ligação do Império Serrano com a classe dos estivadores.

Para o leitor não familiarizado com as escolas de samba, considero importante contextualizar o processo de elaboração de um desfile. O primeiro passo da escola de samba na

---

<sup>1</sup> Instituição idealizada e dirigida por Nilcemar Nogueira, neta da esposa do sambista Cartola, Dona Zica, e responsável pela titulação do samba como patrimônio imaterial brasileiro. Atualmente, a instituição se chama Museu do Samba.

<sup>2</sup> O departamento cultural é um segmento dentro das escolas de samba que se volta para a memória de cada agremiação. É um segmento que pode atuar em diferentes frentes. Na Vila Isabel, realizamos, dentre outras ações, o projeto Memórias da Vila Isabel, onde produzimos mais de 900 minutos de entrevistas em história oral com cerca de 20 sambistas importantes na história, além de organização de seminários e digitalização do acervo da instituição. Como resultado desse projeto de memória oral, lançamos o documentário Kizomba, 30 anos de um Grito negro na Sapucaí, dirigido por Nathalia Sarro, em 2018. Alguns resultados desse trabalho estão disponíveis ao público em: <https://www.vilaisabelcultural.com.br/>

<sup>3</sup> Prêmio oferecido pelo jornal O Globo aos melhores do carnaval em cada ano, sendo o prêmio mais prestigiado pelos sambistas.

preparação de seu desfile é a definição do enredo<sup>4</sup>. O enredo é a história que vai ser contada pela agremiação e através da qual se articularão elementos visuais e musicais que irão compor o desfile (FERREIRA, 2012, p. 181-183), entendendo-se como tais as fantasias, alegorias, a letra e melodia do samba-enredo e as performances artísticas, como dança ou teatralização, por exemplo. O desenvolvimento do enredo pressupõe uma pesquisa prévia para embasamento e a criação de uma narrativa que conte a história proposta, geralmente dividida em partes ou setores. Cada setor abrange um determinado número de alas e geralmente uma alegoria ou carro alegórico. Depois de escolhido o tema e definidos os setores por meio dos quais a escola organizará alas e alegorias, o carnavalesco ou alguém por ele designado elabora um texto que traduza essa narrativa, mostrando a sequência e a abordagem em que se fará o desfile da escola. O nome desse texto é sinopse do enredo, e ele é, aliado à descrição do significado das fantasias e alegorias, a base para o julgamento deste quesito pelo corpo de jurados (FERREIRA, 2012, p. 182-183).

O processo de escolha do samba-enredo é o segundo passo no processo de criação de um carnaval. O samba-enredo, tradicionalmente, é escolhido após um concurso interno<sup>5</sup> que tem início com a entrega da sinopse do enredo aos compositores da escola, a partir da qual eles vão iniciar a confecção de seus sambas, geralmente em parcerias (FERREIRA, 2012, p. 183-185). Assim, os compositores irão dialogar com a sinopse do enredo, incluindo características melódicas, expressões gramaticais e palavras de seu repertório, associando aos elementos literários do enredo. Após a divulgação dos sambas, inicia-se o processo de escolha daquele que a escola levará para avenida, com a eliminação de uma obra a cada semana até a escolha definitiva, numa data que é muito importante para a agremiação (FERREIRA, 2012, p. 185). Durante esse processo, os compositores buscam obter o apoio e a preferência de todos os segmentos da escola. No entanto, a escolha em si geralmente é fechada, feita por poucos membros da diretoria, não sendo incomum que o presidente da agremiação escolha sozinho.

Esse tipo de processo de escolha de sambas traz duas questões importantes e que estão associadas à mediação. Primeiramente, o carnavalesco realiza uma pesquisa para a elaboração

---

<sup>4</sup> O desfile de escolas de samba é uma atividade cíclica, que dura o ano inteiro, de modo que estabelecer uma primeira ação na construção do desfile do ano seguinte é difícil: paralelamente a escolha do enredo, há a desmontagem do carnaval anterior, para reaproveitamento de fantasias ou esculturas de carros alegóricos.

<sup>5</sup> Com a distribuição relativamente alta de direitos autorais e direitos de arena oriundos do samba-enredo que vai para a avenida, o processo de disputa se tornou caro, envolvendo uma série de exigências aos compositores, como pagamento de estúdio para gravação da obra, clipe para redes sociais, ingressos, cerveja e ônibus para torcida, bandeiras e adereços. Com o crescimento exponencial dos custos, o poderio financeiro por vezes se sobrepõe a qualidade musical e o modelo vem se esgotando, de modo que algumas escolas, principalmente do Grupo de Acesso A do Rio de Janeiro, mas também do Grupo Especial vem preferindo realizar encomendas a uma única parceria, ao invés de abrir concurso.

da sinopse do enredo, que geralmente contém uma bibliografia relacionada, e procura se amparar no conhecimento historiográfico para desenvolver o assunto. No entanto, o texto da sinopse, em si, geralmente é um texto livre, carnavalizado, poético, de maneira que permita criar inspiração para os compositores. Em segundo lugar, na busca por conquistar o máximo possível de apoio dos componentes da escola por sua obra, os compositores buscam, de alguma maneira, criar uma identificação entre a sinopse do enredo e a comunidade. Ou seja, o compositor busca, em cerca de 30 versos, tamanho médio do samba-enredo, resumir enredos que são muitas vezes complexos e ainda criar uma identificação com a comunidade da escola (por isso foi tão comum na letra dos sambas-enredos menções às cores, ao nome da escola, ao lugar de origem da escola, aos apelidos da bateria e tantos outros). Para finalizar o calendário de uma escola, o concurso de samba-enredo geralmente é realizado entre o fim de agosto e meados de outubro, quando é realizada a final de samba-enredo, a data mais importante e tensa de uma escola antes do desfile. É importante destacar as especificidades desse processo porque elas influenciam no resultado final. Uma sinopse de enredo<sup>6</sup>, podemos considerar, é uma interpretação poética a partir de conhecimentos históricos, e a letra de um samba-enredo é uma interpretação pessoal do compositor a partir da sinopse. Dessa maneira, se compararmos os 3 ou 4 sambas finalistas de uma escola, veremos que os sambas terão muitos elementos em comum, mas muitos elementos que estão associados à individualidade de cada compositor, suas impressões sobre o mundo e sobre a identidade da escola de samba para a qual ele está escrevendo, por exemplo.

Retornando ao samba-enredo de 2001 do Império Serrano, ressalto que como parte da minha formação profissional, trabalhei durante um ano no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), criado em 2017 pelo poder executivo municipal do Rio de Janeiro, com o nome provisório de Museu da Escravidão e Liberdade, com o objetivo de ser referência no que concerne ao tema dos museus de território. O Museu tem sede na Zona Portuária e sua constituição estava ligada à redescoberta do Cais do Valongo, no bojo das obras de revitalização da Zona Portuária para os megaeventos na cidade do Rio de Janeiro (Copa do Mundo 2014 e Olimpíadas de 2016). O Cais do Valongo, porto de desembarque de milhares de negros escravizados, viria a ser titulado patrimônio da humanidade pela Unesco, em 2017 (IPHAN, 2017), dando novo impulso a ações culturais na região. Tendo se dado meu período de trabalho

---

<sup>6</sup> Me refiro aqui a enredos baseados em acontecimentos históricos, biografias e afins, que são os mais comuns. No entanto, não há nenhuma obrigatoriedade que os enredos sejam assim, por isso existem enredos que são resumos de outras obras artísticas como livros e filmes, ou mesmo histórias totalmente fantásticas, criadas pelo carnavalesco.

na instituição 17 anos após o desfile do Império Serrano, cujo enredo falava da história da mesma região, me chamou atenção notar como as diversas iniciativas culturais da área, em especial o Muhcab, mas também o Instituto Pretos Novos e outras agremiações culturais como o Afoxé Filhos de Gandhi, a Organização Cultural Remanescentes de Tia Ciata e o Quilombo da Pedra do Sal, fizeram do Cais do Valongo um ponto central de interação com a região. Curiosamente, o samba-enredo do Império Serrano, apesar de abordar a história da Zona Portuária, não cita o Cais do Valongo, talvez por este não ter sido ainda, até aquela época, redescoberto. Isso ilustra de certa maneira a questão do fazer historiográfico enquanto um diálogo entre o passado e o presente, como colocado por Marc Bloch, em sua *Apologia da História* (2002). O samba-enredo, penso, é uma forma de expressão que muitas vezes se apropria de discussões historiográficas e noções de memória para ressignificá-las, por vezes associadas ao presente.

Tenho acompanhado, enquanto vivente no universo das escolas de samba, a presença crescente de enredos de cunho social/político no carnaval. Em 2018, por exemplo, a imagem do “Vampiro Neoliberal”, fantasia do último carro alegórico da Paraíso do Tuiuti, em crítica à política econômica do ex-presidente Michel Temer, teve um alcance de proporções consideráveis, repercutindo imensamente fora do nicho do carnaval, e levando uma agremiação de pouca expressão (a Tuiuti desfilara apenas 2 vezes no Grupo Especial, em 2001 e 2017 até aquele momento) a conquistar um inédito vice-campeonato. No desfile, cujo enredo era *Meu Deus, meu Deus! Está extinta a escravidão?*, a temática da escravidão foi abordada desde a antiguidade até a atualidade, e a Reforma Trabalhista promovida por Temer foi considerada uma forma de escravidão moderna. O desfile atingiu proporções tão grandes que o presidente da Câmara dos Deputados, Rodrigo Maia, teceu comentários sobre o mesmo em entrevista (SAVEDRA, 2018). Em 2019, a Mangueira conquistou o título do carnaval com o enredo *História pra ninar gente grande*, que questionava diversos aspectos da historiografia tradicional, focada em grandes nomes e grandes heróis, trazendo luz a personagens pouco conhecidos do grande público, como Chico da Matilde e Dandara dos Palmares. O samba-enredo trouxe uma citação à vereadora Marielle Franco, assassinada em março de 2018 e foi outra obra que ganhou um alcance muito grande no público fora do nicho das escolas de samba. Como nas escolas é comum que ideias que obtiveram resultado positivo sejam repetidas nos anos posteriores, para o carnaval de 2020, muitas agremiações prepararam enredos na temática da resistência, da crítica social e política. Como exemplos temos a Mocidade Independente de Padre Miguel, cujo enredo é Elza Soares, a partir do viés da representatividade feminina e negra

e a própria Mangueira, que faz uma provocação a partir da imagem de Jesus Cristo e como seria recebido no Brasil atual se fosse pobre, negro, filho de carpinteiro (MENDONÇA, 2019).

Mais uma vez falando como uma pessoa que vive dentro do universo das escolas de samba, chamaram-me atenção três tipos de comentários comuns de se ouvir a partir dessa crescente aparição de enredos engajados politicamente à esquerda nas escolas de samba do Grupo Especial. Um foi a crítica de setores conservadores da sociedade à instituição escola de samba em geral. Esse tipo de crítica vinha acompanhado de associações das escolas de samba com a contravenção, denotando preconceito e o desconhecimento da escola de samba enquanto cultura. Esse tipo de discurso geralmente associa o carnaval à alienação e critica desde o tema dos enredos até o figurino das passistas. O segundo tipo de comentários partiu de setores da esquerda que não vivencia o carnaval e tratou os enredos engajados politicamente como algo inédito. Esse tipo de discurso também demonstra desconhecimento sobre o caráter da festa e um entendimento do carnaval em geral como festa alienante. Um terceiro tipo de comentário veio dos setores conservadores que frequentam as escolas de samba. Alguns profissionais da festa ou simples foliões, especialmente identificados com a direita, que criticaram a politização dos enredos das escolas de samba. Muitos desses desmereceram o título da Mangueira, sob alegações de que os jurados julgaram com base em seu posicionamento político. Percebe-se que essas pessoas pensam o carnaval das escolas de samba como espetáculo ou diversão e foi comum ler nas redes sociais comentários no sentido de que carnaval e política “não se misturam”.

Um olhar mais atento sobre as temáticas dos enredos das escolas de samba ao longo do tempo é o suficiente para perceber que os enredos engajados politicamente, com críticas diretas a governantes, não foram uma novidade dos últimos carnavais. O final da década de 1980 apresenta bons exemplos. O ano de 1988, em que se comemorou o Centenário da Abolição da Escravidão e em que foi promulgada a Constituição brasileira, foi especialmente pródigo para os enredos “engajados” das escolas de samba. Foi esse o tema da minha monografia na graduação, onde analisei principalmente os sambas de Vila Isabel e Mangueira, campeã e vice, que fizeram do Centenário da Abolição seus enredos, pontos de partida para suas reflexões e apresentaram no desfile sambas com ecos das bandeiras do movimento negro na época.

Mas a própria aceitação e popularização de enredos de temática negra nas escolas mostra um pouco da influência da política nos enredos das escolas ao longo do tempo. Se hoje em dia tal temática é considerada natural dentro das escolas de samba, nas décadas de 30 e 40, décadas de emergência dessa forma de manifestação, a temática se baseava principalmente numa historiografia oficial, nacionalista, de forte tom patriótico com homenageados que eram

principalmente brancos e políticos, como imperadores, a Princesa Isabel e heróis militares. Eram os heróis de capa e espada. A escolha por esse tipo de enredo parte de um processo de negociação dos sambistas com o poder público, através do qual os sambistas buscavam aproximar seus enredos de temáticas caras ao Estado Novo, preocupado em construir uma identidade nacional. Era um movimento de busca por aceitação.

Na década de 1960, os enredos de temática negra começaram a se tornar mais populares, principalmente após o sucesso alcançado pelo Acadêmicos do Salgueiro, uma agremiação nova (fundada em 1953), campeã, em 1960, com *Quilombo dos Palmares* e, posteriormente, em 1963, com *Chica da Silva*, além de um segundo lugar com *Chico Rei*, em 1964. A entrada de Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes, no Salgueiro, para a fazer a função de carnavalesco foi tratada pela bibliografia canônica como um divisor de águas. Cabe analisar esse movimento pensando-se no contexto da década de 1960, quando os negros lutavam por direitos civis nos EUA e movimentos de independência na África. Com o Golpe de 1964 e a censura, embora a temática negra tenha sido valorizada nas escolas de samba, era sempre dentro de um mito de democracia racial, sem que houvesse um tom de denúncia ou crítica ao racismo até o fim da Ditadura Militar.

Foi nesse contexto que o carnaval de 1988 foi marcado por muitas menções ao Centenário da Abolição, enredo escolhido pela campeã e vice, Vila Isabel e Mangueira. A Vila Isabel cantou em seu samba elementos caros ao movimento negro na época, como a valorização das raízes culturais e uma identidade negra formada por aspectos positivos, além de uma valorização de heróis negros, como Zumbi dos Palmares e Anastácia, inclusive não citando a Princesa Isabel, que dá nome a escola, o que ilustra um debate que o movimento negro levantava na época sobre a data mais representativa entre o 13 de Maio e o 20 de Novembro. A escola, numa perspectiva que pode ser aproximada ao conceito de negritude, trouxe a preocupação com a situação do negro no mundo, especialmente em Angola, que vivia a guerra de descolonização e a África do Sul, onde estava vigente o Apartheid.

Já a Estação Primeira de Mangueira, fez um enredo com um viés de crítica social mais aberto e direto que o da Vila Isabel, com frases marcantes, como “Livre do açoite da Senzala, preso na miséria da favela”. Se o enfoque da Vila Isabel estava mais associado à afirmação da identidade cultural do negro, a Mangueira tinha como principal temática a inserção social do negro, no pós-abolição e na contemporaneidade em que foi feito. Tal realidade leva os compositores do samba a lançarem um questionamento sobre se a liberdade gerada pela Lei Áurea é uma realidade ou não. A letra do samba-enredo da Mangueira também guarda semelhanças com discussões que aconteciam nos movimentos negros na época. Tratar a

abolição como farsa, por exemplo, num discurso semelhante ao que motivou a Marcha Contra a Farsa da Abolição, em 13 de maio de 1988, um momento de grande tensão no Rio de Janeiro.

Tanto o samba da Vila Isabel quanto o da Mangueira são considerados dois dos maiores sambas-enredo de todos os tempos, aparecendo com frequência em qualquer tipo de lista de 10 ou 20 maiores, e são sambas engajados politicamente, que têm alguns versos indiscutivelmente voltados à política, citando o preconceito e o *apartheid*, por exemplo. Fiz essa breve digressão ao carnaval de 1988, objeto da minha monografia, para argumentar no sentido de que, em diversos momentos históricos, as letras de sambas-enredo estiveram influenciadas pelo momento político, seja em uma postura de aproximação com o poder estatal, seja numa postura de crítica. Se dois dos maiores sambas de todos os tempos, lembrados em qualquer roda de samba, podem ser considerados políticos, o fato de essa temática ter voltado a fazer sucesso nos últimos dois anos não se trata de algo novo para quem acompanha o assunto de perto. Da mesma maneira, qualquer tipo de insinuação de que o desfile das escolas de samba não é algo que se misture com política pode ser confrontado pela simples análise histórica das tendências dos enredos.

Dessa maneira, ao abordar a criação da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, que foi um sindicato de trabalhadores negros, através da narrativa de um samba-enredo de uma escola cujos fundadores têm ligação com o sindicato em questão, pretendo apresentar pontos de contato entre o ofício do historiador e a construção de um discurso que embasa o desfile de uma escola de samba, já que, no meu entender, historiadores, carnavalescos e compositores de samba-enredo, em diversos momentos, usam ferramentas semelhantes, como noções de memória, esquecimento, identidade e pertencimento, na construção de seus discursos. Também pretendo mostrar que essa associação entre o samba e movimentos sociais não é algo que escape aos sambistas, como evidencia a própria maneira de o Império Serrano afirmar sua identidade, ao longo do tempo.

No primeiro capítulo, apresento a cidade do Rio de Janeiro e as mudanças demográficas advindas do fim da escravidão, e posteriormente do fim do Império, em relação à formação da classe operária carioca, com enfoque maior no porto, com suas especificidades, e nas categorias dos estivadores e carregadores de café. Neste capítulo, foram fundamentais as contribuições de Maria Cecília Velasco e Cruz e Erika Arantes.

O segundo capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, falo sobre as manifestações culturais da região portuária, como o nascimento do samba, os ranchos e agremiações carnavalescas, e como essas associações se relacionam com as entidades de classe e o ofício dos estivadores, onde me foram importantes Erika Arantes, Leonardo Affonso de

Miranda Pereira e Roberto Moura. Também falo sobre o surgimento das escolas de samba e as disputas em torno do modelo de escola de samba na primeira década, com enfoque na história da Vizinha Faladeira, agremiação da região portuária, baseado principalmente em artigo de Felipe Ferreira e Gabriel Turano. Na segunda parte, falo sobre a fundação do Império Serrano, em 1947, cuja história tem início com a ocupação do Morro da Serrinha e o Prazer da Serrinha, agremiação da qual o Império é dissidência. Nesta parte, emerge a figura de Mano Eloi, líder sindical, dirigente de escolas de samba, *ogan* e jongueiro, que transitou basicamente por todas as esferas de que trato nesse capítulo. Nesta parte, a obra de Rachel Valença e Suetônio Valença foi fundamental, mostrando a ligação do Império com os trabalhadores do porto, que a agremiação tanto valoriza.

No terceiro capítulo, procuramos mostrar de perto os desafios e estratégias do compositor de samba-enredo, que, a partir da década de 70 e 80, passa a escrever letras de sambas sobre narrativas construídas por outras pessoas, e buscar despertar algum sentimento de identidade da comunidade em relação ao samba. Discuto sobre marcos identitários das escolas de samba, especialmente sobre os marcos identitários construídos a partir das narrativas dos enredos. No caso do Império Serrano, agremiação comunitária, construída coletivamente e que não aceita a centralização de poder, observamos que alguns dos principais desfiles e sambas da escola estão assentados sobre tais valores: liberdade, cidadania, tradição e origens. Por fim, destaco como a agremiação buscou, a partir de uma narrativa histórica, voltar-se para a Resistência e o porto, origem de seus fundadores, para fortalecer seus laços identitários, onde o discurso foi construído a partir de memória e identidade, no carnaval de 2001. Procuo fazê-lo de forma a apontar possibilidades do uso das letras de samba-enredo no ensino de história, especialmente quando entendemos tal prática, não como a memorização de datas e nomes, mas como a articulação crítica de conhecimentos históricos e a construção da interpretação das mais diversas fontes, para que o professor possa desenvolver e estimular junto com os estudantes a familiaridade com o ofício da historiografia.

## 2 A SOCIEDADE DE RESISTÊNCIA DOS TRABALHADORES DE TRAPICHE E CAFÉ NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO DA CLASSE OPERÁRIA PORTUÁRIA NO RIO DE JANEIRO

### 2.1 O lugar do negro na formação da classe operária na historiografia do trabalho no Brasil

A historiografia do trabalho no Brasil costumava estabelecer o início da sindicalização no país a partir do incentivo dado à imigração estrangeira, através dos esforços da República em substituir a mão de obra escravizada e negra por mão de obra assalariada e branca, também numa postura racista. Segundo essa visão, que é peculiar por não considerar o escravizado como trabalhador, foi com a vinda da mão de obra europeia que se forjou uma consciência de classe no país, já que os trabalhadores nacionais (especialmente negros) eram considerados “apáticos, incapazes do pensamento autônomo e despreparados para a vida em liberdade” (ARANTES, 2010, p. 13)<sup>7</sup>, passivos e mais adeptos a práticas paternalistas do que os imigrantes (CRUZ, 2010, p. 114). A autora Silvia Hunold Lara (1998, p. 26), apontava que, a despeito da Abolição da Escravidão não ter acontecido no contexto de uma guerra civil no Brasil, o ano de 1888, data da Abolição, foi considerado em autores canônicos como um marco cronológico de separação de dois “brasis”<sup>8</sup>. Dessa maneira, a historiografia da escravidão e a historiografia da classe operária raramente entraram em diálogo no país, sendo considerados “campos historiográficos distintos” (CRUZ, 2010, p. 114). Tal separação fez com que houvesse uma oposição quase irreconciliável entre escravidão e liberdade, fazendo com que as duas últimas décadas do século XIX apareçam, ou como capítulos iniciais dos textos sobre a história social do trabalho livre, ou como capítulos finais de textos sobre a escravidão, sendo privilegiada uma visão de ruptura (LARA, 1995, p. 54) em detrimento de possíveis continuidades ou permanências.

Dentro da visão de ruptura do trabalho escravo em relação ao trabalho livre assalariado, muitas vezes, se os trabalhadores negros eram abordados na história social do trabalho, era como parte do processo de *transição* do mundo da escravidão para o mundo do trabalho livre assalariado, ou num modelo mais radical, a *substituição* da mão-de-obra negra pela dos imigrantes (LARA, 1995, p. 55). Presente na historiografia cristalizada, a supervalorização da

---

<sup>7</sup> A autora cita especialmente os sociólogos da escola paulista: Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Celso Furtado. (ARANTES, 2010, p. 13)

<sup>8</sup> A autora cita as obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior como exemplos diversos em que existe tal marco cronológico. (LARA, 1998, p. 26)

mão de obra estrangeira<sup>9</sup> na formação dos primeiros sindicatos pode ter sua validade para a cidade de São Paulo, mas não pode ser tomada como verdadeira para a integralidade do país. Em cidades como Salvador e Rio de Janeiro, com grande população negra no início do Século XX, considerar que a formação dos sindicatos está ligada apenas à mão de obra estrangeira é um equívoco que a historiografia brasileira vem corrigindo ao longo das últimas décadas. Segundo Erika Arantes (2010, p. 15), graças à influência do historiador inglês E. P. Thompson, e a partir da noção de que a classe operária não pode definir-se apenas com ações ligadas à militância política:

A influência de Thompson na historiografia brasileira deu-se em duas direções principais. A partir dos anos 70, os estudiosos da história social no Brasil passam a questionar os marcos da história política e econômica e a problematizar a identificação direta entre a história do movimento operário e as ações ligadas à militância política. Perceber a cultura como parte integrante da formação dos trabalhadores passou a fazer parte dos métodos e interesses dos historiadores da classe operária no Brasil, que passaram a ir além das experiências relativas à ação política direta, trazendo à tona outras situações vividas no cotidiano e fora do local de trabalho.

Com efeito, na década de 90, Lara (1995, p. 55) frisava a necessidade de pensar a história da escravidão no Brasil como parte da história social do trabalho no país, como produções recentes à época já estavam fazendo, assumindo como ponto de partida (e não o de chegada) que “o escravo, enquanto escravo e apesar da escravidão, não deixou de ser um sujeito histórico como outro qualquer, definido e definindo-se no bojo das relações sociais” (LARA, 1998, p. 33). Nesse contexto, houve pesquisas que apontaram como algumas das práticas econômicas e sociais e laços de solidariedade anteriores a 1888 foram preservadas no pós-Abolição (LARA, 1998, p. 34). Também houve pesquisas relacionadas ao nível de exigências de trabalhadores negros no pós-Abolição que buscam explicar porque houve preferência pela mão-de-obra imigrante nas ocasiões em que a escolha foi possível: muitas vezes as demandas dos trabalhadores negros estavam associadas à rejeição de qualquer tipo de reminiscência da escravidão, evitando trabalhar em fazendas onde tivessem trabalhado como cativos, retirando esposas e filhos do trabalho e preferindo morar longe do mesmo.

Considerando a necessidade de aprofundamento das reflexões sobre o lugar do escravizado na historiografia do trabalho, a descoberta de que no Rio de Janeiro, no início do século XX, ao contrário do que se verificava em Santos, havia sindicatos de maioria negra, organizados e estruturados, representou um avanço, ainda que tenham sido considerados

---

<sup>9</sup> Os autores Flávio Gomes e Antonio Negro se referem a essa supervalorização da consciência de classe do imigrante como o “Mito do Imigrante Radical”, que consideram utópico e preconceituoso, até porque muitos dos imigrantes italianos que vieram ao Brasil eram de origem rural e não urbana, sem envolvimento com movimentos sociais e políticas. (GOMES; NEGRO, 2016)

exceções ou englobados em “um reformismo sindical carioca, o que apagava as especificidades do sindicalismo portuário, e obscurecia a participação dos ‘homens de cor’ no movimento operário da cidade” (CRUZ, 2010, p. 114). Como Arantes (2010, p. 13) chama atenção em sua introdução de *O Porto Negro*, a fundação de sindicatos como a Resistência e a União de Estivadores é significativa, já que esses sindicatos não nascem do dia para a noite, mas representam anos de mobilização e luta de trabalhadores por interesses comuns.

Para que entendamos o papel e a importância de organizações como a Resistência, é importante entendermos em linhas gerais o funcionamento e a organização do trabalho em um porto, além dos aspectos demográficos específicos da cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX.

## **2.2 A cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX**

De uma população de aproximadamente 266 mil habitantes, em 1849, cerca de 110 mil eram escravizados, contra 156 mil livres (ARANTES, 2010, p. 35). Já em 1870, ano do término da Guerra do Paraguai, a população é de aproximadamente 235 mil habitantes, dos quais 50 mil escravizados e 185 mil livres ou libertos. Mesmo tendo a população aumentado também em 1872, após o retorno dos combatentes da Guerra do Paraguai e também num processo de desembarque de imigrantes e migrantes de outras regiões, o número de escravizados continuou a cair, em termos absolutos e proporcionalmente. Em 1872, a população gira em torno de cerca de 275 mil habitantes, com cerca de 49 mil escravizados. São aproximadamente 21% de escravizados em 1870, ante 18% de escravizados em 1872, com um aumento de cerca de 17% da população total. Em 1890, a população da capital já atingia 518.292 habitantes e o número de pretos e pardos era de 37,2%, uma redução em termos proporcionais aos 44,79% de pretos e pardos de 1872 (ARANTES, 2010, p. 35).

Fator muito importante nessa variação demográfica entre 1849 e 1872, a Guerra do Paraguai recrutou um número próximo de 200 mil homens, afetando ramos produtivos como metalurgia, construção naval e tecidos (ARANTES, 2010, p. 36), e levando a uma escassez de mão de obra, especialmente escrava. Para comparação, se em 1852, 64,5% dos empregados em estabelecimentos artesanais e industriais da capital eram escravizados, a proporção caiu para 10,2% em 1872, com 49% de brasileiros livres e 40,6% de estrangeiros (ARANTES, 2010, p. 36).

Outro fator importante foi a proibição do tráfico negreiro, datada de 1850, acarretando também uma diminuição da oferta de mão de obra escravizada. Houve, portanto um deslocamento de parte significativa da mão de obra cativa no país para o Vale do Paraíba, para atender à demanda da produção cafeeira. Na capital, uma modalidade de escravidão comum era o ganho, através do qual o escravizado tinha certa autonomia, oferecendo um serviço pago na rua e tendo a obrigação de entregar certa quantia acordada ao senhor. Havia vendedores ambulantes, barbeiros, acendedores de lampião, cocheiros, marinheiros, estivadores e carregadores, entre diversos outros ofícios desempenhados por escravizados de ganho (ARANTES, 2010, p. 37). No entanto, a partir de meados do século XIX, as profissões ocupadas por ganho vão se concentrar naquelas associadas à modalidade de carga e descarga. Tal experiência nas ruas, além do contato com trabalhadores livres, leva a disputas por questões de trabalho, mas também ao estabelecimento de formas de solidariedade mútua (ARANTES, 2010, p. 38). Isso é apontado, por exemplo, por Manuela Carneiro da Cunha (1985, p. 34 *apud* ARANTES, 2013, p. 5)

Além da possibilidade de fazer trabalhos extras, de esconder seus ganhos reais, podiam construir solidariedades eficazes com membros de seu 'canto'. Ora, o canto tinha funções de consórcio, de associação de auxílio mútuo para alforria de seus membros. Os carregadores de café minas, no Rio de Janeiro, que tinham o monopólio desse ramo, por exemplo, adiantavam dinheiro para a alforria uns dos outros.

Esse tipo de organização se torna importante para entendermos como se organizaria a classe operária no pós-abolição, já que houve permanências dessas práticas, especialmente no caso do trabalho no porto do Rio de Janeiro.

### **2.3 O porto carioca**

Se considerarmos que o Rio de Janeiro era capital da República, que tinha como principal vertente econômica a agroexportação, podemos ter uma dimensão da importância da Zona Portuária para a economia nacional. O Rio de Janeiro, em 1888/89 e 1893/94 era um dos 15 maiores portos do mundo e terceiro da América, atrás de Nova York e Buenos Aires (BENCHIMOL, 1992, p. 219). Apesar de sua importância como distribuidor de café ter diminuído no comparativo com o porto de Santos, a partir de 1902, o Rio de Janeiro ainda tinha números expressivos. Em 1888, fora responsável por cerca de metade do valor global do país das importações (cerca de 50,3%) e exportações (44%) (BENCHIMOL, 1992, p. 219). Em 1906, essa preponderância diminuiria para cerca de 41% do valor global das importações e 14,28% das exportações, que são números ainda expressivos, tendo em vista que o movimento aumentou em cerca de 1/3 entre 1888 e 1906, considerando-se números absolutos das

tonelagens dos navios que atracaram ao longo desses dois anos-referência (BENCHIMOL, 1992, p. 220).

Ao falarmos do porto nessa época, estamos nos referindo a um complexo com diferentes atividades, como exemplifica bem Hobsbawm (2000, p. 242), em artigo sobre a formação do sindicalismo portuário:

O porto é uma indústria com fronteiras fluidas e nenhuma forma exata, já que o seu trabalho consiste na carga e descarga de carregamentos, no transporte de mercadorias através da água (por chatas ou balsas), na beira do cais (por caminhão, vagonetes e outros equipamentos mecânicos), e do cais para as estradas de ferro, armazéns e outras partes (por trem, e no fim do século dezanove, cavalo e carroça).

Percebamos que Hobsbawm se refere à realidade da Inglaterra, mas há semelhanças que se aplicam ao caso brasileiro. São diversos ofícios que se relacionam com intensa dinâmica, como apontado por Erika Arantes (2010, p. 70):

Como a mão-de-obra portuária era organizada em diversos setores e ofícios, conviviam, naquele espaço, estivadores, arrumadores, trabalhadores do carvão mineral, trabalhadores em trapiche e café, foguistas, guindasteiros, conferentes, feitores, enfim, um sem números de categorias.

Essa multiplicidade de ofícios aliada à fluidez da qual nos fala Hobsbawm afeta a maneira como os portuários se organizam, permitindo também múltiplas formas de organização. Na Inglaterra, por exemplo, é possível encontrar nos diversos portos do país, tanto o sindicalismo separado por ofícios locais (como um sindicato exclusivo de arrumadores de carvão), como o sindicalismo de mais de um ofício composto (sindicato de carroceiros e marinheiros) ou sindicatos gerais para todos os ofícios dos portos (HOBSBAWM, 2000, p. 243).

Outro fator importante associado à fluidez do trabalho do porto está na falta de vínculos empregatícios, que se liga à enorme reserva de mão de obra disponível. Essa questão foi fundamental para a organização dos trabalhadores do porto. Como a demanda de trabalho num porto é irregular, já que depende de quantos navios estarão ancorados em determinado dia, não era viável que os armadores mantivessem vínculos empregatícios fixos para atuar na carga e descarga, tanto de navios quanto de armazéns e afins (ARANTES, 2010, p. 61). Então, a contratação de mão de obra era terceirizada para um empreiteiro, que tinha liberdade para escolher quem ele quisesse daqueles trabalhadores que se apresentassem ao trabalho em determinado dia. Como se pode deduzir, essa situação tinha como consequência dar poderes ao responsável pela contratação, o que se acentuava pelo fato de não haver critérios para a escolha dos homens aptos a participar do trabalho, fazendo com que a seleção muitas vezes fosse

baseada em critérios pessoais e de afinidade, de modo que os trabalhadores buscavam intensificar relações pessoais com os contratantes, de forma a aumentarem suas chances de escolha (ARANTES, 2010, p. 62). Dessa forma de contratação, resulta que era possível que o trabalhador fosse escolhido num dia e rejeitado no dia seguinte, mais um fator de sazonalidade no trabalho (OLIVEIRA, 2014, p. 32). Arantes (2010, p. 63) aponta que uma das maneiras de vencer as dificuldades que essas relações precárias de trabalho colocavam no dia a dia dos trabalhadores era a organização em ternos, nos quais os operários se agrupavam em duplas para fazerem o trabalho. Se na “parede”, o lugar onde os trabalhadores iam todos os dias pela manhã na esperança de serem escolhidos para o trabalho, havia um clima de rivalidade e competição que ocasionava inclusive brigas e vias de fato, levando a diversas ocorrências policiais, a situação era diferente depois de definida a turma de trabalho, onde a solidariedade imperava (ARANTES, 2010, p. 63). Num primeiro momento, antes da criação de organizações profissionais, a principal arma reivindicatória dos trabalhadores era a diminuição de ritmo de trabalho, para causar prejuízo aos armadores, que tinham lucratividade proporcional à velocidade do serviço (ARANTES, 2010, p. 63). Essa tática por vezes tinha resultados mais práticos para abertura de um canal de negociação do que grandes greves, que atraíam a violência e repressão policial.

Como bem explica Arantes (2010, p. 63-64), a qualidade dessas relações de trabalho levou os trabalhadores portuários a buscarem maneiras de efetivamente estarem em melhor posição na questão do acesso ao trabalho:

Cientes de sua própria força, mas também de suas fraquezas, os avulsos chegaram à conclusão que o que os impedia de obter o controle total do trabalho no porto era justamente o processo de contratação da mão-de-obra. Os grupos que tivessem o controle da contratação teriam o domínio de grande parte do poder no porto, decidindo quem trabalhava e em que condições. A solução possível encontrada pelos operários para tentar resolver essa questão tornou-se uma bandeira de luta entre os portuários de várias cidades: a Closed Shop. Esse sistema garantiria o controle da contratação do pessoal aos próprios trabalhadores, através de sindicatos fechados. E no mais, de acordo com a Closed Shop, o trabalhador sindicalizado tinha a total preferência na escolha de quem fazia o serviço, ficando muito difícil aos não-sindicalizados garantir um lugar ao sol. Dessa maneira, além do controle de todo o processo de trabalho, os operários também podiam ver diminuir consideravelmente a oferta de mão-de-obra pelas barreiras estabelecidas à entrada de novos competidores. Essa tendência possibilitou a esses grupos controlarem a presença de um enorme exército industrial de reserva – os chamados “bagrinhos” – que eram responsabilizados pela depressão dos salários.

O modo como os trabalhadores do porto do Rio de Janeiro se organizaram se notabiliza por contrariar a tendência da maioria dos portos do mundo, onde “foi grande a dificuldade de organização dos operários envolvidos com transporte manual de carga no cais e nos armazéns” (CRUZ, 2000, p. 254), em virtude de fatores como a pouca qualificação e a grande

disponibilidade de mão-de-obra possibilitando a substituição. Em portos europeus, tais dificuldades levaram à formação de sindicatos profissionalmente indiferenciados (CRUZ, 2006, p. 254), ou seja, sem sindicatos específicos para ocupações. Em Santos, porto com demanda crescente no início do século XX, por ser o principal escoador de café, os portuários seguiram essa tendência, o que não foi válido para o Rio de Janeiro, onde se estabeleceram associações por ofício (CRUZ, 2006, p. 194), como a União de Operários Estivadores (1903) e a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café (1906).

#### **2.4 A União de Operários Estivadores**

A União de Operários Estivadores é uma organização que nasce num contexto de desdobramento da Greve Geral de 1903. O movimento teve início em 11 de agosto daquele ano, primeiramente com trabalhadores de fábricas de tecidos, que tinham pautas particulares (GOLDMACHER, 2009, p. 124-125) em cada fábrica - readmissão de uma operária demitida em uma fábrica, fim da cobrança pelos instrumentos de trabalho em outra - e reivindicações gerais, que se unificaram, como a jornada de 8 horas e 40% de aumento (ARANTES, 2010, p. 53). Ao longo dos 26 dias de paralisação, a mobilização contava com a adesão de outras diversas categorias, incluindo sapateiros, chapeleiros, alfaiates, charuteiros, pedreiros, carpinteiros e outros (ARANTES, 2010, p. 54) também com pautas particulares, ainda que as 8 horas fossem comuns. É possível ter uma noção da importância e da força do movimento a partir do envolvimento direto do presidente da República, Rodrigues Alves (1902-1906). Ele teve uma reunião com o chefe da polícia, Cardoso de Castro, no dia 17 de Agosto, para tratar da repressão à greve (GOLDMACHER, 2009, p. 128) e recebeu comunicações do Centro Industrial de Fiação e Tecelagem de Algodão (GOLDMACHER, 2009, p. 138) -entidade patronal-, pedindo rigor e energia para o término da greve.

Quando o trabalho nas tecelagens estava próximo de se normalizar, no dia 25, a classe dos estivadores aderiu ao movimento, reunindo mais de 1000 homens para a nomeação de uma comissão que organizaria a pauta da categoria. Essa pauta estava baseada em uma regulamentação do trabalho, como o tabelamento de valores do serviço feito à noite em relação ao dia, preços cobrados aos domingos e feriados, a jornada de 8 horas e a manutenção dos salários em vigor (8\$000 pelo dia e 12\$000 pela noite) (GOLDMACHER, 2009, p. 144). “Esses trabalhadores, já em 1903, antes de terem sequer fundado sua associação de classe, já almejavam interferir no funcionamento do trabalho, criar regras gerais para serem adotadas por todas as companhias estivadoras” (GOLDMACHER, 2009, p. 144-145). O patronato não

considerou aceitáveis as condições impostas pelos estivadores e solicitou reforço policial para proteção daqueles estivadores que quisessem trabalhar, mas a greve durou mais de uma semana, levando o chefe da polícia, Cardoso de Castro, a se oferecer como intermediário nas negociações. Tal atitude do chefe da polícia ilustra a força da categoria, como observado por Hobsbawm (2000, p. 242):

As greves das docas, como as greves ferroviárias, podem causar perdas financeiras maciças ou ruptura de um grande setor da economia – especialmente em áreas dependentes do comércio ultramar – atrasando ou impedindo o transporte de mercadorias e matérias-primas.

No entanto, com o enfraquecimento da greve, a partir do momento em que o patronato buscou fazer o embarque dos estivadores<sup>10</sup> em locais afastados da concentração dos grevistas, os estivadores acabaram optando por mudar de tática: de fato, começaram a embarcar para o trabalho, mas, a partir do dia 3 de setembro, faziam-no uma hora mais tarde que de costume, estabelecendo uma luta diária (e vitoriosa) para a redução das horas (ARANTES, 2010, p. 54-55).

A União de Operários Estivadores foi fundada no dia 13 de Setembro, pouco mais de uma semana após o fim da greve (OLIVEIRA, 2014, p. 40). Em linhas gerais, a organização, de cunho sindical, tinha como objetivo a luta pela gestão coletiva da mão de obra (ARANTES, 2010, p. 56). A organização não fazia distinção de nacionalidade para aceitar membros e atuava num viés tanto de resistência quanto de auxílio-mútuo (GOLDMACHER, 2009, p. 63). Observando o estatuto da União, datado de 1905, Erika Arantes (2010, p. 56-57) chama atenção para as características de resistência: compromisso de defesa gratuita dos associados em caso de prisão injusta, perseguição ou abusos; compromisso de mediar conflitos entre patrões e empregados; busca pela regulamentação do serviço e por meios de garantir que os associados tivessem preferência no trabalho. Também estavam entre as pretensões da União a formação de laços de solidariedade operária com associações semelhantes de dentro e fora do país, a criação de um fundo de defesa para a categoria, para auxiliar a resistência ordeira e a organização de um sindicato para a contratação direta de carga e descarga de mão de obra (ARANTES, 2010, p. 57). Mas a União também tinha características de auxílio-mútuo, como a assistência para os associados em caso de enfermidades ou para o seu funeral e a criação de um jornal-propaganda,

---

<sup>10</sup> Um fator importante sobre a dinâmica do porto do Rio de Janeiro é que as águas eram muito rasas para que os navios de maior porte pudessem encostar. Então esses navios ficavam a uma distância maior da costa e as mercadorias, bem como os estivadores eram levados a eles por meio de lanchas ou reboques. Por sinal, a primeira das reivindicações dos operários no memorial escrito em 1903 era que o desembarque e embarque fosse feito por meio de reboques e fosse responsabilidade do patrão. (GOLDMACHER, 2009, p. 144 e LAMARÃO, 2006, p. 139)

uma biblioteca e o fornecimento de aulas de instrução (GOLDMACHER, 2009, p. 64). A partir do estatuto de 1910, a União passa a aceitar a associação de contramestres, que era o nome que se dava ao profissional que contratava os estivadores diariamente (ARANTES, 2010, p. 58-60). No entanto, apesar de ser permitida a associação de contramestres, estava proibido que esses profissionais ocupassem cargos na entidade, de modo a não tomar decisões que afetassem os operários estivadores. A partir do estatuto de 1910, onde a União procura regulamentar o serviço da estiva, uma das obrigações dos filiados à União era a de apenas embarcar com os contramestres associados, de forma a garantir a preferência na mão-de-obra e o *closed shop* (ARANTES, 2010, p. 58-60).

A União, logo após sua fundação, enfrentou resistências da classe patronal, que patrocinou a criação da Sociedade Regeneradora e Beneficente dos Estivadores, em 3 de Dezembro de 1903 (ARANTES, 2010, p. 67-68). Os operários da União dos Estivadores denunciaram que a Sociedade Regeneradora fora criada com membros estranhos à classe e em diversos momentos houve conflitos, até mesmo físicos, entre os associados das duas entidades, com notabilidade para o ano de 1905, onde uma nova onda de greves que mobilizou diversas categorias, muitas ligadas ao porto (ARANTES, 2010, p. 69), aconteceu no Rio de Janeiro e enquanto os operários da União aderiram em solidariedade aos trabalhadores de carvão e estivadores do Porto de Santos, os membros da Sociedade Regeneradora se ofereceram para furar a greve (ARANTES, 2010, p. 69). No entanto, prevaleceu a União, que posteriormente já estava tão segura acerca do fechamento do mercado de trabalho em torno que se permitiu limitar a entrada de novos associados, como mostra o estatuto de 1910, onde aumentou em 10 anos a idade mínima para novos associados (ARANTES, 2010, p. 69).

A partir dessa legitimidade conquistada, foi possível para esta entidade apoiar outras categorias do trabalho portuário. Apesar da já apontada diversidade de categorias existente no trabalho do porto, havia uma tendência de solidariedade entre aquelas que exerciam funções afins. Os estivadores e carregadores são um bom exemplo, já que exerciam basicamente a mesma tarefa, atuar na carga e descarga, sendo que os estivadores atuavam no interior dos navios (onde tinham de ter cuidados como a distribuição equilibrada do peso da carga nas embarcações), e os arrumadores e carregadores atuavam no interior dos armazéns e trapiches (BERDU, 2018, p. 93). No caso do café, principal produto de exportação brasileiro no início do século XX, o trabalho nos trapiches possuía especificidades relacionadas à preparação do produto para exportação. O café saía das casas comissárias em lotes que variavam de um a mil sacos com mais de dez tipos de grãos diferentes. Dentro dos armazéns, o café era escolhido

(serviço desempenhado por mulheres), separado, repassado em máquinas, ensacado, agrupado em lotes uniformes de sacos com um mínimo de 60 quilos, serviços desempenhados por trabalhadores de tropas (CRUZ, 2000, p. 266).

Para Maria Cecília Velasco e Cruz (2000, p. 270), a organização dos trabalhadores de tropa, que, para a autora, representa uma continuidade do tempo da escravidão, foi um fator importante que colaborou para o sucesso de outra entidade de classe dos trabalhadores do porto que surgiria em abril de 1905, a União dos Trabalhadores em Café e Trapiches. Em maio do mesmo ano, esta entidade teria o nome trocado para Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café. A Resistência, como viria a ser conhecida, congregava os trabalhadores de tropa empregados tanto nos armazéns de café quanto nos trapiches (CRUZ, 2000, p. 244), que, sendo menores que os armazéns, não eram especializados em nenhuma mercadoria.

## **2.5 Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café**

Com os dados demográficos já mencionados sobre a população escravizada na capital do Império, verificamos a existência da modalidade do ganho, que configura uma novidade na relação entre o senhor e o escravizado, já que o último, apesar de ainda ser escravizado na sua relação com o senhor, praticava uma relação de trabalho assalariado, quando a referência eram aquelas pessoas para quem vendia seu serviço na rua (CRUZ, 2000, p. 155). O trabalho no porto foi uma das áreas onde a modalidade do ganho teve importância, bem como todo tipo de trabalho de transporte de cargas. Em geral tal ofício era organizado em grupos, que variavam de tamanho de modo proporcional à carga. Como relatado por diversos viajantes que visitam o Brasil na época, dentre os quais Sir Henry Chamberlain (CHAMBERLAIN, 1822 *Apud* CRUZ, 2000, p. 257):

Estes homens são geralmente... escravos que trabalham para seus senhores... Quando o peso é muito grande para um único homem o volume é suspenso a um desses paus e carregado por dois indivíduos; com fardos ainda mais pesados, quatro, seis ou até mesmo mais pessoas são chamadas. Um deles geralmente negocia pelo grupo e age como seu líder ou, como é chamado, capataz.

Posteriormente, as palavras capataz ou feitor<sup>11</sup> seriam substituídas no vocabulário dos relatos de viajantes por capitão (CRUZ, 2000, p. 257). Em outras palavras, os membros dos grupos de carregadores “Sempre com um líder escolhido entre eles, negociavam as tarefas a

---

<sup>11</sup> A palavra feitor era usada para o encarregado escolhido pelo contratante, ao contrário do capataz, que era escolhido pelos próprios carregadores. (TERRA, 2007, p. 95)

realizar, decidiam o tamanho da turma dependendo da quantidade de volume e peso das cargas, e, em alguns casos, uniam-se para compra da liberdade” (TERRA, 2007, p. 55)

Os diversos relatos de viajantes apontados por Velasco e Cruz (2000, p. 247-258) falam da importância da figura do capitão: à frente do grupo, por vezes munidos de um chocalho, puxava cânticos, com melodias simples, que eram respondidas em coro pelo restante do grupo e eram fundamentais para a cadência e uniformidade do passo do grupo. A figura do puxador de canto e o uso da música de trabalho para adequação do ritmo, que encontram paralelo em diversas partes do mundo Atlântico, são considerados continuidades das tradições de carregamento em partes da África (TERRA, 2007, p. 92-98). O autor Paulo Cruz Terra (2007, p. 94-59) compila exemplos de cânticos em regiões onde o tráfico negreiro foi proveniente tanto em maior parte de cativos de etnia nagô, (como é o caso de Salvador), quanto de etnia bantu (como no Rio de Janeiro), além de exemplos em Recife e na América do Norte. É importante observarmos que no Rio de Janeiro, as atividades de ganho de carga e descarga eram desempenhadas notadamente por negros minas, que chamavam atenção pela organização e pelas formas de solidariedade:

Trazendo consigo uma tradição urbana e comercial incomum nas outras nações africanas, os minas aparentemente monopolizavam o mercado de trabalho gerado pelas firmas comerciais envolvidas com a exportação do café. Por outro lado, mantinham-se relacionados por associações voluntárias de fundo étnico como as caixas de alforria (...) (CRUZ, 2000, p. 261)

A figura do capitão não perderia importância nas décadas seguintes, como se pode entender a partir de uma análise da estrutura da circulação de café na região portuária do Rio de Janeiro. No caso específico do café<sup>12</sup>, até meados do século XIX, a maior parte das sacas descia em lombo de burro das regiões agrícolas do planalto cafeeiro para o entreposto mais próximo no litoral, de onde posteriormente convergia, por cabotagem, ao Rio de Janeiro. Ainda assim, os animais de carga que, porventura, adentrassem a zona urbana, eram conduzidos presos, enfileirados e na mesma ordem em que descarregavam, recebiam carregamentos para sair da cidade, já que o pernoite era proibido (CRUZ, 2000, p. 263). No entanto, as movimentações entre trapiches, casas comissárias, armazéns dos ensacadores eram realizadas pelos carregadores, com as sacas à cabeça, que passaram a ser chamados de trabalhadores de tropa, por analogia com as bestas de carga (CRUZ, 2000, p. 264). Com a inauguração da Estação Terminal da Estrada de Ferro D. Pedro II, em 1858, o escoamento do café para a capital

---

<sup>12</sup> É importante ressaltar que diferente de portos como Nova York ou Londres, os trapiches raramente se especializavam em um tipo de mercadoria no porto do Rio de Janeiro, de modo que os trabalhadores descarregavam toda a sorte de mercadorias nos trapiches, o que impediu que as organizações de classe se dessem por especialidade de funções. O café representa uma exceção, bem como o carvão. (BERDU, 2018, p. 86)

passa a se dar por via férrea e, considerando a distância da Estação, no Campo de Santana, para o complexo portuário, o transporte por sobre a cabeça dos carregadores se torna inviável. A alternativa então foi a utilização primeiramente de linhas de bonde e, posteriormente, de carroções e coches (CRUZ, 2000, 265). Com a entrada dos carroceiros na dinâmica de logística do transporte de mercadoria, o trabalho dos carregadores não ficou excluído, mas ganhou mais um intermediário em sua contratação: ao delegarem aos carroceiros as questões relativas ao trabalho, as firmas de café terceirizavam para os carroceiros toda a questão de contratação, pagamentos, negociação e coordenação do trabalho dos carregadores (CRUZ, 2000, p. 266), que agora atuavam na carga e descarga das carroças.

Dessa maneira, na segunda metade do século XIX em todas as manhãs, milhares de carroças saíam das cocheiras e se espalhavam pelas ruas da região portuária. Nas portas dos trapiches, trabalhadores operavam em carga e descarga de tais carroças, bem como no interior dos trapiches atuavam na arrumação de mercadorias e no preparo do café para exportação, cujas especificidades foram mencionadas (CRUZ, 2000, p. 266). Em todas essas atividades, trabalhavam em tropas, em turmas de tamanho proporcional à quantidade de trabalho necessária.

Ainda que as transformações demográficas na região portuária durante o final do século XIX tivessem originado uma população de maioria branca<sup>13</sup>, ao contrário do que o conceito de Pequena África possa nos induzir a acreditar, o serviço de carga e descarga não deixou de ser feito majoritariamente por trabalhadores negros, possivelmente porque os imigrantes o rejeitavam, pois era o tipo de serviço que os equiparava à condição da escravidão (SOARES, 1998, p. 116). Na realidade, a identificação da região portuária com a cultura negra deve ser considerada de um ponto de vista ideológico mais do que propriamente geográfico (BERDU, 2018, p. 90). No entender de Velasco e Cruz, um conceito apropriado para entender a dinâmica de relações do porto do Rio de Janeiro é o de “campo negro”, do autor Flávio Gomes (1996 *Apud*: CRUZ, 2000, p. 278), que fala sobre uma rede complexa de relações sociais fazendo com que os quilombos de Iguassú, da região da baixada fluminense, se tornassem “comunidades

---

<sup>13</sup> Havia mais estrangeiros do que negros residentes nas freguesias de Santana e Santa Rita, que compunham a região portuária, no ano de 1890. Em Santa Rita, cerca de 16.700 e dos 43.000 habitantes eram estrangeiros (aproximadamente 38% da população). Entre os estrangeiros, 12.300 eram portugueses e 1700 espanhóis. Os negros eram 36% da população. Já em Santana, 24.000 dos 67.000 habitantes eram estrangeiros (36%), sendo 16.100 portugueses e 4.800 italianos. Os negros eram 33% da população. Entre os estrangeiros se contam africanos (total de 1400 na região), mas uma fração muito menor do que os europeus. Em resumo, Santa Rita tinha 60,6% de brancos ante 36,9% de negros e Santana, 64,1% e 33,5. (Recenseamento Geral da República dos Estados Unidos do Brasil, 1895. *Apud*: CRUZ, 2000, p. 276)

quase legitimadas localmente, ao mesmo tempo dentro da escravidão e alternativa a ela”. Segundo Velasco e Cruz (2000, p. 278)

Os trabalhadores de tropa e seus capitães constituíam um “campo negro” no sentido acima descrito. Até mudarem as regras do jogo com a greve de 1906 e a consolidação da Sociedade de Resistência, eram grupos de trabalho plenamente inseridos na comunidade envolvente, legitimados, com autonomia e funções próprias, com quem muitos negociavam e talvez ninguém pensasse em destruir. Os seus conflitos internos às vezes transpareciam nas páginas dos jornais, mas não as suas solidariedades subterrâneas construídas paulatinamente desde a época do cativo

Considerando esse contexto, a identificação da região com cultura negra deve ser ainda mais valorizada a partir dos dados que apontam a maioria da população branca, já que mostram uma capacidade de articulação comunitária e identitária através de aglutinação por entidades religiosas, associações profissionais e entidades recreativas, capaz de ter efetividade mesmo a despeito de não ser negra a maioria da população da região.

Foi nesse contexto que, em abril de 1905, a Sociedade de Resistência foi fundada, na sede da União dos Operários Estivadores (ARANTES, 2010, p. 71) obtendo êxito em se consolidar como organização de classe de trabalhadores de armazéns de café e de trapiches. No entanto, é importante observar que não foi essa a primeira tentativa de organização para abarcar os trabalhadores de café, já tendo sido criada, em novembro de 1904, a “Sociedade União dos Trabalhadores de Café”, tendo como Secretário Geral, Segundo secretário e Tesoureiro três portugueses (ARANTES, 2010, p. 71). Esta entidade, todavia, não teve sucesso, o que pode ser explicado pela nacionalidade estrangeira de três dos 5 membros da diretoria, que nos leva a acreditar que, não tendo sido cativos, não estivessem “completamente inseridos na rede de relações construídas pelos negros já nos tempos de escravidão e por isso não tenham conseguido se sustentar na organização da mão-de-obra” (ARANTES, 2010, p. 79).

Ao contrário da Sociedade União de Trabalhadores de Café, a Resistência foi fundada por iniciativa de um homem negro, Cândido Manoel Rodrigues (CRUZ, 2000, p. 279), nascido em 1869, portanto, anteriormente à promulgação da Lei do Ventre Livre, de 1871. Ele vivera, portanto, parte de sua vida em uma sociedade escravista e, segundo um sócio da Resistência, o senhor Flávio Pinto, entrevistado por Velasco, Cândido Manoel Rodrigues era capitão de tropa das Docas Nacionais, logo, um dos mais importantes do complexo portuário (CRUZ, 2000, p. 279). Como vimos, os capitães de tropas tinham papel importante na auto-organização dos trabalhadores do porto, pois eram figuras legitimadas<sup>14</sup> pela classe e os sócios-fundadores da

---

<sup>14</sup> Era fundamental para o bom exercício da função do capitão de tropa que ele fosse legitimado pela classe, pois de modo contrário, ele poderia perder sua função. É importante notar que esse capitão vive em dois mundos, em uma situação que pode ser comparada a de feitores no espaço rural, ou seja, para possuírem posição de mando

Resistência tinham conhecimento dessa dinâmica. Não surpreende, portanto, que em 1910, em um momento de instabilidade da associação, uma das soluções encontradas foi estreitar o diálogo com os capitães de tropa, pedindo que se associassem e que fizessem “com que os trabalhadores que tem sob sua direção d’ora em diante sejam todos associados” (VIEIRA, 1911 *Apud* CRUZ, 2000, p. 282), como consta de uma correspondência. Nas palavras de Raphael Munhoz (1913 *Apud* CRUZ, 2000, p. 282) sócio da Sociedade, os capitães e representantes eram “o pedestal da mesma”.

Se recapitularmos algumas das informações já abordadas aqui, podemos perceber como foi eficaz a criação da Resistência. No complexo portuário, havia muitas permanências e continuidades dos tempos da escravidão, quando as funções de carga e descarga eram exercidas por escravizados de ganho auto-organizados em tropas, sob a liderança de um capitão, figura que recrutava trabalhadores, coordenava o trabalho e negociava pelo grupo. No início do século XX, a figura do capitão de tropa continuava exercendo grande influência, tendo o poder de recrutar trabalhadores sem vínculo empregatício, num contexto de enorme exército de reserva, que causava grande rivalidade entre os trabalhadores na parede, com muitos relatos de confrontos físicos entre eles. Esses trabalhadores, a exemplo de outros portuários ao redor do mundo, entenderam que uma bandeira de luta necessária era a do *closed shop*, ou seja, a reserva de mercado, que garantiria que apenas trabalhadores sindicalizados pudessem ser recrutados, o que daria um grau de estabilidade maior a esses operários. Essa tática seria ineficaz se os capitães de tropa não estivessem de acordo, já que cabia a eles o recrutamento. Dessa maneira, a sindicalização dos capitães era a garantia de êxito do *closed shop*. Do mesmo modo, a associação dos capitães ao sindicato também lhes era vantajosa, visto que mantinham sua posição de fazer a mediação dos patrões com o mercado, ainda que, a partir deste momento, a definição de mediação entre o patronato e a coletividade organizada através do sindicato seja mais precisa, e essa coletividade se expressava através do corpo de fiscais do sindicato que assumiu a função da escolha dos operários (CRUZ, 2000, p. 284).

Como se observa, o êxito da Resistência se ancora “nas práticas sociais já quase centenárias dos grupos de trabalho auto-organizados dos antigos escravos de ganho e libertos” (CRUZ, 2006, p. 194). Ao descreverem a situação do trabalho anteriormente à criação do sindicato, é possível encontrar associações com os tempos de escravidão, como por exemplo o chicoteamento dos trabalhadores (CRUZ, 2006, p. 195) e a arbitrariedade dos capitães ou a falta

---

sobre a escravaria tinham de ter conquistado a confiança do senhor, mas não podiam perder a dos escravizados com quem trabalhavam. Essa relação não muda muito com a abolição. CRUZ, 2000, p. 285

de transparência em relação ao justo repartimento dos pagamentos de cada serviço feito (CRUZ, 2000, p. 287). O jornal *A Razão*, em 23 de agosto de 1918, associa a Resistência ao novo grito de 13 de Maio (CRUZ, 2006, p. 195).

Se a condição do trabalho anterior à Resistência foi associada à escravidão, não é de se admirar que práticas de luta de escravizados fossem repetidas por estes trabalhadores para enfrentar essa condição. Além da já apontada solidariedade mútua pela compra da alforria, prática bem documentada pela historiografia, outra prática que passa despercebida foi a da greve. O mito do imigrante radical, como apontam Negro e Gomes (2016), também associa a chegada da imigração à ocorrência das primeiras greves no país, o que ignora a existência de movimentos de paralisação de trabalhos como forma de luta política já no século XIX, e, em algumas ocasiões, realizada por trabalhadores escravizados.

São casos como o dos trabalhadores escravizados da fábrica da Ponta de Areia, em Niterói, estabelecimento privado constituído de fundição e estaleiro, que possuía cerca de 600 funcionários, dos quais  $\frac{1}{4}$  de escravos (MATTOS, 2004, p. 231). Esse dado ilumina uma característica importante das primeiras fábricas no Brasil: no espaço fabril, muitas vezes estavam lado a lado o trabalho assalariado e a mão-de-obra escrava. Em novembro de 1857, os trabalhadores escravizados da Ponta de Areia se recusaram a continuar o serviço após prisão de três de seus iguais por desobediência. O movimento foi reprimido com a prisão dos 32 escravos (MATTOS, 2004, p. 231). No Rio de Janeiro, há exemplos semelhantes, como o caso da Fábrica de Velas e Sabão da Gamboa, em 1854, onde os trabalhadores pararam o trabalho, reivindicando sua própria venda a outro senhor (GOMES; NEGRO, 2016). Já em 1858, o motivo foi exatamente o contrário: alguns escravizados que trabalhavam num armazém de café, na rua da Saúde, paralisaram as atividades, reivindicando não serem vendidos, possivelmente temerosos de serem deslocados para o trabalho rural (GOMES; NEGRO, 2016). Ainda que os movimentos citados tenham sido de curta duração, duramente reprimidos com a prisão, e envolvessem questões inerentes à escravidão (repressão e a venda), mostram “movimentos de trabalhadores escravizados concentrados em estabelecimentos fabris que encontram na suspensão do trabalho uma forma de protesto válida” (MATTOS, 2004, p. 231). Também é válido mencionar o movimento dos padeiros liderados por João de Matos. Iniciando em 1876, João de Matos organizou greves de trabalhadores livres e escravizados em três cidades (Santos, São Paulo e Rio de Janeiro), criando na antiga capital o Bloco de Combate dos Empregados de Padaria (BERDU, 2018, p. 20). O caso da Greve Negra, em Salvador, é mais emblemático ainda para este trabalho: em 1857, centenas de carregadores “ao ganho”, a maioria de etnia

nagô, paralisaram suas atividades e, por consequência, a dinâmica do porto, durante duas semanas, em luta contra decreto da Câmara Municipal, que os obrigava a usar chapas para identificação pessoal, obtendo o recuo das autoridades (GOMES, NEGRO, 2016).

No ano seguinte ao da fundação da Resistência, em 1906, no mês de agosto, a organização se engaja em uma greve pelo aumento na tabela de salários, que, apesar de dura, foi vitoriosa (ARANTES, 2010, p. 73). O movimento iniciou-se no dia 20 pelos operários em trapiche (entre novecentos a mil indivíduos), sem despertar alarde até a adesão dos trabalhadores de café, chegando à mobilização de 3 mil homens (CRUZ, 2000, p. 245). Apesar das tentativas por parte do patronato de trazer algumas dezenas de homens para substituir o serviço, o resultado prático foi a paralisação completa tanto do setor de trapiches quanto do de café (CRUZ, 2000, p. 246). Os motivos da paralisação eram dois, estabelecidos em assembleia no dia 19: o não atendimento por parte dos trapicheiros de um pedido de 20 réis por caixa de batata e o não aceite do companheiro encarregado do trabalho do trapiche da Saúde, razão pela qual os associados montaram uma tabela de preços com a qual poderiam ter aumentos em valores por volume carregado e por dia, válida tanto para os trabalhadores do setor de trapiche quanto para os de café (generalizando, assim, um movimento que de início estava restrito apenas ao setor de trapiche).

Os trabalhadores se aproveitaram da fragmentação do patronato, já que alguns proprietários de armazéns estavam representados tanto pelo Centro do Comércio de Café do Rio de Janeiro, quanto pela Associação Comercial do Rio de Janeiro, enquanto alguns trapiches não estavam representados por nenhum dos dois. Depois de 3 dias sem acordo, o fim da greve chegou a ser anunciado após acordo entre trabalhadores de café e setores cafeeiros, que, entretanto, não foi cumprido pelos patrões, o que fez com que a greve continuasse e ainda levou a categoria dos estivadores a aderir à paralisação. Explica-se: os trapicheiros aceitaram um aumento de 15% sobre os preços antigos, desde que os trabalhadores de trapiche passassem a entrar nas embarcações, o que retiraria trabalho dos estivadores, e por este motivo a proposta foi prontamente recusada por parte da Resistência (CRUZ, 2000 p. 248). O desenrolar do movimento, de maneira breve, se decidiu em favor dos operários, em meados de setembro, já que as firmas comissárias foram aceitando, uma a uma as suas condições, especialmente após a determinação do Ministro da Indústria e dos Transportes para que atendessem o aumento de 15% sem prejuízo dos estivadores e o trabalho foi retomado (CRUZ, 2000, p. 250). Houve violência e o embate foi duro, mas essa greve mostra um pouco do método de luta da Resistência. Houve solidariedade entre as duas categorias que fazem parte da associação, já que

o motivo das reivindicações a princípio afetava apenas os trabalhadores de trapiche. Um dos estopins para a eclosão do movimento foi a recusa de um trapiche em aceitar um encarregado do sindicato, o que inviabilizaria a questão do *closed shop*, já que os encarregados sindicalizados eram um dos pilares da categoria. Houve uma greve generalizada que conseguiu inviabilizar o serviço portuário, e que foi solidária com os trabalhadores representados por outra associação, a União, recusando um aumento no trabalho dos carregadores à custa dos empregos dos estivadores.

Uma maioria de negros, vivendo em suas relações na zona portuária algumas das práticas que eram resquícios da escravidão, construiu um sindicato que soube ser combativo, soube negociar e foi eficiente em suas demandas e objetivos. A Resistência e a União foram organizações complexas de longa duração, que tiveram conquistas e há muito a se falar sobre ambas, como sobre a atuação de seu advogado, Evaristo de Moraes, e o processo para a transformação da associação em sindicato, que levou a confrontos documentados na historiografia do trabalho, mas que ultrapassam o objetivo deste tema. É importante pensarmos que se muitas vezes houve uma separação entre associações de classe e associações recreativas na historiografia, como se fossem dois mundos separados e que jamais dialogassem, recentemente temos conhecido elementos que nos permitem observar que a afirmação da cidadania por parte dos negros, nas primeiras décadas após a República, passa pelo seu modo de se organizar tanto no espaço, do lazer, quanto no espaço do trabalho. E é exatamente sobre algumas associações recreativas e carnavalescas e manifestações culturais originárias na região portuária, principalmente o samba, que falaremos no próximo capítulo.

### 3 OS TRABALHADORES DA ZONA PORTUÁRIA E ASSOCIAÇÕES RECREATIVAS

#### 3.1 Associações Carnavalescas da Zona Portuária

A região portuária carioca, nas primeiras décadas da República, foi palco da criação não apenas de associações de classe, mas também de diversas associações recreativas, em geral animadas por trabalhadores. Por sinal, se a região chegou a ser conhecida como Pequena África, muito se dá por ter abrigado diversas manifestações culturais identificadas com os negros, como os candomblés e os sambas.

Os candomblés foram de fundamental importância para a aglutinação e coesão dos negros num contexto em que os laços familiares tradicionais de África foram desfeitos, para citar apenas uma das muitas violências que a sociedade escravista legou aos cativos. Dessa maneira, houve uma ressignificação do termo “família”, que passou a se referir também a uma questão étnica, já que os laços sanguíneos se perdiam no Brasil (ARANTES, 2010, p. 156). Citando João José Reis, Arantes observa que os candomblés se dividem em “nações” e seus membros se consideram pertencentes a uma “família de santo” (ARANTES, 2010, p. 156). O candomblé trazido por Iyá Nassô<sup>15</sup> no início do século XIX era um culto novo, que preenchia lacunas na cosmogonia nagô, unificando em um único terreiro cultos das principais cidades iorubás, o que não acontecia na África, onde esses cultos se davam em templos separados (MOURA, 1995, p. 26). A freguesia de Santana, no Rio de Janeiro do pós-abolição, com forte afluência de negros oriundos da Bahia, era a região da cidade com maior concentração de candomblés (ARANTES, 2010, p. 160). E os negros recém-chegados de Salvador buscavam estabelecer laços comunitários através da religião e desse parentesco étnico para se estabelecerem na cidade.

O terreiro de João de Alabá, pai de santo que se estabeleceu na Rua Barão de São Félix era um exemplo disso. Tendo como missão a promoção do culto aos orixás, a garantia da coesão do grupo e o exercício da liderança sobre a comunidade, João de Alabá recebia as tias baianas, que eram o grande esteio da comunidade negra (MOURA, 1995, p. 93), não apenas pela posição privilegiada na religião, mas também pela independência econômica, através principalmente da comercialização de alimentos, quitutes, doces (MOURA, 1995, p. 34). Nesse sentido, podemos

---

<sup>15</sup> Iyá Nassô foi uma Ialorixá que fundou uma casa de orixá em Salvador, instituição que passaria a ser chamada de Ilê Iyá Nassô (Casa de mãe Nassô) e que seria a instituição negra mais duradoura da história brasileira. (MOURA, 1995, p. 24)

observar a valorização da figura feminina, o que, no continente africano, era bastante comum. Mais comum do que na Europa até o século XX, por exemplo “Na África, a mulher tem um alto valor [...] guardam uma grande independência em relação aos homens” (COSTA E SILVA, 2008, p. 58).

O candomblé, no entanto, sofreria com a perseguição de uma sociedade que considerava nocivo tudo aquilo que guardasse uma identidade negra, mesmo que após a república o Brasil se proclamasse um estado laico. Os *feiticeiros*, como eram conhecidos pelo aparato repressor os adeptos dessa religião, eram enquadrados pela prática de medicina ilegal ou curandeirismo (ARANTES, 2010, p. 170), já que o Estado não poderia assumir diretamente a perseguição pela prática do candomblé. Contra essas perseguições, a saída para os negros foi, muitas vezes, buscar estabelecer relações positivas com autoridades, como o fez Tia Ciata, figura fundamental na história do samba, também mãe de santo, frequentadora do terreiro de João de Alabá e que estabeleceu relação com o presidente da República Venceslau Brás (1914- 1918), a quem curou em uma ocasião (MOURA, 1995, p. 97). De fato, a perseguição aos candomblés é uma cicatriz que está aberta até os dias de hoje, pois ainda há mais de 500 artefatos religiosos guardados no Museu da Polícia Civil, sob o pejorativo nome de *Coleção Magia Negra*, fato que desencadeou a campanha Libertem o Nosso Sagrado, em 2017 (CARNEIRO, 2019).

Com o salvo-conduto gerado pela proximidade com o presidente da República, o terreiro de Ciata pôde receber outras manifestações culturais negras, como o samba. Segundo o sambista João da Baiana (MOURA, 1995, p. 83), a festa na casa de Ciata tinha um baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro na parte de trás da casa, terreiro no qual havia o barracão de madeira onde se dispunham as coisas do culto (MOURA, 1995, p. 102). Cabe observar que

até o final do século 19 era comum a utilização do nome samba para designar todas as danças populares brasileiras do batuque africano. Posteriormente, a denominação passou a definir um gênero musical de compasso binário, derivado dos batuques do Congo e de Angola, e a sua dança correspondente (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 13).

A exemplo do maxixe, lundu e choro, o samba acabou se tornando um expoente da influência negra na musicalidade carioca e brasileira. É importante considerar que o protagonismo dos negros na música popular nessa época não é característica exclusiva do Brasil, mas de toda a América Latina (SANMIGUEL, 1991, *Apud*: MOURA, 1995, p. 84-85). Tal característica pode ser explicada por Alberto da Costa e Silva (2008, p. 79), ao afirmar que, no continente africano, não existem momentos de relevância na vida humana que não sejam acompanhados de música e dança e, daí, a forte associação que fazemos da África com a música

e com a musicalidade: “Quase todos os ritmos populares difundidos do continente americano para o resto do mundo – a começar pelo samba, a rumba, o calipso, a salsa e o jazz – têm raízes africanas”.

Na região da zona portuária, nas primeiras décadas da república, surgiram diversas associações recreativas populares, destinadas ao lazer ou ao carnaval. É o caso, por exemplo, do Kananga do Japão, rancho de 1910, que tinha como diretor de harmonia o já mencionado João da Baiana, que seria extremamente conhecido como um dos sambistas pioneiros, autor de músicas como “Batuque na Cozinha”, e que era estivador no porto (ARANTES, 2010, p. 175-176). Se a criação de ranchos pela cidade está intrinsecamente ligada à participação de negros, a figura de Hilário Jovino de Almeida, *ogan* do terreiro de João de Alabá e também trabalhador no porto, tem grande parcela de responsabilidade. Tendo chegado à cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, este pernambucano teve importante papel junto à comunidade baiana da região portuária (ARANTES, 2010, p. 177) e na fundação de ranchos como “A jardineira” e o “Rei de Ouros”.

Essa mesma região viria a concentrar boa parte das organizações carnavalescas do início do século XX, com as freguesias de Santana, Espírito Santo e Santa Rita abrigando 37% das agremiações carnavalescas, incluindo ranchos, cordões e outras sociedades (ARANTES, 2010, p. 178). Levantamento de Erika Arantes (2010, p. 180) aponta grande quantidade dessas associações nas ruas Visconde de Itaúna, Senador Pompeu, Senador Eusébio e Barão de São Félix<sup>16</sup>. E, dada a proximidade geográfica de tais associações tanto entre si quanto em relação aos endereços de seus membros, não causa espanto percebermos que associações e entidades de classes, como a Resistência e a União, tinham sócios em comum com algumas dessas sociedades recreativas (ARANTES, 2010, p. 186).

Para que pudessem conseguir licença anual de funcionamento junto às autoridades policiais, as associações recreativas costumavam anexar seus estatutos, com o objetivo de mostrar que eram formadas por pessoas ordeiras, sem intenção de promover a desordem pública. Erika Arantes (2010, p. 186-187) aponta algumas das semelhanças desses estatutos com a estrutura sindical, como a organização com presidente, vice-presidente, 1º e 2º secretários, tesoureiro, 1º e 2º procuradores e 1º e 2º fiscais. Também são semelhanças, por

---

<sup>16</sup> São casos de cordões como Rompe e Rasga, Teimosos Carnavalescos, Estrela da Aurora, Filhos do Inferno, Triunfo de São Lourenço, Nação Angola, Filho de Satã (ARANTES, “O Porto”, op. cit., p. 180)

exemplo, a não restrição de nacionalidade de sócios, e em alguns casos a menção a não distinção de cor ou religião.

Algumas dessas associações recreativas estão plenamente ligadas a alguma categoria profissional. A Sociedade Dançante Carnavalesca Recreio das Flores é um bom exemplo. Fundado em 1909 (PEREIRA, 2017, p. 71), esse era o rancho ligado à Sociedade de Resistência de Trabalhadores em Trapiche e Café, que teve como mestre-sala Marinho da Costa Jumbemba, um dos netos de Tia Ciata, como conta sua irmã, Lili Jumbemba (*Apud*: MOURA, 1995, p. 71-72): “O Recreio trazia aqueles holofotes do cais, que ele era estivador e tinha licença de trazer. O Recreio das Flores era do cais do porto, podia outro vir bom, mas o Recreio tinha que ganhar. Não era fácil...”

Por vezes, as atividades sindicais dos membros da associação recreativa causavam problemas para a obtenção da autorização. O fato de o carregador Cypriano José de Oliveira, que viria a ser presidente da Resistência em 1923, na condição de presidente da Sociedade Familiar Dançante e Carnavalesca Clube dos Mangueiras, ter solicitado a licença para esta entidade, gerou observações por parte do inspetor da 2ª Delegacia Auxiliar no sentido de que se tratava de um grevista (PEREIRA, 2017, p. 73). Também houve menções à profissão dos demais sócios “operários e empregados da estiva” (ARANTES, 2010, p. 195), num sentido de crítica, ou, no mínimo, de cautela.

O Clube Carnavalesco Luz do Povo, fundado em 1904, mostra que, em alguns momentos, tais associações recreativas prestaram apoio formal e institucional a causas que afetavam a vida dos trabalhadores. A entidade tinha entre seus sócios os funcionários da Companhia de Gás e se prestava a organizar bailes que duravam noites inteiras. Entretanto, quando, em 1908, eclodiu a greve dos trabalhadores da Companhia, foi a sede do Clube o espaço onde se reuniam os grevistas. Mais do que a simples cessão de espaço, a diretoria do Luz do Povo também publicou anúncio na imprensa informando a suspensão das atividades rotineiras em virtude da greve, assumindo-se como uma sociedade operária (PEREIRA, 2017, p. 71). O já citado Recreio das Flores, em 1914, por exemplo, envolveu-se ativamente nas passeatas em comemoração à data do Primeiro de Maio, colocando-se ao lado dos grêmios operários, manifestando apoio através das bandeiras e enfeites de sua fachada (PEREIRA, 2017, p. 71).

Já em Janeiro de 1925, na Sociedade Dançante Carnavalesca Reinado de Siva, da Cidade Nova, que tinha entre seus fundadores e diretores membros da União dos Operários

Estivadores<sup>17</sup>, houve uma reunião com o objetivo de fundação do “Centro Político Independente dos Operários do Distrito Federal”, associação que tinha a missão de apresentar um candidato operário para eleições do Conselho Municipal (PEREIRA, 2017, p. 64). A reunião foi presidida por José da Rocha Soutello, - que fora presidente da União de Operários Estivadores e da Confederação Brasileira do Trabalho e também do Recreio das Flores - (PEREIRA, 2017, p. 83). A realização de tal reunião chama atenção, se consideramos que parte significativa da historiografia brasileira ao longo do tempo tem enfatizado um distanciamento dos trabalhadores da Primeira República em relação às questões políticas eleitorais. Autores como José Murilo de Carvalho (2003, p. 96-97 e 107, *Apud*: PEREIRA, 2017, p. 65) apontam que tal distanciamento era verdadeiro para a coletividade dos trabalhadores da Primeira República e ainda mais para mulheres, por serem excluídas do processo, e negros, por supostos hábitos culturais que os faziam expressar opiniões por meio de revoltas e movimentos de rua, e não pelo processo político formal. Segundo tal visão historiográfica, poderia se considerar a realização da reunião na sede da sociedade recreativa como algo casual ou fortuito, o que ignora outros movimentos do gênero por parte da classe trabalhadora, que mostram que havia fronteiras fluidas entre o caráter recreativo das associações e seu uso como instrumento político, duas funções que não eram excludentes, mas complementares<sup>18</sup>.

### 3.2 As primeiras escolas de samba

Nas décadas de 1920 e 1930, a manifestação carnavalesca popular carioca por excelência (ranchos e cordões) estava entrando em decadência. Cabe ressaltar que os ranchos e cordões eram as manifestações carnavalescas que ficaram conhecidas como Pequeno Carnaval, se contrapondo ao Grande Carnaval, cuja manifestação provinha das grandes sociedades, que desfilavam em carros alegóricos a céu aberto e os corsos, que desfilavam em carruagens (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 69-70). O Grande Carnaval era a festa das elites, e o Pequeno Carnaval das classes populares. Em comum entre ambos os carnavais, a tradição do desfile em cortejo. Se as Grandes Sociedades e corsos o faziam em carruagens enfeitadas e vestidas de fantasias, rancho e cordões eram mais humildes.

No início do século XX, os ranchos desfilavam fantasiados ao som de violões e músicas (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 70) com uma temática definida por um enredo, mas sofriam

---

<sup>17</sup> Arthur Maia, o primeiro presidente, João Paulo Rodrigues, Aggeu Silva e Pedro Paulo Rodrigues. (PEREIRA, 2017, p. 73)

<sup>18</sup> Para exemplificar, podemos mencionar a Sociedade Dançante e Carnavalesca Flor de Abacate, que, através de nota paga em jornal, manifestava apoio, em 1913, a três candidatos nas eleições para intendente (PEREIRA, 2017, p. 72)

crítica da intelectualidade da época, por seu excessivo luxo<sup>19</sup> e a complexidade dos temas, o que de certo modo os afastava das classes populares (FERREIRA, 2012, p. 143). Já os cordões eram manifestações mais populares e desfilavam com batuques e instrumentos de percussão, já que tinham raízes negras, o que de certa forma contribuiu para que fossem tratados pela imprensa<sup>20</sup> com algum preconceito

Estes grupos, entretanto, apesar de louvados por suas raízes profundamente populares e sua forte influência negra, carregavam consigo uma aura de violência e desregramento que impedia uma identificação total com os ideais carnavalescos então desejados e com o conceito de povo vinculado à inocência e à pureza essenciais. (FERREIRA, 2012, p. 143)

Com condições de preencher um espaço destinado à tradição negra, os grupos de sambistas que praticavam o chamado “samba de morro”<sup>21</sup> começaram a ganhar atenção dos intelectuais da época, já que além de representantes de tal tradição, esses sambistas eram mais “ordeiros” que os cordões. Então tais sambistas, percebendo esse espaço a ser ocupado, rapidamente se organizaram, no final da década de 20 e início da década de 30, de maneira a corresponder aos anseios da elite cultural da capital brasileira (FERREIRA, 2012, p. 144). A formatação da escola de samba “ideal” para a elite cultural responderia a conceitos como pureza, tradição, inocência e negritude, valores que foram incorporados pelos sambistas de então. Esse foi um processo de negociação já que, ao incorporarem esses valores e serem reconhecidos como expressão de brasilidade, os sambistas conquistavam legitimidade e aceitação por parte da elite cultural e política, conseguindo, por exemplo, acesso ao mercado fonográfico (FERREIRA, 2012, p. 144) e às festas e eventos oficiais, já que o poder público também se interessava pela divulgação das manifestações carnavalescas com objetivo de atrair turistas (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 69). Tal processo de negociação se mostra de modo implícito no nome “escola de samba”, que tem um elemento de oficialidade, vinculado ao asfalto (escola), e outro vinculado ao morro (samba) (FERREIRA, 2012, p. 145).

A valorização de tais elementos de brasilidade pode ser observada pelo regulamento do primeiro concurso, realizado pelo jornal *Mundo Sportivo*, em 1932, cujas duas regras principais eram a obrigatoriedade da existência de uma Ala das Baianas, referência à feminilidade e à

---

<sup>19</sup> É curioso notarmos que muitas críticas que se faziam aos ranchos podem ser comparadas a algumas críticas que se ouvem hoje sobre as escolas de samba, especialmente a partir das décadas de 70 e 80, com o sucesso de agremiações como Beija-Flor e Imperatriz, que davam muita importância à figura do carnavalesco. O sambarenredo do Império Serrano em 1982, *Bumbum Patitumbum Prugrurundum*, que será abordado no próximo capítulo, compartilha dessas críticas.

<sup>20</sup> O capítulo de Roberto Moura sobre a Festa da Penha mostra o preconceito de parte da imprensa com a cultura negra (MOURA, 1995, p. 111).

<sup>21</sup> Havia também, dentre as manifestações do pequeno Carnaval, os blocos, que praticavam o samba maxixado, como o “pelo Telefone”, primeiro samba gravado. (TURANO; FERREIRA, 2013, p. 70)

tradição negra, e a proibição de instrumentos de sopro, fortemente associados a ritmos norte-americanos, como o jazz. Essa segunda regra garantiria a valorização de uma musicalidade estritamente nacional. Cabe ressaltar aqui a importância do Rio de Janeiro, capital da República, no sentido de capital cultural do país. Podemos dizer que em termos de cultura, divulgação e alcance, o que vinha do Rio de Janeiro se revestia de um caráter nacional.

No final da década de 20 e início da década de 30, as escolas de samba de primeira geração de maior destaque que surgiram foram a Deixa Falar (1928), considerada a pioneira, criada por um grupo de sambistas da região do Estácio<sup>22</sup>, Estação Primeira de Mangueira (1928), Portela (nascida Vai Como Pode, em 1931), e outras, como Unidos da Tijuca (1931) e Vizinha Faladeira (1932). Em 1940, a desistência de participar dos desfiles por parte da Vizinha Faladeira, agremiação do bairro da Saúde, revela um pouco sobre o que se esperava de uma escola de samba na época. Em seu primeiro desfile, em 1933, a agremiação foi desclassificada do concurso realizado pelo jornal O Globo, pelo uso de automóveis de luxo em seu cortejo (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 78), e no desfile da Praça Onze realizado no ano seguinte substituiu o artifício por cavalos, conquistando o primeiro lugar. Todavia, este não foi o único desfile desse ano, já que em 20 de janeiro houve um feito em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto, vencido pela Mangueira, mas com uma premiação à Vai Como Pode por se apresentar como uma legítima escola de samba (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 79). Já em fevereiro, em uma disputa por aclamação popular, portanto sem júri, a campeã foi a Recreio de Ramos (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 79).

A partir de 1935, o concurso foi realizado pela UES, União das Escolas de Samba, com um regulamento de certo modo restritivo (voltado para a afirmação da tradição) e a Vizinha se sagrou campeã em 1937, em mais um desfile muito luxuoso, quando uma chuva impediu a apresentação de agremiações importantes, como a Mangueira. A Vizinha foi considerada campeã, mas num desfile em que várias escolas buscaram apresentar inovações, a comissão julgadora mencionou que a Portela havia sido a única a fazer o que se espera de uma escola de samba: desfilara sem carros alegóricos e fantasias alheias ao traje habitual do sambista (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 83). Essa ambiguidade no resultado final expressa um processo de tensão experimentada por aquelas agremiações na primeira década de existência, quando de um lado havia o desejo de superar as rivais e de outro a questão da tradição. Após o carnaval de 1938, no qual não houve competição por causa da chuva, a Portela foi campeã do

---

<sup>22</sup> A Deixa Falar, no entanto, não teve vida longa, tendo deixado de existir em 1933. Atualmente, a Estácio de Sá se declara como berço do samba, se apropriando da memória da Deixa Falar.

carnaval de 1939, em desfile que homenageava o samba, o país e suas tradições (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 85). A Vizinha Faladeira desfilara com o enredo Branca de Neve, que escolhera a partir do sucesso do filme lançado por Walt Disney, o que foi usado como argumento pela Portela para sua desclassificação, por uso de enredo internacional (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 86). 1939 foi o primeiro ano em que a UES se tornou UGES (União Geral das Escolas de Samba) e não houve consenso sobre o regulamento a ser seguido. A desclassificação da Vizinha, que tinha expectativas do título, levou a um protesto em 1940, quando a agremiação apresentou o enredo *Carnaval Para o Povo*, e, ao invés de passar na frente do palanque dos julgadores, deu a volta por trás, anunciando sua retirada dos desfiles ao estender uma faixa onde se lia: “Devido às marmeladas, adeus carnaval. Um dia voltaremos” (TURANO, FERREIRA, 2013, p. 86).

A trajetória da busca da Vizinha pelo protagonismo sem ter conseguido lograr êxito mostra, de certo modo, o que estava em disputa nessa primeira década de afirmação das escolas de samba. Todas buscavam vencer os concursos, pois assim conquistariam espaço, afirmação e respeito. Contudo, o método escolhido colocou frente a frente a Portela, que buscava se apegar a valores como a tradição, origens negras e simplicidade, fazendo o que esperava a intelectualidade da época, sem, no entanto, deixar de conquistar seus objetivos, e a Vizinha Faladeira, agremiação que buscava o caminho da inovação, do luxo, dos gastos financeiros, o que não foi bem aceito por parte dessa intelectualidade.

Não podemos deixar de observar como esse momento foi decisivo para o rápido sucesso e aceitação das escolas de samba, principalmente a partir do Estado Novo (1937-1945), que viu no samba um excelente elemento de identidade cultural legitimamente nacional, e nas escolas de samba um meio para a veiculação de mensagens ufanistas, através de seus enredos.

### 3.3 “Estava nascendo o Império Serrano”<sup>23</sup>

Avançando, de certo modo, na história das escolas de samba, uma agremiação de grande importância na história do carnaval e ligada à zona portuária, mesmo sem ser da região, é integrante do que se pode chamar de uma segunda geração de escolas de samba: o Império Serrano, agremiação do bairro de Madureira, sendo considerada uma das primeiras quatro grandes escolas (formava, ao lado de Portela, Mangueira e Salgueiro, o grupo de escolas que detinha a hegemonia dos títulos até o carnaval de 1976, quando a Beija-Flor foi campeã pela

---

<sup>23</sup> Trecho de *Silas canta a Serrinha*, samba-enredo do Império Serrano no carnaval de 2016, de autoria de Arlindo Cruz, Aluísio Machado, Arlindo Neto, Zé Glória e Lucas Donato.

primeira vez), e uma das mais tradicionais, ainda que hoje viva momentos de menor protagonismo no que se refere aos resultados, tendo sido rebaixada para o Grupo de Acesso, que equivale à segunda divisão das escolas de samba, no carnaval de 2019.

O Morro da Serrinha, entre Vaz Lobo e Madureira, berço da agremiação, teve sua ocupação iniciada nas duas primeiras décadas do século XX, com a chegada das pessoas que se viram obrigadas a mudar do centro da cidade por causa das reformas urbanas, além de trabalhadores negros oriundos das fazendas locais, e trabalhadores que vinham do interior do estado para buscar oportunidades na capital da República (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 33). Madureira concentrou muitos desses trabalhadores em virtude da estação de trem do bairro, que possibilitava o deslocamento para o centro da cidade. A Serrinha seria reduto de uma das manifestações culturais afro-brasileiras mais representativas: o jongo ou caxambu, que são duas faces da mesma manifestação (o jongo é o canto e a dança e o caxambu é a batida dos tambores) (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 39).

Um dos jongueiros mais conhecidos do morro era José do Nascimento Filho, nascido em Três Rios em 1903. Nascimento, como era conhecido, foi empregado da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café, marido de Tia Eulália, figura fundamental na história da Serrinha, e dava suas festas no dia de São José, data de seu aniversário (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 39). Outro trabalhador do porto que foi importante para a consolidação do jongo na região foi Antenor dos Santos, também filiado à Resistência (ARANTES, 2010, p. 200-201), que “dava o jongo” no dia de São Pedro. Antenor era mineiro e exerceu o mandato de presidente da escola de samba Portela, de 1948 a 1950 (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 40; GRES PORTELA, 2020). Havia outros jongueiros e a tradição do Jongo da Serrinha se mantém até os dias atuais. Figura importante na manutenção dessa tradição, Maria de Lourdes Mendes, a Tia Maria do Jongo da Serrinha, faleceu em 2019 aos 98 anos de idade (MENDONÇA, 2019).

O jongo era manifestação importante da região, mas não era a única. Para os carnavais, os moradores da região, que vinham tanto do centro quanto do interior, traziam a tradição de pequenos blocos familiares, dentre eles o Cabelo de Mana, embrião da escola de samba Prazer da Serrinha (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 34). O criador deste bloco foi o senhor Alfredo Costa, mineiro e trabalhador ferroviário (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 34), além de ter sido incentivador de outros blocos da Serrinha. Também incentivador e criador de alguns blocos da Serrinha era Francisco Zacarias de Oliveira, trabalhador da Companhia de Limpeza Urbana, casado com Etelvina Severo de Oliveira (VALENÇA, R.; VALENÇA, S.

2017, p. 33) , com quem teve 10 filhos: entre eles Sebastião, que ficaria conhecido como Sebastião Molequinho, Eulália, já mencionada, e Maria de Lourdes, citada no parágrafo anterior. Com a adesão dos Oliveira ao Cabelo de Mana, o bloco deu origem ao Prazer da Serrinha, que, já na década de 30, participava dos desfiles de escola de samba.

O Prazer da Serrinha foi responsável pela entrada no samba de dois compositores fundamentais na história do gênero. O primeiro foi Mano Décio da Viola (Décio Antônio Carlos), um baiano nascido em 1909 que veio morar no Rio logo após seu nascimento e foi morador dos Morros do Castelo, Santo Antônio e Mangueira antes de se fixar em Madureira (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 51). Décio é mais um personagem da Serrinha que teve profissão regular no porto do Rio de Janeiro<sup>24</sup>. O segundo foi Silas de Oliveira (Silas Oliveira de Assumpção), nascido em 1906, em Madureira, filho de um professor e pastor protestante (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 60). Mano Décio levaria Silas a frequentar o Prazer da Serrinha. Silas se casaria com Elane dos Santos, prima de Eulália e Sebastião Molequinho (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 61), o que foi decisivo para sua entrada de vez no samba, a despeito da sua formação protestante, que gerava críticas de seu pai.

A agremiação era gerida com forte centralização de poder nas mãos de Alfredo Costa, que delegava os principais cargos de comando a seus próprios familiares, prática que ainda hoje é bem comum em escolas de sambas, diga-se de passagem. O Prazer da Serrinha, no entanto, nunca teve grande destaque em termos de colocações. No carnaval de 1946, que ficou conhecido como o carnaval da vitória, por ser o primeiro após o fim da Segunda Guerra Mundial, a escola levou para a Praça Onze o tema *Conferência de São Francisco*, que falava sobre a Conferência das Nações Unidas sobre Organização Internacional, realizada em 1945 e que daria origem à ONU. Nas primeiras décadas dos desfiles de escolas de samba, não havia obrigatoriedade do samba cantado abranger o mesmo enredo que a parte visual do desfile e geralmente o samba só tinha uma primeira parte, sendo a segunda improvisada. Dessa maneira, houve uma grande expectativa (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 64) por parte dos integrantes do Prazer da Serrinha quando souberam que a escola iria fazer uso desse expediente, como algumas outras escolas já faziam na época<sup>25</sup>. Foi feito um samba por Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, que foi abraçado pelos componentes. No entanto, já na Praça Onze, o presidente Alfredo Costa ordenou que o samba a ser cantado no desfile fosse outro, um samba

---

<sup>24</sup> Mano Décio trabalhou na Administração Portuária do Rio de Janeiro. (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 178)

<sup>25</sup> É difícil datar qual é o primeiro samba-*enredo* da história, justamente porque não era comum nos primeiros anos do século. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24 – 29)

de quadra, cuja letra não se relacionava ao enredo proposto e causando grande confusão (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 67).

O Prazer da Serrinha ficou em décimo primeiro lugar naquele carnaval, vencido pela Portela, e a atitude do presidente gerou descontentamento em seus componentes. Sebastião Molequinho, mais um trabalhador do porto (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 90) a fazer parte dessa história, foi um dos principais descontentes. Filho do casal Francisco e Etelvina de Oliveira, nascido em 1920, irmão de Eulália e Maria de Lourdes, Molequinho buscou junto a alguns descontentes negociar uma solução com a diretoria da escola, que seria a formação de uma nova diretoria, o que não foi aceito (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 72). Molequinho fez um samba que caíra nas graças da comunidade da Serrinha, servindo como protesto contra a atitude da diretoria (“O samba do concurso não era aquele / era um samba harmonioso que o Mano Décio escreveu”) (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 71) e diante da recusa de Alfredo Costa em dar uma alternância de poder à diretoria, passara a coletar assinaturas para a fundação de uma nova agremiação no morro. Alfredo Costa, no entanto, conseguiu contornar a situação mantendo-se à frente da diretoria, conseguindo até mesmo mudar a posição de descontentes como Mano Décio, com o argumento de que uma dissidência enfraqueceria a agremiação da região. Apesar do Prazer ter desfilado em 1947 com samba da dupla Mano Décio e Silas para o enredo *Bandeirantes*, esse foi um carnaval marcado pela divisão na comunidade, já que muitos dos descontentes não desfilaram e ainda formaram um novo bloco, que se apresentou nas imediações de Vaz Lobo e da Serrinha.

Em 23 de março de 1947, na casa de Eulália de Oliveira e de seu marido José do Nascimento Filho, portanto, na casa de uma operária de uma fábrica de estopa (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 78) e de um trabalhador da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café, um grupo de sambistas se reuniu para fundar uma nova agremiação. O nome Império Serrano, em homenagem ao Império da Tijuca, agremiação mais antiga, foi proposto por Molequinho, o grande idealizador da nova escola e presidente de honra de 1978 até a sua morte, em 2014. Já as cores sugeridas por ele (azul e dourado) foram rejeitadas em votação, ganhando o verde e o branco (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 75).

São 31 nomes<sup>26</sup> da lista de fundadores do Império Serrano, dos quais dois foram excluídos por não quitarem as cotas a serem pagas, restando então 29. Da lista, chama atenção

---

<sup>26</sup> Abílio Ferreira da Silva, Alcides de Oliveira (Bita), Aniceto de Menezes e Silva e Júnior, Antenor Almeida dos Santos, Antenor Rodrigues, Antônio dos Santos (Fuleiro), Antônio Firmino dos Santos, Aristides Dias, Augusto Cardoso dos Santos, Carlos da Silva Reis, Clovis de Oliveira, Eloi Antero Dias, Hugo Correia de Matos, Jair

a ausência de qualquer mulher, inclusive Eulália, ninguém menos que a dona da casa, o que certamente se deve ao machismo. Falamos de uma época em que até o voto feminino era uma conquista recente. Todavia, a ausência de mulheres na lista de fundadores não significa que outras mulheres além de Eulália foram importantes para o crescimento da agremiação. Também chama atenção, em relação à fundação da escola, o fato de que o primeiro movimento foi o recolhimento de assinaturas por parte de Molequinho, uma prática democrática que contrasta com o autoritarismo, alvo de críticas no Prazer da Serrinha. O nome e as cores foram escolhidos por votação, outra prática democrática. Em relação à profissão dos fundadores, pelo menos 7 dos 29 (24,13%) são citados por Valença como trabalhadores do porto<sup>27</sup> – esse número pode ser maior, já que nem todos os fundadores têm a profissão especificada – alguns especificados como membros da Resistência que mostraram ter influência e legitimidade sobre seus pares, como se percebe já que alguns membros da Resistência exerceram mandatos de presidente da escola. Os números são significativos, tendo em vista que Madureira fica a uma distância considerável do porto. Muito possivelmente a experiência de organizações sindicais tenha tido grande influência na rápida consolidação do Império Serrano como uma grande escola e a própria exclusão de membros da lista de fundadores por não cumprirem suas obrigações frente ao coletivo é uma decisão que em muito se assemelha a práticas sindicais.

Um dos personagens presentes na fundação do Império e que viria a ser muito importante para a consolidação da história da escola como um dos pilares fundamentais do samba carioca foi Eloi Antero Dias, que ficaria conhecido como Mano Eloi, trabalhador do porto, sindicalista, sambista, jongueiro e *ogan*. Nascido em Engenheiro Passos, no Vale do Paraíba, em 1889, Eloi passa a residir no Rio de Janeiro aos 15 anos, mais precisamente nas imediações do Campo de Santana (SILVA, 2015, p. 105). Ele foi ativo em diversas manifestações culturais associadas à cultura negra durante a primeira metade do século XX. No âmbito sindical, em 1910, estava filiado à Resistência (ARANTES, 2010, p. 185), onde em 1920 já era secretário (PEREIRA, 2017, p. 83) e mais tarde chegaria a presidente. Paralelamente à atuação sindical, que o tornava alvo perseguição da polícia, Eloi mostrava desenvoltura e lidava bem com o papel de liderança em diversos âmbitos de sua vida, como por exemplo na

---

Machado, João de Oliveira, José do Nascimento Filho, José Luiz Feliciano, Manoel Antônio Coelho, Mario Avelino Rocha, Mario Feliciano (Manula), Oswaldo Braz de Almeida, Oswaldo Gonçalves, Oswaldo Luiz dos Santos, Pedro Francisco Monteiro Junior, Reginaldo Paulino, Ruy Coelho, Sebastião de Oliveira (Molequinho), Silas Oliveira de Assumpção e Zacarias da Silva Avelar. Foram cortados Gerson de Oliveira e Getúlio Leandro. (VALENÇA, R. VALENÇA, S. 2017, p. 76)

<sup>27</sup>Eloi Antero Dias, José do Nascimento Filho, Sebastião (Molequinho), Antonio dos Santos (Fuleiro), Aniceto de Menezes e Silva Júnior, João de Oliveira (Gradim) e Zacarias dos Santos Avelar. (VALENÇA, R. VALENÇA, S. 2017, p. 39, 90, 108, 114, 117)

reunião de 1925, na sede do Reinado de Siva, realizada para fundação de um “Centro Político Independente dos Operários do Distrito Federal” (PEREIRA, 2017, p. 83).

Eloi também teve grande importância no samba em diversas regiões da cidade. Segundo o sambista Carlos Moreira de Castro, conhecido como Carlos Cachaça, um dos fundadores da Mangueira, foi Mano Eloi quem levou o samba para o morro da Mangueira, afirmação que impressiona, sobretudo pela proximidade do morro de Mangueira com a região central da cidade e a região do Estácio.

Nessa época, o samba começava a aparecer em Mangueira, trazido quase sempre pelo “moleque” Elói – Elói Antero Dias. Ele morava na famosa estação de Dona Clara, reduto dos maiores valentes, macumbeiros e batuqueiros. Ele chegava aqui sempre acompanhado de Pedro Moleque, Pedro Lambança e outros. O terreiro preferido deles era o da Tia Fé. Eloi era pai de santo respeitado. Nos terreiros tinha a festa do santo. Quando terminava, entrava o samba. A música que predominava em todos os lugares, aqui era de autoria de Elói e foi, por muito tempo, a coqueluche de vários carnavais e festejos da Penha (SILVA, M.; OLIVEIRA, 1980, p. 28 *Apud*: SILVA, S., 2014, p. 25)

Eloi esteve presente na formação de diversas escolas, incluindo a Portela (ARANTES, 2010, p. 185), que frequentava quando ainda era bloco (SILVA, 2014, p. 21), a Vizinha Faladeira, a agremiação da região portuária, e o Prazer da Serrinha (BARBOSA, A., 2015, p. 2). Mas a principal escola a que estava ligado antes do Império Serrano era a Deixa Malhar, da região da Tijuca, fundada em 1934 (SILVA, 2014, p. 29), com as cores vermelho e branco. Também em 1934, Mano Eloi assumiu a presidência da União Parada de Lucas (SILVA, 2015, p. 109). Toda essa militância lhe conferiu legitimidade e reconhecimento no universo do samba e, em 1936, quando o jornal *A Rua* promoveu o concurso de Cidadão Samba<sup>28</sup>, criado para apresentar o carnaval das escolas de samba, foi Mano Eloi o primeiro vencedor (SILVA, 2014, p. 13).

Assim como o filiado à Resistência, Antenor dos Santos, Eloi também frequentava as festas de jongo da Serrinha, onde era jogueiro muito respeitado (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 44). Como *ogan* do terreiro do babalaô Luis Cândido Jonas, Mano Eloi foi convidado pelo selo Odeon para registrar, de maneira pioneira, a música sacra afro-brasileira, tendo gravado em 1930, o disco 10679, sob o título “*Macumba*”, contendo o ponto de Iansã no Lado A e o de Ogum no Lado B (SILVA, 2014, p. 28). O sambista também deixou gravados dois sambas, *Não vai no candomblé* e *Não quero seu amor*, e dois jongs, *Galo macuco* e *Liberdade dos escravos* (SILVA, 2014, p. 28). Como já citamos aqui, os sambistas buscavam

---

<sup>28</sup> O concurso de Cidadão Samba existe até hoje. Tendo sido promovido por diversos veículos, atualmente é realizado pelo Jornal Extra. Já ganharam o concurso nomes como Paulo da Portela, Cartola e Ismael Silva.

acesso ao mercado fonográfico, que era reduzido para negros e pobres no momento da formação das primeiras escolas de samba, e Eloi foi um dos primeiros a conquistar tal acesso.

Em 1937, Eloi foi eleito presidente da União Geral das Escolas de Samba (UGES), que viria a ser esvaziada pelo poder público por ter estreitado relações com o PCB, inclusive elegendo o jornal *Tribuna Popular*<sup>29</sup> como organizador do carnaval de 1947 (MATTOS, 2010, p. 251). Em Novembro de 1946, por exemplo, a UGES organizou um desfile em homenagem a Luís Carlos Prestes e à Proclamação da República, do qual participaram 22 escolas (MATTOS, 2010, p. 252). O consequente esvaziamento de que foi alvo levou à criação da Federação Brasileira das Escolas de Samba, em 1947, à qual o Império Serrano se filiou quando de sua criação (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 90). Eloi foi o último presidente da Federação, atuando na fusão da mesma com a UGES, para a criação de uma nova entidade, a AESCRJ (Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), que teve vida longa, de 1952 até os anos 2000. Mano Eloi foi vice-presidente desta entidade de 1952 a 1964 (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 84).

No desfile do carnaval de 1946, que selou o destino do Prazer da Serrinha, Mano Eloi estava presente, na posição de julgador (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 67). Após a fundação do Império Serrano, foi presidente da escola em 1960 e 1961, sendo considerado o presidente de honra da agremiação até a data de sua morte, em março de 1971 e dentre tantos nomes marcantes na história da escola, é o de Eloi Antero Dias que dá nome à quadra do Império Serrano, o que demonstra sua importância para a agremiação (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 85).

O Império Serrano nasceu após o carnaval de 1947 e em verdade nem se pode dizer que teve ascensão meteórica, pois já nasceu no topo: foi campeã logo no primeiro desfile, com o enredo *Castro Alves*. A agremiação seria apadrinhada<sup>30</sup> pela Portela após o carnaval, mas o fato de ter superado a futura madrinha, que vinha de um heptacampeonato consecutivo, abalou a relação entre as duas escolas, criando uma rivalidade que só se tornou menor nos últimos anos (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 93) com a presença menos frequente do Império no Grupo Especial nas últimas duas décadas<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> A *Tribuna Popular* foi um jornal criado em 1945, que servia como porta-voz do PCB, ao lado da *Voz Operária*. (GUIMARÃES, 2001, p. 157)

<sup>30</sup> É tradição que uma escola de samba nova procure uma escola tradicional para lhe apadrinhar. A Mangueira é madrinha do Salgueiro, por exemplo.

<sup>31</sup> Nos últimos dez carnavais o Império só esteve no Grupo Especial em 2018 e 2019, ficando em último lugar nos dois anos.

O Império se estruturou rapidamente, vencendo nos seus 4 primeiros desfiles e trouxe diversas inovações para o carnaval, como o posicionamento da bateria no meio do desfile, a vestimenta da comissão de frente, a divisão do desfile em alas (VALENÇA, R.; VALENÇA, S. 2017, p. 108). O próprio contato com o porto é apontado como fator de influência para que os componentes da escola tivessem um maior intercâmbio com outras culturas, facilitando a introdução de algumas dessas inovações, como o uso do *zoot suit*, traje característico dos negros do Harlem nova-iorquino formado por paletós compridos, calça larga de boca estreita e chapéus de aba que, ao ser usado pela ala Amigos da Onça, causou grande efeito, popularizando-se como traje típico do sambista (LOPES; SIMAS, 2015, p. 274). A ligação do Império com a militância sindical e a democracia é reforçada em diferentes narrativas, como no próprio *Dossiê das Matrizes do Samba*, documento de candidatura do samba ao título de patrimônio nacional, em 2007, proposto pelo Centro Cultural Cartola (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2007, p.95). A experiência da organização sindical pode ter influenciado no sucesso do Império até mesmo em fatores financeiros: o fato de terem empregos regulares no porto pode ter contribuído para uma maior facilidade em conseguir recursos, conforme o depoimento do jornalista Irênio Delgado, usado na sinopse do carnaval de 2001:

“Em 1947 - conta Irênio Delgado [portuário e jornalista, ligado também às escolas de samba] – o Elói era um dos presidentes do Sindicato da Resistência. Naquela época existia uma função na fachada do cais, junto aos armazéns de descarga de navios. Era o fiscal de plataforma. Ganhava não por uma pessoa, mas o total equivalente a tantos ‘ternos’ que fiscalizasse. Ternos eram os grupos de homens. Se trabalhasse com cinco ternos, ganhava por cinco homens. Esse cargo era disputadíssimo dentro da Resistência. O Elói resolveu só dar tal função a quem morasse em Vaz Lobo e fosse participante do Império Serrano. O escolhido era obrigado a doar o equivalente a um terno para a escola de samba. Aí começou a entrar dinheiro e o Império pôde seguir com aquela força toda” (NASCIMENTO, 2000 *Apud* GUIMARÃES, 2001, p. 189)

Além de Mano Eloi, outros personagens tiveram atuação destacada no Império e eram trabalhadores do porto: Aniceto do Império, fundador da agremiação, trabalhador do cais por três décadas (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 113), grande compositor do gênero de samba partido-alto, sobrinho de Hilário Jovino (ARANTES, 2010, p. 185); José do Nascimento Filho, fundador, marido de Tia Eulália, empregado filiado à Resistência (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 39) ; Antônio dos Santos, o Mestre Fuleiro, fundador, diretor de harmonia, trabalhador do porto (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 90); Mano Décio da Viola, principal compositor de samba-enredo da escola, ao lado de Silas de Oliveira (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 90); João de Oliveira, o João Gradim, fundador, irmão de Eulália, Maria do Jongu e Sebastião Molequinho, genro de Mano Eloi e primeiro presidente da agremiação, de (1947-51) (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 101); Hugo

Pinto, o Hugo Mocarongo, presidente da escola (1953-55), trabalhador no porto desde 1941, membro da Resistência (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 109); Zacarias da Silva Avelar, fundador, presidente da agremiação por dois períodos (1956-57 e 1964-68) e do conselho deliberativo por seis anos na década de 1980, trabalhador portuário entre 1945 e 1978 ((VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 118); Sebastião Molequinho, fundador, idealizador, compositor, presidente (1958-59 e 1968-70) (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 90); Irênio Pereira Delgado, presidente da Federação Brasileira das Escolas de Samba (1949-51), militante da imprensa e embarcador conferente da Administração do Porto, onde entrou em 1933, aos dezoito anos, e se aposentou (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 92).

Entre 1947 e 1970, apenas durante cinco anos o Império não teria um trabalhador do porto como presidente: o sambista Manula foi presidente no ano de 1951, tendo como vice Hugo Mocarongo, e Alfredo Costa, o ex-presidente considerado autoritário do Prazer da Serrinha, na época já extinto, foi presidente em 1957 e 1962-63, liderando uma junta governativa formada em maioria por portuários: Gradim, Molequinho, Mano Décio, Mocarongo, Alfredo Costa e João Fabrício.

Mais do que simplesmente ter sido fundado por um grupo de trabalhadores do porto, sindicalizados, o Império encontrou na liderança desse grupo de pessoas o caminho que o levou às vitórias. Ao longo de sua história, o Império se apropriou desta memória, adotando o termo “resistência”, que apareceria em diversos sambas de seu cancioneiro, ajudando a construir uma identidade da escola que levasse em conta a experiência de seus fundadores. Ao longo do tempo, mesmo em momentos em que não cita a origem, o Império apresentou enredos que tocam a temática da resistência, da igualdade e do protesto. Sobre o processo de construção das memórias, discorreremos no próximo capítulo, com atenção especial a *O Rio corre para o mar*, samba-enredo do carnaval de 2001.

## 4 “SOU RESISTÊNCIA, SOU IMPÉRIO SIM SENHOR”<sup>32</sup>

### 4.1 Os desafios do compositor na construção do samba-enredo

Neste capítulo, será abordada a influência da classe social e categoria profissional de seus fundadores (trabalhadores do porto, sindicalizados) para a construção da identidade do Império Serrano, a partir, principalmente de algumas temáticas recorrentes de enredos da escola, culminando com o samba-enredo de 2001. Também será abordada a possibilidade do uso do samba-enredo para a construção do conhecimento histórico em sala de aula, o que pressupõe falarmos sobre a construção dos enredos das escolas de samba ao longo do tempo e do processo de construção de um desfile, já que tal processo quase sempre ocorre através da operação de ferramentas que o historiador também usa.

Para criar um samba-enredo é necessário, via de regra, elaborar uma pesquisa, ainda que mínima, que dará suporte à construção de uma narrativa sobre algum acontecimento, biografia ou um tipo de manifestação cultural que será o enredo da escola no desfile. É interessante notar que o agente dessa pesquisa mudou ao longo do tempo: no início, a escola definia um tema e cabia aos compositores pesquisarem<sup>33</sup> para construir a letra do samba-enredo, um raro gênero *épico* (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 9-10) que contraria a tendência da música popular mundial. No documentário *Samba-enredo* (IGLESIAS, 2007), Aluizio Machado, compositor importante da história do Império, explica as mudanças pelas quais passou como compositor:

Porque antigamente não tinha sinopse... Dava um tema: “o tema é esse” e a gente ia pra biblioteca pesquisar, quem tivesse livro pesquisava em casa e criava ou então criava por conta própria. Hoje não. Hoje vem 10 laudas, explicando o que que quer... Parte um, parte dois, parte seis, tipo uma redação. Cada um recebe aquela sinopse. Aí desenvolve e depende da verbalização de cada um, da criatividade... Porque você não vale “tu” copiar as palavras que “tá” ali na sinopse. Você tem que criar! Além de criar, você tem que ter o poder de síntese. (MACHADO, 2007, *Apud*: IGLESIAS, 2007, entre 5 min. e 6 min.)

Exercitando o poder de síntese que mencionou, Aluizio fala sobre as consequências de diversas mudanças que influenciaram a feitura dos sambas-enredo. Uma delas é o tema dos enredos. Se os primeiros enredos, em tempos de Estado Novo e redemocratização pós-Vargas, eram muitas vezes biográficos ou sobre um determinado acontecimento, com algum teor nacionalista-ufanista (FARIAS, 2002, p. 30) e fortemente influenciados por uma visão

<sup>32</sup> Trecho de *O Rio corre para o mar*, samba-enredo de 2001 do Império Serrano, de Arlindo Cruz, Mauriçã, Carlos Sena e Elmo Caetano.

<sup>33</sup> Com a melodia pronta, Silas de Oliveira se valeu de um livro da primeira série ginásial de sua filha para construir a letra de Exaltação a Tiradentes, samba-enredo do Império de 1949, um dos mais antigos ainda lembrados. (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 92)

positivista da história, repleta de datas, nomes completos<sup>34</sup> e informações desse gênero, posteriormente houve uma variedade maior, a partir do momento em que as escolas já conquistavam apoio da mídia e não precisavam agradar tanto ao poder público (décadas de 60 e 70), permitindo a presença de temas mais populares, ligados ao folclore, às culturas negra e indígena<sup>35</sup>.

Outra influência é a emergência da figura do carnavalesco, que se deu a partir da década de 1960, com Fernando Pamplona e seus pupilos no Acadêmicos do Salgueiro (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 245). O Império, por exemplo, teria um carnavalesco no sentido que temos hoje apenas a partir do carnaval de 1971: Fernando Pinto (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 183), campeão pelo Império Serrano em 1972 e com a Mocidade Independente em 1985. Assumindo a função de confeccionar fantasias e alegorias, o que anteriormente era feito pelos próprios componentes (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 243), o carnavalesco é “figura central na arquitetura do sonho levado por cada agremiação à Avenida” (DAHORA, 2019, p. 23). Ele projeta o desfile da escola em todo seu conjunto, influenciando em quase todos os quesitos<sup>36</sup>.

O papel do carnavalesco está associado a um processo de racionalização do projeto dos desfiles, que por sua vez também se associa a uma determinada lógica de produção cultural:

Os carnavalescos tornam-se profissionais que induzem dentro da estrutura organizacional das escolas de samba uma outra forma de racionalização de sua produção. Esse processo não ocorre à margem ou de forma autônoma, ele está inserido em um contexto mais geral de consolidação de uma indústria cultural no Brasil e de um mercado de bens simbólicos. É a partir de uma nova lógica de produção cultural relacionada à massificação e à busca por retorno comercial que estes agentes se tornam fundamentais na reconfiguração hierárquica desses espaços sociais. (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 246).

Outra face da mesma lógica foi a entrada do samba-enredo no mercado fonográfico, de rádio e de televisão. Este pode ter sido um fator para o encurtamento dos sambas e a

---

<sup>34</sup> O samba-enredo do Império Serrano em 1951, que comemorava os 61 anos da República, cita em ordem cronológica o nome de nada menos que oito presidentes da República. (LOPES; SIMAS, 2015, p. 260)

<sup>35</sup> É difícil imaginarmos uma escola de samba desfilando nos dias de hoje com um tema como Conferência de São Francisco, uma importante reunião diplomática internacional, enredo do desfile que selou o destino do Prazer da Serrinha, em 1946. Os temas geralmente têm um recorte cronológico maior, talvez pela necessidade de preencher cerca de 30 fantasias de ala mais quase uma dezena de alegorias, consequência do crescimento do número de desfilantes para mais de 4000, nos anos 90.

<sup>36</sup> Escreve ou supervisiona a sinopse do **enredo**, que direciona a narrativa do **samba-enredo**; projeta e supervisiona confecção de **fantasias** e **alegorias**; é o maior responsável pelo **conjunto** da agremiação; a partir da década de 90, com as **comissões de frente** coreografadas e integradas ao enredo, o quesito passou a ter interferência maior do carnavalesco. Os outros quesitos são **bateria**, **mestre-sala e porta-bandeira**, que julgam a apresentação individual desses elementos, mas cujas notas incluem as fantasias, também criadas pelo carnavalesco, e **harmonia** (julga o canto da escola) e **evolução** (julga o ritmo dos componentes da escola na avenida), quesitos que também são influenciados pelo carnavalesco, na medida em que roupas pesadas e quentes podem atrapalhar.

popularização do refrão (SOUZA, 2018, p. 221-251), especialmente a partir do sucesso dos sambas de Martinho da Vila, que usou características de partido alto e até refrão de ciranda nos cinco sambas que fez na Vila Isabel entre 1967 e 1972 e os títulos do Salgueiro em 1969 (“*zumzumzum zumzumzum, capoeira mata um*”) e 1971 (“*pega no ganzê, pega no ganzá*”) este último cantado em blocos e estádios ao redor do mundo até hoje. Além de refrões mais populares, os enredos também se tornaram mais próximos da cultura popular, algumas vezes se associando ao cotidiano do sambista, como o enredo da Em Cima da Hora de 1984, que fala sobre o cotidiano do trabalhador em sua jornada ao trabalho a bordo de um trem urbano. De fato, na década de 80, tivemos muitos enredos críticos<sup>37</sup>: “o texto do samba-enredo, nem sempre de qualidade, muitas vezes está comprometido com o seu tempo, mostrando os anseios do povo brasileiro ou fazendo crítica social” (FARIAS, 2002, p. 33)

Com a emergência dos carnavalescos, as narrativas se tornaram mais complexas, havendo enredos ficcionais, não mais baseados em fatos históricos, mas a partir de uma criação do carnavalesco: Joãozinho Trinta se tornou especialmente conhecido por criar enredos com essa característica, como no Salgueiro em 1975, *As Minas do Rei Salomão*, em que defendia que tais lendárias minas se encontravam no Brasil. Surgiram também temas genéricos, como a loucura, o corpo humano, a origem do universo, o sol (FARIAS, 2002, p. 30). Eram dois tipos de pressão sobre o compositor de samba-enredo: de um lado a necessidade de fazer um samba popular, que tocasse em rádios, que fosse de fácil aprendizado para os mais de 4000 componentes da escola e para o público e, para isso, deveria ser curto; e, de outro lado, a necessidade de ser fiel a uma narrativa construída por outra pessoa<sup>38</sup>, geralmente complexa, promovendo um diálogo com a sinopse do enredo. Os dois movimentos fizeram com que a capacidade de síntese de um compositor fosse grande virtude para o sucesso nas escolhas de samba, como citado por Aluizio Machado (2007, *Apud*: IGLESIAS, 2007, entre 5 min. e 6 min.). Intérprete da Mangueira de 1952 a 2006, conhecido por belo timbre de voz, o sambista Jamelão ilustra as tensões decorrentes dessas pressões:

O segredo está na letra; se ela não for boa, se o povo não entender, não adianta nada; o samba não decola. O problema hoje é que esses carnavalescos ficam inventando

<sup>37</sup> São palavras de sambas-enredo da década de 80: inflação, cruzado, dívida externa, FMI, Funabem, marginalizado, preconceito social, constituição, como exemplo.

<sup>38</sup> “Buscando adequar a letra do samba ao tema, os compositores devem promover um constante diálogo com a sinopse, num jogo de linguagens que permita comunicar eficazmente o enredo. Normalmente o carnavalesco complementa as informações da sinopse do enredo por meio de reuniões, esclarecendo eventuais dúvidas e fazendo recomendações aos compositores” (BARBOSA, J., 2007, p. 1507-1508). Acrescento, baseado em experiência própria, que a depender de um nível de intimidade do compositor com o carnavalesco, esses encontros se assemelham a reuniões de orientação para publicações acadêmicas.

assunto, o compositor faz uma letra rebuscada e aí o povo não entende nada, parece até inglês. (JAMELÃO, 1998 *Apud* FARIAS, 2002, p. 32)

Inserindo mais um ator nesse jogo de mediações da construção narrativa, a partir da década de 90, e com mais intensidade nos anos 2000, surgiu o enredo patrocinado. Como a veiculação de qualquer marca durante o desfile é proibida pelo regulamento, o modelo de patrocínio de uma escola de samba é diferente de outras formas de arte: em linhas gerais, quando uma empresa patrocina uma escola, a agremiação faz do produto do patrocinador o seu enredo. Iogurte, chocolate, shampoo, calçados ou cidades, estados e países se tornaram enredos através de patrocínios do poder público e de marcas como Danone e Pantene. Como é relativamente difícil fazer um carnaval inteiro sobre um tema de fraca argumentação como o iogurte ou o shampoo, a solução é realocá-los em uma categoria mais geral. Se a entrada do carnavalesco retirou alguma autonomia dos compositores, a entrada dos patrocínios reduziu a autonomia dos carnavalescos, que muitas vezes são obrigados a trabalhar com um enredo imposto pela direção da escola. Muitos dos enredos patrocinados são tratados então numa perspectiva de longa duração, com começo na Antiguidade, passagem por Idade Média, Renascimento, América, até os dias atuais<sup>39</sup>.

Para o compositor, estabelece-se a necessidade de escrever em cerca de 30 versos, que é o tamanho médio dos sambas atuais, um recorte de milênios de história da civilização, ainda buscando despertar algum sentimento de identidade dentro da comunidade da escola, para que o samba seja cantado por seus integrantes. Uma ferramenta muito usada para a construção de uma identidade é a memória: da localidade da agremiação, dos grandes ícones da escola, dos sambas compostos por esses ícones, de valores dos quais as escolas se apropriam. Sobre o valor da memória, podemos beber da fonte de Michael Pollak (1989, p. 9):

Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações, etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis.

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso dos Estados), eis as duas funções

<sup>39</sup> Com alguma dose de boa vontade, é possível localizar as origens de qualquer prática cultural e qualquer produto que consumimos hoje em alguma das civilizações antigas, que permitem cenários e fantasias mais belos ao carnaval. Como exemplo, a Porto da Pedra, que teve patrocínio da Danone em 2012, abordou a história do leite, desde seu papel na Grécia Antiga, mencionando também a Via Láctea. Já a Vila Isabel, em 2011, preferiu falar de mitos e histórias relacionados ao cabelo: Medusa, Sansão, Rapunzel, até os dias atuais.

essenciais da memória comum. Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência. (...) O que está em jogo na memória é também o sentido de identidade individual e do grupo.

Portanto, a memória age no sentido de conformar identidade, coesão e pertencimento. A letra do samba-enredo é uma das vias de acesso à construção da identidade de uma escola, mas não a única. A questão da territorialidade sempre foi importante nas escolas de samba, aparecendo, por exemplo, na nomenclatura das agremiações: União *da Ilha*, Estação Primeira *de Mangueira*, Prazer *da Serrinha*, Unidos *da Tijuca*<sup>40</sup>. A identidade aparece inicialmente em relação às cores, já que as fantasias eram basicamente apenas nas cores da agremiação (FARIAS, 2014 *in* FABATO *et al.*, 2014, p. 22-23). Também são elementos de identificação o símbolo de cada escola, que geralmente expressam valores positivos como a águia altaneira da Portela, a elegância do pavão da Unidos da Tijuca, o poder da coroa de Vila Isabel, Império Serrano e Imperatriz e tantos outros<sup>41</sup>. Com o tempo, também as baterias ganharam apelidos, como a Furiosa, do Salgueiro, ou a Não Existe Mais Quente, da Mocidade<sup>42</sup>.

As estéticas e temáticas dos enredos com os quais as escolas fizeram sucesso acabaram também se incorporando à identidade das agremiações<sup>43</sup>. Veremos à frente que essa afirmativa é verdadeira também para o caso do Império Serrano. Por fim, outro elemento de identidade são os grandes baluartes da agremiação, os sambistas, já falecidos ou não, que fizeram a história da escola e que são sempre lembrados, através de sua obra ou de citações ao nome: Cartola, Nelson Cavaquinho e tantos outros, na Mangueira; Natal, Clara Nunes, Paulo da Portela e tantos outros, na Portela; Silas de Oliveira, Dona Ivone Lara, e outros mais no, Império. Cada escola cultua seus ídolos. É comum encontrarmos versos da obra desses artistas sendo aludidos em sambas-enredo das escolas, ou mesmo citações diretas<sup>44</sup>.

É importante pontuar que todos esses elementos de identidade estão relacionados à dimensão e ação humana e, com a profissionalização dos integrantes das escolas que defendem

---

<sup>40</sup> Percebamos que os mais antigos membros da União da Ilha chamam a escola pelo nome União, e não pelo nome de Ilha, como fazem os mais jovens. Os nomes dessas agremiações eram Estação Primeira, União, Prazer e Unidos, e a inclusão do nome do bairro é um elemento de diferenciação.

<sup>41</sup> As escolas estabelecem diferentes graus de relação com seus marcos identitários. Nem sempre a coroa da Vila Isabel está presente no carro abre-alas, mas a águia da Portela é indispensável.

<sup>42</sup> A própria “batida” dos instrumentos em cada bateria é diferente das outras. O ouvinte com experiência na área é capaz de identificar as baterias das grandes escolas numa audição cega, só pelo ritmo e afinação dos instrumentos.

<sup>43</sup> O Salgueiro, por exemplo, é frequentemente relacionado aos enredos de temática negra, ao passo que a Mangueira é identificada com enredos biográficos - Braguinha, Caymmi, Drummond, Chico Buarque e Maria Bethânia, apenas na Era Sambódromo – com os quais foi campeã diversas vezes.

<sup>44</sup> Nessa relação, temos peculiaridades como o caso da Vila Isabel, que se apropria da memória de Noel Rosa, falecido em 1937, nove anos antes da fundação da escola.

questos - carnavalesco, cantor, mestre-sala e porta-bandeira, mestre de bateria e os compositores, remunerados pelos direitos autorais - , houve um intercâmbio intenso entre as escolas, que em certa medida as padronizou. Um mestre de bateria que sai de uma agremiação para outra pode levar características - e mesmo ritmistas de confiança - no processo, e tais mudanças serão objeto de mediações e negociações, podendo ser bem aceitas pelos demais integrantes da escola ou não. Um carnavalesco que muda de escola pode procurar adaptar seu estilo à escola nova ou optar por não mudar, por exemplo. Isso faz com que esses elementos de identidade baseados no toque da bateria e na estética dos enredos sejam mais maleáveis do que aqueles baseados em grandes baluartes<sup>45</sup> e cores e símbolos.

Numa posição de menor autonomia que todos esses profissionais está o compositor de samba-enredo, por ser o único que, ano após ano, submete sua arte a concurso para que ela possa representar a escola. Como os concursos são geralmente abertos, os compositores buscam fazer uma obra que possa atender a todos os critérios da escola: que descreva o enredo abordando todos os setores de maneira poética; que seja razoavelmente curto para que facilite o canto da escola; que tenha uma melodia que seja bonita e fácil de decorar; e que dialogue com os elementos de identidade da escola, para que o samba tenha espontânea e rápida adesão dos integrantes da escola assim que o ouvirem, para apoiarem-no durante o processo de disputa, influenciando a diretoria a escolher a obra.

Em virtude deste último critério, as letras dos sambas-enredo podem ser um excelente meio para discutirmos quais elementos identitários são usados em cada escola, e como as noções de memória se articulam para a construção de uma identidade. Da mesma maneira, temos no histórico dos enredos da escola alguns indícios de como a agremiação se entende. Fazendo esse exercício para o caso do Império Serrano, podemos perceber que questões de liberdade, cidadania e de resistência são temáticas frequentes nos enredos e sambas da escola. A primeira temática a ser mais trabalhada foi a da liberdade, que já nas décadas de 40 e 50 apareceria nos enredos do Império, alternando com as narrativas ufanistas, bem mais comuns na época.

---

<sup>45</sup> Percebamos que, apesar dos grandes baluartes estarem associados às suas agremiações de origem, na condição de ícones do samba como um todo, são homenageados também por outras agremiações, a depender do enredo. Como um exemplo, o último setor do desfile da Imperatriz de 2001, cujo enredo era a cachaça, foi uma homenagem a Carlos Cachça, fundador da Mangueira.

## 4.2 A Liberdade e seus heróis

*Castro Alves*, primeiro enredo da história da escola, em 1948, homenageava o poeta autor de *Navio Negreiro*, que nesta obra denunciava a escravidão, estando, portanto, associado à questão da liberdade do negro (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 88). Em 1949, o enredo foi *Exaltação a Tiradentes*, uma figura associada à liberdade e aos ideais da República. A própria República seria homenageada em 1951, com o enredo *Sessenta e Um Anos de República*, escolhido em homenagem ao recém-eleito presidente Getúlio Vargas<sup>46</sup>. Ainda no tema da liberdade, *Movimentos Revolucionários e Independência do Brasil*, com mais uma menção a Tiradentes, foi o enredo do carnaval de 1962. Tal temática também se alternava com exaltações ufanistas a feitos e heróis militares, casos dos enredos de 1950 (Batalha do Riachuelo), 1955 (Duque de Caxias), e 1960 (Medalhas e Brasões)<sup>47</sup>.

Mas a identificação da escola era maior com o valor da liberdade, como podemos perceber ao analisar a escolha do tema de 1969, quando Sebastião Molequinho, então presidente, pretendia realizar um enredo autobiográfico, sobre os 21 anos da própria escola (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 178). Convencido por seus pares de que o tema não era suficientemente bom para disputar o título, aceitou sugestão do vice-presidente Acir Pimentel de cantar *Heróis da Liberdade*, tema que não deixava de evocar as memórias dos enredos marcantes da escola (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 179). E assim, no primeiro carnaval após a promulgação do Ato Institucional N°5 (AI-5), promulgado pela Ditadura Militar e que oficializava a censura e permitia ao estado cercear direitos políticos, sociais e civis dos cidadãos, o Império Serrano fez da liberdade seu enredo. Sebastião Molequinho (1969) explica a pronta adesão ao enredo proposto:

Quando foi sugerido o tema *Heróis da Liberdade*, foi aquela unanimidade entre diretores, presidentes de alas, de harmonia e bateria; dedicar seus carnavais aos grandes vultos que por ela pugnaram é uma constante do Império. Um dos maiores cantores da liberdade, Castro Alves, foi a primeira figura da história a ser destacada por nós, em enredo, quando estreamos e arrebatamos o campeonato de samba, em 1948. E *Tiradentes* foi o tema escolhido para o ano seguinte, quando repetimos o feito. Portanto – concluiu - cantar a liberdade não só nos faz bem como tradicionalmente confere títulos (MOLEQUINHO, 1969 *apud*: VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017 p. 174)

<sup>46</sup> Valença e Valença apontam a ligação do Império Serrano com o sindicato dos arrumadores como influência para a escolha desse enredo, já que Vargas era figura de alguma maneira associada à classe trabalhadora. (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 98, 99)

<sup>47</sup> O website *Sambario* tem, na página destinada ao Império Serrano, a transcrição da letra de todos os sambas-enredo da escola, desde 1948. A ferramenta é de grande utilidade para pesquisadores em geral. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=imperioserrano>, acesso dia 27/jan.

Portanto, a liberdade como valor constituinte da identidade da agremiação era algo percebido e defendido por seus próprios componentes. O samba, o último da dupla Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, em parceria com Manuel Ferreira, mereceu atenção do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), especialmente por causa dos versos que antecediam o bis:

Ao longe, soldados e tambores/ Alunos e professores/ Acompanhados de clarim/  
Cantavam assim/Já raiou a liberdade, a liberdade já raiou/ Esta brisa que a juventude  
afaga/ Esta chama que o ódio não apaga/ Pelo universo é a revolução/ Em sua legítima  
razão (OLIVERA; VIOLA; FERREIRA, 1969)<sup>48</sup>.

Apesar de os autores alegarem que os versos não se relacionavam ao presente, podiam ser facilmente associados à situação da França, em 1968, onde os jovens protestavam por liberdade, principalmente na pauta de costumes, ou mesmo à Passeata dos Cem Mil, no Brasil, no mesmo ano. A intervenção do DOPS teve como consequências a troca de uma palavra na letra do samba (a escola foi para a avenida com *evolução*, em vez de *revolução*) e a inquirição de Mano Décio da Viola como subversivo no departamento, fato que foi considerado um dos mais significativos em entrevista biográfica do compositor (VIOLA, 1979 *apud*: VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 177-178). O desfile não obteve o título, mas o samba, que tradicionalmente é o primeiro a ser cantado nos ensaios da escola (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 312), é um dos mais lembrados da história da escola e do gênero.

Curiosamente, a proposta inicial era de que fosse um enredo autobiográfico, que acabou se transformando num enredo sobre a liberdade. Tal episódio mostra como a defesa da liberdade se confundia com a própria história da escola, o que era percebido por seus próprios componentes. Podemos perceber também que a identidade com a pauta da liberdade era mais associada à escola do que seu próprio nome: de 1948 a 1969, nenhum samba da escola citava o nome Império Serrano, que só apareceria no samba de 1971.

### 4.3 “O cidadão e a real cidadania”<sup>49</sup>

Além da preocupação com a liberdade como valor, a busca por cidadania e o acesso a direitos sociais são algo que se observa no Império Serrano a partir da leitura de alguns dos artigos de seu estatuto. No artigo 2º, declarava-se a finalidade da agremiação de prestar

<sup>48</sup> Para ver a letra completa, conferir anexo A.

<sup>49</sup> Trecho do samba-enredo de 1996, *Verás que um filho teu não foge à luta*, de Arlindo Cruz, Aluizio Machado, Beto Pernada, Lula e Índio do Império. Para ver a letra completa, conferir anexo E.

assistência social, financeira e moral aos participantes do Grêmio (BARBOSA, A., 2015b, p. 112). Já no artigo 3º, a proposta é de fundar na sede da escola, “centros de instrução primária, esportiva e recreativa” (VASCONCELLOS, 1991 *Apud* BARBOSA, A., 2015b, p. 112). Entre os órgãos da agremiação, descritos no artigo 21 de seu regimento interno, estão o Departamento de Assistência Social, que tem em suas atribuições a prestação de auxílio-funerário, e os gabinetes médico, odontológico, jurídico e de serviços, todos diretamente subordinados à Presidência da Diretoria (BARBOSA, A., 2015b, p. 112).

Podemos perceber que o estatuto do Império Serrano, apesar de ser uma entidade recreativa, tinha pontos em comum com o estatuto da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café, como: a assistência médica, funeral e jurídica e a preocupação com a instrução (no Império, fala-se em centro de instrução e na Resistência, em jornal-propaganda, biblioteca e fornecimento de aulas de instrução) (ARANTES, 2010, p. 74). Esses pontos são características de entidades de auxílio mútuo, também presentes no estatuto da União de Operários Estivadores e que procuram suprir a ineficiência do poder público. A semelhança desses trechos dos estatutos mostra que os trabalhadores portuários, fundadores do Império, que transitavam e militavam nas esferas associativas sindical e recreativa, levaram as experiências associativas das organizações de classe para as associações recreativas, do ponto de vista tanto formal, quanto organizativo e imaginário<sup>50</sup>. Essa preocupação com o acesso aos direitos sociais apareceria dentro de, pelo menos, dois sambas-enredo da escola, os de 1986 e 1996, sobre os quais falaremos a seguir.

Tendo sido uma das escolas afetadas pela Ditadura Militar brasileira, sofrendo intervenção em uma de suas obras mais marcantes, não impressiona que o Império fosse uma das escolas a comemorar o fim do regime, no carnaval de 1986, com o enredo *Eu Quero*. O enredo é dos carnavalescos Renato Lage e Lílian Rabello e o samba, de Aluizio Machado, Luiz Carlos do Cavaco e Jorge da Nóbrega<sup>51</sup>, era de forte teor político-social, comum no fim da década de 80. Citava alguns dos direitos sociais mais básicos. Abordava desde a pureza do ar - o samba é um dos primeiros a tratar da ecologia- , até o fim da fome no país (“*quero nosso povo bem nutrido*”); fim da violência e preocupação com as pessoas em situação de rua (“*quero paz e moradia*”); salários dignos (“*chega de ganhar tão pouco*”); acesso à educação de qualidade

---

<sup>50</sup> “Dessas semelhanças em torno de um padrão que sequer pode ser definido como nacional, podemos deduzir que as sociedades recreativas e/ou carnavalescas eram, inclusive na sua forma de organização e estruturação formal, sociedades de trabalhadores tanto quanto as sociedades com caráter de resistência ou sindical, ainda que construídas a partir de outras características e necessidades da classe.” (ARANTES, 2010, p. 190)

<sup>51</sup> O samba está anexado aqui (anexo C).

(“*quero me formar bem informado*”); acesso também à saúde (“*se por acaso alguma dor que o doutor seja doutor*”) (MACHADO; CAVACO; NÓBREGA, 1986). O samba também não deixou de apontar que foram vinte anos de retrocesso, mas apresentava uma mensagem otimista, de um povo que vencera uma ditadura e depositava esperanças na democracia, ou em “Dona Liberdade”, como citado.

Dez anos depois, em 1996, o Império Serrano fez uma homenagem ao sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, uma importante voz na luta contra a Ditadura Militar, mesmo no exílio, e que na década de 90 passara a se dedicar às causas da reforma agrária e do combate à fome. *Verás que um filho teu não foge à luta* é um dos sambas mais conhecidos da década de 90, de autoria, entre outros, de Aluizio Machado e Arlindo Cruz (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 305). A obra tem diversas passagens marcantes, como o refrão central, que faz alusão à reforma agrária: “*Quero ter a minha terra / Meu pedacinho de chão (meu quinhão) / Isso nunca foi segredo / Quem é pobre está com fome / Quem é rico está com medo*” (CRUZ et al., 1996). Cidadania, democracia, igualdade, dignidade e consciência são palavras que constam na obra, dando o tom da mensagem, que criticava a concentração de renda, (“*quem tem muito quer ter mais*”) e proclamava que “*chegou a hora de mudar*” (CRUZ et al., 1996). O sexto lugar alcançado no carnaval de 1996 foi a última vez em que o Império teve um momento de destaque no Grupo Especial, chegando a sonhar com o título.

#### **4.4 A tradição: múltiplas faces de resistência cultural**

Escola assentada sobre os valores da democracia, nascida como resposta ao autoritarismo de uma agremiação anterior, o Império teve alguma dificuldade em se enquadrar em todo o processo de espetacularização e verticalização dos desfiles. Não por acaso, os últimos dois títulos da escola no Grupo Especial aconteceram em 1972 e 1982, antes da construção do sambódromo, em 1984. Sem a figura de um mecenas centralizador e envolta em disputas políticas frequentes (o processo eleitoral na escola acontece de 3 em 3 anos), a escola perdia espaço para novas agremiações, como Mocidade, Beija-Flor e Imperatriz. Mas o Império cultua e defende a resistência no sentido de manter a tradição e não se curvar a novos tempos. Um exemplo cristalino é *Bumbum Paticumbum Prugurundum*<sup>52</sup>, samba-enredo do campeonato de 1982, de autoria da dupla Aluizio Machado e Beto Sem Braço. O enredo, de autoria de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, foi proposto por Fernando Pamplona (VALENÇA, R.; VALENÇA,

---

<sup>52</sup> O título inusitado se deve a uma onomatopeia usada por Ismael Silva para definir o ritmo de uma escola de samba. (MAGALHÃES; LACERDA, 1982)

S., 2017, p. 237), e se propunha a fazer “uma síntese da história dos desfiles de escola de samba” (MAGALHÃES; LACERDA, 1982), com críticas ao gasto que já se vivenciava no início da década de 80, como se evidencia no último setor da sinopse do enredo, que trata do carnaval da Marquês de Sapucaí:

O super desfile com a super-campeã que naturalmente possui um super-carro repleto de super-mulheres. Nem sempre há um super-samba, mas há o super-gasto. (...) Os enredos vencedores, de históricos e folclóricos, passam a ser fantásticos, quase sempre pouco claros para o povo, mas dando margem a que o todo-poderoso carnavalesco exercite sua imaginação, respaldado em forte esquema financeiro: Nesta parte apresentaremos alas de tal porte que cada componente é uma alegoria irreal. (MAGALHÃES; LACERDA, 1982)

Sintetizado pelos compositores assim: “*Super escolas de samba S. A./ Super alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia*” (SEM BRAÇO; MACHADO, 1982)<sup>53</sup>. O samba, vencedor do Estandarte de Ouro do ano, é mais uma das obras do Império que são lembradas nas listas de melhores do gênero.

Em 1992, esse sentido da resistência também apareceria no desfile do segundo grupo, após o Império ter sido rebaixado em 1991. Em um momento de dificuldade, a opção da diretoria foi buscar um enredo autobiográfico, com um samba que destacava a importância da escola na constituição das escolas de samba, como anunciava: “*Vimos cantar, sambar, mostrar, provar a nossa tradição/ Pouca coisa não vai nos jogar no chão*” (SEM BRAÇO; MAURIÇÃO; JANGADA, 1992). O samba<sup>54</sup>, de Beto Sem Braço, Jangada e Mauriçã, citava alguns feitos do Império: desde a introdução do agogô na bateria, passando pela inclusão do primeiro destaque e os quatro títulos consecutivos nos quatro primeiros desfiles. O refrão principal dizia (*Do samba, sou expoente / Abra meu livro pois tu sabes ler*) (SEM BRAÇO; MAURIÇÃO; JANGADA, 1992) e por isso é de grande importância para trabalharmos a circularidade de ideias entre os meios acadêmico e popular, dos quais o carnavalesco e, em última instância, o compositor são mediadores. O livro em questão, segundo o compositor Beto Sem Braço, era o próprio *Serra, Serrinha, Serrano*, que tem sido tão referenciado neste trabalho e cujo título inspirou o samba-exaltação homônimo de Roberto Ribeiro e Toninho Nascimento<sup>55</sup>. Tais citações, por dois dos maiores nomes do cancionário imperiano mostram como a obra de Valença e Valença circulou e foi apropriada e ecoada na voz dos compositores, representantes dos artistas populares. Como salientado por Pollak (1989, p. 11):

<sup>53</sup> Para a letra completa da obra, conferir anexo B.

<sup>54</sup> A integralidade do samba é o anexo D.

<sup>55</sup> A primeira edição do livro é de 1981, e a segunda, atualizada, de 2017. (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 24),

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro.

Percebamos que o uso da palavra “provar” no samba de 1992 mostra como a tradição aqui é usada para conferir legitimidade. O samba de 1993 (*Império Serrano, um ato de amor*), ainda no grupo de acesso, também teve um caráter de auto-exaltação, mas usando de outras ferramentas para ativar a memória e a identidade da escola (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 291). Tal identidade foi pensada a partir principalmente dos desfiles campeões (são citados os de 1972 e 1982) e os sambas marcantes, como *Aquarela Brasileira* (1964 – este é um dos sambas mais lembrados de todos os tempos) e o samba-exaltação *Menino de 47*, de Nilton Campolino e Sebastião Molequinho. Se, em 1992, o terceiro lugar no Grupo de Acesso não foi o suficiente para ascender ao Grupo Especial, em 1993, o segundo lugar foi o suficiente para a escola subir de novo.

#### **4.5 O Rio corre para o mar - Resistência, identidade e origens**

O Império Serrano enfrentou dificuldades a partir da década de 90, alternando rebaixamentos ao Grupo de Acesso (1991, 97 e 99) e retornos ao Grupo Especial (93, 98 e 2000). Desfilando novamente na elite em 2001, escolheu um enredo rico sobre a região portuária, importante para o nascimento não apenas do samba, mas também da própria escola, como vimos no segundo capítulo. Do enredo, surgiu o samba-enredo campeão do Estandarte de Ouro daquele ano, transcrito abaixo:

##### **O Rio Corre Para o Mar**

Compositores: Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Sena e Elmo Caetano

Amor, vem ver o mar  
 Vem contemplar o meu Rio  
 Agô mãe Iemanjá, só de pensar dá arrepio  
 Meu Rio tem tanta beleza  
 E a natureza sempre nos abençoou  
 Sou carioca da gema, sou resistência  
 Sou Império, sim sinhô  
 Abriu o porto ioiô, é porta aberta iaiá  
 É o comércio, é o progresso da cidade  
 E a cidade cresceu, o mundo então conheceu  
 O berço da felicidade  
 Toda ladeira cantou, a freguesia sorriu  
 A velha praça inteira aplaudiu

**E assim nasceu a estiva  
 O primeiro sindicato do Brasil**

**Entre revolta de dor  
 E um canto negro de fé**

**O nosso povo exportou samba no pé**

Axé minha Guanabara, recanto mais doce do mar  
 Tão doce que trouxe a indústria  
 E fez o turista se apaixonar (na Praça Mauá)  
 Hoje a "Noite" é bem mais quente, não é mais  
 Um inocente arranha-céu, oi  
 Torre de babel que vive em paz  
 Já ancorou mais um navio  
 E eu sou confidente desse cais  
 Orgulho e tradição do Rio

**Avisa aos navegantes que o Império vem aí  
 Olha, o bicho vai pegar a poeira vai subir  
 É arte, é cultura, é talento original  
 Hoje tem festa no planeta carnaval**

Para entendermos melhor as referências da letra do samba, é preciso entender como se deu o processo de gestação desse enredo. Apesar de não ter configurado o caso típico do patrocínio de escola de samba (ou seja, quando a escola faz do produto do patrocinador um tema), a escolha desse enredo teve participação da iniciativa privada. O barracão do Império, assim como a maioria dos barracões das escolas de samba no final da década de 90 e início dos anos 2000, se localizava em um galpão desativado do complexo portuário, relativamente próximo a Marquês de Sapucaí (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 325). O prédio pertencia à Companhia Docas do Rio de Janeiro, mas estava em situação precária, necessitando de reformas, especialmente na parte do telhado, que a agremiação, recém-chegada de volta ao Grupo Especial, não tinha como custear (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 326). A presidente do Império, Neide Coimbra, fez contato com o presidente das Docas, o senhor Ayrton Xavier, que concordou em fazer as reformas, mas se queixou que o porto carioca não tinha sido enredo de escola de samba, mesmo hospedando algumas agremiações (VALENÇA, R.; VALENÇA, S., 2017, p. 326).

Dessa sugestão nasceu o enredo *O Rio corre para o mar*, desenvolvido pela comissão de carnaval composta por Ernesto Nascimento, Actir Gonçalves e Sylvio Cunha, com pesquisa de Marcos Roza (NASCIMENTO; CUNHA; GONÇALVES, 2000). O enredo de seis páginas se iniciava com a questão geográfica da Baía de Guanabara e a beleza natural. Prosseguia com a Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808 e falava do projeto de modernização do engenheiro negro André Rebouças, em 1875 (NASCIMENTO; CUNHA; GONÇALVES, 2000). Na sinopse, foi abordada a importância da Sociedade de Resistência e sua ligação com o rancho Recreio das Flores:

Companhia dos Pretos - a mitológica Resistência, como ficou conhecida, era ainda o primeiro Sindicato liderado por negros no Brasil. Sindicato negro, que além das reivindicações da categoria, fazia carnaval, organizou o primeiro Rancho da zona

portuária: o Recreio das Flores, que desfilava no antigo largo da Prainha (hoje Praça Mauá) (NASCIMENTO; CUNHA; GONÇALVES, não paginado., 2000)

A ligação da Resistência com o Império seria destacada nas passagens seguintes, nas quais, podemos perceber a recorrência a alguns elementos de identificação da escola, como a introdução de alguns instrumentos na bateria, já citados no samba-enredo de 1992.

Foram os remanescentes da Companhia dos Pretos, "Seu" Eloy Antero Dias, Sebastião Molequinho, e outros que levaram adiante a tradição dos negros portuários, fundando em 1947 a Escola de Samba Império Serrano, uma Escola, que ao longo de sua trajetória deixou marcas irreversíveis, como, por exemplo, foi a primeira a se organizar em alas com função definida dentro do enredo, introduzindo novos instrumentos de percussão nos desfiles das Escolas de Samba, e deixando para a posteridade os mais belos sambas que a história do carnaval já conheceu. Em termos gerais, *o Império Serrano, como a Companhia dos Pretos, representou e representa a resistência negra, a classe portuária, o porto de embarque do Samba Tradicional.* (NASCIMENTO; CUNHA; GONÇALVES, 2000, não paginado, grifo nosso)

Depreende-se do texto que o sentido de resistência é amplo, evocando tanto a origem da escola quanto a sua postura de defesa de suas tradições e valores, que já vinha sendo tão presente no cancioneiro do Império Serrano, como já demonstrado. Ou seja, mesmo que nos sambas anteriormente citados não houvesse uma referência explícita à Resistência, o enredo de 2001 expressa uma continuidade, pois os valores anteriormente colocados estão em conformidade com a origem sindical de seus fundadores: a defesa da liberdade e da coletividade frente ao autoritarismo, a reivindicação de cidadania plena e de igualdade e a defesa da escola de samba comunitária, ligada às tradições negras ante o poderio financeiro e a espetacularização dos desfiles. Recorrendo novamente a Pollak (1989, p. 11):

Toda organização política, por exemplo - sindicato, partido etc. -, veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma. Ela não pode mudar de direção e de imagem brutalmente a não ser sob risco de tensões difíceis de dominar, de cisões e mesmo de seu desaparecimento, se os aderentes não puderem mais se reconhecer na nova imagem, nas novas interpretações de seu passado individual e no de sua organização.

O Império é a agremiação que tem legitimidade para abordar a história do sindicato, porque, ao contar esta história, está se olhando no espelho e falando de si: fala com propriedade, portanto. E essa propriedade foi percebida não apenas pelas famílias de portuários que deram esteio ao Império, mas ecoou até mesmo fora do Rio de Janeiro. Na transmissão do desfile, realizada pela Rede Globo de Televisão, os comentaristas informam que o desfile contou com a participação de sindicalistas de Recife, onde foi fundado o primeiro sindicato de estivadores do Brasil, em 1891<sup>56</sup>. Eles se referem à União Beneficente de Estivadores, fundada em 1891,

<sup>56</sup> Podemos encontrar a íntegra da transmissão do desfile, realizada pela Rede Globo de Televisão, ao vivo, por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY> A informação é dada pela comentarista Glória Maria aos 30:21 (CARNAVAL GLOBELEZA, 2001).

primeira associação da categoria dos estivadores do país, associação que guarda semelhanças com a União de Operários Estivadores do Rio de Janeiro, pois tinha como finalidade a organização da categoria, que sofria com os mesmos problemas do sistema de contratação de mão-de-obra que levaram à criação da associação carioca (SILVA, 2019, p. 15-16). Como guardava semelhanças com a União (Rio de Janeiro), conseqüentemente também tinha elementos de identificação com o Império Serrano: o estatuto da União (Pernambuco) também mencionava a intenção de proporcionar aulas de instrução, uma biblioteca e jornais de propaganda, intenção esta que, como vimos, faz parte do estatuto do próprio Império.

Quando o Império Serrano dá protagonismo à classe portuária, apresentando-a como agente da história, ele dá um passo no sentido de vencer o esquecimento. Sobre o poder da memória e do esquecimento, fala Le Goff (1990, p. 427):

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

A integração de estivadores de Recife, uma cidade distante e com uma cultura carnavalesca distinta do Rio de Janeiro, no desfile do Império Serrano mostra que a homenagem, num desfile com transmissão televisiva internacional, era importante não apenas para os trabalhadores portuários do Rio de Janeiro, mas para os trabalhadores portuários do Brasil, em geral.

O enredo também abordava a Revolta da Vacina (1904), que fez da Gamboa palco das barricadas, e a Revolta da Chibata (1910), ambas geradas como reação ao autoritarismo das primeiras décadas da República que se manifestava, em última instância, em domínio sobre corpos majoritariamente negros (NASCIMENTO; CUNHA; GONÇALVES, 2000). A identificação da região como Pequena África também foi usada na sinopse do enredo, que citava a importância dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo para o nascimento do samba. Tia Ciata, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Donga e Pixinguinha foram citados nominalmente. O papel do Porto no desenvolvimento da cidade também foi abordado, bem como as diferentes mercadorias predominantes em cada época (café, minério, etc). Houve menções também ao processo de trocas culturais, já que o porto é local de chegada de turistas, especialmente no Pôr Mauá. Foi abordada também a questão arquitetônica, já que o edifício A Noite, sede da Rádio Nacional, foi o primeiro arranha-céu da cidade. Por fim, no setor *planeta carnaval* a escola

reivindicava a criação de um espaço cultural permanente voltado ao carnaval das escolas de samba na região portuária.

Os compositores não se esforçaram em descrever em detalhes todos esses aspectos, mas deram grande destaque à identificação do Império com a resistência, também de uma maneira ambígua, dando margem à interpretação de que a identificação se dá tanto com a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café, quanto com o viés de resistência cultural. Vimos no primeiro capítulo que havia diferenças entre carregadores e estivadores, mas na letra do samba-enredo, bem como no texto da sinopse, as duas categorias se confundem, até pela proximidade de suas funções. Percebemos como os autores do samba buscaram, em diversas passagens, lidar com a valorização de uma identidade da escola, através de palavras que representem tais valores: resistência, estiva, samba no pé, orgulho, tradição, arte, cultura, talento original.

Ao fazerem tal opção, evidenciam o uso de ferramentas que o historiador também usa, como memória e identidade, para a síntese e divulgação de uma letra de música com uma narrativa poética (o samba). Essa letra, por sua vez, está baseada em um texto de prosa que procura ter beleza poética (a sinopse do enredo), que por sua vez é amparada por uma pesquisa baseada em conhecimentos históricos, chegando a conter uma bibliografia. Se a sinopse é uma mediação do saber acadêmico com a proposta artística da escola, o samba-enredo é uma ressignificação da proposta da escola, articulada com os saberes do compositor, suas experiências, seu conhecimento sobre o enredo contado e sobre a própria escola para a qual escreve. Um samba-enredo é, portanto, uma narrativa histórica (VIEIRA, 2016, p. 34) que não é a acadêmica, o que, por sinal, não é o seu objetivo. “Sendo assim, mesmo que o samba não tenha a pretensão, nem a obrigação, de reproduzir versões históricas baseadas na historiografia, ele mobiliza em seu público alvo um tipo de interpretação histórica” (VIEIRA, 2016, p. 123).

Por essa característica, a letra do samba-enredo pode ser uma excelente ferramenta para o ensino de história em sala de aula. O samba-enredo de 2001 se trata, como todo samba-enredo, de um diálogo entre passado e presente, como se evidencia por uma ausência: a sinopse e consequentemente o samba, não cita a existência do Cais do Valongo naquela região. Patrimônio da humanidade desde 2018, o Valongo, porto de chegada de milhares de africanos sequestrados para serem escravizados no Brasil, foi redescoberto e desaterrado após as obras feitas para as Olimpíadas de 2016, em frente ao Armazém Docas D. Pedro II, na Rua Camerino. Como a região foi toda aterrada, o Cais fica hoje distante da praia. As principais iniciativas

culturais da região hoje, o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, Instituto dos Pretos Novos, a Organização Cultural Remanescentes da Tia Ciata, o Afoxé Filhos de Gandhi e o Quilombo da Pedra do Sal, dentre outros, relacionam suas atividades ao Cais do Valongo, que é o ponto inicial do circuito histórico da região. Dificilmente o Cais do Valongo, agora visível, materializado e patrimonializado, estaria ausente da sinopse se tal enredo fosse apresentado em 2020. Longe de tal ausência ser desabonadora para o uso específico dessa obra em sala de aula, esse aspecto deve ser salientado para que o docente faça a discussão com os alunos sobre os métodos do fazer historiográfico, e como as perguntas que o historiador lança para a história emergem de suas condições no presente<sup>57</sup>.

A importância da discussão do fazer historiográfico se dá pelas mudanças, nas últimas décadas, da percepção sobre a função e o conceito do ensino de história, não mais entendido como transmissão de conteúdo.

A escola atualmente, em especial no caso da aula de história, não é mais um transmissor de conteúdo. A aula de história tem como principal objetivo propiciar uma visão de construção crítica de pensamento acerca da história, assim como da sociedade a que pertence. (CATTANI, 2008, p. 32-33)

Mais do que transmitir conteúdo, o ensino de história pretende estimular a análise crítica de fontes e documentos e a percepção de que a história não está dada, mas é construída socialmente. Aprender a questionar o que se lê, entender o tipo de documento com o qual se trabalha e a que se destina é importante para que o estudante tenha familiaridade com o fazer historiográfico. Questionar, por exemplo, a veracidade de uma afirmação que consta na letra do samba-enredo de 2001, de que a estiva foi o primeiro sindicato do Brasil, é uma maneira de incitar uma pesquisa para verificar esse fato.

Apesar de o samba-enredo específico ser importante pela variedade de momentos históricos que aborda - abertura dos portos, o lugar do negro na formação da classe operária brasileira, a industrialização do Brasil, surgimento do samba como elemento de identidade nacional -, muitos sambas-enredo podem ser ferramentas úteis para a discussão do fazer historiográfico. Quando uma escola de samba, uma potente expressão cultural da classe trabalhadora, faz um enredo sobre os de baixo, sobre heróis anônimos, procurando vencer o esquecimento patrocinado pelos detentores do poder de memória, ela mostra como o *fazer história* é possível. Foi possível para os trabalhadores negros do cais do porto no início do século serem agentes de sua própria história, criando entidades sindicais fortes e influentes, que

---

<sup>57</sup> O simples fato de o Valongo ter sido nomeado posteriormente como Cais da Imperatriz, e mais posteriormente ter sido aterrado já é motivo o bastante para uma discussão sobre memória e esquecimento.

deram conta de resolver problemas que os portuários do mundo inteiro enfrentaram. E foi possível para uma escola formada por trabalhadores desse mesmo sindicato<sup>58</sup> construir uma narrativa de sua própria história, onde esses trabalhadores são biógrafos e protagonistas. Sem ter o objetivo de apontar um único caminho para o uso de tais fontes históricas em sala de aula, procuro aqui apontar algumas possibilidades que possam levantar debates sobre as proximidades entre o ofício do historiador e o do compositor de samba-enredo, memória e identidade.

---

<sup>58</sup> Segundo Cléber Machado, narrador do desfile de 2001, pela Rede Globo de Televisão, 9 em cada 10 famílias da comunidade da escola tem ligação com o Porto. Não é citada na transmissão a fonte de tal estatística, mas ainda hoje as famílias dos portuários têm destaque na escola: autor dos sambas de 2015, 2016, 2017, 2018 e 2020, Lucas Donato, nascido em 1995, é neto do também compositor Jorge Lucas, autor de outros quatro sambas da escola e portuário aposentado. (CARNAVAL GLOBELEZA, 2001, 13 min e 26 seg. e SAMBARIO, **Lucas Donato**, 2020. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=lucasdonato>, acesso em 27 jan. 2020.)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei aqui lançar luz sobre um debate que auxilie professores do campo da história no uso de sambas-enredo como documentos em sala de aula de maneira proveitosa. Para tanto, esbocei a hipótese de que, como geralmente os sambas-enredos fazem uso de narrativas históricas, mesmo que sem a pretensão ou objetivo de serem textos com rigor historiográfico, os ofícios do autor de enredo e do compositor de samba-enredo têm pontos de contato com o ofício do historiador, podendo, por isso, auxiliar na compreensão dos estudantes sobre os métodos e práticas do fazer historiográfico. Como todo questionamento historiográfico nasce de alguma questão do presente, o recente sucesso de escolas de samba com enredos *políticos*, e, em resposta a este sucesso, a crítica de setores da sociedade que entendem que o carnaval não é um espaço político gerou outra hipótese: a de que as mensagens políticas dentro dos enredos das escolas de samba não são novidade, mas estão presentes em diversas passagens da história das escolas. Unindo as duas hipóteses, entendo que em alguns casos, os enredos políticos não apenas se fizeram presentes, mas podem ser considerados marcos identitários das agremiações, o que não escapa à percepção dos próprios sambistas. Para verificar tais hipóteses, busquei me aprofundar na história do Império Serrano, uma das mais tradicionais agremiações do carnaval carioca.

Dentro das dezenas de obras que, ano após ano, possibilitam o diálogo entre a historiografia e o campo da arte popular, representado pelo desfile das escolas de samba, a principal obra que me motivou foi *O Rio corre para o mar*, onde, pela primeira vez num samba-enredo, o Império lembrou a origem sindical de seus fundadores. De fato, tive contato com a importância da classe dos portuários para o sindicalismo brasileiro já na minha infância, o que se deu através desse samba. Após conhecer a obra de Velasco e Cruz e a discussão sobre o silêncio acerca do negro na historiografia do trabalho no Brasil, o samba ganhou ainda mais importância para mim.

Na disposição do texto, optei por seguir a ordem cronológica: primeiro investiguei os dois sindicatos de portuários mais importantes e seu papel na formação da classe operária carioca no início do século XX. Posteriormente, busquei conhecer a relação desses trabalhadores com as associações recreativas, considerando que a região portuária foi o lugar de nascimento do samba e de consolidação de ranchos e cordões. Em seguida, abordei o processo de fundação do Império Serrano, escola da região de Madureira, liderada majoritariamente por sindicalistas portuários. Nessa escola, foi importante o papel de liderança

exercido por Mano Eloi, sambista e sindicalista. Por fim, busquei contextualizar como se dá a afirmação de identidade dentro de uma escola de samba, com atenção especial à identidade que emerge dos discursos. Para tanto, era preciso explicar o processo de construção de um desfile e as trocas e mediações que envolvem a feitura de um samba-enredo: da pesquisa até o processo de escolha. Observei que alguns sambas do Império tinham temáticas recorrentes: liberdade, cidadania, defesa de tradições e origens, que podem ser associadas à formação sindical dos seus fundadores. Num último momento, introduzi o samba-enredo de 2001, que dialoga com memória, história e identidade, inserindo-o numa perspectiva de continuidade de discurso, propondo uma alternativa para o uso do samba em questão em sala de aula.

Para a pesquisa sobre as entidades de classe, mostrou-se necessário entender o lugar do negro na historiografia do trabalho. Para essa compreensão, foi de suma importância a leitura da autora Silvia Lara, que defende a necessidade de tratar a historiografia do trabalho como uma continuidade da historiografia da escravidão. Dessa maneira, entendemos que a pesquisa sobre associações de classe do início do século XX na capital teria de ter como ponto de partida as características do Rio de Janeiro, capital do Império, e seus aspectos demográficos, em relação ao mercado de trabalho e à modalidade da escravidão de ganho. Ao pesquisarmos a dinâmica de trabalho no porto, notamos sua importância como principal porto de entrada e saída de mercadorias, ainda que, no âmbito da exportação, fosse superado pelo porto de Santos. No tocante ao trabalho, a mão-de-obra tinha permanências dos tempos da escravidão, já que não havia empregos fixos: todos os dias, centenas de estivadores iam para o local de trabalho e disputavam vagas para serem chamados a trabalhar em algum navio que estivesse atracado naquele dia. Para os patrões, dada a inconstância de trabalho necessário, esse sistema era bom, pois não criava vínculo empregatício com nenhum trabalhador. Caso tais vínculos fossem criados, os trabalhadores poderiam ficar ociosos, gerando despesas para os empregadores. Já os trabalhadores tinham grande instabilidade em virtude dessa situação.

A Greve Geral de 1903, que mobilizou diversas categorias na capital, acabou sendo uma oportunidade importante para que os trabalhadores portuários levantassem uma bandeira para responder a essa situação: o *closed shop*. Por tal bandeira, comum a portuários de todo o mundo, apenas trabalhadores sindicalizados poderiam participar da escolha diária na *parede*. Logo após o fim da greve, em que os estivadores conseguiram algumas conquistas, foi fundada a União de Operários Estivadores. Dois anos depois, a União deu apoio à fundação de outra entidade, composta pelos carregadores de café. Essa era a categoria dos profissionais de trapiche e

armazéns, que tinham funções muito parecidas com as dos estivadores, trabalhadores que atuavam no interior dos navios.

A Sociedade de Resistência dos Trabalhadores de Trapiche e Café nasceu em 1905. Diferentemente da União, a Resistência já nasceu por iniciativa dos capitães, que eram os líderes de tropas de carregadores. A existência das tropas dos capitães revela uma prática de organização que é herança dos tempos de escravidão e se mostrou crucial para a rápida consolidação da Resistência como associação combativa. Diferentemente do que defende uma historiografia que supervaloriza o imigrante estrangeiro como agitador e experiente em práticas sociais, vemos que algumas das práticas de luta da Resistência vinham das experiências dos tempos de escravidão, já que a maioria dos trabalhadores era de negros e muitos já trabalhavam no porto antes da Abolição. As greves escravas já foram relatadas em alguns momentos, e também a Resistência usou esta tática quando foi necessário. As obras de Erika Arantes e Maria Velasco e Cruz foram fundamentais para uma apreensão da dinâmica das relações de trabalho no porto.

A afirmação da cidadania dos trabalhadores negros passou não apenas pela consolidação de suas entidades de classe, como também por suas associações recreativas. O porto do Rio de Janeiro foi espaço de intensa atividade cultural, onde se desenvolveu o candomblé e o samba, muito associados à imagem de Tia Ciata. Grandes difusores dessas manifestações de cultura negra eram ligados ao porto como João da Baiana, sambista, e Hilário Jovino de Almeida, criador de ranchos. As muitas associações recreativas, dançantes e carnavalescas que surgiram na região mostravam ter ligação com as associações de classe. Como exemplos, podemos citar a semelhança de trechos dos estatutos das associações recreativas e das entidades de classe e as dificuldades encontradas por grevistas das entidades de classe para obter licença do poder público para as associações carnavalescas. Por vezes as associações recreativas se envolviam em questões políticas, como apoio a determinada candidatura, ou solidariedade a uma categoria em greve. O rancho Recreio das Flores, por exemplo, foi apontado como ligado à Resistência. Em fins da década de 1920 e início da década de 1930, com o declínio dos ranchos e cordões, os sambistas dos morros, a intelectualidade da época e o poder público perceberam a possibilidade de divulgação do samba como elemento de identidade nacional, passando a apoiar os desfiles das escolas de samba. As disputas em torno do modelo ideal de escola de samba, na década de 1930, opuseram agremiações como a Portela e a Vizinha Faladeira, agremiação da região portuária. Enquanto a primeira se pautava na tradição e na valorização da identidade negra, a segunda buscava o luxo e elementos visuais de impacto, até o momento em que,

sentindo-se injustiçada, a Vizinha enrolou a bandeira, em 1940. Aqui foram importantes as obras de Erika Arantes, Roberto Moura, Leonardo Pereira e Felipe Ferreira e Gabriel Turano.

Em fins da década de 1940, em protesto contra o autoritarismo da direção da escola Prazer da Serrinha, o portuário Sebastião Molequinho propôs, junto a outros portuários, a fundação do Império Serrano. Esta agremiação era de uma região distante do porto, mas extremamente ligada à Resistência, especialmente a partir da presença de Eloi Antero Dias, o Mano Eloi. Sambista, jogador, *ogan*, incentivador de escolas de samba, presidente da Resistência, dirigente da União Geral de Escolas de Samba e da Federação Brasileira de Escolas de Samba, Eloi foi apontado como líder dentro do Império Serrano e um dos responsáveis pela rápida afirmação da escola entre as grandes do carnaval. Obra fundamental para o entendimento do Império é a de Suetônio e Rachel Valença.

As letras dos sambas-enredo e as temáticas dos enredos são meios para pensarmos como as escolas se identificam. Para mostrar porque entendo assim, fez-se necessário pontuar as mudanças ao longo do processo de construção de um enredo, desde a escolha do tema, passando pela pesquisa, elaboração da sinopse e a letra do samba-enredo. Se anteriormente os compositores faziam a pesquisa para o tema, independentemente da diretoria da escola, na década de 1960 surge a figura do carnavalesco, muitas vezes com algum tipo de formação acadêmica, que projeta o desfile em seu conjunto, incluindo o enredo, e reduz a autonomia do compositor. Com a maior flexibilidade dos enredos, as escolas passaram a se identificar com algumas temáticas que se tornaram recorrentes. Procurei analisar o histórico de enredos do Império Serrano para encontrar temáticas recorrentes e investigar como carnavalescos e compositores se apropriam de narrativas históricas e memórias. Percebemos que algumas temáticas recorrentes no Império Serrano podiam ser associadas à origem sindical de seus fundadores: a liberdade, como valor identitário de uma escola nascida como resposta ao autoritarismo; a cidadania, valor caro a uma agremiação formada por militantes sindicais, com práticas em comum com sindicatos, como trechos semelhantes do estatuto e a exclusão de membros que não contribuem com o coletivo; a defesa de suas tradições, afirmação necessária a uma escola que via o poderio financeiro se sobrepor às escolas comunitárias, que é como o Império se entende. Procurei apontar como essas memórias e essa identidade emergiram em diferentes momentos da história da escola, criando coesão entre seus componentes e, para tanto, foi importante encontrar depoimentos que corroboram a identificação da escola com tais valores, como o de Sebastião Molequinho.

No carnaval de 2001, pela primeira vez, a agremiação falou sobre a relação entre sua própria fundação e os sindicalistas, dentro de enredo sobre a região portuária. O samba aborda episódios que fazem parte do currículo escolar, como a abertura dos portos, as revoltas da Vacina e da Chibata e o início do sindicalismo no Brasil. Podemos perceber o samba e o enredo numa perspectiva de continuidade em relação a sambas anteriores que exaltavam valores caros à escola. A criação deste enredo buscou fazer uso de percepções de identidade que a escola tinha sobre si própria, além de evocar as memórias das origens. Operar com memórias de origens, fazer a construção da identidade social, com o objetivo de manter a coesão de determinado grupo é tarefa comum a historiadores e compositores de samba-enredo. A partir dessas semelhanças, o docente da área de história tem um amplo leque de possibilidades para a discussão sobre o fazer historiográfico, tendo como elemento gerador das discussões a letra desse samba.

É possível desenvolver a discussão do que é a história e qual é a sua relação com as memórias, como conceituado por Pollak. É possível tornar familiar aos alunos conceitos como documento, fontes e a importância da crítica aos mesmos. Até mesmo ausências - como a citação ao Cais do Valongo -, ou incorreções - a afirmação de que a estiva foi o primeiro sindicato do Brasil, que não encontra comprovação na historiografia -, servem para discutir a importância da memória e a história como uma via de mão dupla passado/presente, onde o passado nos chega através de perguntas formuladas no presente.

A carnavalesca Márcia Lage afirma que “os desfiles das Escolas de Samba têm como uma das suas principais funções ressignificar valores, representar como uma grande peça teatral a arte dos contrários, libertar” (LAGE, 2019 *in* DAHORA, 2019, orelha do livro). No mesmo sentido, o samba-enredo pode ilustrar a afirmação de Marc Bloch (2002, p. 54), de que o bom historiador se parece com “o ogro da lenda”, sempre farejando a carne humana. Sem ter a pretensão de esgotarmos as discussões sobre o tema, procurei usar o exemplo do Império Serrano para apresentar aqui possibilidades do uso do samba-enredo no ensino da história através desses fatores: o samba como elemento de afirmação dos desfavorecidos; as identidades e valores construídos pelas escolas ao longo do tempo; a circularidade entre a historiografia acadêmica e a arte popular; e o elemento humano como agente da história, seja como objeto ou autor.

## 6 BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Erika Bastos. **O Porto Negro: cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do XIX para o XX**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

\_\_\_\_\_. **“À moda da Costa da Mina”: experiências e organizações de africanos no porto do Rio de Janeiro do século XIX**. XXVII Simpósio Nacional de História: Natal, 2013

BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. “Estando com Mano Eloy e seu lindo terno azul”: trajetória e redes de sociabilidade no pós-abolição. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 28., 2015, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: [s. n.], 2015. p. 1-14.

\_\_\_\_\_. “Nasceu lá na Serra uma linda flor”: a escola de samba Império Serrano como espaço familiar. **Dia-logos: Revista discente da pós-graduação em História da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 9, p. 103-116, 2015.

BARBOSA, Juliana dos Santos. O diálogo de linguagens nos sambas-enredo. *In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*, 3., 2007, Maringá. **Anais [...]**. Maringá: [s. n.], 2009. p. 1507-1518.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: Um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. 1. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

BERDU, Livia Cintra. **Trabalhadores negros no processo de formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro (1888-1910)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

BLOCH, Marc. **A apologia da história: ou o ofício do historiador**. Tradução: André Telles. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CARNAVAL Globeleza: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Apresentação: Glória Maria e Cléber Machado . Comentários: Haroldo Costa, Ricardo Cravo Albim e Ivo Meirelles. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY> Acesso em: 27 jan. 2020.

CARNAVAL da Manchete: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 1996. Apresentação: Paulo Stein. Comentários: Fernando Pamplona , José Carlos Rego, Haroldo Costa e Roberto Barreira. Rede Manchete. Rio de Janeiro, 19 fev. 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lzbGBIF13ys> Acesso em: 27 jan. 2020

CARNEIRO, Júlia Dias. A longa luta para tirar itens sagrados de umbanda e candomblé do Museu da Polícia, que os confiscou há mais de um século. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 20 ago. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49377670>. Acesso em: 27 jan. 2020.

CATTANI, Helena Cancela. **O uso do samba de enredo como ferramenta didática auxiliar no ensino de história**: O carnaval do ano 2000. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008

CRUZ, Maria Cecília Velasco e. Tradições negras na formação de um sindicato: Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café (1905-1930). **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 24, n. 24, p. 243-290, 2000.

\_\_\_\_\_. Cor, etnicidade e formação de classe no porto do Rio de Janeiro: a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café e o conflito de 1908. **Revista USP**, São Paulo, v. 68, n. 68, p. 188-209, Dezembro/Fevereiro 2005/2006

\_\_\_\_\_. Da Tutela ao contrato: "Homens de cor" brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 114-135, Janeiro - Junho 2010

COSTA E SILVA, Alberto da. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

DAHORA, Isak. **A arte total brasileira**: A teatralidade do "maior show da terra". 1. ed. Niterói: Cândido, 2019.

FARIAS, Julio Cesar. **Pra tudo não se acabar na quarta-feira**: A linguagem do samba-enredo. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

FARIAS, Julio Cesar. O lendário campeonato tijucano de 1936. *In*: FABATO, Fábio *et al.* **As titias da folia**: o brilho maduro de escolas de samba de alta idade. 1. ed. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014. p. 20-26.

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

GOLDMACHER, Marcela. **A Greve Geral de 1903: O Rio de Janeiro nas décadas de 1890 a 1910**. 2009. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GOMES, Flávio dos Santos; NEGRO, Antônio Luigi. As greves escravas, entre silêncios e esquecimentos. **Outras Palavras**, [n. p.], 14 jul. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/entre-silencios-e-esquecimentos-as-greves-dos-trabalhadores-negros/>. Acesso em: 27 jan. 2020

GRES PORTELA. **História**. [n. p.], 2020. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia/Detalhes?chave=decada40>. Acesso em: 27 jan. 2020.

GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB cai no Samba**: os comunistas e a cultura popular (1945-1950). 2001. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001

HOBSBAWM, Eric J. Sindicatos Nacionais Portuários. *In*: HOBSBAWM, Eric J. **Os Trabalhadores**: Estudos sobre a História do Operariado. Tradução: Marina Leão Teixeira Viriato de Medeiros. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. cap. 11, p. 241-270.

IPHAN. Cais do Valongo (RJ) ganha título de Patrimônio Mundial. **Portal IPHAN**, Brasília, 27 jul. 2017. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4188/cais-do-valongo-rj-pode-se-tornar-patrimonio-mundial>. Acesso em: 27 jan. 2020.

LAGE, Márcia. Apresentação *in* DAHORA, Isak. **A arte total brasileira**: A teatralidade do "maior show da terra". 1. ed. Niterói: Cândido, 2019, orelha do livro.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. **Dos trapiches ao porto**: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Divisão de Editoração, 2006.

LARA, Silvia Hunold. *Blowin' in the wind*: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. **Projeto História**, São Paulo, v. 12, n. 12, p. 43-56, outubro 1995.

\_\_\_\_\_. Escravidão, cidadania e história do trabalho no Brasil: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil. **Projeto História**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 25-38, Janeiro - Junho 1998

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MACHADO, Aluisio; CAVACO, Luis Carlos do; NÓBREGA, Jorge. **Eu quero: Samba-enredo do carnaval de 1986**. Rio de Janeiro: Império Serrano, 1986. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1986/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MACHADO, Aluísio. Entrevista. In: **Samba-enredo**. Direção: Alexandre Iglesias. Produção: Alexandre Iglesias. Rio de Janeiro: Trapiche Produções, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cABWYolF0E>. Acesso em: 27 jan. 2020. De 5' a 6' do vídeo.

MAGALHÃES, Rosa; LACERDA, Lícia. **Bumbum Paticumbum Prugurundum**: Sinopse de enredo do carnaval de 1982. Rio de Janeiro: Império Serrano, 1982. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MATTOS, Marcelo Badaró. Trabalhadores escravizados e livres na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 229-252, jan/abril 2004

\_\_\_\_\_. O PCB cai no samba: Os comunistas e a cultura popular (1945-1955) (resenha). **Perseu**: História, memória e política, São Paulo, n. 5, p. 249-254, 2010.

MENDONÇA, Alba Valéria; JÁCOMO, Flávia. Tia Maria do Jonga da Serrinha morre no Rio, aos 98 anos. **G1**, Rio de Janeiro, 18 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/18/morre-no-rio-tia-maria-do-jonga-aos-98-anos.ghtml>. Acesso em: 27 jan. 2020.

MENDONÇA, Alba Valéria. 'Messias de arma na mão' e 'aldeia que não tem bispo': sambas de 2020 não poupam críticas. **G1**, Rio de Janeiro, 2 dez. 2019. Carnaval 2020 no Rio de Janeiro, p. 1. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/12/02/messias-de-arma-na-mao-e-aldeia-que-nao-tem-bispo-sambas-de-2020-nao-poupam-criticas.ghtml>. Acesso em: 6 jan. 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Ernesto; CUNHA, Sylvio; GONÇALVES, Actir. **O Rio corre para o mar: Sinopse de enredo do carnaval de 2001**. Rio de Janeiro: GRES Império Serrano, 2000. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/2001/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

OLIVEIRA, Silas de; VIOLA, Mano Décio; FERREIRA, Manoel. **Heróis da liberdade**. Samba-enredo do carnaval de 1969. Rio de Janeiro: Império Serrano, 1969. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=imperioserrano>. Acesso em: 27 jan. 2020.

OLIVEIRA, Guilherme Santos Cabral de. **Experiências e solidariedade na formação da União dos Operários Estivadores: (Rio de Janeiro, 1903-1910)**. Monografia (Licenciatura em História) - Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2014

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. Carnavalescos e as escolas de samba S/A: Produção simbólica, indústria cultural e mediação. **CSONline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n. 24, p. 232-255, 2017

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. A dança da política: Trabalhadores, associativismo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 37, n. 74, p. 63-88, 2017

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989, p. 3-15

SAMBARIO, Lucas Donato, 2020. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=lucasdonato>, acesso em 27 jan. 2020

SAVEDRA, Paloma. Rodrigo Maia diz que houve 'desinformação' da Tuiuti: O deputado alegou ainda que a reforma, criticada pela escola de São Cristóvão, vai possibilitar mais oportunidades aos trabalhadores. **O Dia**, Rio de Janeiro, 13 fev. 2018. Carnaval, Disponível em: [https://odia.ig.com.br/\\_conteudo/2018/02/diversao/carnaval/5513572-rodrigo-maia-diz-que-houve-desinformacao-da-tuiuti.html](https://odia.ig.com.br/_conteudo/2018/02/diversao/carnaval/5513572-rodrigo-maia-diz-que-houve-desinformacao-da-tuiuti.html). Acesso em: 6 jan. 2020.

SEM BRAÇO, Beto; JANGADA; MAURIÇÃO. **Fala Serrinha, a voz do samba sou eu mesmo, sim senhor!**: samba- enredo do carnaval de 1992. Rio de Janeiro: Império Serrano, 1992. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1992/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SEM BRAÇO, Beto ; MACHADO, Aluisio. **Bumbum Paticumbum Prugurundum**: samba-enredo do carnaval de 1982. Rio de Janeiro: Império Serrano, 1982. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SILVA, José Bento Rosa da. Por “desinteligência” e “questiúnculas”: representações do cotidiano e do trabalho nas docas do Recife (1891-1920). **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 11, n. 11, 2019, p. 1-20

SILVA, Sormani da. **Escola de Samba Deixa Malhar**: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1947. 2014. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicorraciais) - Programa de Pós-graduação em Relações Étnicorraciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2014, p. 25

\_\_\_\_\_. Mano Eloi e o samba na dinâmica da cultura negra brasileira: Um semeador de escolas de samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 103-115, 2015.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. **Estruturas musicais do samba-enredo**2018. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TERRA, Paulo Cruz. **Tudo que transporta e carrega é negro?**: Carregadores, cocheiros e carroceiros no Rio de Janeiro (1824-1870). 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto

de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda Vizinha: A Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 30. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2013, p. 65-92.

VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

VIEIRA, Fabiolla Falconi. **O samba pede passagem**: O uso de sambas-enredo no ensino de história. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Programa de Pós-Graduação em Ensino de História (Prof-História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

## APÊNDICE A – PROPOSTA DE ATIVIDADE PEDAGÓGICA

**Colégio Pedro II**

**Pró-reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura**

**Departamento de História**

**Programa de Pós-graduação *Lato Sensu* em Ensino de História**

**Disciplina:** História

**Nível de Ensino:** Ensino Médio

**Ano/Série:** Segundo Ano

**Duração:** 4 aulas de 50 minutos cada

**Tema:** A Pequena África nas primeiras décadas da República e o lugar do negro na formação da classe operária carioca

**Problema:** Como se deu a formação da classe operária no Rio de Janeiro? Por que a região do porto do Rio de Janeiro é conhecida como Pequena África? Existe ligação entre as associações recreativas e as entidades de classe negras?

**Objetivo geral:** O entendimento da importância da região portuária do Rio de Janeiro para a afirmação da cidadania negra, tanto pela via profissional quanto cultural.

**Objetivos específicos:**

- Identificar as características do gênero samba-enredo: seus objetivos, o processo de construção que envolve a mediação de saberes, a circularidade com a produção acadêmica.

- Identificar, na letra do samba-enredo do Império Serrano, fatos históricos constituintes da identidade da região portuária (abertura dos portos, sindicalização, revoltas da vacina e da chibata).

- Analisar o samba-enredo como discurso que veicula memória, identidade e impressões de uma comunidade, trabalhando com conceitos como memória e identidade, em prática semelhante ao do historiador.

**Conceitos:**

- Memória

- Identidade

**Conteúdos:**

- Abertura dos Portos (1808): O fim do exclusivo colonial, as pressões da Inglaterra, o contexto da vinda da Família Real e as consequências para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro.

- A formação da classe operária carioca: Questionamento de uma perspectiva baseada na ruptura entre escravidão e trabalho assalariado e do lugar do escravizado e ex-escravizado

na historiografia do trabalho no Brasil; O surgimento da Sociedade de Resistência dos Trabalhadores e sua importância no sindicalismo carioca.

- Sindicalismo: o mito do imigrante radical e as estratégias coletivas de escravizados e ex-escravizados, com foco nas permanências.

- O surgimento do samba e seu apoio por parte do poder público para a consolidação como elemento de identidade nacional.

- O conceito de memória e seu diálogo com a história, especificamente no caso do Império Serrano.

- O conceito de identidade e a construção da identidade do Império Serrano, a partir da origem sindical de seus fundadores.

### **Procedimentos e Estratégias:**

- Na primeira aula será induzida uma discussão sobre a temática da importância da região portuária. Essa discussão se dará a partir de questionamentos aos alunos sobre qual o conhecimento que eles têm da região portuária, quais impressões, e, se o termo “Pequena África” não surgir espontaneamente, o docente poderá inseri-lo na discussão, questionando qual o sentido dele. (20 minutos)

- Posteriormente, serão distribuídas para os alunos cópias da letra que será abordada, iniciando-se uma audição da obra (o samba-enredo de 2001 do Império Serrano, anexo F). Por ocasião da entrega das letras, o professor também irá discutir com a turma se os alunos conhecem ou têm alguma familiaridade com o gênero samba-enredo e suas peculiaridades (especialmente a necessidade de servir como trilha sonora a um desfile e a função de descrever um enredo, que muitas vezes estará amparado na historiografia). (30 minutos)

- Haverá então um momento de discussão em que o professor irá provocar a reflexão dos alunos: Quais são os assuntos abordados? Quais fatos históricos podemos reconhecer na letra. (Palavras como “abriu o porto”, “sindicato”, “revolta” e “samba” podem estar destacadas, de modo a chamar atenção.) (30 minutos)

- A turma será dividida em seis grupos e será encaminhada para casa uma pesquisa. Os grupos serão divididos pelos temas abordados no samba-enredo do Império: A Abertura dos portos; O sindicalismo negro (a Resistência); A revolta da vacina; A revolta da chibata; O papel da região portuária na prática do samba e do candomblé; e a memória do Império Serrano relacionada à região portuária. Se houver condições, uma visita à região portuária com a turma pode ser de grande utilidade. Há iniciativas culturais da região que trabalham com essas práticas, como a organização Remanescentes da Tia Ciata e o Instituto dos Pretos Novos. O aplicativo Passados Presentes, pelo Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense, pode ser útil para o caso de a visita ser feita pelos alunos em grupos. Alguns lugares de interesse na região são: O Cais do Valongo, O Instituto dos Pretos Novos, a Organização Cultural Remanescentes da Tia Ciata, a Pedra do Sal, a sede do Sindicato dos Arrumadores, herdeiro da Resistência, a Praça da Harmonia, o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira e a Cidade do Samba. (10 minutos)

- Com o resultado das pesquisas dos alunos em mãos, cada grupo irá apresentar oralmente a sua pesquisa e como ela aparece na letra do samba-enredo (50 minutos).

- Após a apresentação, o professor irá orientar que os grupos façam o desenho de uma fantasia ou alegoria referente ao seu tema de pesquisa. Este trabalho pode envolver a disciplina de artes, por exemplo. Não haverá problema se a turma não conseguir terminar esse trabalho nesse momento, pois também será cobrada a elaboração de uma justificativa para o desenho da fantasia ou alegoria, nos moldes do *livro abre-alas*<sup>59</sup>, que contém todas as informações que cada agremiação entrega aos jurados. Será mostrado um trecho de um livro abre-alas para a turma, para o maior entendimento. É interessante ressaltar a bibliografia usada pelas escolas, até para uma discussão do uso da historiografia num desfile de escola de samba. Caso os alunos não terminem até o fim dessa aula, este dever fica para casa, com a expectativa de fazer uma colagem dos desenhos na próxima aula. (50 minutos)

### **Recursos Didáticos:**

Aparelho reprodutor de som, cópias das letras das obras citadas em quantidade suficiente para os alunos, quadro branco, caneta para quadro branco, papel, lápis, lápis de cor, giz de cera, cola, tesoura.

### **Avaliação:**

Será feita através da discussão em sala, através da pesquisa solicitada para o segundo dia de aula e através do resultado dos trabalhos feitos em sala.

### **Bibliografia Didática:**

CATTANI, Helena Cancela. **O Uso do samba de enredo como ferramenta didática auxiliar no ensino de história:** O carnaval do ano 2000. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008

VIEIRA, Fabiolla Falconi. **O samba pede passagem:** O uso de sambas-enredo no ensino de história. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Programa de Pós-Graduação em Ensino de História (Prof-História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016,

### **Bibliografia Específica:**

ARANTES, Erika Bastos. **O Porto Negro: cultura e associativismo dos trabalhadores portuários no Rio de Janeiro na virada do XIX para o XX**, 2010. Tese

---

<sup>59</sup> Está anexado aqui (anexo L) um exemplo do livro-abre alas do carnaval de 2019.

(Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010

VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017

VIEIRA, Leandro. GRES Estação Primeira de Mangueira. In: LIESA, **Abre-alas: Rio Carnaval 2019, segunda**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf>, acesso em 27 jan. 2019

## ANEXO A – HEROIS DA LIBERDADE (1969)

Compositores: Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira

Ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô  
 Liberdade, Senhor  
 Passava a noite, vinha dia  
 O sangue do negro corria  
 Dia a dia  
 De lamento em lamento  
 De agonia em agonia  
 Ele pedia  
 O fim da tirania  
 Lá em Vila Rica  
 Junto ao Largo da Bica  
 Local da opressão  
 A fiel maçonaria  
 Com sabedoria  
 Deu sua decisão lá, rá, rá  
 Com flores e alegria veio a abolição  
 A Independência laureando o seu brasão  
 Ao longe soldados e tambores  
 Alunos e professores  
 Acompanhados de clarim  
 Cantavam assim  
 Já raiou a liberdade  
 A liberdade já raiou  
 Esta brisa que a juventude afaga  
 Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo  
 É a evolução em sua legítima razão  
 Samba, oh samba  
 Tem a sua primazia  
 De gozar da felicidade  
 Samba, meu samba  
 Presta esta homenagem  
 Aos "Heróis da Liberdade"  
 Ô ô ô

## ANEXO B – BUMBUM PATICUMBUM PRUGRUNDUM (1982)

Compositores: Beto Sem Braço e Aluísio Machado

Enfeitei meu coração  
 De confete e serpentina  
 Minha mente se fez menina  
 Num mundo de recordação  
 Abracei a Coroa Imperial  
 Fiz meu carnaval  
 Extravasando toda minha emoção  
 Oh! Praça Onze, tu és imortal  
 Teus braços embalaram o samba  
 A sua apoteose é triunfal  
 De uma barricada se fez uma cuíca  
 De outra barricada um surdo de marcação

Com reco-reco, pandeiro e tamborim  
 E lindas baianas (*bis*)  
 O samba ficou assim

E passo a passo no compasso  
 O samba cresceu  
 Na Candelária construiu seu apogeu  
 As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer  
 Pedem passagem pros Moleques de Debret  
 "As Africanas", que quadro original  
 Yemanjá, Yemanjá enriquecendo o visual

(Vem meu amor...)  
 Vem meu amor  
 Manda a tristeza embora (*bis*)  
 É carnaval, é folia  
 Neste dia ninguém chora

Super Escolas de Samba S/A  
 Super-alegorias  
 Escondendo gente bamba  
 Que covardia!

Bumbum Paticumbum Prugurundum  
 O nosso samba minha gente é isso aí (*bis*)  
 Bumbum Paticumbum Prugurundum  
 Contagiando a Marquês de Sapucaí

**ANEXO C – EU QUERO (1986)**

Compositores: Aluísio Machado, Luiz Carlos do Cavaco e Jorge Nóbrega

Eu quero, a bem da verdade  
 A felicidade em sua extensão  
 Encontrar o gênio em sua fonte  
 E atravessar a ponte  
 Dessa doce ilusão  
 (Quero, quero, quero sim)

Quero que meu amanhã, meu amanhã  
 Seja um hoje bem melhor, bem melhor (*bis*)  
 Uma juventude sã  
 Com ar puro ao redor

Quero nosso povo bem nutrido  
 O país desenvolvido  
 Quero paz e moradia  
 Chega de ganhar tão pouco  
 Chega de sufoco e de covardia

Me dá, me dá  
 Me dá o que é meu (*bis*)  
 Foram vinte anos  
 Que alguém comeu

Quero me informar bem informado  
 E meu filho bem letrado  
 Ser um grande bacharel (bacharel)  
 Se por acaso alguma dor  
 Que o doutor seja doutor  
 E não passe por bedel  
 Cessou a tempestade  
 É tempo de bonança  
 Dona liberdade  
 Chegou junto com a esperança (vem, meu bem)

Vem, meu bem, vem, meu bem  
 Sentir o meu astral, que legal (*bis*)  
 Hoje estou cheio de desejo  
 Quero te cobrir de beijos  
 Etecetera e tal

**ANEXO D – FALA SERRINHA – A VOZ DO MORRO SOU EU MESMO, SIM SENHOR (1992)**

Compositores: Beto Sem Braço, Jangada e Maurição

Avante imperianos  
 A luz de Deus iluminou a Serrinha  
 Viemos cantar, sambar  
 Mostrar, provar a nossa tradição  
 Pouca coisa não vai nos jogar no chão

Nos olhos da claridade  
 Até cego tem poder (*bis*)  
 Pior cego é aquele  
 Que enxerga e não quer ver

Fiz meu pedestal  
 Ilustrei o Carnaval  
 Etecétera e tal  
 Eu vou enxugar com a sua ingratidão  
 Meus pés que vou suar de poeira  
 Toda criação que eu criei foi pra brincar  
 Se não lembrar é brincadeira  
 Do prato, reco-reco, agogô  
 Que até hoje levanta o seu astral  
 O primeiro destaque do samba surgiu  
 Em minha pauta musical  
 Com miçangas e paetês bordei meu nome  
 Nos braços do mais belo Carnaval

Lá do céu o "Viga-Mestre" nos pediu  
 Em sua filosofia (*bis*)  
 Pro Império não parar de entoar  
 Seu canto de euforia

Lembrar as glórias da Corte Imperial  
 Quatro anos de vitórias sem igual  
 (E assim...)  
 Atravessei fronteiras  
 De emoção vi turista chorar  
 Meus fãs vão chorar saudades  
 Em não me ver no meu grupo desfilar

Sou Império, sou patente  
 Só demente é que não vê (*bis*)  
 Do samba sou expoente  
 Abra meu livro, pois tu sabes ler

## ANEXO E – E VERÁS QUE UM FILHO TEU NÃO FOGE À LUTA (1996)

Compositores: Aluísio Machado, Lula, Beto Pernada, Arlindo Cruz e Índio do Império

O povo diz amém  
 É porque tem  
 Um ser de luz a iluminar  
 O moderno Dom Quixote  
 Com mente forte vem nos guiar  
 Um filho do verde esperança  
 Não foge à luta, vem lutar  
 Então verás um dia  
 O cidadão e a real cidadania

Quero ter a minha terra, ô ô ô  
 Meu pedacinho de chão, meu quinhão  
 Isso nunca foi segredo (*bis*)  
 Quem é pobre tá com fome  
 Quem é rico tá com medo

(Vou dizer...)

Quem tem muito, quer ter mais  
 Tanto faz se estragar  
 Joga no lixo, tem bugica pra catar  
 Senhor, despertai a consciência  
 É preciso ter igualdade  
 O ser humano tem que ter dignidade  
 Morte em vida, triste sina  
 Pra gente chega de viver a severina  
 Junte um sorriso meu, um abraço teu  
 Vamos temperar  
 Uma porção de fé, sei que vai dar pé  
 Não vai desandar  
 Amasse o que é ruim, e massa enfim  
 Vai se libertar  
 Sirva um prato cheio de amor  
 Pro Brasil se alimentar

Eu me embalei, pra te embalar  
 No balancê, balancear (*bis*)  
 Vem na folia (vem, vem, vem)  
 Chegou a hora de mudar  
 O meu Império vem cobrar democracia

**ANEXO F – O RIO CORRE PARA O MAR (2001)**

Compositores: Arlindo Cruz, Maurição, Carlos Sena e Elmo Caetano

Amor, vem ver o mar  
Vem contemplar o meu Rio  
Agô mãe Iemanjá, só de pensar dá arrepio  
Meu Rio tem tanta beleza  
E a natureza sempre nos abençoou  
Sou carioca da gema, sou resistência  
Sou Império, sim sinhô  
Abriu o porto ioiô, é porta aberta iaiá  
É o comércio, é o progresso da cidade  
E a cidade cresceu, o mundo então conheceu  
O berço da felicidade  
Toda ladeira cantou, a freguesia sorriu  
A velha praça inteira aplaudiu

E assim nasceu a estiva (*bis*)  
O primeiro sindicato do Brasil

Entre revolta de dor  
E um canto negro de fé (*bis*)  
O nosso povo exportou samba no pé

Axé minha Guanabara, recanto mais doce do mar  
Tão doce que trouxe a indústria  
E fez o turista se apaixonar (na Praça Mauá)  
Hoje a "Noite" é bem mais quente, não é mais  
Um inocente arranha-céu, oi  
Torre de babel que vive em paz  
Já ancorou mais um navio  
E eu sou confidente desse cais  
Orgulho e tradição do Rio

Avisa aos navegantes que o Império vem aí  
Olha, o bicho vai pegar a poeira vai subir (*bis*)  
É arte, é cultura, é talento original  
Hoje tem festa no planeta carnaval

**ANEXO G – FOTO: A ABERTURA DOS PORTOS**  
(Carro abre-alas do Império Serrano no carnaval de 2001)



Fonte: CARNAVAL GLOBELEZA: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001 (captura de tela). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY>

**ANEXO H – FOTO: ESCULTURAS DE CARREGADORES DE CAFÉ**



Fonte: CARNAVAL GLOBELEZA: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001 (captura de tela). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY>

### ANEXO I – FOTO: FANTASIA REPRESENTANDO O RANCHO RECREIO DAS FLORES



Fonte: CARNAVAL GLOBELEZA: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001 (captura de tela). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY>

### ANEXO J – FOTO: CARRO ALEGÓRICO REPRESENTANDO A FUNDAÇÃO DO IMPÉRIO SERRANO



Fonte: CARNAVAL GLOBELEZA: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001 (captura de tela). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY>

**ANEXO K – FOTO: CARRO ALEGÓRICO REPRESENTANDO A FUNDAÇÃO DO IMPÉRIO SERRANO**



Fonte: CARNAVAL GLOBELEZA: transmissão ao vivo do desfile do Império Serrano no carnaval de 2001. Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 26 fev. 2001 (captura de tela).


Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPRLNvMJ5JY>

## ANEXO L – PÁGINA DE LIVRO ABRE-ALAS

*Abre-Alas – G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira – Carnaval/2019*

## FICHA TÉCNICA

## Fantasias

Criador(es) das Fantasias (Figurinistas)				
Leandro Vieira				
DADOS SOBRE AS FANTASIAS DE ALAS				
Nº	Nome da Fantasia	O que Representa	Nome da Ala	Responsável pela Ala
07	<b>Salve os Caboclos de Julho</b>  	<p>Mistificado como indolente pela narrativa oficial, ou seja, preguiçoso e desprovido de força física para o trabalho, a figura do índio no Brasil ainda hoje sofre com a carência do entendimento de sua participação efetiva e seu papel fundamental para a formação social e política do Brasil. Muito dessa visão se deve à carência e a não divulgação efetiva de passagens históricas onde a participação indígena resultaria em representatividade coletiva.</p> <p>No contexto revelado pelo enredo da Estação Primeira, convém então exaltar a participação indígena numa importante batalha popular ainda hoje colocada à sombra da “Independência” proclamada por Pedro I. Na Bahia, a luta pela emancipação veio antes da brasileira, e só se concretizou quase um ano depois do tão bem difundido “sete de Setembro” de 1822. Ao contrário da pacífica proclamação às margens do Riacho do Ipiranga, só ao custo de vidas e acirradas batalhas, o território brasileiro emancipou-se de Portugal.</p>	Sempre Mangueira (2013)	Barbara e David