



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**MÃO DUPLA NO CARNAVAL: OS TEMAS ÁRABE E ISLÂMICO E A  
PARTICIPAÇÃO DO IMIGRANTE ÁRABE**

Letícia Fretheim Queiroz

Rio de Janeiro  
2020

LETÍCIA FRETHEIM QUEIROZ

MÃO DUPLA NO CARNAVAL: OS TEMAS ÁRABE E  
ISLÂMICO E A PARTICIPAÇÃO DO IMIGRANTE ÁRABE

Monografia submetida à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em  
Letras na habilitação Português/ Árabe.

Orientador: Prof. Doutor João Baptista de Medeiros Vargens

RIO DE JANEIRO

2020

### CIP - Catalogação na Publicação

Q3m Queiroz, Leticia Fretheim  
Mão dupla no carnaval: os temas árabe e islâmico e a participação do imigrante árabe / Leticia Fretheim Queiroz. -- Rio de Janeiro, 2020.  
39 f.

Orientador: João Baptista de Medeiros Vargens.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Árabe, 2020.

1. carnaval. 2. imigração árabe. 3. islã. I. Vargens, João Baptista de Medeiros, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	4
<b>1. Uma palavra sobre o carnaval</b> .....	5
1.1 A entrada do carnaval no Brasil: o Entrudo .....	7
1.2 Os bailes e as Sociedades Carnavalescas .....	9
1.3 Manifestações populares: zé-pereiras, ranchos, cordões e blocos .....	10
1.4 As escolas de samba .....	12
<b>2. Do Crescente Fértil para o Brasil</b> .....	14
<b>3. Os temas árabe e islâmico na folia</b> .....	17
3.1 Os árabes e as <i>Mil e uma noites</i> .....	17
3.2 O islã e os malês .....	23
<b>4. Os árabes na fanfarra</b> .....	27
4.1 Na organização .....	27
4.2 Na composição .....	28
4.3. Na representação: O carnaval na poesia do <i>al-mahjar</i> .....	28
<b>Considerações finais</b> .....	35
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	37

## **Introdução**

O Brasil é um país de matrizes culturais diversas. O contato entre essas diferentes origens se deu já nos primórdios da colonização portuguesa, com a cultura do colonizador, a dos mais variados povos indígenas nativos e a dos diferentes povos africanos que foram trazidos como escravos. Consequentemente, esse convívio resultou em muitas trocas, as quais originaram as mais diversas e incontáveis manifestações várias ordens.

Dentre essas manifestações, o carnaval se destaca como uma das principais. A festa, que, de acordo com Cascudo (1967), faz parte do amplo folclore brasileiro, teve um desenvolvimento singular no Brasil, sendo muito mais do que uma data que antecede a quaresma na Igreja Católica. Moraes (1958) mostra, por exemplo, que no Rio de Janeiro a cidade passou por diversas fases, havendo diferentes formas de se brincar de acordo com cada época. Destaca-se, além disso, a grande importância musical do carnaval, sendo a festa um elemento essencial no desenvolvimento do samba surgido no Rio, como mostra Cabral (1996)

Dentre as diversas composições culturais do Brasil, teve grande importância no século XIX a chegada de imigrantes de diversos países. Os árabes, sobretudo sírios e libaneses, foram um desses povos que desembarcaram no país em busca de melhores condições de vida. Eles contribuíram nos campos econômicos, sociais e culturais e adaptaram-se bem à sociedade brasileira, ocupando diferentes espaços, sejam eles geográficos ou sociais, como mostram Pinto (2010) e Truzzi (2009).

Tendo em vista os intensos fluxos culturais que ocorreram através da história, este trabalho se propõe a refletir acerca do contato e das trocas entre dois elementos a princípio bastante distintos, o carnaval e a imigração árabe para o Brasil, procurando saber como cada um desses elementos se faz presente no outro. Assim, almeja observar por um lado, a presença dos árabes e do islã no carnaval e, por outro lado, a presença do carnaval dentre os imigrantes árabes e seus descendentes.

No primeiro caso, serão analisadas letras de marchinhas e sambas de enredo de escolas de samba cariocas que representem os árabes e o islã. Utilizam-se essas fontes por se acreditar ser importante valorizar as letras de música como fontes textuais, visto que, de acordo com Mussa e Simas (2010), a cultura brasileira tem importantes legados orais e cantados, além do fato da poesia, em seus primórdios, ter começado na oralidade. No segundo, além de se destacar a participação da comunidade árabe no carnaval carioca, será observado o tema do carnaval na poesia de autores árabes que imigraram para o Brasil através de poemas levantados por Sabbagh (1978). Além disso, acredita-se ser essencial haver um panorama histórico tanto do carnaval no Brasil – sobretudo no Rio de Janeiro, onde surgiram as escolas de samba, elementos importantes

neste trabalho – e da imigração árabe para o Brasil, a fim de se compreender melhor algumas questões que irão atravessar os textos em questão.

Este trabalho se justifica pela pouca quantidade de pesquisas sobre o assunto. Apenas os trabalhos de Sabbagh (1978), Pinto (2010) e Vargens (2016) tratam inteira ou parcialmente do assunto. Entretanto, este levanta novas questões ao analisar outros textos e ao se tratar das duas presenças, a dos árabes no carnaval e a do carnaval entre os imigrantes árabes, observando o fenômeno como uma espécie de mão dupla.

### **1. Uma palavra sobre o Carnaval**

O Carnaval é um dos principais festejos brasileiros, manifestando-se de Norte a Sul do país, cada região com suas invenções e reinvenções constantes. Dessa forma, é inevitável imaginá-lo a partir de suas facetas nacionais e regionais, a partir do modo de ser Carnaval nascido em solo brasileiro: as formas particulares de se brincar-lo, sua indumentária, suas fantasias, suas músicas; o Carnaval carioca do samba, das marchinhas, dos ranchos, cordões e escolas de samba; o Carnaval de Recife do frevo e dos reis e rainhas de maracatu. Entretanto, cada uma destas manifestações nasceu no solo fértil de uma festa milenar, que ao atravessar séculos, culturas, línguas e mares desembarcando no Brasil, insistiu em permanecer.

Apesar de não ser possível traçar uma linha do tempo exata e certa sobre a transformação do Carnaval, é possível encontrar no passado algumas celebrações que provavelmente o originaram. De acordo com Sebe (1986), é provável que a festividade mais antiga que possa ter originado o Carnaval seja a festa de Ísis, no Egito Antigo. Antes de cada novo ciclo de plantio ou colheita, se celebrava à deusa com alguns dias regados a festas e danças. Isso ocorria pois, de acordo com o mito, antes dos novos ciclos de renovação da natureza, a deusa saciava seus desejos com o deus Osíris. A fim de reestabelecer a ordem, sacrificava seu amante depois de satisfeita.

Ainda segundo o autor, os gregos e os romanos, talvez pelo contato com os egípcios, tinham festas parecidas: os bacanaís, as lupercais e as saturnais. Os bacanaís eram realizados para o deus Dionísio na Grécia, ou Baco em Roma. Dionísio representava um desarticulador da sociedade, de modo que sua intervenção alterasse a vida terrena. Sua festa era regada a vinho e prazeres carnavais, sendo um breve período de excessos permitidos. As lupercais eram dedicadas a Pã na Grécia, ou Fauno, em Roma. Era uma festa ligada à colheita, e seu enredo consistia no prevalecimento da ordem sobre a desordem, cada uma representada por dois reis ou sacerdotes chamados flâmines ou lupercos. Também era caracterizada pelo desvio dos costumes e do relaxamento das normas sociais. As saturnais, realizadas para o deus Saturno, eram celebradas

sobretudo com a suspensão das hierarquias sociais, aproximando senhores e escravos durante as festas.

É possível perceber a ligação de tais celebrações com o Carnaval, pois em todas elas há um período estabelecido grande permissividade, livre dos julgamentos da moral vigente, interrompidos pela volta da ordem ou de um esforço – como é o caso das festas ligadas às colheitas.

Segundo Moraes (1958), a Idade Média foi essencial para o desenvolvimento do Carnaval atual, pois nessa época, as sociedades europeias cristianizadas foram modificando os antigos festejos pagãos, surgindo assim as celebrações locais. Houve oposições e desaprovações à festa por parte da Igreja, mas ela conseguiu sobreviver, até que no século XV o Papa Nicolau II incorporou a festa ao calendário cristão.

Moraes (1958) ainda apresenta algumas hipóteses relacionadas à origem do nome carnaval. *Carrus navalis* seria o nome de um carro semelhante a um barco que saía em desfiles durante as festas já citadas na Grécia e em Roma, carregando pessoas mascaradas. Poderia ter como origem também a expressão italiana *caro-vale*, ou “adeus à carne”, já que marca o início de período de sacrifício da quaresma. Outra origem, segundo Cascudo (1954) conforme citado por Moraes (1958), seria do baixo latim *carnelevamen*, que originou no dialeto milanês *carnelevale*, cujo sentido seria de tirar o uso da carne, fazendo também referência à quaresma. O autor defende a última como a mais provável.

Logo, a permanência do Carnaval é a expressão da permanência universal do folclore nas sociedades. O folclore é a cultura popular ligada ao coletivo e à transmissão, que perpetua elementos culturais essenciais, e reinventa ou abandona os elementos esvaziados de significação, a todo tempo (CASCUDO, 1962). O folclore não se limita, por exemplo, a um espaço rural, ou a sociedades carentes de escrita, de ciência e de alta tecnologia. Segundo Cascudo:

Dispensável é qualquer discussão sobre a permanência do folclore. Haverá um folclore dos astronautas como há um folclore dos *chauffeurs* de automóveis e pilotos de aviões. Inútil será pensar que um desenvolvimento industrial anulará o folclore. Fará nascer outro. [...] Essencial é deduzir que o folclore é uma cultura mantida pela mentalidade do homem e não determinada pelo material manejado. (CASCUDO, 1967, p. 9)

Dessa forma, o Carnaval é uma das expressões máximas da cultura popular urbana. Mostra como a população moderna e das grandes cidades, ao contrário do que se pode pensar, também está inserida num sistema de transmissão de costumes e saberes. Para haver Carnaval, aprende-se os ritmos e a como tocá-lo com cada instrumento musical; aprende-se a dança;

aprende-se a execução cuidadosa e exaustiva de cada fantasia, aprendem-se suas canções típicas de autores praticamente anônimos, de tão estreita a relação da obra com o domínio público e coletivo. Ainda que tais transmissões não sejam necessariamente de pai para filho, permanece a forte relação de grupos e de identidade, havendo uma perpetuação das manifestações culturais de geração em geração.

### 1.1 A entrada do carnaval no Brasil: o Entrudo

A principal forma de se brincar carnaval no Brasil desde o século XVI (FERREIRA, 2005) era o Entrudo. A brincadeira era essencialmente lusitana, manifestação do carnaval medieval, e muito presente nos espaços urbanos do Brasil colonial. Ocorria nos três dias que antecediam o início da Quaresma, quando as pessoas lançavam umas sobre as outras água, líquidos diversos - como misturas, perfumes e até mesmo urina - e pós - como farinha, pó-de-arroz e outros -, utilizando muitas vezes o que era conhecido como “laranja” ou “limão-de-cheiro”, uma espécie de esfera em que se armazenavam esses elementos. O entrudo tinha uma forte relação com o espaço público, havendo uma grande presença de brincantes nas ruas, que acabavam agregando os transeuntes à brincadeira.

No entanto, não é possível se falar no entrudo como uma manifestação única e homogênea da sociedade brasileira. Por se manifestar numa sociedade fortemente dividida por questões de classe e de raça, o entrudo tinha várias maneiras de se brincar, cada uma delas ligadas a quem e a onde se brincava. Assim, a festa foi um dos principais meios de tensão entre o povo e as elites, levantando muitas discussões e opiniões públicas.

O entrudo das elites era um entrudo privado e controlado, que ocorria em espaços de poder. O entrudo das ruas era, sobretudo, um entrudo popular, reservado aos pobres e escravos, das pessoas pouco instruídas e às margens das leis. Desde aquela época, a festa permitia à população uma fuga temporária dos padrões de comportamento e das normas sociais compartilhadas, de forma que fugisse do controle convencional e, até um limitado ponto, subvertesse a ordem. Naturalmente, a ocupação popular do espaço público começou, com o passar do tempo, a ser um incômodo para as elites do Brasil, ocorrendo no século XIX o ápice dessa tensão. Além disso, alguns casos extremos de violência e outros problemas, como a morte de Grandjeand de Montigny por pneumonia depois de levar um banho de água (Sebe, 1986, p. 57), serviram de argumento contra a brincadeira.

É importante ressaltar que na década de 1830 o Brasil estava se consolidando como um país independente, e as elites tinham agora um novo status diante da economia mundial. Assim,

iniciou-se um processo de modernização do país e uma tentativa de abandono da mentalidade colonial. Começaria um grande esforço para abandonar as heranças fortemente lusitanas, associadas ao atraso, e para aproximar o Brasil do ideal francês de civilização. A cidade do Rio de Janeiro, que por ser a então capital, e que desde o início do século XIX vinha sofrendo mudanças importantes com a chegada da família real, começaria a ver essa tentativa de modernização manifestando-se em seu espaço.

A extinção do entrudo passou a ser, então, um projeto. Era recorrente a veiculação de artigos condenando a brincadeira nos principais jornais da cidade, e já na década de 30, começaram as primeiras restrições ao entrudo, proibindo-se o uso de fogos de artifício no ano de 1830. Em 1838, proibem-se os jogos no município, e na década de 40, em 1841, publica-se no “Diário de Rio de Janeiro” a pena pelo descumprimento da lei. Entretanto, erradicar a brincadeira não foi um processo fácil. Permaneceu por anos na cidade um cenário de duas forças contrárias: por um lado, a opinião pública ligada à burguesia, que com o passar do tempo já não se limitava apenas a abominar o entrudo, mas, com o respaldo das leis, defender a repressão policial; por outro lado, as práticas populares que continuavam a ocorrer ano após ano, com o mesmo caráter público, sem nenhum receio de acontecerem sob os olhos das autoridades.

A literatura não ficou fora disso: uma crônica a respeito do assunto foi escrita por um dos mais canônicos nomes da literatura brasileira, José de Alencar. O autor, além de romancista, foi um prolífico cronista, escrevendo nos jornais cariocas “Correio Mercantil” e “Diário de Rio”. Num texto publicado no Correio Mercantil em 1855, escreve:

Creio que são inteiramente infundados alguns receios que há de vermos reviver ainda este ano o jogo grosseiro e indecente de entrudo, que por muito tempo fez as delícias de certa gente. Além das boas disposições do público desta corte, devemos contar que a polícia desenvolverá toda a vigilância e atividade. (ALENCAR, s.d., p. 140)

Aqui aparece a vontade de extinção da festa, que visivelmente ainda não ocorreu, visto o receio de alguns em revivê-la naquele ano. Assim, observa-se que na década de 50 a disputa pelo carnaval ainda estava em curso. Ainda na mesma crônica, escreve:

Depois que o Sr. Desembargador Siqueira, entre tantos outros benefícios que nos fez, conseguiu extinguir esse antigo costume português, a polícia carrega com uma responsabilidade muito maior do que nos anos anteriores. Outrora era um uso arraigado com o tempo, e por conseguinte difícil de extirpar; hoje seria um abuso, que só a negligência poderia deixar que se renovasse. (ALENCAR, s.d., p. 140)

É possível observar como os grupos dominantes não só apoiavam o uso da força policial, como também lhe atribuíam a responsabilidade da repressão, esperando a concretização de seu objetivo.

Com o passar dos anos, o entrudo foi sendo cada vez mais sufocado. A estratégia das elites foi deslocar o espaço da brincadeira, levando-as das ruas para os salões, do público para o privado. É claro que esse processo deixaria de fora a maior parte da população, pobre, pois permitiria apenas àqueles que fossem convidados, àqueles que pudessem pagar por um ingresso, essa nova maneira de brincar. Os bailes passariam, então, a ser inspirados nas tradições francesas e italianas, em lugar das tradições lusitanas.

## 1.2 Os bailes e as Sociedades Carnavalescas

A preferência do baile ao entrudo como manifestação carnavalesca foi um processo gradual. Não ocorreu de forma linear, havendo a época do entrudo e, em seguida, a dos bailes, mas por um tempo as duas formas coexistiram no Rio de Janeiro, numa crescente tensão, como comentado anteriormente. Apesar da insistência do entrudo, as forças de repressão do Estado foram se intensificando cada vez mais, até extingui-la, pelo menos na forma como se brincava no século XIX.

Os bailes começaram como festas muito restritas, para as quais eram convidadas apenas pessoas muito ilustres, da alta aristocracia. Eram à moda parisiense, importando dos costumes da cidade uma série de elementos, como alguns tipos de fantasias e as máscaras. Além disso, convinha obedecer a uma série de regras e a uma etiqueta própria da festa, que abarcavam desde o aspectos das fantasias até o comportamento permitido ou proibido durante a festa.

Com o passar dos anos, começaram a se multiplicar os bailes pela cidade, também passando a serem públicos. Ou seja, qualquer um que pudesse comprar um ingresso – que continuavam sendo inacessíveis à maior parte da população –, poderia participar. Assim, acabaram tornando-se mais cheios e mais comuns, mas não menos “seguros” e bem vistos pelas classes dominantes do que o entrudo, pois mesmo sendo uma manifestação muito difundida entre poucos, adequava-se aos ideais de sociedades destes grupos.

Os mesmos grupos que gozavam da permissão de festejar o Carnaval pouco a pouco começou a não se limitar aos salões. A festa, que havia sido levada para o espaço privado, tornava a se manifestar na rua. Este, no entanto, não foi um movimento que popularizou esta nova maneira de festejar. Como já citado, a disputa pelo Carnaval não foi um processo rápido, havendo uma sucessão de festas. Assim, a saída destes grupos de brincantes seletos às ruas foi

mais uma forma de disputar o espaço e se impor contra o que era considerado bárbaro e atrasado.

As manifestações públicas começaram a ocorrer em forma de desfiles, em que saíam veículos, pessoas fantasiadas e mascaradas, e que terminavam nos bailes. Eram mais uma forma de “civilizar” o Carnaval, pois eram inspiradas nas *promenades* parisienses (FERREIRA, 2005). Os desfiles eram previamente organizados pelas sociedades carnavalescas, como o Congresso de Summidades Carnavalescas, a União Veneziana, Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos, e segundo Sebe (1986), começaram a despontar em 1855.

Os desfiles passavam pelas ruas do centro do Rio, com um trajeto pré-determinado. Sobretudo após o ano de 1855, eram inclusive divulgados nos jornais que circulavam na época. Além disso, os desfiles costumavam ser comentados posteriormente, sempre muito elogiados. José de Alencar, por exemplo, na mesma crônica em que escreve sobre o entrudo, elogia os desfiles das Sociedades:

Muitas coisas se preparam este ano para os três dias de carnaval. Uma sociedade criada o ano passado, e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua grande promenade pelas ruas da cidade. A riqueza e luxo dos trajes, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, hão de tornar interessante esse passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade. (ALENCAR, s.d., p. 140-141)

Isso mostra que não havia nenhuma oposição da opinião pública. Pelo contrário, reconheciam os desfiles como a solução para o mal do entrudo.

### 1.3 Manifestações populares: zé-pereiras, ranchos, cordões e blocos

Em meio a todo esse turbilhão de conflitos e manifestações carnavalescas do século XIX, surge uma importante forma de brincar carnaval, que na época era relegada apenas a uma bagunça, a uma barulheira desordenada: o zé-pereira. Segundo Cunha (2002) conta-se em toda a bibliografia carnavalesca que em 1952, um sapateiro português chamado José Nogueira saiu às ruas com um pequeno grupo de companheiros tocando bumbos e zabumbas, numa espécie de desfile improvisado e informal. Nos anos seguintes, cada vez mais gente teria se juntado ao cortejo do português. Assim, surgia esta brincadeira de Carnaval que consistia em desfilar pelas ruas da cidade em grupos, tocando instrumentos de percussão.

Existem duas explicações principais para esta denominação: “zé-pereira” seria como é conhecido o bumbo em algumas regiões de Portugal, ou ainda uma confusão com o nome de José Nogueira, trocando-se o sobrenome por “Pereira”.

O zé-pereira era essencialmente uma manifestação popular, de forma que Moraes (1958, p. 48) afirme que era “o Carnaval do pobre”. Diferentemente dos desfiles das Sociedades Carnavalescas, não tinha seu trajeto pré-definido nem contava com o apoio dos jornais da época. Estes apenas divulgavam posteriormente, abismados, o número de zé-pereiras vistos nos carnavais. Além disso, apesar de ser considerado mais pacífico que o entrudo, não deixava de causar certo mal estar na alta sociedade. Tanto que as classes mais elevadas se apropriaram do zé-pereira, reproduzindo-o por muito tempo em seus desfiles, acontecimento sobre o qual discorre Cunha:

Por esta via, os zé-pereira acabaram por firmar-se como uma presença generalizada no carnaval, no “bairro aristocrático” ou no cais do porto, na rica sociedade ou nos grupos de cortiços, nas ruas e nos salões. Assim generalizados, tornaram-se objeto de um intenso esforço diferenciador que atribuía comicidade à sua presença nos lugares “elegantes”, para incorporá-los e modificar seus sentidos originais, e, simultaneamente, desqualificava sua passagem pelas ruas à frente de grupos de baixa extração social. (CUNHA, 2002, p. 395-396)

Ainda sim, a cada ano se multiplicavam, pois permitia aos mais modestos, sem necessidade de planejamento e de recursos, brincar o Carnaval cada vez mais combatido. Assim, o zé-pereira ocupou o Rio de Janeiro até o início do século passado.

Outras manifestações populares que surgiram e marcaram o carnaval carioca foram os ranchos, os cordões e os blocos. Inicialmente, na época em que começaram a aparecer, não se distinguia muito bem cada um, sendo as tentativas caracterizações posteriores (FERREIRA, 2005), já que os dois consistiam em desfiles de um número considerável de foliões. Serão, assim, destacadas aqui algumas características particulares de cada um encontradas na bibliografia deste trabalho.

Os ranchos eram realizados por grupos que, com o passar do tempo, começaram a formar pequenas agremiações, aparecendo no início do século XX. De acordo com Mussa e Simas (2010), surgiram entre as comunidades nordestinas existentes no Rio de Janeiro, remetendo aos ternos de reis e pastoris, tanto que desfilavam, em seus primórdios, no dia 6 de janeiro, o dia de Reis. Seu acompanhamento musical era mais completo, havendo além de instrumentos de percussão, instrumentos de cordas. Além disso, seu cortejo era mais complexo, com carros e porta-estandartes dos grupos.

Uma característica particular do rancho – que inclusive está presente no carnaval carioca até os dias atuais com as escolas de samba – era a existência de um enredo que o desfile representava, determinando as fantasias, os elementos decorativos, e as músicas: os ranchos desfilavam ao som de composições próprias.

Outro elemento existente até hoje no carnaval do Rio eram os concursos. Júris compostos por jurados que avaliavam diferentes elementos do desfile. Aliás, Moraes (1958) explica que o Jornal do Brasil teve um grande papel na existência dos ranchos cariocas, pois organizava os concursos, publicando a cada ano os enredos dos desfiles e divulgando-os. Premiavam-se o campeão e o vice-campeão. Além dessa divulgação, a rígida organização e pompa visual dos ranchos fizeram com que começassem a ser cada vez mais aceitos pela sociedade carioca de maneira geral, afastando-se das adjetivações negativas que recebiam os zé-pereiras e os blocos.

Os cordões eram grupo de foliões que saíam fantasiados. Moraes (1958) e Cabral (1996) destacam que na história do Rio destacaram-se dois cordões: o dos velhos e o dos cucumbis. Os cordões dos velhos consistiam em foliões fantasiados com roupas antigas e cabeças de papelão. Os cordões dos cucumbis consistiam em foliões fantasiados com trajes que remetiam aos trajes dos cortejos fúnebres dos filhos de reis africanos, também conhecidos como *congós*, festejo que, segundo Moraes (1986), existiu no Rio até a década de 30 do século XIX. É interessante notar que os *congós* e a representação da corte de reis bantus é recorrente na cultura brasileira.

Os blocos consistiam num grupo de foliões que saia às ruas a princípio sem muita organização, com trajes simples e fantasias e desfile sem enredo. Entretanto, ao longo da década de 1920, alguns passaram a ser cada vez mais organizados. Lopes e Simas (2015) explicam que já na década de 60 havia dois tipos de blocos. Os de embalo ou empolgação não tinham divisão de alas, eram mais simples e apresentavam sambas curtos. Sobrevivem até hoje blocos como o Bafo da Onça e o Cacique de Ramos. Os de enredo eram mais organizados e a estrutura de seus cortejos se aproximava mais do que viria a ser as escolas de samba.

#### 1.4 As escolas de samba

Como mostra a história das diversas manifestações de Carnaval, a festa sempre foi celebrada coletivamente, com maior ou menor nível de organização. As primeiras décadas do século XX viram surgir uma nova forma de organização coletiva e mais complexa que se tornaria a expressão prototípica do Carnaval carioca: as Escolas de Samba. Para entender seu surgimento, é preciso compreender a sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX.

Com o fim da escravidão em 1888, a população negra começou a se aglomerar em espaços urbanos próprios, havendo um forte senso de grupo e comunidade. Esse contexto fez com que as populações negras não só precisassem lutar pela sobrevivência econômica estando

recém-libertos, mas fez com que precisassem lutar por seu lugar na sociedade brasileira, buscando aceitação social. Paralelamente, a recente República reprimia continuamente qualquer manifestação que remetesse às culturas negras, numa tentativa de controlá-las. Foi a partir dessa tensão que as Escolas de Samba nasceram (MUSSA; SIMAS, 2010).

O próprio surgimento do samba, anteriormente, foi uma expressão desse embate. Levando em conta a perseguição policial à cultura musical negra e às “casas de macumba”, “a legalização dessas casas foi a brecha pela qual o samba penetrou” (CABRAL, 1996, p. 27). No bairro da Cidade Nova, região central do Rio de Janeiro, na casa de Tia Ciata, uma casa de candomblé e conseqüentemente um centro de música, haveria surgido o primeiro samba gravado, chamado “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida. A respeito disso, Cabral explica:

É indiscutível que, antes do *Pelo telefone*, foram gravados sambas sem que o disco informado no selo tratar-se de sambas, foram gravados outros gêneros que não eram samba com o nome de samba e foram até gravados sambas com a identificação de samba. Portanto, seria fácil eleger qualquer desses discos como o do primeiro samba gravado, se o *Pelo telefone* não fosse aquele que desencadearia o processo através do qual o samba assumiria, como gênero musical, a hegemonia das músicas gravadas no Brasil. (CABRAL, 1996, p. 32-33)

Ainda segundo Cabral (1996), o samba surgido na Cidade Nova não era o mesmo samba das escolas. Na mesma região central do Rio, no bairro do Estácio de Sá, um grupo de jovens sambistas deram uma nova cara a esse samba, já que era mais adequado aos salões e não à animação do Carnaval. Esse nova fase foi marcada com a criação do bloco “Deixa Falar” por esse grupo de sambistas, o qual muitas vezes é definido como a primeira escola de samba. Apesar de não ser de fato uma escola de samba, foi de extrema importância por difundir esse novo samba pelos morros e subúrbios cariocas.

Assim, fundiu-se o samba com o ambiente dos blocos, cordões e ranchos e o das macumbas. E entre a rigidez extrema dos ranchos e a desordem dos cordões, organizaram-se as primeiras escolas de samba (MUSSA; SIMAS, 2010). Formadas por pessoas de classes sociais mais baixas, cujas manifestações durante o Carnaval vinham sendo sempre reprimidas de forma mais ou menos explícita, as escolas de samba conseguiram ganhar aceitação social e legitimação como expressão artística, até se tornar o símbolo máximo do Carnaval carioca, um eixo em torno do qual a festa gira na cidade.

Algo que foi de extrema importância para esse processo foram os concursos de sambas, que começaram na década de 30, idealizadas pelo jornalista Mário Filho. As competições ocorriam na Praça XI, região central da cidade, entre as escolas de samba. Em 1933 já se

julgavam alguns quesitos como o enredo e a originalidade dos sambas. Em 1934, foi criada a União das Escolas de Samba, o que as fortaleceu, conseguindo a partir desse ano, inclusive, auxílio financeiro da prefeitura da cidade. Dessa forma, as escolas conseguiram se firmar no “carnaval oficial”, desfilando com o aval da prefeitura e legalizando-se na polícia do Distrito Federal. É importante situar essa legalidade na trajetória que o carnaval popular teve na história da cidade, como refletem Mussa e Simas:

A regra do jogo era claríssima. As escolas buscavam o apoio do poder público como um caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades; o poder público, por sua vez, via na oficialização dos desfiles uma maneira de disciplinar e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 18)

Com o tempo, ocupando cada vez mais espaço de destaque da imprensa, as escolas foram crescendo e se popularizando, até conseguirem, na década de 80, um espaço deliberadamente feito para que desfilassem, marcando de vez sua importância e sua dominância no carnaval carioca. Desde sua origem houve também um notável desenvolvimento de seus desfiles, com a entrada das alegorias, dos enredos, e o aumento das baterias.

## **2. Do Crescente Fértil para o Brasil**

No século XIX o Brasil recebeu imigrantes de diversos lugares, que formaram parte importante da história do país. Dentre eles, vieram os árabes, oriundos sobretudo do que hoje é Líbano, e em segundo lugar, do que hoje é a Síria. Ao ocupar desde espaços como determinados bairros ou estados brasileiros, os imigrantes árabes tiveram uma boa integração com a população brasileira. Para compreender-se a história dessa imigração, é importante voltar ao contexto em que ocorreu e suas verdadeiras motivações.

A imigração árabe se diferencia das outras levadas migratórias por algumas características. Uma delas é que, diferentemente da imigração italiana, alemã e japonesa, por exemplo, não contou com incentivos oficiais do governo brasileiro. Inclusive o povo árabe não se enquadrava exatamente nos ideais de homem branco, representados pelos povos europeus, almejados pelos governos brasileiros do século XIX que resultaram no estímulo à imigração em massa (PINTO, 2010). O que pode ter construído uma imagem do Brasil como um destino ideal, não tendo sido, entretanto, fator que impulsionou as levadas migratórias, foi a viagem de D. Pedro II ao Líbano e à Síria, em 1876. Essa viagem teria sido uma aproximação cultural entre o Brasil e os dois países árabes, e além disso, “o monarca brasileiro apresentava a imagem de um país moderno, ilustrado e aberto aos imigrantes” (PINTO, 2010, p. 36).

Além do mais, enquanto muitos imigrantes fugiam da miséria e de guerras do século XIX, a pobreza extrema não assolava a maioria dos imigrantes árabes. Zeghidour (1982) afirma que os imigrantes inicialmente procuravam viver o alto padrão de vida obtido com a imigração em seus países de origem, em vez de se assentarem permanentemente em colônias.

Dessa forma, o que de fato motivou as primeiras levas da imigração foram outros fatores. Com a incursão das potências europeias nos países do Oriente Médio, vieram os produtos europeus para competir com os produtos locais, não industrializados. Assim, o alto padrão de vida de muitas famílias, sobretudo camponesas e produtoras de mercadorias como a seda, começou a decair no fim do século XIX. A imigração se apresentou como uma saída econômica que permitiria manter esse alto padrão. Além disso, Pinto (2010) afirma que o impacto cultural de missionários católicos e protestantes impulsionou a imigração. Isso porque as missões ocorriam através da criação de instituições de ensino, nas quais muitos imigrantes estudavam. Lá, difundiam uma mentalidade empreendedora entre as classes médias, de forma que as atividades econômicas fora do país fossem almeçadas.

Ainda segundo o autor, alguns outros fatores não criaram o fenômeno da imigração, mas o influenciaram, sendo uma geral indireta. Um deles eram os conflitos sectários do império otomano. Esses conflitos ocorriam devido a insatisfações tanto de cristão quanto de muçulmanos. Por parte dos cristãos, devido ao maior status que os muçulmanos tinham no império otomano, que era um império muçulmano. Por parte dos muçulmanos, as insatisfações eram devido a vantagens fiscais e jurídicas que certos grupos tinham sob a tutela das potências europeias, que protegia principalmente os cristãos. Os conflitos chegaram a pontos extremos, por exemplo, o massacre de cristão ocorridos em Damasco em 1860. Outro fator foi a maior centralização administrativa dos otomanos, a fim de conter esses conflitos. O império funcionava mais como um “império fiscal”, deixando a administração genuína nas mãos dos governantes locais. Entretanto, depois de algumas reformas, passou a ser mais forte politicamente, o que levou à insatisfação das famílias dominantes locais. Nenhum desses fatores impediu a prosperidade econômica dos cristãos nem aboliu totalmente seu poder político, já que tinham as potências europeias como aliadas, o que permitia-lhes maior penetração na economia local.

Todo esse contexto motivou as primeiras levas de imigrantes no fim do século XIX. No entanto, os fluxos migratórios continuaram até a década de 30, pois outros fatores pioraram a vida dos árabes no Oriente Médio no século XX: as depressões econômicas trazidas pela Segunda Guerra; a frustração com as potências europeias, que apoiavam os árabes nas rebeliões

contra os otomanos, mas que após a vitória na Segunda Guerra dividiu os países árabes em protetorados; a repressão política consequente; a criação de Israel, no fim dos anos 40.

Assim, foram se fixando no Brasil muitos imigrantes, num processo explicado por Truzzi:

Redes de parentes, amigos e conterrâneos se articularam, fornecendo referências valiosas aos que decidiam vir. Na mente de cada emigrante formou-se uma geografia imaginária: um tio em São Paulo tornava aquela capital brasileira mais próxima de sua aldeia na Síria ou no Líbano do que a Espanha, ali do outro lado do Mediterrâneo. Interesses e favores dos muitos conhecidos propiciavam o início da vida no novo país: casa, trabalho, escola para os filhos. Muitos dos já estabelecidos ofereciam um crédito inicial – sob a forma de mercadorias, por exemplo – aos recém-chegados. Esse intenso movimento migratório alcançou os rincões mais remotos do continente. (TRUZZI, 2009)

Aqui no Brasil, se fixaram nas maiores cidades e aproveitaram ciclos econômicos, como o da borracha, e se estabeleceram principalmente no comércio. Safady (sd) considera duas regiões brasileiras principais para as primeiras levadas migratórias: a Amazônia, com Belém, Manaus e São Luís, e o Sul, referindo-se à região Sudeste, com Rio e São Paulo. Porém uma das mais importantes ocupações dos imigrantes árabes, que auxiliou na integração às populações locais e foi essencial na construção de um imaginário simbólico de sua imigração foi a ocupação de mascate.

A atividade, que consiste no comércio ambulantes dos mais diversos produtos, já havia sido exercida por um grande número de imigrantes portugueses e italianos, segundo Pinto (2010), entretanto, é até hoje fortemente associada aos árabes. Devido ao seu caráter itinerante, levou os imigrantes ao mais distantes lugares, fazendo com que se espalhassem geograficamente, indo em direção aos subúrbios e às zonas rurais:

Os mascates procuravam as áreas da cidade que não fossem servidas por um comércio estabelecido, como os subúrbios, integrando-os no mercado urbano. Os recém-chegados tinham de buscar regiões mais distantes para não enfrentar a concorrência dos mascates já existentes no local e do comércio que se expandia nos subúrbios [...]. A procura por novos mercados e outras oportunidades levou à dispersão dos mascates pelo interior do Brasil, integrando as áreas rurais e as pequenas cidades ao mercado produtor e distribuidor de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. (PINTO, 2010, p. 69)

Isso mostra a grande importância econômica e até mesmo social dos imigrantes árabes, ao alcançar regiões pouco favorecidas pela economia. Truzzi menciona em seu artigo uma importante curiosidade histórica a respeito de um mascate:

Exemplo curioso dessa abrangência geográfica: foi um mascate libanês quem filmou as únicas imagens conhecidas do cangaceiro Lampião, na década de 1930. Benjamin

Abrahão, que era também fotógrafo e homem de confiança do padre Cícero, infiltrou-se no bando e gravou momentos do seu cotidiano [...]. (TRUZZI, 2009)

Com o passar dos anos, os filhos desses imigrantes ascenderam socialmente, sendo possível até hoje encontrar descendentes de árabes importantes na política, na economia e na cultura brasileira. Além disso, fatos mais recentes como a Guerra Civil Libanesa, que durou de 1975 a 1990, e a Guerra Civil da Síria, iniciada em 2011, fez com que viessem mais imigrantes árabes para o Brasil, que muitas vezes já tinham redes de apoio no país.

Dessa forma, pode-se perceber a importância do país e da imigração não só para as primeiras gerações, mas para muitos árabes até hoje, e pode-se perceber também as contribuições dos imigrantes árabes para nossa história, mostrando que a vinda dos árabes para o Brasil foi um processo bem sucedido de trocas e integrações culturais.

### **3. Os temas árabe e islâmico na folia**

Neste capítulo serão analisadas algumas letras de músicas carnavalescas que representem os árabes ou o islã, a fim de compreender melhor como essa representação é feita e quais elementos são utilizados, bem como a relação entre cada um dos textos. O principal gênero analisado será o samba de enredo, e em menor número, as marchinhas. Como já visto, os concursos de escolas de samba passaram a exigir enredos que embasassem os sambas. Com o passar do tempo, os enredos se consolidaram nesses concursos, numa visível aproximação dos ranchos carnavalescos. Surge, assim, o samba de enredo.

Mussa e Simas (2010) questionam a compreensão de literatura como restrita ao meio escrito, destacando que a poesia escrita é uma invenção tardia, e que, visto a quantidade de obras literárias originalmente orais e musicadas, a poesia pressupõe a oralidade. Defendem ainda que, sobretudo no Brasil, a produção poética deveria receber especial atenção nas letras de música, “isso porque herdamos grandes legados fundamentalmente orais – indígenas e africanos; e porque nossas raízes europeias estão fortemente fincadas na Ibérica medieval, onde a poesia ainda era cantada” (Mussa e Simas, 2010, p. 9).

#### *3.1 Os árabes e as Mil e uma noites*

Foram encontrados dois sambas-enredo a respeito dos árabes. Um deles foi o da escola Em Cima da Hora no ano de 2015, de autoria de André Kaballa, Carlos Botafogo, Gláucio Guterres, Alexandre Gordão e Gilson, cujo enredo foi “No coração da cidade, uma história das mil e uma noites: o Rio das Arábias”; o outro, o da escola Mocidade Independente de Padre Miguel no

ano de 2017, de autoria de Altay Veloso, Paulo César Feital, Zé Glória, J. Giovanni, Dadinho, Zé Paulo Sierra, Gustavo, Fábio Borges, André Baiacú, Thiago Meiners, cujo enredo foi “As mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakesh”. Como se observa já a partir dos enredos, o principal meio de representação dos árabes são elementos das *Mil e uma noites*, ainda que o primeiro se trate da presença árabe no Rio de Janeiro e o segundo, do Marrocos.

As *Mil e uma noites* consistem em uma compilação de contos difundidos oralmente no Oriente Médio, que corriam desde o século IX pelo menos (VERNET, 2002). Compostos por narrativas oriundas das culturas indiana e persa, além da árabe, a obra apresenta uma fusão de elementos culturais diversos. Apesar de ser tão conhecida no ocidente, é importante ressaltar que nem sempre gozou de tanto prestígio e valor literário entre os árabes. Vernet (2002) afirma que, apesar de terem sido postos por escrito desde o período abássida, nunca ocuparam bibliotecas ou mesquitas, por não ser apreciado por eruditos do islã.

Dessa forma, não havendo uma preservação e sistematização desses contos, se conhecem mais de um manuscrito, de diferentes localidades. O mais antigo dentre eles, de aproximadamente 1455 e oriundo da região do Levante, pertenceu ao orientalista Antoine Galland, que publicou entre 1704 e 1717 a primeira tradução das *Mil e uma noites*. É desde então que todo o ocidente conhece a obra. Entretanto, a tradução mais antiga e mais célebre, que por séculos tem sido a principal fonte de leitura da obra, e a partir da qual as *Mil e uma noites* ocuparam o imaginário ocidental, consiste numa tradução muitas vezes infiel. Sobre isso, Damien afirma:

Galland, como um orientalista, observou, na primeira note introdutória à sua introdução das *Mil e uma noites*, que os contos árabes eram um excelente meio de informação e conhecimento [...] E, como um erudito do século XVII, não deixou de atentar ao aspecto moral – caráter primordial que uma obra deveria encerrar -, destacando aos leitores tal propriedade [...] Mas, para propagar tais conhecimentos e, ao mesmo tempo, moralizar, Galland entendeu que a tradução deveria ser agradável, obedecendo, assim, ao gosto da época: para isso, seria necessário fazer adaptações e eliminações de determinados trechos que pudessem chocar seus leitores (*bienséance*). Um dos resultados dessa escolha foi o inevitável afastamento do texto original. (DAMIEN, 2017, p. 45)

Dessa forma, pode-se afirmar que não só a obra em si, mas muitos elementos, características e personagens nela presentes que aparecem no imaginário popular de forma geral, são uma construção feita a partir da visão ocidental do século XVIII.

Prosseguindo então para a análise das letras do samba, apresentam-se os sambas da Em Cima da Hora e da Mocidade, respectivamente:

**No coração da cidade, uma história das mil e uma noites: o Rio das Arábias**

Deixa a festa rolar, vem ser feliz  
O samba é raça  
É minha raiz  
Com a benção dos bambas e do redentor  
Meu rio das arábias chegou

Num cenário de magia  
Além da imaginação  
Mil e uma noites de alegria  
Um mundo de fascinação  
Gênios, marujos, princesas  
Cultura que o tempo preservou  
Histórias de amor que fazem sonhar  
A inspiração vai nos guiar  
Deixando os palácios e desertos  
Cruzando os sete mares, rumo incerto  
Até o paraíso encontrar

E te encontrei...  
Cidade maravilhosa  
Que encanta meu olhar  
Canta em cima da hora  
Inshalá

Do oriente, a esperança  
Saalam aleikum! Aqui cheguei  
Fiz da arte, a herança  
Os costumes e as danças eu recriei  
Nos jornais, o dia a dia,  
São mensagens de saudade  
Com os mascates o comércio prosperou  
Eu vou fazer da passarela o meu Saara  
A mais perfeita joia rara  
Com as marchinhas vem a emoção  
Vou comprar a fantasia e cair nessa folia  
Solta a voz do coração

(KABALLA; BOTAFOGO; GUTERRES; GORDÃO; GILSON, 2015)

**As mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakesh**

Brilha o cruzeiro do sul  
No oriente de Alah  
Céu de Sherazade  
Vem pra Marrocos, meu bem  
Vem minha Vila Vintém  
Sonha Mocidade

Fui ao deserto roncar meu tambor  
Pra Alah conhecer meu Xangô  
De repente, a miragem aparece  
Na praça, um senhor, contando histórias de amor  
Eu fui pra lá de Marrakesh  
Minha Zona Oeste comovida de paixão  
És minha El Jadida, meu teatro de ilusão  
Tanto assim que o meu olhar  
Vê no mar de Gibraltar, sereia  
Dama das areias de Iemanjá  
Teu deserto, meu sertão  
Teu oásis, meu rincão, vadeia  
Mistura alaúde com ganzá

Abre-te Sésamo que o samba ordenou  
 Mil e uma noites de amor  
 Põe Alladin no agogô,  
 Tantã nas mãos de Simbad  
 Meu ouvido é de mercador

Abre-te Sésamo que o samba ordenou  
 Mil e uma noites de amor  
 É o Saara de lá com o Saara de cá  
 Minha Mocidade chegou

Chegou, chegou de Padre Miguel, a candeia  
 A caravana de além mar retorna a nossa aldeia  
 Ó meu Brasil, abrace a humanidade  
 És a pátria mãe gentil da amizade

(VELOSO; FEITAL; GLÓRIA; GIOVANNI; DADINHO; SIERRA; GUSTAVO;  
 BORGES; BAIACÚ; MEINERS, 2017)

No samba da Em Cima da Hora, encontram-se em sua temática dois espaços distintos: as Arábias e o Rio. O primeiro pode ser resumido pelo verso “Um mundo de fascinação”, e tem um caráter quase fantástico, repleto de figuras que poderiam ter saído das *Mil e uma noites*, como gênios, marujos e princesas, e de características físicas próprias, de deserto, estrangeiras à cidade do Rio. O elemento mágico associado ao oriente pode ser explicado por sua presença essencial nas *Mil e uma noites*, como explica Damien:

[...] nas histórias do núcleo fundador das *Mil e uma noites*, os elementos mágicos e sobrenaturais, sejam eles associados a feiticeiras benfeitoras ou malfeitoras, sejam eles oriundos de forças divinas ou de espíritos inferiores intervêm nas histórias não apenas para cumprir um programa narrativo, desencadeando novos episódios que levam ao desequilíbrio ou ao equilíbrio, mas também para realçar a beleza com seu caráter espantoso e estranho [...] inscrevendo a matéria narrada além da vida cotidiana dos homens. (DAMIEN, 2017, p. 2019)

Além disso, a distância geográfica é marcada pelos versos “Deixando os palácios e desertos /Cruzando os sete mares, rumo incerto/ Até o paraíso encontrar”. Outra aspecto que marca esse caráter fantástico é o seu próprio nome: Arábias, no plural, não se refere a nenhum país ou território específico, nem demarca qualquer região do mundo árabe, mas nomeia um oriente vagamente conhecido por todos os elementos comentados anteriormente.

O segundo espaço, por sua vez, é composto por elementos conhecidos e familiares do Rio de Janeiro: o samba, as marchinhas, o Saara, a fantasia, a folia, o Redentor.

A representação dos árabes, ao se encontrar com a do espaço carioca, perde o tom fantástico na última estrofe, ao passar a ser construída a partir de elementos materiais e históricos. Os jornais mencionados referem-se aos jornais em língua árabe que circulavam por algumas cidades brasileiras durante a chegada das primeiras gerações de imigrantes. No caso

do Rio de Janeiro, foram 50 periódicos de 1896 a 1850 (PINTO, 2010). O Saara, nome que imediatamente remete ao grande deserto africano, é uma referência à Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, zona comercial em que se estabeleceram vários imigrantes, sobretudo libaneses e sírios. Pinto (2010) afirma que a concentração espacial dos árabes nessa área torna possível considerar a existência de um “bairro árabe”, que além de ser um centro cultural e econômico desses imigrantes, funcionava como uma área de mediação cultural entre estes e a sociedade carioca.

É interessante notar também as expressões idiomáticas árabes *saalam aleikum* e *inshalá*. A primeira, um famoso cumprimento muçulmano, faz saudação à cidade maravilhosa, marca a chegada dos imigrantes - apesar da maioria dos imigrantes libaneses e sírios na cidade terem sido cristãos - e o encontro do Rio com as Arábias. A segunda, que tem como significado original *se Deus quiser*, pode ser entendida como uma expressão de esperança diante da chegada ao Rio de Janeiro.

O samba da Mocidade tem ainda mais elementos das *Mil e uma noites*, como os personagens *Sherazade*, responsável por perpetuar as narrativas a cada noite numa forma de salvar a própria vida, *Simbad* e *Alladin*. Apesar de se tratar especialmente do Marrocos, o samba também remete às Arábias do samba anterior, ainda que sem utilizar esse nome, a partir das referências a oriente, deserto, miragem, oásis e caravana.

Assim como o samba da Em Cima da Hora aproxima os universos das Arábias e do Rio, o samba da Mocidade o faz através de elementos análogos presentes nas Arábias e no Brasil, como *Alah* e *Xangô*, o Deus do islã e um dos orixás das religiões afro-brasileiras; deserto e sertão, dois climas quentes e secos; Saara de lá e Saara de cá, ou seja, o deserto africano e a zona comercial do Rio de Janeiro, mencionada também pelo samba anterior; oásis e rincão, dois lugares em que há mata e fertilidade.

Apesar dos sambas convergirem na temática, em parte, é possível notar que o samba da Em Cima da Hora consegue explorar mais a temática da imigração proposta em seu enredo, mencionando, como já mostrado, questões históricas relativas às mesmas. O samba da Mocidade, por sua vez, restringe-se mais a um oriente imaginário construído, dentre outras coisas, por elementos das *Mil e uma noites*. A não ser através dos topônimos *Marrakesh* e *Gibraltar*, o samba não explora as particularidades do Marrocos, país do noroeste africano que inclusive fica distante da zona de circulação das *Mil e uma noites*, visto que os manuscritos são originários do Levante e do Egito (DAMIEN, 2017).

Pela semelhança de tema, foram encontradas duas marchinhas. A primeira, “Pra lá de Bagdá”, é de Luiz Carlos Sá. A segunda, de Haroldo Lobo, Antônio Nássara e David Nasser. Apresenta-se, assim, a primeira marchinha:

Eu vou morar,  
Pra lá de Bagdá,  
Onde o petróleo nasce,  
E não se cansa de jorrar  
Não fico mais aqui,  
Eu quero me arrumar,  
Eu vou morar,  
Pra lá de Bagdá

Já tô cansado de almoçar roendo osso,  
Eu quero um diamante pendurado no pescoço,  
Com certas odaliscas, servindo o meu jantar,  
Eu vou morar,  
Pra lá de Bagdá  
(SÁ, 2015)

A marchinha se assemelha, de certa forma, às anteriores por representar um oriente que nada mais é do que as “Arábias” já vistas nos sambas enredo. É interessante notar a presença de elementos mais contemporâneos: a fartura e a riqueza são representadas pelo petróleo. É provável que a ideia das “Arábias” como um lugar ideal, paradisíaco e onde alguém deseja morar seja fruto do imaginário deixado pelas *Mil e uma noites*, com suas cortes, seus sultões e seus haréns. É o que mostra o diamante e as odaliscas, elementos fortemente associados a esse universo mágico.

Apresenta-se, a seguir, a segunda marchinha:

Allah-la-ô, ô ô ô ô ô ô  
Mas que calor, ô ô ô ô ô ô  
Atravessamos o deserto do Saara  
O Sol estava quente, queimou a nossa cara  
Allah-la-ô, ô ô ô ô ô ô  
Mas que calor, ô ô ô ô ô ô

Vimos do Egito  
E muitas vezes nós tivemos que rezar  
Allah, Allah, Allah, meu bom Allah  
Mande água pra Iôio  
Mande água pra Iáia  
Allah, meu bom Allah  
(LOBO; NÁSSARA; NASSER, 2003)

A marchinha, apesar de contar com menos elementos mágicos, segue utilizando elementos do imaginário geral a respeito do oriente: o deserto, o calor o sol quente. Até mesmo Egito, um dos mais conhecidos países árabes pela sua história e destino de diversos

exploradores a partir do século XVIII, talvez seja um elemento importante na construção desse oriente. O uso de *Allah* e a menção à reza remetem à língua e à cultura árabe através da religião islâmica.

### 3.2 O islã e os malês

Foram encontrados três sambas enredo a respeito dos malês, africanos muçulmanos oriundos de diversos povos que vieram ao Brasil na condição de escravos. O primeiro foi o da escola Unidos da Tijuca no ano de 1984, de autoria de Carlinhos Melodia, Jorge Moreira e Nogueirinha, cujo enredo foi “Salamaleikum, a epopeia dos insubmissos malês”. O segundo foi o da escola Alegria da Zona Sul no ano de 2018, de autoria de Samir Trindade, Telmo Augusto, Fernandão, Girão, Marco Moreno, Marcelão da Ilha e Thiago Meiners, cujo enredo foi “Bravos malês! A saga de Luiza Mahin”. O terceiro foi da escola Estação Primeira de Mangueira no ano de 2019, de autoria de Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino, cujo enredo foi “História pra ninar gente grande”. Ainda que não tenha tido como único tema os malês, faz referências importantes que o aproxima dos outros sambas.

A seleção desse tema se justifica pela questão do islã: a história da religião está completamente ligada à história dos árabes, ainda que o tema dos malês diga respeito a outros povos. Ademais, o islã não foi apenas um mero detalhe na história dos malês no Brasil, mas sim, uma característica essencial, já que “esse islamismo [...] foi o que criou a mítica do negro altivo, insolente, insubmisso e revoltoso” (LOPES, 1988, p. 48).

O que marcou essas características na história foram as revoltas de escravos lideradas pelos malês na Bahia, no século XIX, desde o início do século até a maior delas, em 1835. Nesse ano, na madrugada de 25 de janeiro, ainda mais armados e organizados do que nas revoltas anteriores, investiram contra autoridades causando diversos transtornos até que se conseguisse reprimir tal insubmissão (VARGENS; LOPES, 1982). O islã se mostra um eixo central dessas revoltas, como destaca o trecho a seguir:

Chegando a Salvador, esses negros, em geral islamizados, portadores de uma grau considerável de escolaridade e consciência política, com visão e experiência militar, com maior capacidade de organização e conhecendo técnicas mais novas de fabricação e uso de armas, certamente transmitiam aos outros negros, juntamente com informações sobre o que se passava na África, o germe da revolta e da insubmissão. Então, talvez jihad de Othman Dan Fodio (1786) na atual Nigéria, de Abd-El-Kader (1796) e Cheik Amadu (1805) na Senegâmbia ou pela chegada do Islão ao país Iorubá por volta de 1817, e quem sabe apoiados por interesses ingleses empenhados na libertação dos escravos em todas as zonas de influência norte-americana, esses negros

participam na Bahia, de 1807 a 1835, de uma série de sublevações de graves consequências. (LOPES, 1988, p. 59)

Prosseguindo então para a análise das letras do samba, apresentam-se os sambas da Unidos da Tijuca e da Alegria da Zona Sul, respectivamente:

**Salamaleikum, a epopeia dos insubmissos malês**

Levei meu pensamento à Bahia  
 Ao berço da poesia  
 Em busca de inspiração  
 Encontrei personagens realistas  
 Tidas como anarquistas  
 Pois queria um Brasil mais irmão  
 De Alá receberam ensinamentos  
 De Olorum não se afastaram um só momento  
 Bravos malês  
 Negros que enxergaram as razões  
 E lutaram pela igualdade  
 Liberdade e justiça social  
 Salamaleikum elo forte triunfal

Se na veia corre sangue  
 Do senhor ou do plebeu  
 Desejavam dar ao próximo  
 O mesmo que queriam aos seus

Valia ouro, valia prata  
 A inteligência e a cultura desta raça

Lá na África distante  
 Trouxeram o misticismo e a magia  
 Razões de mestres alufás  
 Usavam estratégia e ousadia  
 As revoltas se sucederam  
 Com Luísa Mahin, Tito pé e Nacif  
 A cidadania era o ideal dessas nações  
 Liberdade ou a morte  
 Se lançaram a sorte  
 Olhando o mundo como um jogo de xadrez

Hoje eu sei, vovó  
 Que não foi em vão  
 Apesar da nossa história não contar  
 Toda verdade do tempo da escravidão  
 (MELODIA; MOREIRA; NOGUEIRINHA, 1984)

**Bravos malês! A saga de Luiza Mahin**

Jejê-nagô ôôô ilumina meu caminhar  
 Diziam meus ancestrais, na infinitaimensidão  
 Voduns são a matriz da criação  
 Fui batizada Luíza, vi a fúria do invasor  
 Eu sou a virtude de Daomé  
 No meu sangue, a minha fé, bravura pra enfrentar  
 Coragem norteando o meu destino  
 Aprisionada aos porões no além mar

Ô saudade que navega em águas claras  
 Fortaleza de um nobre coração  
 Salvador, então africanizada

Negra herança, raiz do meu chão

Lutar, para sempre lutar  
 À luz de Allah, a insurreição  
 Na pele, a força que inflama a negritude  
 Na revolta, atitude, pela libertação  
 Um grito por igualdade, orgulho dos ancestrais  
 A chama que persiste é esperança  
 Mesmo traída não me calarei jamais  
 A raça não se curva à chibata  
 Poesia eternizada nos meus ideais

Bate o tambor um canto ecoa  
 Ô kolofé, kolofé malê  
 Incorpora minha alma africana  
 Alegria é resistência, faz o sonho florescer  
 (TRINDADE; AUGUSTO; FERNANDÃO; GIRÃO; MORENO; ILHA; MEINERS, 2018)

**História pra ninar gente grande**

Mangueira, tira a poeira dos porões  
 Ô, abre alas pros teus heróis de barracões  
 Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões  
 São verde e rosa, as multidões

Brasil, meu nego  
 Deixa eu te contar  
 A história que a história não conta  
 O avesso do mesmo lugar  
 Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu dengo  
 A Mangueira chegou  
 Com versos que o livro apagou  
 Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento  
 Tem sangue retinto pisado  
 Atrás do herói emoldurado  
 Mulheres, tamoios, mulatos  
 Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara  
 E a tua cara é de cariri  
 Não veio do céu  
 Nem das mãos de Isabel  
 A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho  
 Quem foi de aço nos anos de chumbo  
 Brasil, chegou a vez  
 De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês  
 (DOMÊNICO; MIRANDA; MAMA; BOLA; OLIVEIRA; FIRMINO, 2019)

É notável, desde seus enredos, que os sambas destacam a bravura, a rebeldia e a resistência dos malês, ao empregar outras palavras que remetem a esse campo semântico, respectivamente: anarquistas, liberdade e justiça social; força, atitude; heróis. Além disso, a reivindicação da ancestralidade e da importância dos malês na história do país fazem do tema dos sambas um tema talvez mais “realista”, menos fantástico e imaginativo – ainda que seja

necessária alguma interpretação histórica na criação artística - se comparado aos temas analisados anteriormente.

A ancestralidade aparece no samba da Unidos da Tijuca nos versos “Hoje eu sei, vovó/ Que não foi em vão”: o vocativo evoca uma geração mais antiga, “do tempo da escravidão”, estabelecendo um diálogo entre presente e do passado, de quem nasceu livre com quem nasceu escravo. O samba da Alegria da Zona Sul, por sua vez, com o verso “Diziam meus ancestrais” perpetua a tradição oral, o conhecimentos transmitido entre gerações. Vargens e Lopes destacam a importância da afirmação de identidade da população negra brasileira evocando os malês:

Na hora, então, que o negro brasileiro procura recompor os elos que o unem á sua ancestralidade, em busca da recuperação de toda uma identidade perdida – que é o que ocorre neste momento em quase todo o Brasil – nada mais lógico que buscar como vem também acontecendo – os exemplo dos “malês”.  
Porque os haussás, mandingas, fulas e outros grupos islamizados que vieram para o Brasil foram, por sua consciência política, os únicos escravos que conseguiram imprimir no geral da memória brasileira uma marca de orgulho e altivez [...].  
(VARGENS; LOPES, 1982, p. 73)

Outra questão importante é a valorização de uma história esquecida, de uma versão não oficial contada pelos perdedores, compreendendo-se que a revolta dos malês se localiza entre essa história. No samba da Unidos da Tijuca, esse aspecto aparece nos versos “Apesar de nossa história não contar/Toda verdade do tempo da escravidão”, afirmando que existe uma história que silencia uma verdade. Ademais, essa questão foi o próprio enredo do desfile da Mangueira em 2019, ilustrada em versos como “Brasil, meu nego/ Deixa eu e contar/ a história que a história não conta” e “Eu quero um país que não está no retrato”. Por fim, dentre os que não estão no retrato, menciona Mahin e os malês.

Mahin, conhecida não só por ser a mãe do poeta Luís Gama, mas por ter se destacado na luta armada do levante de 1835, é inclusive central no enredo da Alegria da Zona Sul e a própria voz do samba. Também no samba se torna um símbolo dos malês, a representação de um todo: ao contar sua história, ao falar de si, assume um olhar que poderia ser de qualquer negro muçulmano escravizado.

É interessante notar também algumas de identidade dos malês: os dois primeiros sambas evocam a Bahia e a cidade de Salvador, em que eram grande número. Além disso, no samba da Alegria da Zona Sul aparece *nagô* e *Daomé*. *Nagô* é uma das etnias que mais deram negros islamizados no Brasil, e *Daomé* era um reino africano em que havia muitos malês (LOPES, 1988), e de onde veio boa parte desse grupo. O cumprimento islâmico *salamaleikum* representa uma particularidade linguística da identidade desses malês.

O samba da Unidos da Tijuca ilustra também a singularidade religiosa dos malês. Nos versos “De Alá receberam ensinamentos/ De Olorum não se afastaram um só momento” aproxima a divindade islâmica com uma divindade iorubá não islâmica. A fusão das religiões também aparece nos versos “Lá na África distante/ Trouxeram o misticismo e a magia”, ilustrando o culto *alufá*, também mencionado no samba, que era um islã com elementos místicos, sendo esse *alufá* o nome do sacerdote nessa religião. Sobre essa fusão, Vargens e Lopes explicam:

O êxito do Islão na África, então, resultou, antes de tudo, de ele ter aprendido a tolerância, a adaptabilidade, a capacidade de respeitar o modo de viver tipicamente africano das sociedades tradicionais, facilitando aos habitantes do “Bilad Es Sudan” o ingresso sem o total abandono da crença ancestral nesse clube fechado e prestigioso [...] (VARGENS; LOPES, 1982, p. 33)

Assim, percebe-se que esses últimos sambas enredo representam os malês com uma forte carga de ancestralidade e identidade. O resgate de alguns eventos e de certas características suas localiza o tema em um tempo e em um espaço históricos, em lugar de um tempo imemorable e um espaço imaginário representados na temática analisada anteriormente.

#### **4. Os árabes na fanfarra**

A integração dos imigrantes árabes à sociedade brasileira fez com que fossem presença expressiva em várias áreas da sociedade. Além da conhecida representação na vida política e econômica do Brasil, na área da cultura, sobretudo no Rio de Janeiro, os árabes também deixaram sua marca no carnaval. Como será comentado a seguir, estiveram tanto no carnaval popular quanto no carnaval de elite, fato que mostra uma integração que atravessa várias camadas sociais.

##### **4.1. Na organização**

Talvez a participação mais marcante dos árabes no carnaval carioca tenha sido a organização de bailes carnavalescos em seus clubes Sírio-Libanês e Monte Líbano. Ganharam tanta importância na vida cultural do Rio de Janeiro que a partir dos anos 60 passaram a ser os bailes oficiais da cidade. É possível observar várias semelhanças com os já citados bailes carnavalescos do século XIX: esses bailes do século passado tinham música, fantasias e até mesmo a presença de escolas de samba, e da mesma forma, eram voltados às camadas sociais mais abastadas. Isso mostra não apenas uma integração cultural com o país, mas também uma integração econômica expressa pela ascensão social do imigrante, a respeito da qual Pinto afirma:

Esses clubes construíram tanto espaços de expressão de identidades, solidariedades e imaginários étnico-nacionais, quanto arenas de construção de um 'ethos' burguês que permitia aos setores mais afluentes da comunidade árabe estabelecerem canais de troca e comunicação com o universo mais amplo da elite carioca. (PINTO, 2010, p. 104)

Além da organização no carnaval da elite, Vargens (2016) aponta que vários dirigentes de escolas de samba são de origem árabe, sobretudo de agremiações destacadas, Pode-se ilustrar esse exemplo com o atual presidente da Estação Primeira de Mangueira, Elias Riche. Essa presença no carnaval popular é uma consequência da inserção dos imigrantes em ambientes populares, através de ocupações como a de mascate.

#### 4.2. Na composição

Ainda no universo do carnaval popular, Vargens (2016) aponta a existência de compositores de escolas de samba de origem árabe, destacando Hélio Turco da Mangueira, autor de sambas enredo famosos e o compositor que mais venceu concursos de samba na Mangueira. É interessante notar o apelido *turco*, que costumava ser dado aos imigrantes devido a sua documentação do império otomano. Além disso, no gênero musical carnavalescos das marchinhas, encontram-se dois compositores filhos de libaneses: Antônio Nássara, que também foi um importante cartunista e jornalista, e David Nasser, que da mesma forma foi um importante jornalista.

#### 4.3. Na representação: O carnaval na poesia do *al-mahjar*

Como já mencionado, a imigração árabe para o Brasil se iniciou na segunda do século XIX. Essa época coincide com o início de uma grande efervescência cultural e intelectual que aparecia no mundo árabe, a partir, sobretudo, do Líbano, terra natal da maioria desses imigrantes: o período conhecido como *nahda*. Esse período despontou num contexto de séculos de dominação do Império Otomano sobre os diversos territórios árabes, de forma que estivessem submissos a uma outra língua e a um outro povo à frente das decisões políticas. Além do mais, imperialismo europeu se expandiu no século XVIII, chegando mais uma forma de dominação colonial severa que predominaria no Oriente Médio até o século XX, e com cujas potências haveria diversos conflitos.

Isso fez com que os árabes passassem um longo período em uma certa estagnação cultural e intelectual, pois questões como o status de sua língua em segundo plano e a perda de autonomia fizeram diminuíssem as produções literárias e intelectuais, mantendo-se como referência máxima a era clássica, sobretudo a abássida, já séculos distantes daquela época.

Assim, o contato com os europeus e a chegada da modernidade impulsionou o surgimento de um movimento de renovação e afirmação da identidade árabe nesse mundo moderno, sendo alguns dos frutos da *nahda* a renovação da língua, uma produção literária moderna, que rompia com os padrões clássicos, e o algumas correntes políticas que se preocupavam em pensar os povos árabes. A respeito da poesia árabe da *nahda*, Zeghidour afirma:

Surgindo neste contexto particular de uma longa letargia, de esperança numa próxima libertação, e também do começo da penetração ocidental, iria refletir essas realidades, ambigüidades, esperanças e dramas: redescoberta de um patrimônio multimilenar negado, humilhado e falsificado; reconstituição da identidade cultural e confrontação com a influência ocidental. (ZEGHIDOUR, 1982, p.8)

Dessa forma, o Brasil conheceu, através dos imigrantes, o florescimento da *nahda*. Além dos diversos periódicos publicados em língua árabe, a literatura encontrou solo fértil no exílio (*mahjar*, em árabe). Foi criada em São Paulo por alguns literatos a Liga Andaluza (العصبة الأندلسية), um círculo literário e também uma revista, que durante seus sete primeiros anos de existência foram publicados 80 volumes (ZEGHIDOUR, 1982). Integravam a liga importantes nomes da poesia árabe da época, como os irmãos Fawzi e Chafiq Maluf, Rashid Salim al-Khuri e Elias Farhat. Ao mesmo tempo em que era influenciada pela agitação das inovações do Modernismo brasileiro, não perdia o forte vínculo com a terra natal de seus integrantes.

Sabbagh (1978), em sua tese a respeito da literatura árabe no Brasil, destacou diferentes temas comuns em vários poemas, muitos dele relacionados à cultura brasileira. Dentre eles, destacou o tema do carnaval. Serão analisados, assim, dois desses poemas. O primeiro, de autoria de Nabih Salama, traduzido por Helena Jazra Haddad. O segundo, de Rashid Salim al-Khuri, de codinome al-Qrawi, “o aldeão”, traduzido pela autora deste trabalho, Letícia Fretheim Queiroz. Apresenta-se, assim, o poema de Nabih Salama:

#### **O Rei Momo**

Rei que desafia o tempo e o espaço!  
Enquanto outros reis passaram...  
Apoiando-se no trono dos corações  
Está mais firme que uma montanha.

Não tombou de fadiga  
Apesar da longevidade.  
Não procurou a solidão  
E nem tampouco se destituiu.

Cada ano trava um combate, e país  
Algum apresenta resistência.  
Jamais observei uma batalha  
Semelhante à tua, em que  
À bandeira são atirados beijos...

Valha-me Deus! Quão forte  
 É o teu exército. É também tão  
 Numeroso que os próprios  
 Algarismos, não dão conta dele.

O povo acompanha o teu cortejo  
 Desde o mais velho até a criança.  
 E se rivalizam para te agradecer  
 Pois para eles, és o Sempiterno.

Quando teu general grita: Avante!  
 Todos pulam com pés e mãos.  
 Mesmo que suas bandeiras se desfraldem  
 Na mais triste das cidades,  
 Toda ela se põe a dançar.

Como é que descobriste uma arma  
 Que penetra fundo nos corações  
 Sem sequer feri-los de leve?

Adufo, clarim e tambor  
 Desvairam extensas regiões  
 Nelas entoaste melodias  
 Que embriagam como vinho  
 E inebriam como o aroma das flores.

Melodias que penetram as almas  
 E as elevam acima das nuvens.  
 Ó rei dominador de corações  
 Como te aperfeiçoaste na arte  
 De caçar as beldades!  
 Ela sempre se resguardou  
 Na clausura da pureza  
 E cerrou bem as fechaduras.

Porém, quando chegou o Carnaval  
 Ela arrebentou trancas e ferrolhos...  
 Soltaste teus ardentes canhões  
 E a luta principiou...  
 E eles se juntaram...

Pareciam dois guerreiros  
 Sendo que cada qual  
 Abandonou a seriedade e se  
 Entregou à fúria da paixão...

Mutuamente lançavam chispas dos olhos  
 Que curam todas as moléstias...  
 Os braços apertam com força as cinturas  
 Entretanto, não se queixavam de dor.  
 Ó quão bela é a luta, cuja estratégia  
 E tática é o beijo e o abraço.

Momo, as opiniões se entrechocam:  
 Será que és útil ou nocivo?  
 Será que és dos Apóstolos do Céu  
 Ou uma delegação do Inferno?

As tuas noites esplendorosas  
 Eram o que mais regalava a vista.

Assemelhavam-se ao Paraíso e em seus  
Recantos, a magia se suicidava.  
Eva perambulando em seus jardins  
Foi tentada pelo fruto...

Sê como desejares, mas volta,  
Pois, encontrarás sempre,  
Um povo que te coroará vencedor!  
(SABBAGH, 1978, p. 105)

الملك مومو

ملك يعيش من الأزل  
مضت الملوك ولم يزل  
متبئنا عرس القلوب  
فكان اثبت من جبل  
ما ناء بالعمر الطويل  
ولا استكن ولا اعتزل  
في كل عام غزوة  
تعنو لسطوتها الدول  
اني عجبت لفتاح  
رشقوا لواه بالقبل

الله جيشك ما اشد  
جيش يضيق به العدد  
سارت بموكبك الشعوب  
من المسن الى الولد  
يتسابقون الى رضاك  
فانت عندهم الصمد  
ان صاح قائدهم هلم  
تواثبوا رجلا ويد  
لورف بيرقهم على  
بلد الأسى رقص البلد

كيف اهتديت الى سلاح

يلج القلوب بلا جراح  
 دف ومزمار وطبل  
 دوخت كل البطاح  
 اطلقتها لحنا كمس  
 الراح او نفح الأقاح  
 لحن تغلغل في النفوس  
 فحلقنت

فوق الرياح  
 يا مالكا وتر القلوب  
 اجدت في قنس الملاح

كم ناعم ما نالها  
 دنف يود وصالها  
 بيضاء لو علم الربيع  
 بطيبتها لاغتالها  
 عزت على الصب الجريح  
 وابكمت عزالها  
 لاذت بصومعة العفاف  
 واحكمت اقفالها  
 حتى اذا انت المرافع  
 حطمت اغلالها

قذفت مدافعك الحمم  
 فبدا التعارك والتحم  
 جيشان كل منهما  
 ترك الرصانة واحتدم  
 يتراشكان من العيون  
 باسمهم تشفي السقم  
 تقسو الزنود على الخصور

وما شكون من الألم  
 ما اجمل اركانها لثم وضم  
 الحرب التي

هدأ القتال وعادها  
 الم يغول فؤادها  
 كيف استحالت دمية  
 اخذ الجميع قيادها  
 نهضت من الحلم المذهب  
 تستعيد رشادها  
 لما رأت ان الخطيئة  
 اثبتت اوتادها  
 القت على النار الحشا  
 وعلى الجبين رمادها

مومو تضاربت الفكر  
 هل انت نفع ام ضرر  
 هل انت من رسل السما  
 ام انت وفد من سقر  
 كانت لياليك الملاح  
 احب ما شهد النظر  
 فكأنها الفردوس في  
 جنباته السحر انتحر  
 تختال في جناته  
 حوا فيغريها الثمر

كن كيف شئت وعد تجد  
 شعبا يقلدك الظفر

No poema de Farhat, o Rei Momo é uma metonímia do carnaval, pois é dotado de um caráter imaterial. A permanência do carnaval a partir de diversas festas originárias, as citadas no primeiro capítulo, é ilustrada pela perpetuação do reinado de Momo: diferente dos reis históricos, o Rei Momo não cai e não morre, “apesar da longevidade”; seu trono não é concreto, mas é o trono dos corações. Além disso, a autoridade de seu reinado não se dá à base da força, mas à base do encantamento, como ilustram os versos “Jamais observei uma batalha/ Semelhante à tua, em que/ À bandeira são atirados beijos...” e “Mesmo que suas bandeiras se desfraldem/ Na mais triste das cidades/ Toda ela se põe a dançar”. O caráter popular da festa de Momo é ilustrado na quarta estrofe e nos versos “O povo acompanha o teu cortejo/ Desde o mais velho até a criança”. Dessa forma, a partir desses elementos o poema remete a um carnaval de rua e de multidões.

Ao longo do poema, aparecem diversas palavras que pertencem a campos semânticos como o do prazer, com *beijo*, *abraço*, *regalava*; como o da beleza, *arte*, *beldade*, *Paraíso*, *esplendorosa*; e como o do encantamento, como *embriagam*, *inebriam* e *paixão* e *magia*. Isso constrói a imagem do carnaval como uma festa do prazer, da suspensão da ordem e da sobriedade, do culto à beleza. É notável também o uso do vocabulário de guerra, associado a um reinado, mas que funciona ao avesso, por originar união, beleza e prazer.

Na décima terceira estrofe se as faces sagrada e profana no carnaval são ilustradas pela proximidade das palavras de valores opostos: *útil* e *nocivo* e *Céu* e *Inferno*. O verso “Momo, as opiniões se entrechocam” permite pensar não somente nas contradições em aspectos morais e espirituais do carnaval, mas também nas visões opostas da festa pela sociedade, já que, como discutido no primeiro capítulo, o carnaval sempre foi uma questão de disputa. Entretanto, a estrofe final dialoga com a inicial, pois anuncia a volta do Rei Momo pela certeza da recepção do povo. Esse movimento da estrutura do poema de terminar com o mesmo sentido que começa cria um movimento de retorno, uma espécie de círculo que ajuda a construir a imagem do carnaval como uma repetição, um movimento cíclico. A permanência do reinado de Momo está na própria estrutura do poema.

Apresenta-se a seguir o poema de Al-Qarawi:

**O carnaval**

Por Deus, vimos a festa das máscaras  
 Nada ela restringe, a nada a ela é semelhante, nem previsível  
 Naquele momento as pessoas igualam-se à loucura  
 E um diz para o outro: você é louco.

## المرفع

لله عيدٌ رأينا من مسآخره

ما ليس يحصره عدٌّ وتخمينٌ

تساوت الناسُ فيه بالجنون فما

يقول هذا لهذا انت مجنونٌ

(KHOURY, 1952, p. 226)

O breve poema de Al-Qarawi, diferentemente do poema de Farhat, dirigido diretamente ao Rei Momo, ilustra o carnaval a partir de uma descrição da festa das máscaras, elemento presente em celebrações carnavalescas de diversas culturas. O poema trata da suspensão da ordem durante a festa. A partir do segundo verso, constrói a imagem de algo que, além de permissivo, é único: não se há com o que comparar os dias de carnaval nem existe qualquer forma de controle sobre o carnaval.

A loucura descrita no poema não apenas simboliza a permissividade pela perda da razão e da moral, mas a perda da identidade. Os dois últimos versos ilustram que, durante a festa, ninguém se reconhece como indivíduo – nem ao outro e nem a si mesmo -, e, através da loucura, todos se tornam iguais. Isso evoca a imagem das multidões do carnaval, presentes no poema de Farhat, pois na multidão torna vários elementos únicos numa coisa só.

### Considerações Finais

Este trabalho mostrou como os imigrantes árabes e o carnaval encontraram no Brasil uma zona de encontro e trocas culturais, e originaram diversas manifestações artísticas. Permitiu, além disso, compreender como se dá esse processo, através dos elementos utilizados nas representações, suas principais referências, além da construção de um imaginário em relação ao outro.

No caso dos temas árabe no carnaval carioca, é possível observar a forte consolidação de um imaginário sobre os árabes bastante fantasioso, com muitos lugares comuns e alguns elementos genéricos, pouco particulares. Esse tipo de representação, entretanto, parece ocupar um lugar significativo nas manifestações carnavalescas. Já no caso do islã, os malês e sua

importância histórica para o Brasil parecem marcar uma maior aproximação entre a religião e o carnaval, de forma que sua representação, como mostrada, seja mais histórica, com elementos mais particulares. Além disso, o islã dos malês é representado não como um elemento estrangeiro, longínquo como os árabes, mas intrínseco à história dos brasileiros.

Já em relação à presença do carnaval entre os imigrantes árabes, observa-se o envolvimento significativo deles com a festa, fato pouco comentado e até mesmo desconhecido na história da imigração árabe e do carnaval no Brasil. Além do mais, a presença da festa na poesia do *al mahjar* se mostra importante não apenas por contribuir com as representações literárias do carnaval, mas também por ser mais uma das várias inovações temáticas do movimento da *nahda*, já que traz para o centro da poesia árabe moderna uma temática estrangeira.

Por fim, este trabalho reforça a importância de se observar e estudar as riquezas das culturas em contato, já que os imigrantes árabes e o carnaval do Brasil aparentemente não têm relação alguma e não seriam normalmente associados de acordo com as ideias, os símbolos e os estereótipos que compõem cada um. Entretanto, ao se superar essas questões e ao se lançar um olhar mais profundo sobre as culturas, encontram-se grandes possibilidades de assuntos, manifestações e objetos de pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. São Paulo: Melhoramentos, sd.
- CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do Senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002, p. 371-417.
- DAMIEN, Christiane. **O sobrenatural e o mágico nas *Mil e uma noites***. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- DOMÊNICO; MIRANDA; MAMA; BOLA; OLIVEIRA; FIRMINO. Mangueira - História Para Ninar Gente Grande. In: **Sambas de enredo 2019**. Rio de Janeiro, Universal Music International Ltda, 2019. Faixa 5.
- FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- KABALLA; BOTAFOGO; GUTERRES; GORDÃO; GILSON. Em Cima da hora. In: **Sambas de enredo 2015 – Série A**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2015. Faixa 13.
- KHOURY, Rashid Salim. **Diwan Al-Qarawi**. São Paulo: Comercial Safady Ltda, 1952.
- LOBO, Haroldo; NÁSSARA, Antônio; NASSER; David. Allah-Lá-Ô. In: **Na magia dos antigos carnavais**. S.n.: BMG, 2005. Faixa 4.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MELODIA; MOREIRA; NOGUEIRINHA. Salamaleikum, a Epopéia dos Insubmissos Malês. In: **Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A**. Rio de Janeiro: Top Tape, 1983. Faixa 4, Lado B.
- MORAES, Eneida de. **História do Carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1958.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PINTO, Paulo Gabriel Hilu da Rocha. **Árabes no Rio de Janeiro: uma identidade plural**. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

SÁ, Luiz Carlos. Pra lá de Bagdá. In: **Ei, você aí! As mais belas marchinhas**. S.n: EMI Records Brasil, 2015. Faixa 8.

SABBAGH, Alphonse Nagib. **O meio ambiente na literatura árabe escrita no Brasil**. 1978. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978.

SALAMA, Nabih. Awtar Al-Qulub. São Paulo: s.n., 1973.

SAFADY, Jamil. **Panorama da imigração árabe**. São Paulo: Comercial Safady Ltda, sd.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

TRUZZI, Oswaldo. Sentindo-se em casa: os árabes se adaptaram muito bem ao Brasil. E o Brasil a eles. In: **Revista de história da Biblioteca Nacional**, nº 46, jul. 2009. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160413085549/http://rhbn.com.br/secao/capa/sentindo-se-em-casa>>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

VARGENS, João Baptista Medeiros; LOPES, Nei. **Islamismo e negritude: da África ao Brasil, da idade média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Setor de Estudos Árabes da UFRJ, 1982.

VARGENS, João Baptista Medeiros. Participação árabe no carnaval do Rio de Janeiro. In: **Congresso - As artes e a cultura na América Latina e no Oriente Médio**, 2016, Jounieh, Líbano. Não publicado.

VELOSO; FEITAL; GLÓRIA; GIOVANNI; DADINHO; SIERRA; GUSTAVO; BORGES; BAIACÚ; MEINERS. Mocidade Independente - As Mil E Uma Noites De Uma Mocidade Prá Lá De Marrakech. In: **Sambas de enredo 2017 – RJ**. Rio de Janeiro: Universal, 2017. Faixa 10.

VERNET, Juan. **Literatura árabe**. Barcelona: El acantilado, 2002.

ZEGHIDOUR, Slimane. **A Poesia Árabe Moderna e o Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1982.