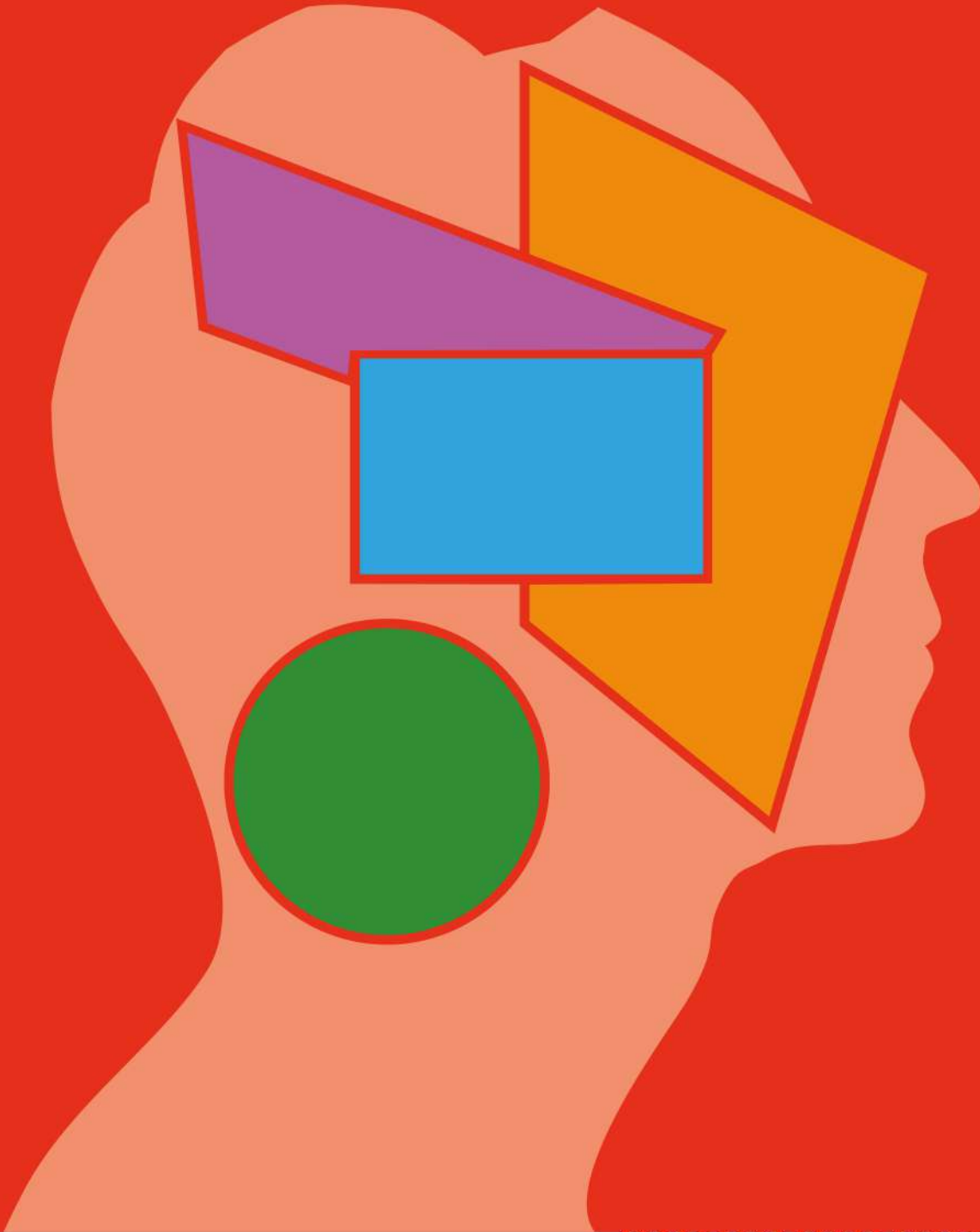


ESPECIAL
OBSERVATÓRIO DE CARNAVAL

policromias

Edição Especial • Dezembro 2020 • ISSN 2448-2935

Revista de estudos do discurso, imagem e som



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som • LABEDIS

policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som • LABEDIS

COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Universidade Federal do Rio de Janeiro
JAQUELINE DOS SANTOS PEIXOTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro
LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARCIA MARIA DAMASO VIEIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARÍLIA LOPES DA COSTA FACÓ SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
RAQUEL PAIVA ARAUJO SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANA FERNÁNDEZ GARAY - Universidad de Buenos Aires
ANAPAU LA DEMORA ESTEIXEIRA - Comunicação Social do Exército Brasileiro (OM: CEP-RJ)
ANDRÉS ROMERO-FIGUEROA - Universidad Católica Andrés Bello
ÂNGELACORRÊA FERREIRA BAAALBAKI - Universidade Estadual do Rio de Janeiro
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción - Py
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade Estadual do Rio de Janeiro
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas
CLAUDINE HAROCHE - CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade do Vale do Sapucaí
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas
KLEBER SANTOS DE MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense
MARIA ONICE PAYER - Universidade do Vale do Sapucaí
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas
NÁDIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina
PATRICK CHARAUDEAU - CNRS - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau
ROSANE DA CONCEIÇÃO PEREIRA - Universidade Salgado de Oliveira - Fundação de Apoio à Escola Técnica
SILMARA CRISTINA DELA DA SILVA - Universidade Federal Fluminense
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina
SONIA SUELI BERTI SANTOS - Universidade Cruzeiro do Sul
SYLVAIN AUROUX - CNRS - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
TELMA DOMINGUES DA SILVA - Universidade do Vale do Sapucaí
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora

Editor Responsável

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Organizadores da Edição

- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Design e Diagramação

Cesar Buscacio.

Revisão

- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Divulgação

Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica.

Ficha Catalográfica

Policromias – edição especial (dezembro/2020)-.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som, 2019.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som.

CDD 401.41

SUMÁRIO

EDITORIAL	13
EDITORIAL	14
ÉDITORIAL	15

PARTE I

APRESENTAÇÃO.....	19
-------------------	----

OH, MEU RIO! A ÁGUIA VEM TE ABRAÇAR: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NOS ENREDOS DA PORTELA.....	21
--	----

Rodrigo Pereira da Silva ROSA

Ângelo dos Santos MATHIAS

TEXTUALIDADE E DROMOLOGIA DA ESCOLA DE SAMBA: ENREDO, NARRATIVA, DISCURSO E CANÇÃO.....	49
--	----

Tiago José Freitas BATISTA

FRESTAS, FLORES E FOGUEIRAS NO CARNAVAL DE NICE DE 2017, "ROI DE L'ÉNERGIE"	81
--	----

Leonardo Augusto BORA

"PRA COLOCAR O CARNAVAL NA RUA": ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA NO PRIMEIRO DESFILE DE UMA ESCOLA DE SAMBA DO GRUPO DE ACESSO CARIOCA	112
---	-----

Vinícius Ferreira NATAL

TERCEIRA MIGRAÇÃO DO TALABARTE142

Milton Reis CUNHA JUNIOR

Rute Alves NORONHA

Viviane Martins RAMOS

Lúcia Mariana de Salles NOBRE

Selma de Mattos ROCHA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Tiago José Freitas BATISTA

Ronaldo da SILVA JUNIOR

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

SAMBA, CULTURA E CORPO ESTRANGEIRO: APROXIMAÇÕES DE
UM COLOMBIANO NO MORRO DA MANGUEIRA175

Wallace Araujo de OLIVEIRA

“EXALTANDO O NEGRO PRO MUNDO INTEIRO CANTAR”:
INOVAÇÕES E INFLUÊNCIAS DA “REVOLUÇÃO SALGUEIRENSE” NOS
DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA ENTRE 1959 E 1963197

Leonardo dos Santos ANTAN

POR UM RIZOMA DOS SAMBAS DE ENREDO:
FACES DA NEGRITUDE..... 234

Victor Marques de ARAUJO

PORTA-BANDEIRA NO TERCEIRO MILÊNIO:
RODOPIOS DO IMAGINÁRIO 255

Milton Reis CUNHA JUNIOR

SquelJorgea Ferreira VIEIRA

Tiago José Freitas BATISTA

Viviane Martins RAMOS

Selma de Mattos ROCHA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

ATENÇÃO, SAPUCAÍ! TOCA O SINAL E ABRE-SE OS PORTÕES:
COMISSÃO DE FRENTE LIBERADA.....291

Jardel Augusto LEMOS

FICÇÃO CIENTÍFICA NO ZIRIGUIDUM DE FERNANDO PINTO:
CULTURA POPULAR E O CARNAVAL DE 1985 DA MOCIDADE
INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL..... 317

Gabriel Haddad Gomes PORTO

DA SAPUCAÍ, ASSOMBRO HOLÍSTICO: BREVE (RE)ENSAIO
SOBRE O CARNAVAL E O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO
RIO DE JANEIRO..... 338

Clark MANGABEIRA

AS INVERSÕES E OS INVERTIDOS: PARA QUE TUDO NÃO SE
ACABE NA QUARTA FEIRA DE CINZAS..... 364

Marcus Paulo de OLIVEIRA

Jardel Augusto LEMOS

TRAVA NA BELEZA: IMAGINÁRIOS SOBRE DESTAQUE DE
LUXO DE ESCOLA DE SAMBA..... 389

Milton Reis CUNHA JUNIOR

João Gustavo Martins Melo de SOUSA

Tiago José Freitas BATISTA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Reinaldo Bruno Batista ALVES

Victor Hugo Raposo FERREIRA

HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE: O DESFILE DAS ESCOLAS DE
SAMBA COMO ESPAÇO PARA A PRODUÇÃO DE HISTÓRIA PÚBLICA -
UM ESTUDO SOBRE O ENREDO DA MANGUEIRA DE 2019..... 420

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA

IMAGENS POÉTICAS DE RENATO LAGE.....457

João Gustavo Martins Melo de SOUSA

POÉTICA DINÁSTICA DO TABULEIRO DE CIATA:
SAPIENCIAIS DAS BAIANAS DO ATUAL CARNAVAL CARIOCA 480

Thiago Acacio de ALMEIDA

Milton Reis da CUNHA JUNIOR

Samuel Sampaio ABRANTES

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

SAMBÓDROMO DO CARNAVAL CARIOCA:
NOTAS INICIAIS DE PESQUISA 516

Mauro Cordeiro de Oliveira Junior

NO SÉCULO DO SAMBA,
ALEGORIAS DE HOSPITALIDADE..... 534

Milton Reis da CUNHA JUNIOR

Merilane Santiago de SOUZA

Valéria Lima GUIMARÃES

Thiago Acacio de ALMEIDA

PARTE II

BATUQUES DE RESISTÊNCIAS E SILÊNCIOS DO SAMBA DE PORTO
VELHO/RO: DISCURSIVIDADES NA ESCOLA DE SAMBA ASFALTÃO..... 573

Tiago José Freitas BATISTA

Terezinha Andrade da COSTA

QUANDO OS PASSISTAS SÃO O SHOW: CULTURA, ARTE E RESISTÊNCIA
MUITO ALÉM DE ESTEREÓTIPOS..... 584

Eduardo DA COSTA

Valeria Lima GUIMARÃES

O CARNAVAL DA CASERNA: RELAÇÕES DO UNIVERSO MILITAR COM AS ESCOLAS DE SAMBA	604
Reinaldo Bruno Batista ALVES Leonardo dos SantosANTAN	
A FAMÍLIA REAL CAI NO SAMBA: INTERFACES ENTRE CARNAVAL E HISTÓRIA PÚBLICA	620
Phellipe Patrizi MOREIRA João Gustavo Martins Melo de SOUSA	
EFEITO ONDA ROSA NA AMÉRICA LATINA: DISCURSOS E SENTIDOS DAS/NAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO EM 2020.....	637
Ângelo dos Santos MATHIAS Rodrigo Pereira da Silva ROSA	
VIDA E MORTE DE UMA ESCULTURA ALEGÓRICA: UMA ANÁLISE DO REAPROVEITAMENTO DE MATERIAIS NA CONFECÇÃO DO CARNAVAL CARIOCA	651
Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR Yuri Marcos Alves da COSTA	
“MANGUEIRA, TEU CENÁRIO É UMA BELEZA!”: BREVE ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE O “VERDE E ROSA”	662
Merilane SANTIAGO Clark MANGABEIRA	
“O MORRO VEM PRO ASFALTO”: AS REPRESENTAÇÕES DA FAVELA NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO EM 2020.....	674
Artur Tadeu Paulani PASCHOA Gabriel Haddad Gomes PORTO	

ENGENHO DE DUAS RAINHAS?
BREVE ENSAIO SOBRE O CARNAVAL 2019 DO
ENGENHO DA RAINHA 693

Landirléya dos Reis SILVA
Clark MANGABEIRA

PROCESSOS DE CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA:
SENTIDOS E DISCURSO 714

Alissa de Sá Alves da SILVA
Terezinha Andrade da COSTA

O HUÍN DO VODUM:
CARNAVAL COMO INSTRUMENTO DE DESNAGOTIZAÇÃO 723

Lorraine Pinheiro MENDES
Rennan Elias de Oliveira CARMO

PROTAGONISMO INFANTIL E ESCOLAS DE SAMBA MIRINS:
QUANDO O SOM DOS TAMBORES APRENDIZES DO SALGUEIRO
TOCARAM (N)A BATERIA FURIOSA 739

Cássia NOVELLI
Jardel Augusto LEMOS

A EVOLUÇÃO DO PASSISTA MASCULINO NA PERSPECTIVA DE
VALCI PELÉ, UM "OPERÁRIO DO CARNAVAL" 755

Viviane de Sousa PEREIRA
Wallace Araujo de OLIVEIRA

A ABOLIÇÃO DA ESCRAVIDÃO EM TRÊS ATOS
REALIDADE OU ILUSÃO, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?! 772

Rafael Pereira GUEDES*

POR TRÁS DA FANTASIA: A BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS E SEUS
ENLACES COM A DITADURA CIVIL-MILITAR..... 788

Tainá Rodrigues de LIMA
Victor Marques de ARAUJO

CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS
CARNAVALESCAS..... 802

Cleiton França de Almeida
Gabriel Haddad Gomes Porto

“MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS”: LIBERDADE DE
EXPRESSION, CENSURA E RELIGIÃO NO CARNAVAL CARIOCA819

Leandro BOECHAT

SAMBISTAS (E)EVANGÉLICOS 833

Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR
Leonardo José Gama da CRUZ JUNIOR

FIGURINIZAÇÃO DA FANTASIA:
APONTAMENTOS SOBRE FIGURINO ENQUANTO PROCESSO NO “BLOCO
DE SUJO”DA MANQUEIRA 848

Rafael Torres da SILVA
Leonardo dos Santos ANTAN

A CANÇÃO CARNAVALESCA E O DESENVOLVIMENTO
SOCIOCULTURAL DA MÚSICA POPULAR NO RIO DE JANEIRO:
DO BATUQUE NEGRO ÀS ESCOLAS DE SAMBA 867

Victor de Santana Gonçalves
Tiago José Freitas Batista

PERCEPÇÕES DECOLONIAIS NO SAMBA E ATRAVÉS DELE:
UM OLHAR SOBRE OS DESFILES ASSINADOS POR
ALEXANDRE LOUZADA 883

Rafael dos Santos MOREIRA

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA

Policromias | Edição Especial do Observatório de Carnaval do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (Museu Nacional, UFRJ).

PARTE II



APRESENTAÇÃO

Em 1981, Lícia Lacerda e eu fizemos um carnaval para o Império Serrano, que era, de certa forma, uma evolução dos desfiles de carnaval.

Foi difícilimo pesquisar sobre essa evolução. Livros para consulta só consegui dois.

O que faltava de informação foi sendo resolvido perguntando aqui e ali, sem saber o quão confiáveis eram as repostas.

Vamos lembrar que não existiam a internet, o Google e a Wikipédia. Não havia uma preocupação em registrar os desenhos de figurinos e carros. Feito o desenho, cada um levava o seu bem enroladinho debaixo do braço. De tanto serem manuseados viravam frangalhos. Até mesmo os vídeos que achamos hoje na internet, são apenas fragmentos.

Ninguém duvida da importância desse evento, cada vez mais grandioso. Graças à curiosidade de algumas pessoas, foi sendo estudado e registrado, para que futuras gerações tomassem conhecimento dele. Hoje existem muitos estudiosos do assunto, várias teses publicadas enfocando inúmeros aspectos que o show abrange.

Fico feliz em saber que o Museu Nacional se debruça seriamente sobre o tema, incentivando artistas a se interessarem por ele, usando-o como assunto de suas teses.

Parabéns aos que se interessam seriamente por esta festa carioca!

Rosa Magalhães



BATUQUES DE RESISTÊNCIAS E SILÊNCIOS DO SAMBA
DE PORTO VELHO/RO: DISCURSIVIDADES NA
ESCOLA DE SAMBA ASFALTÃO

RESISTANCE BATTLES AND SILENCES FROM
SAMBA DE PORTO VELHO / RO: DISCURSIVITIES AT
SAMBA ASFALTÃO SCHOOL

Tiago José Freitas BATISTA¹

Terezinha Andrade da COSTA²

¹ Doutorando em Linguística pela UFRJ.

² Doutoranda em Linguística pela UFRJ.





RESUMO

Este é um ensaio transgressor que busca divulgar e fomentar uma agremiação fora do eixo Rio-São Paulo. Trata-se da Escola de Samba Asfaltão, ponto cultural de resistência que opera pelo silêncio na cidade de Porto Velho. Abordaremos utopia, sonho e ilusão de uma comunidade que contra-ataca os devaneios administrativos/ políticos que silenciam a ópera local e amazônica dos desfiles das agremiações daquele lugar. Nos unimos ao discurso estudado/difundido por Eni Orlandi e viajaremos com as asas de uma liberdade de um bloco de sujos de uma usina de asfalto que virou agremiação em 1971 nas cores amarelo, preto e branco.

PALAVRAS-CHAVE

Asfaltão; Carnaval; Porto Velho; Resistências.

ABSTRACT

This is a transgressive essay that seeks to disseminate and foster an association outside the Rio-São Paulo axis. This is the Asfaltão association, a cultural point of resistance that operates through silence in the city of Porto Velho. We will approach utopia, dream and illusion of a community that counters the administrative / political daydreams that silence the local and Amazonian opera of the parades of the associations of that place. We join the speech studied / disseminated by Eni Orlandi and we will travel with the wings of freedom from a dirty block of an asphalt plant that turned into a group in 1971 in yellow, black and white.





WORDKEYS

Asfaltão; Carnival; Porto Velho; Resistances.

INTRODUÇÃO: UTOPIA, SONHO OU ILUSÃO?

O carnaval como conhecemos passa ao longo dos anos por uma série de provações que demandam resistência por parte de quem organiza, ou propriamente gerencia uma agremiação. Muitos são os desafios para as Escolas de Samba do centro sul do país colocaram suas comunidades na avenida, mas e as agremiações da região norte, especificamente de Porto Velho? Como entram e como contra-atacam as adversidades em seus discursos nos desfiles? Aliás, o que discursam? Este ensaio apresenta aspectos de um desfile campeão da capital rondoniense, mas mais do que isso, aponta elementos que inscrevem a agremiação Asfaltão como reduto de sambistas locais que se reúnem entre “utopia, sonho ou ilusão” para fazer o desfile acontecer, ainda que ele não exista de forma oficial. Caminharemos por entre uma narrativa que rompe com o institucional, mascara os problemas políticos com uma narrativa de um reino onde o tigre (símbolo da Escola) que só quer alegria e um “estágio de graça”. Saudando esta gente nortista sambista e nos incluindo dessa forma, dedicamos estes escritos ao Carnaval de Porto Velho e principalmente aos foliões da comunidade de Santa Bárbara (com uma licença transgressora). Solta o tigre, toca pura raça!

1. VERBA PÚBLICA X CARNAVAL LOCAL

Nos anos de 2013, 2014 e 2015 a cidade de Porto Velho não realizou os desfiles das Escolas de Samba, para o ano de 2016, jogando com a linguagem, a agremiação Asfaltão, “desacredita” (gesto de interpretação nosso), lança o enredo



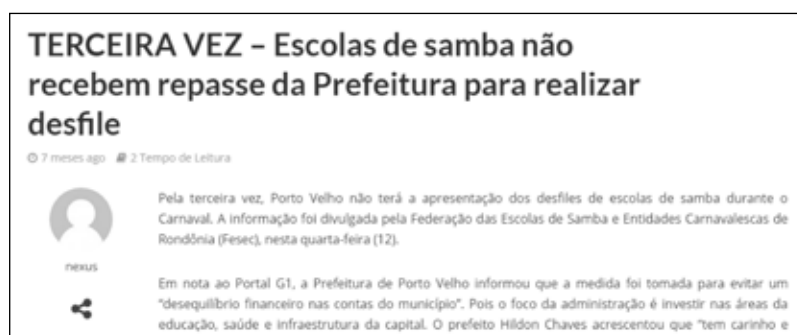


“Não sei se é utopia, sonho ou ilusão... Vou cumprir minha missão!”, de autoria de Silvia Pinheiro. Logo no título da narrativa compreendemos um funcionamento que institui o discurso de que a agremiação cumprirá sua missão independentemente da realização ou não de mais uma edição do evento. Orlandi (2015, p. 13) baliza nosso gesto interpretativo porque “na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Para a autora (idem)

Por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significa-se. A análise de discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive.

Devemos apresentar as condições de produção para a não realização dos desfiles de 2013 à 2015: o político, o institucional. O poder público, que deve destinar verba para o fomento da cultura local, opinou e decidiu suspender os recursos financeiros para que a opinião pública fosse atendida.

Imagem 1 – Cancelamento dos desfiles



Disponível:<https://orondoniense.com.br/terceira-vez-escolas-de-samba-nao-recebem-repasse-da-prefeitura-para-realizar-desfile/>





As relações de força e poder dos governantes para com o carnaval das Escolas de Samba de Porto Velho são jogos em que se enaltece a desvalorização do gesto artístico de suas comunidades. A promoção desse ato instaura uma posição discursiva: a da autoridade que tem o “poder” da caneta.

Segundo as relações de força, o lugar social do qual falamos marca o discurso com a força da locução que este lugar representa. Assim, importa se falamos do lugar de presidente, ou de professor, ou de pai, ou de filho etc. Cada um desses lugares tem sua força na relação de interlocução e isto se representa nas posições sujeito. Por isso essas posições não são neurais e se carregam do poder que as constitui em suas relações de força. (ORLANDI, 2006, p. 18).

O tigre do bairro de Santa Bárbara, “mordido” e “bolado” com a desesperança de mais um ano ficar sem pisar na passarela do samba Edson Fróes, também se posicionou e anunciou um enredo violador, não canônico, fugindo do didatismo histórico e até mesmo da sua “pegada” regional, que não deixou de aparecer, mascarado com um tom afiado exposto através da linguagem do enredo e do samba.

Embalados pela frase Orlandiana: “o discurso é o lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2015, p.15), vamos caminhar por entre a principal proposta discursiva da agremiação, que como já dissemos conseguiu desfilar na avenida e conseguiu o campeonato. Trechos do samba-enredo de autoria de Mávil Melo e Waldison Pinheiro estarão em nossas análises.





2. 2 FANTASIAS E SILÊNCIOS: RESISTÊNCIAS

Imagem 2– O tigre do Asfaltão



Disponível: <https://portalespigao.com.br/desfile-das-escolas-de-samba-de-porto-velho-e-adiado-novamente/>

Trecho 01:

*Eu ganho asas na avenida e
eu não seise é Utopia, sonho ou ilusão...*

O abre-alas da agremiação apresenta um tigre coroadado e com asas, asas que também aparecem na letra do samba. As asas querem voar pela avenida num estágio de liberdade. É um mecanismo de acontecimento que concede o tom de todo o desfile. Instaure-se, dessa forma, a noção de liberdade para quem esteve preso durante três anos. “Nos estudos discursivos, não se separam forma e conteúdo e procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas, sobretudo como acontecimento” (ORLANDI, 2015, p. 17).

Um algoritmo da linguagem se instaure: ASAS é LIBERDADE. Isso é nítido porque “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós





carregadas de sentido que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós” (ORLANDI, 2015, p. 18).

Trecho 02:

*Meu tigre sonhou me levou, irradiando paixão.
Pra terra do nunca, utopia, fantasia, nova civilização.*

Neste trecho o sujeito tigre, constituído por sua comunidade, não quer mais esta “prisão” de não desfilar e clama por um mundo ou por uma terra que nunca existiu. Será utopia, ou fantasia ter carnaval todos anos em Porto Velho? O sujeito clama por uma nova civilização. Nossa interpretação é possível porque

Não há sentido sem interpretação e, além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: que isto quer dizer? Nesse movimento da interpretação os sentidos aparecem-nos como evidência, como se estivesse já sempre lá (ORLANDI, 2015, p. 43).

A evidência “UTOPIA” pelo algoritmo da linguagem aparece como regularidade discursiva. Será utopia ter desfiles em Porto Velho? Há uma proibição institucional que o rei tigre (coroadado) pretende não mais seguir/silenciar.

Realização de desfiles em Porto Velho	
Ano	Teve carnaval?
2013	Não
2014	Não
2015	Não
2016	Sim
2017	Não
2018	Sim
2019	Não
2020	Não





Institui-se a evidência da crítica ao sistema político local. Tal análise se configura também nos trechos do samba a seguir:

Trecho: 03

*É imaginação sem receio, nesse doce devaneio,
Sou mensageiro e vim brincar com a ilusão!
Tremulou a bandeira do meu asfaltão!*

A agremiação caminha por esse doce devaneio de brincar com a ilusão de ter carnaval, e como resistência tremula sua bandeira, finca seu pavilhão na não institucionalização da festa carnavalesca municipal. Esse trecho e o próximo (04) se inscrevem no que analisamos como efeito metafórico:

Trecho 04

*Sociedade perfeita, partilhando da colheita.
Fadas e Anjos orquestrais.
Pierrô (ôôô), Arlequim e Colombina, (ôôô) com Rei Momo em cada esquina.
Carmem Miranda comandando a festança!
O bem vence o mal, no meu carnaval, tem girassóis de paz e esperança.*

Não há sentido sem metáfora. É pela metáfora que elementos significantes passam a se confrontar de modo que se revestem de sentido (ORLANDI, 1999). O sentido existe exclusivamente (PÊCHEUX, 1995) nas relações de metáfora – realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos e etc – das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório (ORLANDI, 2017, p. 104).

Bailamos com as metáforas do Asfaltão por um carnaval eterno quem há fadas, anjos, pierrôs, alerquins, colombinas, em cada esquina embalados





por Carmem Miranda. Um outro algoritmo se instala: o bem (o carnaval), vence o mal (a política/o Estado, o poder).

Trecho 05

Somos poetas, sonhadores e profetas, (ôôôôôô) em novos ares a respirar.

Neste reino do Carnaval de um lugar que não existe oficialmente esquecido e silenciado, existe uma corte de poetas, sonhadores e profetas que resistem as regulações do Estado.

A arte de anestesiar as resistências, de absolver as revoltas no consenso e de fazer abortar as revoluções fez certamente grandes progressos. Mas tudo isto não deixa de trabalhar menos sob o assujeitamento: é sobretudo a capacidade de ouvi-lo que persiste em fazer politicamente falta (ORLANDI, 2017, p. 122).

No processo se resistência há o sentido operando em silêncio. O silêncio é assim a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 2007, p. 13).

Operando pelas vias do silêncio e impondo resistência, a agremiação sempre realiza seus desfiles em sua comunidade, com concentração na Tenda do Tigre (bairro de Santa Bárbara), independente da realização oficial ou não:





Imagem 03 – Asfaltão desfile em sua comunidade.

Família Asfaltão desfila em sua comunidade

“...Sou Tigre, sou Forte, Valente, Guerreiro, não me leve a mal, trilhando nesse carnaval...”

Disponível: <https://www.tudorondonia.com/noticias/familia-asfaltao-desfila-em-sua-comunidade,44734.shtml>

A família inserida no material jornalístico nasceu de um grupo de funcionários de uma usina de asfalto da cidade de Porto Velho. Após um dia de trabalho, os colaboradores desceram a avenida 7 de setembro num dia de carnaval com seus corpos sujos de piche, com pás, picaretas e vassouras nas mãos, brincando num verdadeiro cortejo de bloco de sujos. Nascia então a maior agremiação da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: REALIDADES PARA ALÉM DE UM DESFILE

Imagem 03 – Comunidade de Santa Bárbara



Disponível: <https://www.tudorondonia.com/noticias/familia-asfaltao-desfila-em-sua-comunidade,44734.shtml>





Para além de homenagear a resistência das agremiações de todo o Brasil sobre o fazer/desfilar carnaval, este ensaio presta homenagem também a todos os trabalhadores do samba que se unem em uma irmandade especial que não está no tempo, nem no dinheiro, nem no resultado das notas. Queremos estampar no firmamento a luta de todas as Escolas de Samba que não estão nas transmissões de televisões, que não contam com dinheiros de cotas de patrocínios e que não figuram como “destaque” narrativo de ordem nacional, mas que figuram no local dada a sua importância de existência. Este é um ensaio de conexão, de aproximação, que não pretende concluir, mas sim aproximar olhares e instigar que novos pesquisadores abram as asas sobre os desfiles considerados de “menor porte”.

Num espaço ideológico que cabe num ensaio científico, enaltecemos aqui a transgressão da agremiação nortista Asphaltão, de sua comunidade e de um tigre que faz morada numa tenda onde os tambores rugem alto, como num clamor para que as autoridades enxerguem a importância do espetáculo cultural das agremiações de Porto Velho. “Somos todos pura raça” e vamos sempre cantar!

REFERÊNCIAS

ORLANDI, Eni. **Discurso e Textualidade**. Campinas: Editora Pontes, 2006.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni. **Discurso em Análise: Sujeito, sentido e ideologia**. Campinas: Editora Pontes, 2017.





QUANDO OS PASSISTAS SÃO O SHOW: CULTURA, ARTE E RESISTÊNCIA MUITO ALÉM DE ESTEREÓTIPOS

WHEN PASSISTS ARE THE SHOW: CULTURE, ART AND RESISTANCE MUCH BEYOND STEREOTYPES

Eduardo DA COSTA¹

Valeria Lima GUIMARÃES²

¹ Bacharel (Faculdade Celso Lisboa) e licenciado em Educação Física (UNIVERSIDADE)
E-mail: dhucosta50@hotmail.com

² Docente da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: valeriaguimaraes@id.uff.br



RESUMO:

Abordamos neste trabalho questões relativas à arte da dança do e da passista de escola de samba e à construção social dessa figura, considerando a sua atuação durante todo o ano, também fora do período do carnaval. Levantamos aspectos como o mercado de trabalho e a (des)valorização desse artista como profissional, os estereótipos que cercam o universo do passista e questões sociais relacionadas ao preconceito racial e de gênero. O estudo utiliza como opções metodológicas a pesquisa bibliográfica, partindo da análise de artigos, dissertações de mestrado e matérias publicadas na imprensa. Conta ainda com depoimento pessoal de um passista, pesquisador e autor deste trabalho que, por meio da pesquisa vem refletindo sobre o que é ser passista e como o próprio se percebe nesse universo, constituindo a sua identidade enquanto sujeito e enquanto membro de um grupo social. Concluímos destacando a importância do passista para a valorização da cultura brasileira, especialmente da cultura negra, e que a emergência de uma nova consciência sobre o trabalho de passistas e o fortalecimento do lugar de fala dos negros na sociedade são fundamentais para a valorização desses e dessas artistas e profissionais dedicados à dança do samba.

PALAVRAS-CHAVE

Passistas de escolas de samba; Carnaval; Corpo; Dança; Identidade; Resistência.





ABSTRACT:

In this work we approach issues related to the dance art of samba school dancers (known as passistas) and the social construction of this figure, considering their performance throughout the year, also outside the carnival period. Aspects such as the job market and the (de) valorization of this artist as a professional were raised, the stereotypes surrounding the universe of passista and social issues related to racial and gender prejudice. The study uses bibliographic research as methodological options, based on the analysis of articles, master's dissertations and articles published in the press. It also has the personal testimony of a dreamer, researcher and author of this work who, through action research, has been reflecting on what it is to be a dreamer and how he perceives himself in this universe, constituting his identity as a subject and as a social group. We conclude by highlighting the importance of the passista for the valorization of Brazilian culture, especially of black culture, and that the emergence of a new awareness about the work of passistas and the strengthening of the place of speech of blacks in society are fundamental for the valorization of these and these artists and professionals dedicated to samba dancing.

WORDKEYS

Passistas (samba school dancers); Body; Dance; Carnival; Identity; Resistance.





INTRODUÇÃO

Ao estar vestido com as cores da Escola, me sinto parte do todo, me sinto acolhido e destemido, empoderado, e consigo ver essas mudanças também nos outros passistas. (Dhu Costa)

Quem é e o que faz um passista de escola de samba? Basta saber sambar bem, participar dos ensaios e apresentar-se pela escola no dia do desfile? Precisa ter alguma afiliação institucional, ou o passista é aquele que é, independentemente da agremiação por onde desfila? E quando essa arte se transforma em profissão? Quais são os atributos necessários e as relações de trabalho estabelecidas? Que questões atravessam essa arte profissional do corpo? Socialmente, quais são os embates que um e uma passista enfrentam em seu cotidiano?

Essas e outras questões inspiraram a realização deste trabalho, que trata justamente dos embates cotidianos enfrentados pelos e pelas passistas que adotam essa arte como profissão. Eles dedicam-se com amor e profissionalismo, ao longo de todo o ano, ao trabalho de preparação corporal e apresentações em shows, muitas vezes distantes da sua residência, podendo ser em outras cidades, estados ou até países.

Neste trabalho recorreremos à pesquisa-ação como principal método de investigação, considerando a particularidade do primeiro autor do artigo: ser passista profissional há 11 anos, passista da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, do show Ginga Tropical, em cartaz no Rio de Janeiro, e pesquisador do OBCAR. A pesquisa-ação se faz interessante em função da sua característica de produção do conhecimento junto com a intervenção e busca de transformação na realidade pesquisada. Conforme Thiollent,





[...] a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (THIOLENT, 2009, p. 16).

Dessa forma, as reflexões aqui realizadas resultam de um esforço de contribuição para uma mudança na forma como a sociedade percebe o e a dançarina profissional do samba e na intervenção sobre essa realidade, na busca de construção de um *ethos* do que é ser passista, livre dos estigmas historicamente construídos que terminam por desvalorizar social, profissional e culturalmente esses artistas.

1. SOBRE O SER PASSISTA

O samba é uma dança brasileira que possui profundas ligações com as matrizes culturais e estéticas africanas. Sua expressão está relacionada a inovações brasileiras, mas também à presença da ancestralidade na sonoridade e nos movimentos. A figura do e da passista, bastante tradicional no desfile das escolas de samba, está diretamente associada no imaginário coletivo ao espetáculo dado por pessoas negras, de origem popular, que possuem uma habilidade na dança do samba distinta dos demais integrantes do cortejo durante a realização dos desfiles.

Assim, a ala de passistas é uma das atrações visuais mais procuradas pelo público em geral no fenômeno da Escola de Samba. O passista é um dançarino do samba brasileiro. Sua matéria-prima é o corpo e sua habilidade é saber sambar. Esse corpo serelepe está a serviço do samba como bússola de orientação





das marcações rítmicas: ele canta, marcando o samba com os pés e quadris. É possível conceber no passista apenas um corpo que se move através da batida do tambor. Entretanto, esta percepção é insuficiente. O modo de dançar expressa as dores e as alegrias que os corpos experimentaram em existir, no mundo. Nisso está incluso o processo de identificação e ressignificação de vidas frente a um mundo hostil a muitas delas, pelas mais variadas razões que discutiremos no decorrer do trabalho.

Existem, para além do domínio da técnica da dança do passista, relações identitárias muito fortes envolvidas no jogo do ser passista de escola de samba. O desfile oficial no Sambódromo, os ensaios, as relações interpessoais na quadra e fora dela, a reação da plateia, a vestimenta exigida para os integrantes da ala, etc, tudo isso vai configurar o leque de mecanismos que informam e autorizam o dançarino popular da dança do samba no pé a se transformar num “passista da escola tal”. Mas não só. Como diz DaMatta, há também um processo de distinção entre os passistas, que são destacados pelas suas características pessoais no sambar: “Geralmente as alas de passistas permitem individualizar seus componentes, já que revelam habilidades no modo clássico de dançar o samba”. (DAMATTA, 1997).

A identidade de passista de escola de samba afeta as subjetividades, o modo de ser e de ver o mundo de cada um. Sua dança, portanto, está impregnada de valores sociais e subjetivos, de sentimentos e códigos expressados que muitas vezes não são percebidos por quem contempla a performance do e da passista, mas estão ali, e nem sempre eles próprios se dão conta disso.

O e a passista existem para a exibição, num jogo de sedução legitimado pela convenção do samba. Ao dançar, a plateia olha, deseja, admira. A plateia pode ser considerada a finalização de todo o trabalho, pois antes da





apresentação, o passista pensa como fará para agradar o público. Treinar passos, olhares, escolher a fantasia, se “montar” no Avatar de representação do Samba, honrar a tradição dos sambistas, fazer valer a luta. Mas o público não pode tocá-los, existe uma liturgia a ser cumprida, em magia. Dominar esta forma de dançar, dá ao passista poder, pois ele torna-se referencial a ser observado e modelo a ser copiado. DAMATTA afirma que :

As escolas de samba têm assim um duplo padrão: de um lado, são clubes abertos e inclusivos, de outro, são associações dramáticas exclusivas, com uma alta consciência de bairro, grupo e cor. Os membros das escolas sabem que são pretos e pobres (a maioria é parte do enorme mercado de trabalho marginal do Rio de Janeiro), mas estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os “doutores”, os “professores”. Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo “instintivo” de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da “raça negra” como categoria social. (DAMATTA, 1997).

Faz parte da composição da persona passista a roupa. O passista é vaidoso, e sua vestimenta atesta isto. Ele atualiza um ritual quase centenário daquilo que nos conta Candeia:

“... comprar ternos iguais , chapéu de palha, sapato tipo carrapeta e anel de prata com iniciais de seus nomes. mostrar a policia que considerava os elementos ligados ao samba, como malandros, que eles apesar de sambistas eram homens de bem, que apenas gostavam de cantar e compor seus sambas!” (CANDEIA, 1978, p.12)

Há todo um simbolismo em torno do uniforme do passista, peça sagrada, usada para proteção, dentro ou fora da escola. Essa proteção





é citada em Roberto DaMatta (1997), sobre como se vestir para uma identidade: “A roupa e a preocupação com a aparência, sobretudo no ato de ir (ou estar) na rua, demonstram que se deseja vestir uma etiqueta social no corpo, como um sinal contra o anonimato”. No caso do primeiro autor deste trabalho, Eduardo Costa, cujo nome social de passista profissional da GRES Beija-Flor de Nilópolis é Dhu Costa, a relação com a roupa do passista se dá da seguinte forma:

Eu levava duas roupas, para ir à Escola de Samba: a roupa de ensaio e a roupa civil, de volta para casa. A roupa de ensaio, com as cores da Escola, existia para eu me identificar, enquanto filho da família Beija Flor: composta de chapéu, calça, camisa e blazer. Ela era meu passaporte para transitar livremente pela área atrás do palco e na área da “roda, roda”, destinada apenas aos componentes no ensaio. A roupa do passista tem força: uma camisa nas cores da Escola para uma rápida identificação (e para sair da quadra pela madrugada, quando não era a blusa, eu deixava a mostra meu chapéu, e muitos amigos usavam um porta-terno como a logo da escola). Como eu fiz todos os dias de ensaios, por amor ao ofício de passista, eu prezava para ir com o melhor uniforme, vestia minhas peças mais bonitas. Uma regra: jamais chegar na escola de chinelo ou bermuda, por respeito a Agremiação.

Ainda no que se refere à relação da roupa com o sagrado, Dhu Costa destaca a existência de uma força que dá sustentação aos modos de ser passista, presente também na forma de vestir-se para a apresentação e manter-se paramentado mesmo após o término da exibição. Para ele,

a roupa do passista oferece proteção e minha persona social passista toma conta da situação. Essa persona age como bloqueadora de qualquer negatividade e isto é necessário quando chamamos a plateia para experimentar aquilo que estamos sentindo e tentamos transmitir. Não há verbalização, há uma troca de mensagens através do ritmo. Quem nos contempla, às vezes, pede para usar alguma peça





tipo chapéu ou blazer, meus instrumentos de trabalho, empresto e depois recolho, pois eu jamais me “desmonto” do personagem, fico até o fim do evento paramentado. Meu chapéu é proteção cognitiva, certeza de comunicação clara sobre o que eu quero passar; meu blazer é minha proteção física. Vestido, estou protegido. Vestido, permito a completude de meu Avatar.

Sobre o momento mais esperado, o desfile na Marquês de Sapucaí, o passista e autor deste estudo destaca novamente a força do sagrado movendo-o na realização da missão que lhe foi conferida como passista:

Já no setor 5, eu não sentia mais meu corpo físico, fui tomado por uma entidade do samba, tive um apagão, parecia que alguém estava me puxando pelos braços, porque meus pés estavam incendiados repercutindo a batida da caixa, instrumento de percussão. O transe acabou na Praça da Apoteose, quando eu recebi um abraço da coordenadora de ala. Ali, choramos, sorrimos e seguimos em frente, conscientes do dever cumprido.

Os depoimentos de Dhu Costa revelam, pois, uma série de rituais, códigos e simbolismos presentes no modo de ser passista que não são alcançados por aqueles que contemplam o show e que também não são suficientemente abordados na academia do saber. São questões guardadas em foro íntimo, aqui tratadas cientificamente a partir da autorreflexão e autocrítica do autor-passista, que o levam a uma tomada de consciência sobre a importância da sua arte, do seu trabalho intelectual e do seu lugar na sociedade enquanto sujeito individual e coletivo.





2. O TRABALHO DO PASSISTA: UMA ARTE PROFISSIONAL DO CORPO

Quem pensa que o trabalho de passista de escola de samba é uma diversão, não está de todo errado. De fato o trabalho envolve prazeres e divertimento, dimensões que merecem ser trabalhadas com mais detalhes em outro artigo acadêmico. Porém, a partir do momento que alguém é admitido no corpo de passistas de uma escola de samba, uma lista de deveres e direitos aparecem.

Durante as horas de roda-roda (os ensaios duram entre 2 e 3 horas, em exibição circular), o passista não pode ficar parado, não pode conversar, o canto tem que estar na ponta da língua, o alinhamento é militar, não pode usar bermudas ou sandálias, tem que estar na hora combinada na escola, sambar como se não houvesse o amanhã. Os ensaios acontecem em vários dias da semana e envolvem o treino do canto, alinhamento e aula de resistência.

O trabalho de passista pode ser muito dispendioso. Em muitos casos, é ele que custeia a sua indumentária, conforme o exigido, salvo nos desfiles, quando recebem a fantasia de graça de acordo com a política de algumas escolas de samba. Manter-se como passista pesa significativamente no bolso de muitos dançarinos, que fazem verdadeiros dribles para conseguir dar conta do que lhe é cobrado em termos de apresentação pessoal. O que faz, então com que o passista se sacrifique para tanto? É quando se revela o mistério: “Apenas fantasia do desfile foi dada pela agremiação. O amor pela escola supera qualquer dificuldade.” (Dhu Costa).

Nesse particular, a pesquisadora Rachel Valença em depoimento ao Portal Geledesavalia que as relações profissionais na escola de samba evoluíram muito pouco no que se refere aos passistas:





Tem intérprete que ganha carro, apartamento para mudar de escola. Só que essa profissionalização não chegou à bateria, às baianas e às passistas. Mesmo que seja complicado para a escola pagar a todos os integrantes, que são muitos, se um ganha, os outros ficam descontentes. “É preciso repensar esse modelo de gestão. (PORTAL GELEDÉS, 2017).

Sobre o ganhar dinheiro como passista, na década de 1970, o grande Candeia chamava a atenção para o fato do passista ser um dos aspectos da Quadra que mais atrai o interesse de quem visita, e que deveria ganhar dinheiro por isso: “todo dinheiro das escolas de samba é consumido pelos artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas. Dinheiro ganho com o suor do sambista (passistas, ritmistas, compositores, mestre-sala e porta bandeira, que comandam os ensaios. Sem eles não haveria ensaio, sem eles não haveria dinheiro...” (CANDEIA, 1978 p.30).

Os passistas, como visto, têm uma agenda de compromissos que vão muito além do carnaval. Dentre as suas obrigações está a participação representando a escola em eventos e nas visitas às coirmãs, estas últimas um ritual tão antigo quanto necessário à legitimação do samba. É o espaço do acolhimento, conagração, intercâmbio e valorização do samba e da arte do passista. Sobre a participação em eventos, Dhu Costa revela um certo medo e estranhamento envolvido nas possibilidades do olhar do outro, que é comum a todo artista:

Muitos trabalhos são em festas, casamentos, eventos com pessoas que não fazem parte do meio do carnaval, que podem nos ver como seres exóticos, como “miquinhos amestrados”, sem compreender o código cultural contido na exibição da arte popular do Samba. Nesse processo aplauso e aceitação, respeito e valorização se sobrepõe, e como o Passista é um corpo a serviço da resistência, ele desenvolve mecanismos de enfrentamento e superação, colocando-se num lugar idealizado de contemplação. Se ela não vier, tentará na próxima. Quando





estamos passistas, somos destemidos e enfrentamos qualquer barreira cognitiva de julgamento da plateia.

O trabalho do passista é uma arte excepcional que ressalta os valores, tradições populares e ancestralidade da cultura negra brasileira. Ele é, portanto, um multiplicador cultural, que tem a plateia como o receptor dessa mensagem da grandeza e beleza dos corpos que traduzem o batuque em movimento. Na percepção de Dhu Costa,

Vidas são modificadas por essa profissão. O passista de ala da escola de samba, no território nacional, é reconhecido através da sua performance representando sua Agremiação, ou ainda pertencendo ao Carnaval; mas quando esse mesmo passista viaja para uma apresentação em outro país, ele é apontado como um dançarino brasileiro.

Há nesse depoimento um ponto de inflexão: a identidade de passista é diluída na forma genérica de dançarino para uma melhor compreensão do público estrangeiro? Essa é uma questão interessante e pertinente para a investigação. Da mesma forma, no que se refere à participação dos passistas em shows fora de sua cidade, estado ou até mesmo país, evoluíram as condições materiais de sua viabilização, se comparadas aos primeiros tempos em que os artistas populares ligados ao samba se apresentavam em lugares distantes, no início do século XX?

3. RESISTÊNCIAS

O passista de escola de samba é um ser resistente, por uma série de motivos. Um deles, já exposto, é que o passista atravessa décadas no ofício





da dança em constante luta pela valorização de sua arte. Alguns enfrentam grandes dificuldades financeiras e de logística.

No mundo pós-moderno, com tantos valores comuns à cultura globalizada, valoriza-se a ideia de se viver experiências autênticas, ou seja, o mais próximo de um suposto real, uma suposta raiz ou essência que afaste as expressões culturais consideradas tradicionais dos códigos universalistas. Isso significa dizer que existe uma certa desvalorização dos shows de passistas nesses outros espaços que não são considerados o lugar original do samba, representados pelas quadras, as comunidades e o Sambódromo, mas este último também não é unanimidade, já que estrutura-se sob um grande aparato capitalista e midiático voltado à espetacularização do samba.

Por essa razão, consideramos importante reconhecer e legitimar toda e qualquer forma de participação dos passistas nos diferentes espaços em que se dá a sua atuação, seja nas exposições nos desfiles e quadras das escolas de samba, nos espetáculos em casas de shows sobre a cultura carioca e a brasileira, mais voltados para um público de turistas nacionais e estrangeiros, nas participações na mídia ou nos eventos onde o samba é convidado a se apresentar como atração, dentro ou fora da cidade. Aliás, essa prática do convite às escolas de samba para eventos vem, pelo menos, desde as antigas Feiras Internacionais de Amostras, na Era Vargas, onde as escolas de samba se apresentavam como expressão da cultura brasileira e opção de entretenimento dos visitantes nessas ocasiões (GUIMARÃES, 2012).

O lugar do passista é onde ele for bem recebido e puder atuar. Nesse sentido, os shows de passistas, fora dos lugares considerados do samba “de raiz” são, também, formas de resistência e sobrevivência dessa arte, que prossegue apesar da perda do protagonismo das casas noturnas na cena





cultural carioca e da falta de políticas públicas atuais para a valorização do carnaval e de seus trabalhadores no Rio de Janeiro, mesmo com toda a sua importância para o turismo na cidade, o ano todo. Nunca é demais reforçar que esses shows representam a abertura de um mercado de trabalho para os artistas e pessoal de apoio, movimentando a economia da cultura.

Cabe destacar também a distância que separa historicamente os shows de passistas da época do teatro rebolado, 60 anos atrás, dos atuais. De Walter Pinto a Sargentelli, de Recarey ao Ginga Tropical, de Rose Oliveira (um dos poucos espetáculos de samba que ainda resistem na noite carioca), muita coisa mudou. Outras permanecem, especialmente no imaginário sobre os negros e negras que desempenham com maestria os passos da dança do samba e exibem os seus corpos a serviço da sua arte.

Conforme Muniz Sodré (1998, p.11), “O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro.” A consciência desse corpo é abordada por Dhu Costa, quando indaga qual o lugar do passista negro na representação dos enredos carnavalescos. De acordo com ele,

Quando eu me tornei um passista, o culto ao corpo se transformou no corpo físico que ganhou um aporte identitário. Um corpo capaz de produzir arte, através da dança do samba. Dessa transformação veio o questionamento sobre a minha participação no desfile da Escola de Samba. Serviríamos apenas em personagens escravizados? (não bastasse a repressão e perseguição ao corpo negro pela sociedade racista).

Esse questionamento também vale para outros setores da classe artística, como os atores negros que atuam em telenovelas e são acionados, na maior parte dos casos, para interpretações de papéis pequenos, geralmente





de profissionais subalternos, quando não escravizados. Sobre o racismo estrutural, Spigolon (2020) aponta que:

Racismo é abjeto, é intolerável. O discurso da democracia racial, a posição de suposta neutralidade e a meritocracia se aperfeiçoam em manifestações da sociedade advindas de parcelas significativas da sociedade brasileira e aparecem de modo arraigado nos mecanismos políticos e dinâmicas econômicas, evidenciando atos discriminatórios que revelam conflitos para a manutenção do *status quo*; e justificam a dependência, a subordinação, a desigualdade com base em critérios que materializam o racismo, o preconceito e o estereótipo, tais como: raça, sexo, idade, gênero, opção religiosa e outros (SPIGOLON, 2020, p.6).

CONFORME DHU COSTA,

A estrutura racista nos reserva lugares onde a força física nos é característica obrigatória, e para nós, homens negros, seremos sempre denominados como selvagens, reprodutores, malandros, insensíveis, incapazes de reproduzir conhecimento, e sempre necessitados de ajuda para sobreviver.

O racismo no trato ao passista expressa-se de forma indisfarçável. Desde a naturalização do saber sambar como uma espécie de dom intrínseco à raça, o que desvaloriza profundamente o trabalho, a técnica e todo o esforço de preparação desses artistas, até as formas mais combatidas no momento presente, como a objetificação dos corpos e sua hipersexualização a serviço do consumo do espetáculo. Djamila Ribeiro contribui para esse debate quando diz que: “respeito muito o importante trabalho de passistas de escola de samba, por exemplo, que lutam para perpetuar o verdadeiro





legado do samba. O nu só deveria ser problematizado quando utilizado dentro da lógica colonial” (RIBEIRO, 2019, p. 41).

Bárbara Regina Pereira tratou desse tema em sua tese de doutorado, que recebeu o título provocativo de “Pé, Cadeira e Cadência: Trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras” (PEREIRA, 2019). Nele, a autora ouviu a voz de 9 passistas femininas, levantando questões pertinentes às relações-étnico raciais, de gênero e de sexualidade, revelando algumas permanências, rupturas e atravessamentos sobre as formas como a sociedade concebe as passistas e estas a si mesmas.

Na sociedade atual, ressignificar o show de passistas é mais do que necessário, cabendo o reconhecimento profissional desses artistas e a rejeição dos rótulos que cercam o imaginário sobre o corpo do negro, a mostrar-se no contexto da dança. E isso vem sendo construído a partir dessa nova visão. Desde 2007, o dia 19 de janeiro foi instituído como o Dia Municipal do Passista. A iniciativa, conhecida como Lei Valci Pelé, em homenagem ao famoso passista, foi proposta pelo saudoso jornalista, admirador do carnaval e então vereador do Rio de Janeiro, José Carlos Rego, em reconhecimento à arte, ofício e relevância dos passistas para a cidade. A homenagem, concedida pelo parlamento municipal, pode ser lida também como uma conquista, como um instrumento de conscientização étnico-racial e de luta dessa classe profissional.

Encerramos nossa análise com esperança e otimismo, a partir de uma autorreflexão de Dhu Costa, que aponta avanços significativos no trato ao artista negro passista de samba:

A profissão de passista dá esse passaporte carregado de força que desperta admiração e respeito (mesmo que seja só por tempo





determinado). Percebo que sou claramente aceito, por causa do desempenho de personagem cultural que eu represento. Os olhares não são discriminatórios, e são a certeza que minha profissão consegue romper a distância de classes existentes no Brasil.

Que essa admiração e respeito aos passistas se façam presentes durante toda assuas vidas!

CONCLUSÃO

Destacamos neste estudo que ser passista profissional de escola de samba requer bem mais que saber sambar e estar presente pontualmente nos compromissos agendados. Significa vestir a alma de passista, estar presente naquilo que faz de forma integral, comunicando-se por meio do corpo e de uma força sagrada que emana de dentro para fora, da cabeça aos pés. É conectar-se com sua ancestralidade negra, seus ritmos e com o público espectador, numa dança que contagia pela cadência do batuque, dos quadris, da pélvis, dos pés, do sorriso, apesar de, no cotidiano, relações sociais de força oprimirem essa e esse cidadão-artista.

O racismo estrutural recai sobre o corpo do passista de forma explícita, como tratado no texto, mas há avanços no combate a essa prática histórica. As relações de trabalho pouco evoluíram, pesando duplamente sobre a desvalorização do trabalho do negro e do artista popular. Contudo, uma nova consciência emerge junto com o fortalecimento do movimento negro e dos movimentos sociais pela ampliação do acesso aos direitos civis e democráticos. O e a passista se empoderaram e inventam novas formas de resistência. Se vestem de si mesmos e percebem que são homens, mulheres, pessoas trans, que ocupam o seu lugar na sociedade, e devem ser reconhecidos e respeitados como pessoas e





como artistas populares, construindo uma nova realidade pessoal e um novo posicionamento dos shows de passistas na sociedade atual.

Retornando ao método aqui utilizado, o da pesquisa-ação, seguindo os passos de Thiollent (2009), nos parece pertinente colocar algumas palavras finais, do próprio autor: “A justa apreciação do alcance das transformações associadas à pesquisa-ação não passa por critérios únicos. (...) A ação é acoplada à esfera dos fatores subjetivos e, portanto, faz-se mister distinguir vários graus na tomada de consciência. (THIOLLENT, 2009, p. 47). Verificamos, nesse ponto, a auto-transformação do sujeito pela reflexão e tomada de consciência em relação às questões principais que envolvem o seu cotidiano e o seu saber-fazer e também a transformação dos elementos que gravitam no seu entorno a partir das suas descobertas e forma de colocar-se no meio social.

Acreditamos ter contribuído para uma outra compreensão do que é ser passista de samba e das mudanças que vêm ocorrendo na forma como estes se percebem no mundo e querem ser reconhecidos. Nosso enfoque foi mais direcionando ao passista masculino, raramente tratado na academia, e, por meio da visão do autor-passista, foram reveladas subjetividades, na forma de afetos e angústias, e questões sociais que cercam essa arte, especialmente quando adotada profissionalmente.

REFERÊNCIAS:

BAUMAN, Zygmunt. **IDENTIDADE**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CANDEIA. **Escolas de Samba: a arvore que esqueceu a raiz por Candeia e Isnard**. Rio de Janeiro, Lidador /SEEC/ 1978.





CORRÊA, Elizeu Miranda. **As múltiplas faces da comissão de frente da escola de samba no contexto da opera de rua (1928-1999)** / Elizeu Miranda Correa. – 1. Ed. – Curitiba, PR: CRV, 2015.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GUIMARÃS, Valeria Lima. **O turismo levado a sério: Discursos e relações de poder no Brasil e na Argentina (1933-1946)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Programa de História Comparada, 2012 (Tese de Doutorado).

JORGE JÚNIOR, Sidney Louro. RJ – 19 de Janeiro – Dia Municipal do Passista. **Carnaval Número 1**. Disponível em:

<https://www.google.com.br/amp/carnavaln1.com.br/rj-19-de-janeiro-dia-municipal-do-passista/amp/>. Acesso em 03 ago 2020.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016, 232p.

PEREIRA, Bárbara Regina. **Pé, Cadeira e Cadência: Trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro**. Meu samba, minha vida, minhas regras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2019 (Tese de Doutorado).

PORTAL GELEDÉS. Nova geração põe em xeque o estereótipo da passista do Carnaval. 24 e fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nova-geracao-poe-em-xeque-o-estereotipo-da-passista-do-carnaval/>. Acesso em 1 set. 2020.





RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

SOUZA, João Gustavo Melo de. **Vestidos para brilhar**: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2018.

SPIGOLON, Nima I. (org.). **Brasi(s) & África(s): Educação plural, culturas de resistência e emancipações humanas**. Curitiba: CRV, 2020.





O CARNAVAL DA CASERNA:
RELAÇÕES DO UNIVERSO MILITAR COM AS
ESCOLAS DE SAMBA

THE CARNIVAL IN THE BARRACKS:
RELATIONS OF THE MILITARY UNIVERSE WITH
THE SAMBA SCHOOLS

Reinaldo Bruno Batista ALVES¹

Leonardo dos SantosANTAN²

¹ Graduando em Administração (UFRJ); MBA em Gestão Estratégica da Informação (UFRJ); Bacharel em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação (UFRJ). E-mail: reinaldobbalves@gmail.com

² Mestre em Artes (UERJ). Graduação História da Arte (UERJ). E-mail: leonardoantan@gmail.com



RESUMO

As escolas de samba do Rio de Janeiro fazem parte da identidade do Brasil, muito porque negociaram e dialogaram com instituições diversas através do tempo. As FFAA (Forças Armadas Brasileiras), sendo instituições nacionais, permanentes e regulares, tiveram influência no histórico das escolas de samba, principalmente nas temáticas apresentadas nos enredos e consequentemente nos seus sambas de enredo. Esta pesquisa faz um estudo inicial e parcial sobre as relações das escolas de samba do Rio de Janeiro com os temas militares por meio da análise dos muitos registros dos desfiles, para tentar entender a influência nas temáticas, nas abordagens e na interação das instituições militares com as escolas de samba.

PALAVRAS-CHAVE

escola de samba; militarismo; forças armadas.

ABSTRACT

The Rio de Janeiro Samba Schools are part of Brazil's identity, because they discussed and negotiated with different institutions over time. The FFAA (Brazilian Armed Forces), being national institutions, permanent and regular, had an influence on the history of the Samba Schools, mainly in the themes presented and consequently in their samba-themes songs. This research makes an initial and partial study of the relation between Rio de Janeiro's Samba Schools and military themes based on the analysis of many files, trying to understand the influence on themes, approaches, and the interaction of military institutions with samba schools.





WORDKEYS

samba schools; militarism; armed forces.

INTRODUÇÃO

Entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, surgem as escolas de samba quando há o encerramento da política da República Velha. Após o golpe de Estado dado por Getúlio Vargas, iniciou-se uma política de incentivo à cultura para criação e fortalecimento da identidade nacional. A estratégia do governo era incentivar e subsidiar algumas manifestações culturais que constituiriam a uma noção de Brasil a ser exportada, o que encontrou eco ainda no movimento modernista nas artes visuais e literárias. Segundo SOIHET (2008), Getúlio Vargas valeu-se da música popular e das agremiações carnavalescas como veículo para integração do povo no seu projeto de construção de uma nacionalidade. (SOIHET, 2008, p. 186). Nesse projeto, as escolas de samba começam a assumir papéis de protagonista.

Em 1934, é criada a União das Escolas de Samba (UES), que envia uma carta ao Prefeito Pedro Ernesto, entusiasta da festa, pleiteando subvenção para os desfiles. A carta descrevia características das agremiações como argumentação para obter o financiamento, sendo uma delas a narrativa nacionalista nas temáticas das escolas. Segundo Silva (2007), a conclusão pela imposição do nacionalismo subestima a capacidade dos sambistas de articularem os próprios interesses. Outros grupos sociais abraçaram a mesma temática e aderiram ao projeto do Estado Novo, sem terem sido alvo de conjecturas que os supunha alvo de imposição, pressão ou intimidação.





A organização das agremiações através da UES agradou aos políticos e, no governo democraticamente eleito de Eurico Gaspar Dutra, o poder público interferiu nas escolas de samba, ao obrigá-las a adotar a temática nacionalista. Porém, desde de 1938, os temas nacionais já eram considerados obrigatórios no regulamento.

Assim, pretende-se, nesta pesquisa, fazer um estudo inicial e parcial sobre as relações das escolas de samba do Rio de Janeiro com os temas militares, por meio da análise dos muitos registros dos desfiles, para tentar entender a influência nas temáticas, nas abordagens e na interação das instituições militares com as escolas de samba.

1. O FARDAMENTO DAS ESCOLAS

O nacionalismo no âmbito cultural tornou os enredos militarizados e ufanistas comuns até o início da década de 1960. Na década de 40, tornou-se obrigatória a relação da letra do samba com o enredo. Nessa época, a temática que exaltava e glorificava personagens militares rendeu homenagens às instituições militares, como o Corpo de Bombeiros; personagens históricos militares, como o Almirante Tamandaré; e fatos históricos militares, como a Tomada de Monte Castelo.

A participação brasileira na 2ª Guerra Mundial foi celebrada no Carnaval da Vitória em 1946. As escolas se inspiraram nas conquistas dos pracinhas brasileiros e produziram enredos como “Azul e Branco do Salgueiro, *Cruzada da Vitória*; Império da Tijuca, *Aos Heróis de Monte Castelo*; Não é o que Dizem, *Chegada dos heróis brasileiros*; Depois Eu Digo, *A Tomada de Monte Castelo*; Vai Se Quiser, *Pela vitória das armas do Brasil*” (CABRAL, 1996, p. 142).





As letras dos sambas de enredo exaltaram acontecimentos militares por meio de adjetivos elogiosos aos homenageados do enredo. Em 1950, exaltando os feitos da Batalha Naval do Riachuelo, o Império Serrano levou para avenida o samba que dizia: “Salve a Marinha de Guerra/ Seu passado glórias mil encerra/ Tamandaré, Almirante Barroso/ Marcílio Dias, marinheiro garboso”. O Salgueiro, em 1958, homenageando os Fuzileiros Navais, cantou: “Sentinela varonil/ Por ela nunca fracassaste jamais/ E temo um exemplo em cada dia/ Em teu garbo e valentia/ Corpo de Fuzileiros Navais/ Tua força pioneira Da Marinha Brasileira”.

Também imersa nessa temática, a Portela foi uma das escolas que mais ofereceu homenagens ao universo militar, como em 1953, com o enredo “Seis Datas Magnas”, que fazia referências às Batalhas do Tuiuti e do Riachuelo. Seu samba tinha como refrão o seguinte trecho: “Foi em 1865/ Que a história nos traz/ Riachuelo e Tuiuti/ Foram duas grandes vitórias reais”. Já no ano de 1954, a agremiação, com o enredo “Brasil, panteão de glórias”, bradou: “Felipe Camarão e outros vultos mais/ Expulsaram os invasores /Do território nacional/ Salve Caxias imortal guerreiro/ Patrono do brioso/ Exército Brasileiro/ [...] /Salve a FEB imponente viril/ Nós saudamos a glória do Brasil”.

No início da década de 1960, a dupla de artistas plásticos, Dirceu Nery e Marie Louise Nery, e posteriormente Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, no Salgueiro, seriam responsáveis por revolucionar a temática nacionalista e ufanista que era predominante. A partir daí, enredos de exaltação à negritude, a seus personagens e a sua cultura tornaram-se mais presentes na festa, seguindo um diálogo com o movimento negro institucionalizado. Antes disso, até o final da década de 1950, a parte visual





do desfile era confeccionada por artistas que também eram artífices do Arsenal da Marinha do Rio de Janeiro.

2. AS LAMBE-BOTAS

O golpe de estado de 1964 implantou um regime civil-militar que tomou características arbitrárias e repressivas após 1968, com o decreto do Ato Institucional nº 5. Isso influenciou o retorno dos temas nacionalistas e ufanistas nas escolas de samba, porém houve uma significativa diferença em relação ao primeiro momento em que as escolas abordaram essa temática, pois os enredos não se remetiam a fatos e personagens históricos do passado, mas exaltavam as realizações do governo da época. Por exemplo, aludindo ao regime cívico-militar com o título do enredo “Brasil, explosão do progresso”, em 1973, a Império da Tijuca desfilou cantando: “Esquindôlêlê... esquindô lá lá/ o progresso está presente e ninguém pode negar”.

A definição dos enredos das Escolas de Samba, nas dinâmicas sociais do seu tempo, parte do argumento de que os temas escolhidos por essas organizações fundamentam seu discurso institucional e balizam as suas relações com atores e grupos sociais. O estabelecimento do regime militar, em especial após a instauração do AI-5, que interferiu de variadas formas no conjunto das relações sociais, não poderia deixar de exercer influência, também, sobre as Escolas de Samba. (SILVA, 2007, p.128)

A Rodovia Transamazônica (BR-230), uma das promessas de integração nacional do regime cívico-militar, um dos pilares do governo – com a pretensão de ligar a região norte ao restante do país, mas sem nunca ter sido concluída – foi citada na Paraíso do Tuiuti com o enredo “Sempre Brasil”, em 1972: “No





céu, no mar, na terra/Tua armada impera/Transamazônica/Obra orgulho da nação/Ordem e progresso/Simbolizam o teu pavilhão”.

O samba da Unidos de Lucas, que trouxe o enredo “Brasil 200 milhas”, em 1972, tinha este refrão: “Oh! Duzentas milhas sagradas/ E por muitos outros cobiçadas/Tem no povo heroico a defesa varonil/Guardião avançado da soberania/ Do nosso Brasil! Brasil!”. Assim, evocava a soberania nacional sobre a faixa marítima que vai do litoral até as 200 milhas náuticas, uma das prerrogativas dasFFAA. ATupy de Brás de Pina também evocou o mesmo tema nos versos “Hoje, quando um novo sol/Brilha no horizonte/Um panorama fascinante/Surge a integração nacional”. Outras escolas comoMangueira, Unidos do Cabuçu, Acadêmicos de Santa Cruz e Caprichosos de Pilares utilizaram nos seus sambas a frase “Ninguém segura esse país”, do General-Presidente Emilio Garrastazu Médici, que ficou famosa como slogan do regime cívico-militar.

Nesse sentido, o caso mais emblemático foi o da Beija-Flor de Nilópolis, que durante três anos fez desfiles com temas chapa-branca que glorificavam o governo militar.

Os três enredos foram “Educação para o desenvolvimento”, “Brasil Ano 2000” e “O Grande decênio”, desenvolvidos respectivamente em 73, 74 e 75. O primeiro foi uma homenagem ao MOBREAL, programa de educação do governo do General Médici, e os versos do samba eram claros: “Olha o A-B-C/Graças ao MOBREAL/Todos aprendem a ler”. No ano de 74, a exaltação ao governo foi mais extensa no enredo que profetizava um país desenvolvido, como uma das potências mundiais, graças às ações do governo da época: “Quem viver verá/Nossa terra diferente/A ordem do progresso/Empurra o Brasil pra frente”. Por fim, o último enredo da escola de Nilópolis celebrava





os dez anos de governo militar, o que rendeu homenagens até para os programas estatais de auxílio aos trabalhadores públicos, privados e do campo: “Lembrando PIS e PASEP/E também o FUNRURAL/ Que ampara o homem do campo/Com segurança total”. Dessarte, a escola de Nilópolis, por ter dedicado esses três desfiles de forma explícita ao governo e seus projetos governamentais, recebeu a alcunha de “Unidos da Arena”, em referência ao partido de sustentação do regime cívico-militar.

3. O ZOOLÓGICO DO SAMBA E O QUARTEL

A Beija-Flor é uma das agremiações fundadas na década de 1940 que em pouco tempo tornou-se protagonista da competição das escolas, assim como Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente. As três tinham um fator em comum: o patrocínio do jogo do bicho.

[Os chefes do jogo do bicho] ofereceram um projeto de poder que setores radicais julgavam perdidos. Nos últimos suspiros da ditadura, a organização criminosa serviu de porto seguro, uma terra de oportunidades para quem tivesse disposição e topasse ser recrutado para compartilhar o vasto conhecimento adquirido nas masmorras do regime. [...] No Brasil, contudo, a parceria bicho-ditadura foi singular, porque mudou para sempre o perfil do crime organizado. Amparada nos pilares de hierarquia e disciplina aprendidas com os militares, a máfia do jogo se organizou, se diversificou e cresceu. (JUPIARA; OTAVIO, 2015, p.10)

Desde 1970 era obrigatória a prévia apresentação dos desenhos das fantasias e alegorias para aprovação do governo. Os órgãos de censura do regime cívico-militar, apesar da relação simbiótica do jogo do bicho, das escolas de samba e da aderência do discurso governamental em alguns enredos, não foram complacentes com as escolas que se permitiam ter





enredos dúbios. A importância das escolas de samba nessa época, como manifestação cultural, símbolo da identidade nacional e atração turística, fazia com que elas estivessem em evidência e de alguma maneira não escapassem da tesoura da censura.

Como exemplo, em 1975 o Salgueiro, bicampeão do carnaval, foi convidado a se apresentar na França e teve sua viagem monitorada pelo Serviço Nacional de Informações, o SNI. Anos antes, em 1967, houve uma forte pressão e controle nos preparativos do enredo “Histórias da Liberdade no Brasil”.

Além disso, o Império Serrano sofreu bastante com os atos de censura, tendo que fazer modificações em seus sambas. A escola já havia sido advertida em 1960, ainda no governo democrático de Juscelino Kubitschek, ao retratar Solano López como ditador no enredo “Retirada da Laguna”, pois houve protesto da embaixada paraguaia, ocasionando a troca do enredo da escola. Já nos anos do regime cívico-militar, com o enredo “Heróis da Liberdade”, a escola teve que trocar o termo “revolução” da letra do samba para “evolução”. Segundo Mussa e Simas (2010), [conta-se] que um avião da Força Aérea sobrevoou o desfile, para impedir que o samba fosse escutado pelo público.

“Onde o Brasil aprendeu a liberdade”, enredo da Vila Isabel, teve seu samba composto por Martinho da Vila em 1972, o que causa contradição. Para alguns, é subversor:

[...] defende uma tese que os militares não perceberam ser subversiva: a identidade nacional, a noção de brasilidade, surgiu entre o povo, naturalmente, antes da existência do Estado brasileiro: “brasileiros irmanados, sem senhores, sem senzalas, e a senhora dos Prazeres transformando pedra em bala”. Era, claro, uma alusão à situação vigente no país, uma sutil provocação que os censores não captaram. (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 77)





Porém, Silva (2020) define a Guerra dos Guararapes (1648-1649) como o evento que uniu brancos, negros e índios e tratado mito fundador da Nação, ensinada nos colégios militares como uma das “Guerras Brasileiras” – valoradas na primeira historiografia romântica, liberal e progressista brasileira como um episódio central fundante da nacionalidade e pertencente à Doutrina da “Tutela da Nação”. Essa doutrina traz a ideia de uma FFAA “salvacionista”.

4. CICATRIZES DOS ANOS DE CHUMBO

As escolas tiveram diversos momentos de alternância do uso de temáticas militares como enredos de escola de samba, após a redemocratização e a promulgação da Constituição de 88. Após esse processo, há dois momentos no tratamento das temáticas militares: findam as exaltações e as homenagens, e surgem as memórias sombrias do regime cívico-militar e o discurso das FFAA como conservadoras e totalitárias.

João Cândido, o almirante negro, que ganhou esse título fora dos quartéis, é um personagem recorrente de temas das escolas que evocam a negritude e seus heróis, bem diferente do marinheiro revoltoso como é visto pela Marinha do Brasil (MB). Sua figura foi tema de enredos da União da Ilha em 1985, da Unidos do Cabuçu em 2013 e da Renascer de Jacarepaguá em 2017.

No desfile temático em comemoração aos 500 anos do Brasil, no ano 2000, a União da Ilha do Governador – “Pra não dizer que não falei das flores”, referente à música símbolo de resistência do movimento civil e estudantil que fazia oposição ao regime cívico-militar – e a Caprichosos de Pilares, com o enredo “Brasil, teu Espírito é Santo!”, apresentaram visões sobre a época do regime cívico-militar. A Ilha retratou o período que foi





de 1964 até 1985, através das produções artísticas como forma de reação ao regime cívico-militar. Já a escola de Pilares cobriu o período de 1961 a 1992, em que as construções visuais do desfile apresentaram momentos de repressão e censura nos carros denominados “O Canil”, em referência às torturas, e “Imprensa Muda”, em relação à censura imposta aos jornais.

Dois anos antes, em 1998, a Em Cima da Hora desfilou em homenagem à Zuzu Angel, estilista brasileira, com claras referências às torturas ocorridas no regime cívico-militar: “Me lembro das torturas, que horror!/ Quantas noites acordada/ Procurando o seu grande amor”; “Soldados bordados em rendas/Tanques de guerra/ Mostravam o sofrimento dessa terra”. Cabe salientar que, dos anos 90 até hoje, os recursos visuais mais utilizados em alegorias para a representação de temas militares são os tanques de guerra, principalmente para retratar os anos em que os militares estiveram no poder.

2019 seria marcado por enredos de apelo crítico à política. Nesse ano, em dois momentos, símbolos militares apareceriam: primeira no Paraíso do Tuiuti, em que um bode coiceava um tanque de guerra estilizado, denominado quadrúpede repressor, referente ao combate ao autoritarismo, mais uma vez representado por um símbolo militar. Em um segundo momento, a Estação Primeira de Mangueira, que viria a ser campeã no mesmo ano, expôs o Patrono do Exército Brasileiro, Duque de Caxias. Ele foi retratado por um componente de farda e uma máscara “cartoonizada” que vinha em cima de esculturas de corpos mortos e ensanguentados. Além disso, a alegoria era decorada com livros e nas suas páginas havia escritos com definições dos personagens representados, que foram pensadas por professores de história a convite do carnavalesco. O professor e político do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Tarcísio Motta, foi o responsável por escrever sobre o militar:





Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, foi um general conservador com muito poder no século XIX. Patrono do exército brasileiro, ganhou o título de “O Pacificador”, por liderar tropas em diversas revoltas e guerras na América Latina. Mas, para os brasileiros pobres do Império, devia se chamar “Passa e Fica a Dor”. Para Caxias e os poderosos do Império, pacificar era calar pobres, negros e índios, garantindo a tranquilidade da casa-grande. Foi assim com balaios e quilombolas mortos no Maranhão (1838-1841), com os lanceiros negros massacrados na Farroupilha gaúcha (1835-1845) e com negros e indígenas mortos na Guerra do Paraguai (1864-1870). Sua estratégia era simples: para as elites, negociação; para os trabalhadores, bala de canhão. Não era paz que ele levava. Paz sem voz, é medo. (MOTTA, 2019, p.335)

Junto ao Patrono do Exército também aparecia o ex-Presidente Floriano Peixoto, conhecido como o “Marechal de Ferro”, que postergou o carnaval de 1892. No mesmo carro alegórico, um livro com uma fotografia, que exibia uma pichação com os dizeres “Ditadura Assassina”, evocava mais uma vez os momentos tenebrosos do regime cívico-militar.

Depois da redemocratização, as escolas, que antes promoviam propagandas a governos militares, exaltavam seus personagens e passagens históricas, promoveriam momentos de reflexão e anticlímax carnavalesco dentro dos desfiles, ao sugerirem em seus enredos uma visão autoritária, cruel e ditatorial das FFAA.

5. GUERRA E PAZ, UMA RELAÇÃO CÍCLICA

Ao comparar a relação das agremiações com a Igreja Católica, outra instituição de forte influência na sociedade e no governo, percebe-se que as escolas tratam os assuntos religiosos com mais parcimônia, além de acatar as interferências que lhes são impostas em governos democráticos, como





no caso da Mangueira em 2017, quando recebeu a recomendação de que uma figura de Cristo sincretizada com Oxalá não desfilasse nas Campeãs.

Enquanto isso, as escolas utilizam símbolos bélicos, como o tanque de guerra, para se referir às FFAA como símbolo do autoritarismo e com duras referências aos do Regime Civil-Militar. Em 1987, a Mocidade Independente de Padre Miguel desfilou com um icônico Tatu-Guerreiro, um carro alegórico idealizado por Fernando Pinto, em quem tatu estilizado em taque de guerra representava o exército dos povos originários brasileiros no enredo Tupinicópolis. A Vila Isabel, em 2005, desfilou com uma alegoria representando o navio-veleiro Cisne Branco, que exerce funções diplomáticas. Há também situações como homenagem ao marinheiro João Cândido e a Revolta dos Marinheiros em enredos, que são delicados para a MB, que não interfere na abordagem das narrativas das escolas.

No verbete do *Dicionário da História Social do Samba*, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas definem o militarismo dentro do ambiente das escolas de samba como um dos influenciadores da criação de elementos dentro das agremiações e da própria nomenclatura das instituições que surgiram na década de 30:

O samba urbano carioca nasce entre a ocorrência das duas guerras mundiais e de diversos movimentos internos, época em que o militarismo exercia forte influência na vida nacional, chegando até o figurino dos uniformes escolares. Daí a presença, nas agremiações, de signos e elementos, como a figura do baliza, a percussão da bateria, a evolução, a figura do baluarte, como também a estrutura marcial das melodias nos primeiros sambas de enredo e a própria denominação “escola de samba. (LOPES; SIMAS, 2015, p.189)

No atual momento, símbolos das FFAA são utilizados em tons de crítica, e a MB entendeu que as agremiações são expressões da arte, quando o tema





lhe é caro. Em 2011, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM) expôs de 2011 até 2019, no Espaço Cultural da Marinha e na Ilha Fiscal, as fantasias e esculturas da Portela que desfilaracom o enredo “Azul da cor do mar”. A mostracomnome homônimo ao enredo ambientava os espectadores em temas caros à MB, comoAmazônia Azul, patrimônio brasileiro no mar e o Pré-Sal.

Houveparticipações militares em alguns desfiles recentemente. A bateria da Mangueira foi coreografada pela banda de Fuzileiros Navais, em 2005. Dez anos depois, a Portela teve a coordenação de militares da Força Área Brasileira (FAB) no salto de paraquedistas que fizeram um voo sobre o Sambódromo antes do desfile da escola.

Na sua origem, as escolas de samba buscaram se tornar uma manifestação cultural brasileira aceita pela sociedade e,por meio da sua organização, conseguiram obter reconhecimento como identidade nacional e principal atração turística do carnaval.Elas também foram suscetíveis aos processos políticos e, na busca por aceitação, utilizaram os temas nacionais para terem boa percepção diante do poder público. Por isso, durante anos renderam homenagens, exaltaram os feitos das guerras e dos personagens que viraram heróis da história oficial. Assim, as escolas abriam diálogo com as instituições militares, que até hoje fazem parte dos governos.

Apesar da diversificação dos temas e enredos, as escolas começaram a se distanciar dos temas nacionalistas, retomados no período do regime cívico-militar. Nessa época, algumas escolas exaltaram o governo, suas conquistas e o progresso que traziam naquele momento para o país. Os temas seguiram uma linha propagandista do governo, diferenciando-se dos temas históricos de outrora.





Assim, destaca-se que sempre houve um alinhamento de interesses entre as escolas e o poder público, principalmente na época dos governos militares, quando elas também se beneficiaram da aproximação do jogo do bicho com esses governos. Tais fatores fortaleceram algumas das escolas que hoje são protagonistas do concurso, como Mocidade Independente de Padre Miguel, Beija-Flor de Nilópolis e Imperatriz Leopoldinense. Esses mesmos chefes do jogo do bicho seriam os responsáveis pela criação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), que trouxe maior organização e que transformaria a manifestação cultural de origem negra em detentora do atual slogan propagandista “Maior Espetáculo da Terra”.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Sérgio. **Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

INFORMATIVO MARÍTIMO. Rio de Janeiro: Marinha do Brasil, v.19, n. 4 p.1-51 out./dez. 2011. ISSN 1806-6887. Disponível em: http://sites.mplopes.com.br/dpcnovo/sites/default/files/informativo-maritimo/out_dez11.pdf. Acesso em: 01 ago. 2020.

JUPIARA, Aloy; OTAVIO, Chico. **Os Porões da Contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2015.

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

MOTTA, Tarcísio. **Livro Abre-Alas**. Rio de Janeiro, LIESA, 2019, p. 335. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/>





publicacoesliesa/___ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202019.pdf. Acesso em 01 ago. 2020.

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

SILVA, Carlos Carvalho da. *chapa-branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975)*. Orientadora: Helenise Guimarães. 2017. 130 f. Dissertação de (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, César Maurício Batista da. **Relações Institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar (1968-1985)**. Orientador: Aluizio Alves Filho. 121 f. Dissertação de Mestrado em Ciência Política - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/CesarMauricio.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2020.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Teses sobre a história dos militares no Brasil. **Brasil de Fato**, São Paulo, jan. 2020. Forças Armadas. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/18/artigo-or-teses-e-falacias-sobre-a-historia-dos-militares-no-brasil>. Acesso em: 01 ago. 2020.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas**. Minas Gerais: EDUFN, 2008.





A FAMÍLIA REAL CAI NO SAMBA: INTERFACES ENTRE CARNAVAL E HISTÓRIA PÚBLICA

THE ROYAL FAMILY FALLS IN SAMBA: INTERACTIONS BETWEEN CARNIVAL AND PUBLIC HISTORY

Phellipe Patrizi MOREIRA¹

João Gustavo Martins Melo de SOUSA²

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Educação da FFP/UERJ -- Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Rio de Janeiro. E-mail: phellipe.patrizi@gmail.com

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: gugameloz2@gmail.com



RESUMO

O presente estudo tem como objetivo geral analisar como os enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro: Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) São Clemente, G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense e G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel abordaram em seus desfiles os 200 anos da Chegada da Corte Portuguesa ao Brasil no carnaval carioca de 2008. Ao consideramos a importância das agremiações carnavalescas na constituição da cultura popular da população fluminense, indagamos: de que modo essas escolas dialogam com a memória e produzem releituras de fatos históricos? Como tais enredos podem contribuir na difusão desses saberes? Para tanto, mobilizam-se conceitos teórico-metodológicos produzidos no âmbito da historiografia, tais como Almeida e Rovai (2011), Bonaldo (2014), Ciambarella (2014) e Ferreira (2014) com vistas ao entrelaçamento entre carnaval e História Pública, a partir de entrevistas com alguns participantes de tais agremiações. As perguntas realizadas buscaram compreender as construções das narrativas apresentadas na Avenida Marquês de Sapucaí; os modos pelos quais os carnavalescos versaram sobre o tema escolhido e de que forma tentaram traduzi-lo por meio de suas artes e criações. Por fim, discorreremos sobre as potencialidades dos enredos das escolas de samba como expressões de uma história produzida em parcerias para um grande público.

PALAVRAS-CHAVE

educação; cultura popular; escolas de samba; efeméride.





ABSTRACT

The present study aims to analyze how the plots of the samba schools in Rio de Janeiro: Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) São Clemente, G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense and GRES Mocidade Independente de Padre Miguel discussed in their parades the 200th anniversary of the arrival of the Portuguese Court in Brazil at the 2008 Rio carnival. When considering the importance of carnival groups in the constitution of the popular culture of the population of Rio de Janeiro, we ask: how do these schools dialogue with memory and produce reinterpretations of historical facts? How can such plots contribute to the dissemination of this knowledge? To this end, theoretical and methodological concepts produced within the scope of historiography are mobilized, such as Almeida and Rovai (2011), Bonaldo (2014), Ciambarella (2014) and Ferreira (2014) with a view to the intertwining between carnival and Public History, the from interviews with some participants of such associations. The questions asked sought to understand the constructions of the narratives presented on Avenida Marquês de Sapucaí; the ways in which the carnavalescos dealt with the chosen theme and how they tried to translate it through their arts and creations. Finally, we discuss the potential of the samba schools' plots as expressions of a story produced in partnerships for a large audience.

WORDKEYS

education; popular culture; Samba schools; ephemeris.





1. INTRODUÇÃO

Em 1808, um acontecimento marcou profundamente as relações entre o Brasil e Portugal. Pela primeira vez na história da colonização, uma corte europeia aportou em terras coloniais e passou a comandar do outro lado do Atlântico o seu império. A transposição do centro do poder político da Europa para América foi motivada pelo cenário em que se encontrava o continente europeu na passagem do século XVIII para o XIX.

O desembarque da realza em solo brasileiro se sucedeu em consequência das ambições de Napoleão de dominar o continente. No entanto, a Inglaterra, principal potência industrial da época, mantinha-se firme às tentativas expansionistas do imperador francês. Como forma de enfraquecê-la, Napoleão decretou, em 1806, o Bloqueio Continental ao país. A medida visava fragilizar as relações comerciais dos ingleses como restante da Europa.

Em meio à desordem instalada pelo expansionismo napoleônico, Portugal, um dos maiores parceiros comerciais da Inglaterra, viu-se pressionado por ambas as partes a tomar uma decisão. De um lado, a constante ameaça de invasão do país; caso príncipe regente Dom João aceitasse os comandos da França napoleônica, teria de cortar os seus vínculos com os ingleses e perder uma série de acordos econômicos de longa data. Por outro lado, se recusasse a adotar a ordem, sofreria uma invasão das tropas francesas em seu território.

Com a forte pressão dos dois lados, príncipe português decidiu então selar um acordo secreto com os ingleses como forma de preservar o domínio sobre suas colônias. Por isso, a corte portuguesa escolheu o Brasil, sua mais rentável colônia, como a nova sede administrativa do império. As embarcações lusitanas contaram com a escolta britânica na travessia do oceano, em razão disso, novos tratados foram firmados entre os países.





De acordo com o historiador Luís Norton (2008), o desembarque na Bahia apresentou-se bastante oportuno, já que Salvador carregou o patamar de primeira capital durante séculos. Logo em seguida, partiram rumo ao Rio de Janeiro, onde aportaram no dia 8 de março do mesmo ano. Com a vinda da família real para o Rio de Janeiro, a capital passou por diversas transformações num curto espaço de tempo (1808-1821), deixando para trás a condição de colônia e se firmado na condição de uma das maiores cidades do América Latina.

Passados 200 anos de tal fato histórico, iniciaram-se festejos, em algumas regiões brasileiras, em comemoração ao Bicentenário da vinda da família real para o Brasil. Os eventos se iniciaram ainda em 2007 e se prolongaram todo o ano seguinte, com mais intensidade na cidade do Rio de Janeiro, local onde a corte se estabeleceu. Raramente se viu nos canais midiáticos, tamanha repercussão de um fato histórico, propagador de debates acadêmicos e lançamentos editoriais sobre o tema, cuja ideia central retratava o processo de transformação sofrido pela cidade para abrigar a família imperial e toda fidalguia.

2. HISTÓRIA PÚBLICA: POR QUE COMEMORAR?

A comemoração do bicentenário da chegada da corte portuguesa ao Brasil traz à tona uma série de lembranças e tentativas de ressignificação do passado. Ao se aproximar do modelo ocorrido no ano 2000, quando foram festejados os 500 anos do “descobrimento” do país, o Governo Federal brasileiro, com o apoio dos meios de comunicação, tentou contar para o público uma história nacional com ares laudatórios. As falas dos povos indígenas e populações negras não foram ouvidas e lembradas nos festejos.





Nesse sentido, Rodrigo Bonaldo (2014) nos faz pensar que a aliança do Estado com a mídia tem como intuito reiterar um discurso oficial, hegemônico e eurocêntrico sem se importar com as muitas vozes silenciadas no transcorrer de nossa história e que contribuíram para construção do país. A era das comemorações, portanto, “mostra-se como uma resposta do translado da memória para o lugar social, acadêmico, científico, próprio a seu estudo e dissecação analítica, mas dificilmente inclinado a seduzir-se por seus sortilégios” (p.263).

Assim, entendemos que a importância da construirmos uma história pública, tal como descrevem Juniele Almeida e Marta Rovai, “como prática do uso público da história com fins político-ideológicos, influenciados pela busca de justiça social” (2011, p.7). Iniciada por historiadores ingleses, esse método de fazer história se relaciona com as interfaces da memória e da narrativa no reconhecimento de outros olhares, do fazer junto e compartilhado. Por isso, o modo como acessamos o passado pode alimentar, nas memórias coletivas, ora a fragmentação, ora a valorização de identidades, como afirma Bonaldo (2014).

As palavras de Alessandra Ciambarella (2014) vão ao encontro dos autores citados, no que tange à influência dos veículos de comunicação no diálogo comemorativo ao exercer um papel basilar como agente social organizador e difusor de discursos históricos. A proposta governamental, perante os usos do passado, seleciona os fatos que são lembrados, uma vez que “(re) construções de memória podem ser realizadas, (re)definido e (re)elaborando imagens e discursos sobre episódios decisivos da história nacional” (2014,p. 234).





Tal como afirmou o Rodrigo Ferreira (2014), a influência dos enredos das escolas de samba é, muitas vezes, o primeiro contato com certos temas para diversas pessoas da sociedade. A circularidade desses saberes é expressa pelo autor ao afirmar que:

a representação da história de Chico Rei no carnaval de 1964 favoreceu a ampliação desse conhecimento para uma população distante da cultura popular corrente na região mineira de Ouro Preto. Semelhantemente ao que ocorreu com Cacá Diegues e sua inspiração para filmar a história de Chica da Silva, Walter Lima Júnior se recordava do desfile do Salgueiro como sendo seu primeiro contato com o tema, juntamente com as tradicionais festas de congada, quando foi convidado a filmar a história (p.125)

De acordo com pensamento de Ferreira (2014), os desfiles das escolas de samba podem representar para um amplo público uma fonte de conhecimentos históricos e culturais, visto que constroem representações dos modos pelos quais seus componentes articulam as memórias, as relações de pertencimento e suas visões perante a História do Brasil e do mundo.

Nesse sentido, Hebe Mattos e Martha Abreu relatam também o envolvimento dos componentes das agremiações tais como os dos carnavalescos, compositores, passistas em anunciaram uma narrativa pública e coletiva da História em que temos “as escolas de samba como lugar privilegiado de produção de pensamento crítico sobre a história do Brasil, local de produção de história pública no sentido mais sofisticado e abrangente do termo” (2019).

Nesses momentos de discussão coletiva, as agremiações versam sobre as histórias vilipendiadas, silenciadas e esquecidas de nossa história. O que alguns desfiles propõem são justamente o que muitos professores de história





codificam individualmente em suas aulas de aulas, no entanto, para um público menor do que o que acompanha os desfiles no carnaval.

3. QUE HISTÓRIA É ESSA QUE AS ESCOLAS DE SAMBA CONTAM E CANTAM POR AÍ?

No centro das comemorações dos 200 anos da chegada da corte portuguesa ao Brasil, as escolas de samba, assim como ocorreu no Carnaval dos anos de 1965 (Quarto Centenário do Rio de Janeiro) e 2000 (marco oficial do início da colonização portuguesa), algumas se propuseram a celebrar a data em seus enredos. Historicamente, envoltas em processos de negociação com poder público em busca de sobrevivência, as agremiações aceitaram o convite do então prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, de abordarem em seus enredos uma homenagem ao referido fato histórico.

Diferentemente do que ocorreu em 1965 e 2000, anos em que todas as agremiações concordaram em apresentar enredos temáticos sobre os 400 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro e os 500 anos do descobrimento do Brasil, respectivamente, apenas duas disseram sim. Foram elas: o Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) São Clemente, campeã do Grupo de Acesso A (atual Série A) em 2007, e o G.R.E.S Mocidade Independente de Padre Miguel. Ambas atrelaram a escolha dos enredos ao recebimento de um patrocínio para elaborarem seus carnavais³. Embora não contasse com

³ Além das três agremiações pertencentes ao Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro homenageou em seu enredo no carnaval de 2008 a capital carioca e não especificamente uma rememoração do referido fato histórico. A vinda da Família Real ao Brasil foi lembrada apenas uma pequena parte dentro do desfile. Logo nos deteremos apenas a análise das três escolas mencionadas.





a subvenção, o G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense levou para a Sapucaí um tema ligado ao impacto da chegada da família real portuguesa ao Brasil.

Como fontes documentais do estudo, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas no em junho de 2017 com alguns participantes responsáveis pelas produções artísticas e culturais dos desfiles do carnaval carioca em 2008 das referidas agremiações. Dentre elas, destaca-se a que foi concedida por Milton Cunha ao autor deste texto, em que ele, responsável pela escrita da sinopse da São Clemente, afirmou que o desfile fora pensado como uma efeméride solicitada pelo chefe do poder executivo municipal e, devido a isso, “não podia ser tão crítico como queria. Porque, era um discurso oficial, era a voz do prefeito dizendo: vejam que lindo! Há 200 anos, recebemos a Corte de Dom João V” (2017).

Por se tratar de um discurso oficial fomentado pela instância municipal, foi solicitado às agremiações, segundo o entrevistado, para que tivessem um tom mais contido em seus desfiles: “Carnavalizar o fato histórico? O carnaval, o desfile das escolas de samba, ele não é uma aula de história, ele é uma festa, que vai narrar um fato histórico. Sapucaí na verdade é um delírio. Um delírio, que se utiliza de fatos históricos, para dançar e cantar” (CUNHA, 2017).

Por este motivo, ele se deteve a embasamento da pesquisa do enredo em diversos de livros lançados no decorrer do ano comemorativo de 2008 sobre a vinda da família real. Dentre eles, Milton destacou *As entradas régias portuguesas – Uma visão de conjunto*, de Ana Maria Alves, e a exposição similar exposta na Fundação Calouste Gulbenkian.

3.1. G.R.E.S SÃO CLEMENTE

Recém-chegada ao Grupo Especial, a São Clemente abriu os desfiles do Grupo Especial do carnaval carioca do ano de 2008 com o enredo





O Clemente João VI no Rio: A redescoberta do Brasil. Na tentativa de permanecer no grupo, agremiação de bandeira preta e amarela levou para o sambódromo uma história com toques de irreverência, com algumas pitadas de críticas, deboches e bom humor, mas não na intensidade com que a escola de Botafogo costuma se apresentar.

Ao longo dos carnavais, diversas escolas apresentam narrativas que muitas vezes consagram um estilo. É o caso da São Clemente, que nos anos de 1980 e 1990 investiu em uma sequência de enredos de crítica social. Características que são expostas na Avenida e que, segundo Milton Cunha, podem ser denominadas como uma “narrativa popular”:

Ao contrário do cinema, no teatro, do ballet, da ópera, são revestidos dessa noção clássica, grega, da coisa. Essa oitava narrativa, ela é extremamente popular e daí, a dificuldade do reconhecimento e da inclusão dela nos *cânones* universitários e acadêmicos. Será uma longa briga, mas será, e tem de ser e é uma narrativa que merece respeito, porque vinda, nascida do improviso popular, da espontaneidade popular. Ela acaba se transformando numa magnífica estrutura dramática, dramática, opulenta, porque precisa de 5 mil pessoas, não é? Ela é gigantesca! Ela é rica. Ela é barroca. Então, estabeleceu-se no improviso popular uma magnífica forma de narrar (2017).

Para o outro carnavalesco também contratado pela preta e amarela, Mauro Quintaes, a chegada da corte portuguesa, assim como diversos outros momentos marcantes de nossa história, não deve cair no ostracismo e para tal efeito, os sambas-enredos corroboram na construção de uma memória coletiva. Segundo ele, “o carnaval é um grande veículo de cultura. Então fatos históricos como a vinda da Família Real vão ficar marcadas nas cabeças das pessoas através do samba, poucos vão ter acesso à sinopse, mas muitos vão ter acesso à musicalidade imposta ali” (2017).





Certa vez, Mauro Quintaes diz que fez uma visita a um determinado museu e teve dúvidas sobre quem seria uma determinada personalidade retratada em um quadro. No entanto, ao cantarolar a letra de um samba-enredo, lembrou-se de quem se tratava. Em sua entrevista, não faltaram momentos como este, em que Mauro Quintais referiu-se ao samba como um potencial elucidativo de conhecimentos, pois, de acordo com ele, se a temática proposta está congruente com o interesse do espectador, ele possivelmente buscará maiores informações sobre o conteúdo histórico daquele enredo. “O samba é um grande canal de cultura para aqueles que não têm acesso. Seja através da letra, seja por meio das fantasias. O carnaval mobiliza a cidade, gera milhares de empregos direta e indiretamente” (2017).

3.2. G.R.E.S. MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL

A verde e branco de Padre Miguel, que ostenta em seu pavilhão uma estrela, optou por discorrer narrativamente sobre o mesmo episódio, mas em seu caso, elencou o florescimento sebastianismo como fio condutor do enredo. Denominado *O Quinto Império: De Portugal ao Brasil, uma utopia na História*, a escola contou na Avenida o mito em torno da figura do rei Dom Sebastião, o desejado; o desaparecimento de seu corpo na batalha Alcácer-quibir, no Marrocos, em 1578 e como essa lenda de caráter divinal chegou ao Brasil, tornando-se “quase uma religião”, como ressaltou o carnavalesco Cid Carvalho (2017).

A ideia do carnavalesco era unir as duas cortes: D. Sebastião e D. João. A primeira, realista e “material”; já a outra, fantasiosa e irreal. Contou-nos também sobre as superstições que correm até hoje pelas ruas de São Luís do Maranhão, em que há um castelo submerso do rei





Dom Sebastião que, em noite de lua cheia, emerge em meio aos lençóis em formato de um touro negro coroadado.

Cid Carvalho lembrou a viagem que fez a Portugal para a pesquisa do enredo. Lá, o carnavalesco se deparou com uma diversidade de livros e, somado às referências encontradas na internet, mobilizou-as como principais fontes de estudo na elaboração do enredo. Nesse sentido, ele destacou a importância de ser lembrado e estudado esse momento de nossa história. A Corte realizou diversas modificações para estruturar a cidade na qual viveriam por alguns anos, como ações de embelezamento urbanístico e criações de instituições tais como da Escola de Belas Artes, Jardim Botânico, Imprensa Régia, Banco do Brasil, dentre outras.

Nesse contexto, o maior espetáculo da Terra pode ser entendido como sinônimo de resistência, uma vez zela pela cultura e pela memória da cidade. Quando são apresentados na Avenida temas culturais, pode ser dado aos desfiles mais adesão junto ao público. Nesse ponto, Cid Carvalho reitera em sua fala a tese defendida neste estudo de que “ofertar ensinamento e conhecimento ao povo é a missão da escola de samba” (2017). Dessa forma, as instituições carnavalescas se configuram como pólos de irradiadores de conhecimento, de locais privilegiados de reflexões sobre a história do país e demarcando também a presença de redes de sociabilidades nos quais laços comunitários são fortalecidos.

3.3. G.R.E.S. IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE

De autoria da carnavalesca Rosa Magalhães, o enredo *João e Marias*, da Imperatriz Leopoldinense, em 2008, destacou as Marias em torno da figura de D. João, desde Maria Antonieta, tia-avó da Imperatriz Leopoldina,





passando por Dona Maria I, a Louca, de Portugal, e Maria Luísa, segunda esposa de Napoleão.

Ao longo do desenvolvimento do tema, a carnavalesca optou por não se restringir à figura da Leopoldina, visto que já havia elaborado em 1996, na mesma agremiação, o enredo intitulado *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta Leopoldina, a Imperatriz do Brasil*. Na visão da carnavalesca, não seria o governante português um medroso, como nos mostrava a historiografia. D.João exibia conhecimentos calculistas, estrategistas e ardilosos, diferente da imagem comumente vinculada ao príncipe regente.

Precursora na fundação de um departamento cultural, datado de 1967, a verde e branca de Ramos levou para a Avenida um enredo cujo título parafraseou o clássico infantil *João e Maria*. Dentre os temas que não poderiam faltar na efeméride destacaram-se no enredo: Maria Antonieta e a Revolução Francesa, unindo-os narrativamente à Imperatriz Leopoldina. Em razão disso, uma de suas principais fontes de informação foi o filme *Maria Antonieta* (2006) dirigido por Sofia Coppola. A artista resumiu a ideia do enredo em apenas uma única frase: “É a história de duas irmãs (Luiza e Leopoldina) e seus destinos. Filhas de Maria Teresa de Bourbon-Sicília acreditava que elas deveriam seguir os seus rumos, sem intromissão” (2017).

Em entrevista, Rosa Magalhães destacou o alívio dos brasileiros ao conquistarem a condição de capital do império, dando adeus o papel de colônia e arriscou dizer que Dom João “deve ter gostado do período em que residiu no Brasil”, embora, segundo ela, “o monarca vindo fugido de Portugal, ao chegar aqui, deparou-se com infortúnios tais como insetos, lamas nas ruas e as altas temperaturas”. Este último, conta Rosa, provocou brotoejas na pele da Leopoldina, fazendo com que





a futura imperatriz tivesse de tomar banho de sangue de galinhas em abatedouros. Já o monarca, por ter medo de se afogar, teve de tomar banho de mar usando artifícios peculiares como uma espécie de cadeira conectada a um guindaste.

Para o diretor cultural André Bonatti (2017), as escolas de samba têm possibilidade de transformar “o erudito em popular” e apresentar o conteúdo intelectual em linguagem acessível para o grande público. Ao citar o enredo da Imperatriz de 1972, intitulado *Martim Cererê*, um tributo ao poeta modernista Cassiano Ricardo, André Bonatti recordou-se da carta escrita pelo próprio homenageado para o departamento cultural em que o autor retrata o fato de o país ter se tornado independente politicamente em 1822; cultural em 1922, com a Semana de Arte Moderna; e 50 anos mais tarde, em 1972, com aquele enredo, a arte chegaria finalmente ao povo, uma vez que a Semana de 1922 penetrou nas camadas mais favorecidas da sociedade como os intelectuais, mas não na população em geral.

No que tange ao diálogo entre a escola formal e a escola de samba, o Centro Cultural da Imperatriz recebe visitas de instituições de ensino públicas e particulares em suas exposições temporárias sobre a história do Brasil contadas por meio dos enredos da agremiação, entre eles aspectos da proclamação da independência do país, entre outras narrativas. Em 2018, a escola homenageou os 200 anos do Museu Nacional, instituição esta situada no Palácio da Quinta da Boa Vista, sede da Residência real durante o período joanino. No mesmo ano do incêndio que destruiu grande parte do acervo e das instalações do Museu, o desfile da Imperatriz Leopoldinense mostrou que o carnaval pode formar redes de comunicação e trocas de saberes entre instituições.





4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo deste estudo, os desfiles das escolas de samba mostram-se em muitos casos, como meios de propagação cultural e dos usos da memória das comunidades em que se localizam suas marcas, sonhos, projetos e visões de mundo. Importante lembrarmos que as agremiações cariocas, desde o seu surgimento, constituíram-se como instituições ligadas às camadas empobrecidas da sociedade brasileira, evidenciando-se como locais de forte apelo cultural, recreativo e pedagógico para esses setores.

Podemos então compreender esse cortejo popular como uma história pública, já que envolvem profissionais, em sua maioria, não vinculados oficialmente aos corpos docentes das universidades brasileiras. O forte apelo dramático da festa não a afasta do debate historiográfico atual, já que podemos ver muitas dessas pautas atravessarem o Sambódromo carioca de forma carnavalizada, gerando discussões, debates e reflexões. Os enredos de apelo cultural e histórico podem aproximar os envolvidos a se interessarem sobre o tema do carnaval cantado, dançado e encenado por seus pares.

As narrativas apresentadas pelas escolas de samba podem ser vistas como um importante instrumento para provocar reflexões sobre os cenários políticos, sociais e culturais do país. A relação entre os dois mundos, o popular e o acadêmico, pode ter um ponto de congruência na Avenida Marquês de Sapucaí, palco principal dos desfiles das escolas de samba cariocas.





REFERÊNCIAS:

ABREU, M. MATTOS, H. Viva o carnaval! **Conversa de historiadoras**. Disponível em: <<https://conversadehistoriadoras.com/2019/03/07/viva-o-carnaval/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ALVES, A. M. **As entradas régias portuguesas: uma visão de conjunto**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

ALMEIDA, J. R. de; ROVAI, M. G. de O. **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

BONALDO, R. Um fardo do presente? O jornalista entre a história e a memória. *In*: MAGALHÃES, M.; ROCHA, H.; RIBEIRO, J, F.; CIAMBARELLA, A. **Ensino de história: usos do passado, memória e mídia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014, p.255-275.

CARNAVALIZE. **Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco**: Leandro Vieira fala sobre o enredo da Mangueira de 2018. Disponível em: < <http://www.carnavalize.com/2017/07/com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco.html>>. Acesso em: 09 ago. 2020.

CIAMBARELLA, A. Nem sempre é o que parece é: cultura histórica, memórias e representações das esquerdas e da ditadura militar na televisão nacional. **In**: ____, 2014, p.: 310-320.

FERREIRA, R. de A. **Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)**. Tese - (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. - Belo Horizonte, 2014. 398 f.





NORTON, L. **A corte de Portugal no Brasil**: (notas, alguns documentos diplomáticos e cartas da imperatriz Leopoldina). 3ª Ed. Ilustr. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

Entrevistas

BONATTI, A. **André Bonatti**: entrevista. [jun. 2017]. Entrevistador: Phellipe Patrizi Moreira. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (56 min. e 6 segundos).

CARVALHO, C. **Cid Carvalho**: entrevista. [jun. 2017]. Entrevistador: Phellipe Patrizi Moreira. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (18 min. e 04 segundos).

CUNHA, M. **Milton Cunha**: entrevista. [jun. 2017]. Entrevistador: Phellipe Patrizi Moreira. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (30 min. 45 segundos).

MAGALHÃES, R. **Rosa Magalhães**: entrevista. [jun. 2017]. Entrevistador: Phellipe Patrizi Moreira. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo .mp3 (16 min. e 27 segundos)





EFEITO ONDA ROSA NA AMÉRICA LATINA: DISCURSOS E
SENTIDOS DAS/NAS ESCOLAS DE SAMBA DO
GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO EM 2020

PINK WAVE EFFECT IN LATIN AMERICA: DISCOURSES
AND MEANINGS OF / IN THE SAMBA SCHOOLS OF
THE SPECIAL GROUP OF RIO DE JANEIRO IN 2020

Ângelo dos Santos MATHIAS¹

Rodrigo Pereira da Silva ROSA²

¹ Graduado em Ciência Política pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: angelomathias@gmail.com

² Doutorando em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: rodrigopereirasr@gmail.com





RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar os efeitos da ascensão e recuo da Onda Rosa e sua realização nos enredos e sambas das agremiações do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro. A Onda Rosa é um termo utilizado na Ciência Política para designar a chegada dos governos de Centro-Esquerda ao poder na América Latina. O corpus analisado será o contexto dos desfiles no fim do século XX e no final da primeira década do século XXI, e como o declínio da Onda Rosa influenciou o discurso dos desfiles de 2020, com uma nova configuração política no país. Como aporte teórico, usaremos o conceito das escolas de samba como organismos vivos impetrado por Fabato e Simas (2015), o conceito da Onda Rosa debruçado nos estudos de Silva (2014, 2018), como as elites conservadoras usaram instrumentos constitucionais e o movimento das massas para produzir golpes e o reflexo do movimento da Política Externa nas questões domésticas com Coelho (2013, 2014 e 2017). Por fim, pretendemos mostrar no estudo que o movimento da ascensão da ideologia Centro-esquerda da América Latina, trouxe um discurso moderado que foi alterado pelo neogolpismo produzido pelas elites conservadoras para retomar o poder na região.

PALAVRAS-CHAVE

Discurso das Escolas de Samba, Onda Rosa, Política e Carnaval.

ABSTRAC

This study aims to analyze the effects of the rise and fall of the Pink Wave and its realization in the plots and sambas of the associations of the Special





Group of Carnival in Rio de Janeiro. Pink Wave is a term used in Political Science to designate the arrival of Center-Left governments to power in Latin America. The analyzed corpus will be the context of the parades at the end of the 20th century and at the end of the first decade of the 21st century, and how the decline of Pink Wave influenced the speech of the parades in 2020, with a new political configuration in the country. As a theoretical contribution, we will use the concept of samba schools as living organisms introduced by Fabato and Simas (2015), the concept of Pink Wave portrayed in Silva's studies (2014, 2018), how conservative elites used constitutional instruments and the movement of the masses to produce coups and the reflection of the foreign policy movement on domestic issues with Coelho (2013, 2014 and 2017). Finally, we intend to show in the study that the movement of the rise of Latin American Center-Left ideology, brought a moderate speech that was altered by the neo-Golpism produced by conservative elites to regain power in the region.

KEYWORDS

Discourse of the Samba Schools, Pink Wave, Politics and Carnival

INTRODUÇÃO

Entre os mais diversos contextos que influenciaram discursos de escola de samba como organismo vivo (FABATO & SIMAS, 2015), um dos mais emblemáticos foi a queda dos governos de centro-esquerda do poder na América Latina impulsionada por elites conservadoras dominantes com interesses diversos, gerando o chamado fim da Onda Rosa (SILVA, 2018).





A tendência de neogolpismo ocorrida por toda a América Latina trouxe em evidência como a ideologia das classes dominantes (CHAUÍ, 2008) é inimiga dos interesses das classes trabalhadoras, e as manipulam sem o uso de uma coerção por meio da força (ALTHUSSER, 1996).

Nos discursos de Carnaval, a Globalização ganha notoriedade e influência nos desfiles no fim do século XX ao Século XXI. Em seguida, as agremiações adotam a crítica como esperança de mudança futura às ideias vigentes (BAKHTIN, 1987). E durante essa nova ascensão das elites conservadoras as agremiações personificaram um inimigo para se opor a fim de garantir sua própria existência (ŽIŽEK apud GURGEL, 2017).

1. A ONDA ROSA: ASCENSÃO E RECUO

A Onda Rosa é um termo cunhado em Ciência Política para classificar a ascensão de governos de centro-esquerda ao poder nos países da América Latina. De acordo com Silva (2014), a região tem como característica histórica governos conservadores no poder. Essa Onda começa em 1998, quando Hugo Chávez é eleito presidente da Venezuela. Em 2002, o fenômeno chega do Brasil com a chegada de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), à Presidência da República.

A partir de 2009, os governos de centro-esquerda na América Latina começam a cair através de golpes em uma dinâmica diferente das ocorridas nas tomadas de poder ocorridas no século XX. Coelho e Monteiro (2017) fazem um estudo do *modus operandi* dessas quedas dos mandatários ao longo dos anos e a ascensão de uma elite conservadora. Durante um longo período, as forças conservadoras se organizaram levando a crer que a retomada de poder seria por vias eleitorais. Segundo Coelho (2014), a dinâmica da retirada dos





governos de centro-esquerda do poder se repetiu em diversos países. Essas forças conservadoras se aproveitaram de crises do governo provocadas por instabilidade política do mandatário de determinados países.

O conceito de crise presidencial elaborado por Pérez-Liñán (apud COELHO, 2014) propõe três tipos: a) o Parlamento participa dos processos para a remoção do mandatário em questão; b) de alguma maneira o Presidente tenta o fechamento do Congresso; c) um dos poderes apoiando um movimento civil ou militar contra o outro. Analisando os golpes, percebemos que as forças de elite conservadora deixaram de lado a força bruta, empregada anteriormente nas décadas de 60 e 70, para algo institucionalizado, a fim de agradar a opinião pública que não vê com bons olhos as formas de autoritarismo. Para produzir essa tomada de poder, a elite conservadora da América Latina utilizou artifícios parlamentares e uso de outros instrumentos (baseados em ideais distorcidos das regras institucionais) de retirada de mandatários, utilizando o contexto de revoltas populares que fizeram os Legislativos dos países terem um apoio de uma parcela considerável da sociedade civil simulando uma legitimação de seus processos (COELHO, 2013).

Nesse contexto, acontece o chamado “Fim da Onda Rosa”, classificado também por Silva (2018) como Neogolpismo. Consiste em uma nova forma de golpe que são legais nas aparências por meio de mecanismos das instituições vigentes e de cumprimento de ritos formais. Os atores elencados por Silva (2018) na participação dessa nova modalidade de retirada de poder são: setores conservadores jurídicos e políticos, sustentados pela burguesia local, pelos setores religiosos e pelos grandes oligopólios de comunicação, fato que ocorreu no Brasil em 2016 com a retirada de Dilma Rousseff do seu cargo.





2. A GLOBALIZAÇÃO COMO INFLUÊNCIA

Ao relatar os processos ocorridos na criação dos enredos e nos desfiles das escolas de samba durante os anos 90, Fabato e Simas (2015) relatam a tendência de o Carnaval ser influenciado pela Globalização durante a última década do século XX que perdurou pela primeira década do século XXI. A partir disso, os autores citam a crítica do filósofo italiano Antônio Negri, que ressaltou o fato da globalização engendrar relações de poder e dominação, majoritariamente por vias culturais e econômicas que pelo uso da coerção pela força.

Sobre essas estruturas dominantes promovida por classes hegemônicas, Althusser (1996) divide em conceitos: a) a infraestrutura, que refere as bases econômicas, estrutura produtiva de uma determinada sociedade ou as relações dos meios de produção; b) a superestrutura, parte da estrutura que se divide em duas instâncias, a jurídico-política, que se relaciona com as estruturas do direito e do Estado, e a ideológica que tem relação com diferentes ideologias, religiões, culturas, etc. Ou seja, nesse conceito, encontram-se dois tipos de aparatos que garantem que o Estado seja uma máquina de repressão das classes dominantes sobre as classes trabalhadoras: o “Aparelho do Estado” que é o aparato repressivo, através de coerção pela força, e os “Aparelhos Ideológicos do Estado” (AIE), diferente do primeiro. Segundo Althusser (1996), esses AIEs têm como característica a pluralidade e o caráter privado, já que são disseminados nas escolas, igrejas, partidos políticos e outros espaços, inclusive os que promovem a cultura, como as escolas de samba.

Nesse aspecto, Pierre Bordieu (1989) afirma que as ideologias devem sua estrutura e suas funções às condições sociais que são produzidas e no meio por onde essas ideologias circulam, tendo nelas os interesses das classes que as produzem. Sendo assim, essas ideologias acabam por servir a interesses





particulares que se colocam como interesses universais, algo comum ao grupo. Essa cultura universal acaba servindo à classe dominante com a finalidade de garantir a manutenção de uma integração, mesmo que fictícia, da sociedade garantindo a desmobilização das classes dominadas e mantendo a ordem, com distinções e hierarquias, legitimando-as. Assim, Bourdieu (1996) diz que tende a evitar o uso do termo ideologia em seus trabalhos, explicando que muitas vezes essa palavra passa um descrédito ou é usada como alguma forma de insulto tornando a palavra o que ele chama de “violência simbólica”. O autor explica que o indivíduo, ao aceitar os fatos, acaba não tendo conhecimento deles. Utilizando o termo “doxa”, Bourdieu afirma que o mundo social não funciona pela consciência e sim pela prática, por mecanismos.

Posto isso, voltemos a Fabato e Simas (2015) que citam conceitos de Milton Santos para mencionar a forma como o fator Globalização gera um padrão cultural uniforme, ocasionando a perda de identidade no plano coletivo e no plano individual. Em seguida, os autores citam Tânia Márcia Hoff (2005 apud Fabato & Simas, 2015) ao explicar que o mito de democracia racial da sociedade brasileira foi transformado no mito da democracia econômica na sociedade de consumo. Nesse contexto, as escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro promoveram homenagens às cidades, estados e países, marcas de diversos setores da iniciativa privada e outros enredos de quem podia pagar no movimento chamado de “Enredo Patrocinado”. A conclusão de Fabato e Simas (2015) é que as escolas de samba no mundo globalizado acabavam por perder as suas especificidades dos ricos complexos culturais.

Essa tendência se manteve até o chamado ‘Fim da Onda Rosa’. Com a chegada desse movimento ao Brasil, os discursos mudam de direção como pode-se acompanhar a seguir.





3. DISCURSOS CONTRA IDEIAS DAS CLASSES DOMINANTES

A partir de 2018, há um movimento, ainda embrionário, da tendência de enredos engajados no grupo principal do Carnaval Carioca. Assumimos como engajamento o fato de as escolas abordarem temas político-sociais em seus enredos, e no ano em questão, três escolas fizeram críticas opostas às ideologias hegemônicas. A mudança de paradigmas do discurso dessas entidades, tem a ver com o conceito das mesmas serem organismos vivos, que sofre influências diversos fatores, inclusive, em raros momentos, o diálogo com a História (FABATO; SIMAS, 2015).

Voltamos ao conceito de ideologia para entender a postura que começou a ser adotada pelas agremiações do Grupo Principal no Rio de Janeiro. Mannheim (apud Reis, 2017), afirma que existem dois tipos de ideologia que se diferenciam: a ideologia dominante que tem a finalidade de manter o *status quo* e a ideologia como utopia, que tem por objetivo a quebra da ruptura de uma ordem estabelecida, traduzindo isso para a teoria de um autor que utiliza um contexto carnavalizado. Bakhtin (1987), contextualiza o Carnaval como uma espécie de triunfo para a libertação da verdade dominante e regime vigente. O autor então faz o uso da ideia de “faces”: uma face risonha vai se opor a face conservadora de imutabilidade dos sistemas sociais, e vai ter como ênfase a ideia de alternância e renovação. Durante o período, aquela determinada sociedade sairia, com caráter efêmero, do seu sistema oficial, promovendo uma espécie de interrupção na chamada “Liberdade utópica”.

Nesse sentido, Žižek (1996) relata o fato das sociedades contemporâneas usarem a ironia e o riso para tentar deslegitimar as ideologias dominantes. Temos como “ideologia dominante” a definição de Chauí (2008), que aborda





ideologia como instrumento de classe, tendo sua origem e existência na divisão delas e sendo usadas pelas classes dominantes com o objetivo de manter sua dominação. Essa noção faz com que as ideias particulares de classes dominantes sejam transformadas em ideias universais, já que esse instrumento é utilizado de forma que oculte as divisões sociais.

Analisando o contexto inserido para a forma embrionária das narrativas de 2017, pode-se observar, o recuo da Onda Rosa, a queda da mandatária, que representava essa Centro-esquerda no Brasil, através de um engendramento de uma retirada baseada nos regimentos institucionais, a ascensão das elites conservadoras em seu retorno ao poder e, no âmbito local da cidade do Rio de Janeiro, a chegada do prefeito conservador cristão Marcelo Crivella ao poder (que ironicamente, foi apoiado pelas agremiações durante a eleição).

A partir do segundo semestre de 2017, o prefeito retira metade do subsídio de apoio a confecção da festa, e deixa claro suas intenções de não-apoio ao evento, vezes justificada por ideias demagógicas, vezes inferiorizando o evento. Žižek (apud Gurgel, 2017), analisa que um sujeito tem que perceber um obstáculo ou inimigo, materializá-lo, para que a partir dessa figura ele gere uma identidade consistente que dependa dessa oposição e a vitória ao que ele criou resultará a própria defesa desse sujeito ou uma desintegração.

Após os ataques do prefeito, os discursos das escolas de sambapara o carnaval do ano seguinte começam a avistar seu obstáculo/inimigo, ainda que, como mencionado anteriormente, em caráter embrionário. Cunha (2015) diz que o enredo é uma espécie de “espinha dorsal” que congrega a materialização futura do desfile de uma determinada agremiação com algo simbólico. Nesses termos, o GRES Estação Primeira de Mangueira e o GRES Beija-Flor de Nilópolis anunciaram seus enredos com forte influência desse





novo adversário. Posteriormente, o GRES Paraíso do Tuiuti também projetou sua voz contra o inimigo, porém, como uma generalização a elite conservadora que ascendeu no Brasil. A escola fundada por Cartola desfilou com o enredo “Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco!” dando uma resposta direta ao prefeito. A Beija Flor de Nilópolis decidiu fazer a leitura do Brasil atual, com suas mazelas e corrupções no enredo “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu”. Com o enredo “Meu Deus, meu Deus, Está extinta a escravidão?”, a Paraíso do Tuiuti refletiu sobre a história da escravidão no Brasil e fez uma crítica ao racismo e às dificuldades dos trabalhadores brasileiros atuais.

A ameaça de forças conservadoras ao Carnaval rendeu mais enredos engajados em 2019, de duas das três primeiras escolas anteriores: Mangueira e Tuiuti. A primeira, com o enredo “Histórias para ninar gente grande” criticava a história hegemônica brasileira, narrada pela elite, deixando de fora outras versões desses fatos; a segunda, com o enredo “O Salvador da Pátria” fazia uma analogia entre a eleição de um bode na década de 20 do século XX, no estado do Ceará, com os anos atuais, mostrando como a população tinha se revoltado contra os políticos e como se articularam para eleger um salvador da pátria. Esse movimento vai de encontro ao que Marx e Engels (apud Reis, 2017) contextualizam acerca de ideias dominantes instituídas pelas classes controladoras dos meios de produção, dando nome a isso de “meios de produção espiritual”.

Eagleton (1996), escreve sobre a ideologia ter um papel de transformação e mutabilidade. Na perspectiva do autor, o campo ideológico é um lugar para contestação e negociação e que há um constante e pesado tráfego no que diz respeito a sentidos e valores roubados. Em 2020, 8 das 13 escolas do Grupo





Especial tiveram um tom contra a ideologia dominante em críticas político-sociais, o que mostra a adoção do discurso oposto às ideias impostas pelas elites conservadoras. Sloterdijk (apud Žižek, 1996), mostra que as classes dominadas combatem as ideias dominantes com o que ele chama de *kynicism* (cinismo). Nesse conceito, essas classes rejeitam à cultura oficial utilizando-se daquela ironia, citada anteriormente, e do sarcasmo.

CONCLUSÃO

As escolas de samba como organismos vivos têm demonstrado papel fundamental contra as forças conservadoras de ideologia dominantes. Não há um fato exato que tenha gerado esse gatilho, mas fatos que possam ter corroborado com os discursos das classes populares se fortalecendo ante às ideologias das elites conservadoras.

Temos como um dos fatos o recuo da Onda Rosa. A América Latina, como historicamente dominada por elites conservadoras, começa a experimentar uma nova realidade de mais direitos sociais (CODATO et. alia., 2015), quando de repente esse padrão é quebrado pela onda de neogolpismo gerado pela força das elites conservadoras que descobriram uma nova força de chegar ao poder sem uso do Aparelho repressivo do Estado.

A partir disso, há uma consciência através de perda de direitos por parte das classes trabalhadoras, que começam a sentir a diferença na qualidade de vida. Além disso, um movimento evangélico como fator político ganhando força na América Latina e combatendo agendas que iam contra ao que prega a sua fé (VILLAZON, 2015). A ascensão de um político nesse perfil, medindo forças diretas com as agremiações, pode ter incitado nessas escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, que o grupo à qual





ele pertence é a ameaça, pelos discursos promovidos por ele e replicado por seus eleitores. O fato é que no contexto atual, ao que tudo indica, as escolas devem prosseguir nessa postura contra às possíveis ameaças a sua existência.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado (Notas para uma investigação) In: ŽIŽEK, S. (Org.). **Um mapa da Ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P. 105 – 142

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1989.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BORDIEU, P. EAGLETON, T. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ŽIŽEK, S. (Org.). **Um mapa da Ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P. 265 – 278

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 2008

CODATO, A. BOLOGNESI, B. ROEDER, K. M. A nova direita brasileira: uma análise da dinâmica partidária e eleitoral do campo conservador. In: CODAS, G. KAYSEL, A. VELASCO E CRUZ, S. **Direita, volver!** O retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015. P. 115 - 142

COELHO, A. L. **O papel da sociedade e das instituições na definição das crises políticas e quedas de presidentes na América Latina**. Revista de Relações Internacionais da UFGD, Dourados, v.2. n.3: 227 – 260, jan./jun., 2013





COELHO, A. L. **Um novo modelo de destituição de mandatários ou a releitura de velhas práticas?** Reflexões sobre a instabilidade presidencial contemporânea na América Latina. In: ABCP, IX, Brasília, 2014

COELHO, A. MONTEIRO, L. V. **O retorno da direita na américa latina:** estratégias institucionais e neogolpismo. Congresso Latinoamericano de Ciência Política, 9. Montevideú: ALACIP, 2017

CUNHA, M. **Carnaval é cultura:** Poética e técnica no fazer escola de samba. São Paulo: Editora Senac, 2015

EAGLETON, T. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In: ŽIŽEK, S. (Org.). **Um mapa da Ideologia.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P. 179 – 226

FABATO, F. SIMAS, L. A. **Pra tudo começar na Quinta-feira:** o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Morula, 2015.

GURGEL, C. Introdução ao conceito de alienação em Hegel e em Marx. In: BATISTA, C. MUÑOZ, E. E. **Teoria e prática da Política.** Curitiba: Appris, 2017. P. 87 – 112

LIESA. **Beija-flor 2018: Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu.** Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2018/por/03-carnaval/enredos/beijaflor/beijaflor.html>> Acesso em: 20 jul 2020

_____. **Mangueira 2018: Com dinheiro ou sem dinheiro... eu brinco!** Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2018/por/03-carnaval/enredos/mangueira/mangueira.html>> Acesso em: 20 jul. 2020

_____. **Mangueira 2019: História para ninar gente grande.** Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2020/por/18-outroscarnavais/carnaval19/enredos/mangueira.html>> Acesso em: 20 jul. 2020





..... **Paraíso do Tuiuti 2018: Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?** Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2018/por/03-carnaval/enredos/paraiso/paraiso.html>> Acesso em: 20 jul. 2020

..... **Paraíso do Tuiuti 2019: O Salvador da Pátria.** Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2020/por/18-outroscarnavais/carnaval19/enredos/paraiso.html>> Acesso em: 20 jul. 2020

O GLOBO. **Oito escolas do carnaval levarão enredos politizados à Avenida com críticas a prefeito, presidente, racistas e religiosos.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/oito-escolas-do-carnaval-levarao-enredos-politizados-avenida-com-criticas-prefeito-presidente-racistas-religiosos-24028773>>. Acesso em: 15 ago. 2020

REIS, G. S. A incessante disputa: as ideologias políticas e o que deve ser feito. In: BATISTA, C. MUÑOZ, E. E. **Teoria e prática da Política.** Curitiba: Appris, 2017. P. 113 – 145

SILVA, F. P. **Quinze anos da onda rosa latino-americana: balanço e perspectivas.** Observador On-Line, Rio de Janeiro, v.9, n.12, 2014.

SILVA, F. P. **O Fim da Onda Rosa e o Neogolpismo na América Latina.** Revista Sul-Americana de Ciência Política, Pelotas, v. 4, n. 2, 2018. P. 165 – 178

VILAZZÓN, J. C. Velhas e novas direitas religiosas na América Latina: os evangélicos como fator político. In: CODAS, G. KAYSEL, A. VELASCO E CRUZ, S. **Direita, volver!** O retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015. P. 163 - 173

ŽIŽEK, S. O espectro da ideologia. In: _____ (Org.). **Um mapa da Ideologia.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P. 7 – 38





VIDA E MORTE DE UMA ESCULTURA ALEGÓRICA:
UMA ANÁLISE DO REAPROVEITAMENTO DE MATERIAIS
NA CONFECÇÃO DO CARNAVAL CARIOCA

LIFE AND DEATH OF AN ALLEGORIC SCULPTURE:
AN ANALYSIS OF THE REUSE OF MATERIALS IN THE
MAKING OF CARNAVAL CARIOCA

Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR¹

Yuri Marcos Alves da COSTA²

¹ Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: maurinhocoj@hotmail.com

² Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: yurimarcosadc@gmail.com





RESUMO

Este breve ensaio tem como objetivo analisar a trajetória de uma escultura carnavalesca, mobilizada em narrativas distintas e por diferentes agremiações. A partir do processo de reaproveitamento de materiais na confecção dos desfiles das escolas de samba da Série A do Rio de Janeiro, acompanhamos o recente caso de reaproveitamento de uma escultura alegórica em suas diversas aparições, conhecida no universo do carnaval como Madre Teresa de Calcutá. Assim, damos luz a capacidade de ressignificação que um mesmo objeto ganha em desfiles diferentes. Amparados pelo processo ritual de vida e morte das alegorias proposto por Cavalcanti (2012), acreditamos que essa prática de reaproveitamento de materiais contribui para sua manutenção.

PALAVRAS-CHAVE

Reaproveitamento; Ressignificação; Escolas de Samba; Trajetória dos objetos.

ABSTRACT

This short thesis aims to analyze the trajectory of a carnival sculpture, mobilized in different narratives and by different associations. From the process of reusing materials in the making of the parades of the samba schools of the A series in Rio de Janeiro, we follow the recent case of reusing an allegorical sculpture in its various appearances, known in the carnival universe as Mother Teresa of Calcutta. Thus, we give light to the resignification capacity that the same object gains in different parades. Supported by the ritual process of life and death of allegories proposed by Cavalcanti (2012), we believe that this practice of reusing materials contributes to its maintenance.





WORDKEYS

Reuse; Resignification; Samba schools; Trajectory of objects.

INTRODUÇÃO

O desfile das escolas de samba do carnaval carioca é um espetáculo de luzes, cores e sentimentos. Ano após ano, o cortejo ritual das agremiações conta e reconta histórias, apresenta personagens, discute e propõe ideias através da arte popular. Esta tradição quase centenária é o resultado de um longo processo de produção. Um desfile é construído de forma coletiva pelo trabalho, dedicação e criatividade de diversos sujeitos, através da interação de saberes e práticas plurais que se complementam para promover o espetáculo que se vê na avenida.

Se há de um lado a arte dos saberes ancestrais e filosóficos dos tambores, em suas múltiplas gramáticas³, e dos corpos que a ele reagem; a visualidade também é parte fundamental do préstito carnavalesco das escolas de samba.

Construídas a partir do associativismo das camadas populares, majoritariamente negras, dos territórios periféricos da cidade do Rio de Janeiro, as escolas têm na cultura do samba o seu alicerce. Ao longo do seu processo histórico de afirmação e desenvolvimento, a visualidade foi ganhando importância ou, para alguns autores, primazia⁴.

Neste breve ensaio, escrito a quatro mãos, analisaremos a trajetória de uma escultura carnavalesca e seu trânsito entre diferentes escolas de samba servindo para narrativas de enredos distintos. Considerando que objetos

³ SIMAS, Luiz Antônio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.





materiais produzem efeitos, engendram relações e significam, através da análise da trajetória de uma escultura em particular pretendemos mostrar como estes artefatos, que são performativos no contexto dos desfiles, possuem agência.

A agência social pode ser exercida em relação às “coisas”, assim como pelas “coisas”. O conceito de agência social tem de ser formulado dessa maneira consideravelmente permissiva por razões empíricas, bem como teóricas. Acontece, claramente, que as pessoas formam relações sociais com as “coisas”. (GELL, 2020, p. 47)

Herdamos de Kopytoff (2008) a ideia de uma biografia das coisas. Uma escultura carnavalesca é um artefato e, neste trabalho, iremos acompanhar a vida social de um artefato a partir das suas aparições públicas no ritual competitivo que são os desfiles onde cumpre a função de produzir efeitos sobre o público: espectadores e jurados.

1. PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE ESCULTURAS CARNAVALESCAS

O reaproveitamento de materiais é uma prática muito comum entre as escolas de samba. Seja de esculturas, fantasias, plumas, ferragens, madeiras, as agremiações estão sempre buscando formas de diminuir os custos na construção dos seus desfiles. Se tratando das escolas de sambas dos grupos de acesso, cujo repasse de verbas é menor se comparado as escolas do Grupo Especial, o reaproveitamento de materiais acaba sendo uma solução mais barata para colocar a escola na avenida. Após o desfile, as escolas retornam aos seus barracões e começam um processo de triagem, separando os materiais que podem ser reutilizados no próximo carnaval. Muitos desses materiais, como esculturas alegóricas e fantasias, são vendidos ou até mesmo doados pelas “coirmãs”, evidenciando uma relação de apadrinhamento, segundo





Barbieri (2011). Podemos também pensar nestes objetos como mercadorias segundo a definição de Kopytoff (2008, p. 95) “algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida”. Estes objetos se mercantilizam na medida em que são negociados, trocados, vendidos e comprados para que depois sejam transformados, modificados para servirem a uma nova escola, um novo desfile, configurando um circuito de mercadorias carnavalescas.

Para aqueles com olhos mais atentos, não é raro a sensação de déjà vu quando uma alegoria que reutiliza esculturas de outros desfiles cruza a avenida. Elementos que outrora contaram a história de um determinado enredo, são inseridos em um novo contexto, sofrem algumas adaptações estéticas, como pinturas, e dão vida a um novo desfile.

Esse processo de reutilização e ressignificação ocorre diversas vezes. No caso das esculturas alegóricas, quando reutilizadas, elas podem ou não ter relação com seu uso original, mas sempre contarão um novo enredo. A fim de ilustrar essa prática, este breve ensaio traz luz a um caso recente de reaproveitamento no universo do carnaval: a escultura que ficou conhecida como Madre Teresa de Calcutá, que compôs a última alegoria do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel em 2018, e retornou nos dois seguintes carnavais no G.R.E.S. Acadêmicos do Sossego, 2019 e 2020, resultando em três abordagens diferentes para uma mesma escultura.

2. A PRIMEIRA APARIÇÃO

A primeira aparição da escultura da Madre Teresa foi em 2018, ano em que a Mocidade Independente de Padre Miguel trouxe para a Marquês de Sapucaí, palco do maior espetáculo da terra, localizado no centro do Rio de





Janeiro, o enredo “Namastê... a estrela que habita em mim, saúda a que existe em você”, do carnavalesco Alexandre Louzada. O enredo propunha uma união entre Brasil e Índia, elencando suas proximidades culturais.

A escultura em destaque veio na última alegoria, intitulada “O triunfo do bem e da fé” que representava o Templo de Lótus, em Nova Deli, lugar de culto a fé Baháí, crença que enfatiza a tolerância entre os desiguais. De acordo com o livro *Abre -Alas* (LIESA, 2018), a figura de Madre Teresa aparece nessa alegoria por conta dos seus feitos, que se aproxima da máxima da religião hindu em que “os mensageiros divinos revelam suas mensagens através de atitudes concretas, não apenas por palavras”. A alegoria era toda branca, com detalhes em tons verdes fluorescente. A escultura da Madre Teresa veio em destaque, com as mãos unidas e um pequeno crucifixo na lateral esquerda, e no rosto uma expressão forte e sorridente.



Foto: Gabriel Cardoso – Site Carnavalizados

3. SEGUNDA APARIÇÃO

No ano seguinte, a escultura passou mais uma vez na avenida abrilhantando dessa vez no desfile do G.R.E.S Acadêmicos do Sossego, que levou para a avenida o enredo “Não se meta com minha fé. Acredito em quem quiser” dos





carnavalescos Leandro Valente e Rodrigo Almeida, cuja mensagem principal era a defesa da liberdade religiosa. Ao longo do desfile, diversos tipos de religiões foram mencionados em sinal de comunhão e paz entre elas.

Nessa segunda aparição, a então escultura da Madre Teresa veio representado a Santa Morte, figura sagrada cultuada no México. Aqui, ela aparece totalmente diferente da primeira vez. Para além da resignificação do sentido para melhor adequação no enredo, a escultura passou por modificações estéticas, recebendo uma nova pintura. O rosto sorridente deu lugar a um rosto sombrio. Nessa versão, as mãos unidas permaneceram e o pequeno crucifixo desaparece.



Foto: Henrique Matos – Site Carnavalesco

4. TERCEIRA APARIÇÃO

Desenvolvido pelo carnavalesco Marco Antônio Falleiros, a agremiação de Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro, trouxe para a avenida o enredo “Tambores de Olokum”. O desfile se propunha a celebrar o cortejo do Maracatu e suas raízes diaspóricas, históricas e religiosas, originado em Pernambuco em meados do século XVIII, elencando grupos de percussão que mantem viva ainda hoje essa tradição.





Em sua terceira aparição, a escultura de Madre Teresa, ressignificada mais uma vez, agora se transforma em Nossa Senhora do Rosário. A escultura aparece na última alegoria do desfile, intitulada “O samba vai nas águas da vitória pra Sossego fazer história”, que representava a união do Maracatu Nação, de Pernambuco, e a agremiação carioca. No carro alegórico havia uma grande igreja em dourado, com adesivos que remetiam aos vitrais das igrejas católicas, rodeada por esculturas de anjos também em dourado (e que certamente foram reaproveitadas de outros carnavais) e na parte da frente em destaque a escultura da santa. Nesta aparição, ela deixa para trás aquele ar sombrio do desfile anterior e recebe uma nova camada de tinta e um grande véu feito de tecido branco.



Foto: Allan Duffes e Nelson Malfacini – Site Carnavalesco

CONCLUSÃO

A prática de reaproveitamento de materiais, como já citado, é bastante comum na elaboração dos desfiles entre as escolas dos grupos de acesso (Araújo, 2008; Barbieri, 2011), principalmente quando se trata de esculturas alegóricas. Mas o que chama a atenção é a capacidade de ressignificação





que esses objetos ganham a cada desfile, a maneira como os carnavalescos mobilizam esses objetos a fim de garantir com que o público e os jurados entendam o enredo que está sendo contado.

De acordo com Cavalcanti (1994; 2006), as alegorias têm a função de pontuar a passagem da escola na avenida a partir dos itens presentes no enredo, expandindo-os e esgarçando-os. “As alegorias dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões” (p. 24, 2006). Para a autora, essa simultaneidade de sentidos faz parte da natureza das alegorias. Desse modo, assim como a arte está imbuída de inúmeras interpretações, a reutilização de escultura no carnaval, que também pode ser lida como uma expressão de arte popular, pode ganhar outros significados.

No caso da escultura da Madre Teresa, ainda que em todas as suas aparições a ideia da religiosidade estivesse presente, os enredos eram distintos, permitindo essas possíveis ressignificações. Em cada uma de suas aparições a escultura ajudou a construir uma narrativa específica e, dentro dessa especificidade, ela sofreu alterações materiais para que também pudesse permitir leituras diferentes. Este processo coloca em cena diversos profissionais no barracão para que a escultura, o objeto, pudesse ganhar nova característica e produzir no público o efeito desejado da narrativa em questão.

Cavalcanti (2012) também descreve que as alegorias são elaboradas para fruição ritual, ou seja, “existem para serem consumidas e destruídas nesse ato” (p. 166, 2012). Sendo assim, as alegorias se completam quando ainda estão na armação da escola minutos antes do desfile. Elas ganham vida durante a passagem na passarela, sendo consumidas pelos expectadores, lhes causando um “maravilhamento”. Por fim, morrem ao cruzar o portão de dispersão com o encerramento do desfile. Esse seria o processo ritual





de vida e morte das alegorias, uma existência efêmera cujo sentido é seu consumo pelos espectadores dentro do conjunto do cortejo.

Entretanto, o que vimos com o exemplo da escultura da Madre Teresa em suas três aparições é uma espécie de manutenção desse ritual, uma continuidade desse processo. Ou seja, ela cumpriu seu papel primário representando Madre Teresa de Calcutá no desfile da Mocidade; retorna no ano seguinte representando a Santa Morte na Sossego, e posteriormente retorna mais uma vez, só que agora representando a Nossa Senhora do Rosário. Em cada um destes processos ela é a expressão do trabalho de artistas, ligados a escola, que a criam, modificam, ressignificam de acordo com o objetivo pretendido. Em todas as aparições, repetir-se-ia o ciclo: ganhariam vida na sua passagem pelo sambódromo, sendo outra vez consumidas pelos expectadores e morreriam ao final do desfile.

E mais uma vez, ao final dos desfiles, essas esculturas retornam ao barracão e aguardam até o próximo carnaval quando poderão ser novamente reutilizadas, ressignificadas e farão parte de uma nova narrativa. Infelizmente, para o carnaval de 2021, não será possível contar com uma “quarta aparição” da escultura da Madre Teresa. Em maio deste ano, o barracão da Acadêmicos do Sossego, localizado na zona portuária do Rio, sofreu um grave incêndio que destruiu boa parte do que a escola levou para avenida em 2020, incluindo a última alegoria na qual a escultura estava. Encerrando, assim, sua trajetória.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, E. **Valorizando a batucada**: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de acesso C, D e E do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado





apresentada ao programa de Artes Visuais da Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

BARBIERI, Ricardo José. **O Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador: competição e colaboração entre as escolas insulanas.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 183-197, nov. 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. **As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 17-27, 2006.

_____. **Formas do efêmero: as alegorias em performances rituais.** Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 163-183, dez. 2012.

GELL, Alfred. **Arte e agência.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *IN: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural.*** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.





“MANGUEIRA, TEU CENÁRIO É UMA BELEZA!”:
BREVE ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE
O “VERDE E ROSA”

“MANGUEIRA, YOUR SCENARIO IS BEAUTIFUL!”:
A BRIEF ETHNOGRAPHIC ESSAY ABOUT
THE “GREEN AND PINK”

Merilane SANTIAGO¹

Clark MANGABEIRA²

¹ Graduação em Ciências Sociais (UCAM); especialização em DH pela Diversidade Cultural (UnB); graduanda de Pedagogia (UERJ). E-mail: merilaness@gmail.com

² Doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ), carioca e docente da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: clarkufmt@gmail.com



RESUMO

Breve relato etnográfico sobre a percepção das cores verde e rosa no Morro da Mangueira, o presente ensaio pretende indagar acerca da construção dos significados das cores que colorem a comunidade/Nação Mangueirense, em sentido amplo.

PALAVRAS-CHAVE

mangueira; verde e rosa; etnografia; morro.

ABSTRACT

As a brief ethnographic account of the perception of the colors green and pink in the Morro da Mangueira, this essay aims to ask about the construction of the meanings of the colors that tint the community/nation of Mangueira in a broad sense.

WORDKEYS

mangueira; green and pink; ethnography; slum.

1. O CENÁRIO, UMA BELEZA!

Na Zona Norte do Rio de Janeiro, o Morro de Mangueira tem como uma das suas principais atrações culturais a Escola de Samba G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. Seja o que venhamos fazer no morro, a sala de recepção é a quadra da Escola de Samba, sendo por ela que chegamos para viver quaisquer experiências e, aqui, uma em particular, início desse





ensaio: a experiência de uma das autoras de ministrar aulas de costura, onde tecidos foram alinhados e uma infinidade de histórias foi bordada.

Um dos espaços centrais na dinâmica do Morro é a Travessa Saião Lobato, o famoso “Buraco Quente”, travessa próxima à quadra onde nasce a Estação Primeira de Mangueira e principal via de acesso ao Morro. É a partir do Buraco Quente que se inicia a experiência etnográfica aqui relatada, com a travessa vestida de bandeirinhas em verde e rosa durante todo ano. Até chegar à escola, para além das bandeirinhas, postes, fachadas de casas, toalhas de mesa nos botecos e outras vendinhas, tudo era verde e rosa, não permitindo que nos esquecêssemos de onde estávamos. Cheguei à escola de costura para a aula inaugural e todo o material já estava devidamente organizado, estando disponíveis tecidos, linhas, réguas e tesouras, obviamente, nas devidas cores, verde e rosa.

Assim, revivendo um trajeto etnográfico de subidas e descidas pela Mangueira e na sala de aula de costura, eram sempre apresentados desejos e modos de sociabilidade entremeados pela identidade bicolorida local, demarcada por uma infinidade de atravessamentos, porém, sempre construídas no encontro com essas duas cores.

A premissa desse breve ensaio é, portanto, na esteira etnográfica, lançar alguns questionamentos sobre as cores verde e rosa a partir de tais andanças realizadas pelo e no Morro da Mangueira. Seguindo Gilberto Velho (1978), que discorre sobre tradição antropológica que leva a subjetividade em consideração na construção etnográfica do conhecimento, é a partir de caminhadas pelo Morro da Mangueira que as cores verde e rosa foram se tornando mais destacadas, impondo uma percepção específica sobre a relação entre a Escola de Samba e os





cotidianos carnavalesco e não carnavalesco. Ainda obedecendo a Velho (1978), dentro do campo que se constituiu na caminhada, o familiar não era necessariamente percebido ou conhecido antes da observação mais atenta. Apenas com a atenção redobrada e percebendo a implicância do pesquisador no meio em que se encontra, “relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos torna mais modestos quanto à construção do nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos estudar o familiar” (VELHO, 1978, p. 129).

Partindo de observações que se deram entre desconhecidos e familiarizados com aqueles espaços, entendemos, através do coser dessas duas cores, jogos pautados em distinções e aproximações, levando em conta o espaço simbólico da Escola de Samba e o universo que se extravasa para além das suas bordas. Pelas cores e sentidos que evocam, encontravam-se amigos, desafetos, parentes; resgataram-se contatos perdidos e novos laços foram criados durante o compartilhar de agulhas para execução de tarefas de costura e durante os lanches nos intervalos, tudo entremeado de contos e casos locais, recriando proximidades entre vizinhos e a reafirmação de sentido daquela Nação.

Com o passar do tempo, identificou-se, como recado para os recém-chegados, a possibilidade simbólica de que lá podemos “estar”. No entanto, que estejamos cientes de onde estamos, como se tivéssemos saído do espaço geográfico da cidade para visitar a Nação Mangueirense, cujas cores são majoritariamente demarcadas em apenas dois tons.

Paralelamente, enquanto as cores mantinham-se nas costuras, percebemos que os corpos e espaços também demarcavam com frequência o “verde e rosa”, fossem nas unhas, acessórios ou nas habituais toalhinhas





penduradas pelos ombros em dias de calor, além das fachadas das casas e muros na beira da rua.

Naquele universo, assim, pessoas e coisas parecem se comunicar com e pelas cores, convocando-nos à partilha dessa sociabilidade bicolorida. Nessa atividade, verde e rosa constituem uma gramática simbólica (GEERTZ, 2008), a partir da qual o verde costurado ao rosa, dentro e fora da escola de costura, conjuga significados para além do carnaval, embora nele ancorado de alguma forma.

Nesse contexto, chegamos ao morro, nesse texto, na tentativa de compreender minimamente o que significa “viver em verde e rosa”. Longe de tentar esgotar qualquer definição analítica, o intento deste relato etnográfico é, conforme Marilyn Strathern (2014) ensina, tentar minimamente “não só compreender o efeito de certas práticas e artefatos na vida das pessoas, mas também recriar alguns desses efeitos na escrita sobre eles” (STRATHERN, 2014, p. 350). De um lado, as cores verde e rosa foram se manifestando diretamente entre muros, corpos e conversas, casas e quadra da Escola de Samba; por outro lado, trazer para a escrita o relato de algumas cenas nas quais o verde e rosa, longe da quadra, ressoam a Mangueira, foi mais uma camada semântica das cores que extrapolam e se relacionam com a Estação Primeira de Mangueira.

Assim, o foco recai sobre o que Vincent Crapanzano (2005) chama de “cena”, ou seja, uma relação imbricada entre a realidade e a sua subjetivação, no sentido de que o que autor chama de “cena” é, em outras palavras, “a relação entre o que se considera como realidade ‘objetiva’ ou ‘suprema’ e [...] a sua subjetivação: um mundo de sombras, na fronteira da imaginação” (CRAPANZANO, 2005, p. 383), cenas que, no caso do Morro da





Mangueira, literalmente “colorem a nossa experiência da realidade objetiva” (CRAPANZANO, 2005, p. 383).

Conseqüentemente, as cores verde e rosa parecem ser vivências, experiências mais ou menos subjetivadas pelos moradores e demais frequentadores da quadra e do próprio Morro, independentemente do grau de proximidade efetivo com a Escola de Samba e/ou a quadra. A partir da vida cotidiana, pipocam o verde e o rosa em paredes, desenhos, adornos do dia a dia, decorações etc., ressoando a Escola de Samba, porém, mais ainda, uma “Nação”, que se veste dessas cores pelos caminhos para cima e para baixo. Verde e rosa são as cores da Escola de Samba Mangueira e, mais, da vida do/no/com o Morro da Mangueira, que se define a partir dessas colorações, em relação às vezes direta, às vezes indireta, com a Estação Primeira, centro pulsional do mundo bicolorido.

2. “O MORRO, COM SEUS BARRACÕES DE ZINCO, QUANDO AMANHECE”

Em 2017, a Mangueira levou para a Sapucaí o enredo “Só com ajuda de santo”, de autoria do carnavalesco Leandro Vieira. O enredo antecipa, de alguma forma, o que há nas subidas e descidas pelo Morro:

A Mangueira quer passar e comandar a procissão. Seu verde e rosa, todo mundo sabe, faz tempo já virou religião. Pra cruzar o seu caminho, é bom saber pisar. Traz mistério, credices e magia. Não se engane: Só quem pode com a mandinga, carrega patuá (VIEIRA *apud* CORREIA, 2017, p. 89).

Se a Escola de Samba Mangueira é conhecida como Verde e Rosa e, de fato, as cores “viraram religião”, como afirma o enredo de Vieira (2017),





por outro lado, o Morro da Mangueira, obviamente, está longe de ser apenas a Escola de Samba. Na complexidade (VELHO, 1981) das relações sociais e simbólicas que se estabelecem naquele universo, verde e rosa são construções significantes de uma “teia de significados” (GEERTZ, 2008) que desafiam o cotidiano da comunidade. Em outras palavras, a partir da Escola de Samba, as cores parecem organizar um sentimento de pertencimento, de fato uma “Nação verde e rosa”, que teve nas cores do estandarte da Mangueira uma âncora de vinculação e simbolização daquele pertencimento identitário.

Historicamente, o verde e o rosa estão na constituição da Escola e na sua essência:

Em 1925, Carlos Cachça, Cartola, Saturnino, Arturzinho, Zé Espinguela, Massu, Antônio, Chico Porrão, Homem Bom e Fiúca fundaram o Bloco dos Arengueiros, que, como o próprio nome sugere, reunia a rapaziada que era boa de samba e de briga. Esse bloco, três anos depois, se transformou na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, reunindo, em torno de si, todos os demais blocos da comunidade. Assim, em 28 de abril de 1928, na Travessa Saião Lobato, número 21, Euclides Roberto dos Santos (morador desse endereço), Pedro Caim, Abelardo Bolinha, Saturnino Gonçalves (Satur, o pai de Neuma — mais tarde conhecida como a Dona Neuma, uma das figuras mais importantes em toda história da escola), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Marcelino José Claudino (Massu) e Angenor de Oliveira (Cartola) fundaram a Estação Primeira. As cores verde e rosa — inspiradas no rancho de sua infância, o Arrepiados, do bairro de Laranjeiras — e o nome da escola foram escolhidos por Cartola: *Eu resolvi chamar de Estação Primeira, porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba*” (IPHAN, 2014, p. 133).

Assim sendo, à histórica Travessa Saião Lobato, o Buraco Quente, chega-se cautelosamente, sendo possível identificar que durante os primeiros meses, sorratamente, somos indagados sobre de onde viemos, uma





forma de interação que começa a se estabelecer sobre trocas e experiências compartilhadas. Com o passar do tempo, percebe-se que, enquanto no asfalto o eco da falta de assunto é encoberto com comentários sobre o tempo, no Morro, parte da conversa parece pairar sobre o legado da Escola de Samba local, que está estampada nas cores do Morro.

Assim, por exemplo, entre idas e vindas pelo Buraco Quente, entro em uma lojinha para comprar um guarda-chuva e as opções de cor eram preto ou verde e rosa. Perguntei o valor, saí para sacar o dinheiro e percebi que o muro da agência bancária, integrada à atmosfera local, estampava um grafite da imagem de Nelson Sargento, presidente de honra da Escola. A escolha pela cor do produto pareceu óbvia quando retornei à loja, pois o guarda-chuva verde e rosa já estava em cima do balcão me aguardando.

No decorrer do tempo, as cores apareciam não apenas como um eco da Escola de Samba, mas também como uma realidade simbólica a diariamente reafirmar o fato de que ali é a Mangueira, uma Nação, próxima e distante, a depender do contexto, da Escola de Samba, mas mantendo sempre com ela alguma ligação, nem que seja, obviamente, através das cores.

Em outro momento, por exemplo, pude testemunhar o processo de um grafite que estava sendo feito em outra casa. Enquanto o rapaz grafitava, uma senhora da janela vizinha indagava sobre quais cores eram aquelas, considerando um desenho de flores feito em bege, preto e branco. Sem olhar para a idosa, o grafiteiro parecia ter entendido a pergunta e justificou que escreveria “as rosas não falam”. Nada mais precisou ser dito, a senhora voltou para casa e continuei subindo a ladeira do Buraco Quente.

Morro acima, cheguei a um loja de roupas situada em frente a um templo evangélico, loja que não se esqueceu das duplamente fiéis, ou seja,





aquelas fiéis à igreja e, ao mesmo tempo, à Mangueira, mantendo vestidos longos para as religiosas nas cores da Escola, havendo múltiplas e complexas realidades coloridas agindo na vida de todos naquele espaço, permanecendo o verde e o rosa como cores cujo significado que não ficou restrito à quadra, nem ao universo do samba, embora com eles mantenha sempre uma ligação evidente e evidenciada nas interações diárias.

Inicialmente, imagina-se que apenas o Buraco Quente, por ser a principal via e ponto de origem da Escola de Samba, mantém identificações mais diretas com o Mundo do Carnaval e do Samba em verde e rosa, porém, dando continuidade aos passeios pelo morro, diversos espaços, ruas, casas, vielas, becos etc. também mantêm os mesmos tons de verde e rosa nas áreas externa e interna, conservando as mesmas ref(v)erências nos espaços a constituir a “Grande Mangueira”

Independentemente do momento do ano, o morro parece nunca esquecer “suas” cores, reafirmando-as inclusive na relação com as crianças, muitas das quais, ainda de fraldas, carregam as cores verde e rosa nos laços do cabelo ou nas pontas das tranças repletas de miçangas, cores que também chegam aos bonés e tênis dos rappers, extrapolando um sentido “carnavalesco/sambista” das mesmas.

3. EM UMA VIDA “VERDE QUE TE QUERO ROSA”

Há uma vida no Morro da Mangueira que, obviamente, extrapola a Escola de Samba. O morro traz consigo moradores cansados de desfilar; aqueles que nunca desfilaram, nem entraram na quadra; aqueles não assíduos que, por outro lado, se fazem presentes nos ensaios de rua por conta de familiares integrantes da Escola; ex-integrantes e uma





multiplicidade de formas devivenciar o verde e rosa que, contudo, é impulsionada a partir da Escola de Samba. Em suma, de algum modo, todos carregam em suas histórias um pedaço de Estação Primeira de Mangueira, ao menos no brilho das suas cores, que simbolizam o Morro da Mangueira social e culturalmente de maneira mais ampla.

A partir de tais observações, o Morro se apresenta, ao mesmo tempo, próximo e distante (GEERTZ, 1997) do que seja a Mangueira da imagem projetada pela Escola de Samba. O cotidiano inclui a “instauração de sua própria ordem”, uma ordem em verde e rosa, “alternativa” (SODRÉ, 2033, p. 65). O “verde e rosa” parece, assim, evidenciar sua qualidade, nas palavras de Lévi-Strauss (2003), de ser um “significante flutuante” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 43), cujos significados deslizam e são multifacetados, às vezes remetendo diretamente à Estação Primeira, e, em outras vezes, mantendo com ela uma relação semântica mais distante, deslizando o significado do “verde e rosa” para a noção de pertencimento a uma “Nação”. Obviamente, a Escola de Samba é o ponto nevrálgico e pulsional das duas cores, mas os significados que as cores assumem às vezes se distanciam, às vezes se aproximam e outras vezes se confundem integralmente com a Escola. De qualquer forma, novamente, a Escola de Samba é a base da significação das cores, sempre resplandecendo através delas de algum modo.

A Mangueira parece reafirmar-se como Nação em seus signos de identidade, tais como o verde e o rosa, o Palácio do Samba, a bandeira, as personalidades locais, os baluartes, contraventores, líderes religiosos e disputas diárias, quando ao final de cada desentendimento muitos riem e relembram, aos gritos e/ou sussurros, que ali é o Buraco Quente e o Morro... verde e rosa.





4. QUESTÕES FINAIS EM VERDE E ROSA

Finalmente, neste breve relato etnográfico, perguntas sobressaem dos limites do pequeno texto. Quais sentidos de/em verde e rosa extrapolam os limites da Escola de Samba? O que é uma vida em verde e rosa que, muitas vezes, não se relaciona com o universo do Samba, embora com ele mantenha um contato definido pela própria coloração do Morro? O que é a Nação Mangueirense em relação à Escola de Samba Mangueira? Como as cores impõem uma ordem simbólica a um mundo específico que não se restringe à Escola de Samba, mas que, com ela, estabelece âncoras de significação, na relação com o uso das cores? O que são e o que significam essas cores – “significantes flutuantes”(LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 43) – para as milhares de pessoas que vivem naqueles espaços? Aliás, pode haver uniformidade ou consenso no que elas significam? Como e em que medida conflitos são construídos ou resolvidos com e a partir das cores verde e rosa?

Etnograficamente, um mundo verde e rosa, a partir dessas e de outras muitas indagações, está vivo e vive.

REFERENCIAS

CORREIA, M. R. (org.). **Arte e Patrimônio no Carnaval da Mangueira**. Brasília: IPHAN, 2017.

CRAPANZANO, V. “A cena: lançando sombra sobre o real”. *Mana*, 2005, vol.11, n.2, p.357-383.

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





GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

IPHAN. **Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Dossiê 10. Brasília, DF: Iphan, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 11-45.

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

STRATHERN, A. M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VELHO, G. **Individualismo e cultura - notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VELHO, G. “Observando o familiar”. In: NUNES, E. de O. (Org.). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 36-47.





“O MORRO VEM PRO ASFALTO”:
AS REPRESENTAÇÕES DA FAVELA NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO EM 2020

“O MORRO VEM PRO ASFALTO”:
THE PORTRAYALS OF THE *FAVELA* IN THE
RIO DE JANEIRO SAMBA SCHOOLS PARADE OF 2020

Artur Tadeu Paulani PASCHOA¹

Gabriel Haddad Gomes PORTO²

¹ Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: arturtp@gmail.com

² Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Bacharel em Relações Internacionais pela UniLaSalle-RJ e também atua como carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. E-mail: gahgp@yahoo.com.br



RESUMO

A favela apareceu como importante elemento das narrativas apresentadas por quatro escolas de samba do Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro no ano de 2020: G.R.E.S. União da Ilha do Governador, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S. Unidos da Tijuca e G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel. Este estudo busca entender essas representações e refletir sobre as diferenças entre elas, atentando, inclusive, para seus resultados plásticos.

PALAVRAS-CHAVE

Favela; Carnaval; Escola de Samba; Discurso.

ABSTRACT

Favelas (slums) were important elements of the stories told by four out of the thirteen samba schools in Rio de Janeiro's elite group in the 2020 carnival: G.R.E.S. União da Ilha do Governador, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S. Unidos da Tijuca and G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel. This study seeks to understand these portrayals and discuss their differences, observing their aesthetic implications as well.

WORDKEYS

Favela; Carnival; Samba School; Discourse.





INTRODUÇÃO

Território de estreito vínculo com as escolas de samba desde suas origens, a favela foi o tema central do desfile apresentado pelo G.R.E.S União da Ilha do Governador no Sambódromo da Marquês de Sapucaí em 2020; não sendo, porém, tópico abordado exclusivamente pela escola insulana no Grupo Especial. Além de referências pontuais, como no samba do G.R.E.S. Estácio de Sá³, na comissão de frente do G.R.E.S Paraíso do Tuiuti⁴ ou no último carro do G.R.E.S. Portela⁵, a favela também foi elemento central das narrativas propostas pelo G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel e G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Na Mangueira, em enredo assinado pelo carnavalesco Leandro Vieira, o tema é desenvolvido como território da aproximação biográfica de Jesus Cristo à contemporaneidade brasileira; na Mocidade Independente, em narrativa apresentada pelo carnavalesco Jack Vasconcelos, tornou-se pano de fundo da juventude e elemento definidor da biografia de Elza Soares; já pela Unidos da Tijuca, o carnavalesco Paulo Barros teve a favela como objeto de estudo em um enredo sobre arquitetura e urbanismo.

³ O samba da escola, assinado por Edson Marinho, Jorge Xavier, Júlio Alves, Jailton Russo, Ivan Ribeiro e Dudu Miller, se refere ao morro de São Carlos, no enredo “Pedra”, de autoria da carnavalesca Rosa Magalhães, como “pedra fundamental do samba” (LIESA, 2020, p. 35), lembrando a importância da comunidade para o surgimento e desenvolvimento do samba urbano carioca.

⁴ Em enredo de autoria do carnavalesco João Vítor Araújo e do jornalista João Gustavo Melo, que relacionou São Sebastião ao rei de Portugal Dom Sebastião, a escola do morro do Tuiuti construiu, na comissão de frente, um altar ao santo no cume da favela.

⁵ Em enredo indígena sobre a história do Rio, assinado pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage, a Portela apresentou em sua última alegoria uma favela sob grandes edifícios espelhados, para ilustrar a ideia de que “(...) encontram-se sepultados sob os concretos e asfaltos, pontes e viadutos, aqueles que um dia reinaram absolutos nesse paraíso perdido” (LIESA, 2020, p. 470).





Apesar da recorrência do tema, as propostas discursivas e estéticas das escolas tiveram grande variação, proporcionando ao público da Sapucaí um mosaico de entendimentos e discussões sobre a favela. Este estudo se debruça sobre essas representações, debatendo sobre as diferenças entre os discursos apresentados e os seus impactos nos resultados plásticos criados pelas agremiações.

1. UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR: A FAVELA COMO PROBLEMA SOCIAL

Na União da Ilha, o enredo “Nas encruzilhadas da vida, entre becos, ruas e vielas; a sorte está lançada: salve-se quem puder!” foi baseado na experiência do diretor da comissão de carnaval, Laíla⁶, que cresceu em uma favela do Rio de Janeiro. A escola optou por não divulgar uma sinopse, texto base para a construção do samba enredo pelos compositores, como estratégia para uma criação livre pelos poetas com base em suas próprias vivências e através da memória de moradores dessas comunidades. Apesar da ideia interessante, que, a princípio, oferecia aos compositores um papel mais ativo no desenvolvimento do enredo da escola, a inovação acabou não rendendo os frutos esperados, e o samba escolhido foi um dos mais criticados do Grupo Especial, tanto pelo público, quanto pela imprensa especializada⁷.

⁶ Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, 76 anos, cria do morro do Salgueiro, construiu grande história como diretor de carnaval e harmonia na escola homônima e na Beija-Flor de Nilópolis, e chegou à Ilha com o objetivo de torná-la competitiva e conquistar o primeiro título da história da agremiação.

⁷ Júri formado pelo site “Carnavalesco”, um dos principais veículos de cobertura de carnaval, colocou o samba da União da Ilha na última colocação dentre as escolas do Grupo Especial. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/festa-em-caxias-juri-elecao-samba-enredo-da-grande-rio-o-melhor-do-grupo-especial-para-o-carnaval-2020/>.





O desfile foi estruturado a partir do samba escolhido⁸ e contado do ponto de vista de uma mulher negra moradora de uma favela que, em plena gravidez, se questiona sobre o mundo no qual viverá a sua criança. Sem ignorar as carências da vida na favela, a sinopse e justificativa do enredo, escritas pela comissão de carnaval⁹, se debruçaram sobre diversos aspectos positivos da comunidade: a relação de fraternidade desenvolvida pelos moradores a partir dos problemas em comum e da busca por suas soluções; a felicidade, apesar das barreiras que lhes são impostas; a valentia para enfrentar a dura vida cotidiana; a fé como instrumento dessa luta; e a gambiarra, o “jeitinho”, a habilidade para encontrar soluções inusitadas e criativas. O texto base apresentado pela escola também aponta a crença inabalável e o trabalho dos moradores das favelas em prol de um Brasil melhor, apontando a injustiça social e a desigualdade de renda como os principais elementos na origem dos problemas locais, além das promessas vazias feitas por políticos e administradores públicos a cada ciclo eleitoral (LIESA, 2020).

O desenvolvimento plástico do cortejo, também realizado pela comissão de carnaval, não se encaixou à proposta da sinopse e do samba-enredo. Buscando um realismo na concepção das fantasias e alegorias – com auge no segundo carro alegórico da escola, um ônibus que fazia referência aos que circulam nas linhas municipais do Rio de Janeiro – a favela retratada no carro abre-alas acabou por dar maior destaque aos problemas presentes nas comunidades, reforçando alguns estereótipos negativos que associam

⁸ Samba de autoria dos compositores Márcio André, Márcio André Filho, Daniel Katar, Júlio Alves, Marinho e Rafael Prates.

⁹ Fizeram parte da comissão de carnaval: Laíla, Cahê Rodrigues, Fran Sergio, Allan Barbosa, Larissa Pereira, Anderson Neto e Felipe Costa.





a favela exclusivamente à pobreza e à violência. Além do mais, houve um uso restrito de cores e brilho, elementos quase sempre associados à estética carnavalesca e lembrados como parte da vibração ligada à festa, sendo o cenário construído baseado nas características e tons que buscavam se aproximar à realidade dos objetos e lugares retratados. O resultado plástico, apesar de ter seguido o que fora proposto pelos carnavalescos, infelizmente não alcançou o objetivo desejado. Esse ponto foi ressaltado nas más notas atribuídas à agremiação insulana, como nas justificativas dos jurados do quesito Alegorias e Adereços Walber Ângelo Freitas, ressaltando que “(...) a ausência de cores na alegoria 01 nega a pluralidade cromática necessária para representar as diversas cenas descritas”, e Madson Oliveira, apontando que “(...) a agremiação optou por uma apresentação com plástica realista e sem carnavalização, comprometendo a estética do desfile”¹⁰.

Observando atentamente outras referências e construções do carro abre-alas foi possível ver helicópteros ladeando a alegoria, que, mesmo sendo uma tentativa de ressignificação através da mensagem “da paz”, não deixam de remeter à brutalidade policial fluminense, a qual muitos moradores estão sujeitos quase que diariamente. Basta lembrar as reiteradas defesas do uso de metralhadoras e franco-atiradores em aeronaves da polícia militar e civil pelo governador afastado do Estado do Rio de Janeiro, Wilson Witzel (PSC), incluindo uma em que esteve a bordo, em Angra dos Reis, que atingiu uma tenda de religiosos¹¹.

¹⁰ Todas as justificativas estão disponíveis em <http://liesa.globo.com/carnaval/justificativas-dos-jurados.html>.

¹¹ Como publicado pelo jornal *O Globo* em matéria intitulada “Helicóptero com Witzel a bordo metralhou tenda de orações em Angra dos Reis”, de 8 de maio de 2019.





Dessa forma, a estética empregada na primeira alegoria deu o tom do resto do desfile da União da Ilha. A maioria das alas teve parte de seus figurinos constituídos por tecidos rasgados, pouco uso de cor, com predominância de beges e marrons, pintando um quadro que tende a levar a um estereótipo datado da suposta aparência dos moradores das favelas. Sendo exceção do descrito anteriormente, a terceira alegoria destaca o trabalho fundamental dos moradores desses espaços para o funcionamento e crescimento do país, estabelecendo um contraste com a estética predominante de todo cortejo, através da fantasia azul dos operários da construção civil e da escultura que representa o próprio país, elemento central do carro. A última alegoria também representou uma favela, desta vez destacando as festas e celebrações que acontecem nas comunidades, adotando uma plástica mais carnalizada através do uso da cor e de alguns figurinos e adereços menos realistas, mas não obteve clareza na identificação dos espaços como pertencentes a uma favela.

A identificação da favela enquanto problema, isto é, situação a ser solucionada ou erradicada, que se destacou na abordagem do tema pelo desfile da Ilha, já se apresenta nas primeiras décadas do século XX por parte de uma camada influente da sociedade carioca, como relatado por Valladares (2005):

A descoberta da favela foi logo seguida por sua designação como problema a ser resolvido. Aos escritos de jornalistas vêm juntar-se vozes de médicos e engenheiros, preocupados com o futuro da cidade e sua população. O que fazer da favela? Debate estabelecido a partir do início do século, que já nos anos 1920 desencadeia a primeira grande campanha de denúncia contra a “lepra da esthetica” (...) (VALLADARES, 2005, p.36).





Importante apontar, como notado pela própria autora, que as considerações a respeito da favela se baseavam em uma concepção, determinista e elitista, de que a favela influiria negativamente sobre as ações dos indivíduos que viviam nesse ambiente, impactando a sociedade como um todo. Nesse contexto:

Os médicos higienistas, em seus estudos sobre os agentes desencadeadores de epidemias, atribuíram a contaminação do meio urbano aos miasmas da cidade. Pareceu, então, natural a representação da favela retomar a ideia de doença, mal contagioso, patologia social a ser combatida (...). Engenheiros e médicos, considerando o meio ambiente como fonte direta dos males físicos e morais dos seres humanos, estabeleceram propostas técnicas para o tratamento desses males urbanos (...). Dentro dessa lógica particular, as favelas seriam elementos que tanto se opunham à racionalidade técnica quanto à regulação do conjunto da cidade. Acabar com elas seria, então, uma consequência “natural” (VALLADARES, 2005, p. 40).

Portanto, há de se tomar cuidado quando elegemos espaços de sociabilidade da favela carioca ou brasileira para se retratar na avenida, sendo importante estar atento às discussões sociais que envolvem esses territórios, para não entrarmos em discursos estereotipados.

2. MANGUEIRA: O SUOR DE QUEM DESCE E SOBE LADEIRA

O enredo “A verdade vos fará livre” da Estação Primeira de Mangueira causou controvérsia no período pré-carnavalesco pela aposta do carnavalesco Leandro Vieira em representar na avenida a biografia de Jesus Cristo, de maneira a contestar sua imagem tradicional: branco, de fisionomia europeia, longos cabelos loiros e olhos azuis. A sinopse apresentada pela verde e rosa criticou essa representação da figura central do enredo, não apenas por ser





pouco condizente com a de um homem nascido no Oriente Médio, há dois mil anos¹², mas, também, por ser utilizada como instrumento retórico para a manutenção de um modelo de sociedade racista, que teve a imagem de uma de suas figuras mais potentes embranquecida pela representação canônica.

A sinopse se debruçou, então, sobre o Cristo pensado por Vieira, que difere da versão moralista que acompanha a sua imagem clássica, associando os valores representados pelo personagem com a defesa dos oprimidos, colocados à margem da sociedade, assim como ele fora pelo poder vigente à época. Na relação mais importante oferecida pelo texto da escola, há uma proposição que, se Jesus ressuscitasse nos dias de hoje no Brasil, ele cresceria em uma favela, território da opressão social e da desigualdade. Além disso, nasceria com a pele negra, daqueles que são não apenas a grande maioria dos moradores das favelas, mas a maioria da população brasileira¹³. Outras imagens potentes foram oferecidas pela sinopse, como a da representação escultórica mais famosa de Jesus no Brasil, o Cristo Redentor, que do topo de seu próprio morro, o Corcovado, abraça o centro e as praias da zona Sul, dando as costas para os territórios periféricos a norte e oeste (LIESA, 2020).

Em análise do enredo da verde e rosa, Rennan Carmo (2019) ressalta essa associação:

O local do morro da Mangueira é cenário pensado como parte essencial nesta nova passagem de Cristo pela Terra. Um Cristo brasileiro, que sobe o morro, vê a bala perdida, vê os poderes

¹² Como apontado em matéria da BBC Brasil “O que os historiadores dizem sobre a real aparência de Jesus”, de 28 de março de 2018, disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43560077>.

¹³ Segundo dados do censo demográfico de 2010 do IBGE, autodeclarados pardos e negros somam mais que 50% da população brasileira (IBGE, 2011).





paralelos, vê o descaso governamental e vê sua própria escultura de costas pros que estão marginalizados. Estão, de fato, à margem da imagem de Cristo. Mas, com toda certeza, este mesmo Jesus consegue ver outras nuances de Mangureira, cujos tons nem sempre são valorizados. Afinal, é ele quem tem o poder de ressignificar a mazela em sorriso, dando força aos fracos (CARMO, 2019, p. 19).

A execução do desfile na avenida divergiu um pouco do apresentado pela sinopse, adotando, em grande medida, uma linha mais biográfica do personagem central. Assim, a primeira metade do desfile apresentou episódios importantes da vida de Cristo, inserindo representações contestatórias – corpos negros, indígenas e femininos – no contexto histórico e iconográfico da época na qual vivera. Exceção a essa abordagem biográfica, a comissão de frente, que faz parte da abertura do desfile, se apresentou enquanto um preâmbulo para toda a narrativa, trazendo um Cristo ainda branco, mas em trajes que misturaram elementos históricos com uma estética urbana contemporânea. Na coreografia criada por Priscilla Mota e Rodrigo Neri, os bailarinos que representavam os apóstolos de Jesus trouxeram em suas vestimentas e gestual, a identidade dos jovens oriundos das favelas, que dançam e vivem pelos becos e vielas, mesmo território onde sofrem com a violência da polícia militar, quadro também encenado na apresentação da comissão de frente. Por fim, a figura de Cristo surgiu sobre o próprio morro da Mangureira, indicando o que viria a seguir.

Ainda dentro da parte biográfica do desfile, Evelyn Bastos, rainha da bateria, veio representando uma outra possível face para Jesus Cristo: mulher, negra e moradora da favela da Mangureira. Os ritmistas da verde e rosa, cujas fantasias em preto e dourado e com máscaras de caveira faziam referência à brutalidade romana que se abateu sobre os primeiros cristãos,





também evocaram imagetivamente a brutalidade policial que se abate sobre os favelados.

Chegado o momento da crucificação, o desfile abandonou o desenvolvimento pautado pela biografia e apresentou aqueles que são os marginalizados e martirizados da sociedade brasileira atual, através de figurinos de contorno contemporâneo, utilizando a cruz, signo do martírio de Cristo, como elemento uniformizador. A cruz foi também o elemento central do carro que encerra o setor, sendo, desta vez, apresentada em tamanho monumental, trazendo como representação de cristo, o corpo de um jovem negro, com símbolos que o identificam com alguns jovens das favelas cariocas: cabelo platinado, bigode fino, brinco de ouro e uma tatuagem de cruz no pescoço.

A alegoria que encerra o desfile representou, dentro do enredo biográfico, a ascensão do Cristo negro aos céus após a ressurreição, retratando de maneira lúdica o morro da Mangueira, mas que ao mesmo tempo poderia representar qualquer das muitas favelas do Rio, com barracos coloridos e telhados de zinco, botecos com mesas nas calçadas apertadas, fios elétricos se entrecruzando, antenas parabólicas com gatos estampados, roupas secando no varal, pipas multicoloridas. Esse encerramento fechou o ciclo iniciado pela comissão de frente com a segunda representação concreta do espaço de uma favela no desfile, mas com uma estética mais leve, em tons pastéis. A montagem da favela reteve os já mencionados elementos que permitem facilmente a sua identificação, sendo retratada de maneira positiva, mas sem glamourizar a precariedade, desvinculando-se, portanto, da associação automática desses territórios com a criminalidade. Nas figuras a seguir, é possível observar as diferenças entre as representações





de favelas da União da Ilha e da Mangueira, através da concepção de seus carnavalescos, na figura 1 e figura 2, respectivamente.



Ilustrações 1 e 2 – Desenhos de concepção para o carro abre-alas da União da Ilha (à esq.) e última alegoria da Mangueira (à dir.). Retiradas do Livro Abre-alas 2020: Domingo (LIESA, 2020).

3. UNIDOS DA TIJUCA: LUZES NA COLINA

“Onde moram os sonhos”, enredo da Unidos da Tijuca para o carnaval 2020, foi concebido como uma homenagem à arquitetura e ao urbanismo no ano em que o Rio de Janeiro sediaria o Congresso Mundial de Arquitetos e o Fórum Mundial das Cidades¹⁴. A justificativa produzida pela escola e divulgada no Livro Abre-alas, caderno que reúne os textos das justificativas do enredo, das fantasias e das alegorias para os jurados,

¹⁴ Ambos os eventos foram adiados para 2021 em virtude da pandemia de COVID-19.





mergulhou nas origens da escola do morro do Borel, famosa favela da região da Tijuca, Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Assim, resgatou a luta pelo espaço que ocuparam e pela dignidade da moradia, ressaltando importantes iniciativas, como a criação da União dos Trabalhadores Favelados (UTF) que, a partir do Borel, reuniu lideranças de muitas favelas da zona central da cidade entre 1954 e 1964 (LIESA, 2020a).

No entanto, a sinopse do enredo construído pelo carnavalesco Paulo Barros¹⁵ e, por consequência, a estrutura e o desenvolvimento plástico do desfile optaram por uma abordagem histórica e universalista, resgatando na sequência de alas as construções e estilos importantes da história das arquiteturas brasileira e mundial. No setor dedicado aos problemas enfrentados pelas cidades hoje foram enfocadas as mudanças climáticas do planeta, com uma menção aos problemas habitacionais através de uma ala representado pessoas em situação de rua.

A favela foi, então, relegada a um segundo plano, aparecendo explicitamente apenas na última alegoria da escola. Buscando representar o que seria um possível futuro utópico para as favelas cariocas, com saneamento, educação, saúde, cultura etc., a concepção do carro acabou por cair em uma imagem pasteurizada, com cubos coloridos dispostos ortogonalmente e com palavras que identificam tipos de comércio e serviços, além de placas solares no lugar de telhados. A homogeneização apresentada dificultou a identificação daquele espaço como uma favela, isto é, sua distinção dos espaços da chamada cidade formal.

¹⁵ O enredo foi concebido por Barros junto a Hécio Paim e Marcos Paulo e o texto da sinopse é de autoria do carnavalesco além de Isabel Azevedo, Ana Paula Trindade e Simone Martins.



Em contraste com o apresentando plasticamente, o samba da escola¹⁶ colocou a favela em posição de destaque, por narrar o enredo do ponto de vista de um morador do morro do Borel que, apesar dos problemas, exalta o seu “cantinho”:

Vem, é lindo o anoitecer
Vai, eu morro de saudade
Todo mundo um dia sonha ter
Seu cantinho na cidade
Como é linda a vista lá do meu Borel
Luzes na colina, meu arranha-céu
(LIESA, 2020a, p. 250)

Em análise da representação das favelas na Música Popular Brasileira, Jane Oliveira e Maria Hortense Marcier (1998) destacam a beleza que é, de forma lírica, apontada pelos compositores nas precariedades encontradas nesses territórios e particularmente, como fizeram os autores do samba tijucano, na geografia dos morros, de lindas vistas e luzes na colina:

Se, na voz de Geraldo Queiroz e Néelson Cavaquinho, mesmo os barracos de zinco adquirem beleza própria e passam a ser “castelos em nossa imaginação”, com mais razão ainda se poderia pensar que a particular situação geográfica das favelas, sobretudo no caso do Rio de Janeiro – sua localização em morros de onde se descortina uma vista privilegiada da cidade –, dificilmente deixaria de ser captada e enaltecida pela lente dos compositores. De fato, esse é um traço bastante explorado nas letras musicais que remetem à proximidade com o céu, à imponência dos morros e à beleza da paisagem como forma de exaltação do lugar (OLIVEIRA; MARCIER, 1998, p. 72).

¹⁶ O samba foi encomendado pela direção da escola aos compositores Jorge Aragão, Dudu Nobre, André Diniz, Fadico e Totonho.





4. MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL: VOZ DO MORRO, VOZ DO POVO

Uma das escolas mais populares da Zona Oeste da capital carioca, a história da Mocidade Independente está profundamente conectada não só à região de Padre Miguel mas também à favela de Vila Vintém, lugar que há noventa anos teve o privilégio de ver nascer em seus arredores a homenageada do desfile de 2020: Elza Gomes da Conceição, a Elza Soares. Os laços da agremiação e da cantora com o mesmo território foram o ponto de partida do enredo, por anos aguardado pelos torcedores da escola e confiado ao carnavalesco Jack Vasconcelos.

A sinopse escrita pelo jornalista Fábio Fabato partiu do momento em que Elza teve seu talento descoberto no show de talentos de Ary Barroso e, ao ser indagada pelo apresentador de onde ela teria saído, por conta de sua miudez e roupas rotas, afirmou ter vindo do planeta fome (LIESA, 2020a). Ainda que tenha sido biográfico, o enredo partiu da vida de Elza para falar sobre Brasil, suas desigualdades e preconceitos. Nesse sentido, Elza é a voz de um Brasil amordaçado – mulher negra oriunda da Vila Vintém que representa, ao mesmo tempo, milhões de mulheres e homens que formam as favelas espalhadas pelo país.

Certas imagens oferecidas pela sinopse e que depois se materializaram no desfile são fundamentais para entender a proposta da escola, como a lata d'água na cabeça, que pode ser considerada uma das sínteses da vida da cantora na favela, já que, como descrito pelo texto do enredo, buscar água é a primeira atividade da rotina da menina, pautada pelo trabalho doméstico: água para lavar roupa, água para limpar a casa, água para cozinhar. No entanto, a mesma lata que carrega a água se transforma em instrumento de





batuque improvisado, fundamental para aquele que foi durante décadas o ritmo mais identificado com as favelas cariocas: o samba. Da mesma maneira, a fome que passa Elza não é apenas fome de comida, mas fome de tudo aquilo que é negado à população de baixa renda do país: fome de educação, fome de saúde, fome de cultura, fome de justiça, fome de igualdade. A boca da criança que reclama da fome é também a boca da mulher, cuja voz visceral projeta os anseios daqueles que estão ou já estiveram na mesma situação.

A vida da menina Elza Soares na favela¹⁷ foi retratada pela comissão de frente da Mocidade Independente, coreografada por Jorge Teixeira e Saulo Finelon e ladeada por elementos cenográficos representando barracos de madeira. As latas d'água na cabeça carregadas por algumas bailarinas se transformavam em cabelos *blackpower*, logo após encenarem defender a personagem que traduzia Elza do assédio de alguns homens, simbolizando para o enredo a força da mulher e, principalmente, a força coletiva dessas mulheres negras.

O carro abre-alas da escola trouxe uma representação da favela, complementado por tripés que traziam esculturas de louva-a-deus¹⁸, além do palco do show de Ary Barroso no primeiro chassi¹⁹, coroado por uma lua formada de pratos vazios – a fome. Estilizada em tons de verde do pavilhão da Mocidade, a favela de barracos de madeira foi, ao mesmo

¹⁷ Tendo nascido na favela de Vila Vintém, Elza se muda com a família, ainda pequena, para outra favela, no Bairro de Água Santa, na zona norte do Rio.

¹⁸ Os louva-a-deus fazem referência aos *scats*, grunhidos produzidos por Elza em sua maneira de cantar, desenvolvidos quando menina enquanto tentava imitar os sons produzidos por esse inseto.

¹⁹ Para a construção de alegorias, as escolas de samba utilizam, em sua maioria, chassis de ônibus, caminhões e afins, sendo estes as bases para a elaboração da ferragem, marcenaria, esculturas e decoração.





tempo, o espaço de vivência de Elza e um palco em que cada componente, vestido com roupas da época e figurinos com brilho, remetendo ao futuro da cantora, possuía um microfone que funcionava simultaneamente como elemento de segurança e encenação. Assim como Elza faz ecoar sua voz, a mensagem da alegoria mostrava que as pessoas oriundas das favelas também precisam ter as suas vozes escutadas.

O desfile seguiu de maneira biográfica, referenciando diversos acontecimentos da vida da homenageada e facetas de sua vasta obra. O último setor, que se debruçou sobre os discos mais recentes da artista e seu engajamento político mais explícito, trouxe a ala “Canto que reverbera: a carne mais barata não está mais de graça”, cujo figurino apresentou uma favela estilizada multicolorida, caixa de som, *blackpower* e punho cerrado, simbolizando a resistência da favela negra através da voz e da música. Desenhos em cores cítricas da favela compuseram a última alegoria da escola que, trazendo a homenageada, ofereceu um banquete para saciar as diversas fomes apresentadas em todo o desfile, além de uma série de esculturas de bocas que representavam um grito contra as injustiças.

CONCLUSÃO

Recorrente em anos recentes, a temática da favela tem se provado como importante ponto de identificação entre os enredos propostos pelas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro e as comunidades que tornam os desfiles realidade, compostas frequentemente por moradores das favelas cariocas e outros territórios de baixa renda. Os desfiles do Grupo Especial no ano de 2020 parecem representar um ponto importante desse processo, apresentando uma gama de representações que exemplificam





as diferentes abordagens e visões a respeito do tema que podem ser pensadas e debatidas pelas escolas de samba.

Ainda que tenha sido protagonista e fio condutor do samba da Unidos da Tijuca, a favela foi, de certa maneira, colocada em segundo plano no desenvolvimento do enredo sobre arquitetura e urbanismo, que optou por uma abordagem histórica. Dessa forma, o tema favela não foi problematizado, o que se refletiu nas soluções plásticas empregadas em sua representação presente no último carro da escola. Nesse sentido, a concretização estética da proposta da escola do Borel, ainda que promissora em sua justificativa e samba, ofereceu pouca profundidade à discussão dos discursos construídos em torno da favela pelas escolas de samba.

Na contramão, a União da Ilha, em virtude de ter apresentado a favela como objeto central do desfile, desenvolveu diferentes aspectos da vida nas favelas. No entanto, ainda que a sinopse tenha rompido com alguns conceitos comumente associados com a favela, a realização estética do desfile acabou por apenas reforçar para o público alguns desses mesmos estereótipos.

Os desfiles de Mangueira e Mocidade Independente estabeleceram forte oposição com essas duas representações da favela. No desfile da Estação Primeira, a favela foi identificada como o território daqueles que são oprimidos por uma sociedade injusta, associando essa opressão àquela sofrida e combatida por Cristo, além de exaltar as populações faveladas através de uma representação leve e despojada. Na homenagem a Elza Soares realizada pela agremiação de Padre Miguel, a favela – e especificamente, a favela da Vila Vintém – apareceram como o elo de conexão entre a escola e a artista. Elza simbolizou, então, a voz daqueles que são calados, a boca que, ao mesmo tempo que grita pelas injustiças, saúda a resiliência e a cultura popular dos





marginalizados. A estética empregada pela Mocidade, por conseguinte, refletiu esse discurso, através do uso de cores vibrantes e uma abordagem caricata.

REFERÊNCIAS

CARMO, Rennan. Liturgia(s) inculturada(s): o verde e rosa na homília contemporânea. *In: Caderno OBCAR/UFRJ de estudos das narrativas do carnaval do grupo especial 2020*. Rio de Janeiro: Observatório de Carnaval - Museu Nacional/UFRJ, 2019, p. 16-22.

IBGE. **Censo demográfico 2010**: Características da população e dos domicílios, resultados do universo. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2011. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=793>.

LIESA. **Livro Abre-Alas 2020**: Domingo. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), 2020. Disponível em: <http://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>.

_____. **Livro Abre-Alas 2020**: Segunda. Rio de Janeiro: Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), 2020a. Disponível em: <http://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. *In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 61-114.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. cap. I: A gênese da favela carioca: do campo à cidade, da rejeição ao controle, p. 22-73.





ENGENHO DE DUAS RAINHAS?
BREVE ENSAIO SOBRE O CARNAVAL 2019 DO
ENGENHO DA RAINHA

A SAMBA SCHOOL OF TWO QUEENS?
A BRIEF ESSAY ABOUT THE 2019 CARNIVAL OF THE
ENGENHO DA RAINHA SAMBA SCHOOL

Landirléya dos Reis SILVA¹

Clark MANGABEIRA²

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: landyreis524@gmail.com

² Escritor, carioca e docente do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso. E-mail: clarkufmt@gmail.com





RESUMO:

Este ensaio analisa brevemente a representação da Rainha Ginga no Carnaval dos Acadêmicos do Engenho da Rainha de 2019, a partir das fontes produzidas pela agremiação, em especial a Sinopse do Enredo. O objetivo é analisar e problematizar como a representação da personagem histórica é retratada no decorrer do material disponibilizado, focando-se exclusivamente no material textual.

PALAVRAS-CHAVES

Brasil; África; Ginga; Carlota Joaquina; carnaval.

ABSTRACT

This essay briefly analyzes the representation of Rainha Ginga in the Carnival of the Acadêmicos do Engenho da Rainha in 2019, focusing on the sources produced by the Samba School, in particular the Enredo. The main focus is to analyze and problematize how the representation of the historical character is portrayed in the course of the material provided by the Samba School, focusing exclusively on the textual material.

KEYWORDS

Brazil; Africa; Ginga; Carlota Joaquina; carnival.





1. ENGENHO DA RAINHA... GINGA OU CARLOTA?

Este ensaio analisa brevemente a representação da Rainha Ginga no Carnaval dos Acadêmicos do Engenho da Rainha de 2019, a partir das fontes produzidas pela agremiação, em especial a Sinopse do Enredo. O objetivo é analisar e problematizar como a representação da personagem histórica é retratada no decorrer do material disponibilizado, focando-se exclusivamente no material textual.

A imagem da Rainha foi apropriada pelos governantes angolanos no período do Processo de Independência de Angola (SERRANO, 1996; MAIA, 2019). Na sociedade afro-brasileira, a representação dela encontrava-se, em um primeiro momento, vinculada aos festejos populares do Congado e Coroação de Reis (MAIA, 2019, p. 1) e só recentemente a figura da guerreira tem surgido como símbolo de liberdade e resistência nas representações propostas pelas Escolas de Samba (MAIA, 2019).

A escolha da temática do ensaio deu-se pelo fato de a personagem histórica ser abordada constantemente pelas agremiações cariocas em seus desfiles, especialmente pelas Escolas pertencentes às séries que não desfilam na Sapucaí e que, assim, estão excluídas dos holofotes das principais emissoras de televisão (MAIA, 2019). As representações da Rainha pelas Escolas de Samba por meio dos seus enredos, abordadas direta ou indiretamente (MAIA, 2019, p. 1 e 2), ainda carecem de uma narrativa consistente, ainda que polissêmica, que permita evidenciar a historiografia da Rainha, que teve importância na resistência diante da expansão dos povos estrangeiros em terras endógenas nos Reinos de Ndongo e Matamba, atualmente localizados em Angola (RUBEL, 2014, p. 7).





As narrativas sobre a Rainha Ginga são constituídas, assim, por histórias controversas e representadas por distintas versões que resultaram na criação do lado mítico da soberana. Nesse contexto, a representação de Ginga no Carnaval do Engenho da Rainha de 2019 será o foco ensaístico.

2. O ENGENHO DA RAINHA, 2019: “MATAMBA: UM SONHO DE UMA RAINHA”... PORTUGUESA?

Em “Representações da Rainha Ginga no Carnaval Carioca”, Helder Thiago Maia (2019) “a partir de sambas-enredo de Escolas de samba do Rio de Janeiro, e seus respectivos desfiles, entre os carnavais de 1972 e 2019” (MAIA, 2019, p. 1), propõe uma organização das representações da soberana. Diante dos materiais analisados pelo autor, é possível afirmar que há dois momentos distintos de representação da heroína angolana: o primeiro, quando a figura de Ginga encontra-se, nas décadas de 1970 a 1990, vinculada aos festejos da Congada e Coroação de Reis e, o segundo, a partir dos anos 2000, quando ela vem atrelada às ideias de resistência e liberdade (MAIA, 2019). Maia (2019) dividiu os sambas de enredos analisados em dois momentos: no primeiro momento, os enredos que tratam a guerreira de maneira direta, ou seja, possuindo algum aspecto centrado em sua história ou herança cultural. Já no segundo momento, Maia (2019) dedica-se aos enredos que abordam a rainha indiretamente, cujas narrativas não se encontram mais centradas nela (MAIA, 2019).

Segundo o autor, os enredos que abordam as narrativas diretas sobre a Rainha Ginga encontram visibilidade nas Escolas de Samba pertencentes a terceira e quarta divisões do Carnaval carioca (MAIA, 2019, p. 2). Em relação às narrativas indiretas sobre a soberana africana, dedicam-se mais





a elas as Escolas de Samba do Grupo Especial e da Série A (MAIA, 2019), que desfilam na Sapucaí.

Paralela e conceitualmente, a categoria de representação, segundo o historiador Roger Chartier (1988), é um conceito que está situado nas disputas sobre como intenções são produzidas, circulam e são apropriadas. Representações não seriam uma “cópia fiel da realidade”, mas “novas apresentações” que são moldadas para ocuparem espaços em branco e/ou tornarem públicas ou presentes uma imagem específica, construída (CHARTIER, 1988).

Assim,

As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1988, p. 17).

Voltando a Maia (2019), é assinalado que a heroína Ginga possui certa notoriedade e, no caso do Carnaval, que “essas aparições, entretanto, ao mesmo tempo em que reafirmam a presença de Ginga no carnaval, garantindo a sua memória alguma visibilidade, pouco acrescentam a sua história e representatividade, uma vez que a sua narrativa é pouco desenvolvida” (MAIA, 2019, p. 3). Nesse sentido, com ênfase na Sinopse do Enredo “Matamba, o Sonho de uma Rainha” (apoteose.com, 2019), elaborado pelo carnavalesco Léo Jesus, há uma construção específica que se desenrola no Carnaval 2019 do Engenho da Rainha, uma representação de Ginga com uma intencionalidade definida (CHARTIER, 1988), portanto.

Adentrando a Sinopse, vale ressaltar que os Acadêmicos do Engenho da Rainha estão localizados no bairro homônimo na Zona Norte do Rio





de Janeiro (galeriadosamba.com.br) e desfilam na Série B do Carnaval Carioca, na Intendente Magalhães. Na Apresentação da Sinopse, é, portanto, apresentado tal bairro onde está localizado a Escola, pois o nome remete a uma fazenda em que Carlota Joaquina costumava descansar da vida agitada da Corte (SINOPSE, apoteose.com, 2019). Paralelamente, a Rainha Carlota é retratada como uma mulher que possuía o hábito da escrita, carregando sempre consigo um diário. Narra-se que, entre as viagens realizadas por ela, Carlota teria registrado muitos acontecimentos e impressões, e, como na bandeira do pavilhão da Escola de Samba há o símbolo de um livro aberto, no Carnaval 2019, este se tornou ficcionalmente o diário da rainha, revelando-se um convite: “vamos folheá-lo e a abri-lo na página onde Carlota registrou suas impressões sobre o primeiro carnaval que presenciou no Rio de Janeiro e como isso levou-a a sonhar com uma viagem à África desconhecida” (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

Sequencialmente, no Histórico da Sinopse do Enredo, por sua vez, é apresentada brevemente a Rainha Ginga, Carlota Joaquina e, por último, o Carnaval a ser realizado pela agremiação. Na abordagem, é esclarecido que Nzinga Mbande Cakombe viveu no século XVII e que a soberana de Matamba utilizou diversas estratégias políticas para a defesa dos seus reinos contras as ameaças externas e invasões (SINOPSE, apoteose.com, 2019). Há um reconhecimento em relação à sua atuação política, de maneira que:

Nzinga Mbande Cakombe, Rainha de Matamba, pôs em prática as mais variadas estratégias para defender seus territórios das ameaças externas. Tornou-se uma das maiores governantes da história da África, tendo sido eternizada na memória popular de portugueses, brasileiros e angolanos como Rainha Njinga ou Ginga. Ao longo dos anos, fez alianças e rompeu-as, fosse com os colonizadores portugueses, com a temida tribo guerreira dos Jagas, ou com os invasores holandeses.





O que esperar de uma rainha sobre a qual recaía a suspeita de ter envenenado o próprio irmão para usurpar-lhe o trono? Lutou contra a escravidão do seu povo, mas aprisionou, escravizou e vendeu seus inimigos. Batizou-se católica e ao mesmo tempo adotou costumes pagãos dos jagas. Graças ao seu “gingado”, conseguiu manter a independência de Matamba e reinar até sua morte, com mais de 80 anos de idade. Somente então, os portugueses conseguiram invadir e dominar a região. Matamba, um trono sem rainha... (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

A representação de Ginga, normalmente repleta de narrativas controversas que se entrecruzam, aparece na Sinopse a partir de um jogo de “aportuguesamento”, como se Ginga tivesse, passivamente, se aportuguesado de bom grado para conseguir governar, destacando-se mais uma aparente subserviência, do que as lutas e resistências da Rainha africana. Paralelamente, a suspeita de envenenamento do irmão apresenta uma certa dubiedade do caráter de Ginga no tom proposto pela Sinopse, que tem um ritmo específico que privilegiará, no final, a Rainha do Engenho, Carlota.

Em outra narrativa, o pequeno artigo “Nzinga, a rainha negra que combateu os traficantes portugueses”, disponível no Portal Geledés (2015), reforça-se a dinâmica ambígua na caracterização de Ginga enquanto personagem histórica, sendo apresentadas duas perspectivas sobre ela. Por um lado, Ginga aparece como uma “mulher vaidosa”, nos seguintes termos:

Vaidosa quanto às roupas e aparência, trazia na cabeça a coroa real, com joias de prata, pérolas e cobre a lhe adornarem os braços e as pernas. Lindos tecidos e roupas eram sua paixão especial e não perdia nenhuma oportunidade de adquirir novas roupas em estilo europeu dos mercadores portugueses. Às vezes ela trocava de traje várias vezes por dia, variando das modas africanas para as portuguesas e vice-versa, até no estilo do penteado. (...) Quando Nzinga recebia hóspedes estrangeiros, tanto ela quanto sua corte se adornavam com dispendiosos trajes e joias europeias e havia farto uso de baixelas





de prata, cadeiras e tapetes. Saudava os hóspedes com o selo real de prata na mão e a coroa na cabeça, ocasionalmente até três vezes por semana. (GLASGOW, p. 95-96 *apud* PORTAL GELEDÉS, 2015).

Já o africanista Costa e Silva, por outro lado, citado no mesmo artigo, aborda outra perspectiva sobre a Rainha Njinga, que:

[...] recusava o título de rainha e fazia questão de ser chamada rei. Por isso que decidiu tornar-se socialmente homem e ter um harém, com os concubinos vestidos de mulher. Por isso que lutava como um soldado, à frente do exército. Na realidade, Jinga estava a criar a sua tradição, a sua legitimidade, os precedentes que permitiriam a suas netas e bisnetas ascenderem, sem contestação do sexo, ao poder. (COSTA E SILVA, p.438 *apud* PORTAL GELEDÉS, 2015).

Diante da plêiade de representações historiográficas sobre Ginga, a Sinopse do Engenho da Rainha apresenta uma leitura de Ginga realizada indiretamente (MAIA, 2019) a partir dos escritos de Carlota Joaquina, corroborando-se, em tese, uma visão mais complacente de Ginga. Assim, Carlota é retratada como “uma mulher que cobiçou o poder para ascender ao trono” (SINOPSE, apoteose.com, 2019), mostrando que viveu uma relação conflituosa com Dom João VI. Já no final da proposta do Carnaval de 2019, o enredo indica que o Engenho da Rainha abrirá o diário da lusitana, convidando-nos a um devaneio onírico no qual Carlota narra uma viagem fictícia realizada ao Continente Africano que, em vida, ela jamais teria conhecido (SINOPSE, apoteose.com, 2019). Em Luanda, no que tange à relação com Ginga, afirma o enredo que Carlota

Ao encontrar-se com o espírito de Njinga, reconhece afinidades entre ambas e pede-lhe perdão (terá sido sincera?). Entendendo como Njinga precisou ‘aportuguesar-se’ para conseguir reinar em Matamba,





Carlota ‘se africaniza’ e vê nessa aliança a grande oportunidade de finalmente ter um trono só para si! (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

Paralelamente, Carlota registra em seu diário outras informações sobre Ginga, tendo como plano de fundo a viagem à África e o primeiro ano de Carnaval após a chegada da Corte Portuguesa no Brasil, sendo a parte poética da Sinopse. Acessando em detalhes o sonho da Carlota em solo africano, segue seu “diário”:

Rio de Janeiro, manhã de carnaval, 1809. Já faz quase 1 ano da minha chegada a esta cidade. Finalmente eu tive a oportunidade de presenciar a forma como a gente daqui celebra o carnaval. Como se livres fossem, os negros escravos saem às ruas e comemoram a festa de forma bastante curiosa. Atiram uns aos outros: água, farinha e até mesmo outras coisas repulsivas! Mas a alegria da festa é tão contagiante! Ontem ao me deitar, aquelas imagens não saíram da minha mente. Talvez por isso, esta noite tive um sonho. Um sonho tão real que quase poderia tocá-lo. Eu desembarcava na costa da África para conhecer as províncias ultramarinas do Reino de Portugal. Terras que meus olhos jamais avistaram. Terras que conheço apenas pelas ilustrações dos livros e pelos relatos dos viajantes. Salve São Paulo da Assunção de Loanda! Meus pés de princesa pisavam pela primeira vez o maior porto português em África, de onde saíam os navios carregados de escravos para o Brasil. [...] Eis que desponta, perdido no meio da mata, um suntuoso palácio. Dentro dele, os temidos guerreiros *jagas* protegem o meu desejo mais cobiçado: o trono de Njinga estava ali, bem diante de meus olhos. O espírito da lendária rainha negra pairava sobre ele a ostentar um olhar de reprovação. Aproximei-me, pus-me de joelhos e pedi-lhe perdão. Perdão por todos os crimes e pecados cometidos pelos invasores no solo sagrado de Matamba. E aquele espírito de luz entendeu que, assim como ela, eu também tive relações de aliança e traição com a Coroa Portuguesa. Assim como eu, aquela rainha negra jamais foi chamada de fraca, nem mesmo pelos seus maiores inimigos. Despertamos amores e ódio, mas nunca a indiferença! Duas mulheres ao mesmo tempo tão diferentes e tão parecidas. Njinga derramou uma lágrima e em seguida sorriu. Estendeu os braços e me conduziu até seu trono. Uma





grande oportunidade se abria para mim naquela aliança inesperada. Nunca poderia imaginar que no continente negro eu encontraria o lugar ideal para ser aclamada como rainha. Então, não tive dúvidas, aquele trono tinha que ser meu! Sentei-me, e com as bênçãos da luz de Nzambi, tornei-me uma rainha africana! Pouco depois acordei e me dei conta que ainda sou a Princesa do Brasil. Foi apenas um sonho... (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

No enredo, assim, o Engenho da Rainha parte da vivência imaginativa de Carlota Joaquina para reencontrar e retratar a Rainha Ginga. Na esteira de enredos que tratam de Ginga indiretamente (MAIA, 2019), a Escola construiu a (re)apresentação de duas mulheres de temporalidades distintas, propondo um encontro entre Ginga e Carlota que, em si, apresenta construções de relações simbólicas e metafóricas que merecem atenção.

Embora o enredo, de certo modo, pretenda dar visibilidade à Rainha Ginga, ela somente consegue ser acessada por meio do sonho de Carlota Joaquina. Ou seja, apenas através de um devaneio onírico de uma europeia, conseguimos obter detalhes sobre o Continente Africano. Com isso, podemos considerar que Carlota Joaquina, ao aportar em terras africanas, chega com um olhar instrumentalizado e eurocêntrico, qualificando a África como uma região mítica e pasteurizando as Culturas Africanas em visões tendentemente naturalistas.

Como apontado na Sinopse, a “princesa do Brasil” é apresentada como uma “mulher que cobiça” e que faz o que for preciso para ter um reino próprio. Aqui cabe o questionamento de que, não tendo oportunidades de ter autonomia de governar em terras brasileiras, estaria ela buscando, através do sonho, ser rainha em outras terras? Contra a sociedade luso-brasileira da época, Carlota busca reinar em Matamba na viagem onírica,





restabelecendo a admiração e o medo que Ginga causava e usando-os como âncoras de similitude com sua própria vontade, um espelhamento que, no enredo, é dito diretamente.

No contexto de representação de uma África mítica-natural, o encontro entre as duas rainhas é realizado no solo sagrado do Reino Matamba, com referência aos Minkisi (divindades cultuadas no Candomblé de Angola), e à influência da cultura Bantu. Assim, a Senhora do Fogo e da Tempestade e Nzambi, o Supremo Criador, concedem benção à Carlota Joaquina para sucessão ao trono de Matamba (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

Nesse plano semântico, ficcionalizado no sonho de Carlota, a Sinopse parece cristalizar frouxamente a representação de Ginga, a qual, no texto, teria “dado” o trono à Carlota, ainda que em sonho. A proposta do enredo parece enfatizar uma entrega de boa fé do trono, retratando Ginga entre a caracterização como uma “mulher guerreira” e como uma “doadora” do trono de Matamba. No sentido apresentado, há uma construção metafórica que, em algum nível, em primeiro lugar, parece aumentar uma espécie de “benevolência” de Carlota, apta ao trono africano, e, em segundo lugar, parece diminuir a intensidade da personalidade e vida de Ginga (independentemente das controvérsias historiográficas), na medida em que esta conduz Carlota, com lágrimas nos olhos, ao seu trono, tornando-a uma “rainha africana”.

Em que pese o tom onírico, os subtextos do enredo parecem destacar a possibilidade de uma interpretação na qual seria plausível evidenciar uma precedência da branquitude portuguesa sobre a negritude africana, fazendo encontrar, na fala de Carlota, duas mulheres que, historiograficamente, provavelmente se assemelhavam muito pouco. A usurpação e invasão da África por Portugal é perdoada por Ginga com um simples pedido de desculpas de





Carlota e, repentinamente, o passado de invasão parece ser esquecido para que a própria Carlota se torne, no sonho, uma “rainha africana”.

Mesmo se partirmos de uma leitura irônica do tema proposto no enredo, a tensão estabelecida de valorização de Carlota em detrimento de Ginga parece evidente. De acordo com Elisabete dos Santos e Bruno Pasquarelli (2016), representação social é um jogo de atribuição de sentido a outros sujeitos e objetos que partem de visões de mundo particulares, mediadas por atravessamentos políticos e intencionalidades. Assim,

A propósito de discutir as distorções que ocorrem nas representações sociais, as quais são entendidas como formulações práticas, dadas no senso comum e construídas a partir da participação e pertencimento grupal (MOSCOVICI, 1978), propomos o resgate de um dito popular, bastante difundido no Brasil, o qual sugere que “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Ao anunciar um dado objeto, o sujeito informa a representação construída sobre o mesmo, bem como as mediações sociais às quais tal representação responde. Dessa forma, para evidenciar as possibilidades de distorções, cabe indicar que: quem conta um conto, aumenta, subtrai, transforma e/ou subverte um ou mais pontos. Isso implica em defendermos que a partir do lugar social que grupos e/ou sujeitos ocupam, o prisma pelo qual irão enxergar e atribuir significado a determinado objeto lhe é próprio e, portanto, à medida que se fala sobre dado objeto, fala-se de si e de sua apreensão sobre o objeto em questão, o que podemos chamar de representação social (SANTOS; PASQUARELLI, 2016, p. 104).

Conseqüentemente, se, como afirmam Santos e Pasquarelli (2016), a representação social encerra uma intencionalidade social na representação de sujeitos e objetos que compõem determinada sociedade, na mesma esteira de Chartier (1988), a Sinopse do Enredo do Engenho da Rainha representa, direta e/ou indiretamente, uma construção metafórica da relação entre Europa e África, branquitude e negritude, a partir da relação – fictícia –





entre as duas rainhas, Ginga e Carlota, com prevalência da última. Mais, a representação de Carlota como uma “rainha africana” parece sugerir um espaço de ocupação portuguesa que se dá, no sonho do enredo, de forma pacífica, sem agenciamento ou resistência africanas, visto que Ginga “entrega” o trono a Carlota. A representação de ambas as rainhas parece obedecer a uma lógica social de passividade africana, por um lado, e agência portuguesa, de outro. Mesmo com a inferência da pergunta irônica do enredo, de se Carlota realmente pediu perdão “verdadeiro” ao espírito de Ginga, o texto finaliza com Carlota “rainha” na África.

Paralelamente, a princesa portuguesa anuncia que é recepcionada por guerreiros negros. Carlota traz uma descrição dos guerreiros indicando admiração por eles e informando que “suas peles brilhavam com a cor do ébano e despertaram meus desejos mais secretos, que não ousou aqui confessar” (SINOPSE, apoteose.com, 2019). Essa visão parece ir de encontro à visão social mais ampla de que o corpo negro dos povos colonizados pode ser considerado como locais marcados pela opressão, mas que, ao mesmo tempo, são remetidos ao imaginário do colonizador como símbolo do que é desejado (RODRIGUES, 2020).

Em outras palavras,

A objetificação do corpo masculino negro como viril, forte e insaciável parece sugerir que este corpo serve quase que exclusivamente aos desejos do próprio corpo, deixando de lado outros aspectos (valores, pensamentos e direitos) da essência humana, como inteligência, cultura, educação etc. Nesse sentido, nos inquieta identificar: como operam as narrativas que circulam nos discursos em relação ao corpo negro masculino e que parecem instaladas no imaginário coletivo? (RODRIGUES, 2020, p. 268).





Contudo, se os guerreiros negros são desejados por Carlota, parece haver indiretamente uma reafirmação de certa docilidade na qualidade da mulher negra, aqui representada na figura da rainha africana que entrega de bom grado, após um pedido de perdão – irônico? –, o trono a Carlota. Assim, enquanto os homens negros são admirados dentro de uma representação social de objetificação do corpo negro (RODRIGUES, 2020), a poderosa rainha Ginga parece ser relegada a segundo plano no que tange ao seu poder.

Complementa o cenário onírico da Sinopse a forte presença de uma “África mítica-natural”, com descrição acentuada dos aspectos da fauna e flora. Com isso, a ideia dos povos africanos encontra-se associada a uma espécie de homogeneidade conforme a visão ocidental (MELO, 2018). Há *uma* África – e não *Áfricas* – representada no enredo, sem distinção de cenário específico entre Angola e/ou outros países do continente, bem como uma certa representação, pela lógica do sonho de Carlota, no qual há uma “tutela” da rainha portuguesa. Essa representação artística parece encontrar relação direta com outras representações sobre as Áfricas, na medida em que:

Em se tratando da universalização da história europeia e do silenciamento da História da África, dois aspectos, no mínimo, devem ser problematizados, a saber: as Ciências Humanas, sobretudo as narrativas históricas, antropológicas e filosóficas tenderam, e muito, a desconsiderar, homogeneizar e hierarquizar as experiências dos sujeitos, dando vozes a uns e silenciando outros; A própria ideia de “África”, como não desenvolvida e necessitada de ser tutelada, foi construída no/pelo/a partir do ocidente (MELO, 2018, p. 37).

Ora, segundo o enredo, Carlota Joaquina, ao tornar-se a Rainha de Matamba, buscou “africaniza-se” e mais diretamente, dentro dessa





“África mítica-natural” oniricamente retratada, a portuguesa parece se tornar a tutora do trono de Matamba (MELO, 2018). Consequentemente, quando Carlota vira uma “rainha africana”, parece ser reificada a ideia de que o trono negro estava à espera de uma governante portuguesa, a “tutora” (MELO, 2018).

Consequentemente, embora a Sinopse do Enredo apresente e aborde a guerreira e Rainha Ginga, ela enaltece, ao final, a Rainha do Engenho, utilizando uma roupagem que pouco contempla Ginga de maneira fiel historiograficamente. A Sinopse do Enredo levanta reflexões diretas de que Ginga concede a liderança a Carlota Joaquina, mesmo na ilusão de um sonho, retornando-se ao argumento de Aldina da Silva Melo (2018) de silenciamento estrutural da voz de Ginga, visto que ela está sempre representada a partir dos escritos e devaneios de Carlota Joaquina.

Por fim, como o Carnaval é a Arte, ele deve seguir a liberdade que lhe é inerente, não havendo necessidade de preocupação com o rigor histórico. Porém, apesar de dar atenção à Ginga e destacar seu poder, é interessante problematizar um enredo que retrata a Rainha de Matamba pelo viés de Carlota Joaquina, a qual triunfa ao final tornando-se uma “rainha africana”. Tal leitura, apesar de artisticamente possível de ser realizada, inclusive pelo recurso do “sonho” acionado na Sinopse, traz um ponto de inflexão no qual brilha uma rainha alva em solo negro, e não a força da própria Rainha Ginga, africana. As cenas apontam, portanto, para a realização de questionamentos sobre as mensagens metaforizadas nessa imagem artisticamente construída. Se o enredo conta uma história, qual o sentido que esta história configura e esconde nas entrelinhas, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente?





3. RAINHA NO SAMBA

De maneira geral, o Samba de Enredo é conhecido como a trilha sonora do enredo. O samba deve “ser regido em linguagem popular”, não devendo ser julgado como “peça erudita” (ARAÚJO, 2003, p. 265). Paralelamente,

O samba de enredo pode ser descritivo ou interpretativo. O samba de enredo descritivo é aquele em que o autor (ou atores) se preocupa contar detalhes do enredo. É em geral, longo (mais de 20 versos) e de difícil memorização. A melodia, em regra, não é criativa, muitas vezes tornando-se repetitiva. Isso não significa, entretanto, que não haja bons sambas de enredos descritivos. Um especialista neste tipo de samba de enredo e que produziu belas composições foi Silas de Oliveira. Samba de enredo interpretativo é aquele que conta o enredo sem fixar-lhes em detalhes, mas contendo implicitamente a ideia, o espírito dos principais itens do tema. Os versos são, portanto, mais curtos e de mais fácil memorização. As melodias por vezes são mais criativas. (ARAÚJO, 2003, p. 265-266).

Na análise do Samba de Enredo do Engenho da Rainha de 2019, pode-se supor que ele é mais descritivo, devido a algumas palavras presentes na letra remeterem a detalhes do enredo. Logo nas primeiras estrofes, há uma evocação à Rainha Ginga. Contudo, tais trechos constam em primeira pessoa, pois o enredo parte da perspectiva de Carlota Joaquina. A palavra “lembrança” remete à memória da portuguesa, além de propor o levantamento dos detalhes da “viagem onírica”. Seguindo o tom definido na proposta da Sinopse do Enredo, Carlota é aclamada com o som dos tambores:

Desperta, Rainha n’zinga, Matamba
Nas folhas de um sonho a minha lembrança
Negra era a noite nessa imensidão
Cruzei o mar da ilusão





Africanizei o meu destino
Aportei no cais e conheci a dor
Ao som dos tambores, festejos, louvores
Ôôôô
Reluz a riqueza, cortejo de luz
O brilho do olhar conduz
O vento alastra, acende a chama na candeia
Vai trovejar, tem lua cheia
Pembelê, Matamba, ela é Oiá
Ilu ayê, oiá
Óh mãe guardiã, Senhora do Fogo
Trouxe esperança ao nosso povo!
Segui por caminhos que não temia
Ouvi o som da floresta ao entardecer
Um suntuoso palácio, onde reinava o Axé
Eu de joelhos lhe peço perdão
Corre em seu rosto um pranto de amor
Negra mulher, é ela
D'bantu ou da favela
Canta Engenho da Rainha
Meu fio de contas, meu kelê
O vento que sopra e limpa avenida
É de Ginga, é de angola, ê!
(SAMBA, letras.mus.br, 2019).

O tom inicial do samba é uma reverência à Rainha N'Zinga, embora o eu-lírico pareça seguir a Sinopse, destacando-se a voz de Carlota Joaquina a partir de seu sonho, no qual ela “cruza o mar da ilusão” e “africaniza seu destino”. O “perdão” – irônico? – dado por Ginga, o qual também consta na





Sinopse, possui destaque no samba, de maneira que o mesmo foca menos em Carlota como “rainha africana” e mais na sua relação com Ginga.

Por outro lado, e mais especificamente, o samba traz, no tom de fala da princesa Carlota, uma representação de Ginga que se metaforiza com representação de uma mulher negra de origem Bantu que se faz presente em cada mulher negra das favelas. Nos versos finais, por fim, o samba invoca a comunidade do Engenho da Rainha e faz prevalecer mais a força de Ginga do que o fato de que, no enredo, Carlota tornou-se “sucessora” do Reino de Matamba.

Conseqüentemente, se, por um lado, o enredo foca mais na “africanização” de Carlota, o samba tende a focar na Rainha Ginga, ainda que pela voz do eu-lírico da portuguesa, evocando a força negra de Ginga. Musicalmente, “o vento que foi soprado e limpou a Avenida Intendente Magalhães” foi o da força de Matamba, incorporada na personificação da Ginga Rainha e Guerreira que lutou e não se deixou escravizar. Nesse contexto, é relevante e necessário ressaltar que, apesar do samba partir do enredo onírico de Carlota, os últimos versos enaltecem a força de Ginga.

4. DUAS RAINHAS E ALGUMAS RETICÊNCIAS

Em sentido amplo, a concepção de permissibilidade ou “desordem” nos dias festejados no Carnaval é contestada por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1994), que aponta que a ordem social não é anulada e nem mesmo subvertida durante o Carnaval, havendo certa permanência ou constância da estrutura social hierárquica dominante no cotidiano (QUEIROZ, 1994). Com isso, é possível afirmar que não há posição oposta entre a folia e o cotidiano, pois ambos se encontram relacionados e estratificados nas mesmas estruturas sociais.





Nesse sentido, no contexto específico do enredo proposto pelo Engenho da Rainha em 2019, apesar e independentemente das diferentes leituras que cercam a figura de Ginga historiograficamente, há uma construção metonímica que parece ressoar diretamente da Sinopse: de um lado, Ginga e África, que se “aportuguesam” e, de outro, Carlota-Portugal-Europa, que se “africanizam”, afinal “o encontrar-se com o espírito de Njinga, reconhece afinidades entre ambas e pede-lhe perdão (terá sido sincera?). Entendendo como Njinga precisou “aportuguesar-se” para conseguir reinar em Matamba, Carlota “se africaniza” e vê nessa aliança a grande oportunidade de finalmente ter um trono só para si!” (SINOPSE, apoteose.com, 2019).

Em que pese a liberdade artística a ser sempre defendida, crucial finalizar com o exercício intelectual de leitura nas entrelinhas das mensagens que se escondem na história narrada na Intendente Magalhães. Quais são os sentidos do estabelecimento de um jogo de aportuguesamento e africanização, da forma como foi feita na Sinopse? O que essa representação social pode ou não reificar ou reiterar? Independentemente das controvérsias historiográficas que envolvem ambas as personagens, qual o efeito simbólico de uma europeia tornar-se uma rainha africana pela permissão dada por Ginga? Se, na medida em que as Escolas de Samba estão inseridas na ordem social (QUEIROZ, 1994), como se evidenciam relações de poder e intencionalidades de representações que são por vezes apropriadas por determinados grupos para a legitimação de certos discursos sobre as figuras históricas?

Finalmente, embora a Sinopse aponte sutilmente para um possível tom irônico (?), a imagem da Rainha de/do Engenho – Carlota – prevalece ao final. Alguns sentidos e significados, que merecem maiores exames e aprofundamentos, foram aqui levantados de maneira parcial a fim de





destacar o jogo de agenciamentos e intencionalidades, conscientes ou não, que se desenharam na representação social de ambas as personagens no jogo proposto pela Sinopse (SANTOS; PASQUARELLI, 2016) e, nesse sentido, independentemente de críticas ou elogios, a força do Carnaval e da Cultura Popular como fontes de narrativas é sempre surpreendente, louvável e necessária.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, H. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CHARTIER, R. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1988.

LIMA, M. “Fazendo Soar os tambores: o ensino de História da África e dos Africanos no Brasil”. In: **Cadernos PENESB**, n. 5. Niteroi: EdUFF, p. 1-12, 2004.

MAIA, H. T. “Representações da Rainha Ginga no Carnaval Carioca”. In: **XVEnecult - encontros de estudos multidisciplinares de cultura**, p. 1-13, Salvador, 2019.

MELO, A. S. “Deslocando o saber: representações sobre África e mulheres africanas na ‘historiografia oficial’”. In: **Kwanissa**, São Luís, n. 2, p. 35-54, 2018.

“NZINGA, a rainha negra que combateu os traficantes portugueses”. In: **Portal Geledés**, 2015.

QUEIROZ, M. I. P. “A ordem carnavalesca”. In: **Tempo Social - Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo**, 6 (1-2), p. 27-45, São Paulo, 1994.





RODRIGUES, W. H. S. “Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: Um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro”. In: **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 13, n. 41, p. 267-284, 2020.

RUBEL, S. (org.). **Njinga a Mbande: Rainha do Ndongo e do Matamba**. Série UNESCO Mulheres na história de África. UNESCO: 2014.

SAMBA DE ENREDO. **Acadêmicos do Engenho da Rainha**, 2019. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/sambas/engenho-da-rainha-samba-enredo-2019/>>. Acesso em: 09 de setembro de 2020.

SANTOS, E. F. D.; PASQUARELLI, B. V. L. “Relações raciais e epistemicídio: a artimanha poética como política de enfrentamento aos atentados ao horizonte simbólico negro no Brasil e na África do Sul”. In: **Educação, Artes e Inclusão**, vo. 12, n. 3, p. 101-122, 2016.

SERRANO, C. “Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola”. In: **Revista USP**, n. 28, 1996, p. 136-141.

SINOPSE DO ENREDO. **Acadêmicos do Engenho da Rainha**, 2019. Disponível em: <<http://www.apoteose.com/carnaval-2019/academicos-do-engenho-da-rainha/sinopse/>>. Acesso em 16 de setembro de 2020.





PROCESSOS DE CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA:
SENTIDOS E DISCURSO

LITERATURE CARNIVALIZATION PROCESSES:
MEANINGS AND DISCOURSE

Alissa de Sá Alves da SILVA
Terezinha Andrade da COSTA





RESUMO

Este artigo tem por objetivo traçar uma interface entre as narrativas literárias presentes nos livros, e os processos de carnavalização em que passam ao ser tornar um enredo de Escola de Samba. Para isso, tomaremos como exemplo o clássico literário “Dom quixote” e o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel de 2016. Assim, usaremos os argumentos trazidos por Mikhail Bakhtin no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), além dos conceitos de paráfrase e polissemia (ORLANDI, 1985) e de efeito metafórico (PÊCHEUX), a fim de contextualizar os deslizamentos de sentido entre a narrativa literária e carnavalesca.

PALAVRAS-CHAVE

carnaval; discurso; literatura.

ABSTRACT

This article aims to draw an interface between the literary narratives present in the books, and the carnivalization processes they undergo when they become a plot of the Samba School. For this, we will take as an example the literary classic “Don Quixote” and the parade of the Independent Youth of Padre Miguel in 2016. Thus, we will use the arguments brought by Mikhail Bakhtin in the book *Popular culture in the Middle Ages and the Renaissance: the context of François Rabelais* (1965), in addition to the concepts of paraphrase and polysemy (ORLANDI, 1985) and the metaphorical effect





(PÊCHEUX), in order to contextualize the slips of meaning between the literary and carnival narrative.

WORDKEYS

carnival; discourse; literature.

PROCESSOS NARRATIVOS

Desde meados do século XII a literatura se tornou uma grande forma de representação artística, seja através de cantigas, recitais; sejam pela sua manifestação verbal dentro dos jornais revistas, livros e etc. No entanto, o gênero narrativo se disseminou de forma brutal, principalmente por meio de novelas divulgadas em jornais semanais. Tudo a que nelas estava inserida, desde a complexidade dos personagens ao clímax da história, envolvia e entretia a todos de forma mágica.

Podemos considerar que, o gênero “narrativo” em si, não se filia ao compromisso de retratar a realidade literal que cerca o mundo social. O “real” apresentado, é dirigido através de articulações dos fatos dentro do enredo, por meio de artifícios narrativos que atestam uma obra coerente, baseada aos modelos literários de cada época específica, sempre promovendo diversos modelos estéticos.

É importante ressaltar que, em um modelo de narrativa literária (romance, conto, etc) é importante observar aquilo que se fala e como é falado. Assim dizendo, para efeitos de análise, deve-se diferenciar dois planos essenciais: o da história e o do discurso, planos esses, que promovem





uma estrutura na narração. Na esfera da história em si, atenta-se ao que é contado; já no discurso, é necessário observar como os fatos são narrados.

A temática é um elemento essencial da narrativa, ou seja, é o foco narrativo. Ele se configura na sequência de todos os acontecimentos, nos quais o leitor, com sua imaginação e lógica deve interpretá-los de forma a entender toda a trama e ação. Aguiar e Silva ainda esclarecem que

A narrativa, com efeito, representa a interação do homem com o seu meio físico, histórico e social, correlacionando sempre uma ação particular com o “estado geral do mundo”, com a “totalidade da sua época”, com o “terreno substancial” em que ela se insere e se desenvolve. (AGUIAR E SILVA, 1990:206-207)

Por outro lado, ainda na arte de narrar, temos o carnaval das escolas de samba, que cumprem um papel bastante parecido com o da narrativa literária. Contudo, por ter formato diferente, e usufruir do uso do verbal e não-verbal, acaba possuindo intencionalidade diferente. A narrativa carnavalesca é iniciada pela construção da sinopse de enredo (verbal), sinopse essa que se materializa nos desfiles através de fantasias, alegorias, adereços, representações artísticas, etc. (não verbal). Logo, seu conjunto narrativo se torna um pouco mais complexo e diferente dos tradicionais livros de histórias, além de possuir funcionalidades dispareas.

É válido considerar que, o sujeito ao se colocar como leitor de uma narrativa literária carregue consigo alguns objetivos nessa atividade: entretenimento, leitura, emoção, imaginação e ao fim da jornada, uma opinião. Com isso, observa-se que variadas questões são tocadas a respeito do processo de leitura, mas todas remetem a um movimento entre liberdade





e determinação. Nenhuma leitura tem um padrão, toda leitura é empírica, instruída a cada leitor individual.

Em contraste com a experiência empírica da literatura, no carnaval, além do espectador, o qual se põe no lugar do nosso “leitor”, que assisti aos desfiles das escolas de samba, por paixão e entretenimento, temos a presença de um elemento-chave a mais: o júri. Nesse caso, todo processo, além de ser apreciado, possui o peso do julgo de todos os segmentos: narrativo, visual e musical.

1. A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA

A inserção de segmentos a mais no molde do carnaval, nos leva ao conceito de carnavalização do literário (enredo), pois a história ganha outros formatos além da nossa imaginação. Além disso, a manifestação carnavalesca é viva, produz o riso, a interação e principalmente a subversão. Bakhtin afirma que:

Os espectadores não assistem o Carnaval, todos eles o vivem, porque, por sua qualidade mesma, o Carnaval é feito para o conjunto do povo. Durante todo o período carnavalesco, ninguém conhece outra vida senão a do Carnaval. Impossível escapar, o Carnaval não tem fronteiras espaciais. Enquanto dura a festa, só se pode viver conforme suas leis, isto é, conforme as leis da liberdade” (BAKHTIN, 1985, p. 6)

1.1. DESLIZAMENTOS DISCURSIVOS

Com isso, quando uma Escola se propõe a levar uma manifestação literária para a avenida, já está ocorrendo um processo subversivo, em que o carnavalesco (autor), dará outra leitura à história base de seu enredo. E é





nesse momento, que se encaixa o conceito de *carnavalização* (BAKHTIN, 1999), o qual está ligada inerentemente às manifestações populares, pois visa carnavalizar, parodiar e subverter a sobriedade trazida nas narrativas literárias e poéticas, trazendo o transcendentalismo nessa arte. Desse modo, é a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 1987, p.122)

Para exemplificar os conceitos abordados no momento, trataremos sobre o enredo trazido pela Mocidade Independente de Padre Miguel, “O Brasil de La Mancha: Sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, Sou Quixote Cavaleiro, Pixote Brasileiro”, baseado no grande clássico da literatura espanhola *Dom Quixote*. Na sinopse de enredo escrita por André Luis da Silva Junior, a escola da zona oeste do Rio de Janeiro propõe uma releitura do livro de Cervantes, focando em apoderar-se dos anseios e fantasias do pequeno fidalgo Dom Quixote, as quais por muitas vezes, são contestadas pela dura realidade.

A barreira realística enfrentada pela Mocidade no enredo são os desafios da educação no Brasil. Assim como o personagem Dom Quixote, a escola embarca em uma aventura na busca de novas possibilidades de enxergar o mundo como um lugar melhor. Dessa forma, a esperança aparece de forma carnavalizada, pois também rompe as barreiras de protesto habitual, visto que essa reivindicação ocorre através do lúdico e do riso, como foi levantada por Bakhtin (1999). Essa visão é perceptível no seguinte trecho do texto base:

“Ele sonha lutar com gigantes que pela própria natureza não somam, subtraem. E como compreender é o primeiro passo para transformação, ávido leitor, o cavaleiro andante relê nossa história até perceber que A hora da estrela há de chegar. Descobre que a Mocidade, eterna fábrica de sonhos e alegria, é a estrela guia, que sai à rua para defender o





Brasil de toda Mancha. Está na Mocidade toda a esperança de dias melhores, de tempos mais justos, de seres mais humanos.” (SINOPSE, MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL, 2016)

Ao se inspirar no romance de Cervantes e fazer uma nova leitura, a escola entra em outro processo: o parafrásico. Esse processo é baseado no conceito de paráfrase abordado por Orlandi (1990). Ao contrário da paráfrase literária, a paráfrase proposta por Orlandi perpassa a análise do discurso. Essa paráfrase é o sentido já existente, sendo retomado daquilo que já fora dito, ou seja, “é a ruptura de processos de significação” como declara Orlandi (2001, p.36). Logo, ao trazer uma nova roupagem, em caráter de manifesto por um país melhor, o carnavalesco propõe o novo, a partir de um sentido já existente, promovendo uma ruptura, o polissêmico.

A compreensão desses movimentos parafrásicos e movimento polissêmico, isto é, esses deslocamentos contínuos de significação, observamos também o efeito metafórico. Esse efeito metafórico, também fugindo da definição literário, é definido por Pêcheux (1969), como um efeito semântico que ocorre numa substituição contextual, logo, o que acontece então é um deslizamento de sentido entre x e y. Nesse caso, vamos pensar como (x) o romance “Dom quixote” e (y) o enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel. É notório esses deslizamentos a partir da sinopse da escola:

Qual “Abaporu” a devorar imaginações, levanta-te novamente, Quixote comandante e vem tocar seu rebanho, invisível, errante, de meninos, Pixotes, fidalgos ninguém e faça deles seu exército verde esperança, de sonhos de criança que valem ouro, prata, níquel, vintém. Vem limpar as nódoas deste meu país gigante. Lembre-se sempre da ordem da cavalaria, da meta de todo dia: acreditar na justiça, educação, saúde e fraternidade, no respeito à terceira idade, nos sonhos da Mocidade. (SINOPSE, MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL, 2016)





Nesse jogo de palavras, observa-se que (y) usa de todo repertório narrativo das navegações ilusórias inspiradas nos romances de cavalaria de dom quixote (x), para contextualizar o enredo proposto. É nesse jogo de transição de sentidos que ocorre o processo metafórico, tem-se o deslocamento, a ruptura das viagens de Dom Quixote para a viagem desenhada pela Mocidade.

Dessa forma, em nosso material de análise, percebemos que qualquer discurso pode ser ampliando, tanta na sua forma, quando em seu conteúdo. A literatura, assim como qualquer manifestação artística é fonte inesgotável de sentidos. Cada leitor é único, assim como cada autor. Os processos de carnavalização da literatura, além de romper com barreiras sociais importantes, traz ao público-alvo uma fonte inesgotável de interpretações, imaginação e reedições advindas de uma mesma fonte.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, BENJAMIN. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995. BARTHES, ROLAND (et. al.). **Análise estrutural da narrativa**. 5.ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2008.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: FTD, 2013.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. Metáfora e Interdiscurso. In: Pêcheux M. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. 4ª. ed. Campinas: Pontes; 2014. p. 151-161





SILVA JUNIOR, André Luis da. **Sinopse, Mocidade Independente de Padre Miguel**, 2016. Disponível em <<http://www.apoteose.com/carnaval-2016/mocidade-independente-de-padre-> HYPERLINK “<http://www.apoteose.com/carnaval-2016/mocidade-independente-de-padre-miguel/sinopse/>”miguel/sinopse/>

SOUZA, T. 2001. **A análise do não – verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. In: Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp), nº 7. NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp.





O HUÍN DO VODUM: CARNAVAL COMO INSTRUMENTO DE DESNAGOTIZAÇÃO

THE HUÍN OF VODUN: CARNIVAL AS INSTRUMENT OF DESNAGOTIZAÇÃO

Lorraine Pinheiro MENDES¹

Rennan Elias de Oliveira CARMO²

¹ Mestre em História pela UFJF.

² Graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.





RESUMO

O presente texto tem como objetivo refletir sobre as práticas pedagógico-decoloniais potencialmente estabelecidas em desfiles carnavalescos que rompam com o processo epistemicida construtor de uma falsa e internalizada imagem genérica e unificada do ancestral africano. Reconhecemos a casa de santo e o barracão da escola de samba como espaços disseminadores de saberes. Saberes esses que escapam da limitada concepção colonial que conecta o conhecimento somente à mente. Aqui discutimos sobre como o corpo sabe, aprende e reconhece, principalmente quando tratamos de macumbarias e carnavais.

PALAVRAS-CHAVE

nagotização; ancestralidade; decolonialidade; carnaval.

ABSTRACT

The present paper aims to reflect on both educational and decolonial practices potentially set at samba school parades that take action to reverse the current epistemicide process that has developed a fake and internalised generic figure of our african ancestral heritage. We value the “casa de santo” and samba school’s “barracão” as knowledge spreader places. This kind of expertise slips from the reduced colonial notion that connects knowledge strictly to mental activity. Here we discuss how the body knows, learns and recognizes, especially when it comes to macumbarias and carnivals.

KEYWORDS

nagotização; ancestry; decoloniality, carnival.





O VODUM GRITOU UM NOME: INTRODUÇÃO

Qual é o seu nome? Provavelmente desde muito pequenos nós somos caracterizados pelos nossos nomes, que carregam histórias, significados, emoções, potências, grafias, culturas etc. O nome social surge pela lógica de se reconhecer no próprio nome, ação infelizmente cerceada a pessoas que não se percebem com gênero vinculado à fisiologia do corpo ou, até mesmo, ao não binarismo. De toda forma, o ato e efeito de nomear/batizar/dar propriedade é uma potência humana e, portanto, cultural de significar uma energia. Batizar pode ser pensado como circunscrição da psique numa forma de condensação de ideias, sejam elas palpáveis ou não. Lorraine e Rennan são os nomes dos autorxs deste ensaio e, pela lógica de suas nomeações passam a se identificar no mundo a partir de tais substantivos próprios. Lorraine se incomoda quando a chamam de Lorreine. Rennan se incomoda quando escrevem Renan em documentos formais. Nomear é se firmar como potência de existência.

Você sabe o motivo que te deram esse nome? Você se sente representado por tal nome? Nas práticas macumbísticas do Candomblé que cultua ancestrais chamados *Voduns* (*Vodú* na grafia da língua *Fongbè*), há um ato público e de grande importância que informa o nome do ancestral ao qual o neófito foi iniciado. Tal nome ritualístico se manifesta na língua herdada pela herança cultural do império do *Dahomé* e é chamado *Huín*, o nome que liga *Vodum-vodunsi*³. O *Huín*, mesmo sendo proferido em festejo público, tem potencial mágico e passa a definir, através de sua respectiva tradução,

³ *Vodunsi* é o termo utilizado de modo mais incidente para referir pessoas que foram iniciadas no culto ao *Vodum*. Sua tradução coloquial é compreendida como filho do *Vodum*. Sua tradução literal é compreendida como noivo do *Vodum*, haja vista o aspecto matrimonial estabelecido na iniciação. Para saber mais, ver: PARÉS, Luis Nicolau. O rei, o pai e a morte: A religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.





a relação de intimidade pormenorizada da pessoa iniciada com o ancestral que habita seu *Tá*, cabeça. Por isso, o *Huín* também possui caráter privativo nas macumbarias de origem *Jeje Mahi* pelo potencial mitopoético, íntimo e singular. Dentro da comunidade ao qual e iniciade se insere, seu *Huín* é único, referencial, imutável e intransponível. Saber o *Huín*, tão específico e meticuloso, é aprender sobre si, suas raízes e seus caminhos.

1. TEM CAROÇO NESSE ANGU?

Iniciamos este ensaio comunicando a você, que nos lê neste momento, que não conseguimos dar conta de escrever todos os pensamentos que nos vêm a cabeça entre as relações de contato dos Carnavalsismos e das Macumbarias. O Carnaval é uma pungência colérica, disruptiva, que vai se enveredando e ramificando por diversos caminhos possíveis. Poderíamos até mesmo dizer, numa linguagem deleuziana, que o Carnaval é um acontecimento rizomático onde o início e o fim são impossíveis de detecção. Há tempos o Carnaval começa antes da entrega das chaves ao Rei Momo e termina bem depois da quarta-feira de cinzas. Sábado é das campeãs!

Mas neste contexto que escrevemos, não tem como ficar pensando em Deleuze e Carnaval. Porque ele nunca se emocionou numa quadra cantando samba-exaltação, batendo no peito, hipnotizado pelo pavilhão. Deleuze nunca sentiu o aperto que é ficar sentado nas arquibancadas da Marquês de Sapucaí, faça chuva ou faça céu estrelado, esperando o dia raiar depois do furdunço carnavalesco. Sendo assim, nós enquanto pesquisadorxs/autorxs/pensadorxs que nos jogamos na folia, acreditamos ser de extrema





importância rodarmos os escritos de Carnaval através de referenciais que, de fato, localizem em seus corpos a experiência do sincopado⁴.

Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo* (1998), nos conta que a síncopa do samba abre espaço para que o ouvinte-dançante preencha a batida ausente com a marcação corporal. É o corpo quem dá completude. A corporeidade exigida é justamente a reprimida e apagada culturalmente pela empreitada colonial: o corpo negro dança e projeta vida desde Palmares.

Sendo assim, as Macumbarias atravessam os escritos sobre Carnavais porque nelas temos também outro sincopado preto. O preto-velho se emociona ao ver a toalha com o ponto riscado da Umbanda. O caboclo bate nos peitos e brada ode à mata. O barracão de candomblé fica tão lotado em festas públicas quanto as arquibancadas. Como não se emocionar com os cânticos dessas macumbarias? *“Agora que eu quero ver, quem é malandro não pode correr.”*⁵

A escola de samba apresenta em seu trabalho carnavalesco uma narrativa espacializada e dividida em alas, alegorias, performances e afins. Da comissão de frente ao último segmento que finaliza o desfile, há a produção e contextualização de uma narrativa poética, das mais variadas tônicas e saberes, colocadas meticulosamente nas etapas desse processo.

Diversas são as formas possíveis para observar o desfile carnavalesco, sobretudo ao tangenciar os discursos que serão protagonizados. Neste momento, nós gostaríamos que você se atentasse à palavra protagonismos pois, equivocadamente, nos esquecemos que o Carnaval é uma festa de

⁴ Para pensar novas formas de reontologização dos científicisms e localização de saberes, ver: HARAWAY, Donna. “Saberes Localizados: A Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial”. *Cadernos Pagu* 5: 2009:7-41.

⁵ Fragmento de ponto cantado nos batuques em homenagem a Exús, Pombagiras e Malandros, de domínio público e perpetuado pela memória oral das casas de santo.





historicização e construção de identidades a partir de elementos artísticos bem definidos. Quando Leandro Vieira resolve construir em 2019 na Estação Primeira de Mangueira um desfile que conjura os indivíduos e grupos cujas vozes foram silenciadas ao longo de toda a história brasileira, fica ainda mais nítida a questão de protagonismos específicos na arte momesca. Sobre quem estamos carnavalizando? Quem são as pessoas que estão carnavalizando?

A casa de candomblé também é preenchida por narrativas espacializadas, sequencialmente organizadas em atos cênicos de rememoração das narrativas do ancestral. A palavra *Ìtàn* vem da língua *Yorùbá* e, em muitas traduções, é considerada como o equivalente ao conceito de mito, dessa vez em português⁶. Jack Goody em seu trabalho *O mito, o ritual e o oral* (2010) aponta a mutabilidade que as mitopoéticas sofrem ao longo dos tempos, pelas mais diversas relações e agências, sobretudo pela potência criativa e subjetiva da memorabilia coletiva. Discordamos sobre a tradução de *Ìtàn* como um mito, pois a realidade da casa de santo nos aponta à vivência dessa narrativa, não a experiência da imagem estática da mesma. Quando *Oya* vem no barracão (da casa de santo) e distribui acarajé, questionamos: *Oya* é um mito? *Oya* é uma força, uma vivência, uma natureza corporeificada na cabeça de filha de santo. Não há nada de estático na mãe da cólera, das paixões, do dendê quente e do bambuzal agressivo.

Continuando ainda a aproximação entre a narrativa do desfile carnavalesco e a narrativa da casa de santo, percebe-se como as festas públicas se estruturam de forma a reviver através de cânticos e danças memórias ancestrais, o *Ìtàn*, pelo sequenciamento de ações marcadas. Cita-se como

⁶ Neste trabalho utiliza-se sobretudo o dicionário Yorùbá produzido por José Beniste, 2011.



exemplo o festejo do *Olúgbàje*, que consiste numa macumba típica das casas de candomblé de herança etnolinguística *Yorùbá* e que é organizado com inúmeros atos que antecedem o festejo público. Sequenciados, essenciais, organizados, interligados e responsáveis pela rememoração de narrativas ancestrais. A festa pública, ponta desse iceberg macumbístico, tem caráter pedagógico ao apresentar o sagrado do rei da terra por uma grande contação de histórias. Os Òrìṣàs em terra nos apresentam modos de difusão de saber. O santo dança, a cantiga informa, o corpo sente e a gente vai compreendendo, lentamente, que há muitos saberes pretos que desconhecemos.

Sendo assim, a casa de santo e a festa carnavalesca são ferramentas de disseminação de saberes, discursos e memórias, sobretudo em heranças pretas. Muito se diz sobre tal escola vir com um “enredo afro”. O afro aqui, genericamente colocado, é uma narrativa preta difundida em sabedoria carnavalesca, em canto, dança, torpor, suor e muita gritaria. Questionamos você neste momento: O Carnaval pode ser entendido como uma forma de aquilombamento contemporâneo?

Não só pode, como é! Carnaval é uma manifestação artística que trabalha através dos simbolismos da cultura material. Quando vemos a comissão de frente da Viradouro de 2020 toda trabalhada no dourado, vemos *Ọ̀ṣùn*. Quando vemos a Mangueira de 2016 trazendo búfalos e borboletas, vemos *Oya*. Quando a Beija-flor canta “*Ê Laroyê Ina Mojubá*”⁷, a gente ferve na força de *Èṣù*. Porém nos questionamos sobre qual África nós experimentamos no sambódromo carioca.

⁷ Fragmento do samba retirado de: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2020/>





África é uma experiência e regionalidade inventada, que “até está” no mapa, mas se manifesta de maneira muito tênue em nossa mentalidade colonialmente castrada. A branquitude epistemicida fomentou e dinamicamente ainda fomenta o racismo estrutural em doutrina necropolítica (MBEMBE, 2017) de modo tão intenso que não conseguimos nem nos referenciar corretamente em relação às pluralidades africanas. Há um contínuo apagamento das raízes pretas no cotidiano das pessoas, ainda colocada de modo raso na distopia tríplice entre as figuras “fundadoras” das brasilidade: o negro, o índio e o branco. Acontece é que tem muito caroço nesse angu e precisamos estar atentos às pluralidades dessas matrizes.

Existem muitas Áfricas, algumas idílicas, outras menos, que podem nos alimentar de capital intelectual. Onde estão nos desfiles das escolas de samba, enredos “afro” que apresentem outras matrizes etnolinguísticas? A construção das nossas brasilidades, se é que existe brasilidade *stricto sensu*, é muito mais rizomático do que Deleuze pôde ter pensado. Somos constituídos das pulverizações afrocêntricas que sobreviveram ao tumbeiros e se reconstituíram em nossos corpos. Os cacos de vidro refundidos nos permitem olhar, através das pegadas que são portais, o ancestral. Sendo assim, a escola de samba entendida como instrumento pedagógico de diversos saberes também pode ser pensada como um dispositivo concreto de reontologização. Onde está o panafricanismo? Será que só “sabemos” falar Yorubá?

2. QUAL NOME O CARNAVAL CANTA?

A língua pode ser pensada como um veículo à cultura de modo a se estruturar concomitantemente, não subalternizada (LÉVI-STRAUSS, 1967). O autor Lévi-Strauss pesquisou e escreveu sobre, mas no fundo aprendemos/





refletimos sobre isso foi nos candomblés, rezando e tentando decodificar as línguas. Assim sendo, a importância da linguagem como desdobramento no sensível da dialética semântica trazida pela língua é essencial no sustento das artes carnavalescas e nas macumbarias. As agremiações escolhem um sistema sonoro nos sambas, que dialoga com toda a estrutura artística organizada no desfile. Em outras palavras, o samba se manifesta como um instrumento carreador dessas histórias.

O samba é uma prosa narrativa que tem, como uma das funções, contextualizar o corpo festivo (integrantes da agremiação e o público em geral) sobre o enredo esmiuçado. Um desfile sem samba-enredo provavelmente perderia muitas de suas potências discursivas pela não vinculação entre o oral e o visual. De modo análogo, as macumbas também se vinculam às línguas nas transmissão de saberes e contextualização das práticas. Tudo é rezado e cantado nos toques macumbísticos, sejam eles Umbandas, Candomblés, Kimbandas, Tambores de Minas etc. Isso o Lévi-Strauss não escreveu.

Ao questionar se “falamos” apenas *Yorùbá*, aponta-se como problemática a extrema ruptura, perceptível nos campos gerais das Artes Visuais onde a manifestação carnavalesca se insere, da possibilidade outra de rememoração das ancestralidades africanas, no plural. Falamos aqui da construção de uma religiosidade exótica única, fomentada a partir da generificação dos saberes pretos compilados, sobretudo, numa matriz nagô. Ensaíamos neste sentido a construção/reflexão em cima de um proto-conceito, ainda fervilhando dentro de gente, que chama-se Nagotização⁸. Deixamos aqui registrado

⁸ Para saber mais sobre o proto-conceito Nagotização, ver: CARMO, Rennan. O fenômeno da Nagotização e as macumbarias no carnaval. O apagamento dos Ewè-Fon no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.





que há outro pensador que apresenta, em algum grau, termo análogo. Luis Nicolau Parés (2018) traz em suas escritas a palavra Nagoização a fim de circunscrever a ideia que nós e ele refletimos. Pouco nos importamos com a forma/nome/título com a qual o conceito em si irá se definir, mais adiante. Não iremos brigar pelo batismo. Iremos construir tendo o cuidado como método. Tampouco nos interessa por cunhar em nosso nome um conceito e sermos reconhecidos por um pseudo-pioneirismo. Nosso interesse está em fazer com que você, pessoa que dedicou tempo em ler um escrito dessa ordem, perceba que o buraco é mais embaixo quando pensamos nas ancestralidades pretas propagadas aos quatro cantos. Sobre quem estamos carnavalizando? Quem são as pessoas que estão carnavalizando?

Provavelmente a linguagem que adotamos neste ensaio, e também em outras esferas da vida de verdade, destoa dos academicismos engessados. Se estamos criticizando as brechas e apagamentos que o epistemicídio branco corroe nas heranças, inclusive linguísticas, dos saberes afrocêntricos, devemos nos posicionar de forma a construir um texto que seja possível de ser entendido pela grande massa. Dessa forma, olhando a amplitude da massa, acredita-se que o próprio Carnaval possa ser entendido como um dispositivo de difusão de saberes outros. Quando cantamos sambas macumbísticos temos ali colocado, em escala de grandes proporções, um material pedagógico.

O corpo da escola de samba nos apresenta em sua festividade a lapidação de ideias em divulgação científica, sintetizando e produzindo ao nosso olhar uma gama de signos. Tais elementos devem, por obrigação dos regulamentos, ter fácil decodificação. A expressão “enredo de fácil leitura”, muito utilizada na boca do povo do samba, aponta que o enredo trabalha questões semânticas em simbologias que a grande massa está apta





a compreender. Logo, o sistema cognoscível do Carnaval gira dentro de um conhecimento vinculado à cultura de massa.

Tem-se como exemplo, mesmo que distante do tema central deste ensaio, a linguagem da cultura pop que o carnavalesco Paulo Barros traz em seus trabalhos, sobretudo após o êxito obtido no ano de 2010 com o desfile realizado pela Unidos da Tijuca. O artista percebe a existência de elementos de “fácil leitura” que contribuem na explanação do enredo apresentado por simbolismos esteticamente demarcados. Personagens de filmes, desenhos e celebridades tendem a ser seus principais signos discursivos ao longo dos desfiles. Rapidamente cooptados pelo público, que passa a compreender de modo mais nítido a proposta pedagógica que o enredo se debruça.

3. SIMBOLOGIAS PRETAS

Quais são os signos marcadores das africanidades? Muito poderia ser falado sobre esses elementos. De modo mais sintético, colocamos nesta escrita algumas questões que podem servir tanto para potencializar a dimensão semântica do desfile como para aliená-la numa massa amorfa de mesmices. Palha da costa, búzios, atabaques, divindades paramentadas, sonoridade rítmica específica (as sagradas e desejadas paradinhas) etc. Percebe-se o enveredamento desses signos rumo a uma África idílica, singular e de imagem estática, parada no tempo, de repertório sobretudo escravocrata. Obviamente, leitor/leitora/leitore, existem exceções que fogem à linha de pensamento que tentamos construir. Mas gostaríamos, neste momento, que você tentasse se lembrar quais carnavais “afro” utilizam outras simbologias e contextualizações sobre as heranças pretas, que não a nagô, sejam elas vinculadas à mitopoética ou não.





O desfile de 2017 da União da Ilha aponta uma quebra narrativa neste contexto, trazendo à Marquês de Sapucaí uma herança etnolinguística não pautada nas sabedorias do ancestral nagô. A grosso modo, neste trabalho, o nagô é pensado como um agrupamento cultural cuja matriz *Yorùbá* se manifesta de modo predominante em relação a outros grupos existentes no território africano, sendo vizinhos ou não. Mesmo que materialmente a escola insulana tenha trazido elementos comuns (como as palhas, búzios e afins), o que era colocado naquele trabalho de arte difere, em grande parte, das produções análogas que flertam com as africanidades. Ilha realizou desfile pautando sua narrativa nas heranças de um candomblé de nação Angola⁹. Ou seja, perpetuando em sua produção as pluralidades ritualísticas dos povos *Bantu*, já compilados dentro de uma síntese sistêmica de análise antropológica e que agregam, de modo não uniforme, línguas como o *Kikongo*, *Kimbundu* e *Umbundu*.

O ancestral *Nkisi* é entendido como forma da natureza engendrada e ritualizada dentro dos costumes de tal tipologia de candomblé. Sendo assim, há um outro tipo de pantomima social e *modus operandis* de culto, tecendo relações distintas à matriz nagô. Língua, linguagem, relação cosmológica, estrutura ritual, filiação de parentesco macumbístico e afins passam a ser observadas de outra forma a partir da mudança de espiteme cultural. Em outras palavras, colocamos como questão o adestramento do nosso olhar, num sentido mais amplo, quando a União da Ilha nos apresenta *Nkisi Nzara Ndembu*, mas, por conta desses espistemicídios

⁹ Para saber mais sobre o conceito de nação nos candomblés, ver: LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de 'nação' nos Candomblés da Bahia. *Afro-Ásia* 12: 65-90. 1976.





agressivos, não conseguimos perceber e, sequer, ter dimensão a partir de qual arcabouço litúrgico o enredo foi construído. Observe no mapa mundi onde estão Angola/Congo e Nigéria. Se brasileiros, argentinos, venezuelanos, colombianos e outros, colocados dentro da lógica da latinidade, se diferem em diversos aspectos, por que ainda não conseguimos sair da zona de conforto e romper com a ideia de uma africanidade uniforme? Esta uniformidade anacrônica é inventada, problemática e irreal. Assim como são as divisões territoriais colonizadoras impostas ao continente africano, mas isso já é assunto para outra conversa.

O repertório macumbístico que Rennan, um dos autores de ensaio, faz parte, pertence a uma matriz de candomblé pautada nas heranças afrocêntricas do agrupamento etnolinguístico *Ewè-Fon*. De modo sintético, pois nosso interesse neste ensaio é mais pincelar do que colorir, o candomblé conhecido como *Jeje Mahi* traz em sua herança ritualística o zelamento/devoção a formas da natureza chamadas Voduns. Neste momento, em virtude da síntese, acredita-se que não caiba adentrar de modo intenso nas pluralidades que o panteão *Vodunlé é* toma forma, mas levantamos aqui como questionamento: Onde estão os carnavais que se debruçam sobre as sabedorias dos povos *Jejes*? O *Fongbè*, língua matricial dessa raiz de candomblé, encontra-se em quais sambas? E se está presente, há um mascaramento dentro de uma lógica yorubana?

“ÁFRICAS. REALIDADE E REALEZA. AXÉ!” - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa missão de pesquisa não se manifesta numa disputa interétnica entre as pluralidades africanas. Isso é o que a colonialidade do poder (QUIJANO, 2012) deseja que façamos. Desejamos que nós, enquanto grande massa, possamos produzir e utilizar o Carnaval como uma manifestação de aquilombamento





contemporâneo, assim como as casas de santo e outros redutos que cantam saberes afrocêntricos. Desnagotizar, portanto, é romper com o fenômeno epistemicida construído junto do processo colonial, castrando as possibilidades de visões outras em nossas psiques referenciais. A luta antirracista na rememoração de sabedorias ancestrais e na construção de uma sociedade equânime é dever, no sentido mais forte que você consiga pensar desta palavra, de todes. Obviamente, o enegrecimento da cabeça alimenta e empodera, sobretudo, pessoas pretas. Entretanto a branquitude tem papel importante na quebra da manutenção do poder epistemicida e do fenômeno da Nagotização, haja vista que em território africano, antes e durante a experiência da diáspora, as idiosincrasias se apresentam de modo mais transparente e lúcido.

O objetivo deste ensaio foi colocar a pulga atrás da orelha e estimular a inquietação, o inconformismo e o desejo de uma cientifização/artialização condizentes com o Real. Em 2007 a Beija-flor de Nilópolis nos convidou a embarcar nas “*Áfricas de lutas e de glória*”. O samba transgressor já deu o tom da folia com sabedoria, grifando em voz as pluralidades. Sejam Òrìṣàs, Voduns, Nkisis¹⁰, caboclos, pretos-velhos, exús catiços, pombagiras, boiadeiros, encantados... A Angola da Grande Rio de 2020 pediu respeito ao Axé. Unidos da Tijuca 2003 trouxe em epopeia os Agudás. A Alegria da Zona Sul de 2018 incorporou a alma africana. Salgueiro de 2019 clamou *Şàngò*. Beija-flor 2001 contou à rainha *Agotimé*. Império da Tijuca de 2018 nos trouxe a fartura do *Olúgbàjẹ*, e em 2015 lavou nossa alma com as águas de *O`şùn*. Em 1972 a Portela cantou a nação nagô em *Ilú Ayè*. A Mocidade Independente de Padre Miguel em 1991 macumbou no Chuê Chuá. 1974 foi a

¹⁰ Tais plurais se encontram de maneira aportuguesada. Dentro das normas cultas de suas línguas específicas, o plural das ancestrais são *Vodunlé'é'* e *Minkisi*, respectivamente.



vez da União da Ilha nos apresentar *Lendas e Festas das Yabas*. Viradouro de 2009 pediu axé em seu Vira-Bahia, que foi pura energia. Muitos são os carnavais que se alimentam das macumbarias!

REFERÊNCIAS

<<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2020/>>. Acesso em 20 de Setembro de 2020.

BENISTE, José. Dicionário Yorubá/Português. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CARMO, Rennan. O fenômeno da Nagotização e as macumbarias no carnaval. O apagamento dos Ewè-Fon no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

GOODY, Jack. O Mito, o Ritual, o Oral. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

HARAWAY, Donna. “Saberes Localizados: A Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial”. *Cadernos Pagu* 5: 2009:7-41.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de ‘nação’ nos Candomblés da Bahia. *Afro-Ásia* 12: 65-90. 1976.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). *Brasil afro-brasileiro*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.





_____. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. Letras, [S.l.], n. 26, p. 63-81, Jun. 2003. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: Jun. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte & Ensaio, [S.l.], n. 32, Mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: Jun. 2020.

PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

_____. O rei, o pai e a morte: A religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. Revista Novos Rumos. v.17, n.37, 2012.

SÀKPATÁ, Nagbo Vodúnnón Marcia du. Nukplonwemà Fongbè-Português. Vocabulário do uso da língua fon nos Terreiros Mahî do Rio de Janeiro. São Paulo: Scortecci, 2014.

SANTOS, Margarete Nascimento. Entre o oral e o escrito: A criação de uma oralitura. BABEL. Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras. nº 01, 2011.

SILVA, Natália Regina Brito da. Os fundamentos da Afrocentricidade, Afroperspectiva e Afroreferência e seus discursos. Outras possibilidades para o Ensino das Artes Visuais. 2020. Monografia (Especialização) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Programa de Especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais. Rio de Janeiro, 2020.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.





PROTAGONISMO INFANTIL E ESCOLAS DE SAMBA
MIRINS: QUANDO O SOM DOS TAMBORES APRENDIZES
DO SALGUEIRO TOCARAM (N)A BATERIA FURIOSA

CHILD PROTAGONISM AND SAMBA MIRINS SCHOOLS:
WHEN THE SOUND OF THE SALGUEIRO'S LEARNING
DRUMS TOUCHED (N) THE FURIOUS BATTERY

Cássia NOVELLI¹

Jardel Augusto DUTRA DA SILVA LEMOS²

¹ Jornalista especializada em Transmídia e graduanda em Pedagogia/UERJ. E-mail: cassianovelli@gmail.com

² Doutorando em Educação - PPGE/UFRJ. Mestre em Educação, Cultura e Comunicação/UERJ. Especialista em Saberes e Práticas na Educação Básica - Ênfase em Ensino Contemporâneo de Arte - CAP/UFRJ. Bacharel em Dança/UFRJ e Licenciado em Geografia/UERJ. E-mail: jardelaugusto@hotmail.com





RESUMO

O presente ensaio pretende evidenciar o caráter dialógico e o protagonismo infantil presente nas relações cotidianas e intergeracionais entre crianças integrantes das escolas de samba mirins e atores sociais das escolas mãe, a partir de uma situação acontecida na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro e sua escola mirim, a Aprendizizes do Salgueiro. Pretendemos com esta pesquisa ampliar o debate e contribuir para novas pesquisas envolvendo as crianças no espaço da escola de samba. Para atingir este objetivo, realizamos um levantamento dentro de materiais de algumas escolas mirins e levantamento de dados encontrados sobre o assunto. Seguimos as postulações de Rufino e Simas (2019), Larrosa (2018), Baktin (1927/1829), entre outros. A pesquisa mostrou o incentivo a produção e valorização das escolas de samba mirins, como fonte de interação, alteridade e preservação de uma renovação da história e memória. Diante do exposto, Escutar o que dizem as crianças é a chave para abrir portas e encontrar novos caminhos de protagonismo no mundo do carnaval.

PALAVRAS-CHAVE

dialogia; protagonismo; sociologia da infância; escolas de samba mirins

ABSTRACT

The present essay intends to highlight the dialogical character and the child protagonism present in the daily and intergenerational relationships between children from junior samba schools and social actors from mother schools, based on a situation that took place at the samba school Acadêmicos





do Salgueiro and its junior school , to Aprendizes do Salgueiro. With this research we intend to broaden the debate and contribute to new research involving children in the space of the samba school. To achieve this goal, we conducted a survey using materials from some child schools and surveyed data found on the subject. We followed the postulations of Rufino and Simas (2019), Larrosa (2018), Baktin (1927/1829), among others. The research showed the incentive for the production and valorization of junior samba schools, as a source of interaction, alterity and preservation of a renewal of history and memory. In view of the above, Listening to what children say is the key to opening doors and finding new ways of being protagonists in the world of carnival.

WORDKEYS

Dialogia; Protagonism; childhood sociology; junior samba schools.

TEM CRIANÇA NO SAMBA

Escolas de samba são em suas origens instituições comunitárias de construção, dinamização e redefinição de laços associativos e comunitários, para a catalisação de axé do grupo.
RUFINO E SIMAS

Neste ensaio vamos direcionar nosso debate para o que nos apresentam Rufino e Simas (2019). As escolas de samba como instituições de construção. Dinamização de interesses. Formações. Culturas. Redefinições de laços. Escolas de samba que em suas origens, nascem instituições comunitárias de





construção, dinamização e redefinição de laços associativos e comunitários, para a catalisação de uma vida. A força de um grupo para a efetivação de algo no espaço geridos pelas escolas de samba. No nosso de recorte, por e pelas crianças³. Afinal existe crianças nas escolas de samba? Mas antes de responder esta pergunta, precisamos relembrar ao leitor pontos importantes da grande teia histórica do samba.

O samba a muito tempo está associado a movimentos de resistência da cultura e ancestralidade do povo negro. São saberes, em sua grande maioria, transmitidos de forma oral entre gerações, que se difundem nas complexas redes de relações sociais em que o papel de mestres e aprendizes, muitas vezes se alternam, como pretendemos demonstrar aqui. Mas não foi sempre assim.

É interessante salientar que, apesar de arquivos, histórias contadas nas quadras, em livros, registros sobre a realização carnavalesca na cidade Rio de Janeiro desde o século XVII, foi a da integração das elites cariocas no cortejo mais popular da terra, que deu a largada necessária para a institucionalização da festa. Influenciada pelos europeus, que achavam a folia exótica fascinante, colorida e exótica, a participação das classes altas, foi fundamental para que o Carnaval ganhasse *status* de manifestação cultural popular do Brasil.

Com o passar do tempo e toda repercussão gerada pelas manifestações nas ruas, o Estado decidiu organizar o que conhecemos hoje como “Carnaval”, transformando avenidas em palcos, concedendo licenças para os desfiles em espaços fechados, e investindo tempo sim, tempo não nas escolas de samba.

³ Entende-se criança pelo Art. 2º do Estatuto da Criança e Adolescente/ECA. Considera-se criança, para os efeitos da lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.





Estes movimentos foram muito importantes para o Carnaval. Com ele, o samba passou a ser reconhecido para muitos, como parte fundamental da nossa identidade nacional.

O segundo ponto importante é apresentar a relação intrínseca do samba com os territórios onde se dão as sociabilidades correntes, o resgate de suas memórias e o valor da identidade de seus integrantes, que disputam nesse movimento sua representatividade. É essencial assim que a valorização do samba enquanto potência transformadora, como expressão da cultura popular e na sua dimensão de movimento social seja evidenciada também nas pesquisas acadêmicas, dada a sua relevância.

Só assim faremos cada vez mais com que o samba alcance lugares nunca almejados. Que se torne cada vez mais tendência para ser reconhecido hoje pela sociedade e pela comunidade em geral e principalmente pelas políticas.

Na cultura brasileira o carnaval é muito mais do que um simples festejo, ou um feriado, constitui uma das peças que compõem a identidade brasileira, sendo esta entendida como tudo aquilo que nos diferencia dos estrangeiros. A necessidade de estabelecer uma identidade é inerente ao ser humano, um mecanismo de auto-afirmação que é contraditório, já que é composto mutuamente pela diferença e pela semelhança, somos diferentes dos outros (estrangeiros), mas somos iguais aos que compõem a ‘nossa comunidade’ (em termos de nação: brasileiros). É através da diferença com relação ao outro que a idéia de unidade da nação se constrói. Assim, o carnaval/ samba constitui um elemento de diferenciação com relação ao outro, servindo como uma marca do ‘ser brasileiro’. (Delgado, Anna, 2012, p. 01)

E as crianças no samba? Existe relação/preocupação das crianças e as escolas de samba? E as crianças e sua necessidade de estabelecer uma identidade?





As redes de sociabilidade do samba contam com a presença das crianças desde o seu advento. Com a eclosão das escolas de samba, elas passam a ocupar lugares específicos como a ala das crianças, mas é na década de 80, com a profissionalização crescente nas escolas que as instituições passam a ter uma preocupação maior com a continuidade e a formação de uma mão de obra conectada com a tradição. Cria-se então as escolas de samba mirins⁴.

A cidade do Rio de Janeiro⁵, foi a primeira cidade a criar a primeira escola de samba mirim, denominada Império do Futuro, em 1983. A partir deste ano, outras escolas surgiram e passaram a se apresentarem no sambódromo, onde abriam o carnaval desde o ano de 1999, apresentando-se na sexta-feira de Carnaval. E contavam com um grande público. Durante os anos 2000, surge por algumas escolas, em mudar o dia do desfile para a terça-feira de carnaval. Com o surgimento da “nova série A, resultado da fusão dos grupos A e B, em 2013, fez com que os desfiles mirins passassem a desfilar na terça-feira de carnaval.

No entanto, pouco se observou qualitativamente as sociabilidades presentes nesse rico espaço de troca. Essas aproximações promovidas entre escolas de sambas mirins, escolas mães e as crianças, são suporte para uma participação social e política cada vez maior dos jovens sambistas, que tem nesses espaços a possibilidade do protagonismo, fazendo eco para outros

⁴ Escola de samba mirim é um tipo de agremiação recreativa e cultural, semelhante a uma escola de samba tradicional, mas voltada para crianças. Geralmente são ligadas a uma escola-mãe e costumam ter cunho social, a fim de ocupar as crianças com atividades sócios-culturais.

⁵ As escolas de samba mirins cariocas contam atualmente com duas ligas: LIESM (Liga Independente das Escolas de Samba Mirim) e a AESM-Rio (Associação das Escolas de Samba Mirim), no entanto todas desfilam no mesmo dia. Em nenhuma das duas ligas há competição, sendo que apenas os melhores em cada segmento são premiados.





espaços de atuação, não só como sujeitos e sambistas que são e que talvez serão, mas por quem já são enquanto cidadãos:

Como os outros grupos sociais, as crianças arranjam suas existências cotidianas com os meios que podem. Esses meios lhe são dados pelos dispositivos de socialização que lhes são impostos ou propostos. (JAVEAU, Claude, 2005, p. 386)

É nesse (re)arranjo que as crianças, buscando as brechas para exercer o seu protagonismo, agem inaugurando possibilidades, forjando dispositivos em sua potência criadora e inventiva, onde muitos adultos não vislumbrem perspectivas, alterações e subversões.

Foto 01: Protagonismo das crianças na bateria do
Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim
Aprendizes do Salgueiro



Fonte: <http://www.salgueiro.com.br/aprendizes-do-salgueiro/>





1. RESGATANDO MEMÓRIAS DA INFÂNCIA SALGUEIRENSE

Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas. E me encantei.

MANOEL DE BARROS

No final de 2019, em um evento realizado no Teatro Zienbinsky, na Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro, os atuais mestres de bateria da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, Gustavo e Guilherme davam uma entrevista, quando um pequeno trecho da conversa chamou a atenção: uma bossa de tamborins criada pelos integrantes da bateria da escola mirim da agremiação Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Aprendizes do Salgueiro foi executado no desfile oficial pela Furiosa, apelido da bateria G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro. No relato, ficou perceptível a evidência do protagonismo de crianças e jovens e sua interferência artística, a partir do olhar sensível e aberto a novas alternativas, dos ritmistas mais experientes da bateria adulta.

No ano 2000, mestre Gustavo era ainda um menino quando ouvia os ritmistas dos Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Aprendizes do Salgueiro inovarem com uma bossa, bastante inovadora e fora dos padrões de desenho de tamborim, dos ritmistas de mestre louro. Dois anos depois, integrantes da furiosa, atentos à criação no mundo das miudezas salgueirenses, não tiveram dúvidas em sugerir que o Salgueiro levasse para a avenida a bossa entoada pelas crianças, em suas invencionices primeiras nos tambores do samba e que casava tão bem com o difícil samba escolhido como hino da agremiação daquele 2002, ano em que a Acadêmicos do Salgueiro levou para a Marquês de Sapucaí o enredo “Asas de um sonho, viajando com o Salgueiro, o orgulho de ser brasileiro”. O trecho do samba dos compositores Leonel, Luizinho Professor, Serginho 20, Sidney Sã, Claudinho e Nêgo que recebeu a bossa foi o seguinte:





“Vou zuar,
Nem melhor e nem pior, amor
O Salgueiro vai eternizar
Vida e voo de um sonhador”

O samba, criticado à época do desfile, assim como o enredo escolhido, em tempos de enredos patrocinados de gosto duvidoso, ganhou um tempero a mais com a bossa da meninada. Quando as mesmas crianças “subiram” para a bateria mãe, ainda adolescentes, a troca foi ainda mais intensa e o jovem grupo não parou mais de criar possibilidades, como contou Gustavo no *Conversamba /2019*.

2. RELAÇÕES DE ALTERIDADE NAS AGREMIÇÕES MIRINS.

Nunca duvide que um pequeno grupo de cidadãos preocupados e comprometidos possa mudar o mundo; de fato é isso que o tem mudado.

MARGARET MEAD

Alteridade do latim *alteritas* é a compreensão que parte do pressuposto básico de que o ser humano social interatua e é interdependente do seu distinto. Logo, é a capacidade de se colocar no lugar do diferente nas trocas interpessoais. Relação com grupos de trabalho, grupos de família, entre outros. Assim, como muitos estudiosos, pesquisadores, antropólogos e cientistas sociais afirmam, a existência do “eu-individual” só é permitida mediante a interação com o outro, ou seja, o outro. Para Bakhtin (1927/1829) a alteridade é fundamento da identidade. Relação é a palavra-chave na proposta de Bakhtin. Eu apenas existo a partir





do Outro. “Mas é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e do contexto da situação social complexa em que aparece” (BAKHTIN, 1927 e 1929).

Seguindo este caminho, partiremos para os acontecimentos que nos fizeram pensar este ensaio. Situações como a acontecida na escola vermelha e branca da Tijuca, o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Aprendizes do Salgueiro, só são possíveis quando temos sujeitos que estão abertos e dispostos para perceber o outro, estabelecendo uma relação dialógica, em que o que se fala ou faz, impacta verdadeiramente as suas subjetividades e a de seu interlocutor, independente de gênero, idade ou qualquer outro fator de diferenciação:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, Jorge, 2018, p. 25)

Estar aberto aos novos acontecimentos e vivê-los no toque, no olhar, na escuta, no sentir, no arrepiar é o meio mais concreto para se adquirir uma confiança. Tais experiências encontradas nas escolas de samba mirins, e, principalmente pela Aprendizes, onde já passaram Dudu Nobre (cantor), Lucinha Nobre (porta-bandeira), Thiago Diogo (mestre de bateria), Zé Paulo Sierra (intérprete), quando crianças, entre outros, tem





formado não somente novos sambistas, mas, artistas repletos de bagagem, experiências, confiança, cheios de particularidades e principalmente brilho no olhar pelo o que fazem. De coração e com paixão. Interagindo com os outros segmentos, com a diretoria, com a comunidade em geral. Que vivem de fato e contribuem para o acontecimento da escola. Conferindo novos sentidos às práticas.

Podemos inferir que a particularidade das interações ocorridas entre as crianças está nos modos criativos e inovadores de como elas tratam as questões do cotidiano. Nas interações com seus pares, as crianças, ao se defrontarem com as determinações das instâncias de socialização, as práticas “adultocêntricas” e as regras e normas da estrutura, conseguem dar outro sentido à ordem estabelecida. Mais uma vez, essas interações envolvem divergências, contestações, aceitações e transgressões, mas é a partir desses embates pautados nos princípios difundidos pela sociedade que as crianças orientam suas ações e compõem algo diverso, acrescentando, interpretando e conferindo novos sentidos às práticas e aos discursos sociais”. (GOMES, Lisandra Ogg., 2015, p. 138)

Alteridade então, é muito mais que um conceito, é uma prática. Reconhecer que existem culturas diferentes e interagir com elas respeitando sua integridade. Nesta acepção, o reconhecimento da alteridade é a primeira ação para construir-se uma sociedade mais justa, respeitosa e democrática. E as escolas mirins se colocam neste lugar facilmente lindamente. Sendo os desfiles dessas escolas não competitivo, não tendo uma escola campeã, mas, todas saem e terminam como vencedoras. Teriam então as escolas do grupo especial e dos outros grupos a aprenderem algo com as escolas mirins?





3. ESCUTEM OS TAMBORES DAS CRIANÇAS

Quer ser feliz? Observe as crianças.

ALOC OLIVEIRA

A história contada pelos jovens mestres salgueirenses nos remete a conhecida história dos Ibejis, orixá com representação dupla. Por serem crianças, são relacionados a tudo que se inicia e brota, como a nascente de um rio, o nascimento dos seres humanos, o germinar das plantas. Também são capazes de desfazer o trabalho de outros, mas de produzir o que ninguém pode desfazer o que os Ibejis fizeram. São divindades gêmeas, sendo costumeiramente sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião.

Em uma das histórias míticas mais conhecidas sobre os Ibejis, filhos de Xangô e Iansã que foram abandonados e, em seguida, adotados por Oxum, Orunmilá consulta o oráculo de Ifá que diz que só os Ibejis são capazes de deter Iku, a morte, que assombrava os humanos. O recurso dos gêmeos para driblar a morte foi o toque insistente do tambor. Com a força mágica do tambor, os Ibejis salvaram o homem da morte.

Dentro deste contexto, trazemos este salvamento, como forma de ilustrar o que ainda se tem vivo, pulsante, forte, intenso na relação das crianças com o mundo. Só os Ibejis eram capazes de deter Iku, a tal morte com o toque do tambor. Onde estaria em pleno 2021, depois de tempos sombrios no samba a força capaz de reinventar, refazer, repensar, salvar o samba que agoniza? Chegou a hora das crianças serem vistas, ouvidas e lembradas. Com mais força para protagonizar travessias. Inventar na avenida. Criar novas existências.





A tríade de moleques nos lembra que tocar o tambor da invocação do ser criança é também reivindicar a vida como primado das travessias do tempo. Ser moleque vadio, inventivo, brincante é estar disponível para o mundo tomado pela força radical da existência: a vida. (RUFINO E SIMAS, 2019, p. 50)

Mesmo as escolas de samba seguindo reexistindo enquanto significativos espaços de resistência cultural, construindo práticas identitárias, antirracistas, abertas à diversidade e em constante comunicação com as comunidades oprimidas e assombradas pela militarização violenta e constante em seus territórios, precisam mais ainda deixar ecoar das crianças o som que vem de seus corações. As crianças são mais fortes para resistirem. Já que viram seus mestres sobreviverem e lutarem. Conhecem e reconhecem os valores da história e que são passados de geração por geração. Um exemplo é o enredo histórico e nacionalista de 2020 do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Aprendizes do Salgueiro denominado “No Aprendizes do Salgueiro Tijucano é Cajuti” (Foto 02), que apresenta a resistência em forma de arte em desfilarm.

Sobre esse espaço diferenciado de resistência apresentado pelos mirins e que o samba os proporcionam ocupar, diferente e longe dos celulares, computadores e tablets, Muniz Sodré explica que “O samba é o meio, o lugar de uma troca social. De expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural”. (SODRÉ, 1998, p.59). As escolas de samba mirins, testemunham não só o poderio artístico das crianças, mas organizacional e intelectual. Na medida que proporcionam as crianças além de passar pelas fazes de produção do espetáculo, se apresentarem aprendendo com seus mestres que desfilam nas escolas mães.





Mestres, mais do que espelhos, são parceria nas autorias dos jovens sambistas que participam ativamente das construções de seus desfiles e da vida em comunidade. Ainda que diversos em muitos aspectos dos adultos, não só em sua natureza, mas em algumas funções sociais, as crianças não estão impedidas de exercer a sua participação na sociedade e influenciar, inclusive os adultos. Rufino e Simas reforçam que nas crianças é notória a “Existência de síncope, imprevisibilidade, possibilidade, potência criativa que concretiza no tempo do agora as realizações inimagináveis, pois são dotados de olhar de encanto”. (RUFINO E SIMAS, 2019, p. 14 e 15). Escutar o que dizem as crianças, com suas vozes ou seus tambores é uma chave para abrir portas e encontrar novos caminhos de protagonismo no mundo do carnaval.

Foto 02: Logo do enredo do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Mirim Aprendizes do Salgueiro 2020.



Fonte: <http://www.salgueiro.com.br/aprendizes-do-salgueiro/>





REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo, Paz e Terra, 2011.

BAKHTIN, M. (1927) *Freudism*. Nova York: Academic Press, 1976.

_____. (1926) *Le discours dans la vie et dans la poésie*. In: TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981

_____. (VOLOCHÍNOV) (1929) *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

DELGADO, Anna Karenina Chaves. **O Carnaval como elemento identitário e atrativo turístico: análise do projeto folia de rua em João Pessoa (PB)**. *CULTUR*, ano 06 – nº 04 – Out/2012. www.uesc.br/revistas/culturaeturismo .

GOMES, Lisandra Ogg., REIS, Magali dos. (orgs.). **Infância: sociologia e sociedade**. São Paulo: Edições Levana / Attar Editoria, 2015

JAVEAU, Claude. **Crianças, infância(s), crianças: que objetivo dar a uma ciência social da infância?** In: *Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação / Centro de Estudos Educação e Sociedade – Vol. 26, Mai./Ago. – 2005*

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LOPES, Carla Machado. **Entre educação e espetáculo: escolas de samba mirins no Rio de Janeiro**. 2019. UERJ, Rio de Janeiro (Tese de doutorado em Artes)

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Flecha no tempo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019





SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Presidência da República Casa Civil. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm#:~:text=Art.%202%C2%BA%20Considera%2Dse%20crian%C3%A7a,e%20um%20anos%20de%20idade. Acessado em 21 de setembro de 2020.





A EVOLUÇÃO DO PASSISTA MASCULINO NA PERSPECTIVA DE VALCI PELÉ, UM “OPERÁRIO DO CARNAVAL”

THE EVOLUTION OF THE MALE PASSISTABY THE
PERSPECTIVE OF A “CARNIVAL WORKER”: VALCI PELÉ

Viviane de Sousa PEREIRA¹

Wallace Araujo de OLIVEIRA²

¹ Graduada em Letras (Inglês, Português, Literaturas) e em Secretariado Executivo Trilíngue (Universidade Estácio de Sá); Pós-graduada em Tradução de Inglês e em Ensino de Língua Inglesa (Universidade Estácio de Sá); Pós-graduanda em Figurino e Carnaval (Universidade Veiga de Almeida); Membro do Observatório de Carnaval (OBCAR-UFRJ). E-mail: vivisousailha@gmail.com

² Mestre e Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGPS-UERJ); Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Turismólogo pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); Docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Educação Patrimonial no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN); Membro do Observatório de Carnaval (OBCAR-UFRJ). E-mail: wallacearaujo1982@hotmail.com





RESUMO

Este estudo teve por objetivo compreender a evolução do papel social e cultural do passista masculino no carnaval do Rio de Janeiro, nos últimos 40 anos, a partir do relato de Valci Pelé, referência do carnaval carioca. De abordagem qualitativa, o método de entrevista empregado buscou articular uma base teórica à notoriedade da experiência do entrevistado. Entendemos o presente estudo como uma contribuição para o diálogo ampliado entre o cenário acadêmico e o cenário do carnaval, bem como para a valorização da figura do passista masculino.

PALAVRAS-CHAVE

carnaval; passista masculino; dança; Valci Pelé.

ABSTRACT

This research aimed to comprehend the evolution of the social and cultural role of the malepassista in Rio de Janeiro's carnival in the last 40 years, though the view of Valci Pelé, a reference in Rio's carnival. From a qualitative approach, the used interview method tried to articulate a theoretical basis to the notoriety interviewee's experience. We understand the present paper as a contribution to the expanded dialogue between the academic scenario and the scenario of the carnival, as well as to the appreciation of the male passistafigure.

KEYWORDS

carnival; male passista; dance; Valci Pelé.





INTRODUÇÃO

Tudo que é vivo transforma-se constantemente. Ao longo de nossa existência, experimentamos a transformação vividamente, e ela se torna tão mais célere quanto avançam as tecnologias. Com o carnaval e as escolas de samba não poderia ser diferente, já que são instituições vivas, transformadas constantemente pela maneira de pensar, pelo modo de agir e de se comportar dos seus idealizadores e integrantes.

São diversos os motivos que levam as escolas de samba a se transformarem segundo exigências econômicas, estruturais, culturais, sociais, midiáticas, entre outros. No sentido de assimilar essas transformações no íntimo das escolas de samba, com o presente estudo adentramos um tradicional segmento das agremiações: a ala de passistas. Com o enfoque no gênero masculino, buscamos analisar as mudanças ocorridas dentro de um período de quarenta anos (1980 a 2020).

O carnaval é a maior festa popular brasileira e, a céu aberto, a maior do mundo. No Brasil, é comemorado em todo o país, de acordo com tradições e costumes de cada região. No Rio de Janeiro, o ritmo imperante nos festejos carnavalescos é o samba; aliás, esse é o ritmo mais representativo do Brasil. Oriundo da mistura de ritmos africanos e europeus, sua origem no estado data do final do século XIX. Sua importância implicou o registro das matrizes do samba do Rio de Janeiro, em 2007, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tornando-o oficialmente Patrimônio Cultural.

O samba carioca possui derivações como samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo, e cada procedência possui sua forma peculiar de dança. A dança do samba não possui passos formais, coreografias fixas e nominadas.





Conforme exposto no Dossiê Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, “Pode-se dizer que o samba é a expressão maior do corpo do sambista. É a resposta livre de sua alma à provocação do ritmo e à energia vibrante dos instrumentos de percussão” (IPHAN, 2007, p. 81).

Em se tratando de dançar o samba, há um grupo de praticantes que detêm o domínio dessa arte denominada como “samba no pé”: são os passistas, integrantes das agremiações, que existem nas escolas de samba desde o seu surgimento.

1. MALANDROS E PASSISTAS: QUEM SÃO?

Além da mulata, um dos representantes mais emblemáticos do samba é o malandro. A figura de chapéu de palha, terno branco impecável, camisa listrada e sapato lustrado caminha gingando e traz no modo de falar a imagem do samba. Mas quem é essa figura tão presente em canções, shows, peças teatrais, literaturas e na memória popular?

No início do século XX, com o movimento de modernização do Centro da Cidade do Rio de Janeiro, houve a expulsão da população pobre dessa região para as periferias. Foram surgindo os malandros, boêmios, em geral, mestiços e negros que transitavam entre as comunidades e o Centro. Adeptos de jogatina, cafetões, marginais, trabalhadores, não há definição precisa e generalizada das atividades dos lendários sambistas.

Segundo Matos (1982), a figura do malandro surgiu como forma de resistência ao descaso de um governo que, disposto a mudar as características da cidade, remodelando a arquitetura e embranquecendo a população, desprezou os cidadãos pobres e passou a oferecer a estes subempregos em condições próximas à abolida escravidão. As autoridades não ofereciam





condições dignas de trabalho para essa população, que, muitas vezes, resistia às condições impostas e ganhava a vida na ilegalidade.

O samba era o ritmo característico desses insurgentes, mas também forma de expressão dos que compunham e cantavam o ritmo nos botequins da cidade, durante as madrugadas. Alguns faziam dessa atividade meios de se conseguir renda extra. Pelo fato de o ritmo ser criado e praticado por uma camada social desprezada, as atividades que o envolviam eram vistas pelas elites como vadiagem. Todavia, em sua comunidade, os malandros sambistas eram respeitados e reconhecidos.

Na propagação das canções de samba através do rádio, o ritmo caiu no gosto popular. Chegaram às residências o vocabulário, a realidade do morro e o modo de vida da malandragem. O ritmo começou a ganhar a simpatia de todos. Entretanto, a censurana era de Getúlio Vargas tornou a boemia malvista e a figura do malandro passou a significar desordem. Neste contexto, o malandro foi obrigado a ceder ao sistema imposto, se encaixando à política trabalhista exigida, ainda que muitas vezes, de forma ilícita.

Essa remodelação é percebida na obra escrita por Chico Buarque, *Ópera do malandro*, de 1978. Na peça teatral, é apresentado o retrato do novo malandro da década de 40, que se aproveita dos benefícios concedidos pelo Estado para mascarar as atividades econômicas de caráter questionável. Ao longo das adaptações, o antigo malandro — cuja malemolência, trejeitos e aparência impecável inspiraram até Walt Disney na criação do personagem Zé Carioca — tornou-se uma figura mítica das escolas de samba do carnaval carioca, representada pelos passistas masculinos.

No *Dicionário da História Social do Samba* (LOPES & SIMAS, 2015), o termo “passista” se refere a homens e mulheres que desempenham a





dança do samba, e foi definido na década de 1960 em alusão àqueles que sambavam como que fazendo malabarismos com o corpo e acrobacias com o pandeiro: “Começaram a se destacar nas escolas grupos de ritmistas-passistas acrobatas. Tocando pandeiros e outros instrumentos leves, eles incluíam, em suas performances, figurações acrobáticas” (p. 214).

De acordo com Hélio Rainho (2020), “pra ‘dançar o samba’ é preciso entrar na roda. Pra ‘ser passista’ é preciso entrar em cena. Faça-se, pois, a distinção”.

Dizer que os passistas “dançam o samba” é uma definição deveras primitiva: o samba o país inteiro dança, e ninguém o faz com o garbo, a malemolência, a magia, os trejeitos que os passistas têm! A dança dos passistas é um fenômeno complexo da arte brasileira, que envolve performance, indumentária, improviso, vocação, técnica, domínio do corpo e um elo transcendental com raízes culturais e legados africanistas que contam a história e a vida social de nosso povo. (RAINHO, 2020).

Com o passar do tempo, os detentores do “samba no pé” se firmaram nos desfiles das escolas de samba. Apesar de não pontuarem, tornaram-se presença significativa e, segundo observações realizadas dos desfiles televisionados, o pequeno grupo começou a crescer e a ser organizado em ala a partir dos anos 80 — hoje em dia, ela comporta de 80 a 150 integrantes. Com o novo formato, surgiu a figura do coordenador de passistas, aquele que gerencia todos os assuntos ligados a este segmento nas agremiações.

2. VALCI PELÉ: PERCEPÇÕES DE UM “OPERÁRIO DO CARNAVAL”

Buscando identificar as variantes ocorridas da década de 1980 até o ano de 2020, dentro do segmento de passistas masculinos, foi realizada uma entrevista entre os dias 06 de julho e 15 de agosto de 2020, por meio do





aplicativo WhatsApp, com o autodeclarado “operário do carnaval”, Valci Lima, conhecido como “Valci Pelé”. Utilizamos o método de linha de investigação por entrevistas narrativas (BAUER & GASKELL, 2015) para a busca de dados. O entrevistado, em sua trajetória no samba, se conecta à própria história dos passistas desde o fim da década de 1980 até os dias atuais.

A importância de Valci para os passistas de escola de samba é tal que uma Lei Municipal, a de N.º 4462/02³, que define o dia 19 de janeiro como o Dia do Passista, foi promulgada pelo vereador José Carlos Rego em sua homenagem. Sua chegada ao universo do samba ocorreu em 1987, quando iniciou seu trabalho como chapeleiro no ateliê da G.R.E.S. Tradição e desfilou, pela primeira vez, em ala coreografada.

Levado para desfilhar como passista pela madrinha Nega Pelé (passista veterana da Portela), tornou-se coordenador de alas de passista na Caprichosos de Pilares e na Portela, onde realizou seu trabalho por mais de 20 anos. Também foi coreógrafo da comissão de frente da Filhos da Águia — escola mirim da Portela — e coreografou alas nas agremiações Portela, Caprichosos de Pilares e Cubango. Contudo, ainda participou de duas comissões de frente na Portela e de uma na Caprichosos de Pilares.

Fundou em 2001, com Nilce Fran, o Instituto de Cultura e Cidadania Primeiro Passo (ICCPP), que insere a cultura do samba e do carnaval no cotidiano de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. “As atividades do ICCPP são direcionadas a formar cidadãos com resgate social e dar um caminho através da arte; possibilitar de algum modo, para quem quiser, uma luz para a profissionalização”, diz Valci (2020).

³ Popularmente chamada de “Lei Valci Pelé”, esta lei foi revogada e inserida na consolidação municipal de eventos e datas comemorativas da cidade do Rio de Janeiro - Lei 5146/10, §1º, III.





Sou um autodidata, observador e pesquisador. A minha formação é na luta diária, com as histórias de cada aluno. Elas me fazem crescer e ser resiliente diante de cada problema. Acredito que seja pela educação que podemos transformar o mundo. Escolhi a arte como meio dessa transformação. (Valci Pelé, 2020)

Consolidando sua função de educador, em 2018, Valci lançou o livro infantil *Passo dos Sonhos* (Gramma Editora), que trata da importância do carnaval enquanto cultura popular, além de abordar temas como cidadania e respeito ao meio ambiente. A obra apresenta, ainda, os principais pontos turísticos e históricos do Rio de Janeiro, utilizando uma linguagem lúdica, para que seja facilmente incorporada em instituições de ensino públicas e privadas. A Escola Municipal Afrânio Peixoto (Andaraí, RJ) utilizou a obra para promover entre os alunos um estudo sobre carnaval e sustentabilidade. A missão de Valcitranscende, assim, a função de coreógrafo, alcançando outros âmbitos sociais.

Fiquei profundamente feliz! É como ver um filho caminhando por conta própria. É uma grande satisfação ver *Passo dos Sonhos* dar início à função de conscientizar, promover cidadania e mostrar que todos os sonhos são possíveis quando resolvemos dar o primeiro passo. Sinto gratidão porque estou contribuindo para nossa sociedade ser mais justa, produzindo oportunidades, principalmente para crianças. Educação é o único caminho a ser seguido. Minha felicidade cresce quando vejo que alunos da rede municipal passam a ter conhecimento do verdadeiro sentido do carnaval. Uma festa, porém, cultura. As crianças podem vivenciar, além da alegria, o sentimento de solidariedade, comprometimento com nossa cidade e o zelo com o meio ambiente. (Valci Pelé, 08/11/2019)

Valci lançará em 2021 o *Manual da Dança do Samba*, no qual serão apresentados os passos em execução, ilustrados com fotos e acompanhados de seus significados. Há dois anos, atua como coordenador da ala de passistas





da Unidos do Viradouro e como diretor responsável pela concepção artística e pelas coreografias do espetáculo *ViraShow*, realizado durante as finais da escolha do samba-enredo da agremiação. Em paralelo, também será o coreógrafo da comissão de frente da Unidos da Ponte em 2021.

Segundo Valci, há dois tipos de passista: os que possuem presença de palco, noção de espaço e conhecimento corporal para apresentações (não necessariamente exímios sambistas do samba rasgado⁴), denominados “passistas-show”; e os que sambam na quadra e assumem um compromisso de ensaios e desfiles com suas agremiações.

“Passista show” é o passista que reúne a capacidade técnica do samba/dança e a desenvoltura no palco. Alguns têm facilidade e se desenvolvem, pois têm talento, outros estão só com a perspectiva de desfilar. (Valci Pelé, 2020)

Com relação aos passistas masculinos, a profissionalização de sua posição tornou-os conhecidos como “malandros”, como destaca o entrevistado: “para os homens, pode ser o malandro ou apenas um passista que consiga a técnica de dança com a expressão corporal que exige o personagem malandro”. As mudanças seguiram a demanda das transições do carnaval e do mercado de shows. Nos anos 80 era necessário “sambar de fato” para fazer parte da ala e desfilar; e as exigências abrangiam frequência nos ensaios, participação das atividades da instituição e disciplina.

⁴ Segundo Valci, “É o samba que consiste no aprendizado dos módulos “Miudinho e Traçado”, exigindo muito mais que horas de treinamentos, que só a criatividade é capaz de explicar. Este constante aprendizado, para o qual nem sempre achamos necessário nos preparar, requer talento e saber misturar me doses certas, força e sensibilidade” (2020).





Perguntados sobre as mudanças na organização e posicionamento da ala de passistas nos desfiles, Valci afirma que, na década de 80, os passistas eram setorizados, mas esse formato foi sendo modificado de acordo com as necessidades e novos modelos de apresentação. A Unidos de Vila Isabel, nos anos 90 — quando as alas já eram compostas por grande número de pessoas —, criou uma ala diferenciada, cujas características se assemelhavam aos antigos agrupamentos de passistas durante o desfile.

Na década de 90, tive a honra de ser agraciado com o Prêmio Estandarte de Ouro em 1999, pertencia a uma ala show formada somente com (06) passistas pelo G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel. Tínhamos mais liberdade de evoluir espalhados em grupos ou acompanhados de cabrochas (Mulatas). (Valci Pelé, 2020).

Quanto ao posicionamento da ala de passistas dentre os segmentos das escolas, Valci aponta que a organização se dá pelas características próprias do desfile. Porém, ele tecnicamente prefere a ala posicionada à frente da bateria, ao contrário do que muitas agremiações costumam fazer: elas tendem a utilizar a experiência destes componentes para realizar o recuo de bateria, posicionando-os atrás dos ritmistas. Segundo ele, a diferenciação ao longo dos anos aconteceu conforme a demanda do carnaval.

A influência dos carros alegóricos quando se tornaram grandes e verticalizados (a partir da “Era Joãozinho Trinta”) passou a mesclar, na análise de Valci, os destaques de luxo com as mulatas situadas à frente. Nos anos 90, esse espaço passou a ser ocupado por personalidades ou por mulatas que viraram musas, permanecendo assim até os dias atuais.





3. OS RISCADOS DA FUNÇÃO

No que tange às transposições na forma de dançar, nos shows e nos desfiles, Valci admite uma mudança natural durante as últimas décadas que acompanhou os novos tempos. Por ser uma atividade física, a dança requer um trabalho com o corpo para melhor realização da técnica. Para isso, utiliza-se da psicomotricidade, de valências físicas e de outras abordagens. Contudo, nos desfiles — diz Valci —, dada sua natureza coletiva, a técnica se tornou uma raridade. Nos shows, por outro lado, a exigência tornou-se maior.

Embora a improvisação caracterize o movimento dos passistas, a ele incorporam-se cada vez mais as coreografias, numa tendência progressiva de profissionalização — nota Valci —, sem que se percam, contudo, os chamados “Fundamentos da Dança do Samba”. Ele considera que o mais difícil é conciliar os fundamentos com essa profissionalização sem que se perca a identidade.

Questionado sobre as variadas formas de dançar dos passistas, muitas das quais transgridem o “típico masculino”, Valci responde que as alas possuem coordenações livres para imprimir sua forma de trabalho e seus critérios. Ele, contudo, vê importância na distinção dos diferentes papéis representados no samba e nas demais danças.

Sei que sou rotulado de tradicional. Mas a Dança do Samba tem seus fundamentos e sua técnica feminina e masculina. Cada um dança do jeito que quiser e como quiser, mas quando estamos nos apresentando, em nome de uma instituição, a dança do Passista Feminino é uma, a do Passista Masculino é outra, e se completam. Assim se faz em outras modalidades de dança: Ballet; Dança Urbana etc. (Valci Pelé, 2020)

No “Mundo do Samba” também há preconceito, como em todas as áreas e lugares:





São os mesmos preconceitos que qualquer preto sofre em um trabalho, espaço público, na sociedade em geral. As meninas são confundidas como objeto de uso sexual. A Dança do Samba é sensual, e não vulgar, e isto não significa que é um motivo para uma ação de assédio. No caso dos homens, há o preconceito quanto à orientação sexual, mas, num nível mais tolerável. Há muitos profissionais de diversas orientações sexuais que têm, nas escolas de samba, um amplo mercado de trabalho. São pessoas talentosas, que em outras empresas não seriam tão valorizadas. (Valci Pelé, 2020)

É perceptível a comutação realizada na indumentária de apresentação para shows, assim como nas fantasias de desfiles durante essas décadas, tanto no modelo quanto no material utilizado para confecção. Na observação de acervo de desfiles dos anos 80, os rapazes usavam, em sua maioria, camisa e calça. Alguns levavam, no máximo, pandeiros. Era uma roupa simples, mais próxima à vestimenta do malandro tradicional.

Com o passar dos anos, a fantasia foi se tornando cada vez mais elaborada, com enfeites, brilhos, chapéus enormes e até esplendores. Muitas vezes, eram confeccionadas roupas que atrapalhavam muito a performance do passista, o qual precisa de roupas leves que ofereçam liberdade nos movimentos. As agremiações passaram a dar às alas de passistas um caráter comum, como alas comerciais⁵.

Valci informa que o material da indumentária, assim como o corpo dos passistas, muda por uma necessidade do mercado, dos shows e das coreografias. Ele defende a liberdade de movimento, dizendo que quanto mais leve o material, melhor. Explica que hoje em dia, muitos carnavalescos

⁵ Alas cujas fantasias são comercializadas, retirando do comprador a obrigação do comparecimento aos ensaios e a outros compromissos com a agremiação.





conseguem perceber que, além de ser uma bela fantasia, a roupa de passistas precisa ser funcional.

Para ingressar na ala de passistas, o interessado precisa se inscrever e participar de uma seleção. Cada escola de samba faz a seleção de uma forma: alguns organizam um evento só para os testes, outras fazem os testes dentro da agenda de ensaios. Porém, há passistas que são convidados pelos coordenadores de alas. Depois que o sambista se torna integrante, ele precisa frequentar os ensaios, que ocorrem duas vezes por semana.

As exigências mudaram ao longo dos anos. Valci inclui, em sua avaliação, o comportamento e a identidade com a escola. No período de preparação para o Carnaval, a responsabilidade com o material (fantasias, elementos cenográficos) que a escola fornece é primordial. Para um bom preparo físico, solicitou a Viradouro o acesso a uma academia de ginástica pelos passistas. “Tudo isso se reflete em um bom desempenho no desfile e no Espetáculo *ViraShow*, que realizei nessas duas finais de samba”.

Confirmando o exercício da função, Valci criou o “*Juramento do Passista*”. É uma iniciativa para o reconhecimento da classe, cuja elaboração, nas palavras de Valci, é “para ser uma afirmação que consolide a valorização da nossa profissão. Essa afirmação tem que partir de dentro de nós. Isso simboliza um compromisso do passista com a arte da dança do samba. Quando nos valorizamos, a luta fica mais verdadeira”.

JURAMENTO DO PASSISTA:

Juro... nunca desistir da dança do samba, mesmo com toda a pressão, todas as tristezas, todo o cansaço e desilusão. Juro sambar atrás dos meus sonhos, sambar à frente dos meus desafios e permanecer firme e forte até a dispersão. Juro não perder a esperança de fazer o passo “tesoura” e ficar no ar sempre um centímetro acima do último salto. Juro sapatear na diagonal e no centro, e tentar manter o equilíbrio mesmo





quando o vento mais forte estiver por chegar. Juro segurar as lágrimas e sorrir mesmo que o enredo da minha vida esteja sem empolgação, pois o samba dançado é minha inspiração. Juro permanecer no palco de asfalto, mesmo com muitos calos e poucos expectadores, pois não existe dor naquilo que amamos fazer. Juro ser fiel ao sentimento que permanece desde sempre no meu coração, ser fiel à minha vontade e ao meu sonho... Juro ser fiel e não desistir daquilo que respiro e simplesmente inspiro por jamais deixar sair. Juro não jogar tudo pro alto, quando a vontade parecer escapar... pois esperarei e ela reaparecerá com a maior das intensidades... Juro amar, juro riscar o chão de poesias. e se preciso jurar: Juro ser assistente sempre! (Valci Pelé, 2011)

Quanto às oportunidades de trabalho, algumas mudanças foram percebidas, mas ainda são muito poucas. Com a internet, as pessoas em geral ganharam um espaço maior para conseguir notoriedade. Dessa forma, há divulgação ampliada de seus trabalhos, o que reflete um aumento da demanda. “Tudo vai se profissionalizando e contribuindo para a valorização de todos os artistas do Carnaval. Além disso, as redes sociais, hoje, ampliaram os contatos. No passado, era apenas paixão pela cultura” (Valci Pelé, 2020).

Há outros profissionais no mundo do samba que têm esse reconhecimento, mas para os assistentes ainda há um longo caminho a percorrer para uma justa valorização profissional. São poucos os que conseguem viver da arte da dança do samba. “Estamos ainda muito longe do reconhecimento profissional. Vivemos sem luxo, somos literalmente operários da dança. O meu universo não é como o da maioria, que pensa em viver da sua arte”. Para Valci, o termo “operário da dança” faz uma alusão ao dedicado trabalhador de uma fábrica, que se esmera para realizar o trabalho do qual se orgulha.

O que é um operário numa fábrica? É o elemento, talvez, que trabalha intensamente para ver seu produto, que se esforça a cada dia com foco e que não pode perder tempo na execução de suas tarefas. Tudo





tem que ser feito com disciplina, determinação e entrega para ver seu produto final realizado. Muitas das vezes olhamos um belo Carro Alegórico, feito por operários, às vezes esquecidos, mas que são fundamentais no processo. É assim que me coloco à disposição do samba. O Carnaval é nosso produto final e fico muito feliz em saber que trabalho para que esse espetáculo se realize. (Valci Pelé, 2020)

O caminho para o reconhecimento e a valorização da classe de passistas já está sendo traçado e percorrido por operários como Valci Pelé. Ele promove debates e reflexões sobre a obrigatoriedade da ala de passistas nos desfiles das escolas de samba e pretende se reunir com os dirigentes da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) para levar este tema à discussão.

Vejo o meu segmento com muita força motriz que atrai público para as quadras das escolas. Realizamos shows, captamos rendimentos para nossas agremiações e, acima de tudo, estamos espalhando pelo mundo ensinamentos desta arte do passista... Temos este reconhecimento pelas comunidades, mas na grande festa de todos os sambistas, o nosso segmento não tem este reconhecimento, sendo necessário que seja dado o devido valor aos nossos Passistas. A obrigatoriedade de nosso segmento no Regulamento da LIESA nos daria reconhecimento, segurança e proteção à Dança do Samba, que é fundamental como a música e a bateria... A obrigatoriedade nos dá a certeza de preservar este fundamento como tantos outros do desfile. (Valci Pelé, 15/03/2019)

CONCLUSÃO

As transformações são inevitáveis em qualquer existência e as escolas de samba, ainda que reconhecidas como meio de resistência, são instituições cujos integrantes precisam de adaptação para garantir a própria sobrevivência.





Na esfera da ala de passistas masculinos, as mudanças trazem variações em diversos sentidos, como os que observamos nas declarações de Valci Pelé.

Na analogia de se pensar o passista como um operário do samba, o intenso trabalho desses artistas do carnaval traz os que se colocam à disposição para realizar a grande festa, aqueles que são fundamentais para as agremiações, mas nem sempre recebem o devido reconhecimento. Por mais que se risque um chão de poesias dentro e fora das quadras e avenidas, todo esforço precisa ser considerado e valorizado na medida em que esse capital humano traz sua paixão na função.

Assim, ainda que não pontuada, esta ala é uma fração imprescindível em qualquer escola, visto que leva a expressão do samba traduzido nos corpos dos passistas por meio da dança. Seus movimentos reivindicam a valorização de quem investiu seu corpo e sua alma em muito preparo, contribuindo grandiosamente para dar a esta festa a importância e a dimensão que ela tem.

REFERÊNCIAS

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília, DF: Iphan/Minc, 2007. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Ópera do malandro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.





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

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs). Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Tradução Pedrinho Guareschi. 13. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

RAINHO, Hélio. Dia dos Passistas: a arte essencialmente singular. SRZD, 2020. Disponível em <https://www.srzd.com/colunas/helio-rainho/dia-dos-passistas/>. Acesso em 16 de jun. de 2020

REDAÇÃO SRZD. Valci Pelé promove cortejo celebrando o Dia do Passista. SRZD, 2017. Disponível em <http://abre.ai/brVk>. Acesso em 15 de ago. de 2020.

REGO, José Carlos. Dança do Samba - Exercício do Prazer. Rio de Janeiro: Aldeia/Imprensa Oficial RJ, 1996

VALCI PELÉ. O Passo dos Sonhos. Rio de Janeiro:Gramma, 2018

VALCI PELÉ. Entrevista concedida a Viviane de Sousa Pereira. Rio de Janeiro, 06 de julho a 15 de agosto de 2020.

VALCI PELÉ. Instagram, perfil “@valci_pele”: 08/11/2019.Link de acesso: <https://www.instagram.com/p/B4mwocJHsq3/?igshid=1ogic8g7a4p9j>. Acesso em 15 de ago. de 2020.

VALCI PELÉ. Instagram, perfil “@valci_pele”: 11/03/2020.Link de acesso: https://www.instagram.com/p/B9mR66_H8sO/?igshid=ml6tocow87i9. Acesso em 15 de ago. de 2020.





A ABOLIÇÃO DA ESCRAVIDÃO EM TRÊS ATOS
REALIDADE OU ILUSÃO, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?!

THE ABOLITION OF SLAVERY IN THREE ACTS:
REALITY OR ILLUSION, IS SLAVERY EXTINCT ?!

Rafael Pereira GUEDES*





RESUMO

O presente artigo analisa três sambas-enredos que abordaram a abolição da escravidão em diferentes momentos. O primeiro em 1968, a composição da Unidos de Lucas denominada de “*História do Negro no Brasil*”, a segunda em 1988, “*Cem anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão?*” da Estação Primeira de Mangueira e por último, a obra da Paraíso do Tuiuti, “*Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?*” de 2018. A opção por esses três sambas-enredos entre outras possibilidades ocorreu pelos seguintes fatores. Primeiro pela expressividade das letras das músicas, e seus alcances midiáticos, visto que são reconhecidos como obras de grande qualidade e aceitação. Um outro ponto são os momentos em que foram apresentadas, em datas consideradas “redondas”, ou seja, entre as principais efemérides dos respectivos anos de 1968, 1988 e 2018, se destacavam a abolição da escravidão. Dessa forma, busco analisar como os compositores dos três sambas interpretaram o acontecimento histórico de 1888, como analisaram a construção do movimento abolicionista e como nessas diferentes temporalidades, se apresentaram e/ou influenciaram as obras. Assim sendo, a partir dessas análises, indico a utilização como ferramenta didática direcionada ao ensino básico de História.

PALAVRAS-CHAVE

abolição; samba-enredo; escravidão; negritude;

ABSTRACT

This article analyzes three sambas that approached the abolition of slavery at different times. The first in 1968, the composition of Unidos de Lucas called





“História do Negro no Brasil”, the second in 1988, “Cem anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão?” from the Estação Primeira de Mangueira and finally, the work of Paraíso do Tuiuti, “Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?” from 2018. The option for these three sambas-redos among other possibilities occurred due to the following factors. First, the expressiveness of the lyrics, and their media coverage, since they are recognized as works of great quality and acceptance. Another point are the moments in which they were presented, on dates considered “round”, i.e., among the main events of the respective years of 1968, 1988 and 2018, the abolition of slavery was highlighted. Thus, I seek to analyze how the composers of the three sambas interpreted the historical event of 1888, how they analyzed the construction of the abolitionist movement, and how in these different temporalities they presented themselves and/or influenced the works. Thus, based on these analyses, I indicate the use as a didactic tool directed at the basic teaching of History.

WORDKEYS

abolition; samba-enredo; slavery; blackness;

INTRODUÇÃO

O ensino de História apresenta uma série de objetivos e funções sociais, entre elas a de almejar a “*valorização, democratização e correção das desigualdades históricas na sociedade brasileira*” (MATTOS; ABREU, 2008). Essa perspectiva é reafirmada pela “Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana”, aprovados pelo Conselho Nacional de Educação (CNE) em março de 2004 e homologados pelo Ministério da





Educação (MEC) em junho do mesmo ano. Dessa forma, um dos assuntos mais pertinentes na realidade do ensino básico brasileiro é a discussão referente às identidades étnico-raciais, assim como seus desdobramentos, como a ideia de pertencimento e reconhecimento da negritude, aspectos do racismo, da segregação sócio-racial e decolonidade.

Aliado a isso, percebi ao longo da minha trajetória docente, o quanto a utilização de músicas como recurso didático colabora com uma melhor compreensão e entendimento de conteúdos programáticos. Dentre as diferentes opções de músicas e gêneros musicais que podem e são utilizadas, o gênero samba-enredo se destaca pelas suas origens e identificação com comunidades majoritariamente negras e/ou afrodescendentes. As escolas de sambas, estimuladoras e promotoras das composições desse tipo, se enquadram como espaços de socialização negra desde as suas origens, e mesmo com as transformações inerentes da sociedade, ainda se percebe uma identificação fortemente associada ao povo negro.

Assim sendo, a questão central desse artigo se baseia na análise de três sambas-enredos que trataram a abolição da escravidão. Dentre as obras, da Unidos de Lucas em 1968, intitulada “*História do Negro no Brasil*”, conhecido popularmente como “*Sublime Pergaminho*”, “*Cem anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão?*” da Estação Primeira de Mangueira, em 1988, e por último, a composição da Paraíso do Tuiuti, “*Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?*” de 2018. Como se trata de um universo bastante amplo, o meu recorte se baseou em aspectos subjetivos como a expressividade das letras das músicas, e seus alcances midiáticos, a capacidade de análise e desenvolvimento de abordagens pedagógicas, além do momento em que foram apresentadas, preferencialmente em datas em que entre as efemérides, se destacassem a abolição da escravidão.





1. A UNIDOS DE LUCAS CELEBRA: “MEU DEUS, MEU DEUS, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO!”

A Unidos de Lucas apresentou no carnaval de 1968 o enredo “*História do Negro no Brasil*”, de autoria de Clovis Bornay, carnavalesco da escola. Os compositores Zeca Melodia, Nilton Russo e Carlinhos Madrugada desenvolveram uma das principais obras daquele ano, sendo reconhecido como um dos melhores sambas da escola em todos os tempos e do próprio carnaval.

A letra narra a trajetória do negro na escravidão até o momento da libertação, associada como fruto da ação política da Princesa Isabel, reforçando assim a leitura historiográfica da “redenção”. Tal perspectiva foi dominante na historiografia tradicional e na história enquanto disciplina escolar por várias décadas e durante os anos 1960, ainda era predominante, a ponto de um samba intitulado como a História do negro se resumir a história da libertação do cativo.

Iludidos

Com quinquilharias

Os negros não sabiam

Que era apenas sedução

Pra serem armazenados

Os versos iniciais apresentam uma versão considerada ultrapassada pela historiografia atual, ao afirmar que a população africana era enganada e translada para o Brasil sem ter ciência da condição de escravizado. No próprio continente africano, a escravidão era uma realidade, assim como em outros continentes, civilizações e em diferentes temporalidades. A significativa diferença da dita escravidão moderna para as demais era o aspecto comercial,





se notabilizando como um complexo comércio transatlântico. Na sequência, os versos narram o desejo da libertação, do fim do cativo.

Em grande união
Daí nasceram festejos
Que alimentavam o desejo
De libertação
Era grande o suplício
Pagavam com sacrifício
A insubordinação

Destoando do cenário encontrado ao longo das décadas de 1950 e 1960, nas letras dos sambas-enredo, quando mencionam a escravidão, o samba da Unidos de Lucas a relata de forma sucinta e subjetiva, evitando uma narrativa direta e objetiva. No entanto, quando a letra menciona o processo abolicionista, percebe-se uma sequência de referências a leis e ações institucionais, conforme pode ser observado nos versos a seguir.

E de repente uma lei surgiu
Que os filhos dos escravos
Não seriam mais escravos do Brasil
Mais tarde raiou a liberdade
Daqueles que completassem
Sessenta anos de idade

Os trechos acima fazem referência direta às Leis do Ventre Livre, de 1871, e a Saraiva-Cotegipe, de 1885, mais conhecida como dos “Sexagenários”. A primeira declarava livre os filhos de mulheres escravizadas nascidos no





Brasil a partir da data de sua assinatura, enquanto a segunda, concedia a liberdade aos escravizados acima de 60 anos de idade. Ambas as leis, foram sancionadas no dia 28 de setembro dos seus respectivos anos, e apresentam mecanismos discutíveis e que deveriam ser problematizados, o que não ocorre na letra do samba.

O primeiro aspecto é a abrangência da Lei do Ventre Livre, visto que apesar dos filhos libertos, as mães permaneciam na condição de cativas. Assim sendo, as crianças deveriam permanecer em poder dos senhores das suas mães até os oito anos de idade, cabendo a estes a entrega ao Estado, mediante indenização ou a utilização de seus serviços até os 21 anos. Quanto ao alcance da Lei dos Sexagenários, poucos escravizados chegavam aos 60 anos, e caso tivessem esse direito, eram limitados por uma série de fatores como a obrigação em prestar serviços por três anos para seus ex-senhores, além de permanecer no município em que foi libertado.

Outros versos da composição que merecem a nossa atenção e problematização recaem sobre a Lei Áurea e a sua signatária, Princesa Isabel.

O sublime pergaminho
Libertação geral
A princesa chorou ao receber
A rosa de ouro papal
Uma chuva de flores cobriu o salão
E um negro jornalista
De joelhos beijou a sua mão

Ao associar a Lei Áurea como o “sublime pergaminho”, os autores reforçam a visão da “redentora”, se alinhando ao caráter festivo e sem





problematizar a questão da futura inserção social da população negra na cidadania brasileira. Ou seja, o samba-enredo da Unidos de Lucas apresenta uma leitura correlata com a visão historiográfica dos anos 1960, predominante na disciplina escolar de história no ensino básico, que não havia uma problematização da situação do negro no pós-abolição, sem equivalências com a referida década. O verso em referência a José do Patrocínio, o negro jornalista, que beijou as mãos da Princesa Isabel ao saber do teor da Lei Áurea, reforça o protagonismo desta em detrimento das mobilizações da própria população negra escravizada.

Apesar da mensagem predominante ser a ação do Estado como responsável pelo fim da escravidão, nos versos “*formavam irmandades, em grande união*” observa-se uma referência a luta dos próprios negros escravizados para acabar e superar tal realidade. Essa referência se justifica pelo que Farias afirma ser um momento de transição do discurso, em que a Princesa Isabel ainda aparece com protagonismo, mas que cada vez mais o processo abolicionista é apresentado como um resultado das ações e mobilizações dos próprios negros.

2. “REALIDADE OU ILUSÃO?”: A REFLEXÃO MANGUEIRENSE SOBRE O CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO

O ano do centenário teve três sambas enredos falando diretamente do negro, a saber: Beija Flor de Nilópolis, Unidos de Vila Isabel e Mangueira. No entanto, das três agremiações, aquela com o tom mais crítico e buscando associar a abolição ao cenário vivenciado na década de 1980 foi a Estação Primeira. O samba-enredo composto por Hélio Turco, Jurandir e Alvinho se





notabilizou por ser considerado um dos melhores da safra de inquestionável qualidade da verde-rosa, além claro do tom crítico e questionador.

A autoria do enredo e do carnaval coube a Júlio Mattos, então carnavalesco da escola, que afirmava na sinopse que a constituição de favelas são símbolos da marginalização e segregação que o negro passou a vivenciar no pós-abolição. Destaca-se o forte tom crítico direcionado ao poder público e as autoridades, além da crítica aberta àquilo que é identificado como efeito, consequência direta da não inserção do negro após a abolição, o racismo e a segregação sócio-racial, conforme pode ser observado a seguir:

Nos tempos modernos, a grande maioria negra passou a viver nas favelas devido à falta de estrutura dos pós libertação, tendo em vista que não lhe foi dado o mínimo para enfrentar a nova realidade social. A favela está pronta para explodir, como um barril de pólvora, com toda a comunidade sofrida, abandonada pelo poder público, apesar dos esforços atuais, no sentido de amenizar a situação que pouco refletem a realidade. Não bastam as obras faraônicas, o que importa são as soluções de curto prazo, com escolas, alimentação, condições mínimas para respirar e a abertura do mercado de trabalho para os negros. Hoje o negro enfrenta o pior racismo que existe no mundo: o racismo que existe no mundo: o racismo fechado. Mas com a união das comunidades das favelas e do asfalto, como já existe na Mangueira, breve estaremos todos juntos lutando apenas pelo ideal de ver nosso país livre e sem racismo. (MATOS, 1988, p.10)

Dessa forma, o título “*Cem anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão?*” já apontava o principal questionamento a ser realizado pela Mangueira no ano do centenário. A abolição era uma realidade até que ponto. O que havia se modificado desde o período escravocrata até a década de 1980 que permitisse afirmar que a condição do negro havia melhorado ou se transformado. A que





tipo de liberdade foi garantido de forma institucional ao negro. Essas eram indagações que a partir do título e da sinopse nortearam os compositores, conforme pode ser observado nos primeiros versos.

Será ...
Que já raiou a liberdade
Ou se foi tudo ilusão
Será ...
Que a Lei Áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão

O “será” marca o questionamento quanto a efetividade da Lei Áurea, quanto a inserção do negro na sociedade, agora como um ex escravizado, reafirmando a mensagem presente no título do samba. Na sequência, os versos “*Hoje dentro da realidade/ Onde está a liberdade/ Onde está que ninguém viu*” reforçam os efeitos presentes no cotidiano do negro, “*observando os lugares sociais que ocupam na sociedade brasileira, compreendendo uma rede relacionada a emprego, salário, habitação, escolaridade e saúde, entre outros fatores significativos para a composição desse quadro social*” (SILVA; SILVA, 2015, p.158) como a marginalização, o preconceito e o racismo.

Na segunda parte do samba, a redenção é cantada e associada a figura histórica de Zumbi dos Palmares e não a Princesa Isabel, conforme o movimento negro na década de 1980 afirmava e a sinopse de Júlio Matos sinalizou em “*Amando e sonhando com a Liberdade, seguindo a liderança libertária, o*





escravo quebra grilhões e foge para os quilombos. ZUMBI dos Palmares é a esperança, é o símbolo da luta pela Libertação” (MATOS, 1988, p.10).

Sonhei ...

Que Zumbi dos Palmares voltou

A tristeza do negro acabou

Foi uma nova redenção

Nesta passagem, a diferença de abordagem mais destoante referente ao samba da Unidos de Lucas de 1968 se faz presente. Se na década de 1960 a Princesa Isabel era um personagem central no enredo sobre a abolição da escravidão, no samba da Mangueira de 1988 ela se quer é mencionada. Fica evidente a busca por um protagonismo negro na história da negritude no Brasil, e dentre tantas figuras históricas, Zumbi dos Palmares aparecia com frequência nos versos dos sambas e nas discussões referentes ao tema.

O líder negro do principal quilombo no período colonial e que se transformou num símbolo da resistência a sociedade escravocrata, inspirava o movimento negro a novas ações, a uma nova “redenção”, não mais contra a escravidão, mas contra o preconceito racial, a segregação, as faltas de oportunidade de trabalho, estudo, lazer, saúde, entre outros direitos sociais marginalizados.

Apesar das dificuldades mencionadas, os três versos finais “*O negro samba/ O negro joga capoeira/ Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira*” apontam e exaltam as virtudes dos negros, a sua herança cultural, sintetizada nas escolas de samba e especificamente no morro da Mangueira, espaço de liberdade efetiva e resistência cultural, uma espécie de quilombo da





atualidade, “lutando pelo negro e propiciando-lhe a vivência da igualdade, de modo que, nesse espaço, ele vive a condição verdadeira de rei, de senhor” (SILVA; SILVA, 2015, p.158).

3. A TUIUTI PERGUNTA: “MEU DEUS, MEU DEUS, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?”

Nos 130 anos após a assinatura e promulgação da Lei Áurea, coube a Paraíso do Tuiuti refletir sobre o assunto. Os compositores Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal desenvolveram em versos, a sinopse do carnavalesco Jack Vasconcelos. Com os seguintes versos, “*Irmão de olho claro ou da Guiné/ Qual será o valor? Pobre artigo de mercado*”, o samba começa relatando o quanto a escravidão é uma expressão cruel presente na humanidade, desmistificando assim a percepção de que o regime escravocrata foi existente apenas nos continentes africano e americano, além de indicar que não era exclusividade da pele negra.

Desde a antiguidade, o homem escraviza seus semelhantes, em diferentes temporalidades e de diferentes formas. O peso da escravidão moderna, a desenvolvida no continente africano é indicada no seguinte trecho da sinopse: “*Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias. Era rentável negócio até para chefes negros que a alimentavam com gente de sua gente. Levou uma raça a oferecer-lhe da própria carne*” (VASCONCELOS, p.179).

Essa forma do sistema escravocrata é fruto da forte influência europeia nas relações comerciais com a África, uma vez que o sistema econômico implementado nas Américas de exploração mercantilista, demandava de mão de obra cativa, obtida no continente africano. Este, realizava e mantinha o





cativeiro como uma expressão doméstica, que com a integração europeia se transformou num forte e intenso comércio transatlântico.

Eu fui mandinga, cambinda, haussá
Fui um rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se planta gente

As transformações que o povo africano vivenciava com a escravidão comercial estabelecida para fornecer e garantir cativos em grande quantidade as lavouras americanas são retratadas nos versos acima. Reis, príncipes, guerreiros, homens e mulheres subjugados e escravizados. Se no Brasil e em outras áreas do continente americano se trabalhava, era explorado até a morte, era aqui que se plantava a semente da liberdade. A desesperança dava vez a esperança de dias melhores e de superação do regime.

Ê calunga! Ê ê calunga!
Preto velho me contou, preto velho me contou
Onde mora a senhora liberdade
Não tem ferro, nem feitor

As religiosidades, com sincretismo ou não, a resistência dos quilombos e a organização do movimento abolicionista compunham a forma dos negros lutarem pela superação da exploração. Por isso mesmo, ao ser assinada a Lei Áurea, o negro foi rezar na cachoeira contra a bondade cruel, pois sabia que apesar do fim da escravidão, a exploração continuaria de outras formas.





Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social

O cativo social que a Tuiuti menciona pode ser reconhecida nas desigualdades provenientes do período escravocrata que não foram combatidas e superadas. Conforme Vasconcelos aponta: *“O homem de cor” ganhou voz pelas ruas, força nos punhos da população, para além das leis parcialmente libertadoras. Contudo, mesmo enfraquecida, sobrevivia sob a égide dos grandes latifundiários e nas vistas grossas da hipocrisia*” (VASCONCELOS, p.180). Com a liberdade, não vieram a cidadania, a integração e a igualdade. Ou seja, até que ponto a escravidão havia se encerrado ou se transformado. As correntes e grilhões não eram os mesmos, porém, permaneciam em formas de preconceito, de desassistência institucional como o largo desemprego, miséria, fome e falta de investimentos em áreas sociais como educação e saúde.

A crítica ao cenário político atual, em que se associa às atuais mazelas como consequências sociais das práticas escravagistas é direta e objetiva, denunciando as fragilidades das relações trabalhistas e a continuidade de trabalhos análogos a escravidão. Um elemento considerado pela crítica especializada e público de relevância no desfile foi um destaque com a fantasia do “Vampiro Neoliberalista”, referência direta ao então Presidente Temer, responsável por implementar em seu governo uma reforma trabalhista que retirava direitos sociais, ampliando assim o emprego informal. Dessa forma, a Tuiuti transformou a afirmação e exclamação de José do Patrocínio utilizada como refrão no samba da Unidos de Lucas em 1968 para perguntar, questionar e refletir: “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”.





CONCLUSÃO

Os três sambas enredos apresentam diferentes visões e abordagens sobre o mesmo tema, refletindo os contextos históricos em que foram produzidos e pensados, compostos. Se na década de 1960, o mito da democracia racial imperava e influenciava a sociedade com o discurso de integração e harmonia, este mesmo já não se aplicava com a mesma vitalidade na década de 1980, o que é percebido pela música mangueirense ao questionar até que ponto a abolição da escravidão tinha se materializado em inserção dos negros. Três décadas depois, a Paraíso do Tuiuti apresentou uma leitura profunda e amplamente apoiada na historiografia sobre o regime da escravidão pela humanidade, quebrando a percepção atrelada apenas a África. Diferencia-se assim do samba da Unidos de Lucas que relata a travessia do Atlântico e não problematiza este sistema.

Cabe destacar as associações realizadas pelo samba de 1988 e 2018 com o momento político do país. Durante a segunda metade da década de 1980, o Brasil vivia às expectativas da redemocratização, da promulgação de uma nova Constituição e do fortalecimento de setores e movimentos sociais organizados. O hino da Estação Primeira dialoga e reflete esses movimentos, assim como o samba da Tuiuti, ao ser composto num momento político turbulento, de supressão de direitos sociais, como a reforma trabalhista de 2017, capitaneada pelo governo Michel Temer (2016-2018), em que garantias constitucionais no campo trabalhista foram modificados e fragilizados.

Assim sendo, na perspectiva do ensino de história, esses três sambas apresentam formas de abordagens e leituras pertinentes e relevantes para a percepção histórica do mesmo acontecimento em diferentes momentos e temporalidades, com diversidade de associações com a temporalidade.





Dessa forma, constituíram-se em fontes para o exercício discente de análise histórica, proporcionando uma melhor compreensão de conceitos que podem ser analisados e trabalhados como negritude e consciência histórica.

REFERÊNCIAS

ABRE-ALAS - G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti - Carnaval 2018. Disponível em: <https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/AbreAlas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Em torno das “Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana”: uma conversa com historiadores. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: Editora FGV, vol. 21, nº 41, janeiro-junho de 2008, p. 5-20.

FARIA, Guilherme José Motta. O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos de 1960. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2014.

MATHIAS, Ângelo. “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão (?)”: a afirmação e a dúvida. Disponível em: <http://sambistasdadepressao.com.br/2020/05/14/as-escolas-de-samba-e-o-abolicionismo-em-5-texto/>

SILVA, Marluce Pereira da; SILVA, Ageirton dos Santos. Para além da avenida: as narrativas de sambas de enredo e a constituição de identidades negras. Revista Calidoscópio. São Leopoldo, RS: Unisinos. Vol.13, nº2, mai/ago 2015. p. 152-162.

Revista: Mangueira, Carnaval de 1988. Enredo: “Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?”. Rio de Janeiro, 1988.





POR TRÁS DA FANTASIA:
A BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS E SEUS
ENLACES COM A DITADURA CIVIL-MILITAR

BEHIND THE FANTASY:
THE BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS SAMBA SCHOOL AND
ITS LINKS WITH THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP

Tainá Rodrigues de LIMA¹
Victor Marques de ARAÚJO²

¹ Graduanda em História (UFRRJ). E-mail: taina28_rodrigues@hotmail.com

² Mestre em Antropologia Social (UFMT) e professor. E-mail: victormarques.rj@gmail.com



RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral analisar as relações da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis com a Ditadura Civil-Militar que foi vigente no Brasil durante o período de 1964 a 1985. Dentro desta temporalidade, alguns fatos ganham destaque por terem reconfigurado o perfil de determinadas Escolas e até mesmo da maneira de se fazer Carnaval, como a ascensão da Beija-Flor de Nilópolis durante os Anos de Chumbo, dada a afinidade dos seus líderes com figuras do regime e com a própria lógica política da época.

PALAVRAS-CHAVE

carnaval; escolas de samba; ditadura civil-militar; Rio de Janeiro

ABSTRACT

This work has as general focus to analyze the relations among the Beija-Flor de Nilópolis Samba School and the civil-military dictatorship that was in force in Brazil during the period from 1964 to 1985. Within this temporality, some facts gain prominence for having reconfigured the profile of certain Schools and even the way of doing Carnival, such as the rise of Beija-Flor de Nilópolis during the Years of Lead, due to the affinity of its leaders with figures of the regime and with the political logic of the time itself.

KEYWORDS

carnival; samba schools; civil-military dictatorship; Rio de Janeiro





1. ESCOLAS DE SAMBA PELA HISTÓRIA RECENTE...

O desfile das Escolas de Samba ocupa um lugar de destaque no panteão cultural carioca. Epíteto da alegria por muitos interpretada como um dos elementos formadores do Rio de Janeiro, o desfile promove o “maravilhamento” e o deslumbre daqueles que o acompanham seja pelos canais de comunicação seja em seu palco principal, a rua (CAVALCANTI, 2002).

A avenida Marquês de Sapucaí ilumina-se para a festa que move milhares de pessoas a fim de sentir o poder do repicar de caixas e tamborins ritmadas pelo samba de enredo de cada carnaval. Assim, o presente ensaio busca tecer observações pontuais e específicas acerca do intercambiamento de discursos que se faz na conjugação de elementos dentro e fora da Sapucaí e se propõe a lançar luzes iniciais à análise de enredos que compõem o triênio de carnavais nilopolitanos, respectivamente 1973, 1974 e 1975, e sua relação com o Regime Militar, no qual a apresentação serviu de ferramenta para o enaltecimento de programas e valores do regime, relação esta entendida como de ganhos bilaterais e geradora de visibilidade para ambas as partes.

Porém, antes de falarmos sobre os Anos de Chumbo, podemos perceber que de acordo com Guimarães (2009), no período de Vargas, a importância da relação do Poder Público com as Escolas de Samba já era elucidativa. Assim,

Cada vez mais Vargas investia no seu projeto de amoldar as escolas de samba aos seus interesses. Subvencionava o carnaval, interferia na organização dos concursos e abria espaço para as escolas de samba no rádio, veículo que se encontrava no auge da sua popularidade, tornando-se elemento fundamental para a propaganda getulista (GUIMARÃES, 2009, p. 73)





Desta forma, os desfiles, com o Estado Novo, são submetidos a um meticuloso quadro burocrático que tendiam a dominação racional impessoalizada da festa popular.

(...) os samba-tão rejeitados passam a ser também, disputados. Os demais não querem apenas ouvi-los; passam também a fazê-los (...). Os blocos se juntam, as idéias aparecem e os populares acabam empolgando o Carnaval, no qual sua cultura, embora entrelaçada à dos demais, alcança maior destaque (...) a ser tornar manifestação máxima do carnaval carioca, a Escola de Samba marca o transbordamento da cultura popular no Rio de Janeiro. Através dela, afirmam-se os segmentos populares que por muito tempo estiveram condenados à segregação (...) as manifestações populares não só persistiram, como também se difundiram e se integraram com a cultura dominante, dando lugar a circularidade cultural (SOIHET, 1998, p. 118-120).

Dentro da conjuntura histórica posta anteriormente e diante da observação das relações que as Escolas de Samba possuem com a esfera de poder em determinados contextos históricos, depreendemos uma provável repetição deste agenciamento com a ditadura civil-militar de 1964, servindo de exemplo direto o caso do G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis. O “mistério” desvendado por Vianna (2012) parece ganhar novo fôlego, agora nos anos 70.

2. A “FAMÍLIA” BEIJA-FLOR NA AURORA DA DITADURA

A discussão proposta aqui tem como recorte um ensaio de revisitação à relação das famílias Sessim e Abraão David com a ascensão da G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, muito bem discutida por Luiz Anselmo Bezerra (2009; 2010; 2016), assim como nos escritos desenvolvidos por Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015), durante a década de 1970, dentro do contexto da Ditadura Civil-Militar. Uma agremiação que até tal década era “pequena”, de pouca visibilidade, e que ainda não integrava o grupo das grandes Escolas,





tornou-se veículo intermediário para as relações que envolviam jogo do bicho e a tentativa dos banqueiros da contravenção em serem bem aceitos dentro do meio político da Ditadura. Durante o período ditatorial, a Beija-Flor ganha uma projeção amplificada, principalmente devido a uma série de sambas de enredo que enalteciamas “maravilhas” resultantes de projetos desenvolvidos pelo governo militar, constituindo dessa forma um veículo oficial de propagação dos feitos dos Anos de Chumbo (BEZERRA, 2009).

Para que isto fosse possível, o empenho desenvolvido pelas famílias Sessim e Abraão David foi essencial para tal (JUPIARA; OTÁVIO, 2015). Não nos cabe aqui fazer uma biografia a respeito desses atores, porém convém destacar alguns episódios de sua trajetória de vida que consideramos importantes para este trabalho ao nível de construir a narrativa necessária para entender o processo que inclui as vinculações entre a Beija-Flor, a Ditadura e o jogo do bicho. É importante destacar que relações desta natureza não são exclusivas da “família Beija-Flor” (BEZERRA, 2010). No entanto, a análise de alguns sambas de enredo da Escola nilopolitana será o objeto do ensaio, devido à clareza proporcionada pelos fatos e seus resultados, que ressonam na conjuntura.

Ao realizar uma análise diacrônica do período compreendido entre os anos 60 e meados dos 70, Anísio Abraão David e sua família transformaram-se em líderes do jogo do bicho na Baixada Fluminense, caminho para que em pouco tempo assumissem o controle político do município de Nilópolis, quando seu primo Simão Sessim, em 1964, tornou-se Secretário de educação e, em 1973, assumiu a prefeitura do município de Nilópolis eleito pelo ARENA, Aliança Renovadora Nacional, partido político criado com base a dar sustentação à Ditadura Militar (BEZERRA, 2009). Coincidentemente, Bezerra (2009) destaca que a conquistado primeiro campeonato da história





da Beija-flor aconteceu em 1976, uma Escola que não figurava como favorita nas apostas para vencer o carnaval daquele ano. Ademais, o carnaval de 1976 foi o início do primeiro tricampeonato (76, 77 e 78) a ser conquistado pela agremiação. Contudo, toda essa sequência de conquistas explicitadas por Jupiara e Otávio (2015) foram resultado das alianças formadas entre os “turcos” – forma como eram conhecidos os Sessim David por terem suas origens no Líbano – e a Ditadura Civil-Militar anteriormente, o que fica mais evidente no tom ufanista dos enredos dos anos 1973, 1974 e 1975.

Também membro da família, Jorge David, primo de Anísio, é considerado como peça-chave dentro dos trâmites envolvidos com os Anos de Chumbo. Por meio dessa troca “o regime se beneficiava das artimanhas de Jorge David, e as famílias passavam a ter o caminho livre para dominar politicamente o município” (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 50). Uma série de cassações e intervenções passa a se difundir pelo município de Nilópolis, graças às informações que eram fornecidas por Jorge e, desta maneira, pouco a pouco, os cargos políticos passam a ser substituídos por aqueles que ou eram membros da família ou aliados a ela – inclusive o próprio Jorge –, porém, houve momentos em que nem sempre a balança se mostrou favorável aos Sessim David: o próprio Anísio recebera mandatos de prisão e chegou a ser preso (JUPIARA; OTÁVIO, 2015).

3. BEIJA-FLOR DIRETAMENTE DOS ANOS 70

De acordo com Jupiara e Otávio (2015), destaca-se o episódio ocorrido em 1970 com o *impeachment* do então prefeito de Nilópolis, João Cardoso, o que demonstra a clara relação dessas famílias com o poder militar e o começo da relação mais profícua entre a Escola de Samba e o regime:





A edição de 6 de fevereiro de 1970 do jornal Correio da Manhã descreve a cassação e afirma que ‘o ex-funcionário Anísio David Abraão, irmão do primeiro secretário da Câmara, Miguel Abraão, e primo-irmão do deputado Jorge David, presidente do Diretório da Arena local, declarou, no depoimento, que sempre recebeu da Prefeitura sem trabalhar, fato que também ocorria com cem servidores’ (JUPIARA; OTÁVIO, p. 49).

Além disso, Bezerra (2016) também destaca o fato do domínio de Anísio e companhia não serem inabaláveis, dando ênfase ao fato da Beija-Flor ser seu grande trunfo na garantia do seu aparato de poder. Como dito anteriormente, a Escola se torna uma espécie de mediadora entre o mecenato dos bicheiros e a política, principalmente quando o irmão de Anísio, Néelson Abraão, passa a ser o Presidente Administrativo:

Quando Néelson Abraão passou a desempenhar a mencionada função na Beija-Flor, alcançada mediante um processo eleitoral interno realizado em 1972, a preparação para o carnaval do ano seguinte orientou-se para a definição de um enredo vinculado à propaganda oficial das “realizações” do governo militar (BEZERRA, 2016, p. 189)

O que estava por trás disso, de acordo com o autor (BEZERRA, 2016), era o controle e a subordinação desse âmbito importante do tecido social brasileiro. O contexto parece dar pistas sobre uma possibilidade de entendimento em que ocorre um duplo agenciamento entre o regime e as Escolas de Samba. O primeiro visava a busca por divulgação de sua ideologia e marketing positivo de suas realizações; as segundas pareciam necessitar alcançar a desejada visibilidade e como consequência usufruir da liberação de verbas e popularidade, submetendo-se à diretrizes regimentais postas nesta interlocução que cancelava sua oficialidade (BEZERRA, 2016).





Bezerra (2016) ressalta que a agremiação passa a ter seus sambas de enredopautados em tom ufanista, graças ao papel desempenhado pelo próprio regime ao utilizar as Escolas de Samba como aparato de divulgação do projeto político-ideológico que vigorava na época, fazendo também com que sua ideologia pudesse tornar-se influente nos setores populares. Assim, destacam-se os seguintes sambas: “Educação para o desenvolvimento” (1973); “Brasil no ano 2000” (1974) e “O grande decênio” (1975), sendo este último um verdadeiro louvor dos dez anos do Regime Militar. Todos os temas passam a ser de responsabilidade da diretoria da Escola a partir do momento em que a presidência é assumida por Nelson Abraão (BEZERRA, 2016).

Como dito, não eram apenas os membros da família que estavam vinculados à agremiação, mas seus aliados, os quais prestavam e recebiam favores. Relações que envolviam o contato de Anísio com muitos eventos do período são elucidadas por Jupiara e Otávio (2015) e contribuíram em muito para o esplendor e ascensão de Anísio:

Para ser dono – não só da festa, mas da política e da jogatina –, Anísio se apoiou na truculência e nos abusos dos amigos: militares e policiais que atuavam na perseguição e tortura a presos políticos, e que, aos poucos, migrariam para os subterrâneos da contravenção (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 55)

Essas relações contribuíram para a ascensão de Anísio e da Beija-Flor. Enquanto a família ascendia no controle da Escola, sambas eram entoados em louvor à Ditadura. A exibição de parte das letras dos sambas de enredo dos anos 1970 com os respectivos destaques ilustra nossa discussão. O samba de enredo “Educação para o desenvolvimento” assim asseverava:





Veja que beleza de nação/ **O Brasil descobre a educação/ Graças ao desenvolvimento/ E a reforma do ensino/** O futuro, o amanhã/ Está nas mãos destes meninos/ Vamos exaltar/ Vamos exaltar/ As professoras/ Que ensinam o bê-a-bá/ E relembramos os jesuítas/ Os primeiros colégios criaram/ Para dar aos brasileiros/ Cultura e educação/ **Venham ver nossa/Cidade Universitária/ Uni-duni-tê/ Olha o ABC/ Graças ao Mobral/** Todos aprendem ler (BEIJA-FLOR, 1973, grifo nosso).

E o mesmo acontecia em “Brasil ano 2000”:

É estrada cortando/ A mata em pleno sertão/ É petróleo jorrando/ Com afluência do chão/ Sim chegou a hora/ Da passarela conhecer/ A ideia do artista/ **Imaginando o que vai acontecer/ No Brasil no ano dois mil/** Quem viver verá/ Nossa terra diferente/ **A ordem do progresso/ Empurra o Brasil pra frente/ Com a miscigenação de várias raças/ Somos um país promissor/ O homem e a máquina alcançarão/ Obras de emérito valor/ Na arte na ciência e cultura/ Nossa terra será forte sem igual/ Turismo e folclore altaneiro/ Na comunicação alcançaremos/ O marco da potência mundial** (BEIJA-FLOR, 1974, grifo nosso).

Por fim, o samba de enredo “O grande decênio”, completa a tríade de enaltação da Ditadura:

É de novo carnaval/ Para o samba este é o maior prêmio/ **E a Beija-Flor vem exaltar/ Com galharia/ O Grande Decênio/ Do nosso Brasil que segue avante pelo céu, mar e terra/ Nas asas do progresso constante/** Onde tanta riqueza se encerra/ **Lembrando PIS e PASEP/ E também o FUNRURAL/** Que ampara o homem do campo/ Com segurança total/ **O comércio e a indústria/ Fortalecem nosso capital/ Que no setor da economia/ Alcançou projeção mundial/** Lembraremos também/ **O MOBREAL, sua função/ Que para tantos brasileiros/ Abriu as portas da educação** (BEIJA-FLOR, 1975, grifo nosso).





Em todos os sambas, pode-se perceber aquilo que indicamos: as constantes exaltações ao desenvolvimento do país e projeções sobre “progresso brasileiro” dentro do aspecto nacional e até mesmo fora, em termos econômicos, comerciais, industriais, como sugere trechos do último samba, que visava comemorar os dez anos de implementação da Ditadura, daí o nome “O grande decênio” (JUPIARA; OTÁVIO, 2015).

Em complemento ao que acabamos de citar, Bezerra (2016), em entrevista a alguns viventes da época em questão, questiona que a Beija-Flor seria sem Anísio e sua família. Segundo um entrevistado por Bezerra (2016), o grande motivo para o destaque da Escola não seria apenas a presença da família Abraão David, mas sim o fato da Escola ter servido aos comandos do Regime Militar, somando-se a isso os laços entre o Poder Público e o jogo do bicho, que vão ganhando cada vez mais força (JUPIARA; OTÁVIO, 2015)

Enturmado entre agentes – militares e policiais – mergulhados na repressão violenta aos militantes de esquerda e, de outro lado, à frente da tropa criminoso da contravenção que varria as ruas, tomando pontos e blindando Anísio, o torturador abriria, assim, espaços para si próprio na sociedade da Baixada. O ano de 1978, o mesmo em que o CIE reconheceu seu envolvimento íntimo com o bicheiro e seus negócios sujos, seria o da consagração definitiva da Beija-Flor de Nilópolis, que Luiz Cláudio frequentava assiduamente como agregado da família Abraão David. Em um amanhecer de segunda-feira de carnaval, a escola de Nilópolis – já totalmente entregue ao comando da família – desfilou com soberba o enredo “Criação do mundo na tradição nagô”, mais uma vez de Joãozinho Trinta. (...) A Beija-Flor saiu da avenida com gritos de “É campeã”. Na verdade, tricampeã. Esse resultado selaria o seu destino até hoje. Praticamente apagando a história anterior à chegada de Anísio e Nelson, a escola então era o seu dono e seus amigos. Luiz Cláudio, Doutor Luizinho ou Laurindo, dependendo da ocasião, estava entre eles. Se a agremiação cantava na avenida o surgimento da vida, nos subterrâneos do regime, porém, ele tinha celebrado a tortura e a morte. (JUPIARA; OTÁVIO, 2015, p. 59-60)





De acordo com Bezerra,

A partir da diretoria dos Abraão David, a Beija-Flor passou a ser reconhecida como um instrumento político – ‘uma plataforma de votos’ – a serviço de um grupo definido; as relações com a escola deixaram de ser esporádicas e se institucionalizaram’ (2016, p. 201).

O grande ‘x’ da questão para os Abraão nesse momento era enraizar o seu poder, o que acabam conseguindo, uma vez que, nas eleições de 1978, os três candidatos que disputavam cargos políticos e que tinham associação entre si – Simão Sessim, concorrendo a deputado federal; Jorge David, concorrendo a deputado estadual e Péricles Gonçalves, também concorrente a deputado federal – venceram as eleições daquele ano (JUPIARA; OTÁVIO, 2015). Assim, é após 1975 que o triunfo da Beija-Flor chega ao topo. A Escola contratou o carnavalesco Joãosinho Trinta, que prestava serviços a Acadêmicos do Salgueiro, ao lado do diretor do carnaval Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o famoso Laíla, também membro do Salgueiro (JUPIARA; OTÁVIO, 2015).

Jupiara e Otávio (2015) destacam que é nesse momento que Anísio chama ambos para a Beija-Flor numa tentativa de conseguir mais poder. Sua “sacada” e aposta para o enredo do ano seguinte eram nada menos do que uma homenagem “à nata” da sociedade dos banqueiros do bicho. Dentro do seu enredo, Anísio pretendia homenagear desde o fundador do jogo, o barão Drummond, até Natal da Portela, que viera a falecer em abril de 1975. O samba-enredo “Sonhar como rei dá leão” (1976) leva a Beija-Flor a dar o início a uma erade ouro da Escola, levando a mesma a conseguir três campeonatos consecutivos, além de levar Anísio ao seu esplendor dentro do carnaval e politicamente.





A partir disso, conforme destacou Bezerra (2016), é possível inferir a dialética estabelecida com diversas esferas de poder a busca pela visibilidade e influência diante de arranjos políticos:

(...) O entrecruzamento de diferentes instituições num arranjo político altamente sofisticado e que não se enquadra num simples modelo de clientelismo (família, organização partidária, órgãos governamentais, escolas de samba e jogo do bicho). Esse conjunto, bem articulado numa estrutura de controle político ao mesmo tempo sólida e flexível, permanece em pleno vigor desde o fim da ditadura, período em que se estabeleceu a difícil luta pela construção de uma ordem verdadeiramente democrática no Brasil (BEZERRA, 2016, p.40)

Visto que a Escola se tornou um reduto no qual frequentavam celebridades e diversas outras pessoas influentes na mídia (JUPIARA; OTÁVIO, 2015), seus “donos” mantiveram o poder e domínio local sob o município de Nilópolis. Neste sentido, Bezerra (2009) nos aponta que a Escola também passa a ser uma espécie de identidade para os moradores, utilizando-se da simbologia do pássaro beija-flor, além do nome da própria agremiação para intitular o comércio local, que faz alusão à Escola de Samba. No entanto, não devemos esquecer que, nessa história, a construção da Beija-Flor se deu em uma demonstração da relação de poder que a família e o Poder Público traçaram ao longo das décadas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, podemos dizer que durante a análise bibliográfica e leitura para a pesquisa, percebemos que tanto a Ditadura se favoreceu do propagandismo da Beija-Flor, quanto a Escola também se aproveitou das “benesses” oferecidas pelo sistema. O período que compreende de 1973 a 1975 foi fundamental





para que a Escola construísse sua base, popularidade e se fortificasse para ganhar o então destaque e o posto que se perduram, de certa maneira, até hoje, visto que constantemente se encontra em foco no cenário carnavalesco.

Fica claro que a disputa política sempre arruma caminhos de penetrar em todos os espaços e com as Escolas de Samba não foi e não é diferente, visto que até a nossa mais recente contemporaneidade, elas constituem espaços constantes dessas disputas e de adaptações necessárias para muitas vezes se fazer valer. No entanto, o interesse se dá por uma via de mão dupla, mesmo que com fins diferentes, em contextos e épocas diversas, seja pela sobrevivência de um dos lados, permanência, ascensão ou reafirmação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BEZERRA, L.A. **A família Beija-Flor**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BEZERRA, L.A. “Interferência militar e poder familiar em Nilópolis”. In: SALES, J.R.; FORTES, A. (org.). **A Baixada Fluminense e a Ditadura Militar: movimentos sociais, repressão e poder local**. Curitiba: Prismas, 2016.

BEZERRA, L.A. “O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca”. In: **Textos escolhidos de cultura e arte popular**, Rio de Janeiro, v.6, n1, p.139-150, 2009





CAVALCANTI, M. L. “Os sentidos no espetáculo”. In: **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

FREIXO, A.; TAVARES, L. E. “Os samba em tempos de ditadura: a transformação no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970”. In: FREIXO, A.; MUNTEAL FILHO, O. (orgs). **A Ditadura em debate: Estado e Sociedade nos anos do autoritarismo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB e o samba: os comunistas e a cultura popular (1945–1950)**. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

JUPIARA, A.; OTAVIO, C. **Os Porões da Contravenção: jogo do bicho e ditadura militar - a história da aliança que profissionalizou o crime organizado**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SOIHET, R. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.





CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS CARNAVALESCAS

BODY AND GENDER PERFORMANCE BASED ON CARNIVAL EXPERIENCES

Cleiton França de ALMEIDA¹

Gabriel Haddad Gomes PORTO²

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: cleiton.falmeida04@gmail.com.

² Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: gahgp@hotmail.com.



RESUMO

Este ensaio tem como objetivo analisar como as escolas de samba podem ser locais de experiências de criação de novos mundos e novas subjetividades. É apresentado o contexto de criação das agremiações enquanto dispositivo de manifestação cultural e reconstrução de tradições. Por meio de cruzamentos de pensamentos de Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino e Michel Foucault, propõem-se as escolas de samba como importantes territórios abertos à investigação das potências dos corpos. Em seguida, são utilizados exemplos práticos de como esses territórios podem ser explorados por experimentações artísticas de expressão de desejos e de afetividades, principalmente a partir do recorte da performatividade de gênero a partir de Judith Butler. Por fim, o carnaval é entendido como uma ferramenta de criação de novas possibilidades de existir no mundo.

PALAVRAS-CHAVE

corpo; gênero; carnaval; arte

ABSTRACT

This essay aims to analyze how samba schools can be places of experience in creating new worlds and new subjectivities. The context of the creation of associations is presented as a device for cultural manifestation and reconstruction of traditions. Through the crossing of thoughts of Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino and Michel Foucault, samba schools are proposed as important territories open to the investigation of the bodies' powers. Then, practical examples of how these territories can be explored





through artistic experiments of expression of desires and affection, are used, mainly from the perspective of gender performance from Judith Butler. Finally, carnival is understood as a tool for creating new possibilities for existing in the world.

KEYWORDS

body; gender; carnival; art

INTRODUÇÃO

Os espaços carnavalescos, na cidade do Rio de Janeiro, são importantes locais de construção de subjetividades. Historicamente, os blocos de rua e as escolas de samba surgem como manifestações culturais daqueles que estavam à margem dos poderes da elite carioca - pobres e negros. É certo que os cortejos e os bailes carnavalescos possuem sua estrita ligação com a cultura europeia e suas suntuosas festanças, assim como essas possuem origem nas saturnálias e bacanais da Grécia e Roma Antiga. A questão aqui importante é que o carnaval carioca começa a ter suas especificidades (que, por sinal, viriam a ser transformadas em produto pelas indústrias capitalistas em meados do século XX) a partir das reinvenções dos povos africanos que aqui tentam se reconstruir após uma diáspora forçada e uma violenta fragmentação de suas tradições e modos de vida. Segundo os historiadores cariocas Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, “é através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico.” (2018, p. 49). Também sobre esse movimento:





A diáspora africana é, como *Yangí*, um fenômeno de despedaçamento e de invenção. Cada fragmento dos saberes, das memórias e dos espíritos negro-africanos que por aqui baixam são pedaços de um corpo maior que mesmo recortado se coloca de pé e segue seu caminho dinamizando a vida. (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 12)

São nos encontros e nos encruzamentos de diferentes percepções de mundo que surgem os ranchos carnavalescos, as grandes sociedades, os blocos de rua, o samba e suas escolas. O carnaval carioca já é, desde seu processo embrionário, uma manifestação de reinvenções de mundos.

1. UMA SINCOPADA HETEROTOPIA DE DESVIO

As favelas surgem no Rio de Janeiro como ocupações de territórios às margens dos locais de trabalhos, de maneira segregada. Aos pobres e desassistidos era negada a possibilidade de integração à “cidade” e ao seu “centro urbano”. Na tentativa de construir uma sociedade higienizada e moldada aos padrões das grandes capitais europeias, os sistemas de poder e seu pensamento colonizador jogaram aquilo que consideravam a “sujeira” para o canto da “sala”, ou seja, os pobres, os negros e todos aqueles que eram desviantes aos interesses da elite sofreram constantes tentativas de distanciamento do centro da cidade. Com esse movimento, as práticas desses sujeitos também eram inferiorizadas, afinal, “a construção do cânone ocidental alçou a sua edificação em detrimento da subalternização de uma infinidade de outros conhecimentos assentados em outras lógicas e racionalidades”. (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 21).

É no desenvolvimento das favelas nos morros da cidade e a partir da necessidade de criação de um corpo coletivo para continuar sobrevivendo e, acima de tudo, criar possibilidades de vida, que surgem as escolas de samba.





Como territórios formados por corpos marginalizados, essas se tornam espaços alternativos de convivência e de manutenção e germinação de expressões da subjetividade. Simas e Rufino conceitualizam esse movimento, a partir de uma perspectiva das macumbarias, como criação de terreiros. Com isso, entende-se “que ‘praticar terreiros’ nos possibilita inventar e ler o mundo a partir das lógicas de saberes encantados. [...] os terreiros inventam-se a partir do tempo/espaço praticado, ritualizado pelos saberes e suas respectivas performances”. (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 42). São nesses territórios que as culturas e tradições afro-diaspóricas encontram possibilidades de se reconectarem com suas tradições ancestrais, de gerar novas práticas identitárias e de potencializar suas forças vitais. São espaços necessários para o exercício da diversidade, visto que o mundo da lógica ocidental moderna atua em um regime de escassez de possibilidades. Segundo os autores:

Escolas de samba e terreiros eram, em larga medida, extensões de uma mesma coisa [...]: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs. O tambor é talvez a ponte mais sólida entre o terreiro e a avenida. (RUFINO; SIMAS, 2018, p. 61)

Quando Michel Foucault (2013) conceitua as heterotopias, as define como espaços que são absolutamente outros. As heterotopias justapõem em um espaço real, físico, concreto, espaços que, no curso da “normalidade”, seriam incompatíveis. Ao se verem fragmentadas pela extrema violência colonial, amputadas e moribundas, culturas que em seus territórios geográficos dificilmente se encruzariam, criam conexões e atravessamentos nesses lugares heterotópicos que são as escolas de samba. E nesse ritmo sincopado,





pega daqui, pega de lá, faz que vai, não vai, as subjetividades do samba vão se constituindo com o tempo.

Dado esse contexto, é possível dizer que as escolas de samba são heterotopias de desvio, como define Foucault “lugares às margens da sociedade são reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida”. (2013, p. 22). E, mesmo que tenham sofrido diversas transformações decorrentes de negociações com os sistemas de poder vigentes, as escolas de samba ainda ocupam esse lugar de ser uma heterotopia para corpos heteróclitos, ou seja, desviantes à “regra”.

Simas e Rufino são conhecidos por se debruçarem sobre as culturas de síncope, culturas que rompem com a constância e com sequências esperadas. Para os autores:

As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. (RUFINO, SIMAS, 2018, p. 19).

A transgressão já é uma característica intrínseca ao carnaval. Somada, e porque não multiplicada, a ela, está a força pulsante do samba e de outras sonoridades que se constroem na síncope cultural do Rio de Janeiro, como por exemplo o funk, tão tocado nos blocos de rua nos dias atuais.

2. O ENCANTADO CORPO UTÓPICO QUE SAMBA

Foucault, em suas fabulações sobre o corpo utópico, nos diz que o corpo “tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares





sem lugar e lugares mais profundos.” (2013, p. 10) e, mais adiante, “para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo.” (2013, p. 11). O autor nos propõe pensar que nosso corpo é muito além do que um lugar fechado em si, mas sim o devir de todos os lugares possíveis. As utopias, imaginações de lugares ideais e inexistentes, nascem do nosso corpo porque ele é um lugar de invenções. As construções sociais e culturais que nos atravessam e nos constituem são invenções e, como tais, são inacabadas, incompletas e insuficientes. Vivemos sob um regime de subjetivação que nos impõe sistemas de representações e mecanismos de desejos muito específicos e alinhados ao interesse do poder colonizador, que é um poder biopolítico, ou seja, um poder sobre a vida. Não nos é ensinado nas escolas, por exemplo, que somos capazes de imaginar nossos corpos. Pelo contrário, desde a primeira infância somos enclausurados em padrões binários de gênero que delimitam, com violência, nossos desejos. Perceber-se como corpo utópico é direcionar as pulsões e as vibrações do corpo para experimentações de afetos e desejos plurais.

Por sua vez, o carnaval e o espaço das escolas de samba são lugares férteis para praticar as utopias do corpo e entendê-lo como lugar encantado. “Ser encantado é, também, ser inapreensível a uma lógica que reduza o fenômeno a uma única explicação” (RUFINO;SIMAS, 2018, p. 84). O corpo que pulsa ao som dos tambores da bateria ultrapassa os entendimentos da lógica que tenta enquadrar os gestos e movimentos de maneira racional e científica. Há nas escolas de samba uma potência que não pode ser apreendida e compreendida de uma única maneira. São espaços em que é seguro praticar os desejos que pulsam e experimentar novas maneiras de se manifestar. “São os saberes corporais que nos permitem pensar que o suporte físico do corpo em performance nos ritos pratica/inventa outras formas de relação com o





mundo” (RUFINO;SIMAS, 2018, p. 50). Se pensarmos que toda manifestação carnavalesca é um rito inserido em um contexto ancestral, é possível dizer que o corpo que samba é um corpo que se reinventa a cada experiência com o carnaval. É um corpo encantando que pratica utopias.

3. O CARNAVALISMO: UMA EXPERIÊNCIA DE TERRITORIALIZAÇÕES DE DESEJOS

As quadras das escolas de samba são lugares pulsantes de sociabilidades e atravessamentos de afetos. Frequentá-las durante todo o ano implica em aprender suas práticas, seus ritos, sua liturgia. Evidentemente, cada escola possui suas especificidades, mas há muitas ações que são comuns e essenciais a todas. Por exemplo, o ritual de apresentação do pavilhão, pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira; o esquentar da bateria antes de tocar os sambas; o girar das baianas e a apresentação da ala de assistidas.

Através de experiências nesses espaços e também em todo o processo que envolve o desfile de uma escola de samba, de sua construção no barracão à ruína na Apoteose, eu, Cleiton Almeida, iniciei o desenvolvimento de uma proposição de entendimento das minhas experiências carnavalescas como práticas religiosas, assentadas em fazeres artísticos. O termo “Carnavalismo” surge como uma paródia dos “Cristianismo, Budismo, Espirismo”, em um sentido etimológico das palavras. O Carnavalismo como religião pode ser entendido como um processo de autoficção, um lugar de invenção e devir de maneiras de ser e habitar o mundo. Autoficcional porque parte de uma experiência pessoal que é registro de afetos, mas que é livremente escrita de maneira artística, sem pudores com amarras da verdade ou da mentira. Quando Martha Ribeiro (2019)





fala sobre a autoficção, ela diz que “experimentar uma nova plasticidade mental e corporal como possibilidade para esse refazimento incessante do corpo é apostar nos saberes/afetos-do-corpo contra toda regulação e contra toda anatomia.” São investigações de experimentações de si, de manipulações de narrativas do plano micro, do íntimo e pessoal, com o objetivo de falar algo para o outro que também o toque:

O desenvolvimento das proposições artísticas que tecem o Carnavalismo em uma trama de saberes, de referências e de experiências múltiplas, é um exercício de composição e leitura de mundo a partir de perspectivas abertas - ao invés das enclausuradas pelo pensamento colonizado. Mais do que uma simples opção de religiosidade, o Carnavalismo é uma proposição de invenção de mundos: é possível e necessário produzir maneiras diversas de existir. [...] o Carnavalismo segue em seu tecimento que convida o outro a ouvir suas histórias para que a partir delas possa gerar outras narrativas. É uma religião que não aponta para um final único, mas para a multiplicidade de rotas. (ALMEIDA, 2019, p. 85)

Sendo assim, é possível dizer que o Carnavalismo foi, e continua sendo, um espaço criado para a territorialização dos desejos que surgem do contato entre o corpo de seu fiel e o corpo carnavalesco. Durante toda minha formação, sofri a violência do aniquilamento das subjetividades do meu corpo. As experiências coletivas nas quadras das escolas de samba, e também nos blocos de rua, foram o ponto de partida para uma percepção da força vital do corpo e para a abertura desse aos fluxos de afeto. É a partir desse processo de ritmo sincopado, de atrações e repulsas, de encruzilhada de saberes, que o Carnavalismo se torna um dispositivo pessoal, mas com potência de ser compartilhado e coletivo, de invenção e expressão de maneiras de se relacionar com o si e com o outro.





4. CAPITOLINA QUEBRADEIRA: UMA INVENÇÃO CARNAVALISTA

No Carnaval Virtual de 2020, a Escola de Samba Virtual Gres Saudade apresentou o enredo “Engula-me com o mar do seu olhar tal como Quebradeira”, de autoria de um que vos escreve, Cleiton Almeida. A partir de um modo de leitura pessoal do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, uma narrativa inédita foi construída para levantar questões sobre corpos plurais e suas subjetividades. Capitolina Quebradeira, a figura principal do enredo, é atacada primeiramente pelas “Memórias” de São Bento de Matacavalos, um sujeito que a ama, mas que não sabe lidar com a potência do corpo da amada. Ele vê na Quebradeira uma pulsão vital que não consegue atingir, e com isso inicia um processo de intoxicação das memórias que ele possui daquela que é designada no enredo como uma “entidade”. Em consequência disso, Capitolina é engolida pelo “Tempo” e condenada a viver aprisionada em um sistema que aniquila as potências de seu corpo - inclusive, seus “olhos de ressaca”. Contudo, do meio para o final da narrativa, a Quebradeira dilacera esse sistema com sua existência revolucionária. A personagem instaura uma nova era de pluralidades vivas e de pulsão dos afetos. Nessa insurreição, os corpos não temem o “mar aberto” do amor e deixam-se ser engolidos pela onda que arrebatava o outro para si. Essa narrativa com personagens e situações tem a intenção de levantar questões para o público sobre a importância de utilizarmos ao máximo a potência vital de nossos corpos para nos desprendermos dos modos de subjetivação limitadores da biopolítica e do biopoder, entendidos a partir de Foucault (2008), que apropriam-se de nossas capacidades criadoras e direcionam-nas para modos de vida obedientes aos sistemas dominantes. É um manifesto pela recusa





de relações tóxicas, independentemente do tipo, e pela reivindicação das possibilidades inventivas de existir como corpo - ou corpa.

No entanto, Capitolina Quebradeira ganhou forma para além do campo “virtual”. As discussões sobre corpo e gênero proporcionadas pelo enredo reverberaram de maneira potente dentro de seu autor. Por ser uma construção de atravessamentos de múltiplos saberes e referências, a personagem, desde seu rascunho como ideia, sempre foi uma autoficção. O campo carnavalesco e suas possibilidades de invenção de mundo deram a primeira língua e matéria dessa existência. Contudo, a Capitolina Quebradeira excorpara seu criador e se materializa em sua pele como uma possibilidade de pensar performatividades de gênero. Segundo Judith Butler,

“Interno” e “externo” só fazem sentido em referência a uma fronteira mediadora que luta pela estabilidade. E essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto. Consequentemente, “interno” e “externo” constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. (BUTLER, 2003, p. 192)

A territorialização de Capitolina Quebradeira no corpo de seu criador é a possibilidade de desestabilização de sua existência enquanto sujeito. É o desejo de colocar suas certezas sobre seus movimentos “generalizadores” em uma encruzilhada de dúvidas e incompletudes. É se colocar sob a sombra da pergunta “como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas?” (BUTLER, 2003, p. 192), sem a intenção de respondê-la de maneira única, mas sim com um devir investigativo.

Na vídeo-performance “Olhares sobre Capitolina Quebradeira”, o artista-autor explora, principalmente por meio da performance do samba, as





especificidades do corpo ficcional de gênero fluido que assume. O corpo de Capitolina Quebradeira é um corpo que busca transgredir a “ficção reguladora da coerência heterossexual” (BUTLER, 2003, p. 196) e, por consequência, as ficções binárias de masculino-feminino. Ela é uma entidade fluida, uma existência paradoxal.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p. 201)

Entendendo o gênero como ato performático, a criação de Capitolina Quebradeira se torna uma ferramenta para desestabilizar noções de gênero e proporcionar o debate, tanto do artista consigo, quanto do artista para o outro, sobre como fugir do binarismo imposto pelas instituições do biopoder. A Quebradeira é uma língua criada para falar sobre os desejos de performar um gênero fluido.

5. MANIFESTAÇÕES DE RAFAEL BQUEER

A corporeidade masculina não heterossexual nas escolas de samba é um fator que ainda causa incômodo naqueles que insistem em ver o carnaval de maneira sexualizada e normativa. Jorge Lafond, Zé Reinaldo, Carlinhos do Salgueiro, Joãozinho da Gomeia, Clovis Bornay, Rafael Bqueer, personagens de diferentes épocas que marcaram espaço nas agremiações carnavalescas com seus corpos, danças, sambas e fantasias.





Enquanto carnavalesco de escolas do Rio de Janeiro, Gabriel Haddad, um dos autores desse ensaio, pôde observar de perto as diversas performances do destaque central de alegorias, Rafael Bqueer, nos anos de 2018, 2019 e 2020, anos estes em que o artista participou como parte integrante dos seus desfiles, levando representatividade tanto em termos visuais, quanto em termos discursivos.

Além disso, Bqueer se inspira, inclusive, em personagens apresentados por alguns dos artistas citados acima, tendo em foco o trabalho de Lafond, como apresentado a seguir por Leonardo Bora (2017) ao exemplificar a performance Alice, de Bqueer, inspirada no carnaval de 1991, quando Lafond desfila interpretando a personagem homônima no abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis³. Além do mais, percebemos na descrição de Bora, os diversos preconceitos sofridos por corpos não heterossexuais nas escolas de samba:

Obviamente, a Alice de Jorge Lafond se choca contra a “quase obrigatória” masculinidade (pode-se dizer “macheza”) negra – os autores Fábio Gomes e Stella Villares enfatizam, por exemplo, que a personagem-título foi interpretada por um “negro cheio de trejeitos”, o que põe em evidência o estranhamento que a construção de Lafond causou entre os espectadores. A visão de um homem negro, alto, forte e com trejeitos afeminados é algo que, na visão de Benítez, aciona um misto de preconceitos que revelam jogos hierárquicos: um homossexual branco que usa as roupas da moda, coleciona carimbos no passaporte e discute artes com desenvoltura, independentemente do grau de “feminilidade”, será socialmente mais aceito que um homossexual negro, tanto mais se o homossexual negro for afeminado. Há, portanto, uma “escala de aceitação” enraizada na cartela de preconceitos oriundos de um passado escravocrata e machista – passado este que permanece a sangrar no presente: sangrava em 1991 e sangra em 2016. A releitura proposta por Rafael Bqueer exemplifica isso. (BORA, 2017)

³ O carnaval de 1991 da Beija-Flor de Nilópolis foi assinado por Joãozinho Trinta e tinha como enredo “Alice no Brasil das Maravilhas”.





Dessa forma, Bqueer traz para os desfiles toda essa inspiração em Lafond - corpos carnavalescos que sambam e que performam na avenida. No carnaval de 2018, presente no abre-alas da Acadêmicos do Cubango, representou a “Entidade das Águas”, corpo fluido que comandava a nau que desbravava a avenida que trazia Arthur Bispo do Rosário como enredo. Já no carnaval de 2019, também na Acadêmicos do Cubango, Bqueer se apresentou com a fantasia “Fundamento em Palha”, com parte do seu tronco nu e com uma grande saia de palha para representar os fundamentos do Orixá Omulu^{4,5}

No carnaval de 2020, ano em que os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora assinaram o desfile da Acadêmicos do Grande Rio, Rafael Bqueer desfilou novamente no abre-alas da escola. No referido ano, o enredo assinado pelos carnavalescos, em coautoria com o pesquisador Vinícius Natal, era uma homenagem ao pai de santo, bailarino e destaque, Joãozinho da Gomeia, intitulado “Tata Londirá – O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias”:

O nosso enredo faz parte, então, de uma rede não-intencional de iniciativas que buscam dar visibilidade à figura de Pai João, liderança que projetou o nome de Caxias para o Brasil e que reunia em si, em um mesmo corpo híbrido, uma amálgama de identidades - negro, homossexual, candomblecista, nordestino, os rótulos se sobrepõem e complexificam a importância política de se revisitar a memória do personagem homenageado. João Alves Torres Filho se mostra enquanto esfinge travestida de incontáveis vivências, figura que tensionou os limites da fantasia e tocou o universo mítico – religioso, carnavalesco,

⁴ Omulu é o orixá ao qual a Acadêmicos do Cubango fora consagrada e é representado, dentre outros elementos, pela palha.

⁵ Nos carnavais de 2018 e 2019, a Acadêmicos do Cubango teve os seus projetos artísticos comandados pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, assinando os enredos “O Rei que Bordou o Mundo” e “Igbá Cubango – A Alma das Coisas e a Arte dos Milagres”, respectivamente.





das boates e dos cassinos, dos jornais e das revistas – nas suas mais controversas dimensões. (BORA, HADDAD, NATAL, 2020, p.267)

Nesse sentido, era importante que Bqueer trouxesse a potência corporal, afetiva, visual e transgressora de Joãozinho da Gomeia, ao passo que também seria importante buscar a representação do mistério apresentada na abertura da escola. Assim, a crítica de arte Daniela Name (2020) retrata perfeitamente a passagem de Bqueer pela avenida, trajando uma fantasia toda confeccionada em fios de lã que transmitia a força performática pela dança e por sua cor sólida, o vermelho, além de extremamente misteriosa, pois o cobria da cabeça aos pés, o que o obrigou a multiplicar a comunicação corporal, pois seu rosto estava escondido.

Neste primeiro carro, o artista Rafael B Queer, colaborador constante dos carnavalescos, aparecia como destaque à frente da alegoria como Poeira no redemunho, uma fantasia feita à mão de fios e crochês vermelhos, aludindo ao diabo no redemunho que encontra Riobaldo (ou que Riobaldo procura, talvez isso não importe) durante sua odisseia existencial em Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. A circularidade do “redemunho” permeava toda a alegoria dedicada a Exu – mensageiro em movimento -, que não tinha um corpo sólido aparente. (NAME, 2020)

Portanto, ver Rafael Bqueer performando nos desfiles supracitados, nos dá a certeza da manutenção da luta contra os diversos tipos de preconceito que insistem em permear as festas carnavalescas. De Joãozinho da Gomeia a Jorge Lafond, os corpos dançam e se manifestam, tornam-se visíveis e se reinventam nas quebradas e nas esquinas das escolas de samba cariocas.





CONCLUSÃO

A partir das reflexões aqui propostas, pode-se dizer que o carnaval e as escolas de samba são potentes lugares de construção de novos mundos e de invenção de novas possibilidades de ser, de expressão de subjetividades que tentam ser aniquiladas pelos sistemas de representação do biopoder.

Pelo recorte da performatividade de gênero, os trabalhos artísticos práticos foram utilizados para exemplificar essas possibilidades de expressões e reinvenções, de maneira a incentivar o uso dos espaços carnavalescos para experimentações de novas perspectivas sobre o corpo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cleiton. O Carnavalismo e outras histórias. 2019. 174p. (Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais-Escultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BORA, Leonardo; HADDAD, Gabriel; NATAL, Vinícius. TATA LONDIRÁ – O CANTO DO CABOCLO NO QUILOMBO DE CAXIAS. Livro Abre-Alas p. 251 a p. 390, LIESA. Rio de Janeiro, 2020.

BORA, Leonardo. REFLEXÕES DE ALICE: DIREITOS HUMANOS, CARNAVAL E DIVERSIDADE. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/category/publicacoes/ano-xii/01-ano-xii/>

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

FOUCAULT, Michel. Nascimento da Biopolítica. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.





FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. Posfácio de Daniel Defert [tradução Salma TannusMuchail], São Paulo: n-1 Edições, 2013.

NAME, Daniela. BORA, HADDAD E O BORDADO DA APARIÇÃO. Revista Caju, 2020. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2020/03/07/leonardo-bora-gabriel-haddad-e-o-bordado-da-aparicao/>

RIBEIRO, Martha. Teatro autoficcional ou a instalação da intimidade: “A Ira de Narciso” de Gilberto Gawronski e Sergio Blanco. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTÉTICA – BRASIL: ARTES DO CORPO, CORPOS DA ARTE, 14., 2019, Ouro Preto. No prelo.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.





“MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS”:
LIBERDADE DE EXPRESSÃO, CENSURA E RELIGIÃO NO
CARNAVAL CARIOCA

“EVEN FORBIDDEN LOOK AT US”:
FREEDOM OF EXPRESSION, CENSORSHIP AND
RELIGION IN CARNIVAL CARIOCA

Leandro BOECHAT





RESUMO

Carnaval e religião ligam-se de forma umbilical e apresentam uma longa trajetória comum; que vai desde a origem religiosa da manifestação carnavalesca na Antiguidade até a fixação oficial da festa no calendário cristão-romano no período anterior à Quaresma. Contudo, apesar da manifestação comum entre a esfera religiosa e a esfera cultural/artística da festa, em muitos aspectos esse imbricamento não impede que surjam tensões entre Religião e Carnaval que, não raro, buscam solução no Direito. Nesse sentido, o objetivo desse ensaio é analisar o aspecto jurídico da relação Religião e o desfile de Carnaval na Marques de Sapucaí no Rio de Janeiro. A partir do estudo do caso jurídico entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro e a Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, provocado pelo enredo “Ratos e Urubus: larguem minha fantasia” de 1989 da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, buscar-se-á compreender os aspectos sociojurídicos evocados na disputa jurídica, o princípio da liberdade de expressão, os símbolos religiosos e a censura.

PALAVRAS-CHAVE

Liberdade de expressão; Censura, Direito, Carnaval, Religião

ABSTRACT

Carnival and religion bind umbilically and present a long common trajectory; ranging from the religious origin of the carnival manifestation in Antiquity to the official fixation of the feast in the Christian-Roman calendar in the period before Lent. However, despite the common manifestation between the religious sphere and the cultural/artistic sphere of the festival,





in many respects this imbrication does not prevent tensions between Religion and Carnival that often seek a solution in law. In this sense, the aim of this essay is to analyze the legal aspect of the religion relationship and the Carnival parade at Marques de Sapucaí in Rio de Janeiro. From the study of the legal case between the Archdiocese of Rio de Janeiro and the School of Samba Beija-flor de Nilópolis, provoked by the plot “Rats and vultures: let go of my fantasy” of 1989 of the Beija-Flor de Nilópolis Samba School, we will seek to understand the sociolegal aspects evoked in the legal dispute, the principle of freedom of expression, religious symbols and censorship.

KEYWORDS

Freedom of expression, censorship, Law, Carnival, Religion

INTRODUÇÃO

O Carnaval tem sido objeto de estudo, ao longo de sua trajetória, por diversas áreas do conhecimento como: História, Artes, Antropologia, Dança, Comunicação, Linguística, Filosofia, Estética, Educação, Economia etc., cada uma com uma visão específica. Das explicações sobre a origem da festa, sua história e práticas entre diferentes culturas, aos seus aspectos sociais, artísticos, imagéticos, corporais, míticos, ritualísticos, religiosos, linguísticos, comunicacional, econômicos; variadas são as articulações conceituais, analíticas, metodológicas possíveis quando se busca compreender a festa carnavalesca. Contudo, quando nos debruçamos sobre os estudos sobre o carnaval, poucas são as análises produzidas pelo Direito e pela Sociologia, que buscam relacionar os aspectos sociojurídico da festa.





Diverso e multifacetado, o Carnaval possui várias perspectivas de análise. Para além de seus aspectos estéticos, artísticos, musical, econômico, simbólico, linguístico e textual, esse artigo tem por objetivo analisar o aspecto jurídico da relação Religião e o desfile de Carnaval na Marques de Sapucaí no Rio de Janeiro. A partir do estudo do caso jurídico entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro e a Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, provocado pelo enredo “ratos e urubus: larguem minha fantasia” de 1989 da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, buscar-se-á compreender os aspectos sociojurídicos evocados na disputa jurídica, o princípio da liberdade de expressão, os símbolos religiosos e a censura. Para tanto, analisar-se-á a sinopse do enredo “ratos e urubus: larguem minha fantasia”, a liminar que proibiu a exibição na avenida da alegoria “Cristo Mendigo”, e o desfile do samba-enredo na avenida Marques da Sapucaí (sambódromo) de 1989.

Tal análise faz-se necessária visto que o enredo e a liminar judicial são posteriores em um ano à promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Ademais, tanto a liminar como o carnaval já suscitavam questões jurídicas relevantes para o sistema jurídico brasileiro, pós processo de redemocratização, que repercutem até hoje no ordenamento jurídico e no Carnaval carioca, como liberdade de expressão, liberdade de culto (proteção aos símbolos religiosos), censura, direitos fundamentais em espécie, interpretação constitucional e judicialização das relações sociais.

1. O ENREDO E A LIMINAR JUDICIAL: A ORDEM E A CONTRA-ORDEM

“*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*” foi o enredo criado por Joãozinho Trinta e apresentado pela Beija-Flor nos desfiles das escolas de





samba na Marquês da Sapucaí do ano 1989. Há três versões para a concepção do desfile. Numa delas, Joãozinho Trinta teria se inspirado numa mendiga que viu em Londres, em 1988, e que o impressionou pela sua elegância. Outra influência pode ter sido o musical da *Broadway* *Les Miserables*, que o carnavalesco assistiu. No entanto, uma das versões mais aceitas entre os sambista está no fato de que Joãozinho Trinta não teria gostado do excesso de elogios por parte de crítica à estética rústica apresentada pela Unidos de Vila Isabel no ano anterior (o que rendeu aclamação a escola do bairro de Noel; sucesso da crítica e do público). Na avenida, a Beija-Flor mostrou o contraste entre o luxo das elites e a pobreza dos mendigos que vivem no meio do lixo (FARIAS, 2006).

A época a Beija-Flor apostava num enredo extremamente crítico socialmente, sobre o “luxo do lixo” e o “lixo do luxo”. Pois, em 1989 Joãozinho resolveu fazer uma crítica social bem e ao mesmo tempo, mostrar que sabia fazer Carnaval sem luxo. O objetivo do carnavalesco era mostrar o que de podre tinha o luxo e o que o lixo representava de verdade. Todos os tipos de lixo, concretos ou abstratos, foram colocados no desfile da Beija-Flor, desde o que havia de lixo nas guerras, no sexo, nos brinquedos e até na imprensa. Para contextualizar esse desfile, vale lembrar que o carnavalesco sempre foi muito criticado pelo excesso de luxo nos seus trabalhos. A crítica apontava que o Carnaval estava sendo descaracterizado e o samba deixado de lado em detrimento dos quesitos plásticos. João em oposição às críticas respondeu: “Pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual”.

Para o desfile de 1989, “*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*”, na sinopse do enredo, o carro abre-alas traria uma reprodução do Cristo Redentor vestido como um mendigo. Às vésperas do desfile de carnaval, a





Arquidiocese do Rio de Janeiro conseguiu uma ordem judicial (liminar) proibindo a apresentação da alegoria. Joãosinho Trinta, artista criativo e subversor da ordem estabelecida, cobriu a alegoria com um plástico preto e acrescentou um faixa com o frase “mesmo proibido, olhai por nós”. O Cristo Mendigo, de fato, não poderia ser exibido no desfile e uma solução encontrada por Laíla (apesar de João ter dito que a ideia foi dele) foi cobri-lo com um enorme plástico preto e um cartaz com a frase: “Mesmo proibido, olhai por nós” seria mais impactante do que a própria alegoria.

E foi assim, mesmo com a liminar cassada dois dias antes do desfile, que a Beija-flor de Joãosinho Trinta entrou na avenida com mendigos, sucatas e farrapos. A ideia subversiva foi mantida e entrou para a história do Carnaval carioca. A alegoria o “Cristo Mendigo”, coberto com plástico com o grande cartaz: “Mesmo proibido, olhai por nós” é sintomático da relação entre Carnaval e Religião.

2. LIBERDADE DE EXPRESSÃO, CENSURA, CARNAVAL E RELIGIÃO

A luta e a construção da liberdade no Brasil, e aqui se atém a liberdade de expressão, tem razões históricas e substantivas. Não é à toa que, após processo de redemocratização, a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 assegurou a liberdade de expressão como cláusula pétrea e direito fundamental. Como direito e garantia fundamental, a Carta Magna de 1988, baliza para o sistema jurídico brasileiro, assegurou a liberdade de expressão como forma substantiva na construção de uma democracia, em oposição ao regime autoritário do passado, e como forma essencial da dignidade da pessoa humana. Tanto é assim que o texto legal prescreve que “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”, “é livre





a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença”, bem como adverte que “a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição (...)”, ou seja além de assegurar a liberdade de expressão a Constituição veda a censura: “é vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”.

O Carnaval espaço da liberdade por excelência, seja em sua construção plástica/artística seja na construção de narrativas e imaginários, por esses e outros aspectos, tem sido demandado ao judiciário por parte principalmente da esfera religiosa. Não é a primeira vez e não será a última que uma Escola de Samba do Rio de Janeiro desfilará no limiar entre a manifestação cultural popular e a religião. Há quase três décadas, a Beija-Flor, com o enredo “*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*”, o carnavalesco Joãosinho Trinta decidiu levar para a Avenida sua criação artística: o “Cristo Mendigo”, para além das faces do “Cristo Redentor”, do “Cristo Branco e de olhos azuis”. Na antevéspera do desfile, chegava à Escola de Nilópolis a notícia de que a 15^a Vara Cível do Rio de Janeiro havia emitido liminar proibindo, a pedido da Cúria Metropolitana Carioca, a exibição pública do Cristo Redentor Mendigo.

O conflito gerado entre liberdade de expressão (atividade artística/manifestação de pensamento) e símbolo religioso, promovido pelo evento carnavalesco de 1989, posterior a promulgação da Constituição de 1988, traz a tona o modo como a cultura da liberdade de expressão vem se estruturando no ordenamento jurídico brasileiro. Como o art. 220 da CRFB/88 prevê a livre manifestação de pensamento, criação, expressão e informação, é pacífico o entendimento jurisprudencial e doutrinário brasileiro que nenhum direito fundamental é absoluto, nesse sentido, a liberdade de expressão, aqui na sua





versão liberdade artística, não pode ofender outros direitos como a honra, a privacidade e a dignidade da pessoa humana. Assim, aos olhos do Supremo Tribunal Federal (STF), bem como da doutrina constitucional, a liberdade de expressão adquiriu o status de direito preferencial, ou seja, qualquer limitação, legislação ou ato que vise limitar a liberdade de expressão torna-se suspeito de inconstitucionalidade. Qualquer conflito entre liberdade de expressão e outro direito, deve ser analisado, escrutinado com cautela e com base na própria Constituição que nos informa qual princípio deve prevalecer quando houver tal conflito.

O entendimento que vigora no sistema jurídico brasileiro é que a liberdade de expressão deve ser pautada pela promoção e proteção da dignidade da pessoa humana, bem como pelo rol de direitos da personalidade (que decorre da cláusula geral de tutela da pessoa humana). Cabendo assim à doutrina e aos julgadores, na análise do caso concreto, ponderar os interesses em conflito. Ou seja, ao interprete-aplicador, por exemplo, o juiz, caberia inicialmente determinar o âmbito de proteção dos direitos em conflito, as situações protegidas pela norma constitucional, e como elo verificar a existência ou não de uma verdadeira colisão. Verificada a existência de uma autêntica colisão de direitos fundamentais, cabe ao interprete-aplicador realizar a ponderação dos bens em colisão, guiando-se pelos “princípios” da: 1) Unidade da Constituição: que requer que a Constituição seja contemplada como um todo e não apenas aquela norma específica, porque assim evita-se contradições; 2) Concordância prática ou da harmonização: os direitos fundamentais e valores constitucionais deverão ser harmonizados por meio de juízo de ponderação que vise a preservar e concretizar ao máximo os direitos constitucionalmente protegidos e não





um à custa do outro; 3) Proporcionalidade: é a realização do princípio da concordância prática no caso concreto (MENDES, COELHO & BRANCO, 2016; PEREIRA, 2016; BAROSSO, 2010).

O princípio da proporcionalidade é composto por de “três subprincípios”:

I) Adequação ou Idoneidade: Este subprincípio mostra a necessidade de uma análise do princípio no caso concreto, com o intuito de ver se a opção que será dada pode se adequar ao caso em questão. Então a pergunta a ser feita é se o método em questão é o mais idôneo para conseguir o fim que se procura. É o que Alexy (2018) chama de “manifestação da ideia de Pareto: uma posição pode majorar-se sem originar desvantagem a outra”.

II) Necessidade: A análise é parecida com a do subprincípio da adequação. Neste subprincípio, a análise a ser feita consiste em ver se existe ou não um meio menos intenso para chegar à solução, mas tendo a mesma adequação. O meio mais intenso seria então desnecessário, não sendo então o mais proporcional, nem o mais razoável.

III) Proporcionalidade em sentido estrito: É a “lei de ponderação”. O objetivo desse subprincípio é ver se, no caso concreto, a medida mais adequada e mais necessária é proporcional ao que se demanda. Consiste em fazer uma ponderação, para ver se a solução encontrada é razoável ao caso. Se tal solução não é proporcional em sentido estrito, então, apesar de ela ser adequada e necessária, ela não é proporcional em sentido amplo (ALEXY, 2018; MENDES, COELHO & BRANCO, 2016; PEREIRA, 2016; BAROSSO, 2010).

No caso do da alegoria “Cristo Mendigo” *versus* Arquidiocese do Rio de Janeiro (liberdade de expressão *versus* símbolo religioso) na liminar de primeira instância prevaleceu o símbolo religioso em detrimento da liberdade de expressão (em sua versão artística e de pensamento), que





foi cassada dois dias depois por instância superior, onde se reconheceu a prevalência da liberdade de expressão em detrimento do símbolo religioso. Reconhecendo que a alegoria estar no Carnaval e ser representada como mendigo não ofendia o símbolo religioso, a fé da comunidade e a Religião; tal representação exaltava e sim as várias faces de Cristo. Contudo, mesmo com decisão favorável, assegurando a exibição da alegoria “Cristo Mendigo”, Joãosinho Trinta reverte a proibição em símbolo e reflexo do enredo “*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*”, mostrando ao mundo uma das faces da lógica do judiciário brasileiro (ao proibir uma manifestação artística em detrimento da ideologia religiosa), bem como uma das faces da Cúria carioca (ao ajuizar uma ação proibindo a manifestação de uma das faces de Cristo, o “Cristo Mendigo”, o Cristo dos pobres, dos marginalizados, dos rejeitados, dos esquecidos. Com tal ato, Joãosinho Trinta expõe a condição artística, crítica e política do Carnaval.

De fato, ao longo de sua história e sua criação artística o carnaval sempre utilizou variados símbolos, quer religiosos quer não. Impedidos ou não a liberdade artística sempre criará seus meios a fim de expressar sua liberdade. Fato é que desde o episódio de 1989 as escolas de samba do carnaval carioca têm utilizados de símbolos religiosos, a depender dos enredos, a fim de construir narrativas, representar de forma imagética e alegórica entidades e personalidades de diferentes matizes religiosas, contar e fazer história.

Nos últimos anos, variadas foram as formas de representação na Marques de Sapucaí de elementos religiosos. No desfile de 2017 a Mangueira com o enredo “*Só com a ajuda do santo*”, sobre a relação do brasileiro com as religiões, do carnavalesco Leandro Vieira, teve que mudar um desfile por conta da alegoria “Cristo-Oxalá”, na apresentação oficial, a escola





exibiu a escultura de duas faces: de um lado, Jesus; do outro, Oxalá, orixá do candomblé. Contudo, nos desfiles das campeãs, por um pedido da Arquidiocese do Rio à LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba), a escola não levou o tripé para a apresentação. A obra artística ficou em exposição posteriormente na Cidade do Samba, local onde se concentram os barracões das escolas de samba, na Zona Portuária do Rio de Janeiro. No desfile da Mangueira de 2018, com o enredo “*Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco*”, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira, de forma crítica e irreverente apresentou a alegoria que representava o prefeito da cidade do Rio de Janeiro (Marcelo Crivella) em forma de “Judas” com os dizeres “Prefeito, pecado é não brincar o Carnaval” e “Olhai por nós. O prefeito não sabe o que faz”, em alusão direta ao enredo “*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*” de 1989, tendo em vista a falta de investimento e corte significativo na subvenção destinada às escolas de samba do Grupo Especial do Carnaval carioca. O refrão do samba enredo “Eu sou Mangueira, meu senhor, não me leve a mal/Pecado é não brincar o carnaval!” foi acompanhado de elementos culturais típicos do Rio de Janeiro, como um carro alegórico imitando um botequim com imagens de santos, em alusão à pluralidade religiosa, e representantes da Casa do Jongo, da Serrinha de Madureira.

Em 2020, a mesma Mangueira do carnavalesco Leandro Vieira, com o enredo “*A verdade nos fará livre*” trouxe para avenida umas das faces de Cristo, a “figura política de Cristo” e de sua mensagem em torno do amor e do respeito. A inspiração do carnavalesco veio do questionamento “Quando Cristo esteve aqui, ficou do lado dos oprimidos e não fez distinção de pessoas. Será que Jesus não está no morador da





favela? No menor abandonado? No gay? Na mãe de santo?”. A ideia era retratar como seria o retorno de Jesus no atual cenário de intolerância no mundo. “O Cristo histórico que “*A Verdade Vos fará Livre*” levou para o carnaval o Cristo mulher (representado pela rainha de bateria Evelyn Bastos), o Cristo moderno, funkeiro e da “favela” na comissão de frente, o Cristo menino negro e o Cristo Crucificado (representado por um jovem negro, de cabelos pintados de loiro e alvejado por projéteis).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se viu no carnaval no últimos anos foi uma resposta a certa onda de conservadorismo e intolerância religiosa, resgatando não apenas a origem do Carnaval no Brasil, vinculada desde sempre ao sincretismo entre religiões africanas marginalizadas e o catolicismo oficial, mas também aquela que pode ser definida com a característica central da festa: a irreverência satírica que brinca com os costumes e os transforma. Nessa tradição de liberdade, o Estado – e, portanto, o Poder Judiciário – ainda não soube encontrar o seu papel. Acostumado a uma missão repressiva, o Poder Público tem dificuldade de compreender a origem e a importância do fenômeno carnavalesco para a transformação social. Manifestações contra e a favor do que quer que seja são permitidas pela liberdade constitucional de expressão e não devem ser reprimidas, mas sim promovidas pelo Estado, a quem compete garantir os meios para que todos possam exprimir suas opiniões. O Carnaval representa um dos principais momentos do ano em que parcelas sem voz da população brasileira conseguem se expressar de modo audível. Ao Estado compete elevar esse momento, e não o reduzir.





No que toca à liberdade religiosa, a tarefa do Estado brasileiro é ainda mais difícil. Manter a neutralidade exigida pela Constituição, que consagra um Estado laico, parece quase impossível em uma realidade onde até o Supremo Tribunal Federal ostenta em seu recinto um crucifixo, símbolo da religião católica que não encontra reflexo em outras tantas religiões cultuadas no Brasil, a começar pelas religiões afro-brasileiras. A histórica vinculação entre Estado e Igreja foi superada no papel, mas jamais passou por uma iniciativa oficial de transformação – como tantas questões no Brasil, incluindo a ditadura militar, declara-se a sua superação sem um esforço real de depuração, esperando-se que o tempo cuide do resto. Não é, portanto, à toa que o Carnaval vem ocupar esse papel promocional que o Direito exige, em vão, que o Estado exerça. Se as instituições jurídicas não atuam nesse sentido, o “grande poder transformador” continuará a se manifestar diretamente pelo povo. Desde que o samba é samba é assim.

REFERÊNCIAS

ALEXY, Robert. *Direitos fundamentais, ponderação e racionalidade*. In: ALEXY, Robert. **Teoria dos direitos fundamentais**. São Paulo: Malheiros, 2018.

BARROSO, Luís Roberto. **Colisão entre Liberdade de Expressão e Direitos da Personalidade. Critérios de Ponderação. Interpretação constitucionalmente adequada do Código Civil e da Lei de Imprensa**. Revista de Direito Administrativo. Vol. 235. Rio de Janeiro, 2010.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**.





FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca.**
Editora E-papers, 2006.

MENDES, Gilmar Ferreira; COELHO, Inocêncio Mártires & BRANCO, Paulo
Gustavo. **Hermenêutica Constitucional e Direitos Fundamentais.**
São Paulo: Saraiva, 2016.

PEREIRA, Edilson. **Colisão de direitos. A honra, a intimidade, a vida
privada e a imagem versus a liberdade de expressão e informação.**
Porto Alegre: Frabis Editor, 2016.





SAMBISTAS (E)EVANGÉLICOS

SAMBISTS (AND) EVANGELICS?

Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR¹

Leonardo José Gama da CRUZ JUNIOR²

¹ Doutorando em Sociologia e Antropologia pela UFRJ.

² Graduando em Ciências Sociais pela UFRRJ.





RESUMO

No presente trabalho, o objetivo é discutir a relação entre o samba, pensado aqui como gênero musical mas também como um sistema cultural que envolve um complexo de saberes, práticas e representações; e as religiosidades, sobretudo evangélicas e neopentecostais. Através de uma pequena revisão bibliográfica o ensaio pretende questionar a ideia de uma identidade monolítica e totalizante em uma sociedade heterogênea onde os sujeitos participam de construções plurais e diversas.

PALAVRAS-CHAVE

Samba; Evangélicos; Carnaval; Cultura Popular.

ABSTRACT

In the present work, the objective is to discuss the relationship between samba, thought here as a musical genre but also as a cultural system, complex of knowledge, practices and representations; and religiosities, especially evangelical and neo-Pentecostal. Through a small bibliographic review the essay intends to question the idea of a monolithic and totalizing identity in a heterogeneous society where the subjects participate in plural and diverse constructions.

KEYWORDS

Samba; Evangelicals; Carnival; Popular culture.





INTRODUÇÃO

A relação entre o carnaval carioca, ou melhor, entre as escolas de samba do carnaval carioca e as religiões é marcada pela ambiguidade. Ao mesmo tempo que as religiosidades historicamente se constituíram como importante fonte de narrativas para os desfiles; alguns episódios evidenciam disputas e tensões entre os dois universos. Ao longo dos anos vimos desfilar pela avenida enredos sobre as mais variadas formas de crença, rituais, festas e celebrações de caráter religioso. Também vimos, em eventos distintos, a religião institucionalizada denunciar e/ou coibir as agremiações em sua forma de expressão.

O carnaval foi sobretudo um espaço importante para a afirmação de religiosidades afro-brasileiras. Mesmo com dispositivos legais e arcabouços jurídicos que garantissem a liberdade de crença, as religiosidades afrodiáspóricas, produto das populações negras, sofreram e seguem sofrendo sistematicamente com o racismo religioso. Desde o Estado, classificando suas práticas como magia e apreendendo objetos rituais, até as construções simbólicas que as associam, de forma eurocêntrica, ou melhor, *crístocêntrica*, ao mal. Nesse contexto, as escolas de samba foram importantes espaços de afirmação, divulgação e promoção das religiosidades afro-brasileiras através dos seus sambas e enredos.

Já com as religiões cristãs a relação nem sempre foi pacífica. O carnaval de 1989 é um exemplo de tensão. A Beija-Flor de Nilópolis apresentava o enredo *Ratos e Urubus larguem a minha fantasia*, e teria em seu abre-alas um Cristo mendigo. Nas proximidades do carnaval a Arquidiocese do Rio de Janeiro conseguiu na justiça uma liminar impedindo a apresentação da





alegoria que desfilou coberta e com uma faixa com os dizeres: “Mesmo proibido olhai por nós!”, em um momento célebre da história do festejo de Momo.



Foto: Sebastião Marinho / Agência o Globo (07-02-1989)

Este episódio emblemático é apenas um exemplo de conflito aberto entre escolas de samba e religião. A Igreja católica no caso agiu para impedir a reprodução da imagem de Jesus Cristo adaptada ao contexto e ao discurso do enredo. Dentro desta ação, podemos pensar como a Igreja atuou para evitar o que seria uma espécie de profanação de uma imagem sacra, ou seja, a utilização de uma imagem sagrada em um cortejo carnavalesco, associado historicamente dentro da doutrina católica ao profano.

No carnaval 2020 a Estação Primeira de Mangueira teve como enredo *A verdade vos fará livre*, que indagava sobre uma possível volta de Jesus Cristo nos tempos atuais e o colocava em sua narrativa como um sujeito negro, pobre, nascido no morro que dá nome a escola. O objetivo era pensar a partir da sociedade contemporânea o Cristo histórico.





Foto: Fabio Tito/G1

O enredo da escola causou polêmicas e reações acaloradas. Porém, desta vez não foi a Igreja Católica quem reagiu, mas sim um conjunto de atores sociais relacionados ao campo evangélico. De pastores e lideranças até o Presidente da República, diversos atores ligados ao universo evangélico criticaram a escolha pela vida de Jesus Cristo como tema de desfile de uma escola de samba.

Nas últimas décadas o Brasil tem visto um aumento significativo do número de fiéis evangélicos. É importante notar que sob esta classificação existem sujeitos de variados matizes cristãos passando do protestantismo clássico ao neopentecostalismo, em doutrinas, práticas e denominações cristãs não católicas que vem crescendo de forma acelerada no país tanto no número de pessoas, quanto na sua presença midiática, atuação política e social.

Mariano (2004) vai nos mostrar que o neopentecostalismo é a doutrina dentro do campo evangélico que mais cresce, graças também ao seu destacado papel e atuação nas mídias. Stolow (2014, p. 148) adverte que:





não pode haver nenhuma maneira de compreender totalmente o reposicionamento atual da religião no mundo moderno sem levar em conta os modos pelos quais as questões religiosas estão sendo reorganizadas e redefinidas pelas práticas, processo e sistemas de mídia moderna.

A relação entre o neopentecostalismo e as religiões afro-brasileiras é radicalmente conflituosa. Segundo Oro (1997) esta relação é uma guerra deflagrada pelos neopentecostais as religiões de matriz afro. Segundo o autor, esta vertente irá demonizar estas práticas religiosas e atuar abertamente de forma intolerante. Esta questão é fundamental para pensarmos como o carnaval é percebido como um espaço de *batalha espiritual*, ou seja, onde o enfrentamento aos males diabólicos seria constante.

o ‘mundo’ é povoado por forças demoníacas que interferem diretamente na vida das pessoas, causando-lhes os males e manifestando-se mais à medida que nos aproximamos da vinda de Cristo; daí a necessidade de “libertação”, da uma guerra espiritual, extenuante e sem perdão. Por isso, a expulsão dos demônios inscreve-se no presente, a batalha ocorre hoje mesmo e ela precisa ser repetida todos os dias. (ORO, 1997, p. 18)

Esta relação de guerra entre o neopentecostalismo as religiosidades afro-brasileiras, repercute diretamente no universo das escolas de samba. O samba, produto das comunidades negras, nasceu, cresceu e se desenvolveu em contato com as religiosidades negras. Se transformou em voz, forma de expressão de sujeitos periféricos que, ao longo de um processo histórico, se transforma em símbolo nacional.

As escolas de samba se consolidaram historicamente não só como associações comunitárias negras, também como elementos importantes na construção de subjetividades periféricas. Foi através do samba e mais





especificamente das escolas de samba que estes sujeitos conseguiram dialogar com a cidade, mostrar através da sua arte que existiam e possuíam seus valores, ideias e projetos. Com base no *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro*, e nas descrições do IPHAN, as religiões de referência ao gênero musical são a católica e as de matriz afro-brasileira, afastando os evangélicos dessa construção social.

Feito este preâmbulo, o objetivo deste breve ensaio é pensar a relação entre samba e evangelicalismo. Será possível um sambista evangélico? Para este propósito iremos discorrer sobre territorialidade e identidades para compreender a autoconstrução dos sujeitos no mundo moderno.

1. IDENTIDADES TOTALIZANTES E PERTENCIMENTOS PARCIAIS

No mundo moderno, iluminista e racional, o sujeito é pensado como portador de uma identidade; ou seja, é classificado a partir de uma característica ou condição. Se pensarmos na tradição marxista, a humanidade está dividida em duas classes sociais, ou dois tipos de sujeitos: proletários e burgueses. Esta é uma forma de classificação que confere ao sujeito uma identificação, aproximando-o de uns, diferenciando-o de outros. Operações semelhantes são feitas em relação a marcadores sociais da diferença como etnia e gênero.

Stuart Hall (2006) vai abordar como na pós-modernidade ou modernidade tardia haverá um descentramento dos sujeitos, oriunda de uma fragmentação das paisagens culturais que irão provocar a transformação de identidades pessoais. Ao invés de localizações sólidas do indivíduo social baseada em fatores como nacionalidade, raça-etnia, gênero e classe, o que se configura é uma crise de identidade, descentrado a definição do sujeito em múltiplas possibilidades.





Problematizando esta questão da identificação, o próprio Stuart Hall (2014, p. 106) nos faz perceber que ela tem como objetivo “o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeito de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui”.

Quando pensamos em um sujeito sambista, partindo do senso comum, são acionadas ideias relacionadas ao universo do samba para compor esta identidade. O mesmo ocorre ao se imaginar um sujeito evangélico. O ponto em comum é que não se imagina ser possível os dois pertencimentos como parte da construção identitária de um mesmo sujeito. Esta dúvida da possibilidade está assentada na concepção de que existem valores dentro destes universos culturais que se contradizem, são opostos.

Segundo Frederik Barth (2000), as concepções de cultura existentes são totalizantes, sistêmicas, coerentes e organizadas, afetando diretamente o modo de vida os membros da sociedade. O autor propõe reformular o conceito de cultura, questionando-o como a forma de estudo da dimensão simbólica e expressiva da vida social. No decorrer de seu texto, Barth vai atentar para o caráter contraditório, múltiplo e não uno da cultura. Defende que o que de fato ocorre na sociedade é uma multiplicidade de padrões parciais que interferem uns sobre os outros, e se estabelecem em diferentes graus nas diferentes localidades e nos diferentes campos; e que se deve duvidar de toda a afirmação de coerência, salvo quando tiver sido devidamente demonstrada. Há, então, uma diversidade de padrões parciais e não um único padrão totalizador. A pluralidade é, portanto, fator central em Barth.

As pessoas participam de discursos múltiplos, diferentes, parciais, simultâneos, portanto, a construção cultural que se faz da realidade não





é monolítica, advém de mais de uma fonte. Isso significa dizer que se faz necessário entender as construções identitárias como processos múltiplos, não totalitários; ou seja, os indivíduos não se constroem a partir de uma única fonte, mas através de várias que interagem, coexistem.

Um indivíduo se constrói através dos múltiplos discursos, visões e valores aos quais se relaciona. Sua construção identitária é plural e dá conta de uma série de fatores diversos sendo impossível atribuir a alguém uma identidade monolítica, única, em um universo de diversidade e contato heterogêneo. A cultura segundo Barth (2000) é distributiva. As correntes são parciais, compartilhadas por alguns e não por outros.

O samba, ou melhor, ser um sambista não é uma experiência única e igualitária para todos. Existem sambistas que participam, se identificam e reproduzem este modo de vida e visão do mundo de formas diferentes, em escalas distintas. Na realidade, o samba para além de um complexo de saberes é um gênero musical e como nos mostra Trotta (2011) é difícil associar música popular e identidade, pois na realidade, a música enquanto uma prática cultural seria o resultado de cruzamentos diversos de experiências individuais e coletivas, no cenário das cidades.

São processos de construção, que mesclam, bebem, misturam, produzem teses, antíteses e sínteses das múltiplas referências que a produzem. Além disso, por ser um produto comercial, a música popular tem circulação em larga escala e atores sociais, diversos, se apropriam de maneira heterogênea. O próprio sentido do que é ser sambista é plural, aberto, não sendo possível pressupor uma forma única identitária relacionada a este universo. Um sambista pode ser tanto alguém que se identifica com este gênero musical





quanto alguém que participa de um coletivo pautado nessa cultura como uma escola de samba.

Ao mesmo tempo, não é possível imaginar que o pertencimento religioso seja preponderante na construção identitária de um sujeito. Além da religião diversos outros fatores fazem parte e constroem a subjetividade dos indivíduos. Como diz Machado (2020, p. 87) “a fidelidade à igreja não exclui as demais fidelidades das pessoas em sua vida social”. Sendo, inclusive, possível pensar em pontos de contato entre esses dois sistemas culturais: o samba e o pentecostalismo.

2. ONDE O SAMBA E O NEOPENTACOSTALISMO SE ENCONTRAM

Em seu trabalho sobre a Marcha pra Jesus, Sant’ana (2017) analisa que o crescimento vertiginoso dos evangélicos estaria ligado ao fenômeno de “êxodo rural” e expansão das zonas urbanas na metade do século XX, gerando aumento nas desigualdades e a criação de favelas nas grandes cidades. É exatamente nesse território que o evangelicalismo, principalmente a corrente pentecostal, vai ganhar mais força, pela maleabilidade em enfrentar desafios onde o tradicionalismo católico encontrava barreiras.

Machado (2020) entende que os repertórios das experiências pentecostais nas periferias, e a evidência do número cada vez maior de pastores e personalidades evangélicos, conflagram, nas últimas décadas, que falar sobre periferias urbanas é falar sobre pentecostais no Brasil. A autora ainda salienta que práticas pentecostais nas periferias têm aberto possibilidades de diálogo por meio do cuidado, da assistência social e do enfrentamento à violência, tema de importância central no cotidiano dessas comunidades.





Dentre as justificativas apresentadas por Sant'ana (2017) para o crescimento da religião em regiões periféricas está a teologia da batalha espiritual. Com base nos argumentos da sua tese, a leitura dessa liturgia se dá na derrubada das fronteiras da vida material-espiritual, como se a luta contra o Diabo se transportasse da amplitude divina para as esferas do cotidiano. Dessa forma, a necessidade constante de ocupar os lugares seculares com a finalidade de tomar o poder das forças demoníacas.

O fenômeno evangélico, sobretudo neopentecostal, é territorializado: ocorre nas periferias. É justamente por este fator territorial, ou melhor, é justamente nessa territorialidade que samba e evangelismo se encontram como formas culturais populares e periféricas.

No bojo dessas discussões, a festa da carne sempre foi um inimigo público dessa filosofia litúrgica, a outorga da chave da cidade na mão do Rei Momo é o signo da entrega da administração do território para os principados e potestades das hostes malignas³. Pelo aproveitamento do feriado prolongado e fuga da condição de maldição da cidade, é usual que grupos de evangélicos frequentemente se retirem para um exílio espiritual neste período. Contudo percebe-se movimentos de ressignificação da prática evangélica durante o carnaval.

Vale destacar o trabalho de Oosterbaan (2017) no acompanhamento de dois blocos carnavalescos evangélicos no Rio de Janeiro. Enquanto há a ideia, baseada na teologia da batalha espiritual, que durante o carnaval a cidade é uma local ocupada pelo mal levando fiéis a retiros; também existem iniciativas no campo evangélicos de ocupar as ruas durante o

³ Sant'ana (2017)





carnaval com formas de organização carnavalescas que tematizam o evangelho. Em sua estrutura destacam-se os sambas-enredo, típicos das escolas de samba, apropriados aos seus objetivos e cumprindo o papel ritual de tornar pública as narrativas propostas.

Oosterbaan (2017) demonstra como estes blocos carnavalescos evangélicos são formas de ocupar o espaço público no período pensado como imoral e mundano em uma estrutura análoga a das escolas de samba, símbolo máximo do carnaval carioca. Ainda assim, o objetivo desses blocos não era festejar, mas para evangelizar. Isto nos faz pensar sobre como o formato escola de samba em suas características organizacionais se expandiu tornando possível, inclusive, sua adoção por outros grupos sociais.

Ao estudar o sambista Waguinho, Machado (2020) demonstra que ele se mantém fiel ao samba mesmo após seu processo de conversão e, na realidade, vai tornar o gênero musical um instrumento do seu trabalho religioso. Nesse sentido, as fronteiras entre o universo evangélico e o mundo do samba se mostram fluídas através da ação dos sujeitos.

Tanto os blocos carnavalescos quanto o samba gospel são formas de pensarmos como o samba pode vocalizar ou expressar pautas e interesses distintos. Além disso, graças a sua afirmação no cenário da música popular, como gênero, sua produção pode ser feita por agentes das mais variadas origens. Também existe o contrário: a presença evangélica no universo do carnaval.

Anderson Paz é um intérprete nascido no Complexo da Maré, Rio de Janeiro, em 1973. Sua trajetória inclui a passagem por diversos grupos de pagode e blocos carnavalescos até se consolidar como um importante cantor do universo do carnaval carioca. Sua carreira foi interrompida





brevemente em 2013 quando estava na Acadêmicos da Rocinha e decide se afastar por ter se convertido.

Após aceitar o convite de um amigo para visitar uma Igreja Batista, o cantor se torna evangélico e decide encerrar suas funções profissionais, decisão que seria revogada no ano seguinte, com seu regresso a função de intérprete na Porto da Pedra com um novo nome artístico: Anderson Paz de Deus.

Por mais que possa parecer incomum, o caso de Anderson não é único. Ano após ano, reportagens sobre a presença de evangélicos tem tomado as páginas jornalísticas de diversos sites que realizam cobertura sobre carnaval. Entretanto elencamos o caso supracitado por suas particularidades analíticas: um intérprete canta o samba-enredo da escola no desfile, empresta sua voz à narrativa de um cortejo extremamente ligados as culturas afro-brasileiras onde a presença de evangélicos é tida como tabu. Na realidade o caso nos ajuda a compreender como estas identidades e pertencimentos são múltiplos e ressignificados pelos próprios sujeitos. O carnaval pode ser, para alguns, um espaço profissional, independente da sua religiosidade.

CONCLUSÃO

Quando pensamos no carnaval das escolas de samba é necessário perceber que este transformou-se em um grande espetáculo. Mobilizando uma crescente indústria de profissionais, configurando um circuito de mercadoria, atraindo espectadores e criando uma rede de relações tão plural quanto diversa que extrapola os limites das próprias agremiações, o carnaval carioca é um evento de destaque do calendário nacional.





Sendo produtos dos morros e subúrbios cariocas, de territórios periféricos, as escolas são espaços onde sujeitos transitam e vivenciam o universo do samba. Porém, o samba não é o único sistema cultural ao qual estes sujeitos estão em contato, e quando pensamos nas periferias hoje é flagrante o crescimento do número de evangélicos, sobretudo dos neopentecostais, tornando esta religiosidade um importante fator do cenário social periférico.

Não é à toa, nem contradição, portanto, o número crescente de profissionais e amantes do carnaval que professam a religiosidade evangélica. Se há diferentes formas de ser sambista também são variadas as maneiras de ser religioso e os indivíduos se constroem, de forma identitária, nas relações entre os vários discursos e sistemas de ideias e valores aos quais entram em contato ou mundos sociais a que pertencem.

REFERÊNCIAS

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 14. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MACHADO, Carly. **SAMBA GOSPEL: Sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro**. Novos estud. CEBRAP [online]. 2020, vol.39, n.1, pp.81-101. Epub 10-Jun-2020. ISSN 1980-5403.





MARIANO, Ricardo. **Expansão pentecostal no Brasil: O caso da Igreja Universal**. Estudos Avançados (USP. Impresso), São Paulo, v. 52, p. 121-138, 2004.

Sant’Ana, Raquel. **A Nação cujo Deus é o Senhor: a imaginação de uma coletividade “evangélica” a partir da Marcha para Jesus**. Tese (doutorado em antropologia social), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. **Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: escolas de samba entre a Liesa e Crivella**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ORO, Ari Pedro. **Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra?** Debates do NER, v. 1, n. 1, 1997.

Oosterbaan, Martijn. **“Transposing Brazilian Carnival: Religion, Cultural Heritage, and Secularism in Rio de Janeiro”**. American Anthropologist, v. 119, n. 4, 2017, pp. 697-709.





FIGURINIZAÇÃO DA FANTASIA:
APONTAMENTOS SOBRE FIGURINO ENQUANTO
PROCESSO NO “BLOCO DE SUJO” DA MANGUEIRA

ACT OF TO MAKE COSTUME DESIGN:
NOTES ON COSTUME AS PROCESS IN THE “DIRTY
CARNIVAL BLOCK” OF MANGUEIRA

Rafael Torres da SILVA¹

Leonardo dos Santos ANTAN²

¹ Graduando em Artes Cênicas - Indumentária da EBA/UFRJ – Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: orafaeltorresdasilva@gmail.com.

² Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGARTES-UERJ, é graduado em História da Arte pela mesma instituição. Além de curador independente e escritor. E-mail: leonardoantan@gmail.com.



RESUMO

Fazer figurino para nós está relacionado ao processo de construção do traje, sendo este fazer possível de ser aplicado para além da prática teatral, neste caso, no carnaval. Entendemos a feitura da fantasia como prática que podeter em si resquícius dos beneficiamentos têxteis teatrais, que não são exclusivos do teatro, massão muito utilizados nele; quando isso acontece chamamos o processo de figurinização. A fantasia “Bloco de Sujo ou Vem Como Pode no Meio da Multidão” de Leandro Vieira, que fechou o carnaval da Estação Primeira de Mangureira em 2018, apresenta essa plástica; então vamos a partir dela discutir o que se entende por vestir e quando a fantasia passa a ser significada como figurino.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Fantasia; Figurino; Confecção do Traje.

ABSTRACT

To make costumes design “figurino” for us is related to the costume making construction process, this being possible to be applied beyond theatrical practice, in this case, in carnival. We understand the making of carnival costumes as a practice that may have traces of the theatrical textile improvements, that are not exclusive to the theater, but they are used a lot in it; when that happens we call it the “figurinização”, something like – act of to make costume design. The carnival costume “Dirty carnival block or come as you can in the crowd” by Leandro Vieira, which closed the Carnival of the Estação Primeira de Mangureira in 2018, presents this process; then





we will from there discuss what is meant by wearing and when the carnival costume becomes meant as a costume design.

WORDKEYS

Carnival; Carnival Costume; Costume Design; Costume Making.

INTRODUÇÃO

Propomos através desse ensaio entender as embaraçosas relações que se encontram em torno do vestir enquanto prática e área artística, observando seu fazer, além das fronteiras borradas que existem na significação deste que é entendido por nós como um processo. Ao qual chamaremos figurinização o ato de fazer figurino, de construir um traje para a cena ou para o carnaval, fazeres que podem se cruzar e estabelecer relações.

Para esse estudo, analisamos a última ala apresentada pela GRES Estação Primeira de Mangueira, em 2018, que apresentou como enredo “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!”, de autoria de Leandro Vieira. Até então campeão, com a escola no ano de 2016, feito que repetiu em 2019, e em 2020 no acesso, com a GRES Imperatriz Leopoldinense. Celebrado por crítica e público, o carnavalesco tem já uma assinatura artística no Carnaval de Escola de Samba carioca e vem acumulando prêmios desde quando ainda atuava nos bastidores como figurinista e colorista³.

³ Como os dois prêmios Plumas e Paetês Cultural que recebeu em 2014, de melhor figurinista e melhor desenhista, quando trabalhou na GRES Acadêmicos do Grande Rio. Informações sobre Leandro Vieira retiradas de sua página no Wikipédia (pt.wikipedia.org/wiki/Leandro_Vieira).





A ala escolhida chama atenção pelo caráter composicional e por ter se destacado ainda pós o carnaval. Tendo sido escolhida como vencedora pelo júri do Estandarte de Ouro como melhor ala de 2018, um dos três prêmios conquistados no ano pela Mangueira. Para além disso, a obra exemplifica o fazer figurino e o fazer fantasia se cruzam na trajetória de Vieira, fator esse que justifica ser ele uma das personagens que mais tenham exemplos de trajes de carnaval que dispõem das características nos últimos anos. Que comece o desfile!

Não, não liga não!
Que a minha festa é sem pudor e sem pena
Volta a emoção
Pouco me importam o brilho e a renda
Vem pode chegar
Que a rua é nossa mas é por direito⁴

1. A FANTASIA

Eu brinco, com dinheiro ou sem⁵; a Estação Primeira de Mangueira no ano de 2018 entou em seu desfile o porquê de existência do carnaval, que não precisa de pluma e renda para que exista, é além e mais que isso. Neste desfile, Leandro Vieira completou o terceiro carnaval a frente da agremiação e

⁴ Trecho do samba de enredo defendido pela Mangueira em 2018. Autoria: Lequinho, Júnior Fionda, Alemão do Cavaco, Gabriel Machado, Wagner Santos, Gabriel Martins e Igor Leal.

⁵ “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco” é o trecho de uma marcha carnavalesca composta por Pedro Caetano e Claudionor Cruz tendo como mote o fato dos festejos do carnaval de 1944 estarem ameaçados em função das restrições financeiras associadas à crise econômica que o país atravessava. (VIEIRA; MANGUEIRA, 2018).





veio com ares de outrora, do início de tudo, onde o importante da festa era se fantasiar e brincar o carnaval. O enredo estava inserido numa discussão sobre o corte de verbas para escolas de samba promovido pelo governo de Marcelo Crivella, para falar da questão, o artista desenvolveu setores que versavam sobre a nostalgia de antigos carnavais e as mais diversas formas de folia que marcaram o imaginário carioca.

O chamado último setor do desfile era uma formado por uma única grande ala, entendida como um “blocão” de fantasias que era composto por diferentes personagens representando fantasias conhecidas como “tradicionais” do carnaval de rua do Rio de Janeiro, mas que dialogavam enquanto plasticamente tanto pela paleta de cor como o uso de materiais similares. O nome da ala é “Bloco de Sujo ou Vem Como Pode no Meio da Multidão”, em referência aos foliões e brincantes anônimos que se vestem da maneira que der e vão brincar o carnaval. Na defesa da fantasia (VIEIRA; MANGUEIRA, 2018) encerra dizendo que nessa ala única se apresenta

uma ode ao simples. Um tributo à singeleza, à prática do carnaval que é a brincadeira em si. O despir-se daquilo que excede e o agarrar-se naquilo que nos é mais caro na folia: a alegria. A ala em si, as fantasias variadas que a compõem, a irregularidade, e a maneira como ela se apresenta em desfile, é a síntese do conceito guardado na frase que batiza o enredo.

Se faz parte do discurso recente da festa que as fantasias estão “pesadas” demais ou “não deixam o folião brincar”, levantando assim debates sobre o crescimento dos desfiles como espetáculo, algo presente desde a década de 1930 e que se intensificou com o passar do ano e o crescimento da festa. Leandro Vieira, enquanto narrador, marca a necessidade de carnaval como “festa” e





“alegria”. Mas mais do que a defesa do enredo, o figurino em si nos apresenta diferentes camadas de significação que discutiremos a seguir. Se dentro de um viés narrativa, se fala sobre a “singeleza”, percebe-se que a confecção e produção desse figurino está dentro de uma tradição visual e até requintada dentro do fazer artístico carnavalesco que estão dentro da assinatura estética de Leandro. Assim abrindo, interessantes camadas contraditórias que se sobrepõem.

Para ilustrar o estudo, fazemos usos de registros feitos na 5º Carnavália-Sambacon⁶, evento onde algumas destas fantasias estavam expostas ao público para poderem ser apreciadas de perto.

Fig.1 Aproximação da mistura de tecidos e qualidades dos mesmos.



Fonte: Rafael Torres da Silva (2018)

Pedaços de diferentes tecidos são usados em muitos carnavais, mas o trabalho de Vieira amplia esse uso e mistura além de estampas, mesclando qualidades diferentes de tecidos, possibilitando a cada olhar a percepção de algo que antes tinha passado despercebido. Só na manga (Fig. 1) percebemos

⁶ A 5º Carnavália-Sambacon - Feira de Negócios do Carnaval e Encontro Nacional do Samba, aconteceu em julho de 2018 no Centro de Convenções SulAmérica (RJ).





três; pelúcia marrom, algodão cru com impressão dourada e renda em duas tonalidades, rosa e amarelo. No detalhe da foto ao lado, de outra fantasia, ainda conseguimos falar de xadrez roxo, juta, algodão em diferentes tramas e tricoline florida, que formam a roupa da fantasia.

Fig.2 Aproximação das veladuras de tela e de renda.



Fonte: Rafael Torres da Silva (2018)

Tecidos vazados, por terem essa característica, podem sobrepor outros tecidos para assim formar o que conhecemos como veladura, esse beneficiamento adiciona no tecido de base as informações do que o sobrepõe, dando assim uma nova cara pro material, que pode também reagir de maneira diferente na iluminação. Essa diferença é perceptível no mesmo tecido de poá⁷da esquerda (Fig.2) em relação ao da direita, por contar com uma camada de tule fantasia (com fio metálico) por cima. Ainda se percebe esse trabalho de veladura na renda rosa sobre o feltro lilásna esquerda, e na renda bege sobre algodão cru do laçona direita.

⁷ Ver VIANA; VELLOSO (2018).



Fig.3 Aproximação dos acabamentos feitos com aviamentos.



Fonte:Rafael Torres da Silva (2018)

Outra característica do trabalho de Leandro é o uso de outros acabamentos além do conhecido nos barracões carnavalescos como galão metálico, que são passamanarias douradas, prateadas ou de demais cores brilhantes. Então são aplicadas (Fig. 3) nas bordas e divisões a passamanaria de pompons, geralmente branca – falaremos mais à frente uma função dessa escolha– e também é usado do viés contornando quadrados de diferentes tecidos que adereçam as fantasias dessa ala.

Fig.4 Aproximação das volumetrias enroladas e franzidas.



Fonte: Rafael Torres da Silva (2018)





Esse “Bloco de Sujo” também tinha golas e gravatões feitos de alguns tecidos com uma camada de filó – usado para dar estrutura – que eram acabados com viés na ponta e franzidos ou dobrados em “enroladinhos” (Fig. 4) que depois eram costurados; adicionando volumetria e dando novas formas tridimensionais para a tira de tecido que é bidimensional.

Os exemplos dissecados resumem algumas escolhas que o carnavalesco opta por usar no seu carnaval que sugerem uma maneira muito particular de pensar as roupas das fantasias de escola de samba. Leandro se coloca uma tradição carnavalesca importante de artistas que pensaram as “fantasias” como figurinos teatrais. Nesta linha narrativa, está a pedra fundamental lançada por Marie Luise e Dirceu Nery, no desfile dos Acadêmicos do Salgueiro em 1959. Depois reinterpretado por Arlindo Rodrigues, no seminal Xica da Silva, em 1963, que marcou uma nova forma de aproximar os cortejos carnavalescos de espetáculos teatralizados.

Arlindo introduziu ainda diversos materiais comuns ao estilo de fantasia de carnaval, aos quais Leandro subverte. Como o uso do acetato, galões e fitas metaloides. Outra importante menção ao ser pensar técnicas teatrais na construção de trajes carnavalescos é Rosa Magalhães, a quem o carnavalesco da Mangueira já disse se inspirar muito. Pensando o carnaval como campo autônomo e com uma linguagem própria, onde as fantasias são elementos primordiais. Parece importante observar Leandro dentro dessa estética que marcaram o que se costumou chamar fantasia de carnaval a partir de 1960. Neste sentido ainda, há uma subversão em Leandro ao brincar com o que é entendido como “tradicional”, mas propor um uso de materiais menos brilhantes para dar voz a um aspecto de





“sujo”. Nota-se, porém, que essa construção passa por diversas camadas de sobreposições e diálogos visuais que geram uma harmonia visual.

É um fazer do confeccionar roupa que demanda investimento de tempo tratando o material, transformando-o, característica que pode levar o objeto final a ser chamado de figurino e não de fantasia, sendo ambos usados até como sinônimos numa mesma fala, que quiproquó será esse?

2. O OBJETO ROUPA

A confusão taxonômica do vestir não é nova, desdobramentos estão sempre acontecendo e esse texto não deixa de ser um deles. Para tal tomamos por base os entendimentos que permeiam o senso comum e suas embaraçosas relações. Dito isso concordamos então que o objeto roupa é aquele que pode ser vestido, sendo ele geralmente de tecido, costurado e de acordo com algum código social. A partir disso abrimos a discussão de sintaxe, significado e sinônimo.

Por sua vez vestir, que é a ação de vestir algo, seja ele roupa ou outro dos que conhecemos por acessórios, nesse verbo encontramos um radical que levanta boa parte dos vocábulos que se relacionam com o objeto roupa: vestido, particípio passado do verbo vestir e espécie de túnica mais ajustada ao corpo; vestuário, sinônimo de roupa ou conjunto delas; vestimenta, também sinônimo do objeto roupa ou código exigido dela por algum lugar; vestiário, local onde se troca de roupas; vestível, qualquer coisa que possa ser ou esteja sendo vestido; dentre outras possíveis.

Então temos que o objeto roupa está incluído na lógica do vestir e tem como sinônimo vestuário, vestimenta e às vezes vestível; além desses temos a palavra traje, que é a roupa que se veste ou que é típica de algo, assim como vestimenta. Esse sistema de significação do que é vestido estar





associado a algum código podemos entender como indumentária, que é a relação histórica e social do vestir, sendo indumento o objeto codificado, o objeto roupa, que apesar de pouco usado seria o mais próximo sinônimo dos já citados vestuário, vestimenta, vestível, traje, roupa. Sobre essa codificação (DAVIS, 1992 apud FERREIRA, 1999) coloca que;

devemos ter em mente, entretanto, que o código das roupas constitui-se de “alguma coisa próximo de um código”, mas um código “radicalmente diferente daqueles usados em criptografia”, um código de “baixa semanticidade”, que, embora se utilizando de símbolos visuais e tácteis convencionais de uma cultura, fá-lo de um modo ambíguo. Deste modo, “os sentidos evocados pela permutação dos termos-chaves do código (tecido, textura, cor, padrões, volume, silhueta e conjuntura) estão sempre trocando de lugar ou em processo”.

Mas qual o porquê dessa explanação? Para entender que o figurino não sai de nenhuma delas e que não existe nenhuma relação direta na língua, sendo que o ponto de convergência é somente o objeto roupa; o figurino está envolvido no vestir por outros caminhos⁸. Agora, (VIANA, 2014) diz que traje de cena é a indumentária das artes cênicas, a roupa de cena é figurino. (Ibidem) apresenta também a versão de Barbara e Cletus Anderson, que dizem que tudo que quem atua veste em cena deve ser considerado figurino, qualquer seja o material ou função.

Em suma o vestível – que compreende o objeto roupa – na cena é figurino, que passa a ser entendido como traje de cena. Partindo desse processo procuramos apresentar alguns diálogos do figurino com a fantasia, da fantasia com a moda, a indumentária permeando tudo isso e o figurino enquanto processo.

⁸ Ver VIANA; VELLOSO (2018).





Fig.5 Fantasias integrantes da ala” Bloco de Sujo ou Vem Como Pode no Meio da Multidão” que foram expostas no 5º Carnavália-Sambacon.



Fonte: Rafael Torres da Silva (2018)

Num espetáculo teatral todos os elementos estão intimamente relacionados, por isso nem sempre é escolhida uma paleta de cores que se harmonize por si só, tendo elas que serem projetadas para, ao reagirem com a iluminação cênica, chegarem na tonalidade desejada. Outra questão é se essa mesma luz não vai chapar (tirar o volume e bloquear a cor) do figurino durante o espetáculo, que por ser tridimensional e ser assistido a distância deve ser pensado para manter compreensão da roupa para o olhar da primeira fileira, e para o da última; são utilizadas para alcançar esse objetivo, além da estratégia com a luz, o uso de volumetrias que sejam percebidas na distância, ou que ao menos dê os efeitos dela.

Toda essa lógica impacta nos processos têxteis de confecção das roupas; a mistura de tecidos (Fig.1) garante a percepção dos trajes à distância (Fig.5), seja em qual iluminação for, e pode ser ainda influenciada pelas veladuras (Fig.2), que vão alterar a maneira como os têxteis respondem a cor. Na ilustração a inserção de luz e linhas na figura ajuda a dar a ela tridimensionalidade, trazendo isso para o vestuário podemos entender o uso





de aviamentos (Fig.3) que se destacam como a inserção desses pontos de luz (principalmente se for branco), criando linhas que mantem a volumetria da roupa, que por sua vez é acentuada pelos franzidos (Fig.4) e outras dobras possíveis de serem feitas a partir do tecido bidimensional.

Poderíamos estar falando do traje de cena se as imagens não tivessem sido citadas, é aí que começamos a perceber o quão próximos estão traje da cena do traje de carnaval (por que não essa nomenclatura?), assim como também estão do traje de moda⁹. Leandro Vieira, antes de ser carnavalesco atuou como figurinista e colorista, além de ser formado em pintura; toda essa prática impacta nas suas criações vestíveis, ele coloca na confecção da fantasia elementos muito utilizados na construção de trajes de cena no teatro, convergindo os fazeres.

Da mesma forma que a roupa da cena constitui para Viana¹⁰ uma indumentária cênica repleta de códigos, os códigos das roupas carnavalescas podem constituir uma indumentária carnavalesca. (FERREIRA, 1999) dividiu esses códigos quanto as partes do corpo:

as fantasias para escola de samba têm elementos específicos e podem ser classificadas quanto ‘aos patamares corporais’, em: elementos apoiados na cabeça; elementos apoiados nos ombros; elementos apoiados na cintura; elementos apoiados no pescoço; elementos apoiados nos braços e pernas; elementos presos às mãos e elementos presos aos pés.

Nisso estão incluídas as fantasias que tem seus códigos específicos como a de ala, a de mestre-sala e porta-bandeira, a de baiana, de comissão

⁹ Ver VIANA; VELLOSO (2018).

¹⁰ Ver VIANA (2014).





de frente, da rainha de bateria, davelha guarda, de destaque, entre outras que compõe uma indumentária carnavalesca. Segundo (ALMEIDA; OLIVEIRA, 2020) estes trajes são divididos entre;

fantasias de ala (grupo de brincantes no chão), fantasias de composição (intermediárias entre às de ala e às de luxo) e fantasias de destaque (no alto de carros ou entre alas); numa relação de comparação direta com os trajes da moda de *fast fashion* (público em geral e reprodução em série com grade de tamanho), de *prêt-à-porter* (com materiais melhores, porém sem a exclusividade do sob medida) e de alta costura (para um grupo seleta, com materiais valiosos e sob medida).

Relação essa de traje de carnaval e de moda que expandimos para o traje de cena, que pode seu dividido entre vestir; figurante (elenco de apoio e baixo orçamento), coadjuvante (personagem secundária e melhor orçamento) e protagonista (personagem principal e próprio orçamento). São estes os espectros da roupa que vão da que recebe menos investimento para a que mais recebe, sendo esse valor principalmente monetário e associado a qualidade dos materiais utilizados na sua confecção.

3. FIGURINIZAÇÃO: O FIGURINO ENQUANTO PROCESSO

A confecção do objeto roupa estabelece muitas relações, muitas delas para fora, para a significação de quem vê, de acordo com seus códigos e cultura; mas também se relaciona para dentro, nesse processo de construção do traje. Na criação do figurino, o imaginário humano sobre a roupa e nela contido se assumirá como um espetáculo, um emissor de símbolos (VIANA; VELLOSO, 2018). E como tal carrega com si camadas de significações, sendo estas embutidas no traje a cada material trabalhado, a cada beneficiamento feito, seja ele mistura de diferentes materiais, o tingimento ou volumetria nos mesmos,





aplicação de aviamentos e outros enfeites; sempre mais e mais elementos compondo esse sistema simbólico que é o processo natural do fazer figurino.

Fig.6 Fotografia das de divulgação das fantasias que Mangureira traria no carnaval de 2018, um dos protótipos da ala” Bloco de Sujo”.



Fonte: Raphael Figueiredo / Mangureira (2017).

Em desfile, fantasias “feitas aos remendos” evidenciam a beleza resultante da combinação harmoniosa de tecidos e texturas variadas que revelam ineditismo para uma temática diversas vezes explorada. Livres de resplendores, de brilho em excesso ou de luxo evidente, seguem pierrôs, colombinas e mascarados a perder de vista. Bate-bolas, caveiras, diabinhos, negas malucas, e tantos outros derramam um colorido “desbotado” que tingem o colorido da massa geral sem deixar de revelar nuances de verde e rosa e o compromisso com um padrão estético que sugira beleza e requinte (VIEIRA; MANGUEIRA, 2018).

Esse fragmento da defesa da ala deixa evidente a aproximação desse fazer figurino, que está diretamente conectado ao trato do material (Fig. 6) e ao valor que se consegue tirar desse processo. Mas aqui o valor é diferente do monetário que tem penas e cristais ornamentando quem é destaque no





carnaval, é um valor simbólico, é o valor do tempo impregnado na trama da roupa, é o valor do fazer. Por entendermos o fazer figurino como um processo, nos referimos a ele como figurinização; o ato de adicionar valor – e por consequência camadas de significado – ao objeto roupa através da manipulação dos materiais que o constituem, processo íntimo do fazer traje de cena no teatro contemporâneo. Qualquer roupa – esteja ela relacionada a moda, ao teatro ou ao carnaval – que apresente figurinização, passa a ser então entendida como figurino, essa significação se dá no olhar inconsciente de quem percebe esse processo de adição de valor. Porém no carnaval carioca, historicamente, não é só essa a noção de valor que vigora.

Mesmo nossas fantasias (populares) teriam se desenvolvido a partir das fantasias elegantes trazidas pela elite para os bailes de máscara. Isto pode ser, talvez, uma explicação para a vinculação das fantasias das primeiras escolas de samba com o figurino nobre. Fantasias para o carioca carnavalesco, irá significar vestir-se com as roupas utilizadas nos bailes de corte. As fantasias de “sujo”, de índios, de clóvis irão surgir, naturalmente, no seio popular, mas sempre com um forte traço de união com as fantasias “tradicionais” (FERREIRA, 1999).

O valor monetário propicia à quem for brincante se alçar a esse patamar “nobre” apresentado por Ferreira, à exemplo da pessoa que brinca o carnaval como destaque, porém esse valor também pode ser simbólico, quando a roupa não precisa ter alto custo mas, em contrapartida, apresentar a possibilidade de estar nesse lugar socialmente “nobre” para quem brinca nas alas. Este espaço de tempo, marcado por inversões de sexo e classe social, será também o local de surgimento do demoníaco mascarado (ibidem). A pessoa mascarada dos cordões, ranchos e blocos está de igual para a fantasiada no carnaval de escola de samba no que diz respeito a inversão da festa, esses





objetos do fantasiar-sepropiciam as inversões apontadas por Ferreira – de sexo e classe social – como também a própria lógica do valor monetário, numa espécie de paradigma do luxo que se apresenta na inversão de valor financeiro com o simbólico, que está presentena própria figurinização, e também na proposta transgressora do desfile da Mangueira em 2018;

“(...) a ideia é despir-se do luxo, do brilho, sem pena, é fazer do remendo, do tecido barato, do encardido, da panela, do funil, da colher, da espinha que sobra do peixe, os luxuosos artigos que vão nos enfeitar no carnaval (...)” (VIEIRA, 2017). Transcrição de um fragmento do vídeo¹¹ de divulgação.

Ao trabalharna lógica da figurinizaçãos fronteiras entre figurino e fantasia são dissolvidasno objeto propriamente dito,ena significação para quem vê, que percebe naqueles trajes algo de diferente que mais sugere que sejamda cena que do carnaval.Issso acontece na subjetividade de cada pessoanuma espécie de espectro de significação do traje; na extremidade à esquerda se encontra o objeto roupa, e na extremidade à direita o objeto obra de arte; quanto mais figurinização se percebe num vestível, mais à direita do espectro ele se localiza e por consequência passa a ser referido como figurino, como obra artística. O “bloco de sujo” final e o trabalho de Leandro borram essas fronteiras, tanto formalmente na sua proposta visual e de materiais, quanto conceitualmente; são camadas de significação muito fortes que se acumulam enquanto valor estético.

Por fim, temos mais uma inversão encontrada ao constatar esse processo, que ocorre quando o fazer figurino e a fantasia têm suas fronteiras

¹¹ Disponível em <facebook.com/LeandroVieirarj>.



borradas ocasionando: a figurinização da fantasia – o processo apontado nesse texto – e a fantasia da figurinização, que é a imersão no plano do fantástico que o figurino enquanto processo proporciona, adicionar camadas de significado e trabalhar os materiais na confecção de um traje esbarra muitas vezes com uma realidade onírica, poética, ritualística até; sentimento que é próprio do fazer teatral, do fazer carnavalesco, e do fantasiar-se para brincar o carnaval.

CONCLUSÃO

Em suma, ao cruzar os diálogos da confecção do traje de cena – que entendemos por figurinização no processo do fazer figurino – e os de traje de carnaval – a partir do caso da ala “Bloco de Sujo ou Vem Como Pode no Meio da Multidão” – apresentada em forma de “blocão” encerrando o desfile da Escola de Samba Mangueira em 2018. Com a assinatura de Leandro Vieira, pudemos perceber uma tendência no fazer carnaval contemporâneo que emprega as técnicas de trato do material típicas do fazer teatral na confecção de fantasias, abrindo um importante diálogo entre diferentes artes da cena e saberes populares.

O figurino é inconscientemente atribuído como significado ao objeto roupa, vestível ou traje à medida que este se aproxima do lado direito dum espectro subjetivo do olhar, lado esse que se encontra mais perto da noção de obra de arte por esta também acontecer na relação que se estabelece entre quem observa e a obra. A figurinização é então esse processo de investimento de valor simbólico no objeto roupa, que fica impregnado através do tempo na própria trama do tecido que o constitui, camadas de memória, camadas do fazer figurino.





REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cláudio; OLIVEIRA, Madson. O processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca: em busca de uma metodologia. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 48-73, abr./jun. 2020. Disponível em: <periodicos.udesc.br>. Acesso em: 19set. 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue: estudo de fantasia para escolas de samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, Felipe. **Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (org.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: ECA-USP, 2018.

VIEIRA, Leandro; MANGUEIRA, GRES Estação Primeira de. Enredo; Alegoria; Fantasia. **Livro Abre-Alas Domingo**, Rio de Janeiro, p. 277-348, 2018. Disponível em: <liesa.globo.com>. Acesso em: 22 set. 2020.

VIEIRA, Leandro. **Mangueira 2018**. Rio de Janeiro: Facebook, 11 de outubro de 2017. Divulgação. (02min.)





A CANÇÃO CARNAVALESCA E O
DESENVOLVIMENTO SOCIOCULTURAL DA MÚSICA
POPULAR NO RIO DE JANEIRO:
DO BATUQUE NEGRO ÀS ESCOLAS DE SAMBA

THE CARNAVALESQUE SONG AND THE
SOCIOCULTURAL DEVELOPMENT OF
POPULAR MUSIC IN RIO DE JANEIRO:
FROM BLACK BATUQUE TO THE SAMBA SCHOOLS

Victor de Santana Gonçalves¹

Tiago José Freitas Batista²

¹ Bacharel em Flauta pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: victor_santanna@ymail.com

² Doutorando em Linguística pela UFRJ. E-mail: tiagofreitas.professor@gmail.com.





RESUMO

Este ensaio empreende uma análise dos processos etnomusicológicos da canção carnavalesca ao longo do desenvolvimento sociocultural da música popular na cidade do Rio de Janeiro. Para isto, traço uma breve “transversal musical”, ligando elementos dos seguintes movimentos: o batuque negro do Lundu, ritmo desenvolvido em meados do século XVIII, o Choro, um importante movimento musical desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX, o Samba no terreiro de Tia Ciata e o desenvolvimento do estilo “Samba-Enredo” das escolas de samba a partir da segunda metade do século XX. Entende-se por etnomusicologia o estudo da música em seu contexto histórico-cultural. Assim sendo, com aporte teórico de trabalhos de autores como Marcos Napolitano, Vanda Bellard Freire, Bruno Kiefer e Paulo Henrique Loureiro de Sá este ensaio pretende conectar diferentes momentos do discurso musical da canção carnavalesca e sua contribuição para a formação identitária da cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Discurso musical; Etnomusicologia; Canção carnavalesca

ABSTRACT

This essay shows an analysis of the ethnomusicological processes of the carnivalesque song throughout the socio-cultural development of popular music in the city of Rio de Janeiro. To this end, I trace a brief “transversal musical”, linking elements of the following movements: the black batuque of the Lundu, rhythm developed in the middle of the 18th century, the





Samba and its ramifications in the terreiro of Tia Ciata and the development of the “Samba-Enredo” style of the Samba Schools from the second half of the 20th century. Ethnomusicology is known as the study of music in its historical-cultural context. Therefore, with theoretical support from works by authors such as Marcos Napolitano, Vanda Bellard Freire, Bruno Kiefer e Paulo Henrique Loureiro de Sá, this essay intends to connect different moments of the musical discourse of the carnivalesque song and its contribution to the identity of the city from Rio de Janeiro.

KEYWORDS

Carnival; Musical speech; Ethnomusicology; Carnavalesque song

INTRODUÇÃO

Ao longo dos anos, a música se consolidou como um importante instrumento reflexivo da sociedade em que vivemos. Assim como outros movimentos no campo das artes – pintura e literatura, por exemplo – a música pode servir para nortear a produção cultural de uma sociedade e ajudar a identificar períodos da civilização. O barroco de Bach e o classicismo de Mozart são exemplificações claras que, exímios compositores da mesma arte, possuem significativas diferenças nas respectivas abordagens musicais em seus repertórios.

À prática musical, foram agregados valores identitários que podem contribuir na construção da sociedade moderna. Por ser uma forma de expressão cultural de fácil assimilação e reconhecimento, a música se tornou também uma arma poderosa para a construção – e até mesmo quebras – de valores sociais. Além de seu significado afetivo, seu poder sensorial e suas





especificações técnicas no âmbito composicional, a música é um elemento essencial da sociedade, formadora de importantes pilares da nossa civilização.

A musicalidade brasileira é oriunda dos mais diversos intercâmbios culturais que permeiam a nossa história como nação e é importante destacar a grande troca cultural existente nessa formação. Os movimentos de música urbana foram e são de extrema importância para a construção do legado cultural nacional e, conhecer e analisar a estrutura de suas origens se torna uma reflexão necessária.

Movimentos como o carnaval de rua e o desfile carnavalesco – nos moldes que conhecemos hoje em dia, com direito a samba-enredo, carro abre alas e bateria – foram desenvolvidos, dentre diversos outros fatores, graças a evolução da história da música que permitiu a criação de uma identidade sonora carnavalesca possivelmente só encontrada aqui no Brasil.

Segundo Merriam (Apud Freire 2010, 2. ed. ver. e ampl., p. 30) “A música é um comportamento humano e parte funcional da cultura humana, sendo integrante de sua totalidade e refletindo a organização da sociedade em que se insere.” Para isso, Merriam buscou universalizar o significado musical de diversas sociedades e listou as funções sociais da música em categorias como função de expressão emocional, função de prazer estético, função de divertimento, função de comunicação e etc.

Este ensaio não possui a pretensão de identificar e definir categoricamente as raízes e funções do desenvolvimento de movimentos musicais como o Samba, Choro, Lundu e outros ritmos que serão citados ao longo do texto e sim, através de uma transversal do tempo, destacar as contribuições mais frutíferas dos respectivos movimentos para a nossa sociedade e assim traçar um panorama do impacto sociocultural observado através da história da música.





1. O BATUQUE NEGRO: DO LUNDU AO CHORO

Entre musicólogos e pesquisadores há um consenso na complexidade de encontrar o momento específico e identificar a origem exata de processos musicais existentes na música popular brasileira especialmente do século XVIII. Ora pela escassez de documentos, partituras e registros comprobatórios de tais estilos, ora pela pluralidade na interpretação de uma origem geográfica exata.

Oriundo diretamente do batuque dos negros – entende-se batuque negro aqui como “todos os ritmos produzidos a base de percussão.” (TINHORÃO, 1975, p. 129) – a importância do Lundu não se restringe somente à prática musical, mas também na contribuição de sua complexa inserção histórico-social nos panoramas daquela época, em que o gênero transitava tanto nas camadas altas como nas menos favorecidas da sociedade. Além do termo mais conhecido, existem registros de outras denominações do Lundu: “Londu”, “Landu”, “Landum” e “Lundum”. Porém, mais do que nomenclaturas e especificações de datas acerca da origem musical de tal estilo, o mais importante aqui é destacar como manifestações de cunho popular como o Lundu contribuíram para a fundamentação da música popular brasileira.

Além do Lundu, a predominância percussiva nas danças afro-brasileiros que eram desenvolvidas naquela época levou à uma generalização – provavelmente colonizadora e reducionista – da palavra Batuque. Uma das principais diferenças entre esse Batuque e o Lundu foi descrita por Johann Moritz Rugendas (1802-1858)

A dança habitual do negro é o “batuque”. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz





estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o “lundu”, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o “fandango”, ou o “bolero” dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos (Apud Castagna, 2013, p. 12)

O estudo de influências africanas no desenvolvimento da música popular brasileira tem sido alvo de pesquisas dentro do contexto histórico de nossa formação como nação. A conexão entre povos africanos e a troca cultural estabelecida tem se mostrado uma peça fundamental para entendermos o legado de nossa música.

Musicólogos brasileiros têm discutido a forma da música, danças e instrumentos tradicionais brasileiros desenvolvidos sob influência africana. A maioria desses estudos apresentam uma visão geral da música brasileira folclórica, baseadas na análise do ritmo, melodia, harmonia, forma, e instrumentação, especialmente comparando a música popular brasileira com a música africana, como a dos negros Bantus de Angola/Zaire. Nessa linha de estudo, aparecem tanto as discussões sobre o Tango ou Choro brasileiro como gênero desenvolvido a partir da dança afro-brasileira Lundu, quanto as análises sobre as mais antigas canções brasileiras, as modinhas. (Cançado, 2000 p. 6)

Dentro das questões musicais do Lundu, a maior contribuição do gênero se estabelece em sua unidade rítmica. Por ser uma dança percussiva com a utilização de compassos bem marcados, o Lundu e as danças denominadas como Batuque foram de forte contribuição no desenvolvimento da música popular dos séculos seguintes. A síncope – elemento musical – é a herança mais significativa do Lundu para a música popular. Sua realização se dá basicamente pela interrupção da regularidade do tempo musical com o





deslocamento de parte do tempo fraco para o tempo forte, criando uma acentuação rítmica inesperada. Em outras palavras, ao esperarmos um ritmo “natural” na execução de um compasso de uma música, a figura da síncope transmite novos contornos na frase musical, criando uma alteração de expectativa por parte do ouvinte.

Podemos destacar uma célula muito característica e utilizada até os dias de hoje em notações de partituras de música popular como o Samba. Se trata da célula “semicolcheia, colcheia, semicolcheia”, um ritmo sincopado que pode ser encontrado em diversas composições da música popular:

Figura 1. Transcrição da célula rítmica “semicolcheia, colcheia, semicolcheia”



Figura 2. *Odeon*, tango brasileiro de Ernesto Nazareth (1863-1934), uma exemplificação musical da célula rítmica da Figura 1. Podemos ver a sucessiva utilização do compositor de células sincopadas na obra.





Figura 3. *A Flor e o Espinho*, samba composto por Nelson Cavaquinho (1911-1986). A famosa frase inicial deste emblemático samba é composta exclusivamente em síncope com a utilização de ligaduras.



Figura 4. *Aquarela Brasileira*, samba-enredo de 1964 do G.R.E.S Império Serrano composto por Silas de Oliveira (1916-1972). Repare a utilização do deslocamento nas células rítmicas dos compassos.



Há outro fator presente no Batuque que serviu para o desenvolvimento de ritmos posteriores: a tradição oral, uma herança africana já destacada por diversos autores. Essa tradição se faz presente também na música, uma vez que os cânticos e a maneira interpretativa do Batuque são fatores determinantes na execução desses gêneros. Na linguagem musical, essa tradição oral pode ser estabelecida com o nome de *rubato* – ou *temporubato* – que é um recurso de expressividade na hora da execução da música, permitindo maior flexibilidade na escolha rítmica dentro de uma frase escrita na partitura.

O efeito criado é a concessão de uma maior destreza na alteração de valores escritos e os que são executados de fato pelo intérprete. Tal





característica pode ser facilmente encontrada no Choro – um importante movimento musical desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX – e confere à execução musical quase que um ar de improvisação dando ao intérprete uma maior liberdade no uso de acentuações rítmicas e uma fraseologia musical mais natural. Sua indicação se estabelece pela grafia – em trecho específico da música – da palavra *rubato*, conforme imagem a seguir:

Figura 5. *Choro Negro* de Paulinho da Viola e Fernando Costa com indicação de *temporubato* na partitura. É interessante observar como um recurso utilizado frequentemente no Romantismo europeu por compositores como Frédéric Chopin (1810-1849) e Franz Schubert (1797-1828) pode ter uma relação tão próxima com a tradição oral africana.



Todo esse panorama histórico-musical nos leva a representativa contribuição de gêneros posteriores ao Lundu como o Maxixe e o Choro. Ao estudar o Choro, podemos observar as diversas nuances do impacto social desse gênero na sociedade carioca daquela época. Fatos como a execução da música “Gaúcho – O Corta Jaca” de autoria de Chiquinha Gonzaga e executada ao violão pela então primeira dama Nair de Teffé dentro do Palácio do Catete – sede do governo na época – contribuem para a constatação da





música como um elemento transgressor que tem a capacidade de redefinir os rumos sociais e éticos de uma sociedade.

Para isto, não foi preciso entoar um simples acorde: a imagem de uma mulher segurando um instrumento musical como o violão já era inadmissível. Executar uma dança “imprópria” e provocante como o maxixe de Chiquinha Gonzaga, tida por muitos intelectuais como “sensual demais”, era quase um ato de protesto. O maxixe de Chiquinha Gonzaga adentrava no nobre Palácio do governo para ficar marcado na história.

2. DO SAMBA DE TIA CIATAO SAMBA-ENREDO DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ

Um marco importante para o desenvolvimento de manifestações culturais urbanas – incluindo o carnaval – a Praça Onze surgiu em 1808, durante a chegada de D. João VI ao Brasil. Com a mudança da Família Real Portuguesa para a Quinta da Boa Vista em 1810, foi criada a “Cidade Nova”, que ia do Campo de Santana até São Cristóvão. Nesta mesma ocasião, o rei criou uma praça onde começava o Mangue de São Diogo: o Largo do Rocio Pequeno. Depois de significativas mudanças estruturais, o “Rocio” mudou seu nome para Praça Onze, uma alusão a vitória brasileira na Batalha do Riachuelo. Com a abolição do sistema escravagista em 1888, nessa época a Praça Onze já era um grande reduto negro com escravos libertos que se instalaram em residências que foram denominadas de cortiços.

A grande reviravolta da Praça Onze ocorreria anos depois, com a chegada de uma personagem de extrema importância para a história do carnaval: Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (1854-1924). Conhecida na história do Carnaval e há muito cultuada entre os sambistas por ser a





grande matriarca das primeiras rodas de samba, a casa da *ialorixá* foi fundamental para a história do samba, uma vez que, o sobrado de número 117 na Visconde de Itaúna era frequentado por artistas, e foi um dos locais responsáveis pelo florescimento do gênero e suas ramificações.

Conhecida como Pequena África, a região da Praça Onze passou também a ser um bom destino para imigrantes e foi tomada por um intenso fluxo migratório de judeus, italianos e espanhóis, portugueses e nativos cariocas que ajudaram a consolidar a história da sociedade do Rio de Janeiro através do estímulo e a intensa troca cultural. Por ser um berço naturalmente cosmopolita, a região consolidou o surgimento de canções carnavalescas como a marcha-rancho, o samba, a marchinha, a batucada e o samba-enredo ainda possuindo forte atividade carnavalesca com a fundação de agremiações, ranchos e sociedades carnavalescas e posteriormente a institucionalização das primeiras escolas de samba em 1933 através da caneta do prefeito da cidade, Pedro Ernesto.

Neste território predominantemente povoado por homens – instrumentistas, compositores e intérpretes – o desenvolvimento cultural na casa de Tia Ciata nos faz repensar sobre a importância da figura matriarcal dentro da estrutura do desenvolvimento do samba que, vai além da simples organização do local onde a música era produzida. Uma faceta menos reconhecida de Tia Ciata vem à tona com relatos de que além de organizadora dos encontros e mantenedora do terreiro, a tia baiana era musicista e exímia violonista.

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi Tia Ciata, mulher também turuna na música, dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil





com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE, 2006, p. 150)

O desenvolvimento cultural estabelecido nos terreiros das tias baianas foi de grande importância para o nascimento do samba e do carnaval. A contribuição de elementos musicais dos terreiros das religiões de matriz africana que aqui se estabeleceram no século XIX agregaram significativas importâncias para a manutenção da identidade afro-brasileira existente no carnaval.

Em Mangueira não havia samba. Quem primeiro subiu o morro foi o candomblé. Estes rituais chegaram ao Rio trazidos por negros afro-baianos que migraram para a cidade a partir da segunda metade do século XIX. Localizados inicialmente no Centro, os terreiros das tias baianas, mães de santo e mães do samba, foram se espalhando pela cidade, subindo os morros, buscando brechas. Na época, samba e candomblé eram proibidos, caso de polícia. O samba começou a soar em Mangueira quando os primeiros terreiros se instalaram por lá. Cartola, por exemplo, era cambono – ajudante dos médiuns – e frequentador da macumba. O surgimento das escolas de samba é ligado a este movimento e as primeiras baterias tinham ogãs entre os seus componentes. Cada escola acabou influenciada pela rítmica de louvação a um Orixá. A bateria da Mangueira guardou como fundamento o toque característico do ilu de Oyá-Iansã. (BETHÂNIA, Maria. Mangueira, a Menina dos Meus Olhos, 2019 apud FEVEREIROS. Direção de Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Debê Produções, 2017 [43 min])

Musicalmente, a estrutura de uma bateria de escola de samba é feita quase que exclusivamente por instrumentos de percussão. Tamborins, ganzás, surdos, repiques, chocalhos e bumbos compõem a essência rítmica de uma agremiação de samba que, juntamente com instrumentos harmônicos do grupo das cordas – violão e cavaquinho – e o canto da comunidade e do intérprete, remontam a estrutura do estilo característico da dança e da música africana. Ainda é possível observar estruturas semelhantes na





organização composicional do samba-enredo como conhecemos hoje em dia, como Oneyda Alvarenga (1960) afirma:

A estrofe solista improvisada acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturas de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o samba rural brasileiro (1960, p. 294 apud LOPES, 1992, p. 25)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No recorte abordado ao longo deste ensaio, o estilo musical do batuque negro do século XVIII se mostrou uma considerável influência para a construção da música popular brasileira ao longo dos anos. Além disso, podemos notar que, a evolução cronológica do Samba está intimamente ligada à herança cultural trazida pelos negros desde a época da colonização.

Todavia, é importante destacar que, apesar da presença negra nas raízes do que podemos chamar de música afro-brasileira, esse processo identitário foi impactado por diversas repressões ao povo negro. Ao longo do desenvolvimento do Samba – e os diversos gêneros já citados no texto – importantes processos sociais e raciais foram tratados com desdém, mesmo com a notável presença negra no gênero. Há ainda, entre alguns autores, a necessidade de uma “glamourização” nacionalista acerca do assunto e esse cunho identitário deve ser exemplificado de maneira cautelosa, uma vez que, dentro desse processo buscou-se, por parte da imprensa, da polícia militar e de autoridades do governo, um embranquecimento dos fatos. Diversos acontecimentos da Primeira República contribuíram para a higienização e





embranquecimento da nossa sociedade e conseqüentemente dos processos socioculturais existentes naquela época – como o desenvolvimento do Samba.

Por exemplo, a perseguição que os primeiros sambistas passaram dentro dos terreiros das mães baianas onde, a música era considerada imprópria e chegou a ser marginalizada – as rodas de samba eram denunciadas – mostra a preocupação de se retirar qualquer resquício de africanidade presente numa música que viria a ser considerada símbolo máximo da nação. Podemos observar aspectos semelhantes no desenvolvimento de estilos de música urbana oriundo de camadas periféricas. Um correlativo atual dessa problemática pode ser visto no Funk, onde, um ritmo das favelas do Rio de Janeiro é marginalizado e perseguido até os dias de hoje.

Positivamente, destacamos a importância do registro musical nos processos de identificação das influências socioculturais de uma manifestação cultural. Com o advento da gravação eletrônica, a etnografia da música brasileira ganhou um considerável conteúdo historiográfico que nos possibilita identificar e fazer uma ponte entre todas as ascendências presentes na história da nossa música. O registro de partituras também se prova uma importante ferramenta para essa identificação.

REFERÊNCIAS

BETHÂNIA, Maria; DEBELLIAN, Marcio. **FEVEREIROS**. Rio de Janeiro: Debê Produções, (43 min.), 2017

CANÇADO, Tania Mara Lopes. **O Fator Atrasado na Música Brasileira: evolução, características e interpretação**. Per Musl. Belo Horizonte, v.2, 2000. p. 5-14





CAVAQUINHO, Nelson. **A Flor e o Espinho**. 1957. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/nelson-cavaquinho/a-flor-e-o-espinho>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música** – 2. Ed. Ver. e ampl. – Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010 302 p.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “**Pelo Telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá**”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Revista Acadêmica de Música* – n. 28, 156 p., jul. – dez., 2013

HERMETO, Miriam. **Música Popular Brasileira uma tradição sincopada**. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, nº 2, p. 207-212. Jul/dez 2008

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**. Porto Alegre: Movimento/ UFRGS, 1977

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

NAZARETH, Ernesto. **Odeon**. Edição: Luciana Requião e Monica Leme – Revisão: Alexandre Dias, 1910. 1 partitura

OLIVEIRA, Silas de. **Aquarela Brasileira**. 1964. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/silas-de-oliveira/aquarela-brasileira-v-5>>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

SÁ. Paulo Henrique Loureiro de. **Música no Rio de Janeiro Setecentista: a Modinha, o Lundu e a invenção do Choro**. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*, a.26 – n. 26 – p. 1-14 – 2019





TINHORÃO, José R. **Os sons dos negros no Brasil** – *Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VIOLA, Paulinho da; COSTA, Fernando. **Choro Negro**. 1972. 1 partitura. Disponível em <<https://www.superpartituras.com.br/paulinho-da-viola/choro-negro-v-2>> Acesso em: 20 de setembro de 2020.





PERCEPÇÕES DECOLONIAIS NO SAMBA
E ATRAVÉS DELE:
UM OLHAR SOBRE OS DESFILES ASSINADOS POR
ALEXANDRE LOUZADA

DECOLONIAL PERCEPTIONS IN SAMBA
AND THROUGH IT:
A LOOK AT THE PARADES SIGNED BY
ALEXANDRE LOUZADA

Rafael dos Santos MOREIRA¹

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA²

¹ Graduando em Licenciatura em Ciências Sociais da UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: rafael2010moreira@gmail.com.

² Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: deoliveira.max@gmail.com.





RESUMO

O presente ensaio situa a contribuição de alguns desfiles de escolas de samba para o engajamento de seus componentes e da sociedade em face da perspectiva decolonial, na figura do carnavalesco Alexandre Louzada. A investigação dos desfiles se deu através de vídeos e documentos virtuais. Os seguintes aportes teóricos foram utilizados: Colaço; Damázio (2012), Costa; Grosfoguel (2016), Lopes; Simas (2015), Penna (2014) e Reis; Andrade (2013). De acordo com o que foi analisado, pretende-se: a) abordar como as narrativas voltadas para a comunidade do samba e negra, em geral, transformou-se em discurso; b) afirmar que esses desfiles enaltecem a própria voz subalterna, protagonista nos marcos socioculturais inerentes à imagem nacional; c) observar o carnaval como fonte de saber para os próprios componentes e espectadores com base no pensamento decolonial.

PALAVRAS-CHAVE

escolas de samba, subalternidade, decolonialidade, perspectiva negra.

ABSTRACT

The present essay situates the contribution of some parades of samba schools for the engagement of components and society based on the decolonial perspective, in the figure of the carnival-maker Alexandre Louzada. The parades were investigated through videos and virtual documents. The following theoretical contributions were used: Colaço; Damázio (2012), Costa; Grosfoguel (2016), Lopes; Simas (2015), Penna (2014) and Reis; Andrade (2013). According to what was analyzed, it is intended: a) addressing how narratives aimed at the samba community and the black community in





general, became discourse; b) to affirm that these parades praised his own subaltern voice, a protagonist in the socio-cultural frameworks inherent to the national image; c) observe Carnival as a source of wisdom for the components and spectators based on decolonial thinking.

WORDKEYS

Samba schools, subalternity, decoloniality, black perspective

INTRODUÇÃO: DISCURSO CARNAVALESÇO

A recordação sempre esteve presente na narrativa dos carnavais de Alexandre Louzada. Ao recordar um passado de glória do carnaval, exalta o sonho que se torna realidade - ou que quisera tornar: o jovem carnavalesco olhou para o sambista, que deve aliviar-se dos problemas cotidianos, ‘deitar-se com Morfeu’ e viver a **utopia brasileira**, onde a felicidade e o prazer são belezas alcançáveis. Afirma a sua busca pelo carnaval, por meio de variadas manifestações sensoriais, que consiste em cantar sambas e vestir as mais belas fantasias, retratando nobrezas ou simplesmente a dureza de despertar do sonho e lutar pelo pão que se põe na mesa.

Alexandre de Mendonça Louzada é um carnavalesco, nascido em 1957, criado em Santa Rosa, Niterói/RJ, com trinta e cinco anos de ofício em escolas de samba do Rio de Janeiro e alguns anos de experiência no Estado de São Paulo. Em seus enredos e desfiles, suas indumentárias e cenas, diversos ícones históricos são apresentados. Por vezes protagonistas, os





holofotes estão posicionados nas contribuições que tais figuras propuseram à sociedade no processo de identificação nacional.

A decorrência de certas figuras históricas com o legado voltado para a cultura nacional revela a personalidade carnavalesca de Louzada, deixando sua marca como profissional no seio artístico do samba. Os ícones em questão estão ligados a uma expressão sociocultural. Seu legado, outrora esquecido, reflete em outros modos de filosofar e enxergar a vida e, justamente nesse momento, aquele que interpreta essas expressões dando o **lugar de fala** a tais personalidades, afirma seu posicionamento ético-político como artista. A partir desse desdobramento, o presente ensaio identifica o **pensamento decolonial** como conceito para descrever o resultado do discurso nos desfiles de escolas de samba, como afirma:

O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. Neste sentido fala em “colonialidade”. Porém não se trata de um campo exclusivamente acadêmico, mas refere-se, sobretudo, a uma nova tendência política e epistemológica. Envolve vários atores sociais e reflete o desenrolar de um processo que permite não apenas a crítica dos discursos “ocidentais” e dos modelos explicativos modernos, como também a emergência de distintos saberes que surgem a partir de lugares “outros” de pensamento. (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 08)

1. SUBALTERNIDADE E A REIVINDICAÇÃO DO LUGAR

1.1. PROCESSO HISTÓRICO

Em dado histórico, a perspectiva decolonial diz respeito ao que foi marginalizado e inferiorizado pelo colonialismo. A colonialidade implicou





na inferiorização de culturas e saberes populares, com base no que sofreram os povos originários e os povos africanos escravizados: línguas, tradições e práticas sentenciadas ao esquecimento.

Durante a Primeira República, a repressão da cultura negra se deu pela Lei da Vadiagem³, baseada na coibição de “vadios e capoeiras”, dos que não exercem uma profissão, também assinalando a prática de manifestações que afetem a moral e os bons costumes. São atos estabelecidos no período pós-abolição, que culminou na marginalização desses indivíduos e suas respectivas culturas: rodas de samba, ritos e práticas religiosas de matriz afrodescendente eram hostilizados⁴. Vê-se, portanto, o papel antagônico do Estado, que se preocupa em embranquecer a população e apagar o passado escravocrata brasileiro.

Ressaltando o pensamento de Spivak, os sujeitos podem ser denominados **subalternos** quando estão representados pelas camadas mais baixas da sociedade, sem representação política, fora do mercado como um todo e sem a possibilidade de escalada social (SPIVAK, 2015, p. 12). Nas palavras de Lino, “são sujeitos mudos pelo imperialismo cultural e pela violência epistemológica” (LINO, 2015, p. 77). A repressão no período do pós-abolição e a ocupação dos morros e áreas periféricas afastaram esses sujeitos da realidade dos dominantes.

Insurgem durante o período repressivo, figuras que formarão uma identidade cultural do país em escala global. São ícones cuja desobediência fez resistir seus saberes, mantendo em seu viver o que era possível guardar, com reinvenções e adaptações ‘abrasileiradas’ de sua raiz. Surge o **samba**.

³ Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Artigo nº 399.

⁴ LOPES; SIMAS (2015). Violência, pp. 297 - 300; Vadiagem, Lei Da.





1.2. DISCURSO E OFÍCIO

Após certa conquista de espaço, o samba apresenta ramificações e, nelas, as escolas de samba ganham notoriedade com a participação de diversos segmentos nas comunidades do Rio de Janeiro. Ofícios foram criados para a construção desses desfiles: compositores de sambas, percussionistas, “puxadores” de samba, dançarinos de diversos tipos e artistas com visão teatral formaram o que se vê até hoje - além das transformações estéticas e de crescimento.

Apesar da conquista, os movimentos afrodescendentes e a comunidade do samba ainda sofrem retaliação em nome de um ideal cultural e social “ocidentalizados” no cenário brasileiro.

Tratando diretamente do ofício de carnavalesco, evidencia-se no presente ensaio Alexandre Louzada, um artista que passa a tratar em seus mais relevantes trabalhos o cotidiano do sambista, suas contribuições para a sociedade e as histórias contadas por eles. Louzada passa a construir através de sua linha de raciocínio o que se pode chamar de “compromisso ético-político” (COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19). Na perspectiva subalternizada, suas ações afirmam uma contraposição à colonialidade com narrativas que colocam o samba como movimento contra-hegemônico, surgindo novos sujeitos para compor a História. Lino cita como a experiência de Spivak sobre a produção de saberes passou a ser questionado pelos sujeitos “subalternos”. De acordo com sua visão, esses irão “reclamar progressivamente” a produção do próprio saber, que acaba questionando o que é hegemônico, denominado por Foucault em 1976 como “a insurreição dos saberes sujeitados” (CARRILO, 2007, p. 61 *apud* LINO, 2015, p. 78).

O carnavalesco se legitima do discurso contra-hegemônico a partir do que se entende por ‘cultura popular marginalizada’. O carnaval de escolas de samba atribui uma série de atividades que remontam profissões elitizadas





no cenário ocidental. O ofício de cenógrafo e figurinista estima seu apogeu nos grandes teatros, óperas e bailes de gala e, ao passar para o universo do samba, a marginalização do trabalho acontece pelas razões da sua própria existência. Cabe a ele, então, narrar o que a população representou em cenários e o resgate de memórias até então não levados em consideração.

Existe um dilema em relação ao carnavalesco - que é roteirista, cenógrafo e figurinista. Com base nessa ideia, a figura do carnavalesco, que faz parte da cultura popular, torna-o marginal por estar fora do ambiente clássico das artes. Ou seja, é subalterno em relação ao seu local, apesar de possuir o mesmo ofício de outros profissionais.

Para Reis e Andrade, “o pensamento pós-colonial articula-se na perspectiva de demonstrar as dessemelhanças antagônicas existentes entre colonizador e colonizado, denunciando essa discrepância como um projeto de domínio e opressão.” (REIS; ANDRADE, 2018, p. 03). O roteirista/cenógrafo/figurinista produz arte sobre os saberes do samba tendo a própria cultura como fonte, utilizando a identificação daqueles que constróem o movimento para enfatizar que ali existem formas de pensar o cotidiano, a fé e a cidadania. São pessoas que não se enxergavam parte da sociedade. A subalternidade daqueles bambas torna-os igualmente parte desta reclamação contra-hegemônica, que lhe dá lugar para organizar em texto, esculturas e figurinos a VOZ desses sujeitos e suas respectivas contribuições.

2. DECOLONIALIDADE E O ESPAÇO DO SAMBISTA

Por meio de seus desfiles, Louzada utilizou definições que atribuem saberes divergentes aos “ocidentalizados”. Evidenciava perspectivas ligadas





ao outro, “peculiaridades” que fazem toda a diferença no sentido histórico e cultural de uma sociedade.

Alexandre Louzada exprime seu discurso em três atos que marcam a história do samba, com temas relacionados à **folia** carnavalesca, passando para o **conhecimento** de sua importância na construção do país e o enaltecimento da **cultura** como formas (em determinado momento lineares) de combate, afirmação do valor cultural e como conduta contra-hegemônica na sociedade. São esses passos que o carnavalesco construiu para sustentar sua marca como um artista de perspectiva pós-colonial.

Em seus primeiros desfiles, o carnavalesco construiu metalinguagens referentes à própria história de desfiles e do GRES Portela - escola que assinou seus primeiros desfiles. Em 1985, o enredo “Recordar é Viver” apresenta destaques estéticos e temáticos que a agremiação com mais títulos do carnaval construiu para os desfiles de outros anos. No ano de 1986, a narrativa que é semelhante ao ano anterior, apresenta um tom mais essencial ao sentimento gerado pelos desfiles. O desejo de esquecer as tristezas cotidianas e o protocolo diário fazem o sambista partir para o mundo dos sonhos através da “Utopia Brasileira”, o próprio carnaval. Ali, sonhar em ver uma sociedade mais alegre, ver sua escola desfilar. Destaca a dificuldade que é acordar e ressalta a importância do carnaval na vida da população em geral, ou seja, é na Avenida que se pode imaginar a cidadania como um todo.

Esse espaço construído pelo próprio sambista através da curadoria do carnavalesco, evidencia alguns aspectos que o carnaval produz. São diversos segmentos que contribuem para a formação narrativa do desfile, com trabalhadores no campo visual e compositores de samba, estes que farão a transmissão da mensagem.





A formulação dessas duas ideias realizadas, mostra que a comunidade do samba possui vontade de apresentar suas visões para seus espectadores, incluindo seus próprios componentes. Costa e Grosfoguel (2016) afirmam que o pensamento decolonial vai além do desejo de fazer parte, “são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos.” (COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p.19).

É nesse espaço que se constrói o processo de luta pela valorização do que aqueles indivíduos pensam, lembrando que não foi dado ou comprado, foi um espaço reivindicado. Esses dois desfiles mostram, mais claramente, o papel da folia como marca essencial na vida na população para se pensar a sociedade. Mais que uma marca, a autoafirmação revela quais são as fontes e verdades próprias que esses sujeitos acreditam que contribuirão para o país.

Louzada vai exprimir, após os desfiles com temática foliã, mais pensamentos inerentes ao que a comunidade negra e do samba possuem como saber. A cultura entra como difusão do conhecimento transmitido na passarela do samba, ressaltando ícones históricos e fatos que dizem respeito à ancestralidade da comunidade fundadora. São nessas apresentações que o pensamento decolonial atravessa fronteiras a partir de textos, sambas e cenas, visualizados por milhões de espectadores. O samba ganha notoriedade ao ser exposto pelos seus, homenageando suas maiores inspirações.

3. LEGADO DO BRASIL

3.1. O SÉCULO DO SAMBA

De Tia Ciata à Mãe Menininha do Gantois, de Zumbi dos Palmares e Dom Obá II à Rainha Ginga, de Pixinguinha à Clementina de Jesus,





de Paulo da Portela à Cartola; as figuras pretas estiveram presentes ao menos uma vez em desfiles representativos, em momento configurados no discurso decolonial. Desfiles de exaltação nacional com base em figuras marginalizadas, que ressignificaram ruas e regiões e transformaram a imagem do país em relação ao mundo. Louzada atribui ao Brasil de seu discurso a criação do samba como **marco do século XX**, conseqüentemente enaltecendo bambas imortais, gênios da música e da cultura nacional. Evocou os maiores sambistas em nome de suas crenças e cores, afirmando o papel do negro, ou melhor, da mulher negra, matriarca, a Tia Ciata, na projeção do desejo de IDENTIDADE da população negra em solo brasileiro.

Dona Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, foi tão importante a ponto de marcar o início do samba e suas ramificações. Ouviu-se então, em 1999 pela Estação Primeira de Mangueira, o enredo sobre o ‘século do samba’, o qual o carnavalesco e autor afirma que, no fim do século, o mundo celebrava os seus legados para a humanidade. O texto questiona o que o Brasil apresentou como um grande feito para o século e prontamente responde que diante do cenário mundial, o Brasil imprime o SAMBA como sua mais importante marca, criado por Tia Ciata, Donga e outros bambas, para “dar a cara” de um país. O samba é o maior legado do talento artístico do povo brasileiro.

O enredo ressalta que o Brasil impactou o mundo com outros movimentos, como a arquitetura moderna e a literatura, mas não foi o criador de tais. A criação genuinamente brasileira, a mais original, é o samba - impulsionado pelas figuras como “Sinhô, Ismael, Pixinguinha, Cartola,





Noel e Candeia”, tantos outros negros e boêmios, filhos das tias baianas⁵ vendedoras de quitutes, lavadeiras e mães de santo do cenário carioca.

Com um sentido muito aproximado, Tia Ciata foi reverenciada como rainha da Pequena África e beijada por uma princesa da Baixada Fluminense. Em 2007, Alexandre Louzada lidera a comissão de carnaval do GRES Beija-flor de Nilópolis. Apresenta na sinopse uma corte africana desembarcando nos portos do país e traz como desfecho a continuidade da dinastia das ‘Áfricas’ que se formaram Brasil, homenageando a rainha que gerou muitos sucessores e formou a Cidade do Samba (no sentido mais amplo, para além do endereço dos barracões). No desfile, o carnavalesco apresenta ao samba a ancestralidade e mostra que o próprio samba é um legado, mencionando as lágrimas e as dores, a resistência e seus insurgentes, até “pousar voo” na escola da Baixada como filha e princesa dessa realeza. Apresenta, portanto, a escola de samba como instituição representativa para seus milhares de componentes, não como súditos, mas como descendentes.

Foram desfiles que marcaram o carnaval de escolas de samba, e não somente pelo campeonato da Beija-flor em 2007, mas por apresentar o papel do negro na sociedade fora da dor e da extrema pobreza. Transformou em reis, rainhas e ícones históricos àqueles que sequer possuíam seus nomes em livros oficiais e calendários.

A folia carnavalesca dos sonhos não cabe puramente no momento em que se apresentam histórias nos desfiles. O desejo de se tornar rei deixara de ser um mero sonho. Esses desfiles coroaram de fato os componentes e bambas como protagonistas de algo que realmente existiu. Não são alegorias,

⁵ LOPES; SIMAS (2015). Tias Baianas, p. 290.





são saberes que a comunidade sambista apresentou ao mundo como verdade, com início, meio e a herança (que não configura um fim).

3.2. HOMENAGENS E INSPIRAÇÕES

Tais indivíduos não estão apenas mencionados, possuíram nos desfiles papéis importantes para a uma construção social. Ícones políticos e sociais negros apareceram em desfiles de Louzada, como Zumbi dos Palmares, Dandara e Rainha Ginga. Dentre eles, a Estação Primeira de Mangueira exaltou no ano 2000 o povo negro na figura de um rei estabelecido aqui. Dom Obá II, “o rei dos esfarrapados” descendente da dinastia de Oió. A agremiação difundiu a história do homem que conviveu como fidalgo com a nobreza do Segundo Reinado, criticou a elite vigente, suas leis e conviveu com a população da Pequena África.

Mãe Menininha do Gantois, motivo de canções e histórias, foi uma Ialorixá baiana que elevou a religião de matriz africana a níveis de aceitação relevantes, homenageada em mais de um enredo. Em 2017, no carnaval de São Paulo, o Vai-Vai desfilou só para ela.

É possível ver em outros desfiles, artistas com perspectivas similares a de Alexandre Louzada. De períodos distintos, seja na visão das ruas ocupadas por escravos pintados por Debret, pinturas e azulejos destacados por Portinari, o carnavalesco encontrou nessas figuras exemplos pontuais ao seu discurso. São percepções que estão em toda parte, mas não se enxerga; é humana e se movimenta, mas não é reconhecida. Nos dois exemplos, Cândido Portinari aparece como homenageado em 2012 pela Mocidade Independente de Padre Miguel, destacando suas pinturas em relação à vida subalterna em diversos locais. Jean-Baptiste Debret, por sua vez, foi mencionado na





Beija-flor em 2020 por sua visão das ruas, os açoites e movimentações dos negros nas maiores cidades do país. Um último exemplo de saber, foi o desfile de 2019 na Mocidade Independente, com a discussão acerca do tempo em diversas noções. O desfile apresenta no último setor o “tempo de Tempo”, orixá Iroko, como uma visão tão importante quanto as outras e, principalmente, abrindo caminhos para trazer à memória a trajetória vitoriosa da própria comunidade de Padre Miguel, relembrando momentos de glória da agremiação. São momentos imprescindíveis para engajamento dos componentes e como conhecimento de outros artistas que também entenderam a importância de outras realidades.

CONCLUSÃO

O discurso nos carnavais de Alexandre Louzada revela como as escolas de samba se portam em relação ao lugar que se ocupa enquanto saber. São difundidas em expressão audiovisual, os saberes dos sujeitos que pensam a realidade de uma maneira contra-hegemônica, com perspectivas próprias, no exemplo do carnavalesco que apresenta a folia para esquecer as mazelas, o conhecimento dos ícones e histórias e a valorização da própria cultura como saber fundante e participativo. Importantes para a construção da sociedade em que se vive.

Por ser vitrine da identidade brasileira ao mundo, o carnaval abre espaço para outras narrativas, pontos de encontro entre outras culturas e povos que marcaram a própria construção do samba e da cultura negra em diversas regiões do país. É crucial o papel que o carnavalesco analisado cumpre neste espaço. Além dos carnavais com temática afrodescendente, ele apresenta uma perspectiva plural, multicultural, que passou por semelhantes





processos de colonização. Costa e Grosfoguel (2016) concluem afirmando a importância de abrir “um diálogo cultural que permita a emancipação dos saberes de cada grupo, para deparar-se “não mais com o *uni-versalismo*, senão com o *pluri-versalismo* como convite à produção de um saber decolonial rigoroso, não provinciano” (COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 22).

Completando com o que diz Penna (2014) sobre “tomar uma postura de sujeitos e deixar de adequar-nos passivamente à realidade imutável e canônica das ciências sociais” (PENNA, 2015, p. 198), o carnavalesco e seus componentes estão praticando e devem escrever sobre suas vivências que violam a sala de aula e o espaço acadêmico, a formar narrativas/enredos interdisciplinares que possam evidenciar em forma de arte as expressões que correspondem a sua cultura, enaltecendo outros saberes, de acordo com o que se vê na Avenida dos Desfiles.

REFERÊNCIAS

COLAÇO, T. L.; DAMÁZIO, E. S. P (org.). **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.

COSTA, J. B.; GROSGOUEL, R. “Decolonialidade e perspectiva negra”. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, 5 dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077/5453>>. Acesso: 12.jul.2020.

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





LINO, TayaneRogeria. O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95, maio 2015. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p74>>. Acesso: 20.jul.2020.

PENNA, C. “Paulo Freire no pensamento decolonial: um olhar pedagógico sobre a teoria pós-colonial latino-americana”. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, Brasília, v. 8, n. 2, p. 164-180, 30 dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/16133/14421>>. Acesso: 03.agosto.2020.

REIS, M. DE N.; ANDRADE, M. F. F. DE. “O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas”. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 17, n. 202, p. 01-11, 10 mar. 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070/21945>> Acesso: 10.agosto.2020.

SPIVAK, GayatriChakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
LABEDIS - www.labedis.mn.ufrj.br
Museu Nacional, UFRJ

LABEDIS

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro

www.labedis.mn.ufrj.br