

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

2

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

2

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

2

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM

ISBN: 978-65-996014-4-6

Um livro de

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus

Chefe de Publicações e Revisão Final

Liaki Paha

Diagramação e Projeto Gráfico

Renan da Silva Dalago

Revisão Primária

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus

Conselho Editorial

Coletivo Cine-Fórum
Disponível em
www.coletivocineforum.com/comite

As opiniões expressas pelos autores
pertencem a eles e não refletem
necessariamente a opinião do Conselho
Editorial ou da Editora.

Todos os direitos são reservados.
Autorizamos a reprodução parcial desta
obra, para fins acadêmicos, desde que citada
a fonte. Proibido qualquer uso para fins
comerciais.

Direitos reservados a
EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

marca registrada

Goiânia, Goiás

coletivocineforum@gmail.com
www.coletivocineforum.com/livros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

F[r]estas culturais 2 [livro eletrônico] /
organização Helenise Monteiro Guimarães,
Carlos Carvalho da Silva, Leonardo Augusto de
Jesus. -- 1. ed. -- Goiânia, GO : Coletivo
Cine-Fórum, 2024.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-996014-4-6

1. Carnaval - Brasil - Aspectos sociais 2. Cultura
brasileira 3. Diversidade sexual 4. Escolas de samba
- Brasil 5. Festas folclóricas - Brasil 6. Folclore -
Parintins (AM) 7. Gênero e sexualidade 8. LGBT -
Siglas I. Guimarães, Helenise Monteiro. II. Silva,
Carlos Carvalho da. III. Jesus, Leonardo Augusto de.

24-239572

CDD-398.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Folclore brasileiro 398.0981

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 GRÊMIOS RECREATIVOS OU SOCIEDADES ANÔNIMAS? INTERFACES ALEGÓRICAS ENTRE A CULTURA POPULAR, AS ESCOLAS DE SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL Carlos Carvalho da Silva Helenise Monteiro Guimarães	 15
 FANTASIA E POLÍTICA: O SAMBA VESTE O FIGURINO PARA AS GUERRAS CULTURAIS Leonardo Augusto de Jesus	 41
 LUIZ FERNANDO REIS: O CARNAVALESCO DA CRÍTICA POLÍTICA NO CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA DOS ANOS 1980 Taynara Quites Senra	 61
 CARICATURAS POLÍTICAS DE OUTROS CARNAVAIS: REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS E CARNAVALESCAS NA IMPRENSA SATÍRICA ILUSTRADA (1907-1938) Rogéria Moreira de Ipanema Flavio Mota de Lacerda Pessoa	 85
 MEMÓRIA E PODER NO CARNAVAL-ENSAIO SOBRE USO DE IMAGENS NO FILME ROSA - A NARRADORA DE OUTROS BRASIS Valmir Moratelli	 125

**VIVÊNCIAS CARNAVALESCAS: DA CRIAÇÃO À AÇÃO, ENREDANDO CONHECIMENTOS
NO DESFILE DE UMA ESCOLA DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO**

Helenise Monteiro Guimarães

Clark Mangabeira

153

**INTERPRETAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE CORPOS PERFORMÁTICOS NA FESTA DO
XIRÊ**

Alessandro Malpasso

Maria de Fatima Hanaque Campos

181

**TEM FESTA NO TERREIRO: REFLEXÕES SOBRE PRÁTICAS FESTIVAS EM UM
TERREIRO AMAZÔNICO**

Antônio Lago da Silva Júnior

Adan Renê Pereira da Silva

225

**RITMOS DA EDUCAÇÃO: A CIRANDA DE MANACAPURU E A PEDAGOGIA DAS
FESTAS**

Joycilane Souza de Oliveira

Adan Renê Pereira da Silva

257

CARNAVAL É RUA: UM RELATO SOBRE UMA SAÍDA DE BATE-BOLA

Sabrina Veloso

285

SOBRE OS ORGANIZADORES

305

SOBRE OS AUTORES

311

INTRODUÇÃO

A cada fresta, novas ranhuras.

Em nosso primeiro volume de estudos científicos, provocamos pessoas pesquisadoras a desvelar novos olhares e revelar a imagem que viam por entre as frestas culturais. Como resultado, descobrimos que em cada uma delas se desdobravam novas ranhuras e brechas a serem exploradas. Nesta compilação, buscamos investigar a profundidade máxima das f[r]estividades brasileiras e examinar todas as suas fendas.

O Prof. Dr. Carlos Carvalho da Silva e a Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães abrem os trabalhos ao abordar no primeiro capítulo as circunstâncias que, a partir da década de 1970, fomentaram o advento da era empresarial nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

No capítulo dois, o Dr. Leonardo Augusto de Jesus trata da representação de temáticas políticas nas fantasias que desfilam no Sambódromo da Av. Marquês de Sapucaí e apresenta um breve histórico da politização no mundo do samba carioca. O tema prossegue no capítulo seguinte, em que a Ma. Taynara Quites Senra oferece à leitura a transcrição da entrevista concedida por Luiz Fernando Reis, carnavalesco que se notabilizou pelo desenvolvimento de enredos de crítica política e social nos anos 1980.

A liberdade de expressão da opinião política sempre se embrenhou nas f[r]estas carnavalescas, como ensinam a Profa. Dra. Rogéria Moreira de Ipanema e o Dr. Flavio Mota de Lacerda Pessoa. O quarto capítulo apresenta o estudo de ambos sobre as caricaturas políticas e carnavalescas publicadas na imprensa entre 1907 e 1938.

No capítulo cinco, o Dr. Valmir Moratelli celebra toda a brasilidade da inesquecível carnavalesca Rosa Magalhães em um ensaio sobre as imagens do filme por ele dirigido, *Rosa - A narradora de outros Brasis*, lançado em 2023 e premiado como Melhor Documentário no Festival de Vassouras (RJ).

Nos Brasis de Rosa abrem-se novas f[r]estas. No sexto capítulo, a Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães e o Prof. Dr. Clark Mangabeira detalham como a trajetória de Ivete Sangalo foi enredada na narrativa carnalesca do desfile da Acadêmicos do Grande Rio em 2017. O capítulo seguinte mantém o tom da baianidade ao tratar da performance e expressão corporal na Festa do Xirê, em estudo elaborado pelo Dr. Alessandro Malpasso e pela Profa. Dra. Maria de Fatima Hanaque Campos.

Da Bahia à Amazônia: o capítulo oito aborda a liturgia dos terreiros amazônicos e suas práticas festivas, tema estudado por Antônio Lago da Silva Júnior e pelo Prof. Dr. Adan Renê Pereira da Silva, que nos oferece, juntamente com Joycilane Souza de Oliveira, a pesquisa sobre o Festival de Cirandas de Manacapuru (AM) apresentada no nono capítulo.

A viagem cultural se encerra com o retorno a terras cariocas: o último capítulo apresenta o relato da Ma. Sabrina Veloso acerca de sua experiência pessoal como Bate-bola na partilha e ocupação do espaço urbano no carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Convidamos, assim, nossas leitoras e nossos leitores: vocês têm fôlego para mergulhar nestas f[r]estas?

GRÊMIOS RECREATIVOS OU SOCIEDADES ANÔNIMAS? INTERFACES ALEGÓRICAS ENTRE A CULTURA POPULAR, AS ESCOLAS DE SAMBA E A INDÚSTRIA CULTURAL

Carlos Carvalho da Silva
Helenise Monteiro Guimarães

O BUM BUM PATICUMBUM PRUGURUNDUM - AGREMIÇÕES CARNAVALESCAS OU SOCIEDADES ANÔNIMAS?

Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!¹
(Machado; Sem Braço, 1982).

Em 1982, o G.R.E.S. Império Serrano trouxe em sua temática um tom crítico para os formatos dos super desfiles e das proporções dos carros alegóricos executados pelas escolas de samba. Com o enredo *Bum bum, paticumbum, prugurundum*, mesmo após uma crise administrativa², consagrou-se campeã. Contudo, apontava-se a preocupação dos rumos que as Escolas de Samba S/A, ou seja, do crescimento da estrutura organizacional das agremiações carnavalescas com grande poder financeiro e administrativo. E no reflexo do poder de hiper dimensionamento alegórico e das relações profissionais ou sociais com a comunidade. Esses fatores, entre outros, chamavam a atenção dos críticos como a imprensa e outras (das) agremiações menores sem o mesmo poder administrativo financeiro.

Embora o enredo do Império Serrano, não esteja no foco da análise, cabe dizer que o enredo textual foi desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Pamplona e executado visualmente pelas carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, apresentando

¹ Versos do samba-enredo composto por Aluísio Machado e Beto Sem Braço para o desfile do GRES. Império Serrano no carnaval de 1982. O uso do hífen em “super-alegorias” foi mantido, em respeito às regras do período mencionado. Letra completa disponível em <https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/473158/>. Acesso em 31 jan. 2024.

² No documentário *Bum bum, paticumbum, prugurundum – 40 anos exaltando gente bamba* (2022), sobre o carnaval do Império Serrano de 1982, está disponível em: https://youtu.be/eB_Ser8kVEM?si=udr1Z_jQtby35e5. Acesso em: 03 de janeiro de 2024.

como o “passo a passo no compasso [de como] o samba cresceu” (Machado; Sem Braço, 1982). O crescimento das alegorias e da profissionalização das escolas de samba, quando observadas pela ótica dos barracões, advém de um passado não distante ao enredo de 1982. Na Figura 1, o barracão do G.R.E.S. Império Serrano, em 1982 localizado num espaço cedido no prédio da *Companhia Municipal de Limpeza Urbana* (Comlurb), imagem ilustra a situação naquela época em que as alegorias eram deixadas ao céu aberto:

Figura 1 – Barracão de alegoria da Império Serrano, 1982.



Fonte: Canal Império Serrano. YouTube, 2022.

No documentário *Bum bum, paticumbum, prugurundum – 40 anos exaltando gente bamba* (2022), a carnavalesca Maria Augusta declarou que a temática desempenhou um papel de “antienredo”, uma crítica a “maneira de fazer escola de samba”. Dessa forma, ao analisar o passado e o futuro das Escolas de Samba S.A., compreendemos como os formatos empresarial e industrial foi sendo apropriado pelas escolas de samba ao longo das décadas, operando mudanças nas organizações formal e carnavalescas das agremiações. Ademais, as constantes transformações das

políticas de subvenção no carnaval carioca e dos modelos homogeneizadores operados pela indústria cultural, atuaram como fatores determinantes nas modificações das alegorias e dos demais elementos visuais musicais entre outros, que compõem um desfile carnavalesco.

Aproveitamos a alcunha Escola de Samba S.A., para descrevermos a complexidade existente nas diversas camadas de um desfile de escola de samba. Para a análise, utilizaremos a explicação de Leopoldi (2010, p. 106) para tratar da pirâmide social-carnavalesca dividida em duas partes. A de maior fração, localizada na base da pirâmide, estão os profissionais e demais componentes de uma agremiação (organização carnavalesca), onde chamaremos de escolas de samba. No topo da pirâmide, de menor fração os mandatários das agremiações, diretoria (organização formal), trataremos como os Grêmios Recreativos Escolas de Samba (GRES). A organização formal, tem o contato direto – durante a década de 1970 - com a Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (AESEG), entidade formada pelos dirigentes das grandes agremiações carnavalescas, a Secretaria de Turismo e a RioTur S.A.³ como os agentes autorizados pelo Estado. Para isso, localizamos, na década de 1970, as escolas de samba que apostaram nos formatos empresariais de elaboração e execução de projetos para o desenvolvimento das superalegorias. E para contextualização histórica descreveremos o cenário político e cultural dos anos conhecidos como o milagre brasileiro.

³ Segundo o Estatuto Social da RioTur, criada com a Lei nº 2.079, de 14 de julho de 1972, no seu Art. 1º, diz que “é uma sociedade por ações, de economia mista, dotada de personalidade jurídica de direito privado”, presidida pelo coronel Aníbal Uzeda de Oliveira. Entendemos como uma economia mista, aquela que possui seu capital no mercado e controlados pelo Estado, ou seja, possui os agentes públicos e privados, com objetivos no mercado financeiro. Sua estrutura societária é como das sociedades anônimas (S.A.), que foram regulamentadas pelo Decreto-Lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, assinado pelo presidente marechal Castello Branco, onde estabelece a Reforma Administrativa.

O BRASIL [DO] ANO 2000 - UMA GRANDE POTÊNCIA INDUSTRIAL?

Em sua dissertação de mestrado *Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis (1973-1975)* (2017) e na sua tese de doutorado *O Estado (em) espetáculo e a chapa branca no carnaval carioca – a folia nos tempos de chumbo* (2022), Carlos Carvalho da Silva, analisou os impactos das transformações na sociedade durante a ditadura militar, nos enredos carnavalescos compreendidos entre 1970 e 1976. Influenciados pelas campanhas publicitárias e as reformulações na educação, as agremiações carnavalescas desenvolveram temáticas, ou narrativas do imaginário militar, que ilustravam um país do progresso e do otimismo (Fico, 1997), da superpotência mundial e do projetos governamentais. Para o entendimento do período, destacamos na proposta do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, *Brasil ano 2000* (1974), como “uma temática com olhar no futuro promissor almejado pelos militares (Silva, 2017, p. 51).

O enredo foi baseado nas previsões do futurologista e estrategista militar Herman Khan, onde afirmava que os “anos 70 [seriam], uma década de mudanças” (Correio da Manhã, 01 de set. de 1970, p. 11). O futuro desconhecido pelas carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, contratadas para desenvolver em alegorias e fantasias, do enredo textual escrito pelo professor e jornalista Manuel Antônio Barroso⁴. Baseado nas inovações tecnológicas e científicas, “imaginando o que vai acontecer no Brasil do ano 2000”⁵ (Rosa; Oliveira, 1974). Porém, as realidades

⁴ O personagem Manuel Antônio Barroso, tornou-se uma figura misteriosa, a partir do desenvolvimento da dissertação e da tese do autor Carlos Carvalho da Silva. Não foi encontrado nenhum documento que comprovasse a sua função de professor ou jornalista. Seu nome surge em algumas reportagens relacionadas às reformulações na educação citadas ao longo do texto.

⁵ Versos do samba-enredo composto por João Rosa e Walter de Oliveira para o desfile do GRES. Beija-flor de Nilópolis no carnaval de 1974. Letra completa disponível em <https://www.lettras.mus>.

vividas pelas escolas de samba e seus barracões de alegorias eram muito distantes de país do progresso. A carnavalesca Rosa Magalhães, afirmou que o barracão de alegorias da Beija-Flor era muito pequeno: “com parede de cimento, chão de cimento, sem teto [...] não tinha nada, não tinha carro alegórico, não tinha nada, fizemos os carros, que eram três pequenos” (2106, *apud* Silva, 2017, p. 167).

Mesmo com as dificuldades das agremiações, investir nos barracões cedidos pela municipalidade, não seria uma boa opção, pois os espaços não eram propriedades das agremiações, portanto, ausentes de retorno financeiro. Todavia, algumas agremiações durante a década de 1970, seguiram o ritmo do milagre brasileiro. Os investimentos foram direcionados para a construção das quadras de ensaio, onde o lucro das agremiações projetava-se como uma fonte de renda concreta. Na visão das organizações formais, das escolas de samba, a decisão de construir quadras de ensaios para obtenção de retorno financeiro é condição para as melhoras da qualidade de trabalho nos barracões. Conforme detalhado na pirâmide carnavalesca criada por Leopoldi (2010), os GRES, giram em torno de um poder estruturado⁶, ou seja, determinam que seu poder será sobreposto às escolhas artísticas ou da organização carnavalesca.

Primordialmente, a arrecadação alcançada nas quadras de ensaio, torna-se um fator de impacto na organização formal dos GRES. Mesmo quando o valor arrecadado nos ensaios não fosse compatível com os gastos para a execução dos carros alegóricos e dos profissionais contratados. Contudo, as organizações formais

br/beija-flor-rj/1718828/. Acesso em 31 jan. 2024.

⁶ Pierre Bourdieu, em *O poder simbólico* (1989, p. 9), demonstra como o poder se assume presente quando percebido e reproduzido como legítimo.

contavam com o repasse financeiro das subvenções oriundas da municipalidade, que acontecia da seguinte forma: a verba era repassada entre as organizações formais filiadas à AESEG e, obedecendo à estrutura da pirâmide social-carnavalesca, parte do valor era destinado à construção das alegorias e adereços.

Portanto, através das negociações entre as agremiações e municipalidade, representadas pela Secretaria de Turismo e RioTur, temos a aceitação das regras por parte das organizações formais, na gestão dos desfiles das escolas de samba. Conforme a reportagem *Desfile de escolas é só para ricos* (A Luta Democrática, 01/03/1973, p. 8) o interesse dos órgãos licenciados pelo Estado para administrar os desfiles estava no lucro do espetáculo. O coronel Uzeda, presidente da RioTur, determinou alterações no regulamento do desfile e na escolha dos jurados a partir de 1973⁷. Nesse imbróglio, durante a década de 1970, temos de um lado a AESEG, presidida por Amaury Jório e na outra ponta o secretário de Turismo, o deputado Levy Neves, que afirma que o carnaval se torna “um bom negócio para a secretaria” (Correio da Manhã, 09 de jan. de 1970, p. 4, ed. 23.538), pois:

O Estado da Guanabara não gasta com o carnaval: êle investe no carnaval. Só no ano passado [1969], o Estado despendeu dois bilhões de cruzeiros antigos. SABEM quanto foi o total do câmbio nos hotéis e agências de viagens (sem falar nos bancos e casas de câmbio)? O quádruplo: 8 bilhões de cruzeiros antigos. Sem falar no dinheiro que o pessoal do resto do Brasil traz para passar o carnaval no Rio (Correio da Manhã, 09 de jan. de 1970, p. 4, ed. 23.538).

No ano mencionado, foi arrecadado quatro vezes mais o valor

⁷ Durante a sua posse como presidente da RioTur em 1972, o coronel Uzeda declarou que na impossibilidade de alterações no ano corrente, mantendo a proposta de mudanças no regulamento para o ano seguinte. Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Revista Manchete, 1972, p. 105.

investido nas escolas de samba. Pela lógica, o valor repassado pela secretaria de Turismo para as agremiações carnavalescas em 1970 seria no montante de NCr\$ 1.235.300,00, totalizando um retorno de NCr\$ 4.941.200,00. Torna-se evidente, que as agremiações carnavalescas, são prestadoras de serviço para o município, pois o Estado repassa a verba, elas produzem os desfiles carnavalescos e o Estado lucra.

O evento do milagre brasileiro chegou aos desfiles carnavalescos na década de 1970, com os primeiros passos dos modelos administrativos adotados nas escolas de samba. Cientes da complexidade dos contornos existentes nas negociações e trocas carnavalescas, demarcamos a década de 1970, não com intuito de torná-la uma pedra fundamental das transformações alegóricas, estéticas e das relações de trabalho. Mas como uma ponte para o entendimento das práticas mercadológicas nos Grêmios Recreativos Escolas de Samba e, conseqüentemente, nos desfiles das escolas de samba.

A aceitação da introdução de modelos empresariais e industriais nas escolas de samba, está relacionada ao reconhecimento às dificuldades financeiras e de acesso à educação, como citam Candeia e Isnard, dos sujeitos ligados à agremiação Portela pertencerem às “classes inferiores socialmente”. O exemplo citado, encontrado em *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz* (1978), partiu dos diversos “depoimentos tomados na Portela”, onde “98% dos entrevistados sambistas estão incluídos na classe operária, o que vem demonstrar as inúmeras dificuldades”. Dessa forma, a aceitação tem como consequência as “infiltrações externas”, ou seja, os interesses culturais e econômicos, provenientes das “classes média e média superior” reconhecidas por Candeia e Isnard (1978, p. 73-74) como benéficas e “valiosas” para as escolas de samba.

Cabe destacar no levantamento de Candeia e Isnard na Portela, a deficiência educacional poderia ser reduzida com os recursos dos ensaios nas quadras, aplicando os recursos aos “interesses dos próprios sambistas” (1978, p. 74). Na percepção dos autores era preciso “educar seus componentes para a vida de sambista [...] estimulando desta forma consciente o processo educativo”. Além da consciência interna das escolas de samba na década de 1970, o país atravessou por reformulações externas na educação. Como a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica⁸ (EMC), crianças e jovens passaram a acreditar nas páginas dos livros, como formatos de aprendizado ideológicos, criados e autorizados pela ditadura militar. Para ter um maior alcance entre os adultos, as campanhas publicitárias, desenvolvidas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP)⁹, do “este é um país que vai pra frente”, divulgou o milagre brasileiro e o país como superpotência mundial. A disciplina EMC e as campanhas publicitárias da AERP, trouxeram não apenas um imaginário militar de crescimento do país, mas o cerceamento do pensamento contrário aos desígnios ideológicos e políticos da ditadura militar.

Como parte da população não esclarecida, o poder de dominação torna-se mais fácil de ser articulado, fazendo do sistema político-ideológico militar, de tutores racionais dos brasileiros. Torna-se totalitário, quando os tentáculos do Estado militar alcançam diversas camadas da sociedade, inclusive as escolas

⁸ A Educação Moral e Cívica, foi criada a partir do Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. Dispõe da obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no país, e dá outras providências.

⁹ A AERP tinha como responsabilidade a divulgação das realizações do Governo e dos atos presidenciais. Foi criada através de um Decreto de Lei nº 62.119 de 15 de janeiro de 1968, durante o governo do general Arthur da Costa e Silva. Em 1970, quando o general Emílio Garrastazu Médici assume a presidência, a AERP teria a missão de formular e aplicar uma política de motivação e vontade popular.

de samba, transformando os sujeitos celebrantes ¹⁰em sujeitos domesticados. O Brasil do milagre militar, prometeu um país do ano 2000, como a segunda maior potência mundial¹¹, apostando em tecnologia e inovações na área industrial. Portanto, os modelos desenvolvimentistas inseridos nas escolas de samba definem como o desfile das escolas cresceu e tornou-se um produto massificado da cultura, com fins mercadológicos.

DR. HIRAM ARAÚJO - O MÉDICO VISIONÁRIO OU O VISIONÁRIO EMPRESARIAL?

Médico, membro do departamento cultural da Associação das Escolas de Samba e da Portela, Hiram Araújo é um personagem importante no mundo do carnaval carioca, como também, uma persona chave na defesa da profissionalização das escolas de samba e dos GRES. O título da reportagem *Sambista denuncia exploração das escolas e quer salários* (Jornal do Brasil, 20 de jan. de 1970, p. 13), os sambistas¹² denunciavam *indústria dos ensaios*¹³. Por esse motivo, Hiram Araújo, um defensor da profissionalização do samba, afirma que “as escolas são hoje verdadeiras empresas, com compartimentos perfeitamente definidos e que exigem remuneração” (Jornal do Brasil, 20 de jan. de 1970, p. 13), transformou os discursos pautados, ora na “pureza de que se fala tanto, o amor puro e

¹⁰ Utilizo a noção de sujeitos celebrantes, a partir da observação de Nelson da Nobrega Fernandes em *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados* (2001). Os sujeitos celebrantes são aqueles que dão o significado da festa e os objetos celebrados aqueles que manifestam o sentido da festa.

¹¹ KAHN, Harman. A prosperidade está próxima. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982, p. 11.

¹² Consideramos sambistas, os componentes de uma escola de samba, como passistas, destaques, ritmistas, baianas, entre outros segmentos das agremiações importantes para um desfile.

¹³ A indústria do ensaio trata-se da relação entre o faturamento das escolas de samba e o pagamento dos segmentos nas apresentações. Na reportagem do Jornal do Brasil, 20 de janeiro de 1970, p. 13, o diretor de relações públicas do Unidos de Vila Isabel, Jorge Garrido, denuncia o pagamento de cachê, apenas para as principais atrações da agremiação, as “vedetas, ou os que têm proteção das diretorias”.

simples pelo samba” (Jornal do Brasil, 22 de fev. de 1970, p. 5), ora ciente que as escolas de samba entravam no “início de mais uma etapa da evolução” (Jornal do Brasil, 13 de ago. de 1972, p. 26), desacreditando no fim das agremiações carnavalescas, diferente das crenças dos saudosistas.

Segundo sua análise “as escolas de samba começaram a se adaptar aos novos modelos. Todo mundo lucrou com isso” (Jornal do Brasil, 13 de ago. de 1972, p. 26). O lucro era notório para os GRES, durante a década de 1970. Com o auxílio da indústria do ensaio, as três grandes agremiações cariocas: Portela¹⁴, Mangueira e Salgueiro, investiram em terrenos maiores para seus ensaios e, conseqüentemente, aumentarem o seu público “consumidor” (Jornal do Brasil, 13 de ago. de 1972, p. 26). Conforme pontuado por Guimarães (1992), na dissertação de mestrado *Carnavalescos o profissional “que faz” escola no carnaval carioca*, os Grêmios Recreativos Escolas de Samba estavam

diante da necessidade de ampliarem seus espaços para ensaios, acomodando a massa cada vez maior de pessoas atraídas pelo carnaval. A Mangueira constrói o Palácio do Samba, a Portela aluga a quadra de esportes do Botafogo Futebol e Regatas, e também constrói o Portelão em Madureira. O Império Serrano e Salgueiro também atraem grande público, e ampliam suas quadras (1992, p. 62).

Ilustramos os investimentos da Portela em sua quadra de ensaios com a fotografia (Figura 2), onde revela-se como testemunha ocular de sua temporalidade¹⁵. Eternizada pela lente fotográfica, a visita do Natalino José do Nascimento, ou apenas Natal, em

¹⁴ A reportagem aponta que o G.R.E.S. Portela fechou o ano de 1971, com um superavit, [e] investiu “Cr\$ 300 mil na entrada de um imenso terreno” (Jornal do Brasil, 13/08/1972, p. 26).

¹⁵ Peter Burke (2017, p. 19), aponta que as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais.

companhia de um militar da marinha, nas obras da futura quadra de ensaios, chamada de Portelão em 1971, traduz a relação entre as agremiações carnavalescas e o Estado militar:

Figura 2 – Natal da Portela visita ao terreno do Portelão, 1971.



Fonte: Perfil: Madureira Ontem & Hoje. Instagram¹⁶.

Diante dos fatos mencionados, as discussões não podem ficar apenas no embate entre a pureza entendida como tradição e a evolução como modernidade do carnaval. As análises perpassam pelas relações entre as escolas de samba, como espaços de convivência, sociabilidade e produção artístico-cultural; dos GRES que têm os desfiles das escolas de samba como produto permutável

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CktG8Rcr3oL/?igsh=ZDkxYm9vaTRmaGZy>. Acesso em: 29/01/2024.

por dinheiro e consumível por um público e das indústrias culturais, que se alimentam do objeto escola de samba. Sabemos que as escola de samba adotaram soluções para a construção de suas quadras de ensaio, investindo primeiramente nas estruturas administrativas (a quadra como sede) como espaços de rentabilidade (a quadra de ensaios). Investir, segundo Hiram Araújo é pensar no futuro, planejar o retorno financeiro através da indústria dos ensaios.

A Portela não apenas investiu na construção de sua quadra de ensaios. A agremiação de Madureira, com o propósito de otimizar a produção e execução dos seus projetos alegóricos, introduziu para o carnaval de 1973 o modelo empresarial chamado *Program Evoluution and Review Thcnique* (PERT)¹⁷, conhecido no Brasil como *Método de Avaliação do Programa e Técnica de Revisão*, um “gerenciamento de projetos no fluxo de atividades e na sequência de tarefas” (Silva, 2022, p. 160). Para o autor do enredo *Pasárgada, o amigo do rei*¹⁸ (1973), a Portela

não pode improvisar, nós planejamos tudo e distribuímos as tarefas dentro do método PERT, que é montado com um ano de preparação. Mas, procuramos não contaminar a autenticidade do sambista, embora considere que ser sambista, não é privilégio de operário e autenticidade é o que está sendo feito no momento. Na era da comunicação, este conceito de diferença de classe não existe (Jornal do Brasil, 24 de fev. de 1973, p. 30).

Na década de 1970, esclarece Guimarães (1992, p. 65), os GRES tomam consciência “de sua importância não só como manifestação

¹⁷ O PERT foi desenvolvido pela marinha Norte-Americana com a finalidade de controlar o tempo e a execução das tarefas. (Moore, Jeffrey H. *Tomada de decisão em administração com planilhas eletrônicas*. 2ed. São Paulo: Artmed Editoras S.A, 2005).

¹⁸ O enredo da Portela foi baseado no poema de Manuel Bandeira *Vou-me embora pra Pasárgada* (1930).

popular, mas como grande espetáculo público”. Percebemos que as diversas transformações do progresso brasileiro atingiram as agremiações carnavalescas, apresentando um novo formato de espetáculo, tornando-as num produto mercadológico de grande potência para a esfera pública. Guimarães (1992, p. 64) descreve outros aspectos das mudanças nos desfiles das escolas de samba, como o tempo de desfile, a mudança do regulamento anteriormente, prometida pelo coronel Uzeda, de ser “cronometrado”, fator de aceleração do ritmo das baterias e do compasso dos desfilantes, com alas cada vez maiores e compactadas.

Inevitavelmente, as mudanças propostas pelo coronel Uzeda, contribuíram com as mudanças das relações profissionais nas escolas de samba e nos Grêmios Recreativos Escolas de Samba. Outro aspecto de mudança, foi a ascensão do profissional carnavalesco no mercado, como Joãozinho Trinta e Fernando Pamplona, que trouxeram “novas linguagens e direcionamentos temáticos [que] deram a tônica diversificada aos enredos desta época” (Jornal do Brasil, 24 de fev. de 1973, p. 66). Provaram que as características administrativas e os investimentos nas agremiações carnavalescas impactaram com as transformações estéticas nas escolas de samba, agradando ao público e com retorno financeiro aos GRES.

Em virtude das transformações nas agremiações, as críticas dos opositores ao profissionalismo surgiram nos jornais, como do jornalista Sérgio Cabral, indagando ao médico Hiran Araujo “se a escola de samba passa ser uma empresa seus integrantes serão empregados?” (Jornal do Brasil, 24 de fev. de 1973, p. 30). Olhando pela ótica do jornalista, concordamos com sua indagação na profissionalização dos artistas e segmentos envolvidos na produção e execução dos desfiles nas agremiações carnavalescas. Principalmente quando encontramos o depoimento de um artista

de alegorias da Mocidade Independente de Padre Miguel e do Salgueiro, Miguel Mendes, há mais de 40 anos trabalhando com carros alegóricos.

Suas funções carnavalescas transitaram pelo desenvolvimento de alegorias, esculturas em pasta¹⁹, adereços de mão e estandartes. Miguel faz uma crítica aos mandatários dos GRES, apelidados por ele como “bocas-largas”, uma referência às calças bocas de sino usadas na década de 1970, e dispara:

estes bocas-largas que estão se encarregando de ficar com parte da verba, na hora de conversar sobre o preço das alegorias, inventam sempre dívidas e mais dívidas. O estranho é quando não havia subvenção, chegava-se e fazia 10 carros. Hoje estou fazendo dois. Mas muita coisa este pessoal é melhor: é mais fácil e menos perigoso receber deles. [Quando] a fina flor do morro dominava as escolas, tinha que se cobrar com muito jeito, para não irritar o pessoal (Jornal do Brasil, 07 de fev. de 1973, p. 14).

Já para o sambista, operário e diretor do Império do Marangá, Eugênio Pereira dos Santos, conhecido como Tapete, a situação era pior. Sua agremiação pertencente ao 2º grupo, com valores menores de subvenção, rebate aos novos formatos introduzidos pelas agremiações carnavalescas,

nosso sonho é subir para o 1º grupo, mas nunca vai dar: lá o sambista não tem vez, é tudo planejado e a gente não entende muito disso, todo mundo trabalha e não tem quase para estudar estas coisas de métodos, a concorrência é desleal (Jornal do Brasil, 24 de fev. de 1973, p. 30).

Percebemos que a partir das transformações e das padronizações das escolas de samba em espaços empresariais e

¹⁹ As esculturas em pasta, são confeccionadas com papel e cola. Eram muito usadas antes da introdução das esculturas em isopor.

industriais, pela busca de resultados na competição das Escolas de Samba S.A. e do retorno financeiro, existem elementos que escondem a face oculta dos modelos de produção de práticas culturais distantes do milagre brasileiro da década de 1970. O período também, conhecido como os anos de chumbo, pode ser relacionado com o trabalhos dos profissionais dos barracões das pequenas agremiações carnavalescas, que narram as verdadeiras práticas artísticas e culturais das agremiações carnavalescas.

ESCOLAS DE SAMBA E CULTURA POPULAR: UMA PROSPECÇÃO SOCIOLÓGICA

O título do tópico, foi escolhido de forma proposital. Retirado de uma série de três artigos publicados no jornal Tribuna da Imprensa, em 1974, assinado pelo jornalista Ilmar Carvalho, crítico musical e membro do Conselho Consultivo do Carnaval do Rio da RioTur, apresentou ao longo dos seus textos, uma entrevista com Hiram Araújo. Participaram da entrevista o ex-presidente do G.R.E.S. Unidos do Viradouro, Djalma Pereira Vitória e o carnavalesco Fernando Pamplona. O artigo, localiza Hiram Araújo, como aquele que se preocupa com os problemas da cultura popular, com “discernimento bastante para exprimir o momento e o futuro das escolas” (Tribuna da Imprensa, 27 de set. de 1974, p. 11).

No entanto, Hiram Araújo pontua que as escolas de samba atuam como um “fenômeno de massa” (Tribuna da Imprensa, 27 de set. de 1974, p. 11), onde não existe uma previsão de como e quando as transformações de ordem administrativa permaneceriam nas escolas de samba. Tão pouco consegue prever os desdobramentos posteriores do processo de massificação. Estaria Hiram Araújo referindo-se à cultura de massa e as escolas de samba transformadas em produtos direcionados para o consumo? As escolas de samba que seguem padrões empresariais de execução de seus projetos e

das quadras de ensaio, formatam seus desfiles em objetos industriais da cultura de massa, indispensáveis para a manutenção e afirmação da indústria cultural, para transformar os desfiles das escolas de samba em padrões que se repetem, com a finalidade de criar uma estética ou percepção comum aos espectadores, direcionando-os para o consumo._

Para Hiram Araújo, algumas escolas de samba não estavam preparadas para as dificuldades financeiras que o carnaval atravessava no período. Seja pela falta de preparo dos seus dirigentes ou por não investirem no futuro das agremiações. Para o médico, as escolas de samba com “mentalidade competitiva do sambista”, preocupadas apenas com suas apresentações para ganhar campeonatos, teriam chances maiores de sofrer as consequências de ordem financeira, não conseguindo honrar com seus compromissos. As proposições de Hiram Araújo, continuaram sendo criticadas, como a alfinetada-paradoxal do professor e carnavalesco Fernando Pamplona: “com ou sem sede, a tendência (na ocasião) é de sobrevivência total”. Para Pamplona, a sobrevivência das escolas de samba estaria relacionada “à dialética dos interesses que elas despertam”, ou seja, o interesse financeiro que as escolas de samba despertam aos cofres públicos.

Por conseguinte, a máquina do Estado, representada pela Secretaria de Turismo e a RioTur, em associação com a AESEG, colaboraram para transformar as escolas de samba em Escolas de Samba S.A. ou, conforme mencionado, em GRES, onde a “predominância do poder econômico em substituição à arte e à criatividade” (Movimento, 15 de mar. de 1976, p. 11) influenciada pelas regras do jogo [regulamentos]. Impulsionam olhares para uma nova administração das agremiações e as quadras de

ensaios²⁰, como espaços múltiplos para outras deliberações com os segmentos da escola de samba, redução dos custos referentes ao aluguel e o destaque para a fidelização de um público, que segundo Adorno (2002, p. 10), “favorece o sistema da indústria cultural”, proporcionando maiores rendimentos para os GRES.

O investimento no Portelão foi um “empreendimento autossustentável” (Movimento, 15 de mar. de 1976, p.11), com recursos financeiros em caixa (*superávit*). A construção aconteceu da seguinte maneira: a partir da percepção do aumento do público nos ensaios da quadra de esportes alugada do Botafogo de Futebol e Regatas/Mourisco, todo o lucro obtido era reservado para a compra do terreno e construção da futura sede. Para reforçar o poder de compra, foi realizado um “empréstimo bancário simples” (Movimento, 15 de mar. de 1976, p. 11), com o pagamento das prestações calculado de acordo com a estimativa do público nos ensaios. Ao final das obras, a Portela manteve os ensaios nos dois espaços, com duas fontes de renda, dois públicos diferentes e um poder financeiro para investir na escola de samba e seus segmentos.

Na reportagem *O samba em forma de empresa* (Movimento, 15 de mar. de 1976, p. 11), Hiram Araújo, acreditava que as escolas de samba, deixando de citar o barracão de alegorias, se transformariam em “grandes empresas” e que os sambistas seriam contratados como funcionários. A Portela se transformou em uma escola de samba bem “organizada, cheia de departamento e assessorias” (Movimento, 15 de mar. de 1976, p. 11), onde para se ter bons resultados no carnaval “depende muito mais da tesouraria que da ala dos compositores” (Movimento, 15 de mar. de 1976, p. 11).

²⁰ Para o ex-presidente do G.R.E.S Unidos do Viradouro, Djalma Pereira Vitório, declara que para um “bom carnaval, só com dinheiro” (Tribuna da Imprensa, 02/10/1974, p. 11) e dispara em direção a ajuda da esfera pública na concessão de liberação de espaços para construção das sedes e quadras de ensaios para as demais agremiações.

UM ATO (IN)CONCLUSIVO

Uma conclusão sempre é um ato final de qualquer pesquisa ou artigo proposto. Com os objetivos, metodologias, desenvolvimento e referências, entregamos ao público nosso desfile completo. Porém, diferente das escolas de samba, esse artigo não é feito para ser consumido apenas no ato de sua apresentação. Ainda que fosse, para finalizar o assunto, precisaríamos de mais outros artigos, ou outros desfiles, para mergulhar na complexidade que são os carnavais do Rio de Janeiro. Carnavais no plural, polissêmicos, múltiplos, caleidoscópicos. Carnavais das escolas de samba, com seus componentes que descem as favelas, atravessam os subúrbios de trem ou enfrentam o ônibus alugado pela agremiação até a concentração, com ou sem chuva. Carnavais dos Grêmios Recreativos Escolas de Samba, dos dirigentes chegando na Marquês de Sapucaí em seus automóveis, seguranças, imprensa, camarotes, com bebidas geladas e salgados variados.

Observarmos as escolas de samba, não apenas pela crítica de Fernando Pamplona ao denunciar o crescimento vertiginoso dos Grêmios Recreativos Escolas de Samba. Através do enredo do professor, pudemos mergulhar na parte rasa de um oceano chamado carnavais, num complexo universo de negociações, concessões e aceitações, que transformaram as pequenas agremiações carnavalescas, em um conglomerado industrial. No sentido literal da palavra, uma organização formada por dirigentes das escolas de samba, junto com esfera pública, que através de suas práticas, promoveram o domínio sobre determinado produto ou serviço carnavalesco.

Mas como esclarecimento final, a ideia do enredo que Pamplona se tornou no lendário desfile do Império Serrano nasceu,

conforme o mestre conta a Guimarães, de uma divisão ou recortes temporais feitos no livro “Fala Mangueira”, em que os autores dividiriam em quatro fases a trajetória das escolas de samba, sendo a última portanto, a aqui resumida “Fase da escola de samba S.A.” que dura de 1971 até os dias atuais. E na narrativa deste livro trazem questões ainda relevantes para nós pesquisadores:

O crescimento desmedido transformou a escola de samba em empresa. Sambista sabe é sambar, não sabe dirigir. Só conhece samba, não administra. Chamou o administrador lá fora. Para gerir seus bens, empregar o dinheiro, aumentar o patrimônio. Pagar o carnavalesco, o escultor. Componente não recebe nada. E ele é o alicerce de tudo. Sem administrador a escola viveu muito tempo. Sem sambista não pode viver um minuto. Onde chegarão as escolas? Onde chegará a Mangueira? O futuro a Deus pertence. Mas o passado é nosso. E o passado da Mangueira é glorioso. Como todos podem ver aqui mesmo. E chega de demanda (Silva; Cachaça; Filho, 1980, p. 53-54)²¹.

A década de 1970 esconde e revela entre suas f[r]estas assuntos minados. Relativizar as transformações dos desfiles das escolas de samba, apenas pela ótica estética do tradicional e o do moderno, é mergulhar num redemoinho de repetições de narrativas. A proposta, foi de deixar que as ondas nos levassem para lugares mais profundos, retirando informações para serem analisadas sob outros olhares. A resposta final não será dada, apenas apontada como o início desta viagem sem saber onde pararemos. A lógica dos investimentos nas quadras de ensaios e a transformação das

²¹ Os autores dividem em 4 fases a história das escolas de samba, a primeira de 1930 a 1934: fase heroica, a segunda de 1935 a 1953, de fase autêntica, a terceira de 1954 a 1970, como a fase da interação. A última fase 1971 até hoje: fase da escola de samba S.A. E aqui inicia-se a profissionalização, com a disputa pelos passes de mestres-salas e porta-bandeiras e carnavalescos entre outros (p. 52-54). *Fala Mangueira* é de autoria de Marília T. Barboza da Silva, Carlos Cachaça e Arthur L de Oliveira Filho e foi indicado como referência para a dissertação *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca* (GUIMARÃES, 1992).

escolas de samba em superpotências carnavalescas, conjugam-se com os interesses financeiros de uma indústria que sequer tem uma sede para suas reuniões. Funciona como uma sociedade anônima, com alguns representantes visíveis, ditando as regras do jogo.

REFERÊNCIAS

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Síntese dos padrões monetários brasileiros.** Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/content/acessoinformacao/museudocs/pub/SintesePadroesMonetariosBrasileiros.pdf> . Acesso em: 25 de fevereiro de 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 200 de 25 de fevereiro de 1967.** Dispõe sobre a organização da Administração Federal, estabelece diretrizes para a Reforma Administrativa e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0200.htm . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 62.119 de 15 de janeiro de 1968.** A Abundância de Ordens do Presidente da República e vinculada ao Gabinete Militar para fins Administrativos. Cria a Assessoria Especial de relações Públicas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-62119-15-janeiro-1968-403459-publicacaooriginal-1-pe.html> . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969.** Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html> . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BRASIL. **Lei nº 2.079, de 14 de julho de 1972.** Cria a Empresa de Turismo do Estado da Guanabara – RIOTUR S/A. Disponível em: <https://www.riotur.gov.br/>

planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0200.htm . Acesso em: 04 de fevereiro de 2024.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CANDEIA; ISNARD. **Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro. Editora: FGV, 1997.

GUIMARÃES, Helenise. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação de mestrado Escola de Belas Artes / UFRJ, 1992.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: JorgeZahar Ed., 1985.

INSTAGRAM. **Madureira Ontem & Hoje**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CktG8Rcr3oL/?igsh=ZDkxYm9vaTRmaGZy> . Acesso em: 29 de janeiro de 2024.

KAHN, Herman. **A prosperidade está próxima**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LETRAS. **Samba enredo do G.R.E.S. Império Serrano (1982)**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/imperio-serrano-rj/473158/> . Acesso em: 31 de janeiro de 2024.

LETRAS. **Samba enredo do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis (1974)**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/beija-flor-rj/1718828/> . Acesso em: 31 de janeiro de 2024.

MOORE, Jeffry H. **Tomada de decisão em administração com planilhas eletrônicas**. 2ed. São Paulo: ARTMED EDITORAS S.A, 2005

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SILVA, Carlos Carvalho da. **Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Carlos Carvalho da. **O Estado (em)espetáculo e a chapa branca no carnaval carioca: a folia nos tempos de chumbo**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

SILVA, Marília T. Barboza da; CACHAÇA, Carlos; FILHO, Arthur L de Oliveira. **Fala Mangueira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

YOUTUBE. Documentário **Bum bum, paticumbum, prugurundum – 40 anos exaltando gente bamba** (2022). Disponível em: https://youtu.be/eB_Ser8kVEM?si=udr1Z_jQtby35e5 . Acesso em: 03 de janeiro de 2024.

ACERVO DIGITAL

Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

FANTASIA E POLÍTICA: O SAMBA VESTE O FIGURINO PARA AS GUERRAS CULTURAIS

Leonardo Augusto de Jesus

INTRODUÇÃO

Ao estudar na longa duração o processo de modernização dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, consatei a consolidação de um novo modelo de apresentação nas últimas duas décadas do século XX, que chamei de desfile-conceito em oposição ao modelo predominante nas décadas anteriores, o desfile-ilustrativo. Entre os anos 1960 e 1970 as imagens apresentadas nos desfiles representavam por semelhança o texto da sinopse do enredo. Assim, operavam como ícones e funcionavam como mera ilustração da narrativa carnavalesca. No modelo inaugurado na década de 1980, por outro lado, as visualidades carnavalescas exploraram a sua potência simbólica e dialética para veicular mensagens que pretendiam a decifração por parte dos espectadores para convocá-los a uma tomada de consciência relativamente a determinado tema (Jesus, 2024).

Neste aspecto, cumpre observar a lição de Roger Chartier, para quem os discursos proferidos nas representações do mundo social não são neutros, sendo necessário relacioná-los com a posição de quem os utiliza (2002, p. 17). No mesmo sentido, Pierre Bordieu (1989, p. 11) afirma que as classes sociais estão envolvidas em uma luta simbólica para impor a definição do mundo social que melhor atende aos seus interesses. Terry Eagleton (2005) denuncia as guerras culturais, entendendo a cultura como espaço de uma luta política para impor uma visão de mundo. Ainda que o objeto deste estudo não corresponda exatamente ao conceito proposto por Eagleton, me permito entender a produção de sentidos nas fantasias em desfile como possível mecanismo de disputa ideológica e veiculação de mensagens a serem decodificadas pelos espectadores.

As obras de arte e as performances “fazem política”, segundo Rancière, “quaisquer que sejam as intenções que as regem”. Para o filósofo francês, arte e política “constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (2009, p. 18). A *mise-en-scène* das Escolas de Samba do Rio de Janeiro apresenta-se como espetáculo dotado de cenicidade, podendo, desta forma, ser compreendida como uma forma de partilha estética do sensível. Entretanto, ainda que não se reconhecesse o caráter artístico das imagens apresentadas pelas Escolas de Samba, a conclusão de Rancière, quando entrecruzada com os postulados acima citados, mostra-se aplicável não apenas à arte, mas também às manifestações culturais para afirmar que as práticas e representações fazem política, independentemente das intenções com que são realizadas.

Assim, torna-se possível – e necessário – identificar as mensagens latentes nas fantasias apresentadas pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao reconhecer que os interesses políticos governam os interesses culturais, cabe questionar o papel dos figurinos em desfile enquanto emissores de mensagens politizadas destinadas a serem decodificadas pelos espectadores.

O DISCURSO VISUAL NAS PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

A noção de representação, segundo Chartier (2002, p. 23), possibilita a articulação entre três modalidades da relação com o mundo social: as múltiplas configurações intelectuais, através das quais os diferentes grupos constroem contraditoriamente a realidade; as práticas que permitem reconhecer uma identidade social; e as formas institucionalizadas e objetivadas pelas quais se pode marcar visivelmente a existência do grupo. Acrescenta que, embora pretendam parecer, as representações do mundo social não

são universais, estando determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam.

Bordieu afirma que nas formas simbólicas das representações culturais, a classe dominante impõe ideologicamente seus interesses particulares, apresentando-os como se fossem universais: “As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (1989, p. 10-11). Neste aspecto, Chartier sempre supõe as representações sociais colocadas em um campo de concorrências em termos de poder e de dominação, entendendo como objeto da história cultural a compreensão das representações do mundo social que traduzem as posições e interesses dos atores sociais objetivamente confrontados (2002, p. 17). Para ele, a função simbólica realiza a mediação na apreensão do real, compreendendo como forma simbólica “todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação” (2002, p. 19).

Quando falamos em signos e sistemas simbólicos nas representações sociais, estamos falando, obrigatoriamente, em comunicação, em mensagens emitidas por alguém, destinadas a serem recebidas e interpretadas por outro indivíduo ou grupo de pessoas. Para Bordieu, as relações de comunicação sempre são, necessariamente, relações de poder, as quais “dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações”. Portanto, os sistemas nos quais a comunicação simbólica se baseia “cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra” (1989, p. 11).

Ao debater as diferentes acepções do termo cultura, Eagleton

adverte que “são os interesses políticos que, geralmente governam os culturais, e ao fazer isso definem uma versão particular de humanidade” (2005, p.18). Para ele, os indivíduos encontram-se em um estado crônico de antagonismo, em virtude de interesses opostos, cabendo ao Estado reconciliá-los de forma harmoniosa, “apacando seus rancores e refinando suas sensibilidades, e esse processo é o que conhecemos como cultura”, o qual, pedagogicamente, torna os indivíduos aptos a exercerem sua cidadania política, liberando “o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado” (2005, p.16-17). Eagleton, assim, admite a possibilidade de uma dimensão política da cultura quando esta exige determinadas condições sociais que podem envolver o Estado.

Trazendo a questão para os Estudos Visuais, Elkins afirma que as visualidades apresentam um significado oculto, ou seja uma mensagem oculta veiculada de forma latente que não seria tão difícil de ser decifrada pelo receptor. Para Elkins, em termos freudianos, este sentido não seria inconsciente, mas sim pré-consciente, uma vez que pode chegar à consciência do espectador sem estar patente na representação: “alguns sabem, alguns não, mas todos poderiam sabê-lo”¹ (2003, p. 72).

A cultura visual contemporânea frequentemente se preocupa em encontrar os significados pré-conscientes, deixando de se perguntar algumas questões, segundo Elkins (2003, p. 73): exatamente quão oculto está o significado? Oculto de quem, quando e como? Destinado a ser decifrado por quem, quando e por quê? Apresentam-se, portanto, dois desafios aos Estudos Visuais: determinar quando um significado está oculto o suficiente para que

¹ Tradução minha do original: “some know, some don’t, but all could”.

valha revelá-lo e descrever o grau de inconsciência e sutileza da mensagem em qualquer instância dada.

Os mesmos questionamentos e desafios se apresentam ao proceder-se a uma análise dos significados das imagens carnavalescas, principalmente quando não restam dúvidas de que os discursos contidos nos signos das representações sociais não são neutros. Na *mise-en-scène* carnavalesca, devemos estabelecer uma relação entre o que se mostra e o que se pretende significar, e entender os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza, uma vez que as representações sociais pretendem impor uma visão de mundo, legitimar um projeto ideológico.

POLITIZAR AS FANTASIAS PARA FANTASIAR A POLÍTICA

Em 2018, a Paraíso do Tuiuti apresentou o enredo *Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?*, no qual abordava a escravidão ao longo da história da humanidade, com ênfase nos africanos que foram escravizados no Brasil. Ao fim do desfile, tecia ainda críticas ao trabalho análogo à escravidão no mundo contemporâneo. A *mise-en-scène* teve como ponto o último setor, que apresentava, de forma simbólica, uma crítica contundente à reforma trabalhista levada a cabo pelo então Presidente da República Michel Temer.

Na sequência de alas que antecediavam a última alegoria, criticavam-se as condições do trabalhador rural e a informalidade de muitos trabalhadores urbanos. A ala intitulada *Guerreiros da CLT* vestia-se com um uniforme vermelho e capacete, apresentava no costeiro diversos braços segurando ferramentas para simbolizar a sobrecarga de trabalho que assola os operários; seus componentes portavam um grande escudo em cuja face se reproduzia a capa de uma Carteira de Trabalho e Previdência Social. Por fim, a ala *Manifestoches* trazia componentes vestidos com calção azul e a

camiseta amarela da Seleção Brasileira de Futebol; desfilavam com colher de pau e uma panela nas mãos; um pato de espuma rodeava-lhes a cintura como a tradicional estrutura carnavalesca conhecida como burrinha; tiras prendiam seus braços a uma enorme mão no costeiro: conforme evoluíam no Sambódromo, parecia manipulá-los como bonecos. O roteiro do desfile explicava:

A manipulação do pensamento articulada pelas potências empresariais e políticas para enfraquecer a consciência do poder que a massa trabalhadora e menos favorecida tem, fazendo com que até muitos pobres sejam “patos” orgulhosos da classe dominante marchando em direção à manutenção do velho ciclo de exploradores e explorados. (Vasconcelos; Monteiro, 2018, p. 206).

As fantasias da última ala dialogavam com as composições nas laterais da alegoria *Neotumbeiro*, que também vestiam camisa da seleção brasileira de futebol e se transformavam em marionetes presas através de tiras de tecido a gigantescas esculturas de mãos. Atrás deles situavam-se varandas que rodeavam toda a alegoria, incluindo a parte traseira. Os 38 componentes que nelas desfilavam abriam mão da carnavalização em seus figurinos: vestiam uniformes de diferentes tipos de trabalhadores e ostentavam carteiras de trabalho nas mãos (figura 1). A alegoria apresentava a forma de uma embarcação estilizada. O roteiro do desfile informava que os *Trabalhadores* haviam sido dispostos na parte inferior da alegoria de forma análoga ao armazenamento de escravizados nos navios que traficavam África-Brasil (Vasconcelos; Monteiro, 2018, p. 191).

Neste ponto, cabe sublinhar a familiaridade da mise-en-scène carnavalesca com as práticas teatrais ocidentais. Muito já se afirmou sobre a influência das artes cênicas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro a partir das décadas de 1960 e 1970, fenômeno que levou Joãozinho Trinta a classificar as apresentações

como ópera de rua. Para Jean-Jacques Roubine, “qualquer teatro que assume vocação política – a expressão estando aqui entendida no seu sentido mais amplo e nobre – precisa promover, de uma forma qualquer, uma articulação entre realidade e teatralidade” (1982, p. 131). A ruptura com a ficção carnavalesca levada a cabo pelo carnavalesco Jack Vasconcelos nos figurinos dos 38 *Trabalhadores* presentes nos porões do *Neotumbeiro* articulava o real e o teatral no desfile. Ademais, operava como frase-imagem carnavalesca, cujas potências comunicativa e estética decorrem do choque de elementos heterogêneos e da combinação de opostos, capaz de unir as funções textual e imagética e estabelecer uma relação simbólica e dialética entre texto e imagem².

Figura 1 – Parte traseira da Alegoria *Neotumbeiro*. Paraíso do Tuiuti, 2018.



Fonte: Imagem cedida gentilmente por Wigder Frota. Acervo pessoal.

² “A frase-imagem carnavalesca não representa o dizível do enredo por semelhança, mas faz do choque a sua potência de comunicação e da combinação de opostos a sua potência estética; não rechaça a sua relação a um discurso, mas o faz conforme um novo modelo de correspondência. Constrói uma “grande parataxe”, através da justaposição caótica, da mistura indiferente de significações e materialidades. A imagem transforma-se no não-lugar em que é possível justapor elementos heterogêneos que jamais se encontrariam no mundo real, mas cuja união ocorre na mediação pelas palavras” (Jesus, 2024, p. 126, 127).

Na parte mais alta do carro alegórico, *Golpresários* desfilavam seus ternos e gravatas dentro de sacos de dinheiro. Outras composições intitulavam-se *Vampiresários* e se apresentavam devidamente maquiadas para remeter à caracterização pretendida; usavam ternos de cujas golas saíam cédulas de dólar e sambavam sobre pilhas de moedas. Na posição central da alegoria, acima de todos os demais e sobre um enorme saco de dinheiro, o destaque principal fantasiava-se como *Vampiro Neoliberalista*, verdadeiro índice, na terminologia peirciana, daquele que à época governava o país. Sem esquecer, claro, da destaque fantasiada como uma pata, em um figurino que o carnavalesco batizou como *Quem é o pato?*, que funcionava como um ponto de atração do olhar do espectador em meio aos demais componentes que trajavam ternos escuros (figura 2).

Figura 2 – Destaques e composições da parte mais alta da alegoria *Neotumbeiro*. Desfile das campeãs, 2018.



Fonte: Revista Fórum³.

³ Disponível em <https://revistaforum.com.br/brasil/2018/2/18/vampiro-do-tuiuti-impedido-de-usar-faixa-presidencial-no-desfile-das-campes-26003.html> . Acesso em 03 set. 2024.

Sucesso de público e crítica, a apresentação rendeu um inédito vice-campeonato para uma agremiação até então pouco acostumada a desfilar entre as principais Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Cumprir registrar que, no desfile oficial, o destaque principal desfilou com uma faixa presidencial verde e amarela, que não foi utilizada no desfile das campeãs, realizado no sábado após os dias de carnaval.

Até hoje não foi oficialmente esclarecido pela agremiação o motivo da fantasia *Vampiro Neoliberalista* ter desfilado incompleta na reapresentação do desfile.

Ademais, a imagem acima citada extrapolou os limites espaçotemporais do carnaval, tamanha a sua potência e eloquência: na representação da representação, a fantasia do *Vampiro Neoliberalista* foi apropriada pela ilustração da capa da versão brasileira da revista *Le Monde Diplomatique* (figura 3).

Na charge, a Justiça – cega e com os punhos atados – é levada à força entre Sérgio Moro e Michel Temer vestido com a fantasia com que foi representado no desfile da Paraíso do Tuiuti.

A apresentação da Tuiuti em 2018 levou o mundo do samba a se dividir entre aqueles que consideram a politização dos desfiles legítima, válida e necessária, e aqueles que consideram que não há espaço para manifestações políticas no carnaval.

O carnavalesco Jack Vasconcelos resgatou uma temática constante nos préstitos dos anos 1980 e reacendeu o debate sobre a legitimidade do manifesto político nas apresentações das Escolas de Samba.

Figura 3 – Capa da revista *Le Monde Diplomatique* Brasil



Fonte: *Le Monde Diplomatique*⁴.

BREVE HISTÓRICO DA EXPRESSÃO POLÍTICA NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Os que rechaçam a expressão política no desfile das Escolas de Samba desprezam uma das características mais importantes do carnaval: o seu caráter subversivo. De fato, a subversão do real singulariza o carnaval e o diferencia das demais festas populares. Conforme sustenta Mikhail Bakhtin, o carnaval é o “triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações

⁴ Disponível em <https://diplomatique.org.br/edicao/edicao-128/>. Acesso em 02 set. 2024.

hierárquicas, privilégios, regras e tabus". O carnaval destrói a "seriedade unilateral" e libera a consciência, o pensamento e a imaginação humana, o que leva Bakhtin a concluir que as grandes transformações são sempre precedidas de "uma certa carnavalização da consciência" (1987, p. 8-9).

Esta suspensão das regras sociais que conduz a um despertar das consciências legitimou desde sempre o tom crítico e questionador nos festejos. Mas não cabe aqui deter-me na análise da subversão nas celebrações carnavalescas em geral. O que me interessa, a partir dessa constatação, é traçar uma breve genealogia da politização nos desfiles de Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

No carnaval de 1938, o primeiro sob o regime ditatorial do Estado Novo, a Portela apresentou o enredo *Democracia no samba*. Pouco material se encontra para estudarmos os desfiles daquele ano, até mesmo por conta das fortes chuvas que suspenderam a maioria das apresentações. Mesmo assim, Nelson da Nóbrega Fernandes considera o enredo da Portela uma provocação ao Presidente Getúlio Vargas (2001, p. 126). Ainda que não se disponha de maiores elementos que ratifiquem essa conclusão, parece pouco provável que a palavra democracia tenha sido inserida ingenuamente em um enredo de Escola de Samba no primeiro ano de um governo totalitarista; desta forma, apoiado na semântica, este poderia ser identificado como o primeiro enredo de crítica política nos desfiles do Rio de Janeiro. Para corroborar a afirmação de que as relações entre as Escolas de Samba e o poder público foram atribuladas durante o Estado Novo, não se podendo caracterizá-las pela submissão ou alienação política, ou reduzi-las ao mero entretenimento popular, Fernandes traz à lembrança o desfile da mesma Portela em 1940, ano em que a escola desenvolveu o enredo *Homenagem à Justiça*:

No samba havia o refrão “Salve a Justiça!”, que todo o coro da escola deveria cantar. Porém as pastoras e demais componentes trocaram-no por “Pau na Justiça!”, o que obviamente desagradou aos jurados e deve ter sido a justificativa para a quinta colocação da escola. Para não acirrar mais ainda o ânimo dos poderosos, foi difundida a versão de que a troca das palavras aconteceu pela falta de tempo para os ensaios. (2001, p. 131).

Três anos após, novamente a Portela falava em democracia em seu samba. Naquele ano, a escola defendeu o enredo *Carnaval de Guerra* e de acordo com a letra do samba apresentado, a escola clamava por democracia (“Democracia/Palavra que nos traz felicidade/Pois lutaremos/Para honrar a nossa liberdade”) ao mesmo tempo em que criticava a Aliança do Eixo (“Abaixo o Eixo/Eles amolecem o queixo/A vitória está em nossa mão”) (Fernandes, 2001, p. 141).

Portanto, como se vê, a expressão politizada remonta às primeiras décadas na história dos desfiles. Mas não se deve concluir que a politização nas Escolas de Samba esteve restrita a críticas e posicionamentos de oposição ao poder público. A própria Portela, pioneira na apresentação de enredos cujas temáticas criticavam a situação política do Brasil e do mundo, reverteu a orientação ideológica de seus enredos, apresentando nos anos seguintes enredos que sinalizavam apoio ao Governo Vargas, tais como *Motivos Patrióticos* (1944) e *Brasil Glorioso* (1945), conforme lembra Fernandes (2001, p. 142-143).

Em 1946, o líder comunista Luís Carlos Prestes compareceu aos desfiles, tendo sido homenageado nos sambas de três agremiações, o que levou a intervenção do poder municipal para controlar a organização dos desfiles a partir do carnaval de 1947, com a fundação da Federação Brasileira das Escolas de Samba,

cujo alinhamento político à direita era declarado no discurso do secretário Oyama Teles: “Em nosso meio carnavalesco não admitiremos sórdidas politicagens. Em nome dos nossos filiados e do meu próprio, asseguro às autoridades constituídas o nosso incondicional apoio” (*apud* Fernandes, 2001, p. 149-150). Naquele mesmo ano, a União Geral das Escolas de Samba – UGES, que até então organizava os desfiles, foi apelidada por políticos de direita de “União Geral das Escolas Soviéticas”, e teve seu funcionamento suspenso pela polícia, sob a acusação de abrigar comunistas (Fernandes, 2001, p.152).

Assim, ao longo das décadas seguintes, influenciadas em parte pela obrigação de enredos nacionalistas, que, ano após ano, sobrevivia nos regulamentos dos desfiles e em parte pela alternância de períodos ditatoriais com períodos de instabilidade democrática, as Escolas de Samba apresentaram enredos que sinalizavam apoio, ainda que indireto, às autoridades governamentais. Neste aspecto, notabilizou-se a Beija-flor de Nilópolis, que consolidou-se como potência dos desfiles nos anos 1970 ao apresentar enredos de apoio à ditadura militar então vigente no Brasil, conforme registra Carlos Carvalho da Silva (2021).

Por outro lado, nos últimos anos da Ditadura Militar e nos primeiros anos da redemocratização política, proliferaram enredos de caráter oposicionista. Júlio César Farias registra na segunda metade dos anos 1980 o que chama de “enredos de compromisso e crítica social” (2007, p. 66-67): *Só vale quem tem dinheiro* (Lins Imperial, 1985); *Brazil não seremos jamais, ou seremos?* (Caprichosos, 1986); *Eu quero* (Império Serrano, 1986); *Muita saúva, pouca saúde* (São Clemente, 1986); *Capitães de asfalto* (São Clemente, 1987); *Quem espera só se cansa* (Santa Cruz, 1987); *Beijim, beijim, bye, bye, Brasil* (Mocidade Independente de Padre Miguel, 1988); *Pára com*

isso, dá cá o meu (Império Serrano, 1988); *Templo do absurdo* (Unidos da Tijuca, 1988); *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (Beija-flor de Nilópolis, 1989). A lista apresentada pelo autor não pode ser considerada taxativa, uma vez que outros enredos não relacionados podem ser classificados como sendo de crítica social, como *Direito é direito* (Vila Isabel, 1989), dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fantasias apresentadas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro podem ser produzidas servindo-se de suas funções conotativas, simbólicas e dialéticas, quando se constituem em signos destinados a serem decifrados pelos espectadores.

Desde o começo dos desfiles, houve diversos momentos em que as visualidades carnavalescas operaram conforme uma significação política. Tanto à direita como à esquerda, foram apresentados enredos que politizaram as fantasias e fantasiaram a política nacional. A política, com efeito, sempre esteve associada ao carnaval, como ensina Bakhtin (1987), e não há nada de errado com isso. Através dos diversos elementos do desfile – musicais, rítmicos, coreográficos, textuais e visuais – as Escolas de Samba realizam a mediação social e podem veicular os mais variados tipos de mensagens, não havendo qualquer vedação ao conteúdo político da significação. Apenas em períodos ditatoriais, houve a tentativa de proibição de determinados temas dentro dos desfiles de Escolas de Samba. Registro que considero extremamente salutar e coerente com o regime democrático a manifestação política, seja sob qual orientação ideológica for – ou até mesmo apolitizada – dentro da representação carnavalesca.

Atravessamos um momento recente na história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em que o poder público municipal,

na gestão do Prefeito Marcelo Crivella, utilizou-se do seu poder financeiro enquanto fomentador da arte e da cultura para sufocar e silenciar as principais instituições do mundo do samba. No mesmo período, vimos que também se apresentaram propostas autoritárias e silenciadoras das minorias e das oposições nas políticas públicas para a arte e a cultura nos planos estadual e federal. A maior prova disso foi o episódio em que o ex-Secretário da Cultura Roberto Alvim parafraseou Goebbels, o Ministro da Cultura de Hitler, apropriando-se politicamente do sentimento de família, do amor à pátria e da devoção a Deus para defender um projeto através do qual a arte e a cultura pudessem ser condicionadas e usadas para sustentar uma determinada visão de mundo, na qual qualquer expressão política em sentido contrário seria censurada.

Felizmente, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro não tem se descuidado de sua função essencial enquanto mediadoras entre o poder público e suas comunidades. Pelo que se observa dos enredos recentemente apresentados e seus desdobramentos nas fantasias em desfile, o mundo artístico do samba está atento às tensões da atualidade e preparado para cumprir seu papel nas guerras culturais que enfrentamos em nosso país.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. RJ: Bertrand Brasil S.A., 1989.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Apresentação. In: LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: Entre práticas e representações**.

2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

ELKINS, James. *Visual Studies: a skeptical introduction*. Nova York: Routledge, 2003.

FARIAS, J. C. **O enredo de escola de samba**. RJ: Litteris Ed., 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

JESUS, Leonardo Augusto de. Alexandre Louzada pelas frestas da imagem. In: GUIMARAES, H. et al (Orgs.). **F[r]estas Culturais**. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2023.

JESUS, Leonardo Augusto de. **Modernidades carnavalescas**: O embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. SP: Martins Fontes, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral (1880-1980)**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SENRA, Taynara Quites. **Fazer carnaval é fazer política?** Análises e reflexões da conjuntura política brasileira no Carnaval da Escola de Samba G.R.E.S. Caprichosos de Pilares. 274f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2023.

SILVA, Carlos Carvalho da. **Chapa Branca. Farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975)**. Brasília: Rico Editora, 2021.

VASCONCELOS, Jack; MONTEIRO, Thiago. Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? Roteiro do desfile e ficha técnica da Paraíso do Tuiuti. In: **Livro Abre-alas** – Domingo. Rio de Janeiro: LIESA, 2018. p. 183-206.

LUIZ FERNANDO REIS: O CARNAVALESKO DA CRÍTICA POLÍTICA NO CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA DOS ANOS 1980

Taynara Quites Senra

INTRODUÇÃO

Em 2021 ingressei no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como proposta da dissertação, realizei uma análise e reflexão sobre os desfiles do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Caprichosos de Pilares dos anos 1980.

Luiz Fernando Reis é professor de matemática e, durante os anos de 1982 a 1987, assinou os desfiles da Caprichosos de Pilares; após esse período continuou trabalhando com Carnaval em outras agremiações do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

Durante os anos 1980, seus desfiles na escola de Pilares traduziram os acontecimentos da economia e política brasileira. E nos anos de 1984 a 1986, seu trabalho na agremiação foi pioneiro em tecer uma crítica política e econômica aos acontecimentos vividos no Brasil. Para tanto, Luiz Fernando explorou os fatos brasileiros através do humor e da ironia, especialmente nos *A nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado* em 1984, *E por falar em saudade...* em 1985 e *Brasil com Z, não seremos jamais ou seremos?* em 1986.

Sem dúvidas, os acontecimentos ocorridos no Brasil contribuíram para as temáticas apresentadas nesses desfiles, que criticaram a gestão dos governos militares, a falta dos direitos civis e sociais, o descontrole inflacionário, o aumento no preço de itens básicos da alimentação, a desvalorização da moeda, o acordo e o empréstimo do Fundo Monetário Internacional (FMI), a relação entre os governos brasileiro e norte-americano, as multinacionais, entre outras questões.

E para comprovar a existência da crítica econômica e política nos desfiles de 1984 a 1986, realizei uma entrevista com o artista em junho de 2022 em sua casa no bairro de Tomás Coelho, na Zona

Norte do Rio de Janeiro. Essa conversa revelou detalhes até então desconhecidos da imprensa, as ideias políticas do artista, o processo de concepção e construção dos desfiles.

Ao longo da entrevista com Luiz Fernando Reis, é possível observar as suas preferências políticas, nos anos 1980 o artista diz que foi um brizolista, ou seja, um apoiador das ideias do político Leonel Brizola que fez oposição ao regime militar e foi eleito nas eleições gerais de 1982 para Governador do Rio de Janeiro.

E em 2022, o artista é contrário às ideias políticas de Jair Messias Bolsonaro, político de extrema-direita, eleito em 2018 para presidente da República. Sua eleição representou um retrocesso para as políticas públicas e sociais do país, e seu discurso homofóbico, racista, machista e elitista representa um Brasil atrasado em pensamento social e políticas públicas.

Sem dúvidas, as ideias e opiniões políticas de Fernando Reis nos anos 1980 ajudaram a construir todo o cenário dos desfiles da Caprichosos de Pilares, e foi durante esse período que a agremiação realizou seus desfiles memoráveis e de maior sucesso. Com humor, ironia e irreverência esses desfiles contaram de forma crítica e engraçada como as ações dos militares afetaram a vida de milhares de brasileiros.

O cenário político brasileiro era bastante delicado. Em 1979 João Baptista Figueiredo, o último presidente militar, assume o comando do país com a proposta do seu antecessor General Ernesto Geisel de uma “abertura lenta, gradual e segura”, nesse mesmo ano foi promulgada a Lei da Anistia, que possibilitava o retorno de intelectuais, artistas e políticos, que foram exilados pelo regime ditatorial.

Diante desse cenário, Luiz Fernando retratou esse momento político de forma crítica, irreverente, com bom humor e ironia nos desfiles da G.R.E.S. Caprichosos de Pilares.

ENTREVISTA COM LUIZ FERNANDO REIS

Luiz: Proponho o enredo da feira na Unidos de Cosmo, na Acadêmicos do Santa Cruz e na Unidos do Cabuçu, mas somente consigo ter sucesso na Caprichosos de Pilares, quando apresento esse enredo e sou campeão. Caprichosos no ano anterior tinha sido a última colocada, isso o Vicente conta melhor que eu. E ela não tinha saída e foram arriscar: “Vamos pegar esse maluco aí e fazer esse enredo maluco da feira, a gente já tentou tudo, não conseguimos nada, né”. Por sorte deu certo, nós conseguimos o campeonato em 1982, eu estava começando, não tinha noção de nada, não sabia a diferença de paetê para lamê.

Taynara: Você não tinha esse conhecimento técnico?

Luiz: Não, nunca tinha entrado em um barracão da Escola de Samba. Entrei no barracão, lógico, da Cosmo e Santa Cruz, mas não participando do processo, no máximo uma visita. Até mesmo do Cabuçu eu era carnavalesco, mas na verdade era uma comissão de Carnaval. Era eu, Terezinha, o primo dela, tinha um figurinista, uma pessoa que fez o que tocou o barracão, ou seja, não metemos a mão na massa. A gente era quase um dirigente, uma comissão de Carnaval. Na Caprichosos, coloco a mão na massa, aprendendo a colocar a mão na massa, sem saber exatamente como era, como fazia, sempre pesquisando, perguntando muita coisa, procurando ver como era com o outro.

Fizemos o barracão na Fundação Progresso, ao lado da Portela, da Unidos da Tijuca e do barracão do Império da Tijuca que cedeu o espaço. E fizemos as nossas três alegorias e foi isso.

Taynara: Existia alguma resistência da Escola em falar de um enredo crítico, no período da ditadura?

Luiz: Isso foi mais para a frente; em 1982 não era um enredo politicamente crítico. Era um enredo que falava da feira, da carestia,

da inflação, mas não se propõe a ser digamos mais partidário, com mais conscientização.

E vejo que a coisa está dando certo quando a palavra inflação passou a ter um grande Mote, e a mídia nos favoreceu muito em função dessa palavra inflação. No ano seguinte eu faço o *Cardápio à Brasileira*, que ainda não é politicamente crítico, é quase uma continuação da feira. Tinha a Cabrocha Lilia que vai cozinhar e tal, mas já começamos a perceber que o norte político estava dando certo.

E nesse momento eu começo a conhecer pessoas, tenho o contato com o Flávio Tavares.

Taynara: Ele faz o carnaval com você desde 1982?

Luiz: Desde 1982, ele começou a aprender carnaval comigo, ele sabia menos que eu, que ainda tinha uma participação; ele era apenas um ilustrador, um desenhista. Ele até hoje trabalha com isso, é um diretor de arte, todos os livros, tudo passa pelo olhar artístico dele e da equipe. Então no ano seguinte começamos a fazer uma homenagem ao Chico Anyzio.

Começo a ter uma visão política muito mais exacerbada, já tenho um contato forte com um grande amigo meu, Roberto Costa, que é o carnavalesco da São Clemente.

Taynara: Ele é vivo ainda?

Luiz: Não, falecido. O Carlinho é vivo, não sei onde você encontra ele, em um algum lugar na Grande Rio, na Mangueira, mas ele continua trabalhando como aderecista, no atelier de fantasias. Já estive com Carlinhos algumas vezes, tem uns seis ou sete anos que eu não vejo Carlinhos, mas ele é vivo, pelo o que sei.

O Roberto foi brutalmente assassinado, ele era diretor de carnaval da Santa Cruz e depois de uma reunião estava saindo do barracão da Santa Cruz, perto da rodoviária, quando foi alvejado por alguns tiros, que não eram para ele, mas para matar o presidente

da Santa Cruz, então eles foram assassinados. Uma perda! Ele era um cara muito consciente, trocamos muita figurinha, mas à frente da São Clemente fez um enredo chamado de *O Samba Sambou*. Esse enredo é meu junto com o Roberto Costa e o irmão do Carlos d'Andrade, não era o Carlinhos. Nós concorremos com esse enredo com a Mocidade. Aconteceu que o Salgueiro me convida e eu ligo para o Roberto Costa e falo: “agora tô fora porque o Salgueiro acaba de me convidar para fazer o carnaval do Salgueiro”.

O Roberto Costa entra sozinho, ele e o irmão do Carlinhos, que também era figurinista na época. E fomos vice-campeão lá, o Roberto até ficou chateado comigo na época, mas é uma das melhores colocações da São Clemente; o meu enredo com o Roberto era *Tá legal, eu aceito, eu argumento mas...*, que mais tarde virou *O Samba Sambou*. O Roberto mudou algumas coisas, o irmão do Carlinhos saiu e, depois, entrou o Carlinhos, mas o enredo tinha a minha participação original. No ano que concorremos com a Mocidade perdemos, e no ano que o enredo da Elis acabou ganhando, eu fui fazer o Salgueiro.

Esse contato com o Roberto Costa me deu uma visão política muito forte; com o próprio Flávio também, ele chegou a fazer até algumas charges para *O Pasquim* na época. Com o enredo do Chico comecei a apimentar realmente na política.

Taynara: É porque o enredo de Chico eu acho bem político, até mais do que 1985, não sei se estou certa ou errada.

Luiz: Mas ele era mais pegado, mas em 1985 tinha algumas coisas mágicas que eram muito fortes.

Taynara: Você chegou a sofrer alguma censura em 1984?

Luiz: Não, quem sofreu foi a escola. O nosso diretor de carnaval na época Fernando Leandro era deputado e foi chamado ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) algumas vezes. Ele bateu boca lá e falou que não ia tirar, que não ia fazer.

Mas eu particularmente nunca sofri censura.

Taynara: E no enredo de 1984 por que você usa o Chico Anysio para contar a história do desfile?

Luiz: Na verdade o enredo era uma homenagem ao Chico Anysio. Eu e o Flávio conseguimos o contato do Chico, que permitiu que nós participássemos das gravações do programa, conhecemos o Stepan Nercessian, muito amigo nosso, que virou até diretor da Caprichosos. O enredo era uma homenagem ao Chico Anysio, queria pegar os personagens do Chico e fazer essa junção da visita da nobreza do riso a Chico Rei em um palco nem sempre iluminado.

Esse enredo é uma crítica ao enredo de Arlindo Rodrigues ou da Rosa, que era a visita da Costa do Rei da Costa do Marfim a Diamantina, uma maionese doida. Por isso, eu peguei a visita da nobreza do riso a Chico Rei, que tem a ver com o enredo anterior da Imperatriz fazendo uma crítica no palco nem sempre iluminado. É que nós desfilamos às escuras em 1983, então num palco nem sempre iluminado era uma homenagem ao Chico Anysio, só que eu fiz isso como se fosse Chico fosse o rei, o Chico Rei, daí o Chico Anysio rei, em função do enredo do Salgueiro.

O Chico era Rei, e eu criei toda uma nobreza do riso, tinha o Jô Soares, Costinha, Dercy Gonçalves, os humoristas todos. Por isso que eu falo a nobreza do riso a Chico Rei. O Chico permitiu a nossa participação e gravação, e Flávio e eu fomos no estúdio no Projac Jacarepaguá, foi um negócio muito legal.

Taynara: Mas por que você coloca política dentro desse desfile? Por exemplo, uma alegoria que chama muito a minha atenção e que não consigo foto é a que pede “Diretas Já”, o muro com Brizola, Tancredo Neves, Ulysses não consigo nem foto dessa alegoria.

Luiz: Na verdade era um tripé, é interessante que ele é todo de madeira, não tinha ferro, negócio estranho, não é? Na época

que comecei a trabalhar em carnaval sem ferro, sem o chassi, você trabalha tudo em perna de 3, era tudo de madeira, com rodinhas, aquelas rodas em que tem a parte metálica para prender na madeira, mas a estrutura do carro todo em madeira, esse carro é um exemplo claro disso. Só fui fazer alegoria com roda mesmo em 1984, em 1983 já tinha chassi de caminhão, mas não como é hoje.

Hoje o chassi é preparado para Escola de Samba.

Taynara: Quando vejo o desfile, eu tenho dificuldade de diferenciar alegoria e tripé, porque as alegorias eram menores.

Luiz: O tripé antigamente seria o tripé com três rodas, mas usávamos quatro rodas, era um carro menor, podia ter pessoas, mas hoje em dia não pode.

Então esse era o carro do Milas Fulan, acho que tenho a imagem desse carro.

Taynara: Também acho, mas eu não acho a fonte para usar no meu trabalho, tanto que já realizei pesquisa na manchete dos seus desfiles para poder usar, vê se é realmente isso ou não.

Luiz: Então isso era irreverente; eu e o Flávio tínhamos o olhar totalmente desvirtuado da Escola de Belas Artes, fazíamos sem ter um compromisso com tudo que a gente já viu, procurávamos fazer diferente.

Taynara: O que eu acho muito interessante é que os enredos têm uma facilidade para fazer o público entender, principalmente por causa dos tripés, assim se torna muito fácil se identificar, algo muito interessante.

Luiz: É uma característica minha e eu mantenho isso até hoje, por isso sou muito crítico em relação a alguns enredos.

Taynara: Agora sim, por que falar de política no desfile das Escolas de Samba?

Luiz: O nosso carnaval era solto, alegre, por isso que ganhamos esse espaço, a gente não “afrescalhava” a fantasia, procurávamos

fazer dentro do que tinha que ser, tinha que fazer alface, fazíamos alface, não usávamos o verde só.

Taynara: Como é que você vê a repercussão nos veículos de imprensa, por exemplo de 1984, 1985 e 1986 você ganha o estandarte de ouro do jornal *O Globo* Como vê seu desfile na imprensa na época criticando a política?

Luiz: Havia na própria mídia uma carência de falar de política, estávamos entrando no momento de abertura política, uma repressão gigantesca. Quando comecei a falar de política, percebi que as pessoas gostavam de ouvir aquilo.

Aquilo caiu como uma luva nas pessoas, e a própria Caprichosos sente isso. As pessoas começam a olhar o viés político com muito mais interesse, ou seja, havia uma carência das pessoas em falar de política, a revista não falava, o jornal não falava, então quando a gente começou a falar e, seguidamente, tanto que o meu estilo de fazer carnaval cai muito quando a revista, todo jornal, passa a fazer críticas políticas, passou a não ter razão de ser.

Esse viés político entrou; começamos a sentir que o viés político estava dando certo, estava valendo a pena, dando pedal, como o próprio Jack vai sentir, o próprio Leandro Vieira e o próprio Jack viraram queridinhos da mídia.

Ou seja, você começa a pensar “isso aí está dando certo”, então você começa a trabalhar mais, fortalecendo isso, se bem que hoje sofreu certamente em 2018/2019.

Taynara: Por que você acha que 1985 foi tão importante? Por que você acha que foi um “desfilão”?

Luiz: (Luiz Fernando lê os recortes dos periódicos do desfile de 1985). “Saudades da inflação de março, dos militares no quartel, dos civis no poder”, ele tinha umas porradas assim muito legais. Lembro que tinha alguns que não podia usar, “saudades do Figueiredo no colégio militar”.

Estava vendo umas notícias de carnaval antigas, umas notícias na revista *Manchete* e observei como a mídia apoiava a ditadura militar, é incrível que eles exaltavam Geisel, Médici.

E você vê se o governo (em referência ao governo Bolsonaro), não consigo entender, eu tenho uma vergonha muito grande de ser brasileiro, esse cara vai fechar quatro anos, é possível até ser eleito.

Vamos voltar para o enredo. Em 1984 começamos a andar pelo caminho político. O nosso diretor de carnaval Fernando Leandro era deputado de direita, mas ele sabia aproveitar oportunidade e percebeu que aquele mote político era interessante. Mas é aquilo que falei, ele era de direita mas não era insensível, tinha o mínimo de humanidade, tanto é que no final da carreira, ele foi aliado ao Collor, ele foi para o PRN [Partido Republicano Nacionalista], mas ele era chargista antigo, tradicional, do tempo do Jorge Leite, Miro Teixeira, era da equipe do Chagas Freitas. Então, ele percebeu que aquele mote político era interessante, me chamava de petista, comunista, mas ainda naquela época me chamava de brizolista, porque eu era muito ligado ao Brizola.

Taynara: O Brizola aparece no desfile, não é?

Luiz: Sim, tem a foto da faixa erguida na capa da *Isto É*. Usávamos muita bola de gás nos enredos da Caprichosos, isso era uma marca interessante nossa.

A gente soltou essa faixa ou foi soltada pelo Brizola, ou autorizada por ele e Darcy Ribeiro.

Taynara: Eu vejo que também teve uma outra faixa no desfile das Campeãs, certo?

Luiz: Tem uma outra faixa, mas essa era uma crítica do Fernando ao Darcy Ribeiro, mas não gostei, porque o Darcy é meu camarada, da minha linhagem política.

Na época o PT estava começando. Meu negócio era Brizola, mas o Fernando sentiu que isso dava valor para ele, então investi

nisso: “vamos embora, bota aí”, ele dizia. “Eu não concordo com isso não”, mas “vamos lá, vamos lá que tá legal, tá legal”, e nós polemizamos, criamos situações polêmicas.

Taynara: Sim, vocês fazem uma tirada muito interessante que é dos trapalhões com os Ministros do Figueiredo.

Luiz: “Tantas loucuras dos ministros os trapalhões”.

Taynara: É muito interessante que tudo o que acontece no desfile está sempre no samba-enredo.

Luiz: Você não estaria aqui falando comigo se não fossem os sambas-enredos da Caprichosos, uma parceria que nós conseguimos. Os dois primeiros anos foi com o Ratinho, depois começou a ganhar o Almir Araújo e o Marquinhos Lessa, depois o Carlinhos, nossa sorte era que os sambas-enredos eram excelentes.

Taynara: Você adaptou o enredo com o samba-enredo?

Luiz: Isso aconteceu, por exemplo, no caso do tripé “tem bumbum de fora pra chuchu”, que não existia antes. Quando eles botaram no samba, nós botamos no carnaval o tripé das bundas, mas acabou não desfilando, porque quebrou no setor 3. Isso é uma coisa que não dá para não deixar de falar, a importância dos sambas-enredos em todos esses processos, ou seja, o enredo era bom, mas os sambas eram excelentes, caíam na boca do povo. Falavam exatamente aquilo que nós queríamos.

No primeiro ano que cheguei na Caprichosos tentei incluir uma palavra chamada “caprichosamente”, mas não consegui. Aí no segundo ano tentei de novo e pedi aos compositores para usar “caprichosamente”.

O Ratinho falou assim: “Luiz, você é carnavalesco, tu quer dizer o que eu vou escrever no meu samba-enredo!” e aí ganhou duas vezes. Aí eu falei “já que ninguém quer falar caprichosamente, desisto”. Quando desisto do “caprichosamente”, isso foi comentado na época. No ano seguinte não coloco na

sinopse o “caprichosamente”, não pedi isso. E o Marquinhos Lessa, o Hércules e o Almir colocam “caprichosamente, vamos reviver”, renasceu o “caprichosamente”.

Foi o ano em que o Ratinho, o grande nome da Caprichosos, perdeu o samba para o Almir Araújo e, a partir daí, ele vira quase uma hegemonia na escola.

Taynara: É o melhor ano, melhor colocação da escola.

Luiz: Sim.

Taynara: Ela foi estandarte de melhor enredo e melhor escola.

Luiz: Eu vou ganhar um estandarte de “melhor personalidade masculina” em 1986, essa é uma piadinha, o pessoal contava e eu sempre lembro disso porque as pessoas aceitam, mas tem toda aquela história que todo carnavalesco é viado. Meus amigos diziam que personalidade a gente aceita, mas masculina..., às vezes o pessoal fala essa porcaria para mim.

Ganhei “personalidade masculina”, dado pelo Pamplona e meu co-cunhado José Carlos Rego, que fazia parte do júri do estandarte, e era casado, ele faleceu, com a irmã da minha ex-esposa. Ele relatava que o Pamplona bateu na mesa, “tem que dar para ele, que ele é o melhor”, não teve discussão. E o Pamplona era a grande liderança; ele deu o prêmio de “personalidade masculina” no ano do *Brasil com Z não seremos jamais* que ganhamos também de melhor enredo. E em 1985 a escola ganha o prêmio de melhor escola que, para mim, é o maior prêmio da história da Caprichosos, de todos os tempos.

Taynara: Foi o maior sucesso.

Luiz: O maior sucesso: uma escola como a Caprichosos ser eleita a melhor escola do Carnaval carioca em 1985, uma escola que em 1982 estava destroçada.

A Caprichosos vira um grande atrativo, foi a quadra mais bem frequentada do Rio de Janeiro, o que hoje é o Salgueiro, mas

naquela época chegou a ser a Caprichosos.

Taynara: Qual foi a sacada de falar de tudo que você fala no Carnaval de 1985? Como nasce esse enredo?

Luiz: Esse enredo nasce do trabalho com o Flávio desde 1982, mas egoisticamente até reconheço isso, já falei isso para ele.

Somente reconheço o trabalho do Flávio para o Carnaval de 1985, mas ele assina comigo desde 1982. Um dia o Flávio falou isso comigo e ficou na minha cabeça. Em 1985 eu já coloco o Flávio para ser carnavalesco também, mas em 1984 ele já estava comigo. Tudo foi feito desde 1982, às vezes ele participava mais ou menos, mas sempre com ele.

Para resolver o carnaval de 1985 a gente se encontrou no petisco da Vila. Eu morava em frente ao petisco, agora não lembro se era exatamente em frente, mas meus pais moravam em frente, eu já estava casado nessa época.

Esse enredo *E por falar em saudade* saiu alinhavado no petisco da Vila quando o Flávio e eu estávamos quase completamente bêbados. Na época não tinha celular, fazíamos no papel mesmo, escrevemos algumas coisas e criamos o enredo *E por falar em saudade* ali. Esse detalhe é o primeiro enredo que o Flávio e eu fizemos juntos. Os outros eram sempre meus.

Por isso, eu demorei muito a dar o nome do Flávio, porque eu assinei o enredo do Chico. Mas o Flávio e eu íamos juntos em todas as gravações do Chico Anysio. O Flávio ia para fotografar e ver a gravação do programa.

Mas o primeiro enredo nosso o é o *E por falar em saudade*. Depois faço um enredo com o Flávio também no Salgueiro em 1989, uma sugestão do próprio Miro que pediu um enredo afro. E aí eu fui bolar o enredo, mais sempre com o Flávio.

Mas eu sempre escrevia o enredo. Tanto é que faço enredo com o Flávio, e ele vai ser campeão na Vai-Vai de São Paulo. Então

a saudade sai daí.

Eu acho que a relação minha e do Flávio é um negócio diferente, porque a gente não é oriundo de barracão da escola de samba, a gente não era aderecista, a gente nunca tinha feito Escola de Belas Artes.

Taynara: Vocês são um grupo diferente, porque na época era todo mundo Belas Artes.

Luiz: Sim.

Taynara: Só vocês e o Fernando Pinto que não são.

Luiz: Uma pessoa que me orientou muito, no trabalho meu e do Flávio, era Maria Augusta. A Maria Augusta era, e sempre foi, um norte para nós. Falo isso para ela “copiei descaradamente você, Maria Augusta”.

Taynara: Isso ia te perguntar se você tem alguma inspiração nela, porque os enredos da Maria Augusta na Ilha são o cotidiano, e seus enredos têm temática do cotidiano.

Luiz: Sim, lógico que existe. Ela foi uma inspiração, o espelho de carnaval que queria. Então você vê que aquela alegria, aquele colorido, era um carnaval leve, solto, brincalhão, ou seja, era um grande bloco. Não tínhamos nada de acadêmicos. Então uma coisa que fez diferença no nosso trabalho foi isso, que eu e Flávio não tínhamos nenhuma relação com o Pamplona, com Maria Augusta, com Joãozinho Trinta, com Arlindo. A gente era uma escola diferente, não éramos da escola artística do Carnaval.

Taynara: Por isso, você acredita que seus enredos não eram tão acadêmicos como os outros?

Luiz: Exatamente. O meu era mais popular, nunca precisei ir para a Biblioteca Nacional. Fui à Biblioteca Nacional pesquisar alguma coisa no enredo *Estou amando loucamente uma coroa de quase 90 anos* quando eu voltei para a Caprichosos .

Taynara: Isso foi na década de 1990?

Luiz: Já é década de 1990,. Mas o enredo da Ilha que eu fiz, eu adoro esse enredo *Sou mais minha ilha*, está até hoje lá.

Fomos eu e o Flávio apresentar o enredo *Não Existe Pecado do lado de cá do Túnel Rebouças*, mas a Ilha não gostou e preferiu *Sou mais minha Ilha*.

Taynara: Você fez esse enredo na Caprichosos ?

Luiz: Fiz no ano seguinte. Voltei para a Caprichosos e levo *Não existe pecado do lado de cá do túnel Rebouças*. Falava do subúrbio carioca, tenho muito orgulho desse enredo também.

Mas o *Sou mais minha ilha* era uma viagem, um insulano, que estava folheando o livro de geografia do filho dele e adormece citando as Ilhas.Quando ele acorda, acorda ao som da bateria da União da Ilha.

Ele vê o livro de geografia e lembra *Sou mais minha Ilha* que conheceu as ilhas do mundo inteiro naquele livro, naquele atlas. Mas ao som da bateria da Ilha nasceu a ideia do *Sou mais minha ilha*, que era uma viagem pelas ilhas do mundo. Era um belíssimo enredo. Fui censurado. Não deixaram eu colocar o tripé da Ilha de Cuba, quem não deixou foi o presidente da Escola, eu briguei com ele, e ele deixou a ala dos guerrilheiros, mas o tripé não.

Era claramente falando do comunismo, enfim, é um enredo que eu tenho muito muito carinho. No ano seguinte eu voltei para a Caprichosos e a União era uma grande Escola, um grande potencial.

Taynara: Você acha que em 1985 merecia ganhar?

Luiz: Merecia, poderia ganhar e acho que iria mudar todo o rumo do Carnaval, se nós ganhássemos. O doutor Castor, o filho dele e uma pessoa que eu tinha um carinho muito grande, eu era fã, o Fernando Pinto disseram que se eu perdesse para ele não iria ficar triste “Que carnaval maravilhoso”, o próprio Castor falava isso.

Taynara: Você acha o Fernando Pinto crítico?

Luiz: Crítico, um maluquinho, um dos grandes nomes do

Carnaval carioca. Ele não era acadêmico também. Quer ver outro cara fantástico, depois de Fernando Pinto, era Oswaldo Jardim, um, cara maravilhoso, inteligente. Eu convivo com eles, o Fernando Pinto menos, mas com Oswaldo Jardim muito. O Fernando Pinto era extraordinário. Para mim, era um dos caras que também me orientaram muito. Eu procurava ver como é que ele fazia *Tupinicipolis*, aqueles enredos que ele fazia eram maravilhosos. Era o que está faltando hoje no carnaval, alternativa, alguém que faça o diferente, o bagunçado, o doido.

Taynara: A Caprichosos fazia isso, não é, o diferente?

Luiz: Nós fazíamos isso, diferente.

Taynara: Tinha a Beija-Flor com uma linha mais acadêmica, com muito dinheiro, muito rica.

Luiz: Isso e nós fazíamos diferente, a União da Ilha São Clemente fazia isso. Você vê que hoje não, a São Clemente não faz mais isso, desaprenderam a fazer.

Taynara: Os enredos de hoje (2018 e 2019) são politicamente corretos, e os seus não, você concorda?

Luiz: Os meus não eram, o do Fernando Pinto não era, o do Oswaldo Jardim não era.

Taynara: Isso é um diferencial? Ou não, isso era da época?

Luiz: O João fez um que não era politicamente correto e até contou isso anos antes que iria fazer um enredo, que eu iria ficar muito satisfeito com aquilo. A mídia começou a jogar eu contra o João, e o jogo contra mim. Eu comentei isso também. O João dizia: “o pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual”. Nós gostamos de ver o luxo, mas o luxo oprime, magoa. Ele sempre tentava politizar o processo todo, mas também sou assim, sou político por natureza.

Uma vez eu fui encontrar o Joãozinho Trinta na TV Globo, eu estava no corredor grande e vi Joãozinho Trinta, baixinho, e já

vim criando uma animosidade, pensei: “esse cara vai querer fazer gracinha comigo, eu vou dar um sopaponesse maranhense”. Eu estava me aproximando quando falei: “Você é o Luiz Fernando, um prazer te conhecer”. Sabe aquela coisa que quebra, eu cheguei preparado para bater no Joãozinho Trinta e ele me quebrou.

Ainda falou que tinha um enredo com a minha cara, “você espera só daqui a um ou dois anos, eu vou fazer um enredo que você vai adorar”, e o enredo era *Ratos e Urubus: Larguem minha fantasia* (Carnaval de 1989), fico arrepiado quando eu falo isso. A partir desse momento eu comecei a olhar o João e falar para mídia “vão se danar, vocês não vão me provocar nunca mais”. O grande nome do Carnaval carioca discordava da forma de fazer carnaval dele, mas comecei a reconhecer o Grande Mestre do Carnaval. Para mim a passarela, a Marquês de Sapucaí já deveria chamar João Jorge 30 há muito tempo.

É o primeiro cara que cria a imagem do carnaval carnavalesco. A figura do carnavalesco é sintetizada em Joãozinho Trinta, a partir dele é que nós temos valor. A partir dele começa a falar quem era o carnavalesco. Então foi nesse papo com o João que eu botei a minha viola debaixo do saco; o cara é fantástico. Quando a mídia vinha querer fazer graça, eu falava: “João é João, eu não sou nada”. Eu tenho uma admiração fantástica não só pelo João, mas por Renato Lage, Rosa Magalhães, Leandro Vieira, Paulo Barros.,.

Taynara: Ele reinventou o Carnaval na época dele.

Luiz: Eu acho que ele tem muito potencial, eu gosto muito dele. Tenho muitas críticas ao Paulo Barros, mas para mim ele é um gênio do Carnaval com alegorias marcantes. Temos alguns nomes do Carnaval que merecem respeito. O Edson Pereira também tem um trabalho bom. Tem outros também, o Alexandre Louzado.

Taynara: O desfile de 1986 é uma crítica aos Estados Unidos?

Luiz: É o maior enredo, muita gente critica, mas aquele

enredo tem sacadas maravilhosas. Vou te dar um exemplo, era uma crítica que perdura até hoje. Essa crítica é pertinente até hoje *Brasil com Z, não seremos jamais*.

Taynara: É um enredo que poderia ter hoje.

Luiz: Sim. Quando o Bolsonaro vai lá e presta continência à bandeira americana, e nós temos uma mídia tão canalha, é ridículo. E um dia ele chegou a propor ao Joe Biden que não apoiasse a candidatura do Lula. Como é que um chefe de Estado vai para outro país, pedir uma intervenção?

O “Brazil com Z” teria sentido hoje. Nós temos infelizmente um povo que acha que os Estados Unidos é a salvação. Tenho visto alguns vídeos da Filadélfia no YouTube, não sei se você já viu dos drogados nos Estados Unidos, é um negócio que dá pena. Como é que alguém pode admitir um país como os Estados Unidos, com uma grande dependência química daquelas.. Claro, são vídeos pontuais, não é todo o país, mas é tipo a cracolândia daqui, lá tem as cracolândias, mas é um negócio que dá pena. Procura ver “Streets of Philadelphia”, é alguma coisa assim.

Como é que um país como os Estados Unidos, com o poder econômico que tem, admite que uma parcela do seu povo viva assim; a pobreza está crescendo nos Estados Unidos. Mas voltando à história do enredo, esse enredo tem muito a ver comigo. Essa colonização exacerbada, e tem gente aqui vira-lata que acha que os Estados Unidos é a melhor coisa do mundo.

Taynara: No desfile de 1986 você fez alguma menção a Cuba?

Luiz: Não.

Taynara: Porque tem um momento que observei e pensei se poderia ser ou não uma menção a Cuba, porém eu fiquei na dúvida.

Luiz: Pode até ser.

Taynara: É uma fantasia que tem uma sombrinha. Eu percebi que tudo que você faz menção aos Estados Unidos, você coloca a

bandeira americana, mas tem uma fantasia que é um vestidinho de babado, com tule, e uma sombrinha nas mãos, só que não lembra a bandeira americana, por isso fiquei muito em dúvida.

Luiz: Eu não tenho essa lembrança, pode ser, mas não tenho. Nesse enredo, fiz uma coisa que eu acho muito legal, mas não deu repercussão. Começo o enredo com uma águia, que representa a águia americana. E a essência do enredo é uma história: nós criamos um personagem que era o canariquito, uma mistura de canário com periquito, para nascer o verde e amarelo. E esse canariquito se reunia com outros para destruir essa águia, que está tentando dominar. Só que essa águia era apoiada pelos abutres estrelados, que nada são além dos militares que estão ainda por aí, são os mesmos.

E vai acontecer esse embate que é do canariquito, que começa a destruir os abutres, os aliados da águia americana, e no final consegue transformar e vencer essa águia americana.

Então no último carro é o mesmo carro abre-alas, só que eu passo a imagem que eu estou servindo a águia assada, com frango e batatas, como se fosse um frango assado. É o mesmo carro só que está servido como se fosse um frango assado mesmo, representando a vitória do canariquito sobre a águia americana.

Eu crio um momento em que os personagens do Ziraldo vão lutar contra o Mickey, os personagens do Monteiro Lobato.

Então, fazemos muito de brasilidade. Agora não sei se hoje em dia teria coragem de usar tanto verde amarelo, possivelmente, olho para a bandeira brasileira e confesso, não.

Taynara: Verde e amarelo também não uso, mesmo durante os jogos da seleção.

Luiz: Hoje torço para ela entrar de azul. Um grupo de pessoas no Brasil roubou o símbolo, nossa bandeira, nosso hino, roubou a palavra “patriota”.

Patriota passou a ser uma coisa totalmente diferente do que era o patriotismo, eu não sei se hoje eu usaria a bandeira verde-amarelo.

Taynara: No desfile você usa muito o verde e amarelo.

Luiz: Sim, muito verde e amarelo.

Taynara: Verde e amarelo, branco, azul e vermelho, o desfile é isso praticamente.

Luiz: Exatamente.

Taynara: Porque você acha que não deu certo?

Luiz: Nós fizemos o San Drácula, que era o Tio Sam misturado com o Drácula, representando uma crítica. O meu grande troféu não foi o estandarte, que está na casa da minha ex-esposa. Mas o maior prêmio que eu tenho é que a embaixatriz norte-americana abandonou o desfile. É um grande trunfo que eu tenho, não sei se era a embaixatriz ou a consulesa. Eu acho que era a embaixatriz, isso foi o grande trunfo da minha vida.

Taynara: Por que você acha que esse desfile não deu certo, porque não aconteceu na Avenida? O Vicente falou que acha que o desfile foi politizado demais.

Luiz: O Vicente também é de direita, nunca foi de esquerda, era um dos que questionava muito as minhas ideias políticas junto com o pai dele. Mas era tão diferente. Como a eleição do Bolsonaro criou uma diferença na sociedade, você confia antigamente nas pessoas que votavam no FHC (Fernando Henrique Cardoso).

Você não se isolava, não cancelava. Atualmente ficou um negócio tão polarizado; o cara conseguiu acabar com o natal; na minha família foi o que aconteceu. Natal deixou de existir, porque eu falei “eu não vou, não vou ficar compactuando com bolsonarista aqui dentro”.

Taynara: Nos desfiles de hoje (2018, 2019, 2020) como comentarista, o que você observa nesses desfiles políticos? Como

você vê?

Luiz: Eu confio no Leandro Vieira, Jack Vasconcelos. Eu adoro.

Taynara: Mas essas críticas deles lembram o que você fazia? Ou é diferente?

Luiz: O Jack lembra muito o que eu fazia. O Leandro Vieira lembra muito as coisas que eu fazia, ele tem um carinho muito grande por mim e pelo Fernando Pinto.

Taynara: Você acha os desfiles deles de fácil identificação com o espectador igual aos seus?

Luiz: Não, acho um pouco diferente. O Leandro romantiza um pouco mais, com mais sensibilidade. O Jack é mais duro em alguns momentos, mas tem gente tão boa quanto, mas não estão fazendo trabalho.

Taynara: Você acha que essa vertente de crítica política dos últimos carnavais caiu?

Luiz: Sim, caiu muito.

Taynara: Pois é, esse ano de 2022 não vemos isso.

Luiz: Estamos partindo para uma luta identitária.

REFERÊNCIAS

SENRA, Taynara Quites. **Fazer Carnaval é fazer política?**. Análises e reflexões da conjuntura política brasileira no carnaval da Escola de Samba G.R.E.S. Caprichosos de Pilares. 274f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

REIS, Luiz Fernando. **Entrevista 1**. [13 jun. 2022]. Entrevistadora: Taynara Quites Senra. Rio de Janeiro, 2022. Extensão MP3 (186 minutos).

CARICATURAS POLÍTICAS DE OUTROS CARNAVAIS: REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS E CARNAVALESCAS NA IMPrensa SATÍRICA ILUSTRADA (1907-1938)

Rogéria Moreira de Ipanema
Flavio Mota de Lacerda Pessoa

INTRODUÇÃO

A crítica política nas caricaturas carnavalescas constitui uma categoria específica de desenhos de humor que já circulava na imprensa satírica ilustrada desde o período das folhas litográficas. No carnaval de 1881, o editor-cartunista Ângelo Agostini (1843-1910) reproduzia na capa do número 238 de sua *Revista Ilustrada*, um duelo de espadas de forte significado histórico.

De um lado o carnaval, representado por um personagem altivo, em rica fantasia medieval. Seu oponente, o “bárbaro” entrudo era representado por um personagem rígido. Mais parecia um “homem de lata”, de óculos e vastos bigodes, enfiado em uma fantasia que fazia referência às enormes bisnagas de metal, carregadas de limão de cheiro, “munição” preferencial deste “entrudo-carnavalesco” daquele Rio de Janeiro oitocentista.

A imagem congela o momento em que o primeiro acerta um golpe fatal no último. Na legenda, Agostini marca claramente sua posição: “No *duello* entre esses dois campeões, faremos votos para que o entrudo morra d’uma vez”.

Vale considerar que esta representação de carnaval, certamente referia-se ao carnaval das elegantes sociedades carnavalescas, entre as quais destacavam-se os Tenentes do Diabo, os Democráticos e os Fenianos. Rivais no carnaval, essas sociedades estavam unidas na defesa do que consideravam as formas “civilizadas” da folia, reivindicavam a primazia de promover o que seria o “verdadeiro carnaval”, ao passo que os jogos do entrudo, de maior adesão popular, costumavam ser reproduzidos sempre de forma negativa.

São fartos e diversificados os registros caricaturais do carnaval, seja na forma de crítica de costumes ou de crítica política,

em imagens carnavalizadas do poder¹, recurso muito usado para ridicularizar autoridades políticas, desfilando fantasiados em cordões, erguendo estandartes com mensagens irreverentes e críticas à condução do país. Ironicamente, encontramos também representações caricaturais do início do século passado que contribuíram para disseminar a percepção de que o carnaval seria um momento de distanciamento das preocupações políticas.

A dimensão política da festa pode também ser percebida nos debates que opõe distintas expressões da tríade momesca, e expõe as diferenças sociais que fragilizam a denominação romântica de “festa democrática”, usualmente atribuída ao carnaval. No livro *Ecos da Folia*, Maria Clementina Pereira Cunha empenha-se em ampla discussão em torno de disputas simbólicas classicistas, carregadas de forte teor político. A ojeriza às expressões populares pela elite burguesa, que defendia suas próprias formas de brincar o carnaval como “civilizadas” e “civilizatórias” são marcas inequívocas de tais disputas simbólicas, que atravessam os debates sobre a modernidade e a identidade nacional brasileira.

Condenando os populares cordões, com a mesma paixão e os mesmos argumentos com que outrora haviam condenado o entrudo, uma elite brasileira, representada por homens de letras que atuavam na imprensa, exaltavam como expressões “civilizadas” da festa, aquelas promovidas por gente de sua classe social, os corsos e os bailes de máscaras, de Pierrôs, Arlequins e Colombinas, ao sabor dos carnavais de Nice e Veneza. De costas para as manifestações mais autênticas da cultura popular, a elite brasileira continuava a

¹ Em algumas charges de Agostini, as referências nem sempre são tão explícitas e requer, portanto, cuidadosas análises e discussões mais aprofundadas, mas Ipanema aponta a presença de signos expressivos do carnaval em uma charge de cunho político, que podem ser encaradas como evidências da penetração da festa na sociedade brasileira oitocentista. Para saber mais, ver IPANEMA, 2012. Disponível em: ANAIS2012.indb (cbha.art.br) . Acesso em 29 set 2024.

sonhar em participar do grande concerto das nações, espelhando seus valores nos modelos da produção cultural europeia, tal como buscava em outras expressões artísticas. Era este mesmo baile de máscaras elitizado, dos personagens da *Commedia Dell'arte*, que surgiam nas inúmeras ilustrações espalhadas em cada número das edições carnavalescas. Os cordões, organizado e dominado por populares, quando lembrados pelos caricaturistas, serviam geralmente ao achincalhe de figurões da política brasileira, ou à própria alegoria da política para representar a categoria.

A imprensa satírico-artística realizou críticas de costumes, produzindo testemunho e opinião sobre práticas cotidianas e suas festas populares, e também dos movimentos do poder, que se configuram, portanto, importantes representações culturais do pensamento político e social urbano. Tratam-se de imagens que circularam na então capital do Império e, posteriormente, da República, fazendo desses desenhos de humor, como afirma Ipanema, “fortes expressões visuais da cidade” (Ipanema, 2019, p.289) . Entre o final do século XIX a modernização da tecnologia agiliza o processo de industrialização do mercado editorial, ampliando a produção, a circulação e o alcance de periódicos e, consequentemente, de imagens, entre fotografias, ilustrações publicitárias vinhetas e desenhos de humor, possibilitando novas experiências gráficas e construindo uma sólida produção artística cultural, expressões autênticas da modernidade brasileira. Modernidade estética, visual, gráfica, literária e temática, atenta ao amplo leque de novidades que a vida moderna oferecia.

Na medida em que o carnaval é merecedor da maior atenção da sociedade, requer maior investimento, mobilização política e popular, e configura-se como o período festivo anual que mais rende assunto para a imprensa, em editoriais, crônicas, colunas,

caricaturas, fotografias, anúncios e reportagens, gerando debates intensos e apaixonados. Geralmente estendiam-se ao longo de dias e semanas, antes e depois do período que compreendia especificamente os oficiais três dias de folia. Outro vestígio que se deve considerar para refletirmos sobre as representações do carnaval na caricatura, é quando as referências iconográficas do carnaval passam a ser usadas em outras épocas do ano, alguns meses distantes do período carnavalesco. O que ocorre, com frequência, na crítica política. É o recurso utilizado, por exemplo, para retirar a aura de seriedade e tornar ridículos os figurões do cenário político do país.

Procuramos reunir aqui um conjunto de imagens que tiveram ampla circulação quando foram publicados. Reis Momos e foliões, interagindo com a figura alegórica da Política, este extenso conjunto de ilustrações satíricas que acompanha mais de três décadas da república brasileira são imagens que representam a conjunção entre a vida política e social da então capital do país. Mais do que isso, também expressam as transformações do carnaval ao longo dos anos. Fantasias, adereços, instrumentos musicais configuram vestígios significativos da iconografia carnavalesca de cada época. Da *Commedia Dell'arte* ao samba, da Primeira República a Getúlio Vargas, a caricatura político-carnavalesca prenuncia uma categoria específica de desenhos de humor que articula simultaneamente, críticas sociais, culturais e políticas, e testemunha transformações culturais expressivas.

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

A pesquisa que trazemos para a discussão se situa na interseção entre diferentes temas que vem se consolidando como objetos de estudos acadêmicos multidisciplinares de grande

relevância, e estabelecem entre si diferentes canais de comunicação. A caricatura, o carnaval e a política constituem práticas sociais que assumem importância fundamental para as reflexões em torno da história cultural do país. Um levantamento bibliográfico e metodológico mais aprofundado exigiria um espaço bem maior do que o que dispomos, fazendo-se necessário aqui uma seleção mais criteriosa da produção bibliográfica que se debruça sobre esses temas.

Rogéria de Ipanema observa que a arte caricatural constitui conjunto expressivo de bens simbólicos, elaborados com relativa autonomia em relação à regulação do Estado, e oferecem ao leitor críticas sociais políticas sob ponto de vista alternativo aos discursos oficiais (Ipanema, 2012, p. 343). Realiza a crítica de costumes e dos movimentos de poder. São representações satíricas e visuais da vida política, social e urbana, que circularam amplamente na capital do Império e da República. Por meio da linguagem gráfica e humorística, a caricatura produz um conjunto de discursos e representações simbólicas peculiares, que ensejam um leque de questões, problemas e querelas do passado, sobre os quais podemos levantar novas perguntas e reflexões. (Ipanema, 2019, p.289)

Em *Testemunha Ocular*, Peter Burke defende o uso de imagens como uma evidência histórica independente e autônoma, passível de articular discursos e interpretações sobre o passado que as fontes discursivas não podem alcançar, criticava os historiadores que reproduziam imagens apenas para ilustrar as conclusões que o autor já havia chegado, ignorando o potencial que essas representações visuais possuem para levantar novas questões sobre o passado. Burke traz à luz a relevância dos valores estéticos para compreendermos estruturas do pensamento histórico, que podem ser lidos a partir da análise dessas imagens. A respeito da

caricatura, observa seu papel social fundamental ao oferecer uma contribuição alternativa ao debate político, desmistificando o poder, ao mesmo tempo que ampliava o alcance e a inserção das camadas populares aos assuntos de Estado. O historiador britânico adverte que a grande popularidade e repercussão que essas caricaturas alcançaram oferecem a segurança necessária ao historiador para auxiliá-lo a reconstruir e refletir sobre mentalidades e atitudes políticas do passado.

Nesse mesmo caminho, a respeito da ilustração impressa, o crítico E. H. Gombrich observa que o esforço de interpretação do uso de símbolos e figuras de linguagem nos aproxima da compreensão das linguagens do passado, e nos ajuda a compreender valores e mentalidades.

O método adotado por Panofsky, levando em conta os três níveis de análise, parte da descrição primária da imagem para o reconhecimento e identificação de determinados signos, e então para reflexões sobre o contexto histórico social, político e cultural, vale como ponto de partida para análise das imagens aqui selecionadas.

Partimos primordialmente da leitura da imagem, procurando compreendê-la em seus diversos aspectos, procurando dar atenção a seus signos, seus discursos gráficos e verbais, na busca de apreender o máximo possível de tudo o que ela pode nos falar do passado, para refletir sobre os contextos históricos, levando em consideração sobre quem fala e a quem fala ou, em outras palavras, quem são esses artistas, e como podemos interpretar seus discursos, em diálogo com a sociedade receptora deste conjunto de imagens.

O recorte histórico delimitado para esta pesquisa focaliza imagens produzidas e postas em circulação ao longo do grande movimento artístico-cultural que molda o modernismo brasileiro,

compreendido em seu contexto mais amplo, como já reivindicava Mônica Velloso, há quase três décadas, em seu conhecido *Modernismos no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes* (Velloso, 1996), quando jogou luz sobre o panorama da imprensa humorística gráfica e literária produzida no mercado editorial do Rio de Janeiro e sua imensa contribuição para a construção de um modernismo brasileiro mais rico e plural. Em produção mais recente, Rafael Cardoso (Cardoso, 2022) retorna à questão, chamando atenção para a potência de uma cultura de massa urbana que, através de uma dinâmica cultural articulada entre várias esferas e camadas sociais, iria produzir uma identidade carioca moderna. Cardoso enfatiza a contribuição das revistas ilustradas, onde se destacava o virtuosismo de J.Carlos, o samba e o carnaval moderno, expressões modernistas de forte carga simbólica da produção cultural brasileira, ignoradas pela elite modernista de São Paulo. (Cardoso, 2022, p.35). É na qualidade de expressões autênticas da modernidade brasileira que consideramos o conjunto de imagens caricaturais carnavalescas, que nos dispomos a discutir neste capítulo.

O livro *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo*, Maria Helena Capelato (Capelato, 2009) oferece pertinentes contribuições ao discutir os mecanismos de controle midiático e publicitário. A pesquisa de Capelato nos dá a dimensão de como dois governos populistas da América do Sul souberam explorar os novos recursos tecnológicos para expandir os canais de comunicação com a população, de modo até então, jamais experimentado na história política brasileira. “Foi com o advento do Estado Novo que o governo sentiu, mais fortemente, a necessidade de se investir em propaganda” (Capelato, 2009, p. 80).

As caricaturas de J.Carlos aqui discutidas, como veremos, constituem o testemunho gráfico-satírico de uma propaganda

política populista decidida a incorporar a imagem povo como personagem de seus espetáculos.

Com relação às dimensões políticas do carnaval, há produção bibliográfica de grande relevo à disposição. Na conhecida obra *A cultura popular na idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 1987), publicada originalmente na década de 1940, Mikhail Bakhtin discutia os significados da festa carnavalesca, entre a Idade Média e o Renascimento, como um período que confere ao povo uma rara oportunidade de livre reivindicações, manifestações, críticas bem como a representação caricata de figuras públicas hierarquicamente superiores, em uma época em que os temidos tribunais da inquisição da Igreja Católica usufruía do poder de torturar e condenar à fogueira todos aqueles que julgavam hereges.

Em *Carnaval de Romans*, o historiador Emmanuel Le Roy Ladurie (ladurie, 2002) resgata o carnaval de 1580 na pequena cidade francesa de Romans que, revestido por conflitos de ordem política e religiosa, se transformou num verdadeiro massacre, opondo um patriciado de notáveis e uma classe oprimida formada por artesãos tecelões, que protestavam contra extorsiva cobrança de impostos e a violência das tropas comandadas pela nobreza.

O caráter festivo do carnaval parece camuflar outras camadas menos explícitas de sua dimensão política. Já entre as mais explícitas podemos considerar as intervenções diretas do Estado na organização da festa, que exige investimentos, planejamento, políticas públicas, fechamento e decoração de ruas e avenidas. Para além dos fatores mencionados, o debate sobre o caráter identitário do carnaval pode transferir o caráter político para as múltiplas disputas simbólicas classicistas que revestem a festa.

Na historiografia brasileira, salvo poucas exceções, é a partir da virada do século XXI que o carnaval vem merecendo um volume

maior de contribuições para o debate acadêmico e consolidando um campo de estudo mais consistente entre as ciências humanas. Há quase 25 anos, em seu aclamado *Ecos da Folia* (Cunha, 2001), que se tornou referência indispensável para pesquisas produzidas sobre o assunto neste primeiro quarto do século, Maria Clementina Pereira Cunha lamentava o “silêncio intelectual” em torno do assunto. Levando em consideração que se trata de um tema associado à identidade nacional, a autora acusava seu estranhamento diante da “hesitação em tomá-lo como um problema histórico relevante, mesmo constituindo já há algum tempo um ponto decisivo na produção internacional na área da chamada história cultural.” (Cunha, 2001, p. 15).

E é levando em conta essa inserção do carnaval no debate e nas disputas simbólicas em torno dos problemas que definem uma identidade cultural brasileira, que Cunha conduz sua investigação em *Ecos da Folia*. Atenta aos diferentes sentidos que podem ser atribuídos à festa, ao longo da Belle Époque carioca, sobressaem questões e conflitos de classe, explicitando os esforços das autoridades e de uma elite intelectual na tentativa de “civilizar” a folia, e observa o envolvimento carnavalesco com a luta republicana e abolicionista, no final do Império, como discute a apropriação pelo governo populista de Vargas.

Válido salientar a observação da autora, ao debruçar-se sobre farta e diversificada documentação, entre crônicas, editoriais, anúncios, enfatiza o uso que faz de charges e ilustrações, percebidas como evidências importantes para análise, e não como “mera reiteração visual ao texto”.

De fato, até a publicação de *Ecos*, entre as poucos estudos acadêmicos mais conhecidos em torno da folia, uma das referências mais conhecidas seria, talvez, a abordagem antropológica de

Roberto Damatta (1978), que observa a centralidade do carnaval entre as festas, ritos e rituais da sociedade brasileira, buscando compreendê-lo como um rito de inversão fundamental, onde a diversão e a folia, a brincadeira e a subversão da ordem prevalecem sobre as obrigações rotineiras, o trabalho e a seriedade, que passam a ser condenados.

Já a partir do final da década de 90, Helenise Guimarães começa a dedicar sua carreira acadêmica preferencialmente aos estudos em torno do caráter artístico da festa, focalizando o trabalho profissional da figura do carnavalesco, no mestrado (Guimarães, 1992), e as relações entre a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca, no doutorado (Guimarães, 2006), além de inúmeros artigos e demais publicações acadêmicas que exploram os mais variados aspectos estéticos e artísticos do carnaval.

Outro trabalho anterior ao de Cunha, é o de Rachel Soihet (Soihet, 1998), atenta às inserções das classes populares e suas manifestações na festa enquanto formas de resistência, entre a Belle Époque e a era Vargas. Mas de fato, após a publicação de *Ecos da Folia*, o campo de estudos acadêmicos em torno do carnaval vem se fortalecendo em trabalhos de relevo, em diferentes abordagens e recortes históricos. Em caminho semelhante ao percorrido por Cunha, Leonardo Affonso de Miranda Pereira (Pereira, 2004) destaca a perspectiva da elite literária sobre o carnaval entre fins do século XIX e início do XX, que ao assumir a responsabilidade pelos rumos da nação, lançavam-se na busca por novos modelos identitários de nacionalidade.

Felipe Ferreira (Ferreira, 2005) discute o espaço urbano como *locus* privilegiado da disputa de poder entre os anseios da elite fluminense pelas formas de folia inspiradas pelos modelos europeus, reconhecidos por esses camadas mais privilegiadas

da cidade como as mais “elegantes” ou civilizadas” da festa. Os *cronistas de Momo*, de Eduardo Granja Coutinho, por sua vez, nos oferece importante levantamento sobre como as mais diversas inserções da imprensa no carnaval, que se estende para muito além da festa, oferecem evidências relevantes para refletirmos a centralidade do carnaval na sociedade brasileira, e também sobre o papel desempenhado por esses periódicos e sua contribuição na solidificação de tradições, no apagamento de outras, moldando, criando disputas, preparando os ânimos, gerando expectativas e atraindo anunciantes (Coutinho, 2006. p.15).

A tese de Fabiana Lopes Cunha parece tratar-se de um dos trabalhos de maior fôlego sobre as representações caricaturais do carnaval. Focaliza as principais expressões da imprensa satírica, entre crônicas, puffs, caricaturas e vinhetas publicadas nas revistas Fon-fon e Careta, desde os primeiros números desta última, em 1908 até 1921, para refletir sobre todo o contexto histórico do período delimitado por seu recorte, e também sobre como essas fontes reverberam a relevância da festa na sociedade, e na sustentação financeira dessas revistas, pelo constante trânsito e envolvimento de seus profissionais, anunciantes e leitores com o carnaval, em participações diretas e indiretas.

A autora adverte, porém, que emprega o termo “caricatura” em seu sentido mais amplo, incluindo em sua documentação, outras representações caricaturais carnavalescas, de natureza estritamente verbal, veiculadas na imprensa, notas, colunas, crônicas, versos, puffs, mensagens publicitárias. Ainda assim, a autora acerta ao não orientar sua divisão de capítulos pela natureza das fontes, de modo que analisa farto arsenal de ilustrações² satíricas carnavalescas

² A opção por resumir as informações da legenda em notas de rodapé, e sem indicação seriada, tornam mais trabalhosa a contabilidade exata do número de desenhos de humor analisados ao longo

bem distribuídas ao longo da tese. Se muitas estavam carregadas de forte teor político, outras tantas ecoavam conotações políticas mais sutis ou menos explícitas, a autora encontrou uma quantidade suficiente para dedicar o último capítulo inteiro ao carnaval político caricatural, reagrupando entre elas, as referências a eleições, aos cordões de políticos, às máscaras de políticos e representações alegóricas da República, as representações de préstitos que, à semelhança dos carros alegóricos das sociedades carnavalescas, ofereciam um olhar crítico e atualizado ao noticiário político dos últimos dias.

Ainda a respeito da produção de representações carnavalescas na arte caricatural, podemos ainda dispor do artigo de Rogéria de Ipanema, que analisa o recurso do uso de signos carnavalescos (tais como os desprezados cordões), para satirizar o governo de Prudente de Moares. Flavio Pessoa, por sua vez, em seu livro *Jeca-Tatu a Rigor, Jeca-tatu a rigor: caricaturas do povo brasileiro na primeira república (1902-1929)* dedica parte do capítulo sobre as representações de símbolos da identidade nacional às menções carnavalescas caricaturais, para discutir a contribuição desse material para o debate intelectual que buscava definir os alicerces da identidade cultural do Brasil.

Seja oferecendo a perspectiva elitista da festa, privilegiando os bailes de máscaras, de arlequins, pierrôs e colombinas, seja através de ousadas exposições do corpo feminino, ressaltando o erotismo inebriante da folia, ou mesmo como pretexto à crítica política, ou frisando o caráter de distanciamento político do carnaval, o que parece irônico ou contraditório, são fortes expressões gráficas e

das mais de 500 páginas da tese, mas é possível afirmar que se aproximam de 200 o número de desenhos que trazem referências ao carnaval em um recorte histórico de apenas 13 anos, em duas revistas.

satíricas carnavalescas à disposição que merecem maior atenção, novas pesquisas, descobertas, problemas e questões.

A RESPEITO DE CARICATURA, CARNAVAL E POLÍTICA

Para tratarmos, portanto, deste conjunto mais específico de desenhos de humor, que articulam crítica política ao contexto carnavalesco, acreditamos ser interessante dar início à discussão, diferenciando a conotação política em caricaturas sobre o carnaval, das conotações carnavalescas na caricatura política. Cientes de que algumas imagens podem fragilizar essas fronteiras, podemos identificar entre as que se inserem em um primeiro grupo, uma série de cartuns que satirizam a vida cotidiana, sem se referir a qualquer acontecimento público específico, lançavam mão de personagens anônimos ou figuras alegóricas, para lembrar que o carnaval seria um período para deixar de lado, não apenas as obrigações sociais, como também as preocupações e discussões políticas. Contraditoriamente ou ironicamente, essas imagens constituem inequívoca sátira política. Já no segundo caso, podemos incluir aqueles desenhos de humor factuais, que definimos como charges: representações de cordões formados por políticos fantasiados, ou então as que procuram satirizar o profundo envolvimento político do governo populista de Vargas no carnaval. Há também críticas políticas ao povo, à sua passividade e falta de instrução,

A imagem satírica de cordões formados por políticos foi recurso recorrente e amplamente usado ao longo de, pelo menos, todo o período da Primeira República. Uma intenção comum mais generalizante passa por significados usualmente atribuídos ao carnaval, associado à inversão de valores, onde a bagunça e a pilhéria prevalecem sobre a ordem e a seriedade.

Importante também considerar os significados pejorativos atribuídos a esses cordões, que a imprensa reforçava constantemente. Maria Clementina P. Cunha sugere já no título *Esses horríveis, fétidos, bárbaros cordões*, atribuído a um subcapítulo de *Ecos da Folia*, o incômodo que provocavam na elite, essa festa incontável de populares, arrastadas por essas pequenas agremiações, que se aglomeravam nas ruas nobres do Centro da Cidade:

Ah, a moderna avenida. Que carnaval caberia nela? Não mais o das velhas sociedades, que iam sendo estranguladas pela modernidade urbanística. Mas de certo também não o dos cordões de alegria rústica e supostamente africana. Em meio ao pânico da imprensa, a oposição entre civilização e tradição era formulada de modo muito explícito como um embate entre o carnaval letrado das Grandes Sociedades que minguiavam e a festa negra dos grupos que envergavam como 'uniforme - fantasias de selvagens'. Como vimos, uma quantidade imensa de animados grupos e pequenas agremiações carnavalescas tomava conta do Carnaval carioca. (Cunha, 2001, p. 174)

A partir da oposição entre o incômodo da elite e a insistência das agremiações populares em cruzar a Avenida e as elegantes ruas adjacentes, onde estavam os mais nobres endereços comerciais da capital, essa disputa simbólica de classes adiciona contornos políticos à festa. Mas é a perspectiva da elite que a representação caricatural costuma expressar.

Deste modo, compreende os “fétidos e bárbaros cordões” (Cunha, 2001, p. 174) como símbolos pejorativos, que associam à ideia de desordem e selvageria. É, portanto, a essa manifestação carnavalesca que os cartunistas recorrem, para associar a políticos que desejavam satirizar.

O livro *Multidões em cena*, de Maria Helena Capelato (Capelato, Já no período do Estado Novo, é interessante perceber

como em um momento de absoluto controle do Estado sobre os veículos de comunicação, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, e do estabelecimento de censura prévia, legalizada pela Constituição de 1937, a caricatura parecia usufruir de maior liberdade, ao se permitir satirizar a imagem do próprio Presidente Getúlio Vargas.

Trata-se, evidentemente, de críticas políticas relativamente amenas, que não ofereciam maiores danos à imagem do governo. Ao mesmo tempo testemunhavam importantes transformações no carnaval carioca e a centralidade das atenções que os desfiles das escolas de samba passavam a concentrar.

A caricatura carnavalesca já não era mais apenas a representação das ricas fantasias dos bailes de máscaras. Passava a incluir o samba que logo, ia prevalecer como imagem do carnaval carioca.

ESSA DECRÉPITA SENHORA POLÍTICA

Sob o título de “Viva o carnaval!” a ilustração de José Ramos Lobão³ para a capa d’O Malho, de 9 de fevereiro de 1907 (Figura 1) focaliza a linha de frente de um cordão.

Carregada nos ombros por um diabo de vestes medievais, de um lado, e por um sujeito de fraque, de outro, vemos uma senhora representando uma “nada sedutora cocote”, como sugere Maria Clementina Cunha, na legenda que atribuiu à ilustração (2001, p. 174).

³ João Batista Ramos Lobão, cartunista português, começou a carreira na revista A Avenida, em 1903, e já era conhecido quando se transferiu para O Malho, em 1905. Desenhou ainda para o Almanaque e para a revista Tico-tico, todas publicações da mesma empresa d’O Malho. Herman Lima ainda informa que sua carreira teria sido precipitada por problemas de visão, mas desenhou até 1914. Ver mais em: LIMA, 1963, p. 1175-1185.

Figura 1 – José Ramos Lobão. Viva o carnaval!



Fonte: O Malho⁴.

Uma figura alegórica representando a política, é personificada por uma senhora, já bem castigada pelo tempo, flácida e carregada de rugas ao redor do rosto redondo, cabelos brancos desgrehados. Ela traz um pandeiro na mão direita, e, na outra, um cetro real, com

⁴ *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora *O Malho S.A.*, ano VI, n. 230, 9 fev. 1907, capa. BN Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=8751>. Acesso em 28 set 2024.

uma pinha na ponta. Em segundo plano, sobrevoando as cabeças, que se aglomeram na multidão, vemos um festival de estandartes, todos representando agremiações carnavalescas que de fato existiam: Club dos Democráticos, Club dos Fenianos, Tenentes do diabo, Club da Tijuca. Na legenda, o texto reproduz possíveis versos carnavalescos: “Sou feia, dizem/Mas engrossada/E a vida passo/Bem regalada/ Ô Abre alas!/ Deixa passá/Sinhá Política/ De carnava/ Os annos correm/ Nunca estou só/ De quatro em quatro/ Novo coió” (O Malho, ano VI, n. 230, 9 fev. 1907, capa).

Maria Clementina Cunha adiciona um novo sentido à interpretação da ilustração, quando discute essa imagem da figura alegórica da política sendo carregada por seus componentes, atribuindo-a ao envolvimento das agremiações carnavalescas neste meio (Cunha, 2001, p. 174). Era recorrente o uso desta mesma figura alegórica da política representada por uma senhora de idade avançada, visivelmente descuidada e desgastada. Em resumo, desprovida de qualquer atributo físico considerado desejável pelos padrões sociais.

Como já explicamos anteriormente, por mais que essa triste alegoria da Política simbolize a ideia de “feio” no sentido moral, esse gatilho humorístico apoia-se em um dos valores mais cruéis do patriarcado dominante, que fazia troça dos atributos físicos de figuras femininas, que não se enquadravam em rígidos padrões socialmente determinados.

O que nos chama atenção, de modo geral, é que, apesar da indiscutível adesão à festa, para além das pequenas vinhetas e ilustrações que não eram opinativas, o teor das charges geralmente frisava o caráter exageradamente inebriante do carnaval, que faria a sociedade ignorar as preocupações políticas. As charges de J. Carlos, cada uma a seu modo, fazem essa mesma crítica, que reproduz essa

percepção coletiva, ainda hoje disseminada pelo senso comum.

A folia ludibria, embriaga e inibe a participação política popular. O povo, visto pelo senso comum como excessivamente passivo, só mostrava alguma reação à inércia durante os sagrados dias de folia, mas nunca politicamente. Essa crítica se repetia a cada carnaval. Em geral, vemos a imagem da política sempre menosprezada, preterida na atenção do brasileiro em relação à festa momesca.

Considerando que a ideia de política, à qual sua figura alegórica se refere, não traz em seu significado intrínseco qualquer princípio ou corrente ideologia específica, basta uma breve reflexão para percebermos que não faz muito sentido atribuir um valor, positivo ou negativo, à política. Nos parece evidente que o alvo da crítica deste tipo de desenho de humor é a categoria profissional de políticos, de forma generalizada, sem a preocupação de identificar algum específico.

O carnaval de 1922 mereceu algumas charges que contavam a mesma piada, por meio de símbolos e recursos distintos. Duas delas, analisadas aqui, foram publicadas no mesmo número, em 25 de fevereiro, ambas assinadas por J. Carlos. A referida edição foi selecionada aqui porque nos renderá uma gama maior de análises. Nesse número, deparamo-nos com mais referências ao carnaval do que em anos anteriores.

Capa, editorial, crônicas, diversos desenhos, fotografias, além de anúncios de fantasias, deram à edição do dia 25 de fevereiro um tom absolutamente momesco. Essas duas ilustrações merecem ser observadas em modo comparativo.

Nos dois casos, elas aparecem abaixo de uma fotografia que ocupa metade da página, animados registros dos componentes de um bloco, posando com entusiasmo para o fotógrafo. As duas

se inserem no mesmo contexto crítico, por meio de discursos muito semelhantes. A figura alegórica da política e da tristeza são sumariamente empurradas ou chutadas por foliões fantasiados, que aqui representam o próprio carnaval.

Sob o título de “Seja bem vindo” (Figura 2), direcionada ao carnaval, a figura de um folião atravessa a cena, correndo da direita para a esquerda. Sua fantasia tem ares medievais: chapéus de três pontas e babadores com guizos nas extremidades, roupa justa que cobre o corpo todo e um sapato que termina em uma ponta flexível.

Essa descrição nos traz à lembrança a recorrente figura do bobo da corte, que remete ao humor e ao riso. Nas palavras de Bakhtin, são “personagens características da cultura cômica da idade Média” (1993, p. 7).

Ele passa correndo, deixando para trás um rastro de poeira, enquanto seus braços afastados abrem passagem entre as figuras alegóricas da tristeza e da política. De passagem, ordena: “Abre Alas, eu quero passar!”

A mensagem é explícita. Durante o carnaval, não há espaço para política ou para a tristeza. Como já dito, ambas eram representadas por senhoras de idade avançada, e aparência descuidada, enrugadas, desdentadas e cabelos desgrehados, escuras e pesadas olheiras.

Temos aqui a representação gráfica da suspensão das hierarquias sociais, norma típica do carnaval desde as festas no medievo, também abordadas por Bakhtin em seu trabalho mais conhecido: “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1987, p. 8).

Figura 2 – J. Carlos. Seja bem vindo.



Fonte: Careta⁵.

Se pensarmos no papel do folião representando o povo durante o carnaval, J. Carlos chega a situá-lo aqui em posição superior à política, no momento em que esse ordena que lhe abra passagem, tal como na marcha carnavalesca “Ô, abre alas”, a que faz referência, composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga, para o cordão Rosa de Ouro.

⁵ Legenda: “Abre Alas. Eu quero passar!”. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 15. BN Digital. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=083712&pagfis=27441>. Acesso em 29 set. 2024

Figura 3 – J. Carlos. *Um dia de juízo*.



Fonte: Careta⁶.

Algumas páginas adiante nos deparamos com outro cartum ainda mais agressivo (Figura 3), embora guarde um sentido muito semelhante ao que acabamos de discutir. Um palhaço com expressão fechada, sobrancelhas franzidas, boca escancarada, como quem dá um grito, braço erguido e punho cerrado, suspende o pé, apanhando a velha política numa rasteira. Sua roupa é decorada

⁶ Legenda: “Sai da frente, estafermo! Não estás vendo que eu estou tratando de negócio sério?”. Careta, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 19. BN Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=27445>. Acesso em 29 set 2024.

com símbolos dos naipes do baralho e tem enormes babados no colarinho, nos punhos e nas bainhas da calça.

Os sapatos típicos dos palhaços, também enormes, parecem reforçar o impacto da agressão. A agredida, com expressão espantada, está suspensa no ar, de cabeça para baixo, enquanto um pé de seu chinelo sai voando pelos ares.

Linhas curvas que terminam em estrelas indicam o movimento e a dor provocada pelo golpe. A agressão física é acompanhada da verbal: “Sai da frente, estafermo! Não está vendo que estou tratando de negócio sério?”

J. Carlos brinca com a inversão de valores que prevalece no reinado de Momo. O que é brincadeira, pilhéria, diversão torna-se assunto sério. Assuntos que costumam exigir seriedade tornam-se irrelevantes.

A política, no caso, é posta de cabeça para baixo pelo folião, que, nesse caso, mais uma vez, parece mesmo representar o carnaval. Há um sentido figurado na linguagem humorística que percebe no ato de “pôr de cabeça pra baixo”, além de uma exposição ao ridículo, uma inversão de hierarquias e valores.

Há, nos dois desenhos, essa inversão hierárquica, essa desmoralização do poder, daquilo que, nos dias comuns, costuma impor à população suas mazelas. Ambas puxam o tapete dessas entidades superiores.

Na segunda imagem, essa exposição ao ridículo é acentuada. Como já foi discutido no capítulo anterior, quando tratamos da representação humorística, Elias Saliba nos recorda que a expressão cômica para o dramaturgo italiano Luigi Pirandello surge da ruptura das expectativas, da subversão da superioridade, da transgressão do que é reconhecido como sério (Saliba, 2002, p. 23-24).

Colocar de cabeça para baixo é tirar do lugar esperado, é romper com as seguranças da seriedade, que protegem aquela imagem.

Para além das questões de igualdade e suspensão de hierarquias, das normas vigentes da vida cotidiana, essa subversão explícita nesses desenhos de humor reforça ainda um outro importante aspecto, levantado por Bakhtin, sobre o carnaval medieval.

É a quebra de fronteiras entre a vida e a representação, entre o palco e a rua, entre a realidade cotidiana e o espetáculo efêmero. Em suas palavras:

Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (Bakhtin, 1987, p. 6)

Pela percepção de Bakhtin sobre o caráter popular da festa carnavalesca, que, conforme a transcrição anterior, “pela sua natureza existe para todo o povo”, sublinhando o predomínio da igualdade e da suspensão das regras, privilégios e obrigações, nos leva a cogitar a associação entre a representação do folião e o povo.

Se, durante o carnaval, todos são iguais, não há hierarquias, nem fronteiras entre a performance artística ou o espetáculo teatral e a vida, podemos compreender o folião como cidadão comum:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. (Bakhtin, 1987, p. 7).

Essa perspectiva sobre o carnaval faz aumentar a potência dos cartuns aqui analisados. Parecem justamente representar graficamente esse carnaval descrito por Bakhtin como “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”.

É essa licença, essa liberdade que confere ao povo – ou ao folião – a possibilidade e o poder de, ao menos uma vez ao ano, passar uma rasteira na política, colocá-la de cabeça para baixo e torná-la alvo do riso.

UM POVO PASSIVO E FESTEIRO

A partir da década do início da 1920, o personagem caipira Jeca-Tatu, imortalizado por Monteiro Lobato, torna-se a representação preferencial do povo brasileiro na caricatura política (Pessoa, 2024).

O Jeca emerge como uma crítica aos esforços do Estado em projetar uma imagem de “civilização” do país, principalmente para as celebrações do centenário, enquanto a maior parte da população continuava precária e sem instrução, lembrando também a condição predominantemente agrária do país e seu atraso na corrida industrial.

Chegando, então, às festas pelo 39º aniversário da Proclamação da República, na charge publicada no O Malho, em 17 de novembro de 1928 (Figura 4), J. Carlos apresenta um ambiente totalmente carnavalesco.

Figura 4 – J. Carlos. *Toca o hino.*



Fonte: O Malho⁷.

Em meio a um cenário enfeitado por bandeirolas, desfile militar, bumbos e trombones, vemos um inusitado trio, dançando de braços dados, como se estivessem numa festa junina ou carnavalesca.

O Jeca parece animadíssimo, entre o presidente Washington Luís, de um lado, e o prefeito do Rio de Janeiro, Antônio da Silva Prado Júnior, de outro. Novamente, J. Carlos acentua o contraste de

⁷ Legenda: Jeca: “Sem dúvida, ‘seu Uóch’! Sem dúvida, seu Prado! Desgraça pouca é ‘bobage’”. O Malho, RJ, Editora Pimenta de Mello, ano XXVII, n. 1366, 17 nov. 1928, p. 25. BN Digital...

roupas entre o caipira e os dois representantes do Poder Executivo, Federal e Municipal. O chapéu de palha do primeiro, o lenço no pescoço, a calça dobrada na bainha e os pés descalços, além da boca novamente desfalcada de dentes, destoam completamente do alinhamento dos trajes, ainda que mais informais do que de costume, das duas autoridades.

A alegria entusiasmada do Jeca não é, porém, de todo ingênua. O uso da expressão “desgraça pouca é bobagem” demonstra a clara consciência de sua situação difícil, cujos sucessivos governantes continuam negligenciando. Sua fala, entretanto, continua demonstrando a usual dificuldade de pronúncia, principalmente no nome “estrangeiro” do presidente: “seu Uóch”. A charge parece frisar o entusiasmo popular no Brasil com todo o tipo de festa e o frequente costume de deixar de lado tristezas e desavenças, para aproveitar os raros momentos de diversão e alegria.

Qual seria o sentido de celebrar o aniversário de uma República como aquela, que emperrou os progressos sociais, acirrou as desigualdades, manteve os poderes oligárquicos, o país subdesenvolvido, além de um modelo econômico dependente dos países ricos e industrializados? A charge constitui mais um exemplo de como a representação caricatural parece atribuir ao povo uma parcela de responsabilidade de suas condições. Em vez de protestar, reivindicando melhores condições, a população aceitaria, submissa, seu destino. E ainda se junta aos governantes em dias de festa, nesses raros momentos em que esse mesmo povo dedicaria alguma energia.

UM ESTADO NOVO PARA O CARNAVAL POPULISTA DA ERA VARGAS

Nestor Canclini destaca a importância da convergência do populismo político com a indústria cultural, observando que

“o populismo tornou possível para os setores populares novas interações com a modernidade, tanto com o Estado, quanto com outros agentes hegemônicos” (Canclini, 1997, p. 265).

Nas sociedades modernas o povo passa a ser considerado, na medida em que os projetos políticos populistas passam a incorporar as representações deste povo no espetáculo das encenações, nas imagens publicitárias, nos desfiles e celebrações, o povo aparece atuando. Não mais um “destinatário passivo das ações comunicacionais”.

A historiadora Valéria Guimarães analisa o contexto político e cultural que forneceu condições para a transformação do samba marginal em samba nacional, no final da década de 1930. Para além das condições propiciadas pelo desenvolvimento do mercado fonográfico, é preciso considerar também as mudanças operadas pelo governo populista de Vargas.

Em nome do projeto de reunificação nacional, alinhou-se às ideias modernistas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que ofereciam, nas palavras de Freire, uma “reinterpretação democratizante do processo de formação da cultura brasileira”.

Casa Grande e Senzala representava uma radical mudança de paradigma do pensamento social brasileiro, ao enaltecer a mestiçagem cultural, até então percebida como um problema.

Era o componente mais belo, expressivo e autêntico da identidade cultural brasileira. Passava a ser percebida como o nosso mais importante diferencial, capaz de garantir riqueza e originalidade à cultura brasileira. Sérgio Buarque, que propõe em *Raízes do Brasil* uma percepção pessimista da estrutura política e burocrática do país, alinhava-se a Freyre, no que se referia à aproximação com a cultura popular. Na década de 1920, editou

a *Revista do Brasil*, com Prudente de Moraes Neto, que já havia dedicado artigos às rodas no morro e na Pequena África. (Velloso, 2010, p. 74-80).

Proclamado em 1937, o Estado Novo foi um regime indubitavelmente ditatorial, amparado por ideologias radicais de intelectuais como Oliveira Vianna e Alberto Torres. Se por um lado, autoproclamava-se uma democracia social, por outro foi uma ditadura marcada por forte repressão e violência: restringiu direitos civis essenciais, fechou o congresso, impôs censura prévia e o sistema de intervenção nos Estados, proibiu a atuação de partidos políticos, prendeu e torturou opositores, controlou sindicatos e outorgou uma nova constituição.

À Frente da agenda cultural estavam o MES - Ministério da Educação e Saúde, sob gestão de Gustavo Capanema, e o DIP -Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pela censura, que mantinha absoluto controle sobre todos os meios de comunicação e cultura, incluindo teatro, cinema, música, esporte e imprensa, organizava desfiles e festas cívicas e patrióticas, além de exposições e conferências. Atendendo à necessidade de uma reconstrução ideológica do brasileiro, o novo regime buscava maior aproximação com as camadas populares.

Valéria Guimarães menciona extenso programa em homenagem ao cinquentenário da Abolição, que incluía festividades, celebrações e seminários, lançamentos de livros, apresentação musical com regência do maestro Villa Lobos. Na busca por uma renovação da identidade brasileiro, incorporando o negro, o novo regime realizava uma série de atividades e medidas que compunham extenso programa formulado pelo Ministério de Educação e saúde, abordando temas ligados ao abolicionismo e à contribuição do negro à construção da identidade cultural do país.

O programa incluía monografias, seminários, conferências, além de uma apresentação no Instituto Nacional de Música, com um programa musical com repertório dedicado a compositores negros ou de influência negra, uma exposição de objetos e artefatos diversos - gravuras, painéis e esculturas de artistas negros, publicação de livros, e mapas estatísticos que demonstravam a contribuição negra na civilização brasileira - e a criação da enciclopédia do negro brasileiro, que contou com a ilustre colaboração de nomes que representavam a nata da intelligentsia brasileira: Sérgio Buarque, Gilberto Freyre, Afonso Taunay, Pedro Calmon, Mário de Andrade. Câmara Cascudo, Manuel Bonfim e Roquete Pinto.

Chegamos, então, a uma outra charge de J.Carlos, publicada uma década depois da última que acabamos de analisar. O país passava, então, por uma situação política muito distinta do cenário político da imagem anterior, nos mostra crítica semelhante em relação ao povo, embora mais sutil.

A aproximação do governo com o carnaval era representado na ilustração de J.Carlos para a capa da edição da revista *Careta* de 19 de fevereiro de 1938 (Figura 5). Na imagem, destaca-se em primeiro plano, o Presidente Getúlio Vargas debruçado no parapeito de uma sacada, assistindo entusiasmado a um bloco desfilando nas ruas. Entre as alegres fantasias, muitos palhaços, pierrôs, colombinas, além de uma Carmem Miranda. Aqui e ali, podemos perceber, ainda, alguns estandartes e instrumentos de sopro, cordas e percussão espalhados pela cena. Embora encontremos aqui algum equilíbrio entre foliões brancos e negros, o erro de português no título parece querer reforçar o velho estereótipo do povo brasileiro: “A gente ‘semo memo’ feliz”. Na legenda, o comentário do presidente: “Não há dúvida. Esse povo carioca é a jóia da federação.”

Figura 5 – J. Carlos. *A gente semo mêrmo feliz!*



Fonte: Careta⁸.

É a alegria do povo da Capital Federal que Vargas aprecia de sua sacada. Se nesta ilustração, J.Carlos concentra sua crítica ao carioca, convertida em um “irônico elogio”, podemos afirmar que trata-se do mesmo estereótipo que recai sobre todo o povo brasileiro. Me refiro à noção amplamente disseminada pelo senso comum, que compreende o brasileiro como um povo cordial, alegre,

⁸ *Caretta*, ano XXX, n. 1548, 19 fev.1938, p.1 Acervo BN Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=63473> Acesso em 29 set 2024.

festeiro, mas preguiçoso, que não se mobiliza politicamente para lutar por seus direitos. Tal como reforçaram, como observamos anteriormente, o Zé Povo e o Jeca-Tatu, ao longo de toda a Primeira República, o mesmo discurso pessimista que atribui ao povo a culpa pelo atraso do país, condenando as origens étnicas de suas tradições culturais.

Figura 6 – J. Carlos. *O carro chefe*.



Fonte: Careta⁹.

⁹ Careta, ano XXX, n. 1549, 26 fev.1938, p.1 Acervo BN Digital. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=63525> Acesso em 29 set 2024.

Já na ilustração de capa da edição seguinte (Figura 6) J. Carlos situa o leitor em meio ao desfile na avenida, onde uma escola está em seus preparativos finais. À frente de um imenso carro alegórico, o presidente Getúlio Vargas anima-se a subir uma escada para alcançar o topo. Interrompido por um dos responsáveis pela montagem dos carros, que pergunta ao presidente aonde ele vai, Vargas inclina-se para trás, respondendo que pretendia acomodar-se no alto do carro. Ao ouvir tamanha “heresia”, o moço ignora sua posição de chefe de estado e lhe ordena: “Não, senhor, queira descer. Lá em cima vai uma senhora atirando beijos.”

O primeiro aspecto que vale destacar é o tradicional jogo carnavalesco de inversão de hierarquias já discutidas anteriormente, onde um funcionário negro, da equipe de montagem de uma escola de samba, dá ordens ao Presidente da República. Mas a intenção de Vargas de subir no carro alegórico foi a perfeita metáfora encontrada por J.Carlos para representar aos esforços do Estado Novo, na tentativa de capitalização política do carnaval ao tentar assumir papel de destaque na festa.

Nos faz lembrar as reflexões de Canclini, sobre a apropriação da expressão popular por governos populistas da América Latina, no final desta primeira metade do século XX. Maria Helena Capelato, por sua vez, faz advertência pertinente, observando que os representantes do DIP externavam sua predileção pelas músicas recreativas, folclóricas e eruditas que tinham na figura do maestro Villa-Lobos seu maior expoente, desprezavam as marchinhas carnavalescas, e não valorizavam o samba como música popular. O que não impedia a interferência e uso político de músicas que experimentaram estrondoso sucesso, executados à exaustão nas rádios e vitrolas do país, induzindo ou incentivando composição de sambas de exaltação ao trabalho e ufanismo nacional, onde

Bonde São Januário, de Wilson Batista e Ataúlfo Alves, e *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso eram os melhores exemplos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de ter a pretensão de esgotar assunto tão complexo e diversificado neste breve texto, cujo objetivo maior é jogar luz e refletir sobre esse expressivo material que aqui procuramos analisar, observando suas potencialidades discursivas, seus múltiplos significados e sua relevância no constante diálogo com a sociedade. São representações culturais que testemunham e expressam, em perspectiva singular, os grandes movimentos e transformações da modernidade.

A dimensão política do carnaval, como observamos, se dá por vias distintas, e estabelecem diferentes formas de conexão. A posição desses artistas nesses veículos de imprensa, por mais que muitas vezes assumissem cargos e funções de grande importância, como diretores de arte, ou que gozassem de grande prestígio, não tinham a mesma autonomia dos artistas editores dos semanários artesanais do século anterior¹⁰, o que torna um desafio maior compreender suas posições políticas com maior certeza.

O carnaval a que Vargas assiste de sua sacada, no traço de J.Carlos já não é o mesmo da Primeira República. A caricatura já não reage tão negativamente à massa. Deixava de ser “bárbara” para ser, nas palavras atribuídas à imagem caricatural de Vargas, a “joia da federação”, por mais que se considere a fração de ironia incorporada à expressão. As representações dos personagens negros ainda reforçavam estereótipos disseminados pelo preconceito racial, o que se mostra uma “denúncia involuntária” das fragilidades

¹⁰ Para saber mais sobre as relações de trabalho entre os profissionais do lápis e as empresas, ver Pessoa, 2024, p: 53-60.

daquele falacioso discurso de “democracia racial” que o governo se esforçava em propagar, na busca por inserir o povo em suas encenações publicitárias. Por outro lado, representavam também algumas mudanças significativas, se compararmos com a maioria das imagens produzidas na década anterior, associando o negro à criminalidade, à ignorância, à submissão e à penúria.

A produção caricatural com referências ao carnaval ainda oferece farta documentação disponível, que pode renovar o olhar sobre o modernismo cultural brasileiro, sobre os projetos de nação e sobre a história cultural do país. São imagens que circularam em um momento em que as revistas onde eram veiculadas estavam entre os canais de comunicação de maior alcance, voltado para as massas. Os artistas que colaboravam nesses periódicos formavam um círculo restrito de intelectuais, entre artistas e literatos, eram formadores de opinião, e tinham trânsito livre em diferentes meios sociais, trabalhavam para o teatro e para o próprio carnaval, produzindo cenários, figurinos, fantasias, cartazes e anúncios publicitários. Mais do que oferecer um olhar caricatural ao leitor, eles viviam o carnaval.

Em todo caso, se havia, de fato, um controle pelos editores dessas revistas, sobre o que seria ou não de bom tom reproduzir das manifestações populares em sua revistas, esse filtro editorial acaba por condicionar essa rica produção artístico-caricata, impondo limites que resultam numa grave lacuna. De algum modo, essa produção caricatural acaba expressando uma percepção mais elitista da sociedade carioca. A ausência de representações de manifestações mais populares da música e do carnaval brasileiros na caricatura causa um incômodo e carece de maiores discussões e novos estudos.

REFERÊNCIAS

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovich. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Huicetec, 1987.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Edusp, 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CAPELATO, Maria Helena Bonfim. **Multidões em cena: Propaganda no vanguardismo e no peronismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas carnavalescas: Carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das Revistas Ilustradas Fonfon e Careta (1908-1921)**. Tese (doutorado em História) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 446 f, 2008.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Da MATTÁ, Roberto Augusto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 2a ed, 1980.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais : O Surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e Outras Questões Carnavalescas**. RJ: Editora UFRJ, 2005.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações. A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Rio Books, Faperj, 2015.

GUIMARÃES, Valéria Lima. **O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular, 1945-1950**. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. Imagem carnavalizada do poder: desordem e regresso na bandeira nacional. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e sentidos da História da Arte**. Brasília, CBHA, 2012. p. 1.749-1.766.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. Angelo Agostini e a imprensa caricata no Brasil dos Oitocentos. **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 173, n. v. 457, p. 343-352, out./dez. 2012.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. Pedra litográfica. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (org.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019, p. 286-294.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. **Carnaval de Romans: da Candelária à Quarta-feira de cinzas, 1579-1580**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. vols. 3 e 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. SP: Ed. Perspectiva, 1979

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras: Literatura e Folia no Rio de Janeiro do Século XIX**. 2a. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

PESSOA, Flavio Mota de Lacerda. **Jeca-tatu a rigor: caricaturas do povo brasileiro na Primeira República (1902-1929)**. Curitiba: Editora Appris, 2024.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Rio: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SOIHET, Rachel. **A Subversão Pelo Riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

**MEMÓRIA E PODER NO CARNAVAL:
ENSAIO SOBRE USO DE IMAGENS NO FILME *ROSA*
– *A NARRADORA DE OUTROS BRASIS***

Valmir Moratelli

INTRODUÇÃO

*“O carnaval é efêmero, como a vida também é.
Acabou, acabou. Já começam a pensar no próximo”*
Rosa Magalhães no filme ‘Rosa, a Narradora de outros Brasis’, 2003.

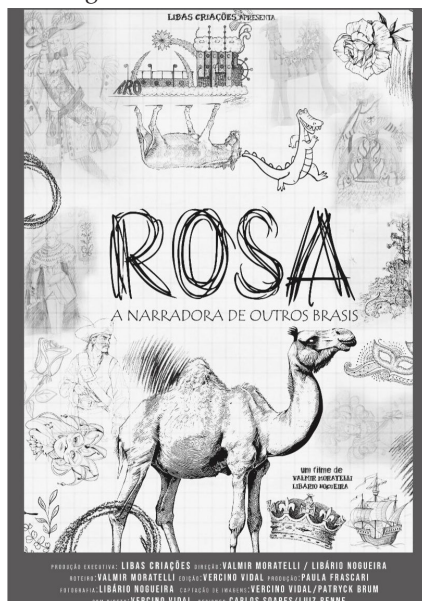
A epígrafe que abre este trabalho, de autoria da carnavalesca Rosa Magalhães [1947-2024], foi retirada de um depoimento que a artista concedeu ao documentário *Rosa, a Narradora de outros Brasis*, realizado entre os anos de 2022 e 2023. A efemeridade a qual Rosa se refere diz muito sobre a forma como nos relacionamos com o carnaval, em específico com o carnaval na Marquês de Sapucaí que, em sua essência, se traduz em uma festa que se refaz anualmente sempre do ponto de partida.

O Brasil, em meio a todas as suas dicotomias e adversidades, marcado por uma forte divisão social e econômica atravessada ao longo dos séculos, ainda não apaziguou a ideia de se enxergar como um país rico em sua essência cultural, valorizando-a no âmbito público. Arte é algo menor, segundo os discursos recentemente vigentes no aspecto político e reverberados por uma parte da sociedade.

No Carnaval, entretanto, percebemos o quanto essa mentalidade se alterna. Há os que amam e os que odeiam. Há os que defendem a expressão cultural da festa e os que só a veem como diversão. Há os que canalizam críticas baseadas em gastanças financeiras e assombros religiosos, como também há os que defendem pelo viés econômico que provoca nas cidades ou pelo resgate da autoestima de povos comumente marginalizados em sua fé. O carnaval, nem que seja por alguns momentos de ora fevereiro ora marços, desenha uma outra nação. Mas não deixa de também expor o quanto somos plurais na compreensão do que é este “desenho”.

O objetivo desse trabalho é discutir como uma das artistas populares que melhor soube conjugar a História oficial, com “H” maiúsculo, e a história dos causos contados nas entrelinhas dos livros, a carnavalesca Rosa Magalhães, nos permite entender sua realidade plural no registro da memória dos desfiles de escolas de samba. Para tanto, usaremos como aporte de exemplo a produção do documentário *Rosa, a Narradora de outros Brasis*¹ (FIGURA 1), que se tornou o único registro fílmico dos detalhes do último desfile produzido pela carnavalesca Rosa Magalhães na Marquês de Sapucaí. Como linha de partida, se desdobram detalhes da produção do longa e a realização artística do desfile da escola de samba Paraíso do Tuiuti no carnaval de 2023.

Figura 1 – Pôster do filme



Fonte: Divulgação

1 Vencedor do Festival de Vassouras como Melhor Documentário e Menção Honrosa do Juri, no Festival de São Bernardo do Campo (realizados em 2023); e hors-concours no Festival Internacional de Paraty (2024). Com direção de Valmir Moratelli e Libário Nogueira; e produção de Paula Frascari.

OS BRASIS DE ROSA

A produção *Rosa, a Narradora de outros Brasis*, ao acompanhar as prévias do Carnaval de 2023, quando Rosa criou o desfile da GRES Paraíso do Tuiuti, que terminou em oitavo lugar, no enredo sobre os búfalos do Pará, guarda em si a memória de algo que não se vê “na tela da TV, no meio desse povo”. Ao sair de cena, ela continua sendo a única mulher a assinar desfiles sozinha por mais tempo; assim também é a que mais tem títulos no Carnaval do Rio: sete no total (1982 no Império Serrano; 1994, 1995, 1999, 2000 e 2001 na Imperatriz; e o desfile de 2013 na Vila Isabel).

O subtítulo do filme em questão remete a uma mulher, Rosa, à frente da sua ação artística, sendo ela mesma contadora de histórias possíveis e imagináveis a respeito de um país que só se descobre rico, plural e diverso em sua mais importante festa popular uma vez ao ano. Mas também o subtítulo remete a uma ideia de Brasil que os livros contam, mas principalmente os livros desconhecidos ou mais afastados do grande público. Como o Brasil que Rosa trouxe à Avenida em 1999, pela Imperatriz Leopoldinense, no enredo *Brasil, Mostra a Sua Cara – Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. Com título em latim, a carnavalesca traduz em imagens o curioso olhar estrangeiro para a soberba da fauna e da flora nacionais. No ano seguinte, em 2000, mais uma vez campeã pela mesma Imperatriz, Rosa trouxe o enredo *Quem Descobriu o Brasil Foi Seu Cabral, no Dia 22 de Abril, Dois Meses Depois do Carnaval*. É um desfile que traz a História dentro de uma perspectiva europeia, porém recontada a seu modo, com a picardia carnavalizada e única de uma artista que consegue transitar entre o popular e o erudito de forma didática.

Não é à toa, causou problemas póstumos o desfile de 2002, sobre Campos dos Goytacazes, cidade do norte-fluminense.

Era um momento em que as escolas de samba recebiam aportes financeiros de várias cidades e estados brasileiros em troca de enredos patrocinados, aqui também chamados de “enredos CEP”. Várias cidades foram beneficiadas sob a perspectiva de que um desfile de escola de samba daria projeções turísticas e econômicas, além de divulgação cultural em várias partes do mundo, visto o alcance que a Marquês de Sapucaí proporciona.

Rosa Magalhães nunca gostou de enredos CEP. Pelo contrário, sempre fugiu deles, preferindo os enredos autorais. Na ausência de uma alternativa para fazer o desfile de 2002, a artista optou por aceitar o enredo sobre Campos dos Goytacazes, porém reverteu toda a lógica possível da época de se fazer algo ufanista, trazendo uma outra possibilidade, a estética indígena, no enredo *Goytacazes, Tupi or Not Tupi, in a South American Way*. Neste desfile, Rosa conta a formação histórica da região homenageada sob o ponto de vista dos indígenas que ali residiam muito antes da chegada dos europeus. Como se sabe, os Goytacazes eram indígenas conhecidos pela prática do canibalismo. Nesta alusão à prática dos povos originários, ela remete também à própria modernidade brasileira do início do século passado, cujo movimento tinha como bandeira a antropofagia, a deglutição de elementos externos para se produzir algo genuinamente nacional.

Foi um enredo que causou revolta por parte das autoridades públicas de Campos dos Goytacazes, que investiram dinheiro ali, mas alegaram que não se viram representadas de forma direta e até compreensível aos olhos menos aprofundados da intelectualidade da artista. O que fica dessa lição é mais um exemplo de como Rosa consegue inverter a ordem do imaginável e do plausível na indústria cultural do entretenimento, para dentro da sua própria perspectiva pessoal e inimitável. Rosa é autora de si própria.

Isso também se evidencia, anos antes, no desfile em que retratou a tentativa de implantação de camelos para substituir jegues no sertão nordestino. Em 1995, fez a escola de Ramos ser a primeira bicampeã da história da Sapucaí com *Mais Vale um Jegue que me Carregue do que um Camelo que me Derrube lá no Ceará*. Neste desfile, Rosa traduz em rebuscamento, intelectualidade e sofisticação imagética o que era o Nordeste perante a Europa. É um resgate de valores genuinamente brasileiros, ainda que em confronto direto com o eurocentrismo tão enraizado nas produções que tentam de alguma forma dialogar com a dita História oficial.

Um ano antes, no desfile campeão de 1994, Rosa apresentou *Catarina de Médicis na Corte dos Tupinambá*. Imaginando a realeza europeia diante de uma corte indígena, a carnavalesca promove a inversão de ordens, é o impacto não do indígena perante os portugueses aqui chegando, e sim dos europeus recebendo-os em seu território para uma grande festa, um baile imperial.

Rosa não reescreve a História, ela persiste na busca por um outro olhar, o de compreender aquele dado histórico sob aspectos inovadores. Por isso, o filme *Rosa, a Narradora de outros Brasis* tenta dialogar com esses carnavais de Rosa que buscam um país em conflito consigo próprio, um país que se entende plural, mas que também não sabe dialogar na sua diversidade. O filme documental expõe seu processo criativo, dentro dessa visão de que Rosa não se repete; pelo contrário, ela persegue a possibilidade de contar a história desses outros Brasis.

Helich, Siciliano e Moratelli (2021, p.103) reforçam a ideia de que um documentário legitima “determinado discurso sobre uma versão do real ao trabalhar muitas das vezes com documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, múltiplos olhares para o personagem etc”.

Bill Nichols (2016, p. 47) explica que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos”, representa uma determinada visão de mundo. Afinal, nas palavras de Nichols, os documentaristas com seus filmes desejam “nos envolver nas questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (2016, p. 20).

Toda a pesquisa e idealização do documentário *Rosa, a Narradora de outros Brasis* foi baseada no resgate de seus desfiles mais memoráveis sob a ótica dela própria. O que se pretendia contar era de que forma a artista consegue trazer para seu público e sua escola enredos autorais vivíssimos e inquietantes sobre uma pluralidade incontestada, mas ameaçadora da ordem.

Aqui neste ensaio discutiremos as noções de memória e identidade, no contexto da produção documental de registro dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, tendo como objeto central o filme que homenageia o trabalho artístico da carnavalesca Rosa Magalhães, a mais vitoriosa carnavalesca na história da Marquês de Sapucaí.

REGISTROS DE MEMÓRIA

Do ponto de vista da narração histórica, 1994 é um marco para o Carnaval carioca. É quando Rosa ganha o primeiro campeonato pela Imperatriz, seguido pelo bicampeonato em 1995; mantendo assim uma curva ascendente até depois dos anos 2000, quando, em 2001, a Imperatriz também sai campeã e completa a tríade de vitórias com um enredo sobre a cana-de-açúcar – um tricampeonato inédito até então. Esta trajetória noventista mostra que Rosa estava não só alinhada com o contexto daquele momento, ao se trazer enredos cada vez mais nacionais, mas também aponta para uma formação de identidade dela com a escola com a qual dialogou tão

fortemente, a Imperatriz Leopoldinense.

Viveu-se neste mesmo período um contraponto em outro artista, Renato Lage, que defendia um estilo menos histórico e menos rococó, e mais high-tech e moderno, com a Mocidade Independente de Padre Miguel. Eram dois lados opostos brigando pelo título ano a ano, com linguagens visuais totalmente diferentes, mas ainda assim com pontos de vista complementares. Estamos falando de criadores inovadores em desfile das escolas de samba, como tantos outros serviriam aqui de exemplo semelhante.

O maior desafio para construir uma narrativa na matriz audiovisual, sem dúvidas, é a questão de um debate fundamentado na formação cultural de uma sociedade: cinema é memória. Assim como literatura, artes plásticas, teatro e televisão, entre outras, também são. Para Michael Pollack (1992), há dois tipos de elementos constitutivos da memória, individual e coletiva:

(...) Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são acontecimentos que eu chamaria de 'vividos por tabela', ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (1992, p. 201).

Mais à frente falaremos sobre as compreensões de formação de memória para constituição de identidade, aqui, entretanto, já cabe pensarmos que toda e qualquer ação participativa de grupo faz parte de um elo de criação de memória, como Pollack afirma acima. Antes de adentrar no detalhamento de como a memória

documental sofre um viés de controle por parte de um grupo privado hegemônico na comunicação, é necessário salientar que a identidade forjada em uma escola de samba é oriunda de um apaziguamento de comunidade, um elo criado por um coletivo que só se mantém firme ao longo das décadas, apesar de todas as adversidades, porque se entende sua importância enquanto “conjunto”.

Dentro do Carnaval, o que vem acontecendo desde o final do século passado é uma falta de compreensão por parte dos realizadores sobre o que se produz em termos de valores de memória. Desde que a TV Manchete foi extinta, em 1999, a Marquês de Sapucaí só tem uma única produção audiovisual de registro dos desfiles, feita exclusivamente pela TV Globo. A emissora carioca detém todo e qualquer direito de transmissão de imagens dentro da Marquês de Sapucaí em mais de 700 metros de extensão. O Sambódromo não pode ter qualquer outro tipo de captura de imagens a não ser aquela que é autorizada pela TV Globo.

Quais são os problemas que isso sugere? Primeiro: a TV Globo é a única e exclusiva produtora de conteúdo oficial das escolas de samba. Segundo: qualquer tipo de utilização de imagens passa pela autorização desta emissora. Terceiro: por deter esses direitos, cabe apenas à TV Globo gerenciar o que fica de memória, de resgate de passado, de olhar sobre o futuro a respeito de uma festa que é genuinamente nacional e um dos cartões postais festivos mais importantes do Brasil para o mundo.

Sendo assim, cabe-se perguntar: como pode uma empresa privada deter o que é do povo, o que é feito pela comunidade, pelas comunidades, pelos seus artistas? Como pode em 2024 olharmos para 2002, por exemplo, para o desfile da Imperatriz Leopoldinense, por exemplo, aquele dos indígenas Goytacazes ou para 2007, com

Teresinha, Uh! Uh! Vocês Querem Bacalhau?, e só termos um único registro de memória imagética da Avenida? Como pode hoje termos um único tipo de acesso audiovisual de um desfile produzido por pelo menos 200 pessoas dentro de um barracão; desfilado, cantado e sambado, produzido como arte corporal por pelo menos 3.500 componentes, por decisão unilateral de uma única emissora?

Este é o grande desafio de qualquer pessoa hoje que faça, por exemplo, um filme. Passamos por isso ao produzir *Rosa, a Narradora de outros Brasis*: a burocracia técnica e unilateral de uma “autocracia cultural” comandada por uma empresa privada.

Sem a autorização do uso de imagem dos desfiles, nada consegue prosseguir. Foram solicitados, mais de duas vezes, usos de imagens de desfiles antigos. Todos os pedidos foram negados. A emissora não via interesse em doar parte do seu acervo, nem que fosse para reprodução de fins artísticos, educacionais, culturais ou intelectuais. Ao se negar o direito de contarmos uma história sobre a carnavalesca mais vitoriosa da história do Sambódromo, dentro do que ela mesma produziu em termos de fantasias, alegorias e adereços, reforçou-se os direitos dessas imagens contidos por contrato junto à Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) e a TV Globo.

Com isso, a solução encontrada foi basear a história do Carnaval de Rosa Magalhães em cima de depoimentos de pessoas que a ajudaram a construir seus desfiles: pessoas próximas a Rosa, íntimas do seu círculo de amizades, que com ela conviveram durante o período de realização dos desfiles; e a utilização de outras imagens que não fossem aquelas produzidas pela emissora. Com isso, conseguimos, através de um fotógrafo hoje morando em Nova York, registros de imagens fotográficas de diversos desfiles de Rosa. Wigder Frota cedeu todo o seu acervo fotográfico de mais

de mil fotos de desfiles entre 1990 e 2023, para que pudéssemos selecionar as imagens que contariam cada um dos desfiles (figura 2).

Por isso o filme em questão é construído a partir da perspectiva fotográfica, já no momento em que Rosa começa a expor suas histórias. Discutimos aqui a imagem de uma manifestação cultural mostrada ao mundo apenas sob uma única ótica documentada. Se Rosa Magalhães prega justamente o oposto, os vários olhares de uma nação, em toda a sua pluralidade e diversidade, por que então esses registros permanecem e vão continuar permanecendo durante muito tempo exclusivamente com uma única empresa? O filme *Rosa, a Narradora de outros Brasis*, à revelia de todo esse trâmite burocrático que rege o Carnaval, é mais uma demonstração de como precisamos driblar as impossibilidades mercadológicas de se contar histórias sobre a nossa festa popular dentro da ótica da construção de memória coletiva e plural.

Figura 2 – Imperatriz Leopoldinense, 1993



Fonte: Wigder Frota/ divulgação

A seguir, prosseguindo a análise da criação de um desfile para sua posteridade, uma breve discussão sobre o que se define como memória no caráter da formação de ideia coletiva de sociedade.

JOGOS DE PODER E IDENTIDADE

Michael Pollack (1992, p.204), diz que “a memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo”. Se é uma disputa, subentende-se que se trata de algo de certo valor.

Já Suzy Lagazzi (2009, p.2) sugere que a utilização de um material ou estrutura concreta sobre um fato, por exemplo, permite dar à memória melhor composição sob o uso de suas interpretações. “O batimento estrutura/acontecimento referido a um objeto simbólico materialmente heterogêneo, requer que a compreensão do acontecimento discursivo seja buscada a partir das estruturas materiais distintas em composição”.

Desse modo, Lagazzi reforça que o termo “composição” deve ser distinguido de “complementaridade”. “Não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra” (2009, p.2). Este pensamento se complementa com a ideia de que a interpretação que se faz de um fato ou de um acontecimento, por exemplo, se baseia, primeiramente, pela possibilidade de checagem através de seus materiais (ou documentações e registros). “Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (Pollack, 1992, p.206).

Em outras palavras, há interferências que ajudam a constituir o que se entende como memória como caráter nacional.

Na compreensão de memória se encontra o estudo da formação de identidade, fenômeno que se produz:

(...) em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollack, 1992, p. 204).

Nas sociedades orais, ou sem escrita, a memória coletiva surge como “um cantar mítico da tradição”, obedecendo geralmente a três interesses, conforme lista Jô Gondar (2008, p.2). Seriam estes: a idade coletiva do grupo, que se funde nos mitos de origem; as genealogias, expressando o prestígio dos grupos dominantes; e ainda o saber técnico, transmitido por fórmulas práticas mescladas à magia religiosa.

Neste sentido, no caso de sociedades cuja escrita e imagem também valem como registros documentais, o trabalho de enquadramento da memória deve ser analisado em termos de investimento. “Uma história social da história seria a análise desse trabalho de enquadramento da memória. Tal análise pode ser feita em organizações políticas, sindicais, na Igreja, enfim, em tudo aquilo que leva os grupos a solidificarem o social” (Pollack, 1992, p. 206).

Acrescentaríamos a esta lista, os meios de comunicação, portanto, que compreendem papel importante na estruturação de saberes e conhecimento coletivo. Jacques Le Goff (1990) afirma que o conceito de memória nos remete, primeiramente, a um fenômeno individual e psicológico, que possibilitaria ao homem a atualização de impressões ou informações passadas. É a partir

dessa compreensão individual que se dá sua utilização para um grupo. Não se trata, porém, de uma ação isolada.

Para tanto, em *A instituição imaginária da sociedade*, Castoriadis (1982, p. 213) refuta a ideia de que a sociedade seria constituída por uma coleção de indivíduos. “Há séculos afirma-se que o homem não existe como homem fora da cidade (...). Mas se olharmos com mais atenção, veremos que, de Aristóteles a Marx, a sociedade permanece construtível ou componível a partir do indivíduo”. Castoriadis defende a ideia de que só se pode pensar a sociedade a partir de indivíduos já inseridos em um grupo, munidos de um elo social, que seria a memória coletiva. Também Gondar defende que:

(...) pensar a memória é como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro – como pretende ser a situação analítica, por exemplo – o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais (Gondar, 2008, p. 5).

Por outro lado, Karnal e Tatsch (2009, p. 10) afirmam que, se a ideia “sem documentos não há História”, é preciso se perguntar então “o que é um documento”. Partindo do pressuposto inicial de que um documento histórico poderia ser “uma folha (ou várias folhas) de papel escrito por alguém importante”, também podemos agrupar nesta lista, na contemporaneidade, os documentos audiovisuais, como os vídeos compartilhados na internet à exaustão, sendo registros de memória. Ou seja, “um documento é

dados como documento histórico em função de uma determinada visão de uma época. Isso introduz no conceito de documento um dado importantíssimo: o documento existe em relação ao meio social que o conserva” (2009, p. 21).

O enquadramento de memória de Pollack (1992), citado anteriormente, se referiria também, nesse viés, ao modo de se enxergar a História no tempo presente. O “fazer memória” é um ato coletivo, partindo do indivíduo inserido numa compreensão social, sabedor de seu papel na difusão de conhecimento. Lagazzi (2009) cita fragmentos que se moldam na interpretação individual para que se chegue a interpretações de um acontecimento. Estes fragmentos são moldados de acordo com os registros prévios que se faz de um momento da história. Portanto, eles já são imbuídos de subjetividade na sua formação inicial. “Percebe-se, assim, que as mídias funcionam como mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do público um conjunto de dados sobre sua época ou período mais distante da história” (Helich *et. al.*, 2021, p.101).

O resgate de memória passa pela interpretação de quem conduz esta formação primária de registro. No jogo do poder de deter a narrativa centralizada sobre um ponto de vista, a memória é, portanto, conduzida por quem registra os acontecimentos. Cabe a quem detém os direitos sobre o registro manter o cerne da discussão. Trata-se, a nosso ver, de uma disputa política no campo social – do indivíduo que defenda seu grupo, instituição, empresa ou governo – pelo bem de uma ideia que se preza como hegemônica para um todo, ou seja, para o coletivo. O que deve priorizar na memória é a ideia defendida por quem conduz tais registros.

MEMÓRIA COMO CONSUMO

Arte de criar imagens em movimento, através do uso de

técnicas e princípios específicos para captar e projetar fotogramas, a cinematografia é fundamental na produção de filmes e séries, sendo responsável por transmitir uma mensagem ou história ao público. também ela se constitui como um documento para a posteridade. É dado a ela um caráter de memória. Os depoimentos de Rosa Magalhães para o documentário, por exemplo, se tornaram um registro único após sua morte, em 25 de julho de 2024. Mas antes disso, quando o filme foi realizado, já eram um registro único por pensarmos seu prévio desligamento da Sapucaí – 2023 foi o último carnaval assinado por ela.

Ao se pretender filmar o desfile dentro da Sapucaí, o acesso em 2023 foi prontamente negado pela emissora que detém os direitos de imagem dos desfiles. A solução encontrada pela produção foi filmar até o momento em que a escola chegava à concentração e, mais adiante, na dispersão. Acompanhamos meses de processo de realização de todas as dificuldades do desfile e o processo criativo de Rosa junto ao outro carnavalesco com o qual assinava o enredo, João Vitor (Figura 3).

Reforcemos a questão que permeia qualquer possibilidade de registro para além daquele que é dito como o “oficial”, o da TV Globo. Para onde vão os desfiles quando eles chegam à dispersão? Onde encontrar essas imagens? Até no YouTube, em canais abertos alimentados por vídeos caseiros, feitos pelas pessoas que estão ali acompanhando os desfiles como foliões, são retirados do ar, sob alegação de que existe uma quebra de direito autoral na plataforma de vídeos.

Cada vez mais se percebe que desfiles das escolas de samba são produtos culturais transformados para servirem a consumos televisíveis. A atual mudança de regras de organização já para o Carnaval de 2025, por exemplo, sugere o aprofundamento desse

televisonamento dos desfiles, que parecia saciado. Não é segredo que há anos se perpetua uma discussão entre as escolas de samba para se diminuir o número de agremiações no Grupo Especial – atualmente com doze, mas vale lembrar que no início dos anos 1990 eram 18 escolas no Grupo Especial, em dois dias de desfiles.

Figura 3 – Rosa e João Vitor no barracão da Tuiuti, 2023



Fonte: Reprodução do filme *Rosa – A narradora de outros Brasis*

O que está em curso é o enxugamento dos desfiles, prometendo-se para 2025 três dias com quatro escolas em cada, sem alteração do tempo de permanência das apresentações na Marquês de Sapucaí. Ou seja, cada vez mais os desfiles são empacotados dentro de uma grade televisiva para que comportem uma audiência que não é aquela que está interessada nos bastidores da sua realidade. Por parte da emissora que os exibe, cada vez mais influenciadores e atores no lugar de jornalistas ocupam a informação dada na transmissão.

São esses fragmentos de memórias, mais uma vez, que ficam como registro para a posterioridade. Que histórias deixaremos contadas sobre os carnavais recentes, fortíssimas expressões populares de identidade nacional, para futuras gerações?

O olhar de pluralidade tão defendido artisticamente por Rosa Magalhães, com seus outros Brasis, chama a atenção para este registro único e cada vez menos informativo, canibalizado pelo consumo imediato de uma televisão meramente comercial. Se pensarmos apenas em termos materiais, o seu desfile como obra, ela mesma, no filme, diz que “o Carnaval é efêmero”. No momento em que se encerra o ato de se desfilar, aquela fantasia já perde o sentido. A construção alegórica que encantou a Sapucaí deixa de fazer parte de um imaginário e passa a ser desmonte, reciclagem para outros, quem sabe, carnavais. A arte é efêmera porque o que fica dela é o seu imaginário, é a memória coletiva, ou ainda a formação de um imaginário de quem assistiu ou quem, por ventura, venha assistir a partir dos registros deixados em audiovisual. Afinal, um desfile é som e imagem – tal como uma cinematografia precisa para ser objeto.

Quando falamos de Carnaval, devemos ter em mente também o endereçamento dessas mensagens. Para quem são essas mensagens? Não são apenas para as pessoas que estão desfilando ou assistindo *in loco* na Marquês de Sapucaí. O Carnaval, com a sua audiência retratada como evento cultural historicamente consolidado no Brasil para o mundo, é uma forma de identidade perante outras sociedades. É a nossa forma de contar, de traduzir em música e samba, de colocar em esculturas, histórias que os artistas venham a trazer. Este é um peculiar tipo de olhar que nos permite compreender outras maneiras de relacionamentos, de vivências e de afetos.

No clássico *A Sociedade do Espetáculo*, o pensador francês Guy Debord ([1967] 1997) apresenta uma ideia ou crítica específica sobre a sociedade, em específico o Ocidente, que atravessa uma fase específica do capitalismo, quando há uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens. Neste tipo de sociedade, as imagens são a maior ferramenta de identidade e de perpetuação de símbolos para a formação de caráter hierárquico de poder. Quem as controla detém este poder.

Em paralelo a isso, trazemos outro correlato teórico, Jean Baudrillard (1992), que definiu a sociedade de consumo como aquela que se torna resultado da alta produção de bens e serviços. Seria esta uma característica de países desenvolvidos, onde a oferta é maior que a demanda, onde os produtos são padronizados e os padrões de consumo são massificados. O consumo pode ser compreendido como um trabalho social, um dever para com a sociedade. Ao proceder à crítica da economia política do signo, o teórico francês sustentou que o fetichismo da mercadoria, um atributo do valor de troca, não do seu valor de uso, foi ultrapassado pelo valor sígnico.

A imagem, portanto, ganha caráter mercadológico. Ela é tanto espetáculo, quanto símbolo de poder. Quem detém esta “mercadoria” está no comando, no controle e no topo da hierarquia de uma sociedade na qual os indivíduos, para existirem, precisam antes de mais nada, serem vistos. É notório que o poder da imagem no século XXI é indiscutivelmente forte. Contar a história e ser detentor de uma narrativa é uma forma de poder, tão bem aprendida pelo cinema americano, que se estabeleceu com forte apoio popular traduzido por trás de investimentos públicos no início do século passado. Tanto é que o próprio cinema e mais tarde a televisão foram utilizados como ferramentas de informação institucional.

Se hoje temos o advento da internet, das redes sociais e de todas as tecnologias e aparatos que nos possibilitam ter acesso a mais conteúdos *full time*, por que não pensar também na gerência de quem produz e armazena este tipo de material? Por que não pensar outros vieses de produção dentro do Carnaval? O questionamento passa pelo entendimento do que a escola de samba precisa dialogar com a unilateralidade de produtividade cultural que atualmente rege as forças de produção do Carnaval. Tudo é feito e produzido pensado em televisão. Aí está um grande erro.

A construção imaginativa de um desfile de escola de samba no tempo presente se faz em duas esferas de mediação: o interlocutor precisa usar o tempo presente para imagens do passado e, junto a isso, o receptor precisa fingir acreditar que houve uma supressão da lógica temporal para embarcar nessa nova narrativa. Isso só é possível porque o receptor (o espectador, internauta ou seguidor) carrega consigo a memória afetiva com aquelas imagens agora retransmitidas (Moratelli e Dias, 2021, p. 192-193).

Assim, acredita-se que este jogo entre passado e presente na relativização de manifestações populares se dá “fazendo um percurso em que o passado é somado com as experiências do presente e reinterpretado. A memória se faz importante por sua capacidade de agir sobre o presente, contribuindo para a afirmação da identidade” (Cruz, Menezes, Pinto, 2008, p. 12).

Se no Carnaval se fala tanto em crise, se há uma discussão latente sobre “para onde vai” a festa que se quer popular em sua origem, é preciso dialogar, sim, com as novas tecnologias e outros espectadores, sem deixar de reforçar quem produz durante o ano inteiro. Mais uma vez, neste sentido, pensemos em quem não tem “acesso” ao Carnaval. Se é uma forma de conhecimento, como é produzido e pensado como legado a outras gerações? A discussão

passa pela ótica de produção de memória. Estamos produzindo a maior festa popular do planeta apenas como um programa de televisão – inseridos na lógica da sociedade do espetáculo, em que tudo precisa virar imagem. Mas também tudo precisa ser consumido para gerar lucro – como na sociedade do consumo. O desfile de uma escola de samba não foge à regra. O que se complica aqui é justamente quem gere e quem lucra com este registro, o dos desfiles.

A saída de cena de Rosa no carnaval de 2023, sem menção e/ou homenagens televisivas que dialoguem com sua importância para a produção cultural que exerceu por décadas, é um exercício prático de apagamento de memória em curso há muito tempo. Nossa hipótese é a de que o apagamento começa no momento que os desfiles passam a ser registrados por uma única emissora detentora de todos os direitos, impossibilitando, inclusive, a produção de documentários, por exemplo.

Pensemos, pois, que o filme *Rosa, a Narradora de outros Brasis* foi o último registro dos bastidores de um desfile da carnavalesca, além do que é meramente exibido pela TV Globo.

Seu legado de identidade artística para o entendimento de nação se resume a desfiles presos a um imaginário produzido pela unilateralidade hegemônica de uma empresa de comunicação. A face mais visível do “perigo da história única” (Adichie, 2009), que não questiona modelos de negócios da indústria cultural nem interroga a ascensão de forças de produção que ferem a memória coletiva, revela o apagamento cruel dado em vida a uma artista que tanto fez pelo Carnaval e a arte popular. Já a face menos visível dessa “histórica única” contraria toda a narrativa construída em décadas de trabalho junto às escolas de samba.

Cabe ainda reforçar que Rosa deixa a Sapucaí, em 2023, como

parte do reflexo de uma sociedade que não valoriza o que ela tanto revelou em seus desfiles, a diversidade. Por não mais se encaixar no que se percebe como “novidade”, ela é diminuída a adjetivos como “ultrapassada”. Sua trajetória é confinada a registros “oficiais” disponibilizados pela TV Globo, quando assim a mesma bem entender necessário.

Chimamanda Ngoz Adichie (2009) propõe a ideia de diversificação das fontes do conhecimento e aponta por uma cautela ao ouvir somente uma versão da história.

O Brasil, nação constituída a partir do derramamento de sangue negro e indígena em prol de uma dominação europeia que ditou a memória hegemônica narrada nos livros, se vê, a cada fevereiro confrontado em desfiles de canto e dança, na produção de imagens que derrubam o status quo do conhecimento eurocêntrico. A contribuição de Rosa (Figura 4), assim como a de tantos outros carnavalescos e compositores, artistas em geral, muitos deles anônimos, é de dar releitura para um país que se vê diverso, mas não sabe dialogar consigo próprio.

Figura 4 – Rosa, 2023



Fonte: Reprodução do filme *Rosa – A narradora de outros Brasis*

O não apaziguamento dessas forças que o compõem, oriundo do aprofundamento das desigualdades sociais engendradas por séculos, faz da violência um recurso silencioso de imposição do contragolpe às elites.

É o poder empresarial, muito bem estruturalizado, que nos conduz todo ano ao ponto de partida, para mais um Carnaval, para mais uma produção de desfiles que serão tomados por um só olhar resguardado ao futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio não propôs levantar apontamentos da falsa identidade de apaziguamento social no Brasil. Mas ao revelar meandros do controle de memória numa festa que se pretende, em sua característica singular, questionadora de identidades impostas, também está aqui nas entrelinhas a possibilidade de um olhar sobre o que somos e como nos vemos.

Rosa Magalhães, em sua inquietude intelectual traduzida numa festa popular, permite questionamentos sobre a detenção de direitos de imagens criativas numa arte “efêmera”. Os fragmentos dos desfiles compõem o que, no futuro, será espelho de um tempo. O que somos e como nos vemos, mais uma vez, se encontram lado a lado, na ânsia por uma tentativa de diálogo. As muitas vertentes possíveis para uma leitura histórica de nação passam, por que não, pelas visões documentais das escolas de samba. A proposta de uma discussão de memória carnavalesca não se aquieta por aqui, mas permite tantos outros desdobramentos na interpretação de trabalhos imagéticos e de sambas-enredos que traduzem nossas contradições latinas.

Os jegues que não caíram no serão cearense, o tom jocoso dos piratas que não têm pernas de pau, o doce gosto do tititi do sapoti ao

paladar de Dom João VI, a corte dos tubinambôs e tabajeres... Todos os elementos carnavalizados por Rosa traduzem Brasis disformes à realidade de uma História única. São denuncianteiros artísticos de um país que, a cada fevereiro, se encontra numa Avenida iluminada no afã de dialogar com suas diferenças. Ao não se poder levar ao futuro estes diálogos em sua pluralidade de fragmentos, o Carnaval perde parte da essência catalizadora de liberdade geral dos corpos e mentes. O Brasil não aprendeu a sambar no mesmo passo dos Brasis de Rosa, porque se perde a se procurar “na tela da TV no meio desse povo”.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngoz. **O perigo de uma história única**. Rio de Janeiro: Cia das letras, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Edições 70, 1992.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CRUZ, Mércia Socorro Ribeiro; MENEZES, Juliana Santos; PINTO, Odilon. Festas Culturais: Tradição, Comidas e Celebrações. Artigo apresentado no I Encontro Baiano de Cultura – **I EBECULT** – FACOM/UFBA. Salvador – Ba, em 11 de dezembro de 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.

GONDAR, Jô. Memória Individual, Memória Coletiva, Memória Social. **Morpheus** – Revista Eletrônica em Ciências Humanas. Ano 08, n. 13, 2008.

HELICH, Tatiana; SICILIANO, Tatiana; MORATELLI, Valmir. Era uma vez um crime: a linguagem documental e o gênero da ficção policial.

Zanzalá, n. 1, vol. 7, 2021.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: **O historiador e suas fontes**. Documento e História. São Paulo: Contexto, 2009.

LAGAZZI, Suzy. O Recorte Significante na Memória. In: **O Discurso na Contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. F. Indursky, M. C.L.Ferreira, S. Mittmann (org.). São Carlos: Claraluz, 2009.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990

MORATELLI, Valmir; DIAS, Mariana. O silêncio da Sapucaí e o barulho na internet: relação espaço-tempo durante o carnaval da pandemia. **RIF**, Ponta Grossa/ PR Volume 19, Número 43, p.189-207, jul./dez. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2016.

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

POLLACK, Michael. Memória e Identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5. n.10, 1992, p. 200-212.

VIVÊNCIAS CARNAVALESCAS: DA CRIAÇÃO À AÇÃO, ENREDANDO CONHECIMENTOS NO DESFILE DE UMA ESCOLA DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO ¹

Helenise Monteiro Guimarães

Clark Mangabeira

¹ Este artigo é uma republicação. Ele foi publicado originalmente no livro “GESTÃO DO CONHECIMENTO E APRENDIZAGENS COLABORATIVAS: perspectivas multidisciplinares”, organizado por Ana Maria Ferreira Menezes, Maria de Fátima Hanaque Campos, Silvar Ferreira Ribeiro e Tiago Santos Sampaio (Salvador: Edufba, 2024. ISBN: 978-65-5630-618-6).

INTRODUÇÃO

O Carnaval brasileiro, dentre as festas populares, tem, em sua história, origens que remontam a festividades europeias e ao período colonial. No Rio de Janeiro, esta festa passou a ter como evento tradicional o Desfile de Escolas de Samba, hoje reconhecido como um megaespetáculo. O desfile mobiliza a cidade num ritual agonístico que se repete desde a sua criação, em 1928, sempre com o mesmo espírito competitivo que gera tensões e alimenta paixões.

Nesse contexto, pretendemos demonstrar, ainda que brevemente, os percursos metodológicos escolhidos para elaboração do enredo e do desfile “Ivete do rio ao Rio!”, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, para o Carnaval de 2017, e quais elementos foram utilizados para a construção da narrativa, baseada em fatos históricos, biográficos e culturais, relativos ao tema proposto, carnavalizado no desfile. Partindo da sinopse, revelaremos etapas da criação de fantasias e alegorias realizadas pelo carnavalesco Fabio Ricardo, até a construção plástica e o produto final: o desfile da agremiação em fevereiro de 2017.

Destaca-se que o trabalho de realização de um desfile de Escola de Samba pode ser entendido como um agenciamento coletivo de saberes e fazeres populares, com auxílio comum da Academia, mesclados a partir da definição do enredo, a espinha dorsal do cortejo. Nesse sentido, a construção do desfile é uma produção coletiva, de conhecimentos variados que se interpenetram horizontalmente para dar vida às idealizações que, corriqueiramente, se atribui ao carnavalesco, embora haja uma rede complexa de artistas que, de fato, efetiva a festa na Sapucaí.

Assim, o objetivo deste artigo é demonstrar, além das

peculiaridades da construção do desfile de 2017 da Grande Rio, as dimensões mais gerais da criação coletiva e colaborativa sob as quais uma Escola de Samba se assenta, destacando-se a gestão coletiva dos conhecimentos e da articulação de saberes para se criar o desfile.

A AGREMIÇÃO, O CARNAVALESCO E A HISTORIADORA

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio nasceu no final dos anos 80. No seu desfile estreia, a Escola já “subiu” de grupo, para o então Grupo de acesso A, espécie de segunda divisão do Carnaval carioca, hoje conhecido como Série Ouro e, consolidando sua trajetória, fixou-se no Grupo Especial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), o Grupo de maior expressão do Carnaval carioca, que reúne as principais agremiações, desde 1991.

Por sua vez, o carnavalesco Fabio Ricardo, conhecido como “Fabinho”, foi, durante muito tempo, assistente de carnavalescos renomados, como Joãozinho Trinta e Max Lopes. Iniciou sua carreira de carnavalesco em 2008 e, em 2014, Fabinho foi convidado pela Acadêmicos do Grande Rio para homenagear a cantora Maisa e a cidade de Maricá, conquistando o 6º Lugar na competição. Em 2017, em parceria para construção do enredo com a professora Helenise Guimarães, trouxe para a Sapucaí a história da cantora Ivete Sangalo, conquistando na ocasião o quinto lugar nos Desfiles.

Sendo, portanto, um processo de criação feito coletivamente, vale ressaltar que Helenise Guimarães é formada em Pintura pela Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutora em Artes Visuais com estudos voltados para o Carnaval carioca, tendo ligações com a folia desde 1981, quando começou na agremiação Paraíso do Tuiuti atuando como

aderecista. Como carnavalesca, assinou o desfile da Unidos de Vila de Santa Teresa, grupo B do carnaval carioca, em 1989. Já junto à Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), realizou três convênios de estágio e foi do corpo de julgadores do Grupo Especial, no quesito Alegorias e Adereços, de 2004 a 2012.

Na dinâmica de interseção entre a agremiação, enquanto a associação *par excellence* que se constitui o centro de todo o trabalho carnavalesco; o carnavalesco, enquanto o protagonista da idealização do que se verá na Sapucaí; e da enredista e pesquisadora, que fica responsável pela consolidação do enredo enquanto base de todo o processo artístico visual, vale destacar que os processos criativos que interagem para a produção de um desfile demandam conhecimentos que estão alinhados historicamente com a dinâmica das Escolas de Samba.

Somente a partir de década de 1930, o enredo tonou-se um elemento constante dos desfiles, acompanhando cada vez mais a organização das competições que revelavam estratégias de inclusão da nova manifestação carnavalesca surgida nos anos de 1920 no calendário oficial da cidade. Em sintonia com Felipe Ferreira (2005), adaptando elementos pertencentes a outras práticas já existentes na cidade do Rio de Janeiro, tais como os ranchos carnavalescos e as Grandes Sociedades, as Escolas de Samba herdaram destas organizações características que formatarão o modelo que as identificam até hoje, inclusive o processo de produção material do desfile nos barracões.

O Carnaval carioca se apresenta, assim, como um campo vasto para pesquisas e reflexões, mas, sobretudo, nos propõe análises que, dependendo do foco, podem revelar novas abordagens de temas que já conhecemos ou jugamos conhecer. Assim, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro tem sido objeto de análise de vários

campos do conhecimento, sobretudo nas Ciências Sociais, embora outros campos tenham se apropriado do desejo de investigá-las, tais como os campos da Administração, da Literatura e das Artes. A principal manifestação carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro tornou-se, com o tempo, símbolo máximo da própria festa, com uma trajetória repleta de desdobramentos e “revoluções” que confirmam a sua vitalidade e flexibilidade enquanto uma tradição que se reinventa a cada ano. Apresentamos, assim, parte da construção do carnaval do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, de 2017, sob uma perspectiva dada por aqueles que participaram de sua criação: a pesquisadora de enredo e o carnavalesco Fabio Ricardo. Não se pretende aqui esgotar a descrição de todo o processo, haja vista que as muitas etapas se desdobram em atividades simultâneas importantes na complexa estrutura que ao final gerará o desfile na Avenida.

Até chegar à Marquês de Sapucaí, portanto, a historiadora e o carnavalesco unem-se quase que num único pensamento criador, estabelecendo um processo de investigação que reúne saberes diferenciados que “conversam” entre si o tempo todo, articulando-se com instâncias diretoras e administrativas da própria agremiação em um jogo intrincado de poder e negociações. Estas negociações surgiram a cada etapa, quando foram fundamentais para a efetivação de determinadas soluções literárias – na escrita do enredo – e visuais – na plasticidade de figurinos e alegorias –, e em seus desdobramentos de dança e musicalidade.

ENREDANDO PARA DESFILAR UM ESPETÁCULO

Nos anos iniciais dos desfiles, não existia a obrigatoriedade da apresentação de um “enredo”. Inicialmente as agremiações apresentavam um samba que nem sempre se conjugava com o

visual do desfile. Candeia (1978) relata que, em 1931, a Portela apresentou em seu desfile o tema “Sua Majestade, o samba”, de autoria de Antônio Caetano, e, a partir de então, tornava-se comum a todas a apresentação de seus desfiles com uma narrativa própria: o enredo (Farias, 2007).

Ainda segundo Julio Cesar Farias (2007), na evolução dos enredos na Sapucaí, houve três fases mais ou menos definidas de conjuntos temáticos propostos nos desfiles. Farias destaca que, entre 1930 e 1959, houve uma primeira fase, com enredos predominantemente ufanistas, de exaltação da História do Brasil e com temas de cunho nacionalista.

A partir de 1960 até 1989, Fernando Pamplona revolucionou a predominância de tais enredos com a introdução de uma diversidade de temas ainda não apresentadas artisticamente nos desfiles, inaugurando uma segunda fase, principalmente com a apresentação de enredos, conforme nos informa Farias (2007, p. 28), que se construíam “exaltando o negro. Abordagens sociológicas, literárias, folclóricas e de velada crítica social, a despeito da repressão imposta pela ditadura militar”. Nesse sentido, a partir da década de 1960, temáticas negras apareceram nos desfiles, de maneira que é necessário:

[...] ressaltar aqui que o enredo negro – cristalizado como tendência pelo Salgueiro de Pamplona e seus discípulos, mas não exclusivamente vinculado à escola tijucana – apresentou duas linhas temáticas bem definidas. Nos anos 1960, prevaleceram os enredos históricos, que priorizavam as lutas pela liberdade e denunciavam os horrores da escravidão. Na década de 1970, o foco principal foi o patrimônio cultural de origem africana. Dentro desse modelo, destacou-se o universo dos candomblés e a mitologia dos orixás do panteão jeje-nagô (Simas; Fabato, 2015, p. 32).

No entanto, ainda na linha argumentativa de Simas e Fabato (2015), a introdução das temáticas negras não significou um desaparecimento do modelo ufanista que Farias (2007) destacou como a primeira fase de predominância temática dos enredos. Contudo, a chamada Revolução Salgueirense de Pamplona quebrou tal exclusividade temática, de forma que:

Ao lado dos delírios ufanistas, das exortações ao caráter pacífico da mestiçagem e de uma ou outra cutucada nos poderosos, os enredos clássicos continuavam em voga, disputando a hegemonia com os temas afro-brasileiros popularizados nos anos 1960, ganhando então contornos mais culturalistas (Simas; Fabato, 2015, p. 51).

Paralelamente, ainda nesse período de uma segunda onda de enredos, vale destacar o aparecimento das temáticas oníricas, das fábulas de Joãozinho Trinta, nas palavras de Simas e Fabato (2015), que acrescentaram mais camadas temáticas aos desfiles. Assim, Farias (2007) destaca que a terceira fase de enredos, a partir de 1990, intensificou a extensão dos temas, com introdução de abordagens temáticas universais e estrangeiras, e, predominantemente, o aparecimento dos enredos patrocinados, que marcam os desfiles até os dias de hoje:

Homenagens a cidades, estados e países, cristalizando a tendência do enredo jocosamente apelidado pelo povo do samba de “códigos de endereçamento postal”, louvações a empresas de aviação, exortações comovidas a cavalos, iogurtes, empresários, pesticidas, marcas de cosméticos, xampu de cabelo e similares passam a fazer parte do mundo do samba. Insinuados na última década do século XX, os enredos patrocinados viraram a tônica do carnaval do século XXI (Simas; Fabato, 2015, p. 61).

Assim, de maneira geral, todas essas transformações do enredo, com consequente impacto nos desfiles e nas Escolas de Samba, estabeleceram novas alternativas para as temáticas a serem desenvolvidas. A flexibilização dos temas e, sobretudo, a criatividade com que foram desenvolvidos caminharam lado a lado com as transformações observadas na estrutura dos desfiles, ainda que a exigência de se elaborar uma narrativa sequencial – o enredo em si – para contar a história tenha sido mantida, bem como sua adequação aos “setores” do desfile da Escola – divisões que estabelecem no visual a construção e leitura da narrativa proposta no enredo. Segundo Felipe Ferreira,

Cada setor refere-se, normalmente, a um momento do enredo, sendo composto de alas e uma ou (mais raramente) duas alegorias. É por meio de carros alegóricos e tripés, além das fantasias das alas, das composições de carros e dos destaques, que o enredo será contado durante o desfile. Cada setor mantém, quase sempre, uma unidade visual entre alegorias e fantasias capaz de identificá-lo como tal. (...) Após a “decupagem” do tema em suas diversas partes, o carnavalesco elabora uma narrativa capaz de traduzir literariamente a organização (necessariamente sequencial) imaginada para a apresentação da escola (Ferreira, 2012, p. 181).

A partir dessa sistematização histórica, e compreendendo-se o enredo, inicialmente, como uma narrativa sequencial a ser visualmente dividida em setores, o enredo pode ser conceituado, segundo Hiram Araújo (2007), como um quesito central e base de todos os outros quesitos e elementos de uma Escola de Samba. Ainda segundo Araújo (2007, p. 9), citando Osvaldo Macedo, se o desfile das Escolas de Samba pode ser considerado um “teatro total”, é a partir e dentro dessa “totalidade” que o enredo se coloca

como pilar que segura todo o espetáculo, desde sua concepção até sua realização na Avenida.

Maria Laura Cavalcanti (2002, p. 38) também destaca a percepção dos desfiles como uma “festa total”, cujos sentidos e apreensão se dão na interpenetração de diversos ângulos da realidade, conjugados no momento espetacular do desfile. Assim, essa ideia de “totalidade” pode ser entendida, em uma primeira perspectiva, no ponto de vista de que:

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é uma festa que exemplifica aquilo que Marcel Mauss denominou “fato social total”, já que aí se exprimem de modo entrelaçado as instituições econômicas, jurídicas, religiosas, morais, políticas, além de fenômenos estéticos e morfológicos. Em sua dimensão simbólica, o desfile se serve de uma infinidade de linguagens que estabelecem a comunicação entre os atores sociais implicados, posto que, como exara Ernst Cassirer, a linguagem é fenômeno fundante do homem como ser simbólico e social. Nota-se no desfile o recurso a linguagens não verbais, como a sonoridade instrumental, a dança, os gestos, a indumentária e os elementos alegóricos, bem como a linguagens verbais expressas nas sinopses dos enredos e nos sambas a partir daí compostos (Maia, 2010, p. 109).

Paralelamente, em uma segunda perspectiva, a ideia de “totalidade” semântica lastreada pelo enredo também se coloca na medida em que o desfile pode ser encarado, segundo Isaac Montes (2006, p.35), como uma “arte total”, ou seja, uma realização artística que conjuga danças, musicalidade, visualidades, textos literários e várias outras manifestações artísticas que, integradas, dão forma e conteúdo ao desfile. Consequentemente, significativa e artisticamente percebidos como “totais”, os desfiles nascem e se assentam na unidade centrípeta que o enredo informa: é a partir deste quesito que há, como nos diz Clécio Quesada, em entrevista

a Julio Farias (2007, p. 16-17), “a proposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor do sentido de um desfile de Escola de Samba. É a concepção de base que estrutura toda a realização semiológica do espetáculo”.

Nesta seara, Farias (2007) arremata a proposição de uma conceituação do enredo ao descrevê-lo como uma construção narrativa que conduz o desfile, compartimentalizando o tema no qual o enredo se lastreia em subtemas ou tópicos que servirão de base para os elementos visuais do desfile. Trata-se, ainda segundo Farias (2007) da narração da história desfilada, que deve ter começo, meio e fim na Avenida. Enfim, Fernando Pamplona, citado por Farias (2007, p. 16), arremata ao informar que “o enredo não é apenas o tema em si, mas principalmente a maneira como foi tratado, em função do samba e do desfile”.

Diante do exposto, na totalidade que um desfile de Escola de Samba representa e apresenta, a proposição de um enredo não é tarefa simples. Ademais, é pelo e no enredo que diversos conhecimentos – artísticos, literários, acadêmicos, de significados para o desfile – se cruzam e se estruturam, fazendo encontrar, no caso da construção do enredo da Grande Rio para o Carnaval de 2017, os saberes populares das mestras e mestres do fazer artístico carnavalesco, com as proposições e idealizações do carnavalesco em si, a partir da realização da pesquisa e escrita (acadêmica) do enredo correalizada pela professora e historiadora Helenise Guimarães. Se o enredo é a base dos significados visuais e sonoros do desfile, é também a proposição mais importante da Escola de Samba, administrado entre tensões sensíveis na interseção das instâncias administrativas da Escola, criativas do carnavalesco e de pesquisa e escrita a partir do saber acadêmico da professora responsável pela construção do enredo enquanto mote do desfile.

Assim, na confluência tensionada de saberes, conhecimentos e disputas pela narrativa do desfile, que se coloca entre o desejável – aquilo que as idealizações do carnavalesco e da historiadora propuseram – e o possível – aquilo que a Escola pode, inclusive financeiramente, realizar –, nasceu o desfile em homenagem à cantora Ivete Sangalo, a partir do enredo “Ivete do rio ao Rio”.

“IVETE DO RIO AO RIO!”

O tema do enredo, homenageando a história, biografia e realizações de vida da cantora Ivete Sangalo, já havia sido cogitado muitos anos antes do carnaval de 2017. Porém, ao final do desfile de 2016, o presidente da Grande Rio, Sr. Jayder Soares, fez publicamente o convite em pleno Sambódromo a Ivete, e, convite aceito, passou-se a uma segunda fase, à sua construção e desenvolvimento.

Em março de 2016, Helenise Guimarães aceitou então a atribuição de pesquisadora e historiadora de enredo da Grande Rio, atendendo o convite do carnavalesco Fabio Ricardo e dos dirigentes da agremiação. Acertado o contrato, que vinculou a pesquisa a todo o acompanhamento do processo de execução, foi dado início ao trabalho.

Dada a complexidade da proposta de construir um desfile carnavalesco, logo de início a equipe de criação se deparou com vários métodos de pesquisa a serem utilizados. A investigação dependeria não só de fontes históricas, com o uso de arquivos documentais e de imagens, mas também de fontes impressas (bibliografias e periódicos), de fontes orais (proporcionadas por entrevista) e de fontes audiovisuais, sobretudo aquelas oriundas de filmagens de shows, coletâneas musicais, além de toda a discografia da cantora. A ordenação da pesquisa implicou na seleção de

recortes temporais específicos e de recortes temáticos para que, devidamente detalhados e compreendidos, fossem reunidos com coerência e veracidade para compor a narrativa do enredo, o fio condutor do desfile.

Inicialmente foi elaborada uma pesquisa quase que esquemática sobre a vida da cantora, baseando-se em um livro recém-publicado sobre sua biografia e a partir de muitos dados coletados pela Internet. Porém, foi em uma entrevista de quatro horas e meia, na qual a equipe de criação se encontrou com a homenageada, que foram obtidas as premissas que nortearam o desenvolvimento do texto do enredo. Optou-se por deixar o tempo da entrevista livre e sem perguntas específicas, o que facilitou a determinação dos momentos mais marcantes, inclusive aqueles para os quais a própria Ivete chamou a atenção, tais como a ênfase em sua infância em Juazeiro da Bahia, e sua iniciação musical dada no seio familiar.

A entrevista aberta proporcionou uma singular diferença entre a pesquisa de textos e reportagens e a baseada no método da história oral, na qual o sujeito se revela e revela-se como um filtro de seu tempo, visualizando imagens de sua vida e de seus próprios sonhos, que, no final das contas, ao serem traduzidos no desfile, se tornaram os sonhos de multidões. Como sendo de fato uma pesquisa, destaca-se a importância desta narrativa, pois, como ensina Verena Alberti (2014, p. 171), “ao contar suas experiências, o entrevistado transforma o que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”.

Anotadas as ênfases desejadas, e munidos de diversas outras fontes, entre elas trabalhos acadêmicos (dissertações e teses), foi dado início à composição de um panorama mínimo de informações

para a etapa seguinte: a apresentação aos dirigentes da proposta de tratamento do tema durante a festa de lançamento do enredo, e, em seguida, a entrega da sinopse – espécie de resumo do enredo – para os compositores, quando também seria divulgada oficialmente na mídia.

O trabalho da pesquisa não se diferenciava muito de uma investigação acadêmica convencional, inclusive facilitada por uma variedade de fontes que, tendo seus dados cruzados com a entrevista inicial e central, tornavam-se fiéis à história a ser traçada dentro dos limites da carnavalização idealizada para retratar a vida de Ivete. Paralelamente, as origens da pesquisadora, fincadas na cidade de Salvador, acabaram por auxiliar na visualização das informações, com as quais ela também havia mantido contato.

Uma das dificuldades iniciais foi o recorte temporal curto que se apresentava como um desafio na construção da narrativa, haja vista que a trajetória de sucesso de Ivete Sangalo somava pelo menos três décadas, vinculadas ao cenário da Música Popular Brasileira e, sobretudo ao Carnaval baiano. No período da pesquisa a coleta de imagens e a troca de informações foi intensa: de um lado, a pesquisa literária era repassada ao carnavalesco, e, de outro, as imagens que ele coletava eram utilizadas para cada ala e alegoria do desfile. Neste sentido, foram o foco e a carnavalização idealizadas pelo carnavalesco que fizeram a diferença, de maneira que foi dada ênfase a partes específicas da história de Sangalo, àquelas que mais eram rentáveis para a construção visual do desfile.

Ivete aparecia não apenas como uma cantora de enorme importância para a cultura brasileira, mas, principalmente, como uma metáfora de lendas, memórias e lembranças de sua vida privada que, paralelamente, metaforizavam a Bahia, sua cidade natal e própria cultura popular do Brasil. Ivete aparecia emaranhada

ao um universo que conjugava seres mitológicos, história brasileira e vivências específicas que enriqueceriam o desfile graças ao seu potencial visual e impactante para o público.

Assim, a sinopse apresentada colocava o texto na primeira pessoa, ou seja, a própria Ivete, personagem central do enredo, contava sua história, iniciada em Juazeiro da Bahia, com sua infância vivenciada junto à família e nos saraus musicais promovidos por seus pais. Porém, optou-se por abrir esta parte da narrativa com uma importante lenda regional, a da Serpente dos Olhos de Fogo. Esta escolha proporcionou um impacto visual de grande força e beleza, e de forte apelo dramático, pois, de fato, as lendas do Rio São Francisco constituíam um acervo cultural bastante rico e representativo da história de Ivete:

Meu nome é Ivete Sangalo, e em 2016 tive a honra de ser escolhida para enredo da Acadêmicos do Grande Rio, e é para vocês que eu conto a minha história, feita de amor e muita paixão...

Eu nasci em Juazeiro na minha amada Bahia, e guardo na memória o chão rachado da caatinga, a poeira das estradas, o imenso Rio São Francisco, cheio de carrancas coloridas protetoras de seus pescadores. Desde pequena ouvi contarem a lenda da Serpente dos Olhos de Fogo que dizia:

(...) Havia uma bela menina, que foi se admirar no espelho d'água do rio São Francisco e surpreendida com sua beleza, esqueceu-se da hora da avemaria, e por isso foi transformada numa enorme serpente que mergulhou e foi se esconder na Ilha do Fogo.

Esta serpente assusta pescadores, navegantes e lavadeiras, mas Nossa Senhora das Grotas amarrou a serpente em seu ninho com três fios de seus cabelos. Dois fios já se partiram criando inundações terríveis, e se o último fio romper, inundará de vez a região de Juazeiro e Petrolina.

Em meus sonhos, nossa Senhora colocou este último fio em minha mão para dominar a serpente e o mundo com meu canto e minha energia! O povo deste lugar reza muito em romarias, enfeita as barcas com carrancas para proteger pescadores e navegantes, e segurando este fio eu e a Grande Rio contaremos uma bela história, de festas, carnavais e das minhas muitas viagens pelo mundo (Ricardo; Guimarães, 2017, p. 64).

Diante da sinopse e da escolha narrativa proposta, o enredo traz uma dimensão carnavalizada da biografia de Ivete Sangalo, misturando lendas com suas memórias e vivências pela Bahia. Tal tônica se deu, portanto, pela necessidade imperiosa de transposição do texto para elementos visuais, concretizados nas alegorias e adereços, o que definiu a apreensão da história da homenageada através da sua relação com o universo cultural baiano:

Guardei na memória o chão seco de Juazeiro, mas também as estrelas do céu azul que me acompanharam até Salvador, para onde me mudei para continuar meus estudos. Lembro bem do trio elétrico de Moraes Moreira, escutando “Pombo Correio” ao som daquela guitarra estridente... E fiquei sabendo que a “Fóbica” de Dodô e Osmar já arrastava o povo fazia tempo! Então me deixei levar pelo mar de ritmos, batuques dos blocos, bandas e trios elétricos, pois Salvador era um universo mágico, um caleidoscópio musical!

As ruas de Salvador, na folia, tinham de tudo, a tradição dos blocos de índios, como o “Apaches do Tororó”. Os blocos de raízes africanas como o “Ilê Aiyê”, o “Olodum”, e o Afoxé Filhos de Gandhi com sua mensagem de paz. A cidade se vestia de cores e o ar se enchia com o som dos tambores, os mistérios dos orixás embalando os foliões, assim era a Bahia de Todos os Santos... (Ricardo; Guimarães, 2017, p. 65).

Por fim, a história de Ivete funde-se à homenagem da Grande

Rio, e o encontro da homenageada com o Carnaval carioca, com o Rio de Janeiro e com a própria Escola de Samba de Caxias finaliza a proposta de recorte temático do enredo, unindo, a partir de Ivete, o rio São Francisco ao Rio de Janeiro, delineando-se o trajeto de um rio ao outro pelas conquistas e experiências da cantora, de maneira que entre “os dois rios”, há a Ivete desfi(l)ada. Assim,

Já são mais de 20 anos de estrada... Foi então que a Escola de samba Acadêmicos do Grande Rio me chamou!

Reencontrei o Rio de Janeiro e suas belezas naturais e seguindo para a baixada fluminense, Caxias se tornou minha “Real Fantasia”! Aqui encontrei o forró da feira de nordestinos desta cidade, tão cheia de ritmos quentes...

...E juntos levaremos para a avenida os segredos da folia das culturas! Seduzida pelo calor desse povo cantei “Muito Obrigado Axé” saudando em terras cariocas a força dos orixás de minha Bahia tão amada! Encontrando o último trio elétrico encantado, senti que a “Sorte Grande” havia chegado!

O amor que sinto pela música e que nunca me deixou, é o amor de meus fãs, meus querubins e foliões pipocas, que se misturam a esta multidão alucinada nas arquibancadas, celebrando a união feliz de dois universos musicais – no gingado do malandro carioca e no ritmo sensual baiano - sob os olhos da serpente que se transformou no símbolo do infinito, inundando a avenida de alegria e levantando a poeira de estrelas!

Tudo isso é...

...Ivete do rio ao Rio! (Ricardo; Guimarães, 2017, p. 66).

Em termos gerais, completada a pesquisa e feita a sinopse, idealizou-se a montagem do desfile, dividido em seis setores com 29 alas, conforme o quadro a seguir:

Quadro 1 – Roteiro do desfile

ROTEIRO DO DESFILE “Ivete do rio ao Rio!”
1º SETOR - A LENDA DA SERPENTE DA ILHA DO FOGO
COMISÃO DE FRENTE
Destaque de Chão – Luminosa Mãe D’Água
Tripés 01 – Encantamentos da Mãe D’Água
Ala 01 – Carrancas do Velho Chico
GRUPO PERFORMATICO Nego D’Água – Integrado no meio da ALA 01.
1º Casal Mestre-sala e Porta-Bandeira: Amantes da Ilha do Fogo
Guardiões do Fogo
Alegoria 01 – A SERPENTE ENCANTADA E NOSSA SENHORA DA GROTA
2º SETOR – MEMÓRIA DE MENINA – JUAZEIRO MEU AMOR!
Ala 02 – Sertanejos Filhos da Caatinga - Velha Guarda
Ala 03 – Toca Viola Meu Painho!
Ala 04 – É Frevo Minha Mainha!
Ala 05 – Caretas de Juazeiro
Ala 06 – Sanfoneiros de São João
Ala 07 – Vaqueiros Retirantes
Destaque de Chão – Estrela de Juazeiro
Alegoria 02 – JUAZEIRO DOS MEUS SONHOS
3º SETOR – AS MAGIAS DA FOLIA DE SALVADOR
Ala 08 – “Pombo Correio do Meu Coração”
Ala 09 – Força dos Filhos de Gandhy - Ala de Compositores
Ala 10 – Sou Guerreiro Apache do Tororó
Ala 11 – Cores e Magia do Olodum
Ala 12 – Energia Africana do Ilê Ayê
Ala 13 – Mãe Preta - Ala das Baianas
Destaque de chão – A Chama que Abre os Caminhos
Alegoria 03 - CIDADE DE SÃO SALVADOR
4º SETOR – NAS ASAS DO AXÉ-MUSIC
Ala 14 – Os (En)Cantos dessa Cidade Sou Eu!

2º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira- Reis do Egito
Destaque de chão- Estrela do Rio Nilo
Ala 15 – Deuses Divindades ! Chegou Faraó!
Rainha de Bateria - Deusa do Timbau
Ala 16 - Reis da Timbalada - Bateria Invocada
Ala 17 – Passistas - Fricote da Nega do Cabelo Duro
Ala 18 – Vem Andar de Carro Velho Amor!
Ala 19 – Flores do Meu Bem-me-quer
Grupo Performático - Borboletas – Integrado no meio da ALA 19.
Destaque de Chão -Ave do Paraíso
Alegoria 04 –A ASTRONAVE RUMO AO INFINITO
5º SETOR – MISTURANDO O MUNDO INTEIRO!
Ala 20 – Festa do Povo do Gueto
Ala 21 –O Meu Amor É Canibal!
Tripé 02 – EU SOU CANIBAL!
Destaque de Chão – Carmem Miranda Tropicalíssima
Ala 22 – Chica Chica Boom Chic
Ala 23 – Chegou a Magia do Show
Ala 24 – Vai Buscar Dalila!
Destaque de Chão – Magia da Paixão
Tripe 02 – EU SOU CANIBAL!
Alegoria 05 – OS MUNDOS NO MEU PALCO
6º SETOR – CAXIAS MINHA REAL FANTASIA!
Ala 25 – Vou te Levar para o Rio!
Ala 26 – Minha Real Fantasia
3º Casal de Mestre Sala e Porta-Bandeira - Estrelas do Nordeste Apaixonado
Ala 27 – Sou da feira de Caxias – Nordeste Sim Senhor!
Ala 28 – Forrozeiro da Baixada
Ala 29 – Senhor do Bonfim – Muito Obrigado Axé!
Destaque de chão – Noivinha do Arraiá
Alegoria 06 – TRIO ELÉTRICO DA SORTE GRANDE DE CAXIAS

Fonte: Ricardo; Guimarães (2017, p. 74 – 79)

Diante das alas e elementos do desfile, surge, portanto, Ivete, não apenas representando sua biografia, mas como metáfora da cultura brasileira, em especial a baiana, e como elo com o Carnaval carioca da Grande Rio. Finalizado, portanto, as descrições e textualizações do enredo, foi no barracão da Escola que os aspetos visuais ganharam vida.

BASTIDORES DO BARRACÃO - CONSTRUINDO A SERPENTE ENCANTADA

O barracão de uma escola de samba é um espaço que historicamente ficou reconhecido como aquele onde se produziriam os elementos plásticos do desfile carnavalesco. Porém, remontam aos tempos das Grandes Sociedades a sua existência e as atividades ali realizadas, entre elas a escultura de alegorias que pontuavam o desfile dos préstitos carnavalescos no final do século XIX e início do século XX.

Com as Escolas de Samba e as demandas que a sofisticação e o gigantismo dos desfiles apresentavam, estes espaços foram ocupando locais diferentes, inicialmente próximos às quadras das agremiações, depois no Pavilhão de São Cristóvão, onde os espaços eram divididos para cada Escola de acordo com seu poderio econômico. Após a desocupação do Pavilhão, as escolas foram ocupando clandestinamente armazéns e galpões no Cais do Porto do Rio de Janeiro até que, nos anos de 1990, a situação foi provisoriamente regularizada administrativamente.

Pouco tempo depois, a Cidade do Samba teve o início de sua obra, em 2003, de acordo com Barbieri (2008, p. 127), “em um antigo terreno da rede ferroviária federal, (onde) a Prefeitura do Rio de Janeiro construiu 14 galpões, cada um com 7.000 metros quadrados e 19 metros de altura”, situado na região da Gamboa,

reduto histórico dos sambistas na fase inicial do nascimento da Escolas de Samba cariocas.

Até hoje, cada galpão abriga praticamente a mesma divisão, com setores administrativos (gestão, salas de diretores, sala do carnavalesco e almoxarifado), ateliês para confecção de figurinos e oficinas para serralheria, marcenaria, fibra de vidro, escultura em isopor e montagem de adereços. Contam ainda com refeitórios, vestiários, auditórios e salas para recepção de visitantes. No espaço central, um extenso vão viabiliza a movimentação dos elementos escultóricos para montagem das alegorias, movimentadas por meio de guindastes. Passarelas em cada um dos quatro pisos permitem diversos níveis de observação do trabalho que se torna ininterrupto e é dividido em turnos.

A Cidade do Samba ainda conta com uma praça central que funciona como área de lazer e para eventos coletivos, e todos os galpões apresentam gigantescas aberturas para saída e movimentação dos carros alegóricos. Fatores como segurança e manutenção são rigidamente regulados e estabelecidos em comum acordo com a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) e com a Prefeitura do Rio de Janeiro.

É neste ambiente de barracão, aqui, no caso, o da Acadêmicos do Grande Rio, que podemos encontrar o que Howard Becker (1977) chama de “mundos artísticos”, um universo multifacetado de colaborações estreitamente conectadas pelo caráter coletivo das atividades ali desenvolvidas. Ainda de acordo com Becker (1977), tais mundos podem ter uma estabilidade relativa, pela cooperação conjunta dos indivíduos, mas podem também apresentar um caráter efêmero, tendo em vista que tais indivíduos ali se reúnem para uma determinada tarefa em especial.

Assim, no extenso e intenso ciclo carnavalesco de uma

agremiação, é no barracão que encontramos o centro vital da produção plástica e visual do desfile, que corre paralelamente às demais atividades, tais como a elaboração e escolha do sambanredo e os ensaios para o desfile. No barracão, enquanto um mundo artístico coletivamente cocriado, com as atividades de diversos profissionais e artistas plásticos convergindo para o mesmo fim, o desfile, a transposição do enredo para o visual acontece.

No barracão da Grande Rio, o trabalho enredístico continuou, paralelamente, em diversas atividades, como acompanhar a produção das alegorias, descrever, justificar e nomear cada figurino, e ainda receber profissionais da imprensa para dar entrevistas sobre o processo de criação. Cercado de um cuidadoso sigilo, a proibição de filmagens e fotografias dos carros alegóricos, sobretudo do Abre-alas, trazia uma tensão a mais no cotidiano das equipes envolvidas.

O carro Abre-alas, que se sintoniza com as lendas textualizadas no começo do enredo, evoca a lenda da Serpente Encantada e foi o elemento de maior complexidade, tendo em vista que a idealização feita pelo carnavalesco Fabio Ricardo implicava na divisão da alegoria em dois carros construídos individualmente, porém ligados – conectados – como apenas um na Avenida: o primeiro, alocando-se a serpente propriamente dita, construída com cabeças moveis que “engoliriam” determinados componentes da alegoria; e o segundo carro, uma composição que levaria uma gigantesca imagem de Nossa senhora da Grota, protetora da cidade de Juazeiro da Bahia, e, junto a ela, um elenco de componentes que teatralizaria uma romaria, com danças e mímicas de orações.

Foi utilizada uma série de imagens como referências para a criação final do carro da Serpente, coletadas pelo carnavalesco em fontes diversas, tais como livros sobre mitologia e até mesmo cenas

de desenhos animados infantis. A coordenação e planejamento da construção da alegoria, cuja supervisão estava a cargo, sobretudo, do carnavalesco, eram responsabilidades divididas também com o diretor de carnaval e com o diretor de barracão, que atuavam como mediadores com cada equipe de trabalho que cumpriria um rígido cronograma.

Já para a realização dos movimentos, a estrutura do carro foi construída com base nos conceitos das alegorias do Boi Bumbá de Parintins, com peças maleáveis e munidas de roldanas, cujo interior proporcionava espaços adequados para que, deslizando sobre trilhos, o componente pudesse descer pela garganta de cada serpente e reaparecer sobre o corpo exterior.

Diante da complexidade da construção de um carro alegórico deste porte, vale destacar que, embora o carnavalesco esteja à frente do processo, é na confluência de conhecimentos técnicos, acadêmicos e provenientes da própria dinâmica da cultura popular e carnavalesca, que o resultado se efetiva. Os conhecimentos para a confecção da alegoria se interpenetram de maneira coletiva e o resultado, na formulação de Becker (1977), é fruto desse mundo artístico coletivamente formado.

Meses de treinamento e testes, além da delicada construção da estrutura e da sua decoração, resultaram em um elemento monumental e de impressionante impacto na abertura do desfile. Um dos segredos mais bem guardados do desfile, os movimentos das cabeças das serpentes durante a locomoção da alegoria estabeleceram de imediato um impacto e um diálogo com o público, diálogo este reforçado, sobretudo, pelo carisma e poder de sedução da homenageada, que, surpreendendo a todos, desfilou integrando o corpo de bailarinos da Comissão de Frente.

O potencial de uma alegoria em produzir vários discursos

além daquele que a relaciona com um dado elemento do enredo está ligado não só à sua monumentalidade, mas como afirma Maria Laura Cavalcanti (2015, p. 101), “com este grande aumento em escala, (em que) os motivos representados ganham uma vida quase humana: dirigem-se a nós, algumas vezes mexendo-se e emitindo sons”. Paralelamente, o seu caráter efêmero também é outro elemento que caracterizam as alegorias e possibilitam o impacto pois, como também nos diz Cavalcanti (2015, p. 101), “uma vez prontas para serem apreciadas, são inesgotáveis e, no entanto, passam inexoravelmente junto com o desfile de uma escola e logo sua vida se acabará”. Resulta-se, assim, na construção de uma sensação de assombro, visto que elaborada de maneira encadeada a partir e entre os elementos variados que compõem o desfile e tornaram possível a realização, por exemplo, de uma alegoria deste porte, e, no limite, do próprio desfile como um todo. Na Sapucaí, em outras palavras, surgirá, como informa Clark Mangabeira (2020), um “assombro holístico”, pois:

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (Cavalcanti, 2012), o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam [...] (Mangabeira, 2020, p. 359).

Nesse sentido, da comunhão dos conhecimentos das equipes de criação; da interação entre a obra e o público; da emoção assombrosa que um desfile de Escola de Samba causa, surgem os espetáculos na Sapucaí, frutos de uma gestão sempre compartilhada e coletivizada de conhecimentos variados e múltiplos, técnicos e acadêmicos, que se organizam para dar vida ao desfile.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se, portanto, afirmar que o processo criador de um desfile e, mais especificamente, a pesquisa dos elementos que construirão a sua narrativa e se converterão nos resultados visuais, não podem ser reduzidos apenas a um conjunto de atividades encadeadas e coordenadas unicamente pelo carnavalesco. Na realidade, um desfile se produz a partir da gestão comum e coletiva de conhecimentos e de atividades artísticas, técnicas e, em alguns casos, acadêmicas, gerenciadas em diversos estágios do processo por um corpo plural de agentes internos e externos à agremiação, que, a cada Carnaval, confluem para a construção daquele desfile anual.

Assim, no Carnaval, historicamente, a produção de um desfile, que podemos considerar como uma grande obra de arte coletiva, estabeleceu estratégias de permanência e de criatividade para sua existência, imortalizadas em realizações imagéticas que ressignificam identidades múltiplas coexistentes no universo carnavalesco.

Portanto, a noção de um mundo, por fim, como nos diz Bakhtin (2010), “carnavalizado”, sempre pronto para o deleite, se justapõe a um mundo extremamente ordenado por regras – como o regulamento que submete as Escolas de Samba aos quesitos específicos que devem atender no desfile em sua disputa anual –, sistematizado pela constância do ciclo competitivo do Carnaval. No caso do desfile em homenagem a Ivete, ao lado do deleite do desfile em si, na competição, a Grande Rio alcançou o quinto lugar, voltando a desfilar no Sábado das Campeãs, entre os seis grandes desfiles de 2017.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. História dentro da História. In: PINSKY, C.B. (Org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2014.

ARAÚJO, Hiram. Prefácio. In: FARIAS, Julio Cesar. **O Enredo de Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed.: 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. SP: Hucitec, 2010.

BARBIERI, Ricardo J. O. Cidade do samba: do barracão de escola às fábricas de carnaval. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). **O Carnaval em Múltiplos Planos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

BECKER, Howard. Mundos Artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Eds., 1977.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba, árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lidador/SEEC, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura. Espetacularidade e significação: as alegorias no Carnaval carioca. In: CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura. Os sentidos no espetáculo. In: **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

FARIAS, Julio Cesar. **O Enredo de Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed.: 2007.

FERREIRA, Felipe. Escolas de Samba: uma organização possível. In: FERREIRA, Felipe. **Escritos Carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FERREIRA, Felipe. **Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GUIMARÃES, Helenise. **A Batalha das Ornamentações**: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: Riobooks, 2015.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. Soltando o verbo: ratos e urubus, diretamente o povo escolhia o presidente. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.7, n.2, p. 109-125, 2010.

MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.

MONTES, Isaac Caetano. A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.13, n.2, p. 33- 53, 2016.

RICARDO, Fabio; GUIMARÃES, Helenise. Enredo “Ívete do rio ao Rio”. Acadêmicos do Grande Rio. Carnaval 2017. In: LIESA. **Livro Abre-Alas (domingo)**. Rio de Janeiro: LIESA, 2017. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf>>. Acesso em: 15 de abril de 2022.

SANGALO, Ivete. **Pura Paixão**: minhas histórias, dicas, rotinas e inspirações. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fabio. **Pra tudo começar na quarta-feira**: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

INTEPRETAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE CORPOS PERFORMÁTICOS NA FESTA DO XIRÊ

Alessandro Malpasso
Maria de Fatima Hanaque Campos

INTRODUÇÃO

Trata-se de um estudo sobre corpos, com foco específico na observação da gestualidade durante a festa do xirê, uma celebração significativa no candomblé. Este trabalho é fruto de uma pesquisa iniciada em 2014, que permanece em desenvolvimento até hoje e é realizada em várias etapas, como se fosse um livro aberto, envolvendo vários sujeitos performáticos em uma festa que pode ser privada ou pública. O estudo objetiva preservar a sabedoria, transmitir tradições e valores ancestrais, e explorar o papel dos corpos e suas expressões gestuais no xirê, procurando entender como essas manifestações reforçam a identidade cultural e espiritual dos praticantes.

A metodologia é de abordagem qualitativa com enfoque holístico, considerando-o adequado já que possibilita um estudo expandido que vai além de um campo do conhecimento, contemplando vários elementos que participam no ritual, como, também diferentes olhadas. Tendo em conta não apenas os aspectos religiosos, mas também as dimensões sociais, culturais e históricas. O xirê promove a identidade cultural dos praticantes e é uma forma de resistência e afirmação das heranças africanas no Brasil. É uma celebração rica e complexa, repleta de significados espirituais, culturais e sociais.

Este evento é uma homenagem aos orixás, divindades do panteão iorubá, e inclui uma série de rituais e performances que conectam os praticantes com suas raízes ancestrais e reforçam sua fé. Através de uma abordagem holística, como resultado ressaltamos as expressões dos corpos nos atos performáticos da festa apresentando as interpretações fotográficas. O propósito deste artigo é homenagear a cultura afrodescendente e enfatizar

as expressões dos corpos na festa do xirê através da criatividade visual manifestada com a fotografia, também, tendo em conta que é uma celebração essencial para a preservação e transmissão das tradições e valores do candomblé.

A festa do xirê é uma manifestação de fé, alegria e devoção, reunindo a comunidade e se faz para louvar a chegada das divindades na Terra. O desenvolvimento é complicado e complexo, já que estão envolvidos vários atores nos rituais que precisam ser feitos em distintas etapas antes, durante e depois. Em realidade, a festa do xirê se colocaria no durante, porém implica outros momentos que envolvem uma série de atos que fazem parte dos segredos e mistérios do candomblé.

Os corpos aqui são os protagonistas já que são os que manifestam os orixás através das danças que expressam características trazidas pela mitologia iorubá e as coreografias das divindades, acompanhadas dos toques de atabaques e cantigas sagradas, predominando no barracão (salão dedicado as festas) as cores que caracterizam os deuses africanos, através das vestimentas usadas pelos adeptos e pelas flores utilizadas também como oferenda votiva.

A coleta de dados foi realizada principalmente através da observação participante, onde os pesquisadores se inseriram nas comunidades de candomblé para observar de perto as práticas e expressões durante a festa do xirê. Além disso, entrevistas com praticantes e líderes religiosos foram conduzidas para obter uma compreensão mais profunda dos significados e simbolismos associados ao xirê.

Fotografias foram utilizadas como uma ferramenta complementar para capturar as expressões corporais durante o xirê. Essas imagens foram posteriormente analisadas para identificar

padrões de gestualidade e suas relações com os significados espirituais e culturais atribuídos pelos praticantes.

A ESTRUTURA DO RITUAL

Para entender completamente como se desenvolve uma festa de xirê, é essencial abordá-la como uma manifestação cultural e espiritual que se organiza de maneira holística, ou seja, como um todo interconectado onde cada elemento desempenha um papel crucial.

Xirê é um termo de origem iorubá que significa “brincar” ou “dançar”. O xirê é, portanto, uma forma de celebrar e invocar as energias dos orixás, permitindo a comunicação com o sagrado por meio de uma manifestação coletiva que combina música, dança e espiritualidade.

Incluimos as que consideramos as mais importantes referências sob o xirê, que são: Bastide (2001) um dos mais importantes pesquisadores das religiões afro-brasileiras, oferecendo uma análise detalhada dos rituais e práticas, incluindo o xirê; Prandi (2001) oferece uma visão abrangente sobre a mitologia dos orixás, incluindo as práticas litúrgicas e rituais como o xirê, explicando o significado e a função de cada orixá nas cerimônias; Santos (1997) uma autoridade no Candomblé, explora a importância de Exu e outras divindades dentro dos rituais, oferecendo contexto sobre o xirê; Moura (1994) discute as raízes africanas na música e dança, incluindo como o xirê se manifesta na cultura brasileira e sua importância dentro do sincretismo religioso; Verger (2002) um dos maiores estudiosos das tradições africanas e afro-brasileiras, oferece um estudo detalhado sobre os orixás, explicando o xirê no contexto das cerimônias religiosas.

Malpasso (2017) enquanto o xirê informa:

[...] em língua iorubá significa roda ou dança e sua função é de evocar e elogiar aos Orixás em base a uma ordem hierárquica, desenvolvendo-se em sentido anti-horário representando o retorno às origens. Portanto, a parte esquerda do corpo se mante em direção da cumeeira. Geralmente Exú é o primeiro a ser honrado e Oxalá é o último, somando um total de dezesseis divindades. (Malpasso, 2017, p. 69, tradução dos autores)

Malpasso e Galeffi (2020) abordam o xirê:

[...] como um dos acontecimentos culturais deste planeta, mediante uma reflexão e uma vivência que inclui diferentes campos do conhecimento, tendo em conta o elemento criativo, [...] observando as expressões do corpo através de uma visão estética e da complexidade relacionada com o componente psíquico. (Malpasso e Galeffi, 2020, p. 837)

Essas referências abrangem uma variedade de perspectivas acadêmicas e culturais sobre o xirê, fornecendo uma base sólida para entender seu significado e papel nas tradições afro-brasileiras. A abertura da festa de xirê, que é um dos momentos mais aguardados, inicia-se com os cânticos, conhecidos como “pontos”. Esses cânticos não são apenas simples melodias, mas sim invocações sagradas, cada uma carregando um significado profundo. Eles são entoados em uma sequência cuidadosamente determinada, que começa, na maioria das vezes, com Exú, o orixá mensageiro. Exú é crucial nesse contexto, pois é considerado o intermediário entre os seres humanos e os demais orixás, aquele que abre os caminhos e assegura que as comunicações espirituais sejam bem-sucedidas.

Esses cânticos são acompanhados pelo toque dos atabaques, instrumentos de percussão fundamentais nos rituais. Os atabaques,

que possuem diferentes tamanhos e timbres, são tocados de acordo com ritmos específicos, cada um destinado a invocar e agradar um determinado orixá. Assim, cada orixá possui seu próprio cântico, que é mais do que uma simples música; é um meio de canalizar sua presença e energia para o ambiente, permitindo que os participantes entrem em sintonia com o poder espiritual que ele representa.

Os toques e as danças que ocorrem durante o xirê são elementos que não apenas complementam os cânticos, mas que também têm um papel central na representação dos orixás. Cada orixá é associado a um ritmo específico (toque) e a um estilo de dança particular, que juntos narram as histórias e os mitos associados a eles. Os toques dos atabaques são cuidadosamente escolhidos e executados para ressoar com as energias dos orixás, criando uma atmosfera propícia para o seu culto.

As danças, por sua vez, são performances ritualísticas que vão além do simples movimento corporal. Elas são expressões simbólicas que imitam os gestos e as ações dos orixás conforme narrados nos mitos. Por exemplo, na dança dedicada a Xangô, podem ser manifestados movimentos que simulam os raios e trovões, refletindo seu domínio sobre o fogo e a justiça. Dançar para um orixá é, portanto, uma forma de reencenar e manter viva a sua história, permitindo que os praticantes experimentem e celebrem as qualidades divinas que cada orixá representa.

Segundo Santos (2005) a performance transcende a simples representação artística; é um ato que incorpora ancestralidade, espiritualidade, e a cultura viva dos corpos. A autora ainda diz em referência a performance, que é um espaço onde corpos e culturas se encontram, permitindo a expressão e a transmissão de saberes ancestrais através do movimento e da encenação.

Para Martins (1995) a performance é um ato de reinscrição cultural e resistência, uma prática que não apenas representa, mas reencena e reconfigura as experiências e memórias coletivas, especialmente as de comunidades negras. Ela destaca a importância da oralidade e dos corpos como elementos centrais na performance, onde a memória não é apenas preservada, mas também constantemente recriada e renegociada em cada ato performativo.

Para Schechner (2013), a performance é uma atividade humana fundamental que abrange uma vasta gama de comportamentos e práticas, desde rituais religiosos e eventos teatrais até atividades cotidianas como jogos, esportes, e até mesmo a vida social. Pode ser entendida como uma “restauração do comportamento” ou “comportamento restaurado”, onde as ações são repetidas, ensaiadas e moldadas em contextos específicos. Ele sugere que toda performance é, em certo sentido, uma reencenação de comportamentos pré-existentes, ainda que adaptados às circunstâncias do momento.

Enquanto a dança do orixá, o Babalorixá Toluaye do Ilé Axé Ijino Ilú Oróssi em Salvador-Bahia expressa o seguinte: “Orixá é criado tanto no altar quanto nos corpos dos adeptos. Assentamento é um espaço estático onde a divindade permanece de forma oculta e vem alimentado através das oferendas sagradas. Porém os corpos dos iniciados expressam a sua dinamicidade e dançando manifestam a presença do orixá que é o anfitrião da festa.” (informação verbal de Toluaye, 19/08/2024) A dança ocorre em círculo, geralmente em sentido anti-horário, um movimento que simboliza a conexão com a ancestralidade e com o ciclo contínuo da vida. Este círculo é mais do que uma simples formação; ele representa a eternidade e a unidade entre os participantes, os orixás e o universo.

Um dos aspectos mais fascinantes e profundamente espirituais do xirê é a manifestação dos orixás pelos “filhos-de-santo”, que são médiuns treinados e preparados através de longos processos de iniciação, entram em um estado de transe durante a cerimônia, permitindo que o orixá se manifeste fisicamente através deles, se fazendo presente no mundo material, oferecendo sua sabedoria, proteção e força espiritual.

Durante a manifestação, os filhos-de-santo não apenas canalizam a presença dos orixás, mas também assumem suas características, replicando seus movimentos, expressões e, por vezes, até mesmo a maneira de falar. É como se o orixá tomasse posse do corpo do médium, agindo através dele para interagir diretamente com os participantes do ritual. Este momento é visto como um dos pontos altos da cerimônia, pois através dele, os praticantes recebem conselhos, bênçãos e curas diretamente das entidades divinas.

As oferendas, que constituem uma parte essencial do xirê, são preparadas com uma devoção profunda. Cada orixá tem suas preferências específicas, e as oferendas são cuidadosamente escolhidas para agradar a eles. Por exemplo, Ogum, o orixá da guerra e dos caminhos, prefere feijão-preto e cerveja, alimentos que simbolizam sua força e energia. Oxum, a orixá das águas doces e do amor, prefere comidas doces e mel, que refletem sua natureza gentil e acolhedora.

Essas oferendas representam a gratidão dos praticantes pelos favores concedidos pelos orixás, além de serem uma maneira de manter o fluxo de energia positiva entre o mundo espiritual e o mundo material. A preparação desses alimentos é um ato sagrado, realizado com muito cuidado e atenção aos detalhes, pois cada ingrediente e cada passo no preparo têm importância ritualística.

A cerimônia geralmente termina com agradecimentos aos orixás, reconhecendo as bênçãos e a proteção recebidas. Este momento de agradecimento é seguido por uma refeição comunitária, onde os alimentos que foram preparados para as oferendas são compartilhados entre os presentes. Esta refeição não é apenas uma oportunidade para saciar a fome, mas sim um ato de fortalecimento dos laços comunitários, onde todos os presentes se unem em um gesto de solidariedade e partilha.

Em resumo, a festa do xirê é uma complexa e bela manifestação de fé e cultura, onde cada elemento — desde os cânticos, toques, danças, até as oferendas — se entrelaça para criar uma experiência espiritual profundamente significativa. É um momento de celebração, de conexão com o divino, e de fortalecimento dos laços que unem os participantes à sua comunidade e à sua ancestralidade.

Dentro da complexa estrutura do ritual de xirê, a figura do Babalorixá (pai-de-santo) ou Ialorixá (mãe-de-santo) desempenha um papel central e indispensável. Estes líderes espirituais são os guardiões do conhecimento ancestral e as autoridades máximas dentro do terreiro. Eles são responsáveis por guiar e supervisionar cada etapa do ritual, garantindo que todas as práticas sejam realizadas conforme a tradição.

O Babalorixá ou Ialorixá é também o mediador entre os orixás e os participantes, sendo capaz de interpretar as mensagens transmitidas pelos orixás durante as manifestações e fornecer orientações à comunidade. Antes de qualquer cerimônia, esses líderes realizam preparações especiais, como rezas e oferendas preliminares, que visam assegurar que o ambiente esteja espiritualmente equilibrado e favorável para a chegada dos orixás.

Durante o xirê, o Babalorixá ou Ialorixá pode conduzir cânticos, coordenar os atabaques e orientar os filhos-de-santo que

entrarão em transe, zelando para que a energia do ritual permaneça harmoniosa. Além disso, eles são os principais responsáveis por interpretar os sinais recebidos dos orixás, oferecendo conselhos e direções àqueles que buscam respostas para seus problemas ou desejos pessoais.

Outro aspecto importante do xirê é o uso de insígnias e paramentos sagrados, que são acessórios e vestimentas carregados de simbolismo e poder espiritual. Cada orixá possui seus próprios paramentos característicos, que incluem elementos como colares (fio-de-contas), braceletes, coroas, espadas e outros objetos que representam sua força e atributos. Esses paramentos não são apenas decorativos; eles são imbuídos de axé (energia espiritual) e são considerados extensões do próprio orixá.

Os filhos-de-santo, quando manifestados, vestem-se com as roupas e insígnias do orixá que estão representando, o que ajuda a canalizar a energia do orixá e facilita a sua manifestação. As cores, os materiais e os estilos das vestimentas são cuidadosamente selecionados para honrar as preferências e as características de cada orixá. Por exemplo, Ogum, associado ao ferro e à guerra, pode ser representado com roupas de cor azul ou vermelha e com uma espada de metal, enquanto Oxum, ligada às águas doces e à beleza, é comumente associada ao amarelo e ao ouro, sendo adornada com joias e espelhos.

No coração do xirê está o conceito de axé, que é a força vital, a energia sagrada que permeia todas as coisas. O axé é transmitido através de todos os elementos do ritual: desde os cânticos, toques, danças, até as oferendas e paramentos. Esta energia é o que sustenta a conexão entre o mundo material e o espiritual, e sua circulação adequada é fundamental para o sucesso do ritual.

Durante o xirê, o axé é constantemente reforçado e redistribuído. Quando os participantes dançam em círculo, essa forma geométrica facilita o fluxo contínuo de axé, criando um campo de energia que une todos os presentes. As oferendas alimentares, por sua vez, são uma forma de nutrir os orixás, devolvendo parte do axé que eles dispensaram em favor dos humanos.

Os rituais do Candomblé, incluindo o xirê, não são eventos isolados; eles fazem parte de um ciclo contínuo de práticas e celebrações que ocorrem ao longo do ano. Esse ciclo é marcado por diversas festividades, cada uma dedicada a diferentes orixás e momentos específicos. Cada ritual reforça e alimenta o axé do terreiro, criando um ciclo de renovação espiritual.

A continuidade desses rituais assegura a preservação das tradições e a manutenção da conexão com os ancestrais e os orixás. As gerações mais jovens são instruídas a participar e aprender desde cedo, garantindo que o conhecimento e as práticas sejam transmitidos e preservados ao longo do tempo. O xirê, como parte desse ciclo, é uma das formas mais poderosas de manter viva a fé e a cultura dos praticantes, sendo um elo entre o passado ancestral e o presente comunitário.

Além de sua função espiritual, o xirê desempenha um papel social vital dentro da comunidade. O terreiro não é apenas um espaço religioso; ele também serve como um centro comunitário, onde as pessoas se reúnem para celebrar, compartilhar experiências e apoiar umas às outras.

Portanto, o xirê não apenas conecta os participantes aos orixás e às suas energias, mas também atua como um espaço de resistência cultural e de afirmação identitária, onde a herança africana é celebrada e mantida viva.

ELEMENTOS RITUAIS ESSENCIAIS

Cada componente do ritual desempenha uma função específica e é meticulosamente organizado para garantir que a cerimônia não só seja realizada de maneira correta, mas que também cumpra seu propósito de estabelecer uma conexão profunda com os orixás. Entre os componentes mais vitais desse processo, destacam-se os atabaques, as vestimentas e adereços utilizados pelos participantes, e o conceito de axé. Cada um desses elementos contribui de forma única e essencial para a criação de um ambiente sagrado e para a eficácia do ritual como um todo.

Os atabaques, tambores sagrados e imprescindíveis nas cerimônias do Candomblé, são considerados o coração pulsante do ritual. Esses instrumentos de percussão são mais do que simples meios de produzir som; eles são vistos como veículos de poder espiritual, capazes de canalizar e manifestar as energias dos orixás. Cada atabaque é consagrado através de rituais específicos, sendo tratado com grande reverência, pois acredita-se que eles possuem axé, a energia vital que permeia todo o universo.

Existem três tipos principais de atabaques usados nos rituais: o rum, o rumpi e o lê. O rum, sendo o maior e mais grave, lidera os outros tambores, estabelecendo a base rítmica que guiará a cerimônia. O rumpi, de tamanho médio, e o lê, o menor e mais agudo, completam a trindade percussiva, cada um contribuindo com camadas adicionais de complexidade rítmica que enriquecem a performance musical do ritual.

O papel dos tocadores de atabaque, conhecidos como alabês ou ogãs, é de extrema importância e exige não apenas habilidade técnica, mas também um profundo entendimento espiritual. Esses músicos são escolhidos e treinados desde jovens, e sua função vai

muito além de simplesmente tocar ritmos. Eles são responsáveis por invocar as forças dos orixás através dos toques e por manter o equilíbrio energético do terreiro. Cada toque, cuidadosamente executado, está associado a um orixá específico e tem o poder de invocar a sua presença, favorecendo sua manifestação durante o ritual.

A habilidade dos alabês de canalizar e direcionar o axé através dos ritmos é crucial para a harmonia do ritual. Além disso, o ritmo dos atabaques influencia diretamente o comportamento dos participantes, especialmente dos filhos-de-santo, que dançam em sintonia com os ritmos tocados. Assim, os atabaques servem como a espinha dorsal da cerimônia, guiando tanto os orixás quanto os praticantes através da jornada espiritual que é o ritual.

As vestimentas e os adereços utilizados durante os rituais são de suma importância, representando uma expressão física da presença dos orixás. Cada detalhe nas roupas dos praticantes, desde as cores até os materiais utilizados, é cuidadosamente escolhido para refletir as características e preferências dos orixás. Esses trajes são mais do que meras roupas; são símbolos sagrados que ajudam a materializar a energia dos orixás no plano físico.

Os praticantes, especialmente os filhos-de-santo, vestem-se de acordo com o orixá que estão cultuando ou manifestando/incorporando. As cores, por exemplo, são um aspecto fundamental das vestimentas. Cada orixá tem cores que lhe são atribuídas e que simbolizam seus atributos e forças. Iemanjá, a orixá das águas, mãe de todos os orixás, é frequentemente representada com vestes em tons de azul e branco, cores que evocam o mar, a pureza e a tranquilidade. Essas cores não são escolhidas ao acaso; acredita-se que elas vibram em sintonia com a energia de Iemanjá, facilitando sua manifestação e fortalecendo a conexão com seus devotos.

Além das cores, os adereços e acessórios usados pelos participantes são igualmente carregados de significado. Cada orixá possui símbolos específicos que são representados por objetos como colares (fio-de-contas), pulseiras, coroas, espadas e outros itens. Por exemplo, Ogum, o orixá da guerra e da tecnologia, é frequentemente representado com uma espada, que simboliza sua força, coragem e habilidade em abrir caminhos. Oxum, por outro lado, a orixá do amor e da beleza, é adornada com joias douradas e um espelho, representando sua ligação com o ouro e a vaidade. Esses adereços não são apenas ornamentais; eles são imbuídos de axé e servem para atrair e sustentar a presença dos orixás durante a cerimônia.

A confecção dessas vestimentas e adereços é uma tarefa sagrada e é realizada com extremo cuidado e dedicação. Os materiais utilizados são escolhidos com base em suas propriedades espirituais e simbólicas, e o processo de criação é acompanhado de rituais que visam impregnar as roupas e acessórios com axé. O uso dessas vestimentas durante o ritual ajuda a criar um ambiente onde o espiritual e o físico se entrelaçam, permitindo que os orixás se manifestem de maneira mais plena e poderosa.

No centro de toda a prática religiosa do Candomblé está o conceito de axé, que é a energia que dá vida a todas as coisas, desde os seres humanos até os próprios orixás, e é o elemento essencial que sustenta a comunicação entre o mundo espiritual e o mundo material. Axé é uma energia dinâmica e pode ser acumulada, transmitida e redistribuída. Durante o ritual, todas as ações, desde os cânticos entoados pelos ogãs até os movimentos das danças dos filhos-de-santo, são concebidas para aumentar o axé presente no terreiro. Os atabaques, por exemplo, ao serem tocados, liberam axé que se espalha pelo ambiente, criando uma atmosfera carregada

de poder espiritual. Da mesma forma, as oferendas feitas aos orixás são carregadas de axé, que é oferecido em troca de proteção, bênçãos e orientação.

Os praticantes acreditam que manter um fluxo constante e equilibrado de axé é essencial não só para o sucesso do ritual, mas também para o bem-estar espiritual e físico da comunidade. Durante o xirê, a combinação de música, dança e oferendas cria um ciclo de axé que liga os participantes entre si e com os orixás. Esse ciclo não apenas fortalece a energia do ritual, mas também revitaliza todos os envolvidos, proporcionando cura, proteção e orientação.

O axé é também uma força que transcende o momento do ritual e permeia o cotidiano dos praticantes. Ele é a energia que sustenta a vida, e sua presença é cultivada em todas as áreas da existência, desde as relações interpessoais até as atividades diárias. Manter o axé positivo e forte é uma preocupação constante, e isso é refletido na maneira como os praticantes conduzem suas vidas, sempre buscando harmonia, respeito e reciprocidade.

A riqueza do ritual de Candomblé reside na interconexão entre todos os seus elementos. Nada no ritual é aleatório; cada componente, desde o toque dos atabaques até a cor das vestimentas, está cuidadosamente alinhado para criar uma experiência espiritual coesa e poderosa, trabalhando juntos para criar um ambiente onde o axé pode fluir livremente, facilitando a comunicação entre os humanos e os orixás.

Essa interconexão é o que torna o ritual uma experiência transformadora. Os atabaques não só guiam os movimentos dos dançarinos, mas também marcam o ritmo da energia espiritual no terreiro. As vestimentas e adereços, por sua vez, não apenas decoram os corpos dos participantes, mas também amplificam a

presença dos orixás, tornando-os mais acessíveis aos devotos. O axé, fluindo através de cada canto, toque e gesto, liga todos esses elementos, garantindo que o ritual seja mais do que uma simples série de ações, mas uma verdadeira celebração do sagrado.

Em última análise, o ritual é um microcosmo da visão de mundo do Candomblé, onde tudo está interligado e cada ação tem um impacto profundo no equilíbrio entre o mundo material e o espiritual. Os elementos do ritual, ao trabalharem em conjunto, criam um espaço sagrado onde os praticantes podem se conectar com seus orixás, renovar suas energias e fortalecer os laços comunitários, mantendo viva a tradição e a espiritualidade que têm sido passadas de geração em geração.

PERFORMANCE E EXPRESSÃO CORPORAL

O candomblé, uma religião afro-brasileira de extraordinária riqueza cultural, possui uma estrutura complexa e multifacetada que se desenvolveu ao longo de séculos a partir da mistura de diversas tradições africanas e influências de outras matrizes culturais. No cerne dessa religião estão os orixás, divindades que personificam elementos da natureza e aspectos da vida humana, como o amor, a guerra, a justiça, a fertilidade, entre outros.

Essas entidades sagradas são celebradas e invocadas através de rituais elaborados, onde a performance e a expressão corporal desempenham um papel central. As danças, os cânticos e as manifestações, longe de serem apenas atos simbólicos ou festivos, são manifestações que carregam profundas camadas de significados, funcionando como veículos de transmissão de saberes ancestrais e como expressões da devoção religiosa.

Enquanto o componente antropológico, por Banks e Ruby (2011) os corpos podem ser compreendidos como um recurso

somático e sensorial que atua de forma dinâmica e incorporada no espaço/tempo cultural. No entanto, é fundamental ampliar essa concepção, reconhecendo nos corpos humanos como um recurso biocultural essencial para a construção contínua e dinâmica do self, da personalidade e da identidade. Os corpos não são apenas um veículo passivo ou reflexo das influências culturais e biológicas; eles são ativos na criação e na expressão dessas dimensões.

Além disso, os corpos servem como meios vitais para a expressão criativa, manifestando-se em práticas artísticas, performances e outras formas de comunicação que transcendem o verbal. Ao mesmo tempo, eles estão envolvidos em práticas incorporadas habilidosas e cotidianas que, embora muitas vezes invisíveis, são fundamentais para a vida social.

Para entender plenamente essa complexidade, é necessário ultrapassar os limites tradicionais que separam o biológico do social, o natural do cultural. A teorização deve ser interdisciplinar e transdisciplinar, integrando perspectivas da biologia, antropologia, sociologia, psicologia, e estudos culturais, entre outros. Somente dessa forma é possível captar a riqueza dos corpos como pontos de convergência onde o biológico e o cultural se entrelaçam, criando uma plataforma para a formação de identidades, a experiência sensorial, e a agência criativa no mundo.

A dança no candomblé é uma das formas mais visíveis e poderosas de expressão corporal, sendo usada não apenas como meio de comunicação com o divino, mas também como uma maneira de encenar e preservar as histórias e mitos dos orixás. Cada orixá tem uma dança específica, que é cuidadosamente coreografada para refletir suas qualidades, personalidade e poder. Esses movimentos são carregados de simbolismo e estão intimamente ligados à identidade e à mitologia do orixá em questão. Por exemplo, a

dança de Ogum, o orixá guerreiro associado ao ferro e à batalha, é caracterizada por movimentos vigorosos e firmes, que evocam a força e a determinação necessárias para a guerra. Já a dança de Oxum, associada às águas doces e à fertilidade, é composta por gestos suaves e graciosos, que refletem a fluidez e a ternura de suas águas.

Além de servir como um meio de comunicação com os orixás, a dança no candomblé também desempenha um papel crucial na coesão social e na manutenção das tradições da comunidade. Ao participar dessas danças, os membros da comunidade não apenas expressam sua fé, mas também reafirmam sua identidade cultural e sua conexão com seus antepassados. Essas danças são, portanto, uma forma de resistência cultural, que preserva e reafirma as raízes africanas do candomblé em um contexto onde essas tradições foram historicamente marginalizadas e perseguidas.

Os cânticos, que acompanham as danças, são igualmente importantes na estrutura ritual do candomblé. Esses cânticos, conhecidos como orikis, são poesias orais que celebram e invocam os orixás, contando suas histórias, exaltando suas qualidades e pedindo suas bênçãos. O poder dos orikis reside não apenas em suas palavras, mas também na maneira como são cantados. A melodia, o ritmo e a entonação usados para cantar esses cânticos são cuidadosamente escolhidos para criar um ambiente propício à presença dos orixás. Ao entoar esses cânticos, os praticantes do candomblé não estão apenas transmitindo histórias antigas; eles estão atualizando essas histórias, tornando-as vivas e presentes no momento do ritual. Dessa forma, os cânticos servem tanto como um meio de preservação da memória coletiva quanto como uma forma de conexão espiritual.

A festa do xirê, exemplifica a centralidade da performance e

da expressão corporal nessa religião. Essa sequência de danças e cânticos, conhecida como roda de xirê, segue uma ordem que reflete a hierarquia e a cosmologia dos orixás, começando geralmente com Exu, o orixá mensageiro, e terminando com Oxalá, o orixá da criação e da paz.

Quando um iniciado dança para um orixá, ele não está apenas imitando os movimentos associados a essa divindade; ele está, de certa forma, manifestando/incorporando o orixá, permitindo que sua presença se manifeste no mundo material. Essa manifestação, conhecida como transe ou possessão, é um dos momentos mais sagrados do xirê, onde o iniciado se torna um veículo através do qual o orixá pode interagir diretamente com a comunidade. Esse estado de transe é cuidadosamente preparado através da dança e do canto, que criam as condições necessárias para que o orixá possa descer e se manifestar.

O estudo da gestualidade e das expressões corporais no xirê, iniciado em 2014 e ainda em desenvolvimento, busca compreender a profundidade e a complexidade dessas manifestações. Ao analisar os movimentos, os gestos e os ritmos observados durante a festa do xirê, este estudo pretende revelar como essas expressões corporais funcionam como uma linguagem simbólica, através da qual a sabedoria ancestral é preservada e transmitida. Além disso, o estudo busca entender como essas práticas rituais contribuem para a coesão social e a manutenção da identidade cultural das comunidades de candomblé, em um contexto onde essas tradições enfrentam constantes desafios e pressões externas.

A performance e a expressão corporal no candomblé não são, portanto, meros adornos estéticos ou manifestações superficiais de fé; elas são elementos centrais de uma religião que valoriza a conexão direta com o divino e a preservação da sabedoria ancestral. Através

da dança, do canto e da manifestação/incorporação, os praticantes do candomblé mantêm viva uma tradição que é ao mesmo tempo uma forma de resistência cultural e uma expressão profunda de espiritualidade. Cada gesto, cada movimento, cada palavra cantada é carregada de significado e funciona como um elo entre o presente e o passado, entre os vivos e os mortos, entre o mundo material e o espiritual. Dessa forma, a performance e a expressão corporal no candomblé não apenas enriquecem a experiência religiosa dos seus praticantes, mas também garantem que a chama da herança africana continue a brilhar nas futuras gerações.

A PRESERVAÇÃO DA TRADIÇÃO ORAL E O PAPEL DA PERFORMANCE NO CANDOMBLÉ

A continuidade do candomblé, como uma religião que se sustenta em grande parte pela tradição oral, depende da transmissão fiel de conhecimentos, práticas e mitologias de geração em geração. Nesse contexto, a performance – que abrange a dança, o canto e a manifestação/incorporação – desempenha um papel crucial como meio de preservação da memória coletiva e da identidade cultural. Diferente de muitas religiões que se apoiam em textos sagrados escritos, o candomblé mantém seus ensinamentos e histórias vivos através da oralidade e da corporeidade. Cada celebração, cada rito, é uma reencenação de mitos e narrativas que remontam a tempos imemoriais, estabelecendo uma conexão contínua entre o passado e o presente.

Os cânticos, ou orikis, são um exemplo poderoso dessa preservação oral. Esses cânticos, além de exaltar os orixás, também narram suas proezas, suas aventuras e suas lições, funcionando como verdadeiras “bibliotecas vivas” que armazenam e perpetuam a história sagrada do candomblé. Esse processo de transmissão oral é altamente detalhado e rigoroso, assegurando que a essência

dos cânticos seja mantida intacta ao longo do tempo. Assim, ao cantar um oriki, um praticante do candomblé não está apenas reproduzindo um conjunto de palavras, mas sim revivendo e reafirmando uma herança espiritual que é compartilhada por toda a comunidade.

Além dos cânticos, a dança também desempenha um papel fundamental na preservação da tradição oral. Através da dança, as histórias dos orixás são narradas de uma maneira visual e corporal, tornando-se acessíveis não apenas através da audição, mas também da observação. A dança é uma forma de comunicação que transcende a palavra falada, permitindo que as histórias sejam contadas através do movimento e da expressão física. Cada coreografia é uma narrativa em si, onde os passos e gestos dos dançarinos simbolizam eventos específicos das vidas dos orixás. Essa linguagem corporal é universal dentro do contexto do candomblé, sendo compreendida por todos os seus praticantes, independentemente de sua origem ou idade. Assim, a dança funciona como um meio de perpetuação da sabedoria ancestral, assegurando que as histórias e os ensinamentos dos orixás continuem a ser passados adiante.

O aspecto performático do candomblé também possui uma dimensão social e política significativa. Durante a escravidão no Brasil, o candomblé serviu como um importante meio de resistência cultural para os africanos escravizados e seus descendentes. Através dos rituais, das danças e dos cânticos, eles conseguiram manter vivas as suas tradições e identidades culturais, mesmo em um ambiente de opressão e tentativa de assimilação forçada. As celebrações do candomblé, como a festa do xirê, ofereciam um espaço onde as comunidades afro-brasileiras podiam se reunir, expressar sua espiritualidade e reafirmar sua ligação com suas raízes africanas. Esse papel de resistência cultural continua até os

dias de hoje, com o candomblé representando não apenas uma prática religiosa, mas também uma forma de afirmar a identidade negra no Brasil contemporâneo.

A festa do xirê, com suas danças e cânticos cuidadosamente coreografados e ensaiados, exemplifica como a performance no candomblé é uma forma de arte integrada que serve tanto a propósitos espirituais quanto sociais. O xirê é uma celebração onde a comunidade se reúne para compartilhar a presença dos orixás, reafirmando seus laços de fé e solidariedade. Cada etapa da celebração é marcada por rituais que são realizados com precisão e reverência, assegurando que a tradição seja mantida viva e que as futuras gerações compreendam e valorizem sua herança. O xirê é mais do que uma simples festividade; é uma encenação coletiva da cosmologia do candomblé, onde cada participante desempenha um papel na recriação do universo espiritual dos orixás.

Além do papel de preservação cultural, a performance no candomblé também é uma ferramenta de educação e formação espiritual. Através da participação nos rituais e nas danças, os iniciados aprendem sobre os orixás, suas características, suas histórias e seus ensinamentos. Esse aprendizado não é apenas teórico, mas profundamente experiencial, envolvendo todos os sentidos e emoções dos participantes. Ao dançar para um orixá, o iniciado não apenas aprende sobre ele, mas também vivencia sua presença e energia, internalizando o conhecimento de uma maneira que é ao mesmo tempo intelectual, emocional e espiritual.

O processo de aprendizagem no candomblé é, portanto, um processo de manifestação/incorporação no sentido mais literal da palavra. O iniciado manifesta/incorpora não apenas o conhecimento, mas também a presença dos orixás, tornando-se um veículo através do qual eles podem se manifestar no mundo.

Esse processo de manifestação/incorporação é fundamental para a experiência religiosa do candomblé, pois permite que o conhecimento seja transmitido de uma maneira viva e direta. Através da dança, do canto e do transe, os praticantes do candomblé não apenas aprendem sobre os orixás, mas também se conectam com eles de uma maneira profunda e pessoal.

A DIMENSÃO ESPIRITUAL DA PERFORMANCE NO CANDOMBLÉ

A dimensão espiritual da performance no candomblé é profunda e multifacetada. Não se trata apenas de uma encenação ou representação simbólica, mas de uma verdadeira interação com o sagrado. Quando um iniciado dança para um orixá ou entoa um cântico, ele está participando de um diálogo espiritual, onde os corpos e a voz se tornam instrumentos de comunicação com o divino. Essa comunicação é bidirecional: ao mesmo tempo em que os praticantes invocam os orixás através de suas danças e cânticos, os orixás respondem, manifestando-se através do transe, abençoando a comunidade e transmitindo suas mensagens.

O transe, em particular, é uma das experiências mais intensas e significativas no candomblé. Durante o transe, os iniciados são possuídos pelos orixás, que assumem o controle de seus corpos e se comunicam diretamente com a comunidade. Esse estado de possessão é considerado um dos momentos mais sagrados do ritual, pois é através dele que o orixá se faz presente no mundo material. O transe não é visto como uma perda de controle, mas como uma fusão entre o humano e o divino, onde o iniciado se torna um canal para a manifestação do orixá. Esse fenômeno é profundamente respeitado e reverenciado, sendo considerado uma das provas mais claras da presença dos orixás e da veracidade das tradições do candomblé.

A preparação para o transe é um processo complexo que envolve tanto o aprendizado das danças e cânticos quanto o desenvolvimento espiritual do iniciado. Os movimentos da dança, os ritmos dos cânticos e a própria atmosfera do ritual são cuidadosamente orquestrados para criar as condições ideais para que o transe ocorra. Esse estado de êxtase é visto como uma bênção, um sinal de que o orixá aceitou o convite para se manifestar e está disposto a compartilhar sua sabedoria e energia com a comunidade. A experiência do transe é única para cada iniciado, mas em todos os casos, ela é vista como uma forma de fortalecimento espiritual, tanto para o indivíduo quanto para a comunidade como um todo.

A CONTINUIDADE E A RELEVÂNCIA CONTEMPORÂNEA DO CANDOMBLÉ

No mundo contemporâneo, onde as tradições ancestrais enfrentam a ameaça da globalização e da modernidade, o candomblé continua a desempenhar um papel vital na preservação da identidade cultural afro-brasileira. Através de suas performances rituais, o candomblé não apenas mantém viva a memória dos antepassados, mas também oferece um espaço onde os afro-brasileiros podem celebrar e afirmar sua identidade em um contexto que muitas vezes é hostil à diferença cultural. A festa do xirê, e outras celebrações similares, funcionam como baluartes da resistência cultural, onde a comunidade se reúne para reafirmar seu compromisso com suas tradições e sua fé.

A relevância do candomblé na sociedade moderna também se manifesta em sua capacidade de adaptação e de diálogo com outras culturas e religiões. Apesar de suas raízes africanas profundas, o candomblé sempre foi uma religião aberta à mudança e à incorporação de novos elementos. Essa flexibilidade tem permitido que o candomblé continue a florescer em um ambiente cada vez

mais diversificado, onde diferentes culturas e religiões coexistem e interagem. Ao mesmo tempo, o candomblé tem mantido sua essência, preservando os princípios fundamentais que guiam suas práticas e sua visão de mundo.

A continuidade do candomblé, portanto, não é apenas uma questão de preservação cultural, mas também de relevância espiritual e social. Em um mundo que frequentemente valoriza o material sobre o espiritual e o individual sobre o comunitário, o candomblé oferece uma visão alternativa, onde o sagrado é parte integrante da vida cotidiana e onde a comunidade é a base da identidade e da experiência espiritual. Através de suas performances, o candomblé ensina a importância do respeito pelos antepassados, da conexão com a natureza e da celebração da diversidade cultural. Essas lições são tão relevantes hoje quanto eram há séculos, e garantem que o candomblé continue a ser uma fonte vital de sabedoria e inspiração para as futuras gerações.

Em conclusão, a performance e a expressão corporal no candomblé são mais do que simples rituais; elas são a própria essência dessa religião. Através da dança, do canto e do transe, o candomblé cria um espaço onde o sagrado e o profano se encontram, onde o passado e o presente se unem, e onde a comunidade pode experimentar diretamente a presença dos orixás. Essas performances não são apenas celebrações de fé, mas também formas de resistência cultural, preservação da memória coletiva e afirmação da identidade. Em cada movimento, em cada cântico, os praticantes do candomblé revivem e renovam sua herança ancestral, garantindo que ela continue a viver no coração de suas comunidades. Assim, a performance no candomblé não é apenas uma prática religiosa, mas uma manifestação de vida, uma celebração da continuidade e da conexão entre o humano e o divino.

O XIRÊ: UMA CELEBRAÇÃO ESPIRITUAL E CULTURAL EXPRESSANDO A GESTUALIDADE

O xirê é mais do que uma simples festa; é um ritual profundo e significativo que conecta os praticantes com suas raízes ancestrais e com os orixás, divindades que representam forças poderosas da natureza e aspectos essenciais da vida humana. Esse rito é um elemento central nas religiões de matriz africana, como o Candomblé, onde é celebrado com reverência e devoção. Durante o xirê, os orixás são invocados e homenageados através de uma série de cânticos, danças e oferendas que seguem uma estrutura específica e tradicional. Cada orixá é saudado em uma ordem determinada, refletindo a hierarquia e a importância de cada divindade dentro do panteão.

As músicas e danças desempenham um papel fundamental no xirê, atuando como um meio de comunicação sagrado entre os praticantes e os orixás. Os cânticos, entoados em iorubá ou outras línguas africanas, carregam palavras de louvor e pedidos de bênçãos, sendo acompanhados pelos toques dos atabaques, que marcam o ritmo das danças. Cada movimento, cada gesto realizado durante essas danças é carregado de profundo simbolismo, representando aspectos da personalidade, dos mitos e dos atributos dos orixás.

Por exemplo, os movimentos fluidos e graciosos associados a Oxum, a orixá das águas doces, do amor, da beleza e da fertilidade, traduzem a serenidade e a delicadeza dessa divindade, evocando o fluxo tranquilo dos rios e a suavidade da natureza feminina. Em contraste, os movimentos enérgicos e vigorosos de Ogum, o orixá da guerra, da metalurgia e dos caminhos, expressam a força, a coragem e a determinação, refletindo sua natureza combativa e seu papel como desbravador e protetor. Esses gestos não são apenas expressões artísticas, mas também formas de invocar e manifestar

a presença dos orixás, criando uma ponte entre o mundo material e o espiritual.

O xirê, portanto, não é apenas uma celebração, mas uma experiência espiritual e comunitária que reforça os laços entre os membros da comunidade, entre os vivos e seus ancestrais, e entre os humanos e as forças divinas que governam a natureza e a vida. Através deste ritual, os praticantes reafirmam sua fé, honram suas tradições e buscam orientação e proteção dos orixás, mantendo viva uma herança cultural rica e poderosa que atravessa gerações.

A gestualidade, ou seja, as expressões corporais e os movimentos realizados durante o xirê, constitui um elemento central e profundamente significativo no estudo das práticas religiosas do Candomblé. No contexto desta religião de matriz africana, o corpo vai além de ser um simples meio de expressão individual; ele se transforma em um poderoso veículo de comunicação com o sagrado. Cada gesto, cada movimento realizado durante o xirê é carregado de um propósito específico e de um significado ancestral, que são cuidadosamente preservados e transmitidos de geração em geração.

O xirê é uma cerimônia ritualística onde os praticantes do Candomblé utilizam seus corpos para expressar devoção, respeito e reverência aos orixás. Este processo não só reforça a conexão espiritual com essas divindades, mas também reafirma a identidade cultural dos participantes. As danças e os movimentos coreografados executados durante o xirê servem como uma forma de linguagem corporal ritualística, através da qual os praticantes se conectam não apenas com os orixás, mas também com sua comunidade e suas raízes ancestrais.

Cada movimento não é apenas uma representação simbólica dos orixás; é, na verdade, uma forma de incorporar e canalizar suas

energias e atributos, estabelecendo um elo dinâmico entre o corpo físico e o mundo espiritual.

A análise das expressões corporais realizadas durante o xirê revela uma interação complexa e profunda entre o corpo, o sagrado e a comunidade. Os movimentos que compõem o xirê não são meramente arbitrários; eles seguem uma coreografia altamente estruturada e simbólica, que reflete as tradições, mitologias e valores dos povos africanos trazidos ao Brasil durante a diáspora. Essas danças e gestos foram preservados e adaptados ao longo dos séculos, resistindo às tentativas de erradicação cultural e mantendo vivas as tradições espirituais e culturais em um contexto histórico marcado pela opressão e marginalização.

Além de seu significado espiritual e religioso, as expressões corporais no xirê também desempenham um papel crucial na preservação da memória cultural e na resistência identitária. Em um ambiente de resistência, essas práticas corporais não só mantêm viva a conexão com os antepassados e com os orixás, mas também servem como um ato de afirmação da própria identidade africana e afro-brasileira. Ao dançar e executar os movimentos sagrados do xirê, os praticantes do Candomblé estão, simultaneamente, preservando suas tradições ancestrais e resistindo à assimilação cultural forçada, reivindicando espaço para sua própria identidade dentro de uma sociedade que historicamente tentou silenciar essas vozes.

Portanto, a gestualidade no xirê vai muito além de ser uma simples performance estética; ela é uma manifestação multifacetada da espiritualidade, da cultura e da resistência. Cada movimento, cada gesto carrega consigo camadas de significados que conectam o praticante ao divino, ao ancestral e ao coletivo. Essa dança ritualística se torna, então, uma poderosa ferramenta de conexão,

preservação e resistência, garantindo que as tradições e valores do Candomblé continuem a ser transmitidos e celebrados através das gerações.

O CORPO COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO CULTURAL

No contexto do Candomblé, o corpo é mais do que um mero meio de expressão; ele é um instrumento fundamental de resistência e preservação cultural. Essa visão se materializa de forma intensa durante o xirê, onde as danças, gestos e movimentos realizados pelos praticantes não só afirmam sua identidade, mas também estabelecem uma conexão profunda e intrínseca com as tradições africanas de seus antepassados. Cada movimento corporal durante o xirê carrega em si uma história, um legado ancestral que é invocado e celebrado, desafiando as tentativas históricas de marginalização e perseguição às religiões afro-brasileiras.

Historicamente, as religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, foram alvo de severas repressões, preconceitos e estigmatizações por parte de setores da sociedade brasileira, especialmente durante os períodos colonial e pós-colonial. Essas religiões foram forçadas a praticar seus ritos e cerimônias em segredo, sob a constante ameaça de perseguição policial e religiosa. Nesse cenário, os corpos dos praticantes se tornaram um espaço de resistência silenciosa, onde, mesmo diante da opressão, as tradições foram mantidas vivas através das danças, dos cânticos e dos rituais como o xirê. O corpo, então, transcende sua função física para se tornar um símbolo de resiliência, memória e resistência cultural.

O xirê, portanto, vai muito além de uma simples celebração religiosa; ele se configura como um verdadeiro ato de resistência cultural. Ao dançar e cantar durante o xirê, os praticantes do Candomblé estão fazendo muito mais do que participar de um

ritual espiritual; eles estão reafirmando sua identidade étnica e cultural, celebrando sua herança africana e resistindo às diversas tentativas históricas de apagamento cultural. O corpo, nesse contexto, é mobilizado como uma poderosa ferramenta para preservar, transmitir e perpetuar essas tradições. Cada passo de dança, cada gesto realizado no xirê é uma forma de resistência contra a invisibilização, reafirmando a presença e a força da cultura africana no Brasil.

A resistência cultural expressa no xirê se manifesta de diversas maneiras, sendo a mais evidente delas a manutenção rigorosa das tradições transmitidas ao longo das gerações. As músicas, as danças, os cânticos e os rituais que compõem o xirê são parte de um patrimônio cultural imaterial que resiste ao tempo e às adversidades. Esses elementos são cuidadosamente ensinados e passados de uma geração a outra, funcionando como uma espécie de corrente que conecta o passado ao presente, garantindo que a memória dos antepassados seja honrada e que as tradições africanas continuem a prosperar em solo brasileiro.

Além de servir como um meio de preservação cultural, o xirê desempenha um papel crucial na educação das novas gerações. Através da participação nos rituais, os jovens praticantes do Candomblé são introduzidos a um rico universo simbólico e cultural que os conecta diretamente à sua herança africana. O xirê, com suas músicas, danças e histórias, funciona como uma verdadeira escola de ancestralidade, onde o conhecimento sobre os orixás, as mitologias, os valores e as práticas religiosas é transmitido de maneira viva e experiencial. Esse processo educativo é essencial para garantir que as tradições culturais sejam não apenas preservadas, mas também renovadas e adaptadas às realidades contemporâneas, assegurando sua continuidade para o futuro.

Portanto, o xirê é um espaço multifacetado onde a espiritualidade, a cultura e a resistência se encontram e se entrelaçam. Ele é um testemunho da força e da resiliência dos povos de matriz africana no Brasil, que, apesar de séculos de opressão, conseguiram manter vivas suas tradições e sua identidade cultural. Através do xirê, o corpo torna-se um canal de comunicação entre o presente e o passado, entre o humano e o divino, garantindo que a memória e a herança cultural dos antepassados africanos continuem a pulsar vibrante e poderosa nas gerações atuais e futuras.

ANÁLISE FOTOGRÁFICA DAS EXPRESSÕES CORPORAIS

A fotografia, ao ser utilizada como ferramenta de análise das expressões corporais durante o xirê, se transforma em um meio poderoso de captar e compreender a complexidade dos gestos e movimentos que caracterizam essa prática ritualística. Através das imagens capturadas durante as celebrações, é possível realizar uma análise detalhada, que vai além da simples observação superficial, permitindo uma exploração profunda dos padrões de gestualidade que emergem durante o xirê.

O fotógrafo desempenha um papel crucial como observador e intérprete. Eles devem ser sensíveis ao ritmo e à coreografia da performance para capturar imagens que reflitam a narrativa e a estética do evento. Isso exige uma compreensão profunda do que está sendo encenado, além de habilidades técnicas para lidar com as condições variáveis de iluminação e movimento. Ela oferece ao público a oportunidade de revisitar e reinterpretar a performance através de uma nova lente, preservando a memória do evento e, ao mesmo tempo, criando uma nova obra baseada na original. Essas fotografias revelam não apenas a coreografia dos movimentos, mas também as camadas de significados espirituais, culturais

e emocionais que estão intrinsecamente ligados a cada gesto executado pelos praticantes. Em suma a fotografia da performance é tanto um registro documental quanto uma recriação artística da experiência performativa, servindo como uma ponte entre o efêmero e o permanente, entre o evento ao vivo e sua representação visual.

As imagens registradas nas celebrações do xirê trazem à tona uma rica diversidade de expressões corporais, que variam de acordo com o orixá homenageado, a fase específica do ritual e o papel desempenhado pelo praticante dentro da cerimônia.

Cada orixá possui características, histórias e atributos próprios, que são refletidos de maneira única nas danças e gestos realizados em sua honra. Por exemplo, os movimentos associados a Ogum, o orixá da guerra e da tecnologia, tendem a ser vigorosos e decididos, simbolizando a força e a determinação. Já os gestos dedicados a Oxum, a orixá das águas doces e da fertilidade, são mais suaves e graciosos, evocando a beleza e a doçura.

As fotografias, ao capturar esses momentos, não só documentam a intensidade e a devoção dos praticantes, mas também proporcionam um meio visual de analisar como o corpo é mobilizado para expressar um espectro amplo de emoções, espiritualidade e identidade cultural.

A continuação, consideramos pertinente incluir algumas fotos do Xirê produzidas por Alessandro Malpasso, na Festa do Akarà no Ilé Axé Ilú Ijino Oróssi, terreiro de candomblé fundado em Salvador pelo Babalorixá Toluaye, do que Malpasso é filho e fotografo oficial. Especificamente apresentamos as figuras 1, 2, 3 e 4 dos Orixás (em sentido horário) Xangó, Iemanjá, Obá e Airá, produzidas por Alessandro Malpasso.

Figuras 1, 2, 3 e 4.





Fonte: Produção de Malpasso, 2023.

Xangô é representado como o orixá da justiça, do trovão e do fogo, sendo associado a um rei poderoso, justo e temido. Seu símbolo é o machado de duas lâminas (oxé), que representa a dualidade da justiça e a capacidade de cortar em ambos os lados. Outros símbolos incluem o trovão e as pedras, que remetem ao seu poder destrutivo e justiceiro. Cores como o vermelho e o branco estão associadas a Xangô, refletindo sua força e poder espiritual. Xangô é venerado como o grande juiz e executor da justiça divina. No campo semiótico, ele representa a força moral, a retidão e o poder régio. Suas histórias e mitos reforçam a importância da ética e da responsabilidade no exercício do poder.

Iemanjá é a orixá das águas salgadas, mãe de muitos outros orixás e protetora dos lares, das famílias e dos pescadores. Comumente representada como uma mulher majestosa vestida em azul ou branco, cores que evocam o mar e a pureza, seus símbolos incluem o espelho, o pente e as conchas, que estão ligados à feminilidade, à beleza e à profundidade emocional. Iemanjá simboliza a maternidade, a fertilidade e a proteção. Na semiótica, ela é vista como um arquétipo da mãe, aquele que nutre e cuida. Seu domínio sobre o mar também a relaciona com o inconsciente, as emoções profundas e a transformação.

Obá é uma guerreira e orixá das águas revoltas, conhecida por sua força, coragem e pelo papel como esposa de Xangô. Representada geralmente com um turbante que cobre uma orelha, símbolo de sua história com Xangô, seus símbolos incluem a espada e o escudo, que destacam sua natureza guerreira. Suas cores são o vermelho e o branco, refletindo sua associação tanto com o amor quanto com a guerra. Obá representa a luta pela dignidade e o empoderamento feminino. Na semiótica, ela é um símbolo da resistência e da luta por justiça, especialmente no contexto

das relações afetivas e sociais. Sua história ressalta temas como o sacrifício, a lealdade e a força interior.

Airá é um orixá associado ao vento, ao fogo e à justiça, com fortes ligações a Xangô, embora possua características próprias. Geralmente representado com as mesmas cores de Xangô (branco e vermelho). Seus símbolos podem incluir elementos como o raio, refletindo sua conexão com as forças da natureza. Airá simboliza a força transformadora do vento e do fogo, elementos que purificam e renovam. Na semiótica, ele pode ser visto como uma força intermediária, que medita entre o céu e a terra, trazendo tanto a destruição quanto a renovação. Ele reflete aspectos de mudança, purificação e justiça. Airá representa a justiça, mas sob uma ótica de equilíbrio e pacificação. Sua veneração é um lembrete da necessidade de ponderação e serenidade, mesmo diante de situações que requerem força e poder.

Cada um deles carrega significados profundos relacionados ao equilíbrio das forças da natureza e da sociedade, funcionando como arquétipos que guiam e inspiram os adeptos dessas religiões. A interação entre eles também pode ser vista como uma metáfora para as dinâmicas de poder, amor e justiça nas relações humanas e no universo.

A análise das fotografias também destaca a importância do contexto social e cultural na formação e manifestação das expressões corporais durante o xirê. Cada gesto e movimento executado pelos praticantes está impregnado de significados que são moldados por uma série de fatores, incluindo a história pessoal de cada indivíduo, sua posição dentro da hierarquia da comunidade e as tradições culturais transmitidas ao longo das gerações. As fotografias, ao congelar esses momentos em imagens fixas, permitem aos pesquisadores desmembrar e estudar como essas

variáveis interagem e influenciam a gestualidade dos praticantes. Por exemplo, a postura e a intensidade de um movimento podem variar dependendo da experiência e do status do praticante dentro da comunidade, com iniciados mais experientes frequentemente demonstrando uma gestualidade mais elaborada e segura. Além disso, as fotografias capturam como o ambiente ao redor—seja o espaço sagrado do terreiro, a presença de outros membros da comunidade, ou até mesmo os elementos decorativos—contribui para moldar a forma como os gestos são executados e percebidos.

Essas expressões corporais capturadas pelas fotografias vão além da simples comunicação individual; elas refletem e reafirmam a identidade coletiva da comunidade que pratica o Candomblé. O xirê, como um espaço de expressão cultural e espiritual, torna-se um palco onde as identidades individuais e coletivas são performadas e reforçadas. As fotografias, ao documentar essas expressões, servem como um registro visual dessa resistência e dessa reafirmação identitária.

Além disso, a fotografia oferece uma perspectiva única sobre a comunicação não verbal no xirê. Ao estudar essas imagens, os pesquisadores podem identificar padrões recorrentes, variações sutis e até mesmo inovações na gestualidade que podem não ser imediatamente visíveis durante a observação ao vivo. Essa análise detalhada permite uma compreensão mais profunda de como o corpo se torna um veículo de significados complexos, expressando não apenas a devoção individual, mas também as narrativas coletivas que ligam o presente ao passado, o individual ao comunitário, o humano ao divino.

Portanto, a fotografia não é apenas um meio de registrar o xirê; ela é uma ferramenta crucial para desvendar as camadas de significados que permeiam essa prática. Através das imagens,

podemos vislumbrar como as expressões corporais no xirê são moldadas por uma miríade de fatores e como elas, por sua vez, contribuem para a manutenção e transmissão das tradições culturais e espirituais do Candomblé. Essas fotografias, ao capturar a essência dos gestos e movimentos dos praticantes, oferecem uma janela para a complexa dinâmica entre corpo, cultura e espiritualidade, revelando o xirê como um espaço vibrante de expressão e resistência cultural.

CONCLUSÃO

A festa do xirê é uma celebração de notável riqueza e complexidade, que transcende a simples prática religiosa para se constituir em um espaço multifacetado onde valores e tradições ancestrais são cuidadosamente preservados e transmitidos de geração em geração. O xirê, dentro do contexto do Candomblé, assume um papel fundamental na manutenção da identidade cultural dos praticantes, funcionando como uma verdadeira escola de saberes ancestrais e como um espaço de resistência frente às pressões externas que historicamente tentaram suprimir essas expressões culturais.

Através do estudo das expressões corporais durante o xirê, foi possível desvendar como o corpo dos praticantes se transforma em um veículo poderoso de expressão não só da espiritualidade, mas também da identidade cultural. Cada gesto, cada movimento realizado no xirê é carregado de significado, funcionando como um código corporal que comunica, preserva e perpetua os valores e as tradições herdadas dos ancestrais africanos. Esses movimentos não são executados de forma aleatória; ao contrário, eles seguem uma coreografia ancestral que foi cuidadosamente transmitida ao longo dos séculos, refletindo a continuidade e a resiliência das tradições

afro-brasileiras.

Este estudo, iniciado em 2014 e ainda em curso, oferece uma visão profunda e abrangente sobre a importância do xirê no contexto do Candomblé e na preservação das tradições africanas no Brasil. A análise detalhada das gestualidades e das expressões corporais durante as celebrações do xirê revelou uma rica tapeçaria de significados e simbolismos que vão além da simples estética do movimento. Cada gesto, cada dança, cada expressão corporal é uma manifestação viva da cosmovisão africana, traduzindo em termos corporais as narrativas, os mitos e os valores que sustentam a prática do Candomblé. Esses movimentos expressam não apenas a devoção aos orixás, mas também a profunda ligação dos praticantes com suas raízes culturais e a reafirmação de sua identidade em um contexto social muitas vezes hostil.

Em um contexto histórico onde as religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, foram alvo de perseguição e marginalização, o xirê se destaca como uma forma de resistência cultural. Através dele, os praticantes não apenas celebram sua fé, mas também resistem ativamente às tentativas de apagamento cultural impostas por uma sociedade que, durante séculos, tentou suprimir suas expressões religiosas e culturais. O corpo, nesse cenário, assume uma função central, tornando-se uma ferramenta poderosa para a preservação e transmissão dessas tradições ancestrais. Ao dançar e executar os gestos do xirê, os praticantes do Candomblé estão não só participando de um ritual espiritual, mas também reafirmando sua identidade cultural, resistindo à homogeneização cultural e garantindo que suas tradições continuem vivas.

A pesquisa em torno do xirê revelou também que esse ritual é muito mais do que uma celebração religiosa: ele é uma afirmação da identidade cultural dos praticantes do Candomblé e um símbolo

de resistência frente à opressão cultural ocidental. Através do xirê, as comunidades afro-brasileiras reafirmam sua conexão com a herança africana, ao mesmo tempo em que criam e recriam suas identidades em um espaço que é, ao mesmo tempo, sagrado e culturalmente significativo. O corpo, nesse contexto, não é apenas um meio de expressão, mas uma ferramenta fundamental para a continuidade e a vivência das tradições.

As expressões corporais, cuidadosamente preservadas e transmitidas, garantem que os ensinamentos e os valores ancestrais não apenas sobrevivam, mas prosperem, sendo celebrados e vividos por novas gerações. O xirê, portanto, é mais do que uma dança ou um rito; ele é um ato de resistência, uma celebração da herança africana e uma promessa de que essas tradições continuarão a ser parte vibrante da identidade cultural brasileira. Em conclusão, o xirê não apenas celebra o sagrado, mas também garante a continuidade de uma rica tradição cultural, oferecendo às futuras gerações não apenas um legado, mas uma identidade viva e em constante renovação.

REFERÊNCIAS

BANKS, Marcus; RUBY, Jay. **Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MALPASSO, Alessandro. **El trance en el Xirê: expresividades del cuerpo mediante un proceso creativo**. Tesis de doctorado en régimen de cotutela defendida en la Facultad de Educación de la Universidade Federal da Bahia (UFBA, et al.). Salvador-Bahia-Brasil. 2017.

MALPASSO, Alessandro; GALEFFI, Dante Augusto. Xirê: Um Olhar Estético. In: **Transciclopédia em difusão do conhecimento**, ed.23. Salvador/Bahia: Quarteto, 2020, v.1, p. 837 - 857.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras: Uma Reflexão sobre o Performático nas Tradições Orais e Populares Afro-Brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

MOURA, Roberto. **Tambores de Minas**. São Paulo: EdUSP, 1994.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos (Mestre Didi). **Orixá Exu: Fundamentação do Culto de Exu na África e na Diáspora**. Salvador: Editora Corrupio, 1997.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **A Poética dos Orixás na Dança: Corpo, Movimento e Ancestralidade**. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. 3rd edition. New York: Routledge, 2013.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 2002.

TEM FESTA NO TERREIRO: REFLEXÕES SOBRE PRÁTICAS FESTIVAS EM UM TERREIRO AMAZÔNICO

Antônio Lago da Silva Júnior

Adan Renê Pereira da Silva

INTRODUÇÃO

O capítulo de livro aqui apresentado é fruto de reflexões do Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) 2024-2025 denominado “*Ylê asé obá amacú: A Pedagogia das Encruzilhadas e as construções de saberes em um terreiro amazônico*”, realizado por mim e por meu orientador, na ordem em que aparecem como autoria deste capítulo. A pesquisa, que foi aprovada no âmbito da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), somente está podendo ser realizada por meio do recebimento de bolsa mensal, razão pela qual agradecemos a UFAM pela possibilidade de pesquisar com este incentivo em pecúnia. Somos igualmente gratos ao Curso de Pedagogia pelo compromisso social com a pesquisa científica, retirando os graduandos e as graduandas apenas do universo escolar, levando-os a perceberem a existência e se interessarem pelos demais espaços de produção do conhecimento, como o é o terreiro, onde a socialização humana acontece de modo inclusivo, valorizando, desde cedo, os saberes das crianças, como será demonstrado ao longo das linhas do capítulo. Entendemos que as pedagogias de terreiro são fundamentais para quebrar o eurocentrismo ainda muito presente na Academia, além de ser instrumento de combate às práticas de racismo religioso, termo que preferimos à tradicional “intolerância religiosa”, por visualizarmos que existe uma camada adicional ao vilipêndio dos saberes religiosos afrodiaspóricos - o racismo - por serem ligados à África e ao povo negro que de lá veio escravizado para o Brasil, incluindo a Amazônia, o que, por conta também do racismo, foi escamoteado no país.

Nas palavras de Nogueira (2020, p. 36), “a verdade é que o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu de uma democracia

religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade têm como origem o colonialismo”. E prossegue: “Desde a invasão pelos portugueses, a religião cristã foi usada como forma de conquista, dominação e doutrinação, sendo a base dos projetos políticos de colonizadores”.

De acordo com os princípios das leis nacionais como a Constituição Federal de 1988, no Brasil, possuímos um extenso território laico; em tese, devendo ser livre de intolerâncias religiosas e do racismo religioso. A Constituição aborda, no § 5º, inciso VI, que “É inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias” (Brasil, 1988).

As festas são espaços educativos não formais. Acerca disso, Brandão (1985, p. 9) acredita que “não há uma forma única nem um único modelo de educação; a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor; o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante”.

Nos centros de religiões de matriz africana, os ensinamentos são frequentes no cotidiano dos fiéis. Aprende-se o respeito aos mais velhos da casa, a seguir rotinas da religião, reconhecer histórias e suas ancestralidades, o resgate de princípios e valores que atualmente são apagados. Deste jeito, traz-se a construção de uma identidade do ser social, é uma religião que envolve o coletivo e a presença. Cada frequentador tem um papel determinado pelo babalorixá (pai de santo) ou yalorixá (mãe de santo) da casa. Para aprender sobre as tradições, é necessário fazer-se presente. Os saberes e as oralidades não estão estampados em quaisquer

lugares que pessoas podem ter acesso; os segredos estão com os sacerdotes da casa. Somente por meio do contato e do aprender a fazer “olhando” que se pratica a religião.

Trazer à tona a pedagogia de um terreiro local é primordial para que se fortaleça o movimento antirracista em uma sociedade racista, bem como desconstruir estereótipos que majoritariamente foram implantados por paradigmas de religiões judaico-cristãs. Exemplo claro de influência de grande preconceito com as religiões de matriz afro são as bancadas políticas de direita que usam o nome de sua fé para diminuir a do próximo com o objetivo de ter aclamadores e aplausos, pois sabemos que vivemos num país que foi colonizado pelo branco.

Uma das motivações (pessoal) da presente pesquisa é o fato de o acadêmico ser um fiel da religião de matriz africana e também filho de santo (e biológico) do babalorixá da casa *Ylê asé obá amacú*. Cresci vivenciando todas as histórias e os saberes dentro desse terreiro. Já possuo permissão espiritual e pessoal do pai de santo da casa. Enquanto questão norteadora, pergunta-se: o que ensina a festa dos *erês* e *ibejis* na pedagogia do terreiro?

Desta forma, intuindo-se responder ao questionamento, o objetivo deste capítulo é compreender, por meio de uma festa autoetnografada, que saberes são produzidos neste espaço de convivência e de produção de pedagogias afrocentradas.

Socialmente, entende-se as pedagogias do terreiro enquanto instrumento poderoso de transmissão de uma educação antirracista, podendo mesmo ser utilizada dentro de um ensino escolar mais plural, laico e inclusivo em favor dos fiéis das religiões de matriz africana, desempenhando um papel vital para a promoção de uma educação antirracista e de afirmação de uma identidade cultural afro-brasileira positiva.

Cientificamente, é importante uma aproximação entre a academia e as populações minorizadas do Amazonas, pois é sabido que o estado tem populações de terreiro que trazem modos próprios de professar a fé, contudo, o racismo religioso e o preconceito seguem fomentando medo nestas pessoas, ao terem seus locais de culto depredados e seus saberes lidos como demoníacos, algo que faz parte do conjunto de crenças judaico-cristãs, não sendo da alçada dos povos tradicionais de terreiro.

Do ponto de vista metodológico, foi adotada a autoetnografia, por endossar o cruzamento entre biografia e os métodos próprios da etnografia. A autoetnografia é, para Paiva (2019), um modelo interpretativista e qualitativo de produção de conhecimento, construído em saberes subjetiva e socialmente elencados, reconhecendo a realidade interligada ao sujeito que pesquisa. Ainda para Paiva (2019), a autoetnografia une o clássico método etnográfico com a observação participante, contudo, com uma divisão de seções distintas daquelas esperadas em trabalhos acadêmicos tradicionais. Neste diapasão, para Maia e Batista (2020), a autorreflexão é um elemento fundante no estudo de grupos sociais em que aquele/a que pesquisa faz parte de seu próprio objeto e universo de pesquisa. Ressalte-se que a pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal do Amazonas e possui Termo de Anuência assinado pelo babalorixá da casa investigada. Também foi pedida autorização dos frequentadores e das frequentadoras para que as fotografias usadas aqui fizessem parte do acervo deste capítulo de livro.

Seguindo Maia e Batista (2020), Diversi e Moreira (2021) explicam que a autoetnografia procura por uma forma de ser e escrever que critica, sem maiores rodeios, as estruturas de poder que moldam e conservam os sistemas de opressão. Busca-se, com

a autoetnografia, um modelo alternativo de escrita que exponha as quebras e as fendas de nossa existência em tempos neocoloniais. Assim, por meio da vivência no terreiro citado, o pesquisador participou de uma das festas de maior participação popular do espaço, a festa dos *erês* e *ibejis*, cujos maiores detalhes serão apresentados na discussão dos resultados.

A hipótese que guia a escrita é de que aprofundar o pensamento nas celebrações de terreiro fomenta a construção de conhecimentos antirracistas e traz à tona a igualdade entre religiões, a descoberta da alteridade, percebendo que as crenças são diferentes e não superiores entre si, apostando em um projeto de desconstrução do que foi plantado pelo colonialismo.

O capítulo está estruturado da seguinte maneira: seguido desta Introdução, duas seções do referencial teórico trabalhado (Batuques: a chegada da religião africana na Amazônia e Religiosidades afrodiaspóricas: uma breve revisão de literatura), a apresentação dos resultados e as considerações finais. Finaliza-se o debate com as referências utilizadas.

BATUQUES: A CHEGADA DAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS NA AMAZÔNIA

O trabalho aqui apresentado utilizou o referencial teórico dos Estudos Culturais, por entender que eles abrem caminho para construir rupturas com o paradigma colonial vigente até os dias atuais, retroalimentando o racismo fomentado por séculos de colonialismo judaico-cristão. A ideia é, com este referencial, trabalhar o que ele possui de melhor: formar uma cultura que contemple as diferenças, nutrida pelo respeito, como ensinam Macedo, Maia e Santos (2019).

Para Schweickardt (2002, p. 8), “O estudo da vida religiosa nos conduz na questão de uma racionalidade que precisamos

categorizar para termos pistas de abarcar o fenômeno da magia, religião e da racionalização”. E prossegue: “O estudo da religião é central na compreensão da cultura e da sociedade moderna”.

No clássico estudo de Eduardo Galvão (1955, p. 90-91), “Santos e Visagens”, o autor já percebia a influência africana na visão religiosa de Itá, cidade objeto de sua investigação. Segundo ele: “Algumas crenças derivam de tradições europeias conservadas ou transmitidas pelos colonos dos primórdios do povoamento ou mesmo por imigrantes recentes, outras trazidas pelos escravos africanos e, finalmente, muitas que se atribuem ao ancestral ameríndio [...]”. Ou seja, desde este estudo considerado um dos pioneiros sobre a vida religiosa amazônica, negros com seus saberes já produziam pedagogias em formas de curar e de crer.

Com isso, pode-se notar como essas influências se entrelaçam e moldam a identidade cultural e religiosa das comunidades de matriz africana. A interculturalidade de crenças e práticas transmite não apenas a resistência dos africanos, mas também a capacidade de adaptação dentro do contexto brasileiro.

Trazendo isso para a Amazônia, Tenório (2023) reconstrói indícios da chegada da presença negra africana por volta de 1906 e 1911. Por numericamente não serem tão expressivas, passavam despercebidas, até que, posteriormente, em 1912, os números de notícias com teores afroreligiosos cresceram.

Prosseguindo com a fala de Tenório:

Batuques, tambores, barulhos, algazarras, gambás. Essa eram as palavras atreladas aos cultos de matriz africana, que no periódico [Jornal do Comércio], conforme já mencionado, eram chamadas de “pajelança”. “Tambores e Gambás”, como elementos religiosos presentes nos cultos de matriz africana, foram a causa de prisão de treze pessoas no bairro de Educandos, em 1916 (Tenório, 2023, p. 46).

Algumas considerações destacadas é que geralmente os espaços de cultos de religiões de matrizes africanas eram em áreas periféricas da cidade Manaus, as quais, mesmo sofrendo perseguições e sendo demonizadas perante a vizinhança local, não foram suficientes para impedir os fiéis de cultuarem a sua fé, ainda que passando por tipificações negativas e condenações locais.

“Batuques” foi o termo utilizado por Tenório (2023) para explicar, de uma perspectiva histórica, as notícias da religião afro no Amazonas, advindas de intrincadas relações com as casas de referências no Maranhão: Casas de Minas e Casas Nagô, em especial. Tais cultos chegaram na capital por meio da vinda de negros e negras para a cidade atraídos/as pela forte economia da borracha.

A imprensa da época, investigada no estudo pelo Jornal do Comércio, produz algumas reportagens sobre as primeiras aparições da cultura afrodiaspórica na Amazônia. Foi possível identificar, em 1914, os praticantes das religiões, nomeados generalisticamente de “pajés” para homens e “bruxas”, “feiticeiras” para mulheres. “Pajé” tornou-se um termo emprestado das culturas indígenas, pois também se agruparam seus atos como de curandeirismos e magias.

Vale destacar o que leciona Luiz Rufino (2019), estudioso que dialoga com a região na/da/entre a floresta amazônica:

A mata é a moradia de mestres curadores, guerreiros, caçadores, Amazonas, ninfas. No chão de folhas que se perdem de vista, guardam-se segredos e histórias, cada uma inscrita nas mais diferentes espécies. Na mata vivem espíritos encarnados em sucupiras, jatobás, mangueiras, cipós e gemeleiras. Nos olhos d’água repousam jovens moças. Na beirada do rio vadeiam meninos levados. Nas campinas e nos sertões surgem homens valentes, de brado forte, encantadores

de bichos, conhecedores do som da terra, e cavalgam nos ventos, tângem boiadas, lançam infortúnios. As curas se dão por baforadas, como tem mironga o cachimbo de vovó. Sabedorias infinitas, repertório único de poder das ervas, arruda, manjerição, guiné... Rezas, ladainhas, amarrações, acompanhadas de um repertório gestual versado entre mão e rosário. As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidades, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida de forma inesperada. O sacrifício ritualiza o alimento: morre-se para se renascer. O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde se plantou o axé e o segredo está vivo e guardado em pedras (Rufino, 2019, p. 104).

Percebe-se, assim, que as produções sobre a temática costumavam ser contadas sob a lente de uma imprensa que estava ao lado dos interesses dominantes, impedindo que a história fosse contada “vista de baixo”. Trabalhos como o aqui apresentados têm o condão de reverter a narrativa, permitindo que a produção de conhecimentos emergja de “baixo para cima”. Pertencer às comunidades de terreiro transfere o saber para longe do colonialismo majorado por séculos de usurpação de espaços como o terreiro, produtor de epistemologias próprias, afrocentradas, resistentes ao tempo em um país que, até hoje, tem medo de despachos e dos “segredos” que permitiram aos povos ancestrais (especialmente indígenas e negros) permanecerem vivos até hoje, mesmo com o genocídio descarado que contra estas populações se levantou.

RELIGIOSIDADES AFRODIASPÓRICAS: UMA BREVE REVISÃO DE LITERATURA

Sabe-se que o Amazonas possui um terreiro centenário, o Terreiro do Seringal Mirim, e isto mostra o quanto a presença negra e seu protagonismo cultural seguem invisibilizados e massacrados pela inviabilização de toda a sua potência (Sampaio, 2011; Silva; Tenório; Lima Júnior, 2023).

O conhecimento das plantas, das ervas, de processos de cura e assistência aos necessitados: todo este complexo de saberes compõe a pedagogia do terreiro. Ressignificando o termo “macumba”, Simas e Rufino explicam que:

Desta forma, o que é aqui proposto é um exercício diacrítico, a partir das potências próprias das macumbas. Assim, lançando mão dos conhecimentos circundantes a este pluriverso, atando o ponto do que chamamos de uma epistemologia das macumbas, buscamos transgredir com as estruturas coloniais do saber, enunciando e credibilizando a existência e as práticas de conhecimento desse outro historicamente subalternizado. Nessa perspectiva, o termo macumba se expressa de forma ambivalente: é lançado como a expressão que resguarda a intenção de regulação de um poder sobre o outro – neste caso, do colonialismo para com as práticas colonizadoras –, mas também aponta um vazio deixado. É neste vazio – fresta – que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura lógica dominante. Assim, as estruturas identificadas como macumbas emergem tanto de seus repertórios vernaculares quanto dos vazios deixados pela ordem ideológica vigente (Simas e Rufino, 2018, p. 14).

Em estudo clássico sobre o tema em Manaus, Chester Gabriel (1985) já percebe aspectos que hoje podemos ler como pedagógicos por meio das conversas entre os espíritos e os frequentadores dos cultos. Afirma-se que é pedagógico porque a espiritualidade ensina, conversa, enfim, ajuda os praticantes a lidarem com questões pessoais da existência. Gabriel (1985) explica que uma das razões, frequentemente mencionadas, da potente atração da Umbanda e de outras sessões de culto do mesmo gênero, é o contato muito íntimo e pessoal que os crentes podem obter com os vários espíritos-guia. A força de todo esse sistema de comunicação dos espíritos está na comunicação direta entre os espíritos e os sujeitos sociais presentes.

As pessoas vão aos locais para uma conversa frente a frente com um determinado guia:

Há quem diga que é esse contato muito pessoal, numa sociedade industrial em grande parte anônima e impessoal, que assegura a permanente popularidade da Umbanda. A liberdade que têm os espíritos de introduzir elementos privados nas explicações e nas práticas rituais confere um impressionante grau de flexibilidade que permite rápidos e bem-sucedidos reajustes a um meio social em contínua mudança. Observa-se, ainda, como um outro aspecto positivo da Umbanda, que as pessoas, na sua maioria pobres, oprimidas, sem vez nem voz na sociedade em que vivem, podem vir ao centro e gozar do prestígio e da honra que advém àqueles a quem os espíritos escolhem para conversar (Gabriel, 1985, p. 246).

Neste sentido, Veras (2021) fala de sua experiência pedagógica no terreiro. Ele aprendeu com as pessoas de lá que tanto a escrita quanto o ritual – experiências tão próximas daquilo que algumas antropologias fenomenológicas têm chamado de vida – são formas de lidar com o imprevisível, agir diante do movimento intenso das coisas que nos rodeiam e ricocheteiam. Parece ser daí, para o autor, que advém a vitalidade das coisas e eventos nas religiões de matrizes africanas, afro-brasileiras ou mesmo afro-indígenas, e na própria antropologia (nós estenderíamos o raciocínio para a Pedagogia). Afinal, se um projeto pudesse ser concluído da maneira em que foi programado não existiria nada além da reprodução ou, para alguns, a perfeição.

Daí a explicação de Di Paollo (1979) da umbanda, caso de estudo do pesquisador, como algo que integra socialmente, em um processo que ele chama de conscientização pessoal, grupal e social: a busca por um modelo antropocêntrico de integração que aparece como fator sociológico do universo umbandista, o que, por sua vez, de fato social, torna-se elemento do mesmo processo.

Migrando para o universo candomblecista, Nogueira critica o racismo e a perseguição que é imposta ao sacrifício animal dentro do candomblé, mas que em outros cultos religiosos como o islamismo e o judaísmo não sofrem a mesma opressão que os *ebós* no candomblé:

Judeus e muçulmanos possuem abate religioso, mas não são endemonizados por isso, o que evidencia o conteúdo racista por trás dessa perseguição à prática no candomblé. Uma informação básica negada pela mídia é o fato de o abate religioso no candomblé ser parte da alimentação tradicional das comunidades de terreiro, e não um ato sádico de tortura aos animais (Nogueira, 2020, p. 51).

Uma das maiores vítimas de racismo religioso dentro do candomblé, como exposto, é o sacrifício animal. Contudo, ao olhar pelas lentes de quem vive a religião, o citado racismo cai por terra. Explica Nogueira (2020, p. 57-58): “Os animais antes do sacrifício são limpos e ficam vestidos com panos sagrados, não são levados a força para o ritual, tem-se todo um processo antes [...]”. A folha sagrada, trazido pelo *Oṣá Asògún*, que, para os adeptos, é a mão do orixá que conduz o corpo do animal até *Ògún* (a faca). O ritual só tem continuidade caso o animal aceite a folha sagrada, caso contrário, a oferenda não será permitida. O ritual é feito com uma única presa durante a imolação do animal, a fim de evitar qualquer sofrimento com o corte.

Ainda de acordo com os saberes do babalorixá Sidnei Nogueira (2020), tudo no candomblé é reaproveitado, nada é desperdiçado, pois tudo é axé. Por exemplo, as vísceras, as quais são pratos ofertados aos orixás quando se é limpo e cozinhado com dendê e os devidos temperos sagrados, acompanhados de bolinhos de milho branco, mais conhecido como *Akassás*, ajudam a entender

como, além do consumo sagrado dos animais, há uma lógica de cuidado contra a perda do que passará a ser comida.

Por fim, Nogueira (2020, p.60) explica que o objetivo do sacrifício é alimentar o visível e o invisível, saciando a fome dos que comem e renovando a força vital ao corpo e a alma do passado ao presente.

Pode-se inferir, com base neste breve passeio, como o racismo religioso, junto a outros preconceitos, não se sustentam quando de um escrutínio mais profundo, denso. A maior parte do raciocínio que “embasa” o citado racismo religioso vem de um desconhecimento da religião, de seus modos de vida comunitários, da sua ligação com o território (Sodré, 2019). Tendo isto como viés, após digressão teórica, pode-se passar ao campo da vivência, para combater o desconhecimento que nutre práticas estereotipadas de entender saberes emanados do terreiro. Festejemos e aprendamos no próximo tópico.

TEM FESTA NO TERREIRO: EXPERIÊNCIAS E SABERES OBTIDOS POR MEIO DA FESTA DOS ERÊS E IBEJIS

Às 17h05min do dia vinte e sete de setembro de dois mil e vinte e quatro, depois de uma aula na faculdade, eu me encaminho para a casa do meu pai biológico. Ele também é babalorixá na casa do cenário de pesquisa. Esta coexistência afetiva e litúrgica me fez optar, junto a meu orientador, pela autoetnografia. Um pouco cansado e bastante nervoso, pois não tinha noção de por onde começar, acompanhado de duas amigas, chegamos no terreiro *Ylê Asé Obá Amacú*. Presenciava uma movimentação intensa de crianças felizes, os *erês*, por terem ganhado brinquedos como aviãozinho, bonecas, cubos mágicos e bolas. Todas as pessoas estavam felizes, rindo e brincando entre si e interagindo com os demais presentes

(figura 1). Ao subirmos o beco para chegar no terreiro, fomos muito bem recepcionados quando de nossa chegada: na festa tinha *kikão* (como o amazonense chama o cachorro-quente), bolo e refrigerante. De primeira recusei, já que, em respeito ao pai da casa, deveria entrar para pedir a benção.

Figura 1 - Crianças chegando à mesa posta para servir lanche da tarde: Munguzá, bolo, kikão e refrigerante.



Fonte: o autor

Ao adentrar a casa (figura 2), verifico um ambiente ventilado, todo branco, com imagens de Iansã¹ e Obaluaê² desenhados na parede. Logo à direita, ao lado da porta, dois manequins com roupas de Iansã e Oxum³ (figura 3). Ao lado do salão, tinham 6 cadeiras, 2 bancos grandes que agregariam 5 pessoas sentadas. No

¹ Divindade dos ventos e das tempestades, simbolizando coragem, agilidade e a força da natureza.

² Orixá da terra e da saúde, reconhecido como o guardião dos mortos e das curas, representando a conexão com os ancestrais.

³ Deusa das águas doces, do amor e da fertilidade, simbolizando beleza, riqueza e a proteção materna.

trono da casa, 3 cadeiras arrumadas com pano branco e a do meio na cor amarela com pano branco e um laço dourado, diferenciando das duas demais. Uma energia contagiante e uma caixa de som tocando o ponto “Três Estrelinhas”/“Me Manda Um Balão”. À direita, próximo às três cadeiras do “trono” da casa, a obrigação aos *erês* e aos *ibejis*. Um sorriso de lado enche todo o meu rosto: era uma decoração muito linda, como pode ser conferido, em parte, na imagem abaixo.

Figura 2 - Portão de entrada pro salão



Fonte: o autor

Figura 3 - Detalhes do salão do terreiro – manequins de orixás



Fonte: o autor

O trabalho com imagens segue o que leciona Didi-Huberman (2021), em obra que fala da fotografia como ponto de partida para pensar as emoções humanas. De acordo com ele, as fotografias são pontes para expressão das referidas emoções, tendo voz, ouvidos e questionamentos. Com isso, somos levados a refletir com base na intensidade da experiência. Se a emoção é um movimento, propõe o autor, ela é ação que nos atravessa, que nos move e leva o corpo a fazer coisas que sequer imagináramos. Uma emoção pode nos tomar, tocar-nos, sem que saibamos exatamente o porquê, ou o que é, ou seja, não podemos representá-la. Pode agir sobre nós, estando além de mim. Desta feita, enquanto para os autores deste

texto as fotografias despertam profundas reflexões acerca de ideais de liberdade, afinal, a preço de quantas vidas pode-se louvar de modo parcialmente livre hoje, o que provoca no leitor e na leitora? É isto que convidamos cada um e cada uma a fazer neste momento, mediante todas as imagens disponibilizadas neste capítulo.

Figura 4 - Obrigação feita aos *erês* e *ibejis*.



Fonte: o autor

Ao percorrer o corredor que dá acesso à cozinha do barracão, vejo Pai Antônio preparando comidas para a festa (figura 5). Peço sua benção e dou um abraço apertado, lembrando a grande figura que é meu pai, um dos precursores de cultos de terreiro no Amazonas. Subo ao segundo andar da casa para deixar minha mochila e desço de volta. Ao descer, sou solicitado a ajudar a servir o kikão para as crianças e observo mais atentamente as oferendas diante da imagem de São Cosme e São Damião (figura 4). A fila estava muito grande. Deixo meu caderno de anotações fechado sob a mesa e parto para ajudar. Assim que termino, sirvo dois kikões.

Figura 5 - Pai Antônio preparando a janta que será servida durante a festa: creme de camarão, caruru e arroz.



Fonte: o autor

A festa continua. Aliás, uma festa linda que começou pela distribuição de brinquedos e, depois, o lance. Muitas dessas crianças são do Beco dos *Orisás* (nome fictício), que vivem em situação de vulnerabilidade e se dirigiram ao terreiro para ter uma tarde de lazer (quantas pessoas, movidas pelo racismo religioso, não ignoram o terreiro como espaço de sociabilidade, preenchendo lacunas que o Estado não dá conta?). Enquanto eram servidos os lanches, as preparações para a *gira*⁴ que se iniciaria às 20h estavam a todo vapor, os *iaôs*⁵ vestindo suas roupas brancas e suas *guias*⁶ de chupeta. Pai Antônio subiu para sua casa no segundo andar para se preparar para a festa. Ao retornar, estava paramentado com uma vestimenta colorida, deixando evidente a todos os presentes quem era o Babalorixá do Terreiro.

⁴ Gira – rituais de celebração no Candomblé, onde os orixás são homenageados por meio de danças, pontos e oferendas.

⁵ Iaôs – Filhos de santo iniciados que estão em um período de aprendizado sobre os preceitos do Candomblé, geralmente durando até sete anos.

⁶ Guias – Colares para fins de proteção e a conexão espiritual do iniciado com seu orixá, feitas de miçangas coloridas e com significados específicos

Às 20h15min, a festa começa com uma corrente de oração do rosário: “Pais Nossos” seguidos de “Ave Marias”. Enquanto a reza ia acontecendo, eu senti uma energia diferente entrando no terreiro. Alguns arrepios encadearam-se de uma outra energia, mais leve, aquela que senti adentrando o espaço. Os ventos do “tempo fechado” adensavam-se. Após a reza, todos os *iaôs* que iriam incorporar os *erês* ficavam em volta das obrigações e batiam palmas fazendo a comunicação com as entidades para virem a terra. Enquanto isso, o pai de santo seguia cantando *pontos*, ao passo que os *ogãs*⁷ tocavam os atabaques.

A energia do ambiente se torna mais alegre, todas as pessoas batem palmas enquanto o pai de santo toca o ponto e os *iaôs* rodam no meio do salão. Nas pausas, no meio do ponto que o pai de santo canta, todos param para prestar atenção e sentimos essa fala entrando na alma: sinto-me anestesiado ouvindo os cantos.

Chega o momento da festa dos *erês* (crianças) e *ibejis* (os gêmeos em honra de quem se faz a celebração). O pai de santo puxa o fio da dança com um sino, chamando todos os *erês* em terra. Ao fazerem a roda, depois de um tempo, vemos os primeiros *baixarem*. Festinha e Cobrinha são os nomes dos primeiros. Chegaram de uma forma contagiante, que deixou todos encantados. Depois de mais pontos cantados, benções distribuídas, mais uma vez sinto a energia do ambiente: leve, tomando conta do terreiro junto aos *erês* que se encaminharam ao “quartinho de santo”, onde apenas o pai de santo e os *iaôs* podem entrar. O quarto se localiza na primeira porta à direita logo ao entrar no corredor do terreiro.

Por conta do horário, a festa dos *erês* ao meio do salão foi breve. Eles foram para o quarto branco⁸. Entrando no lugar

⁷ Ogãs – Tocadores de tambor no Candomblé, responsáveis por conduzir a música e o ritmo durante os rituais, além de apoiar os sacerdotes durante as festas.

⁸ Quarto Branco – Espaço sagrado dentro do terreiro de Candomblé onde são guardados os

sagrado, o Pai Antônio vai até o meio do terreiro e pede licença para a entrada do encantado marinheiro Júlio Galego⁹. Foram dados aproximadamente 10min de intervalo e agora os *erês* deram passagem para o marinheiro. Os olhares voltam-se para o Salão. A iniciação mais uma vez se dá com as orações de um Pai Nosso e uma Ave Maria, até que Pai Antônio começa a tocar os pontos de marinheiro para a chegada em terra de Júlio Galego. Todos os presentes batem palmas. Júlio Galego está entre nós.

Figura 6 - Chegada do Marinheiro Júlio Galego



Fonte: o autor

Abençoando os filhos, canta seus pontos. Os/As convidados/as são chamados/as pelos *erês* para irem até o marinheiro pedir a benção. A energia de união e felicidade irradia-se no ambiente,

assentamentos dos orixás e onde ocorrem os rituais de culto e oferendas. É proibido tirar foto e a entrada só com permissão do sacerdote.

⁹ Júlio Galego – Marinheiro lendário no Candomblé, renomado por sua ligação com Iemanjá e por ser uma figura emblemática que representa a proteção e a força do mar.

aumentando a curiosidade sobre o universo da religiosidade de uma África diaspórica que foi agregando outras religiosidades. O momento da chegada do Marinheiro foi marcado por forte chuva. São as bênçãos do marinheiro juntando-se às energias da natureza, acredito estar diante de bençãos do encantado, já que estavam previstas chuvas apenas em áreas isoladas.

O Marinheiro faz a sua primeira fala (figura 6). Explicou que, em 52 anos de cabeça¹⁰, muitas das pessoas nunca acostumaram a vê-lo em terra na cabeça do seu cavalo¹¹. Costume apenas com o Caboclo Lourenço d’Légua¹², que também habita na cabeça do “Seu Antônio”. Depois, prosseguiu com o seguinte pronunciamento (figura 7):

Não tô aqui só pela idade que tenho na cabeça dele, mas porque eu já tô terminando, já terminei a minha missão nessa terra. Tem muita gente que ainda diz que eu tô ali, mas eu não tô mais naquela mesma função. Eu já trabalhei muito, ajudei muita gente, já percorri muitas águas, já naveguei muito. Eu, nessa cabeça, cansei de fazer, com o poder de Deus Todo Poderoso, milagres acontecerem, de trazer pessoas falecidas e viver novamente, porque Deus botou aquela água sagrada em cima, mais uma vez, e pelo poder da sagração da vida, eu digo pra vocês todos: busquem não só a vida para o mundo, busquem muito amor, mas louvem com amor, louvem quem vocês carregam, louvem as águas, porque tem muitos encantados, muitos encantados novos que ainda têm muita energia pra ajudar vocês antes que os tempos terminem de uma vez. Corram atrás do prejuízo. Então meu nome é Júlio Galego e eu digo a vocês: aqui tem muitas pessoas que eu já ajudei muito tempo, muitos anos e todos são gratos porque todos louvam com amor por mim, e é isso que eu peço.

¹⁰ 52 anos de Cabeça – tempo que o orixá está no *ori* (cabeça) do sacerdote.

¹¹ Seu cavalo – refere-se à pessoa que está incorporada.

¹² Lourenço d’Légua – Indígena na época que morreu.

Figura 7 - Marinheiro Júlio Galego falando



Fonte: o autor

Logo após encerrar a fala, ele começa o próximo ponto: “Olha a onda no meio do mar/olha a onda do meio do maaar”. Após a terceira repetição, todos começam a repetir a frase e os atabaques ressoam novamente. As palmas vão crescendo de tom a todo instante e os *erês*, que estavam em segundo plano, ao lado da obrigação, começam a interagir na *gira* brincando e balançando pra lá e pra cá.

Após uma pausa, o marinheiro pediu para que os *erês* fizessem a distribuição da obrigação, preferencialmente para outras crianças que estavam presentes no terreiro. O Marinheiro sentado pronuncia: “Os adultos também pode chegar, vocês também ainda

são crianças por dentro”. Isso me tocou, pois por dentro ainda temos nosso passado infantil, que carregamos conosco até hoje. Fui para a fila ganhar doces da obrigação dos *erês* e o Festinha preparou um prato cheio de bolo, manjar e alguns bombons, me deu até uma bolinha de golfinho.

Caminhando para o fim da *gira*, em sua despedida, para dar passagem para o Caboclo Lourenço d’Légua vir, Júlio Galego agradeceu a presença de todos e desejou ótimas energias para nossas vidas. Tocou-se o *ponto* de sua despedida e ele nos deixou, para adentrar o local o Caboclo Lourenço d’Légua, pondo fim às comemorações da festa. Lourenço *desceu* e chegou abraçando todos da casa, rindo. Veio com vontade de tomar “espumosa”, termo utilizado por ele para se referir a cerveja. Quando da chegada da entidade, eu estava sentado no canto do salão com meu caderno de anotações, uma caneta e meu telefone (para as fotos). Ele chega e eu peço sua benção, ele me abençoa e pergunta se eu fiz o que tinha planejado na festa. Balanço a cabeça dizendo que sim, em seguida, ele pede para pra conversar com meus amigos que estavam logo ao meu lado. Saiu conversando com todos da casa, com seu copo cheio de cerveja.

Os *erês* também ficaram andando pelo salão conversando com os convidados até que pararam o *ori* da moça que estava conversando próxima deles, chamando-a para sentar do lado deles. Festinha e Cobrinha começaram a chamar o *erê* Flechinha em terra. Depois de muita brincadeira, chegou Flechinha para se juntar à brincadeira e eles ficaram em roda brincando com os brinquedos que um convidado trouxe para eles. Depois de um tempo, Flechinha foi para frente da casa e ficou olhando a chuva cair. Então, me postei ao lado dele e perguntei o que ele estava fazendo. Ele me disse que “queria brincar na água, mas meu *ori* não deixa”. Brinquei falando

que, se ele fosse, eu iria com ele. Ele respondeu dizendo: “vai molhar só os pés do meu *ori*”. Com sua flecha feita de galhos de árvore, apontava para uma cascata de água que estava caindo do segundo andar da casa. A seguir, explicou: “aquela água tá muito bonita pra brincar, mas meu *ori* não deixa”. Apontava a flecha para um poço de lama que se formou por conta da chuva. Então, ficamos ali conversando, até que ele cansou de ficar parado: molhou-se um pouco, entrou para o terreiro e começou a andar com a flecha apontada para a frente, até que ele ficou perto de um rapaz, pegou o boné dele e pendurou na flecha. Andou pelo terreiro com o boné do rapaz, cheguei a perguntar o motivo de ele não sentar ao lado do Cobrinha e do Festinha. Ele disse: “não gosto de ficar quieto” e seguiu andando pelo terreiro.

Depois de sentar, pois meus pés estavam doloridos de tanto ficar em pé, vejo o Cobrinha sentado próximo à obrigação sorrindo pra mim e me chamando com algo na mão. Chego do lado dele perguntando o que era. Ele me briga me chamando de apressado, pega a bola que o Festinha me deu e devolve depois com um bombom de uva pedindo para eu chupar a bala e pedir para iluminar meu juízo, já que eu estava sem. Antes disso, me brigou por eu estar usando muito o “filmador”, termo utilizado por ele para se referir ao celular, depois disso me mandou ir embora e se virou aos outros erês me ignorando totalmente, e eu fui para a cozinha beber um pouco de água. Ao chegar à cozinha do terreiro, vejo o Seu Caboclo me chamando e falando que era pra eu sentar com ele, tendo em vista que ele queria dar uma palavra sobre a autoetnografia do Pai Antônio. Concorde e me sento ao lado dele. Ligo o gravador de áudio e peço para gravar. Autorização concedida, começo a ouvir a história, que dura cerca de 5min32s. A fala foi enriquecedora inclusive para dar sentido à minha atividade

de pesquisa. Transcrevo a história de um dos pioneiros da religião afro no Amazonas:

Nas palavras do boiadeiro Lourenço d' Légua, começo a falar sobre o Pai Antônio Lago, que saiu da cidade de Santarém do Pará. O mesmo nasceu em Oriximiná, no Pará. Ao chegar em Santarém, começou a ir ao culto dentro da religião aos 12 anos de idade (mesmo que naquela época fosse proibido até a entrada em qualquer barracão). Mas, patrocinador ou associado sob a federação dos cultos afro do Pará, Pai Antônio foi conhecendo dentro das religiões de *mina jeje*¹³, a qual entrou e sendo apoiado dentro da umbanda e kadercismo¹⁴, que sempre foi a cultura dele, sendo ele que fez teologia, recebeu a benção do padre e mesmo sendo cobrado dos seus ancestrais e através da espiritualidade. Nasceu no dia 20 de janeiro de 1974, nascia Caboclo Rompe Mata¹⁵ na cabeça de Seu Antônio e foi assim que Seu Antônio foi desenvolvendo sua ancestralidade e sua espiritualidade. Com isso, Rompe Mata desenvolveu Júlio Galego e Cabocla Mariana na cabeça dele, ao chegar - após 12 anos de trabalhos - com a missão espiritual, atendendo milhares de pessoas, levando sempre o amor de Deus Todo Poderoso em cima das curas pelos interiores do Pará, ao que ele foi convicto de uma missão para vir salvar uma vida no estado do Amazonas, numa cidade chamada Parintins, e de lá, após dar esta cura a esta pessoa através do caboclo Júlio Galego, assim ele fundou o barracão: chamava-se "*Abassá de Ogum*". Então, seu Antônio veio de uma mina, do kadercismo, umbanda e passou por uma iniciação, um pouquinho das águas de angola, não completo, e criou essa Casa, contando-se com apoio de prefeitos e as pessoas de dentro de Parintins. Assim a casa foi elaborada, trabalhou por 10 anos e o convite para chegar dentro do Amazonas foi também para ajudar as pessoas, trazido ele, por capitão Colares, enviado para ajudar as pessoas dentro de Manaus,

¹³ *Mina Jeje* – Culto originado na região do Benin, trouxe tradições e práticas religiosas distintas, influenciando profundamente a formação das religiões afro-brasileiras.

¹⁴ Kadercismo – Doutrina religiosa fundada por Allan Kardec que aborda a reencarnação dos espíritos, a mediunidade e a evolução moral através das experiências de vida.

¹⁵ Rompe mata – Conhecido por sua força e poder de realização, que atua em harmonia com as energias de Ogum e Oxóssi, sendo reconhecido por seu dom de cura e discernimento em questões que exigem equilíbrio.

através do Capitão Elson Mota, chegando em Manaus fundou-se o primeiro barracão, sua primeira casa, humilde e simples, no bairro do São Jorge e assim foi aonde conheceu os grandes *babalorisás* e *ialorisás* que existiam na época, que já se foram, teve também a iniciação e o aprendizado através do templo das águas, através das pessoas que já tinham ido na casa dele em Parintins também que o convidaram para dentro de Manaus, e com muito tempo depois veio trabalhar no bairro do Mauazinho, aonde teve muitos filhos, desenvolveu muitos filhos e levando um legado que ele aprendeu e que deixaram para os ancestrais, chegando no bairro de Amor (nome fictício), aonde fundou em 1989 o *Ylê Asé Obá Amacú*, e nesses 35 anos foi de muita dor, muitos sofrimentos com os filhos trabalhando para construir esse *Ylê*, pisando barro, sentando tijolo e carregando pedra, isto que é o axé, isto que é a força da espiritualidade. Meus filhos tinham vida de felicidade, porque era uma alegria trabalhar com a entidade que hoje está sobre a cabeça dele que se chama Boiadeiro Lourenço d’Légua. Boiadeiro trabalhava na cabeça às seis da tarde e largava às seis da manhã, carregando pedra, aos dias os filhos de santo vinham e aos domingos vinham os maridos das filhas de santo. As filhas de santo batiam massa e os maridos sentavam tijolo e assim foi levantado o *Ylê Asé Obá Amacú*, sem recursos nenhum, mas sim de doações de coração e de amor. Por isso a casa tem axé. Por isso se chama *Ylê Asé Obá Amacú*: “a casa do Rei que enfrentou a morte”.

Dito isto, volto para a festa que, a esta altura, estava próxima do fim. Concluo essa autoetnografia da Festa dos *Erês* e *Ibejis*, passando pela comemoração de 52 anos do marinheiro Júlio Galego na cabeça de Antônio *ty Sangó* com um imenso prazer e uma gratificação inexplicável. Eu sinto que entrei em uma experiência diferente em estar conversando com alguém que já foi vivo e agora vive na cabeça de outra pessoa. É estranho – posto que não somos ensinados sobre isto, em uma sociedade majoritariamente judaico-cristã. No entanto, a gente sente a energia dessa pessoa que, por instantes, vive em outra: é uma energia intensa que sentimos ao

viver o terreiro durante uma *gira*. Há uma mistura do que chamo “energia” tão boa, que propicia um êxtase com o lugar que acolhe a todos indistintamente. Ao sair, há uma sensação de agradecimento pelo culto. Sinto-me honrado em poder prestigiar uma festa tão importante para afro-brasileiros em saudação às nossas crianças.

Lembram-se as palavras de Muniz Sodré (2019), para quem o terreiro afigura-se como forma social negro-brasileira por excelência já que, além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para um grupo que experimenta a cidadania em condições desiguais. Por meio do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se fortes traços da subjetividade histórica das classes subalternizadas no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao relembrar o objetivo deste trabalho, pensa-se ser imprescindível retomar algumas lições aprendidas por intermédio da festa dos *erês* e *ibejis*. Valorização da infância com seus saberes, uma epistemologia afrocentrada em intersecção com saberes amazônicos – com seus “caboclos”, espíritos de indígenas locais –, reconhecimento da vida em comunidade como necessário, retomada da solidariedade, enlace com o território em seus saberes plurais, conexão com a ancestralidade: eis alguns pontos que, aqui elencados, fazem-nos valorizar as pedagogias de terreiro como nascedouro de uma forma necessária de reconexão com o mundo natural e social para longe das amarras da colonialidade e do capitalismo – monstros abissais a trazer à tona emergências climáticas por conta do esgotamento daquilo que a Terra levou milênios para tecer e que não conseguem se recompor diante da ganância do capital.

Sugerem-se novas pesquisas neste eixo, especialmente na Amazônia, local em que a presença negra foi inviabilizada graças ao racismo estrutural. É chocante que ainda tenhamos “estranhamentos” sobre o legado africano nestas paragens e que religiões concebidas na esteira deste conhecimento sejam atacadas material e simbolicamente pelo racismo religioso. Que possamos festejar e aprender cada vez mais com as diferentes alteridades.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Carlos. **O que é educação?** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- DI PAOLLO, Pasquale. **Umbanda e integração social:** uma investigação sociológica na Amazônia. Belém/São Paulo: UFPA/Boitempo, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2021.
- DIVERSI, Marcelo; MOREIRA, Cláudio. Autoetnografias dos entremundos: partindo de uma pedagogia freireana da esperança para expandir narrativas e políticas de inclusão. **Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latino-Americana**, s/l, s/v, n. 37, 2021. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/sess/a/SwKK7MVCf7spB3YqxLJtpnx/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 08 out. 2024.
- GABRIEL, Chester. **Comunicações dos Espíritos:** umbanda, cultos regionais em Manaus e a dinâmica do transe mediúnico. São Paulo: Loyola, 1985.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e Visagens:** um estudo da vida religiosa de Itá; Amazonas. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- MACEDO, Yuri Miguel; MAIA, Cláudia Braga; SANTOS, Mariana Fernandes dos. Pedagogia de Terreiro: pela decolonização de saberes escolares. **Revista Vivências**, v. 15, n. 29, p. 13-25, jul.-dez. 2019.

MAIA, Suzana; BATISTA, Jeferson. Reflexões sobre a autoetnografia. **Prelúdios**, Salvador, v. 9, n. 10, ago./dez. 2020.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2020. Coleção Feminismos Plurais.

PAIVA, Rodrigo Calatrone. Contando histórias para pesquisar: autoetnografia e implicações para o estudo de ensino-aprendizagem de línguas. **Revista Pesquisa Qualitativa**, São Paulo, v. 7, n. 15, dez. 2019. Disponível em: < <https://editora.sepq.org.br/rpq/article/view/192/165>>. Acesso em: 08 out. 2024.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAMPAIO, Patrícia. **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. Belém: Açaí, 2011.

SCHWEICKARDT, Júlio César. **Magia e religião na Modernidade**: os rezadores em Manaus. Manaus: EDUA, 2002.

SILVA, Adan Renê Pereira da; TENÓRIO, Adriano Magalhães; LIMA JÚNIOR, Josivaldo Bentes. **Festas, religiosidades e africanidades no Amazonas**: saberes em diálogo. São Paulo: Editora Dialética, 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **A Ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

TENÓRIO, Adriano. A diversidade de elementos religiosos nos cultos de matrizes africanas em Manaus nas primeiras décadas do século XX. In: SILVA, Adan Renê Pereira da; TENÓRIO, Adriano Magalhães; LIMA JÚNIOR, Josivaldo Bentes. **Festas, religiosidades e africanidades no Amazonas**: saberes em diálogo. São Paulo: Dialética, 2023. p. 37-58.

VERAS, Hermes de Sousa. **O sacerdote e o aprendiz**: antropologia de um terreiro amazônico. Belo Horizonte: Letramento, 2021.

RITMOS DA EDUCAÇÃO: A CIRANDA DE MANACAPURU E A PEDAGOGIA DAS FESTAS

Joycilane Souza de Oliveira

Adan Renê Pereira da Silva

INTRODUÇÃO

A relação entre educação e cultura deveria ser um tema de crescente importância no contexto contemporâneo, especialmente quando se considera a diversidade cultural presente nas comunidades brasileiras. Segundo Bourdieu (1996), a cultura é o conteúdo substancial da educação, sua fonte e sua derradeira justificação, o que destaca a interdependência entre os dois elementos. As festividades populares, como o Festival de Cirandas de Manacapuru, surgem como espaços significativos onde a cultura local é celebrada e, ao mesmo tempo, podem ser utilizadas como ferramentas pedagógicas. A pedagogia das festas propõe que as comemorações não apenas preservem as tradições, mas também promovam um aprendizado significativo e contextualizado, como defendido por Candau (2000), que enfatiza a importância da incorporação da dimensão cultural na prática pedagógica¹.

Este capítulo objetiva abordar a pedagogia das festas, com foco específico no Festival de Cirandas de Manacapuru, destacando sua relevância para a educação e a formação da identidade cultural dos alunos e enriquecimento dos saberes. Pretende responder ao questionamento acerca do que a Ciranda amazônica ensina. Segundo Freire (1996), a educação deve ser um ato de liberdade e um meio de transformação social, o que se alinha com a ideia de que as festividades podem servir como espaços educativos. Além disso, conforme Candau (2000), as práticas culturais, como

¹ O texto aqui apresentado é fruto de resultados parciais do Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), realizada no âmbito da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sob orientação do Prof. Dr. Adan Renê Pereira da Silva. A discente agradece sobremaneira ao Curso de Pedagogia da UFAM pela oportunidade de pesquisar acerca do tema, o que reflete uma postura de valorização da Faculdade de Educação do conhecimento crítico e da expansão da Pedagogia para além de seu espaço clássico de atuação, a escola, pensando esta área do conhecimento para a chamada “educação informal”, neste caso, as festas amazônicas.

as festas, não apenas preservam tradições, mas também promovem um aprendizado significativo e contextualizado que contribui para a formação da identidade cultural dos estudantes.

De um lado, a intersecção entre a pedagogia, a ciranda de Manacapuru e a cultura revela um campo vasto e significativo para a compreensão e valorização da riqueza cultural e da própria educação. Neste contexto, a educação cultural desempenha um papel fundamental na formação integral dos indivíduos, promovendo a valorização da identidade, memória e expressões culturais locais. Ao explorar a ciranda de Manacapuru como uma abordagem educacional, é possível vislumbrar como as tradições festivas podem ser catalisadoras de aprendizagens significativas e transformadoras.

Por outro, a educação faz parte do processo de desenvolvimento humano, presentificando-se em variados estudos nas ciências sociais, dos clássicos aos mais recentes, abrangendo diversas perspectivas teóricas e metodológicas, e explorando suas múltiplas dimensões, como a sociológica, a filosófica e a histórica (Durkheim, 1973; Durkheim, 1974; Canivez, 1991; Muller, 2008, Silva; Mascarenhas, 2018). Quando se regionaliza o debate, faz sentido refletir sobre como questões locais são atravessadas por especificidades geográficas, populacionais, culturais, históricas e como o/a futuro/a pedagogo/a que atuará na Amazônia se apropriará delas (Silva; Mascarenhas, 2018).

Ademais, a escola, como conceituou Louis Althusser (1983), é um aparelho ideológico do Estado que atua com êxito na sociedade e é por ela influenciada. Planejar a educação pressupõe refletir sobre o perfil de alunos que se quer formar, quais disciplinas serão inseridas no currículo, o porquê de serem, com que finalidade certos conteúdos irão ser priorizados e que teorias e metodologias

pedagógicas serão utilizadas em sala de aula. Candau e Anhorn (2000) afirmam que:

[...] um currículo multicultural coloca aos professores o desafio de encontrar estratégias e recursos didáticos para que os conteúdos advindos de variadas culturas sejam utilizados como veículo para: introduzir ou exemplificar conceitos relativos a uma ou outra disciplina; ajudar os alunos a compreender e investigar como os referenciais teóricos de sua disciplina implicam na construção de determinados conhecimentos; facilitar o aproveitamento dos alunos pertencentes a diferentes grupos sociais; estimular a auto-estima de grupos sociais minoritários ou excluídos; educar para o respeito ao plural, ao diferente, para o exercício da democracia, enfatizando ações e discursos que problematizem e enfraqueçam manifestações racistas, discriminatórias, opressoras e autoritárias, existentes em nossa práticas sociais cotidianas (Candau; Anhorn, 2003, p. 2).

A partir disso, podemos concluir que um currículo multicultural desafia os/as professores/as a adotar abordagens pedagógicas que integram diversas culturas no processo de ensino-aprendizagem possibilitando o conhecimento de outras culturas. Isso envolve a utilização de conteúdos culturais variados como ferramentas para ilustrar e explicar conceitos disciplinares, promovendo uma compreensão mais profunda e contextualizada dos conhecimentos.

O atual trabalho traz a hipótese de que estudar a Ciranda de Manacapuru como uma abordagem para a educação cultural, partindo da necessidade de resgatar e valorizar práticas culturais, além de promover o entretenimento, desempenha um papel crucial na transmissão de saberes, valores e histórias de uma comunidade. Sendo assim, a Ciranda de Manacapuru, ao ser

estudada como uma abordagem pedagógica, não apenas celebra e preserva uma rica tradição cultural amazônica, mas também oferece uma oportunidade única de integrar a educação com o patrimônio cultural imaterial, tratando das práticas, expressões e conhecimentos passados de geração em geração, geralmente sem registros escritos ou audiovisuais, em risco de desaparecer devido à influência da globalização e à falta de transmissão contínua (Pelegrini; Funari, 2008). Ao valorizar e incorporar práticas culturais locais no currículo escolar, buscamos promover uma educação mais significativa e conectada com a realidade dos alunos. Ao compreendermos mais profundamente essa dinâmica, esperamos contribuir para o enriquecimento dos saberes educacionais que buscam resgatar e fortalecer as raízes culturais em prol de uma sociedade mais plural, inclusiva e consciente de sua história.

Para realizar o intento, a metodologia adotada baseia-se em abordagem qualitativa, neste sentido, foram realizadas revisão bibliográfica, análise de fotografias e trechos da primeira entrevista semiestruturada realizada com um participante da Ciranda, integrante da Comissão de Artes da Ciranda Guerreiros Mura. A escolha por métodos qualitativos se justifica pela necessidade de captar a riqueza de detalhes e a profundidade das experiências e significados atribuídos pelos participantes às festividades. Dessa forma, buscou-se proporcionar uma visão abrangente e detalhada das práticas culturais e educativas envolvidas na Ciranda de Manacapuru. A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Federal do Amazonas, CAAE: 78975924.1.0000.5020 e autorizada pelo presidente da Agremiação investigada. O interlocutor da pesquisa foi escolhido por amostra proposital, sendo indicado pela própria Ciranda, campeã do Festival de Cirandas 2024. Por questões de rivalidade, apenas uma

das cirandas foi objeto de investigação, qual seja, a Guerreiros Mura, por ser considerada a mais popular da cidade, conhecida como “Ciranda do Povão” (Silva, 2021). Entende-se que as demais não se sentiriam à vontade de permitir uma aproximação aprofundada da pesquisadora, até mesmo por características do evento, como o processo criativo que se alimenta do “segredo” (Braga, 2002), ou seja, é tático que uma ciranda mantenha suas estratégias guardadas “a sete chaves” até o dia da sua apresentação.

POR UMA PEDAGOGIA DAS FESTAS: PENSANDO O FESTIVAL DE CIRANDAS DE MANACAPURU

O Festival de Cirandas acontece na última semana do mês de agosto e é uma celebração tradicional que reúne danças, músicas e expressões artísticas típicas da região. Realizado em Manacapuru, o evento atrai milhares de visitantes e é considerado o segundo maior Festival Folclórico do Amazonas. Durante três dias, diferentes grupos de ciranda competem em um desfile vibrante no Parque do Ingá, conhecido como “Cirandódromo”. Cada grupo apresenta um tema que reflete a cultura popular do lugar, não só para entretenimento, mas também para educação sobre as tradições, história da região ou até mesmo como forma de crítica: “Hoje, a ciranda é uma competição entre três agremiações. Isso implica saber que há um modo de se escolher uma campeã, qual seja, trazendo jurados [...]. Há três blocos de julgamento: o musical, o cênico-coreográfico e o artístico” (Silva; Castro, 2018, p. 112). Consoante Regulamento atual, de três, passou a apenas dois blocos de julgamento.

Além das apresentações de ciranda, o Festival oferece uma variedade de atividades que enriquecem a experiência dos participantes. Durante os dias do evento, há exposições de

artesanato local, onde artistas da região exibem suas obras e técnicas tradicionais. Os visitantes podem apreciar a diversidade cultural refletida nas peças, que vão desde objetos importantes até obras de arte. Além disso, o festival conta com barracas que servem comidas típicas da região, permitindo que todos experimentem sabores autênticos enquanto celebram a cultura local.

Como moradora da cidade, presenciar o Festival é uma experiência que remete ao passado, evocando memórias e tradições que moldaram a identidade da nossa comunidade. A cada edição, as apresentações de ciranda trazem à tona histórias que fazem parte da nossa cultura, permitindo que revivamos momentos significativos. Para os visitantes, baseada na vivência que tive enquanto observadora participante, essa reunião de experiências é igualmente impactante, proporcionando uma conexão profunda com a rica cultura manacapuruense e amazônica. Os temas envolvidos nas performances, como “Sob o Véu de Iacy”, da Ciranda Guerreiros Mura, “Marangatu: Uma Odisseia Amazônica”, trazida pela Tradicional e “O alvorecer matizado: um voo pela vida” pela Flor Matizada – temas da 26ª Edição do Festival de Cirandas 2024 - encantam e educam sobre as lendas, costumes e tradições da terra, desenvolvendo o Festival em uma verdadeira integração cultural de gente que vem das diversas regiões do país e do mundo.

A ciranda e outras festas amazônicas, como o boi-bumbá, as quadrilhas, o cacetinho, entre outras, refletem parte da variada cultura da Amazônia. Contam a história de grupos que formaram a região, registram experiências e memórias e fortalecem a identidade cultural nortista.

Seguindo o pensamento de Libâneo (2013), a pedagogia é uma teoria e prática da educação, a qual é compreendida como um exercício social, materializando uma atuação efetiva na formação e

desenvolvimento de seres humanos, em condições socioculturais e institucionais concretas, implicando procedimentos peculiares e resultados, visando a mudanças qualitativas na aprendizagem e na personalidade de quem aprende.

Ora, deste viés de análise, não se “cria” a Pedagogia apenas em ambientes formais como a escola, ela está presente em várias condições socioculturais e institucionais concretas, como são exemplos as inúmeras festas brasileiras, dentre as quais, a aqui escolhida.

Para Rodrigues (2021), o Festival de Cirandas como manifestação cultural gera modos de pensar, expressar a cultura, libera as vozes populares e traz em seu bojo jeitos de agir, contemplar e realizar as atividades cotidianas. Para o autor, o aspecto pedagógico da festa pode ser verificado no local em que elas surgem: Tradicional, Guerreiros Mura e Flor Matizada nascem em escolas públicas, respectivamente, Escola Estadual José Seffair, Escola Estadual José Motta e Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré. Até hoje é possível ver estas escolas com bandeiras e pinturas alusivas às cirandas que “gestaram”, reconhecendo a força da festa por meio de culturas e informações que veiculam.

Ainda para Rodrigues (2021), o Festival é importante no campo pedagógico por conta da relação entre as cirandas e as escolas fundadoras, ao perceber como as temáticas das primeiras são desenvolvidas nas segundas, relação esta que, para o pesquisador, poderia ainda ser melhor aproveitada:

Dentre as atividades que foram desenvolvidas nas escolas fundadoras, podemos destacar as executadas pela professora Iona Pereira, que ministra aulas de Educação Física na escola José Mota há 12 anos. Formada pela Universidade Federal do Amazonas, afirma que os alunos aprendem brincando. O fato de colocarem em prática os conhecimentos teóricos

através de jogos, de brincadeiras ou danças, faz com que esse conhecimento tenha um melhor aproveitamento do conteúdo (Rodrigues, 2021, p. 80).

Por questões de rivalidade, para este estudo, apenas uma das cirandas foi objeto de investigação, qual seja, a Guerreiros Mura, por ser considerada a mais popular da cidade, conhecida como “Ciranda do Povão” (Silva, 2021). A Ciranda Guerreiros Mura destaca-se não apenas pelo seu espetáculo visual, mas também pela preservação e valorização das tradições culturais e da identidade do povo manacapuruense, o que vem desde a escolha do nome, reconhecendo o protagonismo do povo originário que habitava a região antes da colonização, os Mura. Como ressalta o presidente da agremiação:

Somos a Ciranda do Povão! Somos a família Guerreiros Mura! Com garra e determinação, vamos manter viva a chama da nossa ciranda. Não estamos aqui apenas para competir; estamos aqui para celebrar quem somos, nossas histórias e a força que nos une (Guerreiros Mura, 2024, p. 3).

A trajetória da ciranda das cores vermelho, azul e branco se inicia em 22 de agosto de 1993, sob a liderança do professor Renato Conde Teles, atual presidente. A ciranda surgiu da união de um grupo de brincantes, artistas e professores da Escola Estadual “José Seffair”, em busca de um espaço onde pudessem desenvolver suas ideias com mais apoio e liberdade. O nome “Guerreiros da Ilha” foi inicialmente adotado, mas logo foi alterado para “Guerreiros Mura”, em homenagem ao povo Mura, o qual habitava o local antes da colonização.

Desde sua fundação, a ciranda se destacou não apenas pela sua juventude em relação às demais participantes do festival, mas

também pelo seu sucesso: conquistou o título de campeã quatorze vezes entre 1994 e 2016. O símbolo da Ciranda é representado pelo busto de um indígena Mura, e suas cores predominantes são vermelho, azul e branco, refletindo a identidade cultural que busca preservar.

O principal objetivo da Ciranda Guerreiros Mura é promover a cultura local por intermédio de apresentações que ressaltam características do povo amazonense. A cada ano, um tema é escolhido pela diretoria para as apresentações, permitindo uma mudança constante dos passos e das coreografias. Tal prática não só enriquece o repertório da ciranda, mas também contribui para a valorização da cultura regional.

O Festival de Cirandas de Manacapuru se tornou a principal atração folclórica da cidade, com as apresentações das cirandas atraindo um grande público e fortalecendo a identidade cultural local. E desde sempre era isso que se buscava:

Há muito tempo, Manacapuru vinha em busca de uma característica folclórica marcante no calendário amazonense. E por aqui já se tentara de tudo: carnaval, teatro, música e outros. Com isso, em meados de 1980, surge a CIRANDA. Até 1995, era apenas mais uma categoria das Danças Folclóricas que se apresentavam durante a festa de aniversário da Cidade. Em 1996, as Cirandas de Manacapuru se desvincularam das escolas e passaram a adotar um nome próprio. A Ciranda da Escola Nossa Senhora de Nazaré, Flor de Manacá – um ano depois – passa a ser chamada de Flor Matizada. A Ciranda da Escola José Seffair, Tradicional Vermelho Dourado e Branco. E a Ciranda da Escola José Mota, Guerreiros da Ilha – no mesmo ano – mudou para Guerreiros Mura [...] Todos os anos, as Cirandas de Manacapuru desenvolvem para sua apresentação um tema escolhido por sua diretoria. Não com o intuito de satirizar com modo de vestir de alguém, mas para apresentar ao povo um pouco da nossa cultura, mostrando as nossas tradições, costumes e crenças. Dessa

forma, o Festival de Cirandas se tornou a principal atração folclórica de nossa cidade (Guerreiros Mura, 2019, p. 3).

A participação do grupo Guerreiros Mura no Festival representa não apenas uma celebração da dança e da música, mas também uma reafirmação das raízes culturais de um povo e a importância da preservação dessas tradições. Interessante comentar que, assim como o boi-bumbá de Parintins, a ciranda de Manacapuru é uma expressão vibrante da cultura popular amazônica, refletindo a rica tapeçaria de influências que moldam as tradições da região. Enquanto o boi-bumbá traz à tona a narrativa folclórica e a celebração da vida rural, a ciranda incorpora ritmos e danças que celebram a união e a coletividade. Ambas as manifestações têm raízes profundas na história e na memória do povo amazonense, revelando como as tradições se entrelaçam ao longo do tempo. No entanto, apesar das semelhanças, existe uma hesitação entre os cirandeiros em reconhecer a influência do Boi-Bumbá na Ciranda. Como observou um dos entrevistados na pesquisa de Wilson Nogueira (2008, p. 131):

[...] O que nós fizemos foi colocar elementos que fazem com que a ciranda fique mais bonita e mais alegre. Não criamos outra dança. “O cordão das figuras e personagens tradicionais continua”. Guimarães [entrevistado] hesitou em responder à pergunta sobre uma provável influência do Boi-Bumbá de Parintins na dança da Ciranda de Manacapuru, aliás, esse comportamento também foi verificado entre a maioria dos cirandeiros que entrevistamos.

Fala de um cirandeiro, a hesitação em reconhecer uma influência do Boi-Bumbá de Parintins sugere uma delicada sensibilidade em manter a identidade única da ciranda, apesar de possíveis intercâmbios culturais. Este comportamento, comum

entre os cirandeiros, revela a preocupação coletiva em equilibrar a inovação com a preservação das tradições culturais, assegurando que a autenticidade da Ciranda de Manacapuru permaneça intacta.

Menezes (2019), por sua vez, estudou a ciranda com a análise recaindo sobre a dança enquanto pedagogia. No estudo do pesquisador, ele analisa como a dança pode ser aprendida mesmo por não profissionais da área, apesar de que, para ele, os licenciados em Dança usam o que aprenderam na faculdade para ensinar de modo mais didático. A dança torna-se, para cirandeiros e cirandeiros, um repertório criativo, que passa pela improvisação e ajuda a construir movimentos corporais, sendo a interdisciplinaridade fundamental para a criação coreográfica.

Em termos musicais, a ciranda manacapuruense também é pedagógica:

Tanto a performance musical quanto a dança na Ciranda de Manacapuru possuem características bastante singulares. A Ciranda de Manacapuru difere das cirandas executadas em outras cidades do Amazonas não somente por seu formato espetacularizado, com a presença de carros alegóricos, fantasias bem elaboradas e ainda, com a adoção de novas configurações espaciais na execução das coreografias, mas em especial, na sua dimensão musical. Em pouco mais de três décadas, desde sua chegada ao município de Manacapuru, a música da ciranda sofreu expressivas transformações: no que diz respeito à sua rítmica, seu andamento se tornou mais acelerado (em torno de 130bpm), suas estruturas melódicas e harmônicas se tornaram mais elaboradas devido à influência da *World Music*, e a instrumentação, que anteriormente consistia apenas em instrumentos de percussão, voz, cavaquinho e violão, agregou a guitarra, o baixo elétrico, os teclados e sintetizadores e o instrumento bateria (Monteiro; Stasi; Saunier, 2018, p. 4).

Ou seja, entram instrumentos africanos, temáticas indígenas

e pan-amazônicas, o que, no campo educacional, auxilia o/a pedagogo/a e o/a professor/a, em geral, a cumprirem instrumentos normativos como a Lei 10.639/2003, que inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira, além da Lei 11.645/2008 que, no mesmo sentido, inclui o ensino da História e Cultura Indígena.

O que se sabe é que tudo se desenrola dentro dos galpões das cirandas, com as Equipes de Criação elaborando os temas e seus desenvolvimentos, que, pelo Regulamento vigente, é um item em julgamento. Assim, os debates que geram as três noites de espetáculo (uma ciranda se apresenta na sexta, outra no sábado e a última, no domingo, em sistema de rodízio) visam passar uma mensagem para o público, ou seja, entrelaça-se uma relação entre ensinar e aprender. Na esteira de outros festivais, como o Festival Folclórico de Parintins, os espetáculos apresentados evidenciam parte de uma história excluída dos livros didáticos, fortalecendo a arte como processo educativo. Itens femininos, indumentárias, letras de cirandadas, autores trazidos para subsidiar pesquisa, tudo isto traz protagonismo para a cultura popular e pode levá-la a ser decolonial e representativa do povo amazônida (Nakanome; Silva, 2018).

Por isto, entende-se que a pesquisa ora desenvolvida ajuda a semear novas formas de encarar o Festival de Cirandas de Manacapuru, entendendo-o não somente como um fenômeno da cultura, mas também do interesse da Pedagogia.

DA CONCEPÇÃO À EXECUÇÃO: “SOB O VÉU DE IACY”

A Ciranda Guerreiros Mura é a “caçula” do Festival de Cirandas de Manacapuru. Defendendo as cores vermelha, azul e branca (cores da bandeira do estado do Amazonas), representada

pelo busto de um indígena Mura, é agremiação mais campeã dos anos de disputa do Festival, tendo conquistado o título de 2024 com a temática “Sob o véu de Iacy”: um passeio pelas noites amazônicas, com seus mitos e lendas guardados pela Lua (Iacy). Contando histórias como de Honorato e Caninana, da Matinta, Anhangá, Naiá, dentre outras, a Ciranda do Bairro da Liberdade optou por enfatizar o imaginário da região, contado e recontado como legado de povos tradicionais que aqui fizeram e fazem morada (figura 1).

Figura 1 - Parte do cenário alegórico da apresentação 2024



Fonte: Idenison Leal. Imagem gentilmente cedida de seu arquivo pessoal

Se concordamos com Didi-Huberman (2012) de que não há forma sem formação, nem imagem sem imaginação, a imagem pode ser vista como impressão, rastro, traço visual do tempo que almejou tocar, além de tempos suplementares que, enquanto arte da memória, não se pode aglutinar. Ou seja, tempo e imaginação ganham protagonismo, podendo-se ponderar, com base na imagem apresentada, como a fotografia e a festa que a produziu são educacionais, já que instigam a imaginação humana a tocar o inefável, aquilo que só pode existir por meio da interculturalidade (culturas indígenas produtoras da narrativa e não indígenas que a recepcionam).

Figura 2 - Cordão de cirandeiros com cenário alegórico ao fundo



Fonte: Idenison Leal. Imagem gentilmente cedida de seu arquivo pessoal

Aparece o fenômeno da alteridade em toda sua força, com o diálogo mediado pela imagem, pelo som, pela corporalidade de corpos que dançam – o ritmo frenético da ciranda embala sonhos e saberes.

A chegada do cordão de cirandeiros é algo que emociona tanto os presentes no Parque do Ingá (cirandódromo, nome do local onde a festa ocorre) quanto os próprios casais de cirandeiros. É bastante esperado, já que eles são as estrelas da festa, e muitos dos que estão nas torcidas já dançaram um dia.

A figura 2 mostra parte desta emoção e, para tentar explicar, recorremos novamente a Didi-Huberman (2021) agora em outra obra: a emoção não diz “eu”, dentre outros motivos, porque traz à baila a sociedade, muito mais profunda do que o “eu” individualmente considerado.

A emoção tem o condão de expor-nos e expor-se. É o que se desnuda neste momento da apresentação, a ligação transcendente entre arquibancadas e arena, entre espectadores e actantes. Emoção embebida de afeto, mostrando o motivo de festivais - como o de Cirandas - conseguir comunicar-se tão efetivamente com o ser humano integralmente considerado.

Corpo-mente, corpo-emoção, corpo-razão. Uma terceira imagem é interessante de fechar este primeiro momento da análise.

A última imagem (figura 3) mostra a feliz captação do fotógrafo. Frisando o céu de Iacy que se ilumina de fogos, emoldura-se também o cenário alegórico com jacarés e encantados, além do cenário humano com cirandeiros e cirandieras. Entre canto, dança e arte, é a profusão de cores e bailados que ajuda a visualizar o motivo de o Festival de Cirandas comungar anseios e alegrias entre os presentes.

Figura 3 - Fogos de artifício anunciando momento apoteótico



Fonte: Idenison Leal. Imagem gentilmente cedida de seu arquivo pessoal

Torna-se impressionante pensar como a antiga dança de rodas se liga a saberes indígenas (geralmente mais focado por conta da grande população que resiste em nosso território), negros (Antônio Felício é protagonista, vindo de Pernambuco para cá e trazendo a dança de roda para o Amazonas) e europeus (conta-

se que a dança de rodas foi inventada em Portugal e no Nordeste tornou-se feito de mulheres que esperavam seus maridos e de crianças que brincavam cantando “Ciranda, Cirandinha, vamos todos cirandar”), reinventando a fábula das três raças em território nortista, com o jeito do povo daqui fazer festas: em meio ao gigantismo da floresta, agigantam-se também as alegorias, o tempo de apresentação, as luzes, as fantasias em imensos costeiros. E assim partilha-se a catarse que somente a euforia da festa é capaz de proporcionar.

“DESDE QUANDO ME ENTENDO POR GENTE”: CONHECENDO CAIO GEOVANNE, MEMBRO DA COMISSÃO DE ARTES DA CIRANDA GUERREIROS MURA

Passando agora à análise da entrevista, três perguntas foram escolhidas para serem aplicadas ao Membro da Comissão de Artes da Ciranda Guerreiros Mura. Trata-se de Caio Geovanne Amorim da Silva (figura 4). As questões visam captar aspectos pedagógicos da festa, ligando-a à história de vida de sujeitos sociais que, por vezes, ficam somente nos bastidores e não são conhecidos do grande público. Cumpre-se, assim, a missão da pesquisa também de dar visibilidade a quem termina por ficar escamoteado pelos bastidores da cultura popular teatralizada, para além de uma dimensão “estritamente técnica”.

Perguntou-se a Caio como conheceu a ciranda, que importância isso possuía na vida do entrevistado e como ele entende o trajeto que ela (a ciranda) construiu e que implicações isso possui. Caio Geovanne possui quatro anos de atuação na Comissão de Artes da Ciranda, é natural de Manacapuru, vive a festa desde a infância e tem, atualmente, 28 anos de idade. Sobre a primeira pergunta, responde:

Acho que temos aquela frase que encaixa perfeito, que as pessoas sempre falam “desde quando eu me entendo por gente”. Eu sempre gostei de ciranda, desde quando a minha mãe me levava pro Parque do Ingá, tanto que essa cicatriz [mostra uma cicatriz na cabeça] é de lá, que escorreguei e caí da escada. Minha mãe, minha família sempre foi Matizada, então fui influenciado. 2003 tive meu primeiro contato direto com a ciranda é já percebi que gostava de ciranda e principalmente da Guerreiros Mura, mesmo minha família toda sendo Matizada. 2008 eu fui aceito pela minha família, 2006 fui convidado para ser destaque de uma das alegorias (Cupido). 2019 Thyago pediu ajuda para desenvolver a temática...

A trajetória de Caio Geovanne é similar a de muitas outras pessoas que foram socializadas dentro do universo cirandeiro. Interessante perceber na fala como, desde cedo, a paixão é desenvolvida para além do esperado socialmente de uma pessoa que nasceu em um espaço de outra agremiação. Elementos que inclusive são utilizados para construir a identidade dos atores sociais, como as diferenças entre as cirandas, são trazidos para a escolha da “ciranda do coração” (ser da Matizada é ser “da elite”, ser da Guerreiros Mura é ser “do Chaparral”, ser da Tradicional é ser “fundo de quintal”, são exemplos de falas que circulam na cidade). Silva e Castro (2018), em estudo sobre a relação entre cirandas e construção das identidades psicossociais, salientam o jogo entre identidade e diferença que emerge das falas dos cirandeiros e das cirandeiros ao explicarem processos de identificação, de mudança de uma para outra ciranda ou mesmo para “desidentificações”. Isso ajuda a refletir sobre este complexo jogo, incluindo a relação entre familiares e membros que, tal qual o caso de Caio, acabam quebrando expectativas depositadas de pertencer a uma ou outra agremiação.

O trecho também mostra como se deu a entrada para a Comissão de Artes da Ciranda Guerreiros Mura. É preciso ser visto, ser notado, ou seja, ser um *insider*. Foi assim que o entrevistado se tornou colaborador da Guerreiros Mura, ao ser Cupido, entendido como alguém que amava a Ciranda. Assim o entrevistado se tornou membro da equipe que “pensa” a festa. E aqui entra um aspecto interessante para refletir sobre o objetivo deste capítulo: o *saber* é imprescindível para adentrar este grupo dentro de outro grupo. É preciso ser compreendido como alguém que aprendeu sobre a ciranda, já que é somente enquanto detentor de um conhecimento pedagogicamente construído que alguém pode ser lido socialmente como capaz de produzir a segunda maior festividade folclórica do Amazonas.

Figura 4 - Caio Geovanne segurando o estandarte da Ciranda Guerreiros Mura



Fonte: o entrevistado

A imagem permite visualizar o estandarte da agremiação, em que, além do busto que serve como símbolo da ciranda, sobressaem-se também as cores: vermelho, azul e branco. Acerca das questões 2 e 3, feitas simultaneamente, reflete o entrevistado:

De antigamente eu não sei, só lembro de 2003 pra cá, mas eu escuto muitas histórias da época do “tablado”, de como tudo foi mudando, até onde eu sei foi a Tradicional, Ciranda da Escola José Seffair, primeira ciranda a introduzir os personagens fisicamente. De 2003 pra cá, observo que muita coisa mudou, no sentido de melhorar, mas muita coisa retrocedeu. Eu digo isso porque em 2014 a ciranda estava em um patamar muito alto, aí quando foi em 2016 teve aquela crise financeira e influenciou em que todas as cirandas se apresentaram numa única noite, não teve festival mesmo, foi uma singela apresentação. 2017, de todas as cirandas, quem voltou com tudo foi a Ciranda Matizada... Em 2013, evoluíram acrescentando o guindaste, trazido pela primeira vez pela Guerreiros Mura, aí todas as cirandas começaram a usar. Em 2023, a Guerreiros não usou e foi nomeada a melhor apresentação, então, eu posso dizer que a Guerreiros ensinou as cirandas a usarem guindastes e também a não usarem.

Um segundo aspecto pedagógico emerge da entrevista. As cirandas aprendem e ensinam umas (com) as outras, ainda que isso não costume ser muito admitido, pensa-se, hipoteticamente, por questões de rivalidade.

Talvez o termo popular que traduza esta “pedagogia cirandeira” seja a ideia de que uma ciranda “copie” a outra. Ao passo que tal explicação sirva para retroalimentar um dos motores do Festival, a competição, acaba também instrumentalizando uma negação da citada “pedagogia cirandeira”, o que não resiste uma análise crítica mais profunda.

Assim, à guisa de finalização deste momento do capítulo, alguns pontos pedagógicos podem ser visualizados facilmente: a

aprendizagem do que significa “ser” de determinada agremiação, a estética do “belo” e do “feio”, do “bem acabado”, do “mal acabado”, a sensação de pertencimento e do contraste entre igualdade e diferença, a aprendizagem cultural de saberes de povos tradicionais, a construção da dança, do canto, do tocar instrumentos musicais, da visualização de um gigantismo que se associa ao próprio ambiente territorial em que se habita, entendendo possíveis significados do que é a Amazônia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema das Pedagogias das Festas, especialmente nos entrelaçamentos com a Amazônia, ainda pode ser considerado incipiente. Mediante esta constatação, entende-se a importância de estudos como o desta pesquisa, a qual está em resultados embrionários que aqui foram compartilhados. Ao se visualizar o conjunto dos dados, nota-se a potência deste campo de estudos, interdisciplinar por excelência, mesclando conhecimentos artísticos, antropológicos, históricos, pedagógicos e sociológicos.

Em se considerando o apreendido, não se pode deixar de sugerir que novos estudos sejam esboçados nesta perspectiva, promissora e necessária para formas outras concepções do conhecimento: “amazonizadas”, vistas da perspectiva dos produtores destes saberes, descolonizando imaginários e propondo formas não invisibilizadoras deste local tão *intenso* quando se pensa nas produções de dados em/entre/por festas do norte brasileiro, tão negado, mas, igualmente intenso, tão resistente ao longo processo de apagamento histórico.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. São Paulo: Boitempo, 1983.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Manaus/Rio de Janeiro: Edua/Funarte, 2002.

BORDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.

CANDAU, Vera Maria. **Educação, escola e cultura(s)**: construindo caminhos. São Paulo: Moderna, 2000.

CANDAU, Vera Maria, ANHORN, Carmem. **A questão da didática e a perspectiva multicultural**: uma articulação necessária. trabalho apresentado na 23ª Reunião Anual da ANPed, Caxambu, 2000.

CANIVEZ, Patrice. **Educar o cidadão?** Campinas: Papyrus, 1991.

DIDI-HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2021.

DURKHEIM, Emille. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Nacional, 1974.

DURKHEIM, Emille. **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

FREIRE, Paulo. **A educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

GUERREIROS MURA. **Tabaturuna**. Roteiro de Apresentação dos Jurados. 2019.

GUERREIROS MURA. **Sob o véu de Iacy**. Roteiro de Apresentação dos Jurados. 2024.

LIBÂNEO, José Carlos. Conversas sobre didática e currículos: a que vem este livro. In: LIBÂNEO, José Carlos; ALVES, Nilda (Orgs.). **Temas de Pedagogia: diálogos entre didática e currículo**. São Paulo: Cortez Editora. p. 21-34.

MENEZES, Marcus Amorim de. Cirandas de Manacapuru: recorrências metodológicas nos processos de criação em dança. 2019. 58f. **Monografia (Graduação em Dança)** – Faculdade de Educação da Universidade Estadual do Amazonas, Manaus, 2019.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra; STASI, Carlos; SAUNIER, Karine Aguiar de Sousa. Estudo sobre a performance percussiva da Ciranda de Manacapuru. In: **XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Manaus, Anais... 2018.

MULLER, Fernanda. Socialização na escola: transições, aprendizagem e amizade na visão das crianças. **Educ. rev.**, Curitiba, v. 1, n. 32, p. 123-141, 2008.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. Um olhar sobre o feminino: o que ensina a cunhã poranga do Boi Caprichoso? **Revista AMAzônica**, v. XXII, n. 1, p. 187-206, jul.-dez., 2018.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da; LIMA JÚNIOR, Josivaldo Bentes. “O Boi é bom para pensar”: ensaios sobre a festa em perspectivas de formação em gênero e sexualidade. **UFAM Business Review**, v. 2, n. 1, p. 49-59, jan./jun., 2020.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Editora Valer, 2008. PS: um clássico, providenciar com urgência.

PELEGRINI, Sandra; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

RODRIGUES, Robson França Francisco. Festival de Cirandas de Manacapuru: do socioeducacional ao cultural. 2021. 103f. **Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia)** – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2021.

SILVA, Adan Renê Pereira da. A construção identitária dos cirandeiros do Festival de Cirandas de Manacapuru. 2014. 128f. **Dissertação (Mestrado**

em Psicologia) – Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.

SILVA, Adan Renê Pereira da. Uma experiência na(da) tradicional: *live* em tempos de pandemia. **O Público e o Privado**, v. 1, n. 38, p. 83-115, jan./abr. 2021.

SILVA, Adan Renê Pereira da; CASTRO, Ewerton Helder. **A construção identitária dos cirandeiros do Festival de Manacapuru**. São Paulo: Dialogar, 2018.

SILVA, Adan Renê Pereira da; MASCARENHAS, Suely Aparecida. Reflexões sobre sociodiversidade, multiculturalismo e educação a partir de Grignon, Santomé, Santos e Nunes. In: DICKMANN, Ivanio (Org.). **Vozes da Educação**. São Paulo: Dialogar, 2018. p. 82-99.

CARNAVAL É RUA: UM RELATO SOBRE UMA SAÍDA DE BATE-BOLA¹

Sabrina Veloso

¹ Este texto é uma versão revisada do trabalho apresentado no XX Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult) e publicado originalmente nos anais daquele evento acadêmico.

INTRODUÇÃO

Desde 2017 acompanho a turma feminina de Bate-Bola Brilhetes de Anchieta, nesse primeiro momento, apenas como espectadora das festas e atividades promovidas por elas. Comecei essa pesquisa a partir da vivência no bairro Parque Anchieta, localizado na zona norte da Cidade do Rio de Janeiro e faz fronteira com a Baixada Fluminense e com a zona oeste pelo lado do Gericinó. É um bairro residencial, com pouco comércio e com poucos equipamentos culturais, mas com uma vasta quantidade de turmas de Bate-Bola que saem nas ruas e praças do bairro. A ocupação do bairro começa de modo efetivo com a inauguração da estação Anchieta, através da Estrada de Ferro D. Pedro II (Almeida; Lopes, 2021). Com os loteamentos, o bairro foi desenvolvendo seu pequeno comércio a partir da linha férrea, e mantém até os dias atuais uma forte presença residencial. Se hoje, devido à violência urbana, a população parece cada vez mais se fechar em suas casas, o carnaval vem exatamente para quebrar, momentaneamente, essa estrutura, especialmente por conta desses personagens que necessitam viver a rua.

Cria do bairro Parque Anchieta, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, a turma de Bate-bola feminina Brilhetes de Anchieta foi criada em 2013. A turma surge a partir do Bate-bola masculino Turma do Brilho, que surgiu no mesmo bairro em 1991. Em contrapartida a essa protagonismo, Vanessa Amorim, hoje cabeça² da turma, sentiu a necessidade de ter um grupo composto apenas por mulheres, e passou a disputar a atenção do carnaval em Anchieta com os grupos de Bate-bolas formado por homens.

² O termo cabeça se refere à integrante líder da turma, aquela que mobiliza as reuniões, festas, arrecadação do dinheiro para a compra da fantasia etc. O termo é utilizado tanto em turmas femininas quanto em turmas masculinas.

Segundo Carneiro (1995), “ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos.” (p. 119). Nesse sentido, as mulheres bate-bolas, muitas vezes mesmo sem a intenção, assumem um papel de liderança dentro de um meio majoritariamente masculino³.

Não necessariamente a intenção de formar suas próprias turmas parte de uma disputa, no caso das Brilhetes, segundo Vanessa, foi por uma questão de apenas querer ter a sua própria turma, e não precisar usar “a fantasia suja dos meninos após a saída deles” (Amorim, 2023). Essa autonomia deu a ela o poder de liderar uma turma, e ao mesmo tempo, lidar com possíveis desconfiças e reprovações do meio masculino. Segundo ela: “no início eles não gostavam de ter uma turma feminina, pois não queriam suas companheiras junto com eles saindo no carnaval, mas depois aceitaram” (ibidem). É importante ressaltar que aqui estamos falando de mulheres e homens cisgênero. De acordo com Jaqueline Gomes de Jesus, “chamamos de cisgênero, ou de “cis”, as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando ao nascimento” (2012, p. 11).

Sendo esta uma pesquisa etnográfica, a metodologia envolveu trabalho de campo que contou com observação participante, realização de entrevistas e análise à literatura sobre as bate bolas. Pretende-se mostrar como essas mulheres vivenciam a rua e como as ruas encaram a performance das bate-bolas. Entendendo a performance como “toda gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana” (Schechner, 2003, p. 27). Que vai desde os rituais até atividades da vida cotidiana. Para o autor: “Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística

³ De acordo com o mapeamento realizado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2022, existem ao menos 400 turmas na cidade, sendo que 23 delas são femininas e LGBTQIAPN+.

é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez”. (Schechner, 2003, p. 27).

A performance das Brilhetes também ajuda a reafirmar a identidade, essa é uma construção constante, de produção coletiva, resultando na afirmação delas diante das outras e dos outros, isso inclui a parte masculina da turma. Uma das principais características da identidade é reafirmação da diferença, estão em uma relação de estreita dependência, como afirma Silva (2000, p. 74).

A cada carnaval é uma vivência diferente, a rua nunca é a mesma, as saídas de bate-bola também não. Para as mulheres, viver a cidade é sempre mais difícil, especialmente em relação aos homens, as relações de gênero e poder são construídos reciprocamente, o poder se exerce sobre o gênero na forma de domínio político, através de ordenamentos jurídicos, ou seja, as relações entre homens e mulheres não são categorias fixas, elas são fruto das relações sociais e de poder que constroem hierarquias e dominações, conforme afirma Scott (1990, p. 92).

Para driblar esse direito que muitas vezes é negado, as mulheres criam suas táticas cotidianas “Chamo por *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem lugar senão o do outro” (Certeau, 1994, p. 100). As táticas das mulheres que brincam de bate-bola perpassam por todas as possibilidades que elas criam diariamente para viver a rua e a ação de ser e viver bate-bola. A rua é esse espaço de subversão do cotidiano (Simas, 2019, p. 106), em que essa potência exusíaca se manifesta, criando essa encruzilhada de possibilidades, de diferentes sentidos que nos ajudam a compreender o cotidiano e a sobrevivência de diferentes formas.

BATE-BOLAS

Os bate-bolas são considerados turmas de mascarados que brincam nas ruas do carnaval do Rio de Janeiro. Existe uma certa dificuldade em localizar a origem dessa manifestação cultural, como argumenta Frade:

Sobre sua origem nada temos ainda de concreto. Sabemos apenas, segundo relato de antigo morador de Santa Cruz (local onde a presença desse personagem é mais numerosa), que teriam se originado dos alemães que para ali vieram em 1930, época da construção de um hangar de zepelim. Esses estrangeiros costumavam se vestir de palhaços no carnaval. Mas palhações, cujas indumentárias estavam inteiradas com a real profissão de seus usuários: tênis e calças bufantes presas às meias soquetes. “Clovis” seria, então, uma corruptela de “clowns”. Fica, porém, aqui apenas essa curiosa narrativa de um fato cuja origem ainda está exigindo pesquisa e estudo (1979, p. 77).

Assim como para Frade, para outros pesquisadores a palavra clóvis deriva de *clown*, que significa palhaço tanto em alemão, quanto em inglês. Segundo Pereira (2008), existem registros de militares alemães que ajudaram na construção de um Hangar em Santa Cruz, bairro da zona norte do Rio de Janeiro, que teriam contribuído para o surgimento da brincadeira. Para Zaluar (1978, p. 59), são diversas as indicações de que a origem dos Clóvis possa estar ligada às influências de fantasias utilizadas no período medieval. Segundo a autora, já naquele período algumas fantasias tinham em sua composição “bexigas de boi” e “máscaras de morte” (apud Pereira, 2008, p. 26).

De fato, não existe uma origem fixa. Inclusive, caso você converse com diferentes integrantes de turmas de Bate-Bola, possivelmente terá também diferentes versões para a origem da

manifestação cultural. Acredita-se que era comum no carnaval europeu medieval as pessoas utilizarem máscaras ou fantasiadas como louco (néscio, parvo, bobo, palhaço, bufão). Segundo Bakhtin, uma característica marcante das festividades carnavalescas dessa época era o uso de máscaras, que simbolizavam “a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo.” ((1987, p. 35). Essa é uma característica que ainda existe em muitos carnavais contemporâneos, com vasto uso de máscaras e fantasias por parte de foliões. Uma das principais particularidades dos Bate-bolas, inclusive, é sua fantasia específica, que lhe dá anonimato através da roupa bufante e de sua máscara. Esse anonimato também pode ser visto nas turmas femininas.

Com relação à ocupação das ruas pelas turmas, no próprio carnaval medieval, já existia esse tipo de apropriação pelo povo. Porém, no contexto do Brasil, podemos mencionar uma festa de origem portuguesa que antecedia a quaresma e rapidamente se popularizou na cidade: o Entrudo. Segundo Ferreira: “O Entrudo realizado nas ruas irá reproduzir e reforçar as regras e estruturas presentes no espaço público. Este, entretanto, por abrigar uma maior diversidade étnica e social, irá gerar uma série de conflitos e de tensões” (Ferreira, 2013, p. 12).

As ruas eram ocupadas pelo povo, de diferentes classes sociais, que aproveitavam a folia jogando bexigas com diferentes tipos de líquidos uns nos outros. Em um momento de total subversão, as ruas eram ocupadas inclusive por pessoas escravizadas, que se misturavam entre os foliões e aproveitavam a festa. O Entrudo, que ao longo dos anos já vinha incomodando uma parcela da elite da cidade, foi proibido durante o período republicano, mais precisamente em 1854. Isso não quer dizer que as pessoas

pararam de divertir-se no período carnavalesco, mas a repressão se intensificou.

Podemos observar que são inúmeras influências para o que hoje conhecemos como Bate-Bola, desde as fantasias e personagens do período medieval, até a ocupação das ruas com o Entrudo na cidade do Rio de Janeiro. O que sabemos é que são as misturas que fazem o personagem, ao menos o que conhecemos e observamos atualmente.

BATE-BOLAS E A RELAÇÃO COM A RUA

O tempo do Bate-bola possui uma dinâmica cíclica, extremamente organizada na qual são envolvidos diversos momentos. Segundo Taynã Ribeiro:

O tempo no carnaval dos bate-bolas se constrói em meio a ciclos festivos contínuos, cada qual com suas temporalidades próprias. Cada ciclo é composto tanto pelo que denomino universo festivo, caracterizado pelo período momesco, como por um universo cotidiano, que abarca todos os meses anteriores de preparação para a festa (2021, p. 89).

Tudo se constrói para o dia da saída, o momento mais importante para as turmas de Bate-bola. A saída é o auge, o momento mais esperado, pois é ali que apresentamos nosso Bate-bola para todo público. É onde nossa vaidade e nossa autoestima estão afloradas e evidentes na postura, no penteado e no vestuário. Consiste no processo de todos os componentes da turma se juntarem em um local, muitas vezes na casa da principal liderança da turma, e, em dado momento, saírem todos juntos ao som da música da turma, que de forma geral é um funk criado para aquela turma específica, e com muitos fogos, sempre em direção a rua. Os locais onde acontecem as saídas, são nos bairros em que essas

turmas estão localizadas, nos subúrbios, favelas e em municípios da Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro.

Tudo é performance e faz parte de um ritual que inicia quando termina, ou seja, que não tem fim: é a não-linearidade, a liberdade, a subversão. Arrisco dizer que Bate-bola no auge da saída é exusíaco (Rufino, Simas, 2018), pois além do seu papel comunicativo e de movimento. Ali são atravessadas questões próprias da cultura de encruzilhada, dialogando com Martins (2002) quando, observando a dinâmica dos processos de trânsito sógnico, suas interações e interseções, utiliza-se do termo encruzilhada como uma ideia teórica, um projeto político, educativo e epistemológico, conforme afirma Rufino (2016). Carnaval é rua e rua é Exu, e rua também são direitos e deveres.

Dito isso, também é importante mencionar que a ocupação das ruas feitas por turmas de Bate-bola se diferencia das realizadas pelas Escolas de Samba e pelos blocos de rua. Enquanto as Escolas de Samba possuem hoje, em diversos momentos, o apoio do poder público, em especial da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, parte dos blocos de rua seguem na linha de reivindicar o direito à cidade, dando ao conceito novos significados, em um processo de carnavalização da política “na e pela cidade” (Frydberg, Ferreira e Dias, 2020, p. 2). Bate-bolas, de forma geral, não recebem apoio do poder público para suas saídas e nem para a confecção do Bate-bola. Apenas em 2021 foi lançado um edital pela prefeitura do Rio de Janeiro para apoio à classe bate-boleira e, mais recentemente, a Secretaria de Estado e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC) lançou o Edital intitulado “Folia RJ”, que busca dar apoio às Folias de Reis, Blocos e Turmas de Bate-Bola. Contudo, o valor é ainda baixo perante o que é gasto, além de o processo de inscrição no edital ser burocrático e não haver oferta de oficinas de formação para que as turmas possam concorrer.

Dialogando sobre os blocos, Frydberg (2017, p. 10) informa que a prefeitura é a responsável pela garantia da infraestrutura da festa e manutenção dos serviços básicos de todo o carnaval da cidade. Porém, no caso dos Bate-bolas, o que observei nas saídas de 2022 e 2023 é que se a turma não se une para a locação de banheiros químicos, o diálogo com vizinhos e com a polícia militar, acaba não conseguindo realizar suas saídas. O poder público raramente aparece, somente para a realização do tradicional concurso de “Bate-Bolas e Originalidades”, realizado pela RioTur (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.), que premia a turma mais bonita do ano vigente. Porém, até para chegar no local da premiação, a Cinelândia, região central da cidade, as turmas precisam auto-organizar seu deslocamento, com toda a indumentária de Bate-bola. Ou as turmas vão em transporte fretado, custeado pelos componentes, ou de transporte público, em geral de trem, já que a malha ferroviária corta diversos bairros da Zona Oeste, Zona Norte e Municípios da Baixada Fluminense, locais onde há a maior concentração das turmas.

CARNAVAL É RUA

Bate-bolas são a junção dos saberes das ruas com a cultura de encruzilhada, cuja junção se transforma na potência exusíaca. Exu nunca desiste (Silva, 2015, p. 14) e é a metáfora perfeita para se pensar como esses corpos se comportam quando estão nas ruas. A rua é um espaço em constante movimento, ou melhor, em constante mutação (Santos, 2020, p. 89). Associar as Bate-bolas durante a performance nas ruas, em especial durante a saída, à figura de Exu faz sentido, pois estamos falando de um personagem alegre, brincalhão, zombeteiro. Exu é a ordem e a desordem, é homem, mulher e manda nas ruas, sabendo vivenciá-las como ninguém.

Figura 01 - Integrante das Brilheteiras no transporte público



Fonte: Acervo Brilheteiras de Anchieta.

A rua é esse espaço de subversão do cotidiano (Simas, 2019, p. 106), em que essa potência exusíaca se manifesta, criando essa encruzilhada de possibilidades, de diferentes sentidos, que nos ajudam a compreender o cotidiano e a sobrevivência de diferentes formas. Inclusive realizando recorte de gênero, pois é nessa acumulação de desobediências que as mulheres tentam criar suas formas de resistência, sempre gingando: “a terceira cabaça é a do inesperado: nela mora a cultura” (Simas, 2019, p. 106). Esses corpos quando estão no contexto da rua estão atravessados de diversos saberes, conhecimentos e táticas que driblam o sistema vigente, subvertem a ordem estabelecida. O uso das ruas por essas mulheres, dentro da dinâmica dos Bate-bolas, deu novo significado ao rito, trazendo novos elementos e lideranças, utilizando esse território também como lugar de encontro delas.

Aqui busco novamente a encruzilhada de Martins (2002, p. 73) para falar desse entrelugar, o lugar terceiro e simbólico que é criado a partir do cruzamento desses elementos. As mulheres usam esse espaço de maneira desobediente, especialmente em locais em que elas não são bem-vistas no cotidiano. No domingo de carnaval de 2023, fomos para Ipanema, todas de Bate-bola, e foi um momento único, cheguei e elas já estavam na Avenida Vieira Souto. Muitas pessoas passavam, olhavam, ficavam com medo. Ficamos paradas na rua, com uma postura arrogante, altiva, típica dos momentos em que estamos de macacão. Havia quem quisesse tirar fotos e fazíamos questão de posar. Mas, quem passava e olhava de lado, fazíamos questão de enfrentar, afinal, estávamos vestidas com nosso manto e, desse jeito, ninguém mexe.

Figura 02 – Brilhetes em Ipanema no carnaval de 2023



Fonte: Acervo Brilhetes de Anchieta.

Esse momento também foi interessante para perceber o quão segregada é a cidade do Rio de Janeiro. O contraste dos olhares da população em Ipanema era nítido – éramos os estranhos ali. As pessoas locais não se interessavam em saber como era nossa produção e muito menos como realizamos nosso carnaval. Os poucos locais que paravam, questionavam nosso local de origem e o quão quente era nossa roupa. Lins (2023) afirma que a identidade espacial pode significar uma segregação social.

Grupos que muitas vezes se colocam em um lugar “superior”, costumam apontar para outros como “inferior”, simplesmente por não estarem no mesmo círculo social e econômico que o deles. Se estávamos com uma postura bem mais altiva que em outros locais, era exatamente uma forma de defesa dos olhares preconceituosos de algumas pessoas.

Mesmo que as ruas estivessem tomadas por pessoas de fora do bairro, no contexto do carnaval de blocos de rua, o que já é visto negativamente por alguns moradores dessa zona da cidade, a figura do Bate-bola parece ganhar ainda mais estigma: ele não é bem-vindo ali. Muitas pessoas tratavam com indiferença, outras com medo. Este foi o local onde senti menos engajamento do público local.

Ficamos bastante tempo parados na orla, descemos até a praia, e apenas turistas ou pessoas que nitidamente vivem nos subúrbios e favelas, vinham conversar e se interessar pela nossa presença no local. Após a ida para Ipanema fomos para a Lapa e ali as pessoas já estavam mais acostumadas com a figura do “mascarado suburbano”. O susto era quando tirávamos a máscara e as pessoas falavam: “Olha, é mulher!”. Inclusive, essa é uma frase comum quando estamos em locais que não têm o costume de ter e ver esse personagem.

Figura 03 – Brilho e Brilhetes na Lapa no carnaval de 2023



Fonte: Acervo Brilhetes de Anchieta.

Como afirma Harvey, “A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmo, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados” (2013, p. 4). Nesse sentido, os usos dos espaços se dão através dos corpos e das performances, e a rua é de extrema importância, uma vez que, sem ela, a performance e o ritual não fazem sentido. De Anchieta a Ipanema, você não gosta de mim, tem medo de mim, mas a cidade também é minha e eu tenho tanto direito de usá-la tanto quanto você.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de quase cinco anos acompanhando a turma de Batebola Brilhetes de Anchieta, indo para o quarto ano como integrante da turma, percebo o quão sérias e organizadas são as Brilhetes. Saí do medo para o encantamento. Em diversos momentos, tive a

sensação de que poderia ser romântica demais, mas entendi que, a partir do momento que você é também uma vivente da manifestação cultural, não importa o que digam, você se torna uma militante de uma causa.

As Brilhetes sempre priorizam realizar suas atividades em Anchieta, seu local seguro, pois é ali onde podem produzir e reproduzir suas ações sem que possam ser incomodadas e rotuladas de forma negativa. Mesmo que aconteça algo negativo, quando você realiza ações locais, no seu bairro de origem, sente-se mais seguro para dialogar e entender as necessidades do outro. No fim, todos falam a mesma linguagem, não sendo necessário se adaptar para caber no discurso de alguém. Além disso, sendo um bairro distante da região central e da zona sul, é economicamente mais interessante para a turma realizar todas as festas no seu local de origem, onde vivem ou costumam frequentar.

Nesse sentido, observamos a segregação de uma cidade que, em termos de políticas públicas, privilegia muito mais regiões centrais. Nesses locais, não há uma escassez de transportes, muitos menos um grande impacto nas questões relativas à segurança pública ou até mesmo de impacto climático. É preciso que o direito à cidade seja de todos, com cidadania e democracia. Muitos grupos culturais suburbanos preferem manter suas ações culturais nos seus locais de origem e moradia, e isto é um direito que alguns só conseguem de forma insubmissa, dialogando com algumas autoridades locais, e conseguindo apenas nas brechas realizar suas práticas festivas, como é o caso das Brilhetes. A escolha do tema, do território e do gênero é também um manifesto.

A brincadeira está entrelaçada na vida cotidiana dessas agentes sociais, não se limitando apenas ao período de carnaval, indo além: desde a concepção do tema até as diversas maneiras de

arrecadação de dinheiro para montarem as fantasias. São em seus bairros de origem que normalmente desenvolvem esse processo e são nesses locais que desenvolvem uma relação de identidade com os moradores. Hooks (2019, p. 82) afirma que mulheres diariamente exploradas e oprimidas não podem deixar de acreditar em sua capacidade de exercer algum controle, mesmo que relativo, sobre suas vidas, e que elas se unem com base no somatório de suas forças e recursos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Vanessa. **Entrevista concedida à autora**. Rio de Janeiro, 21 jul. 2023 e 23 nov. 2023.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis, Vozes, 1994.

FERREIRA, Luiz Felipe. Rio de Janeiro, 1850-1930: **A Cidade e seu Carnaval**. Publicada pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura – IGEOG/UERJ nº 34 (2013) Julho- Dezembro

FRADE, Cascia. **Folclore**. 2.ed. São Paulo: Global, 1997 (Coleção Para entender, III).

FRYDBERG, M. B.; FERREIRA, A. C. V. M. V.; DIAS, E. C. “Ocupamos as ruas com estandartes, confetes e serpentinas mostrando que o Rio é nosso”: O carnaval dos blocos de rua como espaço de luta política pelo direito à cidade. Ponto Urbe. **Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, v. 27, p. 01-12, 2020.

FRYDBERG, Marina Bay. Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro. Ponto Urbe. **Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 20, 2017.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/3479>. Acesso em: 29 nov. 2023.

GUIMARÃES, Alba Zaluar. **O Clóvis ou a criatividade popular num carnaval massificado**. Cadernos do Centro de Estudos Sociais e Urbanos, São Paulo, nº 11, 1ª série, 1978.

HARVEY, D. (2013). **O espaço como palavra-chave**. GEOgraphia, 14(28), 8-39. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2012.v14i28.a13641>.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília, 2012.

LOPES, Guilherme Esteves Galvão; ALMEIDA, V. G. G. B.. De Nazaré a Anchieta: a ferrovia e o desenvolvimento de um subúrbio carioca (1896-1981). In: SILVA, Thiago Cedrez da; GANDRA, Edgar Avila; SIMÕES, Elvis Silveira. (Org.). **História em foco: abordagens, discussões e perspectivas históricas**. 1ed.Porto Alegre: Editora Mundo Acadêmico, 2021, v. 1, p. 289-299.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. IN: RAVETTI, Graciela e ARBÉX, Marcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. **Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas do Rio de Janeiro**. 2008. 183 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, Taynã Martins. **Jogo de máscaras: um estudo antropológico sobre bate-bolas, subúrbios e masculinidades** / Taynã Martins Ribeiro; Renata de Sá Gonçalves, orientador. Niterói, 2021. 139 f.: il. Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGA.2021.m.13530034770>.

RUFFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Seminário dos Alunos do PPGAS/MN/UFRJ. Rio de Janeiro: 2016.

SANTOS, Mariana Espindola dos. Vem para a rua: convite a uma nova forma de experimentar a cidade. **Revista Ensaios**, v. 16, jan-jun, 2020, p. 88-104

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo: Revista de teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano II, n.12, pág. 25-50. 2003.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul. /dez. 1995, pp. 71-99.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** /Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Wagner Gonçalves da. **Exu: o guardião da casa do futuro**. 1ed. Rio de Janeiro: Pallas. 2015. 233p.

SIMAS, L. A.; RUFINO JUNIOR, L. R. **Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**.1. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOBRE OS ORGANIZADORES

HELENISE MONTEIRO GUIMARÃES

Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984), Mestra em Artes Visuais pela UFRJ (1992) e Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ (2006). Professora Associada 3 do departamento de História e Teoria da Arte EBA da UFRJ, lecionando na graduação disciplinas de História da Arte, História das Artes Visuais I e Antropologia da Arte. Presidente da Comissão de Orientação ao Aluno COAA do curso de História da Arte. Leciona e é orientadora na Pós-graduação de Artes Visuais, na Linha Imagem e Cultura - abordando: Artes Visuais, história cultural, antropologia da arte, historiografia, carnaval, carnaval carioca, cultura popular. A partir de dezembro de 2011 foi nomeada avaliadora de cursos pelo INEP/MEC. É coordenadora do Núcleo de Estudos Carnavalescos e Festas - NesCaFe (CNPQ), onde desenvolve pesquisa sobre Cultura Popular, Carnaval e Festas urbanas. Pesquisadora de enredo para desfile de escolas de samba. Trabalhou como enredista de desfiles de escolas de samba em 2016, 2017 e 2018. Consultoria cultural, apoio técnico e redação de textos para publicação do Boi-Bumbá de Parintins.

CARLOS CARVALHO DA SILVA

Doutor em Artes Visuais – Imagem e Cultura pela UFRJ. Docente no curso de Licenciatura em Artes Visuais ICSEZ/UFAM. Membro dos grupos de pesquisa: Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas - UFRJ e Grupo de Estudo e Pesquisa em Dança, Atividades Circenses e Ginástica ICSEZ/UFAM. Atuou como Professor de História da Arte para os ensinos Fundamental II e Médio (2012-2021). Professor Substituto nos cursos de Artes Cênicas da Escola de Belas da UFRJ (2020-2022). Professor convidado nos cursos Lato Sensu em Figurino e Carnaval na Universidade Veiga de Almeida

(2015-2020) Gestão e Design em Carnaval na CENSUPEG - Rio de Janeiro e São Paulo (2022-2023). Iniciou as atividades no carnaval em 1998 como aderecista, pesquisador e assistente de carnavalesco. Em 2015 como membro do departamento de carnaval no G.R.E.S. Unidos da Tijuca, como carnavalesco e pesquisador. Foi consultor cultural da UNESCO em parceria com a Prefeitura Municipal de Niterói no Rio de Janeiro, realizando o levantamento sobre os carnavais de rua e as escolas de samba. Atuou também como jurado de enredo e alegorias nos carnavais de Niterói/RJ (2018), nos desfiles da liga LIVRES/RJ (2020/2022), Carnaval de Vitória/ES (2022) e para os desfiles do Carnaval de Maquete (2019/2023) e Carnaval Virtual (2021). Foi jurado no 55º Festival Folclórico de Parintins (2022) e no 56º Festival Folclórico de Parintins (2023), nos concursos de Quadrilhas Juninas e Bois-bumbás Mirins (2023) e no 19º Festival Folclórico de Mocambo do Ariri (2024).

LEONARDO AUGUSTO DE JESUS

Doutor em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Pesquisador organizador do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NEsCaFe (UFRJ/CNPQ). Professor da Pós-Graduação em Gestão e Design de Carnaval da Faculdade CENSUPEG desde 2024. Foi Professor da Pós-Graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida (2016 a 2020) e Professor Substituto nos cursos de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes – UFRJ (2021 a 2023). Cenógrafo e figurinista, ganhador do Prêmio Arlequim de Melhor Cenário do Festival de Teatro Cidade do Rio de Janeiro (2010). Carnavalesco nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, com passagens pela Acadêmicos do Engenho da Rainha e Caprichosos de Pilares, ganhador do Prêmio Machine de Melhor Carnavalesco da Intendente Magalhães (2020) e do Prêmio Gazeta do Rio de Melhor Carnavalesco da Liga Livres (2022).

SOBRE OS AUTORES

Adan Renê Pereira da Silva

Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amazonas e Professor Adjunto do Curso de Pedagogia também pela Universidade Federal do Amazonas. Pesquisa festas populares, gênero, diversidade sexual e africanidades na Amazônia.

Alessandro Malpasso

Graduado em Belas Artes pela Accademia di Belle Arti di Brera – Itália. Mestre em Gestão Cultural pela Universitat de València UV e pela Universitat Politècnica de València UPV - Espanha. Doutor em Difusão do Conhecimento pela Universidade Federal da Bahia e em Indústrias da Comunicação e Culturais pela UPV (tese em cotutela). Realizou Pós-doutorados no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro – Portugal, e no PPGAV da Escola de Belas Artes – UFBA.

Antônio Lago da Silva Júnior

Acadêmico de Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas.

Clark Mangabeira

Professor Adjunto IV do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso. Supervisor do Museu de Arte e de Cultura Popular - MACP - da UFMT. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem/UFMT. Pós-doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014). Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências

Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008). Bacharel em Letras (Inglês/Literaturas de Língua Inglesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005). Vice-líder e pesquisador do Núcleo NESCaFe - Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ). Pesquisador do Núcleo de Estudos em Cultura Popular - Caleidoscópio (UFMT). Pesquisador no Grupo de Pesquisa GeMAP - Grupo de Estudos Mapografias Urbanas da Universidade de São Paulo (USP). Enredista de Escolas de Samba e escritor. Possui experiência com Antropologia das Emoções; Ciências Sociais e Psicanálise; Antropologia e Literatura; Antropologia e Direito; Ciências Sociais e Carnaval; Antropologia e Escolas de Samba.

Flavio Mota de Lacerda Pessoa

Sua pesquisa acadêmica focaliza a história da ilustração editorial e a produção artística-caricatural em revistas satíricas ilustradas. É pós-doutorando, com pesquisa sobre representações caricaturais do samba na Era Vargas, e doutor pelo mesmo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV (UFRJ), mestrado em História Comparada (UFRJ), Publicou em 2024, sua tese de doutorado, convertida no livro Jeca-Tatu a rigor: caricaturas do povo brasileiro na Primeira República (1902-1929) pela editora Appris. É membro dos grupos de pesquisa ABORDA EXTENSA: artes visuais em (ex) tensão, e Modernismos: heranças e horizontes, onde colabora na organização de projetos de extensão e eventos acadêmicos. É professor substituto de desenho na Escola de Belas Artes, e vem lecionando como professor convidado, em disciplinas da linha de

pesquisa Imagem e Cultura no PPGAV. É ilustrador autônomo do mercado editorial, tem publicações de livros ilustrados, histórias em quadrinhos que se inspiram na produção cultural brasileira. O mais recente Na Travessia do tempo, publicado pela Editora Global em 2024, ilustrou uma seleção de crônicas de Manuel Bandeira, além de desenvolver séries de ilustrações autorais sobre a iconografia e história samba, reunidos no site www.ilustresamba.com

Joycilane Souza de Oliveira

Acadêmica de Pedagogia pela Universidade Federal do Amazonas.

Maria de Fatima Hanaque Campos

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia, mestra em História da Arte pela Universidade de São Paulo e doutora em História da Arte pela Universidade do Porto. Atualmente é professora plena da Universidade do Estado da Bahia e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Difusão do Conhecimento - PPGDC.

Rogéria Moreira de Ipanema

Doutora em História pela UFF, Mestre em História e Crítica da Arte pela UFRJ e Bacharel em Gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora associada do Departamento de História e Teoria da Arte e Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) na Linha de Pesquisa - Imagem e Cultura, ambos da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi editora da revista científica Arte Ensaios (PPGAV/UFRJ) 2019-2020, onde é integrante do Comitê de Políticas Editoriais da Revista (2021-atual). Atualmente é a Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ).

Exerceu os cargos de: Superintendente de Formação Acadêmica de Extensão da Pró-Reitora de Extensão da UFRJ (2019), da Assessoria Especial da Pró-Reitora de Extensão (2015-2019) e da Chefia do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA (2014-2015). Foi Coordenadora do Projeto Institucional UFRJ FAZ 100 ANOS pela Reitoria (gestão 2015-2019). Leciona as disciplinas: Artes, Processos e Exposições, Artes, Objetos e Coleções e Teoria e Pesquisa em Artes Visuais. Líder do Grupo de Pesquisa ACESTA - ABORDA: Arte, História e Estudos Visuais. Tem experiência em pesquisa nas áreas de Artes Visuais, com ênfase em História da Arte, História e Cultura Visual. Pesquisa na Arte da imagem impressa: Imprensa artística de humor; Imprensa, Impressos e Impressões, Coleção de Estampas do MDJVI e Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Arte política, arte e poder; Arte do/no Rio de Janeiro. Coordena os Projetos de Pesquisa: Arte e Estudos Visuais: impressões expressões nos séculos 20 e 21 (2021-atual); Arte da Imagem Impressa no Brasil dos Oitocentos (2012-atual) e O corte e a corte: gravuras e gabinetes de estampas - Quinhentos, Seiscentos e Setecentos (2013-atual). Coordena os Projetos de Ensino: Arte Artistas: modo pensar/fazer/pensar/fazer (2011-atual) É coordenadora das ações de Extensão: Seminário ENVOLVER - Artes visuais, imagem, cultura e sociedade (2024-atual) e Projeto de Extensão - ABORDA EXTENSA: artes visuais em (ex) tensão (2024-atual). É membro de associações científicas: CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte, integra o Conselho Deliberativo do CBHA e exerceu a Secretaria da Diretoria (2020-2022); ANPUH- Associação Nacional de História; IHGRJ.- Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro - exerceu o cargo da 1 Secretaria (1999 a 2011) e atualmente exerce o cargo da 2 Tesoureira (2024-2025).

Sabrina Veloso

Natural de Nilópolis, cria do Parque Anchieta, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Bacharel em Produção Cultural pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro, (2018). Mestra em Cultura e Territorialidades vinculado ao Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (2023). Pesquisadora nas áreas de gênero e Cultura Popular, com ênfase nas dinâmicas e sociabilidade cotidianas, atualmente desenvolve uma pesquisa sobre o grupo feminino de bate-bolas Brilhetes de Anchieta, do qual também faz parte. Há 10 anos trabalha com produção cultural. Atuou como Assistente de Projetos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 2013 e 2014, em 2015 assumiu a Coordenação Técnica do Paço Imperial e desde abril de 2022 é Coordenadora de Produção do Museu do Pontal.

Taynara Quites Senra

Mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialização em Figurino e Carnaval na Universidade Veiga de Almeida e é graduada em Design de Moda pela universidade SENAI/CETIQT.

Valmir Moratelli

Doutor em Comunicação pela PUC-Rio e autor do livro *A invenção da velhice masculina* (ed. Matrix), fruto de sua tese de doutorado. É colunista da revista VEJA, professor de cursos de extensão na ESPM e da pós-graduação em Narrativas e Jornalismo na PUC-Rio. Doutor e mestre em Comunicação pela PUC-Rio, pós-doutorado na Unifesp, com especialização em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da UERJ. Pesquisador da área de envelhecimento

e novas tecnologias, com foco na produção de conteúdo de ficção e não-ficção voltados para a população idosa. Atua como consultor e roteirista freelancer para produções do canal GLOBOPLAY, é diretor do documentário Velhices, com participação em festivais como o Aging Film Festival na Itália e na Rússia, com primeira exibição no Atlantic International Film Festival no Canadá. Atuou na coordenação da série Falas da Vida, exibida pela Globo em 2023, e tem mais de 50 artigos científicos publicados em revistas de comunicação, jornalismo e estudos de envelhecimento.

