

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
DOUTORADO

FABIOLLA FALCONI VIEIRA

“EU QUERO UM PAÍS QUE NÃO ESTÁ NO RETRATO”: TENSÕES
SOCIAIS, MEMÓRIA E HISTÓRIA NO DESFILE DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA - 2019.

FLORIANÓPOLIS

2025

FABIOLLA FALCONI VIEIRA

**“EU QUERO UM PAÍS QUE NÃO ESTÁ NO RETRATO”: TENSÕES
SOCIAIS, MEMÓRIA E HISTÓRIA NO DESFILE DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA - 2019.**

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de doutora em
História do Tempo Presente pelo
Programa de Pós-Graduação em
História, do Centro de Ciências
Humanas e da Educação – FAED, da
Universidade do Estado de Santa
Catarina – UDESC.

Orientador: Dr. Rogério Rosa Rodrigues.

FLORIANÓPOLIS

2025

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Universitária Udesc,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Vieira, Fabiolla Falconi

Eu quero um país que não está no retrato : Tensões sociais,
memória e história no desfile da Estação Primeira de Mangueira -
2019. / Fabiolla Falconi Vieira. -- 2025.

196 p.

Orientador: Rogério da Rosa Rodrigues

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2025.

1. Escolas de Samba. 2. Performance. 3. Memória Histórica. 4.
Tempo Passado. 5. Tempo Presente. I. Rodrigues, Rogério da Rosa.
II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências
Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História.
III. Título.

FABIOLLA FALCONI VIEIRA

**“EU QUERO UM PAÍS QUE NÃO ESTÁ NO RETRATO”: TENSÕES
SOCIAIS, MEMÓRIA E HISTÓRIA NO DESFILE DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA - 2019.**

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de doutora em
História do Tempo Presente pelo
Programa de Pós-Graduação em
História, do Centro de Ciências
Humanas e da Educação – FAED, da
Universidade do Estado de Santa
Catarina – UDESC.

Orientador: Dr. Rogério Rosa Rodrigues.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Profa. Dra. Ana Paula Silva Santana
Universidade Federal de Alagoas

Profa. Dra. Caroline Jaques Cubas
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Felipe Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Júlio Gomes dos Santos Júnior
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 11 de julho de 2025.

Às mulheres da minha família que me dão forças e me inspiram a continuar na luta sempre!

À minha avó, D. Maria, a quem o acesso a educação foi negado, mas que sempre me incentivou e que agora verá sua primeira neta doutora!

Aos estudantes que sempre me acompanham nessa jornada de formação contínua, me incentivando e me inspirando.

AGRADECIMENTOS

Toda conclusão de um ciclo acadêmico é sempre um desafio para esta que aqui lhes escreve. Foi assim na graduação, no mestrado e, com certeza, não seria diferente no doutorado. Porém, devo confessar a quem se atrever a ler esses agradecimentos que este foi um dos ciclos mais difíceis de encerrar. E, só não se tornou impossível, graças a presença de muitas pessoas – muitas, mesmo – que não me permitiram desistir! Então, caro/a leitor/a, já lhe adianto que esses agradecimentos serão uma espécie de *mapeamento das vivências* desse meu processo. Portanto, fique à vontade para pular essa parte e ir direto a tese de fato, caso não tenha interesse ou curiosidade sobre esse aspecto. Embora, caiba lhe avisar que, ao pular essa parte, perde-se parte da essência da construção desse trabalho que carrega em suas entrelinhas a existência dessa que lhes escreve.

Alguém me disse uma vez que eu possuía a capacidade de desenhar a vida no espaço e no tempo. Demorei um tempo para processar a informação, até compreender que a pessoa buscava, carinhosamente, expressar em palavras, quem eu sou para o mundo. Embora as palavras ditas tenham uma descrição que corresponde a subjetividade do olhar de quem me falou, elas conseguiram condensar as coisas positivas – ao menos as considero assim quando partem daqueles e daquelas que eu amo – que ouço sobre mim ao longo da vida. Pessoa inquieta, engraçada, inteligente, que sabe fazer mil coisas, que faz mil coisas ao mesmo tempo, que transforma o dia em mais de 24 horas, encrenqueira – eu prefiro “justiceira” –, inconformada, criativa, braba etc. E, mesmo que todos esses adjetivos realmente me definam, poucos sabem que essas características, especialmente as habilidades relacionadas ao saber/fazer, apresentadas ao mundo de forma tão espontânea por mim, sempre me fizeram sentir como se eu não pertencesse a lugar nenhum.

A vida sempre se resumiu a ser “nova demais” para aprender certas coisas ou “saber demais” para estar onde eu queria/quero estar. Aparentemente “ser demais” não é muito aceito pelas pessoas nessa vida doida que a gente leva! Aliás, quase nada é aceito pela maioria das pessoas, e, hoje, completando essa jornada, felizmente, eu sei o porquê. Então, talvez seja por isso que aprendi a “desenhar” a minha vida no “tempo e no espaço”, jogando com aquilo que possuía/posuo em diferentes momentos. E graças às deusas e deuses, o que posuo também é muito, é um “demais” que me transborda

porque eu nunca ando só! Carrego em mim a presença de todas as mulheres que me antecederam e de todes que escolhem caminhar ao meu lado, fazendo a jornada ser mais leve do que o mundo insiste em pesar.

Durante o doutorado, muitas vezes o sentimento que prevaleceu em mim foi esse de “não lugar”, mencionado acima, como se eu fosse pequena demais para estar ali. Embora fosse exatamente o lugar onde eu queria estar, desde que decidi entrar no doutorado, aquele lugar parecia me falar o contrário. A universidade é sempre um lugar muito hostil. Aliás os espaços formais de educação, ironicamente, sempre são lugares hostis e excludentes. O professor Fernando Penna, a quem, hoje, tenho o privilégio de chamar de amigo – e quem muito colaborou com esse processo –, sempre nos lembra, em suas falas e cursos sobre educação democrática, que a escola – e tenho plena certeza que se estende a universidade – não foi criada para ser um ambiente democrático. Ainda bem que espaços são habitados por gente!

Mas ainda assim, há momentos em que a gente que o habita parece esquecer de sua humanidade e se fundi ao espaço a ponto de suas ações e gestos se tornarem somente o espaço vazio daquela instituição. Não raras foram às vezes em que ouvimos, nesse espaço, que éramos péssimos doutorandos, por não compreendermos um texto ou por não darmos conta de fazer algum trabalho. Não raro, também, foi o sentimento de incapacidade diante de um tempo/espaço universitário irreal, calcado na lógica mercadológica neoliberal, que prima por produção e excelência, criando um sujeito-recurso em detrimento das vivências, da autonomia e do desenvolvimento intelectual dos sujeitos-humanos que o compõe, como Rodrigo Turin já nos alertou em um de seus artigos. Mas, ainda bem que espaços são habitados por gente!

Ainda assim, nem toda gente cabe nesse espaço! Ou ao menos querem nos fazer acreditar que não. Como não é um espaço democrático, não se quer que qualquer gente caiba nele – os historicamente subalternizados sabem muito bem disso, as interseccionalidades de raça, gênero e classe tem um peso enorme nesse quesito. Vocês não fazem ideia do quão difícil é uma trabalhadora – mesmo intelectual, porque, sim, professora é trabalhadora intelectual – caber nesse espaço! Ele não é feito para nós e não se exime em nos lembrar disso constantemente. Mas sabe aquela máxima “sou brasileira e não desisto nunca”? Segui um pouco por aí, agindo pelas frestas, como todo brasileiro que é forjado na encruza entre a existência de saberes/vivências afro-indígenas e a colonialidade ocidental, como Luiz Rufino e Simas sempre nos lembram em suas palavras cantadas, escritas, dizadas. Fazendo kizomba, como fui ensinada desde

pequena, reunindo-me aos meus e transformando tudo em festa! Não só no sentido de festejar, mas de ocupar espaços com presenças diversas, com encontro de diferenças. E, já que a universidade é um espaço vazio, é nosso dever ocupá-lo com nossas presenças!

O início dessa trajetória foi assim, uma festa! Quando tomei a decisão de adentrar, novamente, esse espaço vazio que é a academia, foi na intenção de preenchê-lo com minha pesquisa carnavalesca e minha alegria em retornar para um lugar onde eu amo estar. Como festa não se faz sozinha, tratei logo de arrastar dois amigos junto comigo: o Will, amigo de longa data, desde a nossa graduação em História, tanto do campo acadêmico, como do carnaval; e o Mateusinho, que tive o privilégio de encontrar no ProfHistória e nunca mais desencontrar. E lá fomos nós, juntos desde o início. Foram semanas estudando juntos por videoconferências – parece que já adivinhávamos o que viria, mas era só eu trabalhando no Centro de Educação à Distância do IFSC e usando os recursos disponíveis para três trabalhadores estudarem sem precisar se deslocar a longas distâncias. E pensem na felicidade que foi ver, a cada etapa do processo seletivo, nossos nomes indo juntos para a aprovação. Conseguimos! Éramos doutorandos numa turma muito bacana, *deixando a vida nos levar* e aproveitando cada momento dos primeiros seis meses de curso – que foram os únicos mais tranquilos, diga-se de passagem. Mas, *eis que chega a roda viva e carrega o [nosso] destino* para o meio de uma pandemia. Eu nem preciso dizer a vocês o quanto foi difícil esse período para todos nós viventes. A gente nem sabia se iria chegar vivo ao final da pandemia e, menos ainda, se teria um final. No meio dessas incertezas todas, ainda estávamos fazendo – ou tentando – um doutorado. E agora, um doutorado a distância.

Se o espaço presencial já se fazia vazio, imaginem no campo das virtualidades! Mas, ainda bem que espaços, mesmo os virtuais, são habitados por gente! Gente-amizade, do tipo que sempre vai estar ali como *um ponto pra escorar quando for absurdo*, nos oferecendo *um ombro pra chorar depois do fim do mundo*. Gente-amizade como o Mateusinho que infinitas vezes me ouviu, chorou, esbravejou e riu junto comigo nas longas videochamadas que fizemos. Ou como a Karla, minha prima de sangue e irmã de alma, mulher sensível, doce e forte, inspiração para tudo na vida, sempre cativando minha melhor parte. Ou como o Will que sempre me ensinou a carnavalizar a vida e ouviu infinitas vezes minhas ideias doidas para a tese – e eu ouvi as dele, é claro –, mesmo quando, aparentemente, elas só faziam sentido para nós dois que somos do meio do carnaval. A quantidade de vezes que vocês três me ajudaram a *adiar o fim do*

[meu] mundo durante o doutorado, nunca foi dito em palavras! Eu tenho a sorte de ter vocês sempre ao meu lado! Agradeço por dividirem comigo tudo o que vocês são!

Afirmo de novo, como um mantra, ainda bem que espaços são habitados por gente! E há algumas que preferem não se fundir totalmente ao espaço e se tornar vazio! O professor Rogério, meu orientador, é uma dessas pessoas. Me acolheu num momento em que eu estava a ponto de desistir – mais uma vez – e preencheu o espaço vazio da universidade com sua atenciosidade carregada de afetos e compreensões. Em meio ao meu caos, o professor optou por contribuir com a minha jornada com muita ética, profissionalismo, puxões de orelha e tudo mais que cabe a figura de um orientador, mas ao mesmo tempo, com muito respeito e crença nas possibilidades que eu mesma nem conseguia enxergar. Existe um meme na internet que equipara os orientadores ao Mestre do Magos¹ – aquele da Caverna do Dragão –, pois geralmente eles somem quando os orientandos mais precisam. No meu caso, eu prefiro equiparar o professor Rogério com um Preto Velho, entidade da Umbanda considerada um mestre, símbolo da ancestralidade, que carrega a sabedoria de toda a sua vivência nos cativando com simplicidade, paciência e amor. A cada reunião de orientação eu me sentia diante de um Preto Velho que acolhia com sabedoria e muita paciência o (quase) nada que eu tinha para oferecer, além da vontade sincera de concluir o doutorado – porque tudo nesse processo era desespero e caos, reflexo de uma mente desorganizada que só conseguiu se organizar minimamente no último ano. Infinitas vezes era eu quem sumia. E lá vinha o professor me mandar mensagens no whatsapp perguntando se estava tudo bem e se eu ainda estava disposta a continuar. Fora os prazos que eu mesma estabelecia e nunca conseguia cumprir. É impossível colocar em palavras o tamanho da minha gratidão pelo mestre Preto Velho que você foi. Meu desejo é que todes, em algum momento da vida acadêmica, possam ter como orientador/a alguém assim, cuja vivência preenche o espaço vazio da academia com a seriedade que a pesquisa e a vida acadêmica pedem, e com a serenidade que as pessoas merecem. Saravá, meu mestre preto velho!

Como eu mencionei a alguns parágrafos acima, eu nunca ando só! Por isso, meus ciclos acadêmicos – escola, graduação, mestrado, doutorado – sempre foram permeados pelas presenças que carrego em mim – de pessoas, espaços, saberes. E nesse

¹ Para quem não conhece, o meme pode ser visto no link <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=725042930930809&id=342954855806287&set=a.343349209100185>

(re)último ciclo, além da universidade, o carnaval, a escola e minha casa foram espaços, ocupados por gente de extrema importância para mim. É neles que tenho me preenchido das presenças e, reciprocamente, estado presente. Mas, devo confessar que a escrita da tese me tornou uma ausência em todos eles, especialmente nesses últimos seis meses. Ausência sutil no começo, mas que foi se intensificando à medida que o tempo passava e os prazos iam ficando apertados. Me fazer ausente foi a parte mais difícil do processo. Quem me conhece sabe que sou feita de festividades, dança, música, agitação. Não poder organizar uma festa, ter que negar sair com os amigos, com a família, com meus sobrinhos, com certeza deixou meus dias mais pesados e tristes. Mas, volto a dizer, ainda bem que espaços são feitos de gente!

Gente-resgate, que nos dias mais difíceis nos arrancam da ausência de nós mesmos e nos colocam novamente em presença! Como o Chris e o Fê, amigos surgidos do mundo do carnaval, que me resgataram, de tudo que se possa imaginar, ao longo desse percurso. Até quando evitaram me “atrapalhar” nessa finaleira, eles me resgataram sem saber! Desde que nos conhecemos, numa “cilada” arranjada por uma amiga em comum, a afinidade só cresceu e a amizade se fortaleceu a ponto de eu não me ver mais sem a presença desses dois em minha vida. Já construímos carnavais juntos, viramos madrugadas (re)fazendo fantasias, viajamos juntos, festamos juntos, projetamos juntos, dividimos ideias, vivências, histórias. E quantas histórias hein...de felicidade, tristeza, angústias, tolices – muitas tolices, rsrs! Esses dois, gente-resgate, me ensinam constantemente o significado de reciprocidade, respeito, amizade e amor! Do carnaval para a vida toda, é como quero seguir com vocês, sendo resgatada e resgatando-os das ausências que esse mundo nos impõe! A Faustina aqui, ama vocês!

Gente-afeto, que preenchem o espaço vazio do mundo da escola com sua vontade, mirradinha, mas (re)existente, de mudar o mundo por meio da educação, com a certeza de que EDUCAMOS pessoas e não números, e com o esperar de juntar-se com outros para (re)construir novas formas de ser e estar no mundo. Gente-afeto, como o Gilmar e a Jussara, que me ouvem cotidianamente e que me ensinaram/ensinam sobre a nossa comunidade escolar, sobre educação inclusiva e sobre como lidar com as frustrações das quase inexistentes mudanças estruturais. Ou como a Andreza, a Flávia, a Alecéia, a Sheila, a Juliana, a Andreia, a Sabrina e a Lorena, mulheres singulares em suas diferenças, mas que tornaram/tornam meu cotidiano mais leve e engraçado – mesmo quando as coisas acabam em choro. Ou como o Rodrigo que, enquanto estive em minha escola, embarcou nas minhas propostas pedagógicas histórico-matemáticas,

transformando a escola em festa, além de ser confidente, amigo e irmão – hoje a distância nos mantém longe, mas não separados. Gente, como os alunes, um tipo diferente de gente-afeto, que me ensinam um saber que não cabe em livros, teorias ou explicações científicas, um ensinamento de gente, de vivências, de permitir o coração aprender mais do que a razão tenta ensinar. É com eles que eu aprendo a ser menos preconceituosa, arrogante, impaciente, mandona e, paradoxalmente, me tornar mais compreensiva e aberta ao diálogo e a troca de experiências. Hoje eu tenho a certeza de que vocês são o fundamento da escola, não só no sentido de ser a base de sua existência, mas, principalmente, porque são vocês que dão vida a ela, que nos transformam, a mim e aos colegas que citei, em gente-afeto esperando por dias melhores!

Gente-afeto, que permeia meu mundo da vida e o preenchem com um carinho que nem todos conseguem nos dar. Gente-afeto como a Aline, amiga da nossa família, parte da nossa Ohana, sempre pronta a nos ajudar e contribuir com seus ensinamentos. Nessa tese ela é parte fundamental, pois revisou com muito amor e em tempo exíguo o texto que vocês lerão adiante. Ou como a Jéssica, amiga que conheci durante a pandemia, em uma sala de estudos, cuja afinidade descobrimos existir logo na primeira conversa, criando um vínculo que só tem aumentado ao longo do tempo. De lá para cá, ela, seu marido Marcelo, e o recém pequerrucho João Lucas, passaram a integrar nossa Ohana, distribuindo amor e carinho. Ou como a Madu, companheira da minha amiga Flávia, que também virou minha amiga e cuja doçura nos faz acreditar que existem arianas meigas sim! Ou como a Sinara, minha psicóloga, que me resgata de crises ainda existentes, ajudando-me a compreender que não há mais a necessidade de eu ser menos. Vocês são pessoas incríveis e eu agradeço ao universo por colocá-las em meu caminho!

Para o final, deixei o meu mundo todinho, a minha família, minha Ohana, cujo núcleo principal me ensina cotidianamente a ser gente-mundo. Gente que cultiva os vínculos, que agrega pessoas, que luta pela coletividade, que busca conhecimento, que briga, que sente com intensidade os sentimentos, que acolhe, que dialoga, que experimenta o mundo e devolve a ele aquilo que de melhor se tem para dar, nós mesmos! Na minha Ohana, guiada pela minha mãe e por meu pai, aprendemos, eu e minhas irmãs, desde pequenas, que todos podem fazer dela – a quantidade de gente que chama minha mãe de mãe ou de tia, por pura afinidade, não está escrito; aprendemos que temos a liberdade de escolha, mas que ela vem carregada de responsabilidades; aprendemos que os estudos são o caminho para uma vida melhor – que nada tem a ver com dinheiro, pois a mãe e o pai sempre nos avisaram que não ficaríamos ricos, eles

nunca nos iludiram em relação a isso; aprendemos a celebrar tudo, cada conquista, cada passagem – meu pai me perguntou se eu faria festa quando defendesse o doutorado!; aprendemos o valor das diferenças e o que, juntas, elas podem construir para esse mundo. Os dois nos ensinaram e, hoje, nós ensinamos, aos meus sobrinhos e a todes que temos contato e que se dispõem a trocar vivências. Engane-se quem pensa que ela é perfeita! A perfectibilidade não existe! Mas são nas suas imperfeições que tudo se constrói. Somos gente-mundo que habita esse espaço familiar! E qualquer palavra escrita aqui não dará conta da imensidão que essa Ohana é em minha vida! Ainda assim, é preciso reafirmar:

Eu te amo mãe, por tudo que você é em nossa vida e por nos fazer gente-mundo que transborda acolhimento e afeto! Eu te amo pai, por nos fazer gente-mundo que transborda indignação perante as injustiças sociais! Eu te amo Pri, por me fazer gente-mundo mais tranquila! Eu te amo Gabi, por me fazer gente-mundo mais amigável, mais “dada” às amizades, como a gente diz! Eu amo vocês Gui e Jader (meus cunhados), por me fazer gente-mundo mais companheira, mais prestativa! E eu AMO, infinitamente, vocês Juan, Isa, Mimi e Paloma (meus sobrinhos), por me fazer gente-mundo mais paciente, mais amorosa, mais cuidadosa com as subjetividades de cada um, mais FELIZ!

A essa altura do meu *mapeamento*, acredito não ser preciso mencionar onde e como cada uma das gentes citadas me transbordam. Prefiro só finalizar com a reafirmação das palavras cantadas por Emicida, certa de que:

Quem divide o que tem é quem vive pra sempre!

“Glória a todas as lutas inglórias que através da nossa história, não esquecemos
jamais.” (Elis Regina, 1974)

RESUMO

Este trabalho versa sobre o papel das escolas de samba nas discussões sociais sobre história, historiografia e memória histórica no espaço público brasileiro. Para isso, toma como objeto de análise o desfile *História para Ninar Gente Grande*, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, ocorrido em 2019, no Rio de Janeiro. A partir da análise da produção do desfile, de sua transmissão televisionada e das repercussões derivadas dele nos meios de comunicação digitais, defende-se a tese de que a atualização do passado, presente nos desfiles das escolas de samba, é realizada a partir de um regime de existência próprio a elas, cujos princípios, pautados na cosmopolítica afro-brasileira, são performados durante o desfile e (re)apropriados por aqueles que participam dele direta ou indiretamente. Essa performance, evidencia não só uma maneira peculiar de representar o tempo passado, como também determinadas tensões e embates relativos à história ensinada e a memória histórica de nossa sociedade atual, durante a ascensão da extrema direita a presidência do nosso país. A pesquisa filia-se ao campo da História do Tempo Presente.

Palavras-chave: Escolas de Samba. Performance. Memória Histórica. Passado. Tempo Presente.

ABSTRACT

This thesis discusses the role of samba schools in the social debates about history, historiography, and historical memory in the Brazilian public sphere. For that, it analyzes the parade “História para Ninar Gente Grande” (Story to Lull Grown-Ups to Sleep), presented by the samba school Estação Primeira de Mangueira, during the 2019 Rio de Janeiro Carnival. Through the analysis of the parade production, its televised broadcast and the repercussions derived from it in digital media, it aims to argue that the actualization of the past, present in samba school parades, is carried out based on a regime of existence unique to them, whose principles, based on Afro-Brazilian cosmopolitics, are performed during the parade and (re)appropriated by those who participate directly or indirectly. This performance highlights not only a peculiar way of representing the past, but also certain tensions and conflicts related to the history taught and the historical memory of our current society, during the rise of the far right to the presidency of our country. The research is affiliated with the field of History of the Present.

Key words: Samba Schools. Performance. Historical memory. Past. Present.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Comissão de Frente.....	52
Imagem 2 – Presente!.....	54
Imagem 3 – Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira.....	57
Imagem 4 – Tripé – Exuberância Indígena.....	59
Imagem 5 – Alas sobre as cerâmicas indígenas.....	59
Imagem 6 – Carro Abre-alas: Mais invasão do que descobrimento.....	60
Imagem 7 – Ala Cunhambebe.....	63
Imagem 8 – Ala Confederação dos índios Cariris.....	64
Imagem 9 – Ala Sepé Tiaraju.....	64
Imagem 10 – Ala Salve os Caboclos de Julho.....	65
Imagem 11 – Ala O genocídio indígena no Brasil.....	66
Imagem 12 – Segundo Carro Alegórico: O sangue retinto por trás do herói emoldurado.....	67
Imagem 13 – Velha Guarda.....	72
Imagem 14 – Negro Quilombola.....	73
Imagem 15 – Terceiro Carro Alegórico: Trono Palmarino.....	75
Imagem 16 – Detalhe do carro alegórico onde Zumbi e Dandara estão entronados ao lado de representação do imperador do Mali em livro didático.....	76
Imagem 17 – Ala das passistas: Tereza de Benguela e José Piolho.....	79
Imagem 18 – Bateria: Sapiência Negra.....	79
Imagem 19 – A Força Negra de Esperança Garcia.....	80
Imagem 20 – Segundo Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.....	81
Imagem 21 – Ala das Baianas.....	83
Imagem 22 – A pintura de Debret e as baianas de terreiro.....	84
Imagem 23 – Luiza Mahin.....	85
Imagem 24 – Ala Luís Gama.....	86
Imagem 25 – Quarto Carro Alegórico: O Dragão do Mar de Aracati.....	87
Imagem 26 – Ala Anedótica para Pedro Álvares Cabral.....	92
Imagem 27 – Ala Dom Pedro I em versão heroica.....	92
Imagem 28 – Ala Versão Jocosa de D. Pedro I.....	93
Imagem 29 – Ala do Marechal Republicano.....	94
Imagem 30 – Ala Tiradentes.....	95

Imagem 31 – Quinto Carro Alegórico: A história que a história não conta.....	97
Imagem 32 – Alas sobre Cultura Popular.....	99
Imagem 33 – O povo brasileiro.....	100
Imagem 34 – Bandeira do Povo do Brasil.....	101
Imagem 35 – Primeiro Setor: Mais invasão do que descobrimento.....	106
Imagem 36 – Segundo Setor: Heróis de lutas inglórias.....	106
Imagem 37 – Terceiro Setor: Nem do céu, nem das mãos de Isabel.....	107
Imagem 38 – Quarto Setor: A história que a história não conta.....	108
Imagem 39 – Quinto Setor: Dos Brasis que se faz um país.....	109
Imagem 40 – Segunda Alegoria do desfile.....	115
Imagem 41 – Detalhes da Segunda Alegoria.....	116
Imagem 42 – Princesa Isabel na quinta alegoria.....	121
Imagem 43 – Detalhe quinta alegoria: corpos pisados por Duque de Caxias.....	122
Imagem 44 – A história que a história não conta.....	126
Imagem 45 – Corpos pisados pela elite letrada.....	127
Imagem 46 – Hildegard Angel e Serginho do Pandeiro: as “memórias vivas”	128
Imagem 47 – Presente!.....	175

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
HTP	História do Tempo Presente
LIESA	Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
OPSA	Observatório Político Sul-Americano
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PNLD	Programa Nacional do Livro Didático
PPGH	Programa de Pós-graduação em História
PSL	Partido Social Liberal
PT	Partido dos Trabalhadores
STF	Supremo Tribunal Federal
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. UM POSSÍVEL MAPEAMENTO DE AUSÊNCIAS NO DESFILE DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA.....	43
1.1 O PASSADO TORNA-SE ATO: ABRINDO ESPAÇO PARA “OS HERÓIS DOS BARRACÕES”	51
1.2 “MAIS INVASÃO DO QUE DESCOBRIMENTO”	56
1.2.1 “Os donos da terra”: a humanidade indígena interrompida pelos europeus	56
1.2.2 “Heróis de Lutas inglórias”: os indígenas resistem, mas o tempo “homogêneo e vazio” persiste.	62
1.3 “NÃO VEIO DOS CÉUS, NEM DAS MÃOS DE ISABEL”: OS NEGROS NA HISTÓRIA DO BRASIL.	71
1.3.1 O reinado do <i>Quilombo</i> do Samba.....	71
1.3.2 As Mães Baianas conduzem à liberdade	82
1.4 “A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA”: OUTRA VERSÃO PARA OS PERSONAGENS “CONSAGRADOS” DA HISTÓRIA DO BRASIL	89
1.5 “DOS BRASIS QUE SE FAZ UM PAÍS”	98
2. A HISTÓRIA QUE A ESCOLA NÃO CONTA: A TERRITORIALIZAÇÃO DO PASSADO NA PERFORMANCE DO DESFILE.....	102
2.1 A PRODUÇÃO DO ENREDO: QUAIS ROTEIROS COMPÕEM O DESFILE?	103
2.1.1 <i>O eterno retorno do encontro: o roteiro do “descobrimento” e o apagamento indígena.</i>	111
2.1.2 <i>A liberdade como fundamento: O roteiro da abolição e a perpetuação da racialização social.</i>	119
2.1.3 Uma história para ninar gente grande: sobre qual história se está falando ou qual roteiro da história está sendo usado?	124
2.2 A AVENIDA COMO ESPAÇO DE DISCUSSÃO DE (OUTRAS)TEMPORALIDADES/CORPOS/VIVÊNCIAS	131
2.2.1 A procissão do samba desfilando sobre o altar do carnaval.....	131
2.2.2 Sambando, tocando e cantando se encontram passado, futuro e presente.	138
3. UM ACONTENCIMENTO POLÍTICO-CARNAVALESCO!.....	144
3.1 “PELA MEMÓRIA DE MARIELLE E ANDERSON E TODA LUTA QUE AINDA VIRÁ”	146

3.2	“O ESCOLA SEM PARTIDO QUER NINAR GENTE GRANDE”	157
3.3	NA LUTA É QUE A GENTE SE ENCONTRA!	166
	NA ENCRUZILHADA DO DESFILE ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	174
	REFERÊNCIAS	179

INTRODUÇÃO

Considerações iniciais

O processo de escrita nunca é uma tarefa fácil. Desde muito pequena, reconheço na escrita uma forma de representar o meu pensamento e meus sentimentos, algo que “congela” o que é transitivo, fluido, possibilitando aos outros, de alguma forma, (re)conhecer e compartilhar meus conhecimentos/experiências/vivências. Assim, ela é parte da minha existência desde muito cedo, antes mesmo do processo formal de escolarização, por isso não a reconheço somente no seu sentido ocidental, de superioridade e poder – embora eu tenha ciência de que o domínio da escrita me concede privilégios em nossa sociedade –, mas como parte do que eu sou como sujeito.

Na tarefa de escrever esta tese, enfrentei dilemas que sempre reaparecem quando preciso corresponder aos anseios do mundo acadêmico e que, somente agora, tornaram-se mais compreensíveis, a saber: a dificuldade em me encaixar em modelos mais rígidos de escrita. E falo isso, não para justificar alguma dificuldade acadêmica, pois de fato ela pouco existe, mas para que o leitor compreenda que esta tese reflete não só as teorias, análises e referências, às quais me dediquei exaustivamente durante esse processo, mas também – e talvez muito mais – a minha experiência de ser e estar no mundo, que tornam inseparáveis meu saber/atuar/ser/sentir – usando a constelação citada por Taylor (2020).

Como qualquer pessoa, me constituo de múltiplas identidades forjadas pelas interações sociais que estabeleci ao longo da vida. As vivências no mundo do carnaval como integrante de escolas de samba – ritmista, conselheira, adrecista, diretora etc. –, as vivências no mundo acadêmico – graduação, pós-graduação, congressos, seminários etc. – e as vivências no mundo escolar como professora, me colocam em diálogo constante com espaços, tempos e sujeitos múltiplos e contribuem sobremaneira para reconhecer, cada vez mais, que os conhecimentos adquiridos nessas interações também refletem-se no meu pensamento e na minha escrita. Coincidentemente adentrei no mundo do carnaval no mesmo ano que comecei a lecionar em escolas de educação básica da rede estadual de Santa Catarina. Meu primeiro desfile, como ritmista da ala de chocalhos, da bateria da escola *Os Protegidos da Princesa*, foi no ano de 2010. De lá para cá, assumi diversos postos dentro da escola e sobretudo construí diferentes aprendizados: aprendi a tocar diferentes instrumentos musicais, aprendi a organizar um

desfile, aprendi a confeccionar fantasias e aprendi a criar narrativas que se transformam em enredos dos desfiles apresentados na avenida.

A postura que assumo aqui, tenta de alguma forma se aproximar da proposta, empreendida por Taylor (2020), de reconhecer que não é possível desvincular o “saber” do “ser”, pois a produção do conhecimento é uma prática relacional. Isso implica reconhecer também as limitações impostas pelo pensamento ocidental, que separa aquele que pesquisa do seu objeto pesquisado. Mesmo quando reconhece a existência de outros grupos/saberes/vivências, os teóricos ocidentais acabam por reproduzir o pensamento colonial que opõe o “eu imperial” e o “não eu subjugado”. Ao citar a atuação de Foucault, em 1975, Taylor (2020), aponta que apesar de ele identificar reflexões teóricas globalizantes e universalistas, que evidenciam o surgimento de conhecimentos subjugados ao longo do tempo, o autor reproduz a ideia de que há um conhecimento singular (ocidental) e outros (não ocidentais). Da mesma forma, as discussões empreendidas em torno do que é a História do Tempo Presente - HTP e seu reconhecimento enquanto campo de estudo, evidenciam essa lógica binária do pensamento ocidental. Basta lembrar das diversas contestações em relação à HTP apresentadas por Delacroix (2018), em seu artigo na *Revista Tempo e Argumento*, no qual o autor expõe os principais argumentos contrários ao seu reconhecimento: ausência de recuo cronológico, não acessibilidade a arquivos do passado-recente, o trabalho sobre processos não terminados. Todos esses argumentos partem do pressuposto ocidental que separa pesquisador e pesquisa, observador e observado, ou seja, o conhecimento deve ser produzido sempre “fora” ou “acima” do que se é pesquisado. No caso da historiografia, essa discussão girou em torno da dicotomia história *versus* memória e das implicações éticas e políticas da profissão perante as demandas sociais que clamavam por uma história capaz de reparar os traumas dos acontecimentos recentemente vivenciados. E mesmo a HTP, se consolidando enquanto campo de pesquisa que, de certa forma, superou essas questões impostas, continua a se apoiar na máxima do pensamento eurocentrado que não reconhece outras existências e formas de saber como iguais. O uso da noção de “não-contemporâneo na contemporaneidade”, cunhada por Ernest Bloch para discutir a permanência de formas econômicas e ideológicas diferentes do capitalismo que continuam a atuar na sociedade e comumente utilizada no campo, demonstra a permanência do pensamento colonial e sua violência, até mesmo em pesquisas que buscam evidenciar outros sujeitos.

Assim, esta tese constitui um exercício de (re)pensar a escrita da história como forma de narrar o Tempo Presente por meio de uma temporalidade do “ainda aí” que comporta um “entrelagos” de diferentes tempos/sujeitos/vivências, incluindo a presença desta pesquisadora/historiadora que a escreve.

Sobre um (re)encontro com a História do Tempo Presente

No nosso tempo outros há que são escolhidos para guardar outro fogo: a história do que fomos e de quem somos. Esses anônimos guardiões das histórias buscam, entre escombros, a palavra redentora. Eles sabem: tudo o que não se converte em história se afunda no tempo. (Mia Couto, 2021)

Ao adentrar o campo da historiografia do Tempo Presente, deparamo-nos com algumas questões complexas – para não dizer difíceis – sobre o tempo, a historiografia e a atuação dos historiadores frente às questões sociais que pulsam em nossos cotidianos. Diante das angústias e inquietações do fazer historiográfico, deparei-me com a escrita do moçambicano Mia Couto que parece descrever, de forma muito poética, a essência da relação dos seres humanos com o passado e com a história. Contam-se histórias, pois a história é capaz de evidenciar a existência do tempo na constituição da realidade (Leite, 2021). É por meio dela que identificamos a passagem do tempo, a existência de um passado. Reconhecer isso, me instigou a compreender uma “nova” relação com o tempo ancorada nas problemáticas da produção de conhecimento da História do Tempo Presente.

Ainda que, na sociedade ocidental moderna, sejamos impelidos a converter (quase) tudo em história, isso não significa que historiadoras e historiadores tenham ganhado mais importância ou que a profissão historiadora tenha ganhado mais prestígio. Ao contrário, na medida em que a busca pelo passado aumentou – seja como entretenimento, como ancoragem identitária ou como lição – a legitimidade para realizar essa tarefa torna-se disputada por diferentes atores sociais, da mesma forma que as narrativas históricas também o são (Gumbrecht, 2009).

Esse fascínio pelo passado na atualidade é discutido por diferentes historiadores e possui as mais distintas interpretações que têm seu cerne na questão do tempo e das temporalidades, tendo como base um modelo hegemônico de tempo, construído pelo pensamento moderno ocidental, que une diferentes tradições ontológicas (físicas, psíquicas e teológicas), nas quais o tempo seria uma categoria de duração absoluta,

universal e imutável, orientando-se do passado rumo ao futuro. Nesse modelo, o passado se configura como algo anterior ao agora, unificando e seccionando o tempo em três partes: Passado (como o atrás espacial e existencial, a memória ou anterior), Presente (como o agora existencial e físico, a presença), Futuro (como expectativa em relação ao presente, à espera do posterior) (Leite, 2017). Os modos temporais (passado, presente e futuro) são, assim, considerados um acúmulo de pontos de tempo, sendo o passado acabado, acessível à memória e trazido ao presente para (re)atualizá-lo conforme o pensamento presente (Leite, 2017).

Na historiografia ocidental há um consenso que situa o século XX como marco referencial para uma reflexão ou reorientação acerca de nossa experiência no tempo. Conforme Hartog (2003) e Turin (2016, 2021), os ocorridos nesse século – a crise em relação às metanarrativas, as sucessões de catástrofes, o desenvolvimento acelerado das tecnologias, as demandas por memória e patrimonialização, além das crises econômicas, ambientais, políticas etc. – colocam o presente em predominância quando relacionado aos demais modos temporais (passado, futuro). Os acontecimentos do século XX expuseram a fragilidade desse modelo temporal, cuja narrativa nos aprisionava numa ideia de progresso contínuo, como se a humanidade caminhasse sempre para um lugar melhor do que o anterior, o qual denominava-se futuro.

Esse modelo temporal, ao qual Benjamin (2016) denominou de “homogêneo e vazio”², perdurou de maneira eficaz até o século XX, quando suas eminentes “catástrofes” fizeram surgir, em diferentes locais do mundo, a emergência de demandas memoriais e sociais em relação aos acontecimentos recentes e aos “passados que não querem passar”, bem como às crises identitárias nacionais e as políticas estatais de memória vinculadas a uma história “oficial” dominante (Delacroix, 2018). Foi diante desse cenário que a História do Tempo Presente se deslocou para o centro da historiografia ocidental, apoiando-se na perda de perspectiva em relação ao futuro, na aceleração do tempo e num presentismo característico das sociedades contemporâneas (Ferreira, 2018).

Segundo Delacroix (2018), a História do Tempo Presente não é apenas um método historiográfico, mas opera a nível epistemológico, ou seja, é uma forma de produção do conhecimento que privilegia a pluralidade de tempos copresentes,

² Tese XIV sobre o conceito de História, publicada na coletânea “O Anjo da História”, organizada e traduzida por João Barrento.

compreendendo o tempo histórico como heterogêneo e descontínuo. Nesse sentido, historiadoras e historiadores do Tempo Presente encontram-se diretamente no centro do debate da relação entre memória e história, tal como a figura do poeta, personagem principal da obra de Mia Couto, apresentada no início deste texto. Na história, quando ele retorna à sua cidade natal para receber uma homenagem, o passado, que ele havia acreditado ter deixado para trás, ressurgiu como uma força da qual ele não consegue fugir. Ao mesmo tempo, ele percebe que esse passado é permeado por ausências que ele tenta mapear com o intuito de encontrar sentido em seu presente. Assim, no desenrolar da história, ele vai compreendendo que mapear ausências é fazer escolhas entre o que esquecer e o que lembrar da memória, é construir passados e, paradoxalmente, construir presenças. Nesse movimento de mapear ausências, descobrimos uma fugacidade da História, tal como Benjamin propõe em seus estudos, pois ela é transitória, muda conforme se encontram novas fontes, perspectivas e, principalmente, quando o presente muda. Porque o tempo se constitui a partir de uma natureza alquímica, na qual passado, presente e futuro são modulações temporais que representam o limiar das existências humanas. O tempo emerge da historicidade, é temporalidade que traduz o caráter transitório do mundo, onde o passado, lido no presente, torna ato sua presença (Leite, 2017).

Seguindo os passos do poeta, mapeando ausências e (re)construindo presenças, compreendi o que constitui o fazer historiográfico a partir da perspectiva do Tempo Presente. Um Tempo que reconhece o passado não como um território, um lugar que se pode visitar e buscar informações ou coisas intocadas ou acabadas; mas, como o mais recente dos tempos, que se movimenta de modo autônomo, que é transitivo, que é fato em movimento, que se atualiza no agora (Leite, 2017). *Mapear ausências*, para usar a expressão cunhada por Mia Couto, é escrever a história tal como Benjamin (2016) propõe, buscando em meio aos escombros “a palavra redentora” de um passado que quer encontrar no agora a possibilidade de sua realização. São as ausências, ou seja, o passado que se lança ao historiador como algo não-realizado – no sentido de não pronto, não definitivo, não acabado –, que mapeadas apresentam os efeitos de uma determinada época (Leite, 2017). Ou como nos provoca Taylor (2020), reconhecendo diferentes formas de estar *Presente* no aqui e agora. Escrever a história por essa perspectiva é reconhecer que o passado se torna acontecimento somente por meio da história – vivida, contada, narrada, escrita, performada.

É *mapeando ausências* que esta tese pretende narrar a história.

Para isso, toma como objeto de análise o desfile da escola de samba do Rio de Janeiro *Estação Primeira de Mangueira*, realizado em 2019, cuja expressão multiartística evidencia uma forma peculiar de narrativa e representação histórica. Ao apresentar enredos históricos, os desfiles das escolas de samba conseguem transformar em ato e presença a fugacidade do passado, (re)atualizando-o no agora para fazer jus às reivindicações sociais por espaços e direitos das populações subalternizadas dentro das dinâmicas sociais de poder e dominação. Essa presença do passado aparece no desfile como uma imagem que nos revela uma afinidade entre o ocorrido e o agora, uma possibilidade de redenção, de realização de algo que existiu no passado, mas que foi interrompido (que hoje é uma ausência), perceptível somente ao esforço do pensamento, conforme Benjamin (2016) já nos alertava em suas Teses sobre História. Por isso, cabe ao historiador não só mapear as ausências do passado, mas também tornar o passado, em sua narrativa, ato e presença capaz de evidenciar intenções políticas para o tempo vivido e contribuir para a imaginação/construção/ação de (outros) futuros possíveis.

A afinidade entre os modos temporais [passado/presente] trata-se assim “de um encontro almejado pelos que foram impedidos de cumprir seus desejos coletivos na construção de um mundo melhor, um encontro que se atualiza a cada dia, que pode ocorrer em uma década, um século”, conforme nos lembra Rodrigues (2021). Segundo o autor, o *Tempo do Agora* é “um instante suspenso, congelado, que interrompe o fluxo do progresso e atualiza o passado a partir da irrupção da imagem do passado no presente em momento de perigo”, cuja capacidade salvadora se dirige não só aos vivos, mas àqueles que já passaram (Rodrigues, 2021). O passado, assim, torna-se único, podendo ser acessado por meio das imagens [percepções] que irrompem na memória coletiva agindo sobre nosso tempo.

Nesse sentido, os desfiles das escolas de samba possuem a capacidade de demonstrar experiências históricas, amalgamando passado e presente em uma única narrativa que não se furta em tomar posição sobre elas – ainda que, nem sempre, esse posicionamento seja o esperado dentro de uma lógica da cultura dominante.

Do rito à obra de arte carnavalesca: os estudos sobre escolas de samba no Brasil e a possibilidade de uma nova proposta

Não é estranho a (quase) ninguém a expressão “*maior espetáculo da Terra*”

utilizada amplamente para designar os desfiles carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro. A frase, que num primeiro momento pode parecer um simples jargão propagandista, nos remete a uma complexa relação existente entre o carnaval no Brasil, as *Escolas de Samba*, seu reconhecimento como expressão da cultura popular e sua participação na indústria cultural brasileira e internacional.

A história das *Escolas de Samba* está intimamente ligada à história do Rio de Janeiro, do governo republicano no Brasil, do Carnaval, e das populações negras e pobres que buscavam, de alguma forma, garantir seus direitos ao uso dos espaços da cidade, bem como ao de manifestar suas vivências e formas culturais de existir. Não à toa, os estudos acadêmicos acerca do carnaval brasileiro que surgem, no Brasil, a partir da década de 1970, vão girar em torno da temática da nacionalidade/brasilidade e das relações e tensões sociais vivenciadas pelos distintos grupos que o compunham. Anterior a esse período, as discussões relativas ao carnaval, incluindo aquelas sobre as escolas de samba, ficavam a cargo de folcloristas, jornalistas e cronistas (Barbieri; Gonçalves; Neto, 2022).

Foi no campo das ciências sociais que os primeiros estudos sobre o carnaval emergem no Brasil, durante a década de 1970. O antropólogo DaMatta (1973, 1979) será um dos primeiros intelectuais a discutir o carnaval como forma de compreender as dinâmicas sociais das sociedades contemporâneas. Utilizando o carnaval como objeto de estudo em diálogo com teorias antropológicas dos rituais e das sociedades contemporâneas e autores do pensamento social, o autor buscou caracterizar as tensões sociais entre os valores democráticos e hierárquicos da sociedade brasileira. Apesar de não conseguir se aprofundar no potencial transformador dos populares carnavalescos, seus estudos contribuem para a compreensão do carnaval além de sua evolução temporal, demonstrando, por meio da complexidade na qual o carnaval se constitui, que a festa representa um modo de dialogar com as estruturas de relações sociais vigentes na sociedade brasileira.

Oriundos da pesquisa de DaMatta, diversos trabalhos têm como foco as escolas de samba do Rio de Janeiro. Goldwasser (1975) vai se debruçar sobre a organização e o papel de mediação com o mundo social mais amplo, bem como a dimensão artística e ritual das escolas de samba em estudo de campo realizado na Estação Primeira de Mangueira. Por sua vez, Leopoldi (1978) vai estudar o ciclo do desfile das escolas de samba e suas dinâmicas internas, caracterizando dois tipos de organização: uma formal, que se refere aos aspectos administrativos da escola (organização, financeiro, estatutário); e outro, que o autor chama de carnavalesco, que passa a operar a partir dos ensaios e vai ganhando importância até chegar ao desfile. A socióloga Queiroz (1978, 1992) vai se preocupar em refletir sobre as

construções sócio-históricas do carnaval e das escolas de samba, enfatizando as diferenças sobre o carnaval ao longo da história, ou seja, na relação tempo/espço.

Já na década de 1990, Cavalcanti (2006) analisa os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro por meio de um estudo etnográfico que acompanhou um ciclo anual completo de elaboração de um desfile. Para a autora, o desfile emerge como expressão de relações sociais tensas e conflituosas, bem como das redes de cooperação que permeiam toda a cidade. A partir dos anos 2000, a produção bibliográfica sobre o carnaval brasileiro, especialmente sobre as escolas de samba, tem crescido exponencialmente em paralelo ao desenvolvimento das pós-graduações no Brasil.

Ao se realizar uma pesquisa no Banco de Tese da Capes, encontramos diferentes trabalhos nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, chegando a cerca de 230 trabalhos entre teses e dissertações³ cuja temática é o carnaval e as escolas de samba no Brasil. O próprio Programa de Pós-graduação em História – PPGH, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, ao qual esta tese se vincula, possui alguns desses trabalhos cuja temática envolve o carnaval e as escolas de samba locais. Entre as dissertações defendidas, temos: *Zzzziriguidum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade - 1976 a 2000)*, de Paulo Roberto Santhias (2010), que realiza um estudo sobre a trajetória da formação da escola de samba Consulado e de sua interação com a cidade de Florianópolis; *"Na tela da TV, no meio desse povo": os desfiles das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos*, de Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite (2016), que estuda a inserção das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos culturais; *O tambor que fala: Narrativas de Áfricas nos enredos carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018)*, de Christian Gonçalves Vidal da Fonseca (2019), que estuda as narrativas acerca do continente africano apresentadas pelas escolas de samba do Rio de Janeiro; *"Traz pra rua a poesia que o povo consagrou": memória do carnaval em Florianópolis a partir da Velha Guarda da Protegidos da Princesa (2001-2022)*, de Fernando Nilson Constâncio (2024), que discute as experiências e vivências da velha guarda em relação à escola de samba e a

³ Dados obtidos por meio de estado da arte realizado pela autora, em 2021 e atualizado em 2024, no Banco de Tese da Capes, onde encontram-se trabalhos nas seguintes áreas do conhecimento: História, Música, Educação, Memória, Ciências Sociais, Antropologia, Estudos Literários, Estudos do Lazer, Ciências da Informação, Sociologia, Psicologia, Comunicação, Administração, Geografia, Artes Visuais, Artes Cênicas, Manifestações Culturais, Mídia, Artes, Ciências da Religião, Direito, Gestão da Economia, Tecnologias e Sociedade, Relações Étnico-raciais, Participação Política, Humanidades, Hospitalidade e Design.

cidade. E, ainda, a tese de Carol de Lima Carvalho (2024), intitulada *Narrativas e memórias de mulheres negras: os carnavais das escolas de samba em Florianópolis (1948-2024)*, que discute a importância da atuação das mulheres negras nas escolas de samba de Florianópolis.

Nesse amplo campo de estudos transdisciplinares, as explicações para o fenômeno do carnaval e das escolas de samba do Rio de Janeiro abrangem duas principais ideias: a de concretização de um ritual – com características pagãs/católicas –, cuja efetivação serviria para reforçar a ordem social vigente e uma específica nacionalidade ligada ao Estado-nação brasileiro; e a de uma festa, cuja complexidade social pode ser considerada instrumento de ação, conhecimento e resistência popular. Sem desconsiderar a possibilidade de ambas as ideias serem trabalhadas em conjunto, o que predomina nos primeiros trabalhos sobre carnaval no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1990, nos campos antropológico e sociológico, é a concepção de que a festa é um ritual coletivo, ou seja, um instrumento que possibilitaria dar sentido às coisas que ocorrem no meio social por meio de “uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário” (DaMatta, 1997, p. 38). Essa dialética, entre um “mundo real” e um “mundo ideal ou imaginado” é o que possibilitaria à sociedade ter uma visão alternativa de si mesma, tornando o rito, segundo DaMatta (1997), um “veículo da permanência e da mudança”. O carnaval, ao ser assumido como rito, possibilitaria tanto o retorno à ordem vigente, como a criação de uma nova alternativa a essa ordem. Porém, aquém dessa possibilidade de mudança, o foco dos diferentes trabalhos acadêmicos sobre o carnaval nessa perspectiva continuou a ser o retorno ou reforço à ordem social vigente. Assim, intelectuais como DaMatta (1997), Ortiz (1980), Leopoldi (1978) e Queiroz (1978) vão reforçar a tese de que o carnaval é uma festa que possibilita momentos de suspensão da ordem cotidiana, controlada pelos grupos dominantes.

No campo historiográfico, na década de 1990, surgem as primeiras críticas a essa visão de subalternidade do carnaval e das manifestações carnavalescas populares aos ideais sociais dos grupos dominantes. Tanto Pereira (2004), como Sohiet (1998), chamam-nos atenção para a presença das manifestações populares nas festas carnavalescas do Rio de Janeiro, desde a década de 1890, de forma concomitante aos festejos das elites, sem necessariamente corresponder aos anseios dos grupos dominantes. Ao contrário, o que se observa nos festejos carnavalescos brasileiros corrobora os estudos já empreendidos por Bakhtin (1987) e Davis (1990), em relação ao carnaval europeu no medievo e na modernidade, que demonstram que o carnaval não é somente uma inversão dualista da ordem vigente destinada a justificar o mundo como ele é, mas sim, uma expressão dos anseios e conhecimentos das camadas populares, inclusive servindo como meio para

resistência e mudança da sociedade da qual fazem parte. Cunha (2001) também vai criticar a visão socioantropológica vinculada ao ritual, no que diz respeito a uma identidade nacional homogênea promovida pelo Estado brasileiro, que seria replicada pelas *Escolas de Samba* do Rio de Janeiro. A autora vai mostrar que o fenômeno de construção da identidade nacional, intimamente associado na historiografia ao carnaval e ao samba, é algo extremamente complexo e que deve ser estudado à luz das categorias de classe, raça e gênero, para se evitar cair na armadilha da igualdade social irrestrita sob a égide do carnaval como expressão de uma cultura *nacional-popular*.

Corroborando essa visão mais complexa do carnaval, os estudos de Ferreira (2004) em conjunto com os de Fenerick (2002) vão contribuir para pensarmos o carnaval das escolas de samba como uma relação cultural dialógica entre sujeitos e espaços físicos ao longo do tempo, bem como o acesso das *Escolas de Samba* do Rio de Janeiro – primeiro por meio da rádio, com os sambas-enredo e, posteriormente, da televisão, com a transmissão dos desfiles – na indústria cultural do país e seus usos para construção de uma nacionalidade brasileira.

Segundo Ferreira (2004), as transformações urbanas vivenciadas pelo Rio de Janeiro, como sede do novo governo republicano, na virada do século XIX para o século XX, buscavam “adaptar aos papéis de centro urbano centralizador da nacionalidade brasileira”, tornando-se uma síntese da nacionalidade republicana. Desse modo, as manifestações culturais carnavalescas (burguesas e populares) existentes na cidade também serão reorganizadas para seguir esse propósito. O “novo carnaval” estabelecido configura-se não mais como uma simples imposição da elite, mas “como uma festa negociada entre partes, uma folia sob controle das elites, mas que também refletia o gosto popular” (Ferreira, 2004, p. 230). Paulatinamente, o carnaval torna-se uma expressão da brasilidade reforçada pelo pensamento modernista que buscava no popular o “espírito” da nação brasileira.

Nesse contexto, o samba, na figura de alguns compositores, durante a década de 1920, passa a ocupar cada vez mais espaço no carnaval carioca. E, entre as décadas de 1930 e 1940, surgem, segundo Turano e Ferreira (2013), os movimentos iniciais que transformaram os grupos de “samba do morro” nas Escolas de Samba cariocas. Já na década de 1932, ocorrerá o movimento de oficialização do carnaval carioca, promovido pelo prefeito Pedro Ernesto, incluindo um concurso de sambas, em que os sambistas dessas novas Escolas participarão, dando mais notoriedade a essas instituições (Turano; Ferreira, 2013). No mesmo ano, o jornal *Mundo Esportivo* organizará a primeira disputa na Praça Onze, contando com a presença de 19 grupos concorrentes (Ferreira, 2004).

Desse momento em diante, as Escolas de Samba participarão de diferentes concursos, cuja caracterização vai estabelecer regras como o planejamento e a prévia apresentação do que viria a ser apresentado na avenida. Nesse universo competitivo, já em 1933, começa a aparecer o formato do primeiro samba-enredo, cuja composição deixa de ser improvisada para cumprir com os quesitos exigidos no concurso, para o qual o samba deveria estar de acordo com o enredo apresentado pela escola (Fenerick, 2002). Além disso, o samba – não o samba-enredo – passa a ser explorado paulatinamente pela indústria fonográfica, configurando-se como um dos gêneros musicais mais gravados entre 1930 e 1940 (Fenerick, 2002).

Segundo Ferreira (2004), esses novos grupos, autointitulados como *Escolas de Samba*, que se diferenciavam dos ranchos, cordões e blocos⁴, tanto pelo seu ritmo, como pela singularidade de seus desfiles, passam a atrair cada vez mais os interesses da população e de grande número de intelectuais brasileiros que buscavam uma expressão carnavalesca capaz de representar o povo brasileiro em sua “essência”. Turino e Ferreira (2013) reforçam que as *Escolas de Samba* surgem como uma relação dialética de negociação entre os sambistas dos morros – que buscavam ascensão e aceitação social –, os interesses da intelectualidade brasileira – que buscava uma manifestação essencialmente brasileira –, os políticos – que buscavam agradar as classes menos favorecidas –, e os empresários do ramo do turismo – que buscavam atrair visitantes para o Brasil. Nessa relação, a cultura popular é pensada conforme Stuart Hall (2003), cujas manifestações possuem suas raízes em condições sociais e materiais de determinada classe específica que mantém uma tensão – de resistência/aceitação, recusa/capitulação – contínua com a cultura dominante. Dessa forma, a capacidade de negociação das *Escolas de Samba* fez – e ainda faz – com que elas se “adaptassem aos

⁴ Segundo Ferreira (2004), na segunda metade do século XIX, a elite brasileira buscou reorganizar as brincadeiras populares dentro de conceitos cunhados por ela mesma. Dessa reorganização surgem duas denominações: o *Grande Carnaval*, que englobava as grandes sociedades carnavalescas, as batalhas de confete e o curso, festas mais ligadas à burguesia e a elite; e o *Pequeno Carnaval*, que englobava sociedades, grupos, clubes, blocos, ranchos e cordões movimentados pelos grupos populares das cidades. Destes, os ranchos, blocos e cordões, recebem essa denominação mais “fechada” a partir de 1930, consolidando-se com a publicação de Eneida em meados do século. Assim, os cordões identificavam grupos de negros, fantasiados de indígenas, estruturados em um cortejo com estandarte e com instrumentos de procedência africana, associados a grupos mais “primitivos”; os ranchos identificavam grupos de pessoas que caminhavam em cortejos, cantando e dançando, diferenciando-se dos cordões, especialmente pelo tipo de música tocada – cantigas, modinhas – e por agradar mais a burguesia que os aproximava mais da noção de “civildade”; e os blocos são considerados uma espécie de ranchos mais populares, onde os grupos de pessoas desfilam uniformizados e de forma coesa, cada um com uma denominação específica, entoando, geralmente, sambas e maxixes.

interesses da sociedade, ressignificando os valores sociais em proveito próprio” e permitindo sua alavancada e permanência no centro da sociedade brasileira até os dias atuais (Turano; Ferreira, 2013, p. 78-88).

A partir da década de 1950, os desfiles passam a ocupar espaço central no carnaval carioca e as escolas de samba iriam criar vínculos com a classe média brasileira que, a partir de então, assumiria papel ativo dentro dessas organizações populares. A consolidação dessa abertura à classe média proporcionou, conforme Ferreira (2004, p. 360), “um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional”. Junto a isso, a consolidação do uso dos sambas-enredo impulsiona as escolas de samba na indústria cultural do país por meio das gravações e difusões do gênero nas rádios de todo o Brasil. Em meados da década de 1980, a criação da Liga das Escolas de Samba marca o ingresso dessa manifestação cultural na era empresarial, distanciando as escolas do chamado “Carnaval Popular do Rio de Janeiro” (Ferreira, 2004).

Esse percurso de construção das escolas de samba, desde a década de 1930, possibilita um amálgama entre o samba – em suas variadas expressões – e o carnaval, tornando-se difícil desvincular um do outro, “tamanho a identidade construída mutuamente e que deitam raízes profundas na consciência e no imaginário da cultura do brasileiro” (Fenerick, 2002, p. 138). Essa festa carnavalesca típica do Rio de Janeiro vai, por meio do samba das escolas de samba, adentrar aos poucos o universo do espetáculo das massas, fixando na memória dos brasileiros inúmeros desfiles e sambas que se tornaram imortais (Fenerick, 2002).

Focando na discussão acerca dos sambas-enredo, Augras (1992), pesquisadora da área de psicologia, será uma das primeiras autoras a chamar a atenção para o caráter pedagógico das escolas de samba e de seus sambas-enredo, buscando compreender “em que medida a informação histórica, elaborada pelas elites culturais e transmitidas pelas instituições, é reinterpretada em nível popular”. Nesse estudo, realizado com sambas de 1948 a 1975, ela conclui que os autores de sambas-enredo produzem, a partir de obras de referência – como livros didáticos e de História do Brasil –, “uma interpretação peculiar da história e das coisas brasileiras”, sintetizando um processo de produção “típico do imaginário popular”, no qual, segundo a autora, “transparecem tanto o etos do grupo, como seus códigos de representação e os mecanismos utilizados para assegurar a sua sobrevivência” (Augras, 1992). Além disso, ela conclui que a temporalidade dos sambas-enredo seria o passado, mobilizado por uma memória saudosista.

A pesquisa realizada por Augras (1992, 1998) é importante, pois me deu subsídios para começar a pensar questões sobre as escolas de sambas e suas produções culturais que me chamavam a atenção, desde meu ingresso no mundo do carnaval (2009), e despertaram meu interesse em desenvolver esta tese, a saber: a ligação entre a narrativa sobre o passado produzida pelas escolas e o discurso historiográfico desenvolvido nas universidades, o papel das escolas de samba como agentes políticos e sociais, o poder de mobilização que essas possuem na construção de um imaginário social sobre nossa história.

Embora eu discorde da autora em relação à ideia de “produção típica do imaginário popular”, corroboro a ideia de que os sambas-enredo que tratam de narrativas históricas, ainda que sejam elaborados a partir de pesquisas em literatura já consolidada, são sempre novas formas narrativas. Além disso, pensar o samba-enredo como um elemento que possui temporalidade é algo inovador e contribui para nosso argumento principal de que as escolas de samba conseguem, a partir de seus desfiles, transformar em ato e presença a fugacidade do passado, (re)atualizando-o no presente para fazer jus às próprias reivindicações sociais por espaços e direitos.

Outros autores também irão destacar em suas discussões a importância dos desfiles em construir narrativas históricas próprias, contribuindo para a formação de uma identidade nacional ao longo das décadas, ora conciliada com a identidade promovida pelo Estado brasileiro, ora contestadora dessa identidade (Augras, 1992, 1998; Farias, 2002; Mussa e Simas, 2010; Raymundo, 2019). Assim, a ideia de mobilizar personagens históricos ou narrativas históricas que contrastam com a memória histórica oficial⁵ – por vezes consolidada em determinadas historiografias –, foi recorrente em diferentes momentos na história do carnaval carioca, como nos lembra Simas (2019), em entrevista concedida à BBC.

Em 1960, o salgueiro revolucionou a história dos enredos das escolas de samba trazendo o quilombo dos Palmares [...]. Em 1963, Arlindo Rodrigues

⁵ Aqui compreendida como produto de uma historiografia oficial produzida visando à defesa dos interesses de um governante ou uma autoridade local, por meio de uma narrativa positivada da sua própria imagem, conforme nos coloca Kagan (2009). Vale lembrar que o campo historiográfico é extremamente amplo e que a chamada história oficial está ligada à construção dos Estados-nações que utilizavam a história para consolidar as identidades nacionais. No campo historiográfico brasileiro, segundo Guimarães (2015), a historiografia começa a abordar outros sujeitos, para além da história oficial, desde a década de 1970 sob influência do Marxismo, da Nova Escola e da Historiografia Inglesa. No campo educacional, a década de 1980 é marcada por uma necessidade de trazer para o centro da reflexão ações e sujeitos até então excluídos da História ensinada no ensino fundamental (Guimarães, 2015).

traz Xica da Silva [...]. A Mangueira já desfilou com o príncipe Obá, o Dom Obá da África [2000], um personagem negro importantíssimo na cidade do Rio, no século 19, que lutou na guerra do Paraguai. (SIMAS, 2019)⁶

Além desses, Jesus (2020), aponta cerca de outras 41 composições, realizadas por diversas escolas de samba entre 1954 e 2019, com enredos de caráter histórico exaltando as contribuições de negros, indígenas e populares para a História do Brasil, elencando outras personalidades relevantes e desconstruindo a contribuição de heróis considerados clássicos da pátria. Dentre esses, vale lembrar o samba de 1969, *Heróis da Liberdade*, apresentado pelo Império Serrano, em pleno AI-5, durante a ditadura militar, que trazia em seu enredo diversos sujeitos que lutaram pela liberdade ao longo da história, como os indígenas do período colonial, os negros livres de Palmares, os abolicionistas e os republicanos; e o desfile da Mangueira, em 1988, com *Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?* que retrata os negros escravizados como construtores do Brasil e exalta a figura de Zumbi dos Palmares como herói da liberdade.

Produzidas em contextos e momentos distintos da história brasileira, cada uma dessas produções artísticas guarda consigo marcas de seu próprio tempo relacionadas à estética, a sonoridade e a própria narrativa apresentada na avenida. Entretanto, ao apresentar “novas narrativas históricas”, personagens e heróis populares trazem para o meio social debates que envolvem questões do passado, da memória e da história (escrita e ensinada). Ou seja, esses enredos considerados históricos, por tratarem de momentos e personagens ligados à história do nosso país, trazem ao público debates que evidenciam o próprio caráter histórico das produções historiográficas e suas diferentes formas de transmissão – nas escolas, museus, bibliotecas, arquivos, monumentos, oralidade, performatividade etc. – bem como as tensões em torno dessa historicidade. Além disso, demonstra que, diferente do que Farias (2002) e Mussa e Simas (2010) sugerem, a produção dos enredos e sambas-enredos não podem ser enquadradas em periodizações rígidas, justamente porque são frutos de uma complexa rede de produções

⁶ O enredo de 1960 do Salgueiro, dos carnavalescos Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Newton de Sá, retrata Zumbi dos Palmares como um divino imperador, comparando Palmares a Tróia. Em 1963, também o Salgueiro, do carnavalesco Arlindo Rodrigues, retrata em seu enredo Chica da Silva como uma mulher negra cujos principais atributos não estavam nas feições, segundo o próprio samba, mas sim na coragem, na inteligência, na ousadia que possibilitaram a conquista de sua alforria, de posses e de poder. Em 2000, o enredo da Mangueira, do carnavalesco Alexandre Lousada, na comemoração dos 500 anos do Brasil, exaltou a saga da raça negra na luta cotidiana pela igualdade, retratando a figura de Dom Obá d’África, pertencente à realeza iorubá, que lutou na Guerra do Paraguai pelo Brasil.

que mobiliza a memória histórica, incluindo as tensões sociais existentes em torno dela, típicas das contradições do século XX.

Com a consolidação do formato atual de desfile das escolas de samba, apresentando elementos artísticos – figurinos, alegorias, samba-enredo, performances – que correspondem a um enredo – narrativa que explica determinado tema na avenida –, e a entrada definitiva do samba-enredo na indústria cultural do Brasil, em finais da década de 1950, essas instituições tornam-se aquilo que Sanchez Costa (2009), ao trabalhar acerca da memória social coletiva, chama de configuradoras de “imaginários históricos” no espaço público. Ao falar sobre instituições/meios de comunicações que difundem determinada cultura histórica, o autor nos chama atenção para o quanto nossa imaginação sobre o passado (ou seja, a imagem que possuímos dele) é constituída pelas versões que elas nos apresentam. Tal como novelas, filmes, teatros etc., as escolas de samba, ao criarem uma narrativa e uma estética sobre o passado, contribuem substancialmente para criar ou fortalecer imagens e estereótipos em nosso imaginário social. Como a formação desses imaginários históricos não é homogênea, mas sim produto de “um processo dinâmico de elaboração social da experiência histórica”, do qual diferentes atores participam (Sanchez Costa, 2009, p. 285), as próprias *Escolas de Samba*, por possuírem configurações identitárias e interesses distintos, apresentarão uma multiplicidade de narrativas e representações acerca do passado de acordo com os diferentes momentos históricos, atuação dos sujeitos que delas participam e das negociações típicas da cultura popular. Essas narrativas e representações são fruto das experiências multiartísticas produzidas no seio das *Escolas de Samba* e apresentadas no espetáculo que denominamos desfile das escolas de samba.

Os desfiles das escolas de samba, segundo Raymundo (2019), passam a ser problematizados como um novo gênero artístico, desde a década de 1980, quando o jornalista Pilla Vares sustenta que os desfiles não devem ser analisados somente como uma festa, pois eles possuem uma linguagem específica com plena autonomia estética. E aquém das discussões que colocam as escolas de samba e suas produções artísticas dentro de uma lógica “festa” *versus* “espetáculo”, “samba” *versus* “visual”, “autenticidade” *versus* “transformação”, o autor propõe pensar a experiência artística das *Escolas de Samba* de forma integral e única, pois além de conseguirem amalgamar uma profusão de linguagens – música, dança, teatro, visuais, moda, vídeo, robótica – sob a égide de uma obra de arte que torna objeto e espectador parte de um todo criativo, também são capazes de, ao mesmo tempo, conservar características que se repetem ao

longo dos anos – como os quesitos da competição, o formato do desfile em procissão, o uso de um enredo e um samba-enredo – e realizar atualizações a cada novo desfile – outro tema, outras fantasias, novas tecnologias e formas de desenvolver o enredo próprias a quem o confecciona (Raymundo, 2019). Para o campo historiográfico, reconhecê-las como produções artísticas significa dotá-las de historicidade, nos permitindo conhecer a forma de nosso próprio tempo, nossa temporalidade no sentido Benjaminiano, que emerge da historicidade das coisas ou da potência em ser histórico (Leite, 2017). Além disso, por serem produções artísticas oriundas da cultura popular e inseridas na indústria cultural dos séculos XX e XXI, os desfiles são capazes de refletir, ao mesmo tempo, as contradições do mundo capitalista globalizado, e um repertório de experiências das populações negras inseridas na luta pela hegemonia cultural, conforme demonstrou Stuart Hall (2003) em seus estudos sobre a cultura popular negra no contexto diaspórico.

Todo esse percurso de esforço intelectual permite-nos reconhecer a complexidade dos estudos sobre o carnaval e as escolas de samba no Brasil, sobre a qual Cunha (2001) já nos alertava em seus estudos críticos. Ao mesmo tempo, permiti-nos traçar alguns aspectos sobre os quais esta tese pretende se debruçar num esforço de contribuir com novas formas e olhares para esse campo de pesquisa histórica. Assim, cabe ressaltar que, em geral, os trabalhos acadêmicos têm se ocupado em discutir as escolas de samba a partir de três eixos: o distanciamento temporal, pois a grande maioria dos trabalhos discorre sobre o período entre 1920 e 1990; as narrativas produzidas pelas escolas de samba, que demonstram como as escolas de samba tratam determinados temas – aqui é possível encontrar recortes temporais mais próximos aos dias atuais; e a história, no sentido linear/progressivo, dessas agremiações, demonstrando como ocorreram as “evoluções” artísticas/estéticas e organizacionais.

Na tentativa de escrever a história na perspectiva do Tempo Presente, mapeando as ausências e (re)construindo presenças, como já mencionado no início desta introdução, buscamos nos distanciar desses eixos já trabalhados em diferentes pesquisas. Sem ignorar a relevância desses trabalhos para os estudos do carnaval e das escolas de samba, o que faremos aqui é utilizar um olhar metodológico capaz de dar conta desse universo multiartístico que engloba um repertório múltiplo de práticas sociais, sem perder de vista a presença e agência dos sujeitos, incluindo quem escreve esta tese. Nesse sentido, o conceito de *performance*, desenvolvido por Taylor (2013, 2020, 2023), nos permite reconhecer esses meandros, levando em conta a complexidade

dessa manifestação carnavalesca na construção/reprodução/difusão de imaginários históricos coletivos. Ao considerar performance como prática/método/epistemologia, a autora nos convida a incluir o corpo nos estudos históricos, permitindo-nos compreender o passado e o presente em uma relação dialógica, capaz de, ao mesmo tempo, reproduzir sistemas e práticas sociais e permitir a promoção de novas narrativas, representações e possibilidades de mudança. As discussões sobre os debates políticos e os usos da memória empreendidas pela autora serão fundamentais para entender o lugar das escolas de samba e suas produções artísticas na cena pública brasileira.

Tal como os outros desfiles de escolas de samba, a Mangueira segue um processo de produção artística que se inicia quase um ano antes do espetáculo que se apresenta na avenida. Esse processo abarca a confecção de diferentes linguagens artísticas e midiáticas como a música, a dança, a poesia, as artes visuais, o teatro, o circo, a moda, as tecnologias digitais, produzindo um gênero artístico novo e complexo (Raymundo, 2019). Assim, a confecção do espetáculo analisado nesta tese iniciou-se em meados de 2018, quando a escola escolheu seu enredo, intitulado *História para Ninar Gente Grande*, para o carnaval de 2019; passando pela escolha do samba-enredo que se deu em outubro de 2018, após a realização de um concurso com 16 sambas concorrentes; até a construção definitiva do desfile, que se encerra minutos antes de entrar na avenida, neste caso em março de 2019.

O desfile apresentado na avenida trouxe à tona heróis da resistência negra como Acotirene, matriarca do Quilombo dos Palmares; Zumbi e Dandara dos Palmares; José do Piolho e Tereza de Benguela, líderes do Quilombo do Quariterê; Esperança Garcia, considerada primeira mulher negra advogada no Brasil; Adelina Charuteira, que lutava contra a escravidão no Maranhão; Manoel Congo e Marianna Crioula, considerados líderes da principal revolta do Vale do Paraíba no século XIX; Luiza Mahin, articuladora das revoltas de escravizados na Província da Bahia no início do século XIX; Luís Gama, advogado, abolicionista e patrono da abolição no Brasil; Aleijadinho, escultor e arquiteto do período colonial; Chico da Matilde, ativo abolicionista na província do Ceará; Malês, negros escravizados que lutaram na Revolta dos Malês; Jamelão, cantor e interprete da Mangueira; Carolina de Jesus, uma das mais importantes escritoras negras do país; e Marielle Franco, socióloga, ativista e política brasileira assassinada em 2018, um ano antes do desfile – acrescentada ao desfile somente após o samba-enredo mencioná-la em sua letra. E, concomitantemente, heróis da resistência indígena como Cunhambebe, líder Tupinambá da Confederação dos Tamoios que

resistiu aos ataques portugueses no século XVI; Sepé Tiaraju, líder Guarani que resistiu às investidas espanholas contra os sete povos das missões, durante o século XVIII; a Confederação dos Índios Cariris que resistiu à investida portuguesa nos séculos XVII e XVIII, no nordeste do Brasil. Apresentando também episódios marcantes da história afro-indígena, como a Guerra de Independência na Bahia, representada pelos caboclos que lutaram nela, e da luta popular contra a Ditadura Militar. Além de questionar personagens, monumentos e livros de história atribuídos à história oficial do Estado Nação brasileiro: o monumento aos bandeirantes em São Paulo, a Princesa Isabel, o bandeirante Domingos Jorge Velho, o Marechal Deodoro da Fonseca, Dom Pedro I e Pedro Álvares Cabral, exaltando a “identidade popular como um valor patriótico” (Vieira, 2019, p. 319).

É importante ressaltar que essas escolhas, realizadas pelo carnavalesco Leandro Vieira para construção do enredo e do desfile, inserem-se no contexto, já mencionado anteriormente, de crise de uma arquitetura do tempo homogênea, e consequentemente da história que perdurou eficazmente até o século XX, para a qual passado – presente – futuro eram entendidos como uma sequência de modos temporais cuja direção e sentido convergiam, fluindo do passado para o futuro, num tempo cronológico, objetivo e universal incapaz de integrar experiências distintas de tempo e de outras temporalidades (Benjamin, 2016; Bevernage, 2018; Delacroix, 2018; Hartog, 2003; Turin, 2016, 2021). A crise desse tempo homogêneo e linear, forjado na ideia de progresso e de um *continuum* de inovações, ao mesmo tempo em que dissolve as perspectivas de um futuro melhor nas alarmantes projeções (e efetivações) de catástrofes ambientais, guerras, autoritarismos etc., também contribui para a emergência de “outros tempos e corpos que sempre estiveram presentes, mas que nunca preencheram devidamente o espaço semântico e o tempo previstos por conceitos como ‘cidadania’, ‘representação’ e ‘soberania’ forjados na construção do estado nacional brasileiro” (Turin, 2022).

Essa dessincronização dos tempos sociais – marcado pelo fluxo global acelerado do capital financeiro, pelas novas tecnologias de comunicação e por reivindicações de diferentes grupos sociais – característica da crise do tempo homogêneo moderno, evidencia-se por um tensionamento entre distintos tempos que se constituem hoje na sociedade brasileira e se recusam a ingressar novamente nesse tempo homogêneo (Turin, 2022). A ruptura do tempo hegemônico ocidental permitiu uma (re)abertura para novos tempos e sujeitos, dentre os quais os retratados no desfile da Mangueira: os povos indígenas, as populações negras, as mulheres e as camadas populares, já listados

anteriormente. Em contrapartida, “os tempos do neoliberalismo, da elite tradicional, do ressentimento de parte da classe média, dos neofascismos” também ressurgem como movimentos reacionários que buscam “refundar a nação” contra a “degeneração do presente” (Turin 2022). Não à toa as repercussões em torno do desfile, desde o anúncio do enredo, giram em torno desse tensionamento entre os sujeitos evidenciados (negros, índios, heróis populares, mulheres) e movimentos reacionários presentes na sociedade brasileira.

Ressalta-se, também, que o lançamento do enredo, em junho de 2018, coincidiu com o início do processo eleitoral para a presidência da república no Brasil, momento de acirrado embate político-ideológico acerca da manutenção da democracia e dos direitos humanos, visto que esse processo eleitoral deu voz à extrema direita no país, que colocava em xeque consensos que até então “pareciam assentados desde o final da ditadura militar” (Miguel, 2018, p. 23). O que inicialmente – em seu lançamento – era um enredo crítico em relação à construção da *História Oficial*, foi se tornando gradativamente um enredo de contraposição política a movimentos (ultra)conservadores que ameaçavam as conquistas sociais adquiridas por determinados grupos e segmentos das camadas populares, bem como uma agenda política que trazia em seu ímpeto um ataque direto à história, seu ensino e seus agentes. O próprio carnavalesco, Leandro Vieira (2019), afirmou, meses antes do desfile, que o enredo era uma contraposição ao projeto Escola sem Partido. Este, que circula como movimento político no Brasil desde 2004, tomou maior notoriedade a partir de 2015, consolidando-se como agenda política do partido de extrema direita que concorria às eleições presidenciais no ano de 2018 e que ocupou a presidência da república nos anos de 2019 a 2022. Assim, a proposta do enredo teria surgido para refutar a ideia de que “esclarecer o cidadão e permitir o pensamento crítico” possui determinado partido (Vieira, 2019).

Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* (2019), um mês antes do carnaval, ele afirma que a escola “ressaltará a importância do papel das figuras negras, índias e pobres”, alegando ser “pertinente nesse momento político, propor um pensamento, uma avaliação crítica da História do Brasil, no momento em que correntes conservadoras que hoje ocupam o poder e tentam diminuir esse aspecto crítico da escola e dos professores” (Vieira, 2019). Por fim, o desfile, ocorrido em março de 2019, “materializou o que estava apenas no discurso da sinopse e na letra do samba, provocando um grande impacto na plateia que assistiu ao desfile da escola” (Oliveira, M., 2020), suscitando, no ambiente virtual discussões/posicionamentos em torno das

memórias históricas que permeiam nossa sociedade atualmente, bem como, posteriormente, diferentes apropriações e usos do desfile.

Esse “grande impacto” causado pelo desfile foi constatado durante as pesquisas realizadas para construção desta tese, quando se encontrou grande número de reportagens em sites e periódicos on-line, chegando a cerca de 125, entre 2018 e 2022, com maior produção durante a divulgação do enredo, a escolha do samba-enredo e o desfile em si. Em movimento parecido, Max Oliveira (2020) mensura, por meio de uma pesquisa realizada na internet através da ferramenta *Google Trends*, esse impacto em que o autor percebe que o ponto alto da repercussão do desfile se inicia com a escolha do samba-enredo, em outubro de 2018, chegando ao seu nível máximo na semana em que ocorre o desfile, entre 3 e 9 de março de 2019. Esses dados corroboram a proposta desta tese em reconhecer o desfile das escolas de samba como uma performance artística que contribui substancialmente para a formação de imaginários históricos sociais, pois demonstram que por meio da indústria cultural brasileira – que, atualmente, envolve seu televisionamento e difusão nos meios de comunicação digitais –, os desfiles e suas narrativas históricas chegam a diferentes lugares do Brasil e do Mundo.

A construção da performance artística das escolas de samba inicia-se com a escolha do enredo pelas próprias escolas, passando pela escolha do samba-enredo, chegando ao desfile propriamente dito e, no caso de alguns desfiles – como o que analisamos aqui – ela continua a ser repercutida e analisada. Há alguns desfiles de escolas de samba comumente mobilizados *a posteriori* em diferentes estudos que tratam especialmente dos seus sambas-enredo e da relação que eles possuem com a História do Brasil ou a brasilidade⁷. Esse é um aspecto importante a se ressaltar porque, em geral, no campo da história, os trabalhos tendem a focar no sambas-enredo e na forma como eles “contam a história” ou “nos formam cidadãos”. Aqui, buscamos compreender o desfile como um todo – produção, apresentação, repercussão – cujo conjunto nos permitiu identificar não só um regime de existência próprio às escolas de samba, como

⁷ Cito alguns que são mais conhecidos: Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo (2002); O samba-enredo visita a História do Brasil – O samba-enredo e os movimentos sociais (Aquino; Dias, 2009); Samba de enredo: História e Arte (Mussa; Simas, 2010); Aula de Samba: a História do Brasil em grandes sambas-enredo (2014); O enredo do meu samba: a história de quinze sambas-enredo imortais (Mello, 2015). Além desses, sugiro como leitura os trabalhos advindos do Mestrado Profissional em Ensino de História que, na última década, desde sua fundação em 2014, tem apresentado uma gama de trabalhos que discutem os sambas-enredo como ferramentas didáticas a serem utilizadas nas aulas de história, disponíveis no Portal do ProfHistória: <https://www.profhistoria.com.br/>

também a forma como ele molda as narrativas históricas criadas pelas agremiações e abre possibilidades de (re)apropriações do passado perante as questões vivenciadas no presente.

Para efetivar essa compreensão totalizante seguiu-se um percurso metodológico extenso que se iniciou com um mapeamento das fontes virtuais, tanto imagéticas como escritas. Num primeiro momento, realizou-se uma busca no Google, no período de abril de 2018 (momento em que o desfile de 2018 já havia passado) até dezembro de 2024 (momento em que a tese estava sendo escrita), com as seguintes palavras-chave: Estação Primeira de Mangueira 2019 e Desfile Mangueira 2019. A cada resultado obtido, os sites eram acessados para se verificar as reportagens ou textos de opinião e conforme identificava-se a pertinência deles para pesquisa, eles eram salvos no formato de PDF, catalogados e analisados um a um. Durante as buscas, as imagens encontradas acerca do desfile também eram salvas, catalogadas de forma descritiva para posterior análise. Para o desfile televisionado, também salvo em arquivo próprio, a análise foi realizada a partir de um exercício descritivo, onde assistiu-se todo o desfile sem áudio para que a fala dos apresentadores não interferissem nas análises a serem realizadas. Conforme assistia-se, cada detalhe das alas e alegorias eram anotados de uma maneira que fosse possível ao leitor, ao ler a descrição, imaginar o desfile passando em sua frente. Posteriormente, as análises foram sendo refinadas em conjunto com as bibliografias estudadas e com a documentação pertinente ao desfile – samba-enredo, livro *Abre-Alas*; Regulamento do Desfile, reportagens e imagens – resultando na proposta apresentada nessa tese. Diante desse cenário complexo, ela foi organizada em três capítulos que buscam compreender a *performance* artística apresentada pela escola de samba no desfile de 2019, *História pra Ninar Gente Grande*, e suas intencionalidades políticas no *agora*. Para isso, apropria-se da lente metodológica da *performance*, proposta por Taylor (2013, 2021, 2023), em todo percurso de análise e escrita.

Dessa forma, o primeiro capítulo, *Um possível Mapeamento de Ausências no desfile da Estação Primeira De Mangueira*, realiza uma descrição analítica do desfile, na qual memórias, identidades e formas de compreender o mundo dos sujeitos representados são explorados, buscando-se compreender quais narrativas e representações históricas são criadas a partir da relação entre arte, temporalidade e experiência. A descrição analítica é realizada a partir da experiência pessoal desta autora, cuja participação no mundo do carnaval é uma constante, e que assistiu de forma

televisada o desfile analisado em sua transmissão ao vivo e (re)assistiu diversas vezes para este trabalho. O método descritivo, por vezes extenso em vários momentos do capítulo, foi utilizado na tentativa de dar conta daquilo que escapa à utilização das imagens do desfile – que também são encontradas ao longo do texto –, e que é tão caro aos sujeitos nele representados e que dele participam: a existência do corpo no espaço e no tempo. As análises são realizadas à luz do Tempo do Agora, forma Benjaminiana de compreender o tempo, como um amálgama temporal capaz de tornar compreensível as questões do passado em nosso presente; e da compreensão do Presente como uma ação política de ocupação da cena pública, que mobiliza narrativas sobre o passado com a intenção de agir no tempo vivido para construir outros futuros possíveis, conforme Taylor (2020).

O segundo capítulo, *A História que a Escola não Conta: Territorialização do Passado na Performance do Desfile*, realizará uma análise do processo de construção do desfile, identificando quais roteiros foram utilizados pelo carnavalesco para sua produção artística e como, a partir deles e de suas (re)configurações, a avenida torna-se um espaço de territorialização do passado, de outras temporalidades e sujeitos. Para isso, debruça-se sobre o Livro Abre-Alas, a regulamentação do desfile de 2019, algumas reportagens e entrevistas realizadas com o carnavalesco Leandro Vieira, o sambarenredo, e retoma algumas imagens do desfile. A partir da noção de roteiro, proposta por Taylor (2013), como imaginários específicos que são ativados culturalmente e moldam nossas vidas individuais e coletivas, mapeamos três roteiros históricos utilizados no desfile: *o roteiro da independência, o roteiro da abolição e o roteiro da história*. A partir da análise desses roteiros conseguimos perceber de que forma o carnavalesco, a partir de sua compreensão de história, replica no desfile aspectos pertinentes à história e ao tempo ocidental, e, ao mesmo tempo, como conseguiu (re)atualizá-los perante as tensões sociais presentes naquele momento histórico. Na segunda parte do capítulo, nos detemos a refletir sobre a formação de um regime de existência específico às escolas de samba, calcado em uma cosmopolítica afro-brasileira, que permite, por meio do desfile, territorializar passados no espaço da avenida, evidenciando outros sujeitos/tempos/histórias. Aqui, mobilizamos os conceitos de cultura popular que localizam os desfiles dentro das festas carnavalescas e da sociedade brasileira (Bakhtin, 1987; Davis, 1990; Hall, 2003), em diálogo com as discussões sobre tempo/temporalidade que definem o passado como uma força existencial (Benjamin,

2016; Matos, 2007; Leite, 2021; Ramos, 2019; Taylor, 2020), e com a formação das identidades a partir de uma cosmopolítica afro-brasileira (Ramos, 2019).

O terceiro e último capítulo, *Um acontecimento político-carnavalesco*, analisa as repercussões midiáticas, pessoais e acadêmicas construídas acerca do desfile – pré/durante/pós. Aqui, analisamos reportagens e textos de opinião, divulgados em meios de comunicação on-line, bem como materiais acadêmicos como artigos, verbetes e estudos publicados em anais eletrônicos que, em conjunto, nos permitem reconhecer a historicidade do presente evidenciando as problemáticas próprias ao nosso tempo. O capítulo segue um percurso não necessariamente cronológico, mas que representa o caminho por onde as fontes nos levaram, para compreendê-lo como um acontecimento configurado e amplificado pelos meios de comunicação digitais, conforme as discussões empreendidas por Dosse (2013). A partir da escolha do samba-enredo, em outubro de 2018, e a inclusão do nome da vereadora Marielle Franco nele, assassinada em março daquele ano, inicia-se um processo de enfatizar os posicionamentos políticos dos compositores e do carnavalesco acerca do processo eleitoral de 2018, atribuindo suas falas ao significado do desfile. Após a eleição do presidente eleito Jair Bolsonaro, o carnavalesco passa a atribuir a confecção do enredo a uma contraposição ao projeto Escola sem Partido, agenda política do presidente eleito. Por fim, as mais diversas manifestações e apropriações do desfile completam a tríade que o transforma em um acontecimento político-carnavalesco. Analisar o desfile como um acontecimento, forjado pelas mídias digitais, encerra o ciclo proposto nesta tese: entender o desfile das escolas de samba como possibilidades de narrar histórias sobre o passado, abertas ao campo do agir no Presente.

1. UM POSSÍVEL MAPEAMENTO DE AUSÊNCIAS NO DESFILE DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA.

A história oficial escolhe quem deve e quem não deve ser lembrado. O desfile da Mangueira é um olhar para isso. Um olhar para quem deveria estar nos livros e por que, os que estão, foram escolhidos para estar. (VIEIRA, 2018)

Em junho de 2018, o carnavalesco Leandro Vieira entregou à escola de samba Estação Primeira de Mangueira⁸ a sinopse do enredo⁹ para o carnaval de 2019. Intitulado *História pra Ninar Gente Grande*, o enredo se propôs a apresentar o “lado B” da história do Brasil em contraponto à narrativa construída pela História Oficial¹⁰. A proposta buscava questionar as escolhas realizadas nessa construção, como o próprio carnavalesco menciona na citação apresentada acima. Sua ideia era “questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação” para, possivelmente, fazer o público compreender as razões de sermos uma sociedade pacífica e que despreza sua própria cultura nacional (Vieira, 2018).

Como carnavalesco já reconhecido por seus enredos autorais e propostas artísticas no mundo do carnaval, fazendo parte dessa agremiação tradicional desde 2016, havia grande expectativa por parte do público quanto ao lançamento da sinopse. Formado como artista plástico, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Leandro, iniciou sua carreira no carnaval em 2007, exercendo funções de colorista, figurinista, assistente artístico, até torna-se carnavalesco. Em 2014,

⁸ É uma tradicional escola de samba do Rio de Janeiro, fundada em 28 de abril de 1928 por um grupo de sambistas que reuniram blocos de carnaval que já existiam na comunidade do morro da Mangueira para formar a escola. É possível conhecer um pouco mais da história da escola e sua atuação na comunidade e nos carnavais através do site <https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>.

⁹ A sinopse do enredo é uma espécie de resumo do enredo apresentado pelo carnavalesco à escola de samba que, por sua vez, disponibiliza ao público em geral. O enredo é a história que a escola de samba vai contar na avenida através dos elementos artísticos que compõem o desfile: as alegorias, as fantasias e o samba-enredo. O desenvolvimento do enredo é a primeira parte do trabalho para elaboração do carnaval. Os enredos variam muito de escola para escola e podem ser autorais – desenvolvidos pelos próprios carnavalescos com total liberdade de criação – ou patrocinados por alguma empresa ou instituição – abordando assuntos especificados pelos patrocinadores, como pessoas, roupas, objetos, lugares etc. A criação dos enredos é de responsabilidade do carnavalesco ou da comissão de carnaval em conjunto com a diretoria da escola. No Rio de Janeiro, as escolas costumam apresentar seus enredos no mês de junho, mas a confecção deles se dá anteriormente, através de pesquisas que variam de acordo com a temática escolhida. Em geral, enredos classificados como históricos, como é o caso deste da Mangueira, demandam pesquisas mais extensas para aprofundar o conteúdo a ser apresentado na avenida. É o enredo que define todo o espetáculo que será apresentado na avenida.

¹⁰ Entendida no enredo como História escrita pelas classes, grupos ou instituições dominantes em favor de seus próprios interesses, corroborando a visão historiográfica sobre o que é História Oficial.

destacou-se ao receber alguns prêmios como figurinista e desenhista em sua participação no carnaval da escola de samba Grande Rio, do Grupo Especial. E no ano seguinte, assina seu primeiro trabalho como carnavalesco na escola Caprichosos de Pilares, na série A¹¹. E, em 2016, estreia como carnavalesco na escola de samba Estação Primeira de Mangueira, desenvolvendo o enredo *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*, faturando o título de campeão do carnaval, além de ser reconhecido como revelação do ano pelo troféu Estandarte de Ouro, do jornal *O Globo*¹². Em 2017, também na Mangueira, inicia uma sequência de enredos com teor crítico-social, apresentando temas como o preconceito religioso (2017), os cortes de verbas para o carnaval (2018), a invisibilidade de pobres, negros e indígenas na História do Brasil (2019) e a intolerância às diferenças de raça e gênero (2020).

Sobre o carnaval de 2019, Vieira (2018) explica, em uma publicação nas suas redes sociais, que o tema foi escolhido dentre outros oito enredos que a escola possuía em mãos, entre eles: possíveis homenagens a Fernanda Montenegro, a Itália, o sanitarista Oswaldo Cruz, o ex-presidente Jango e Guimarães Rosa; alguma cidade, não especificada por ele, conhecido como enredo CEP; além de mais duas opções autorais, também não especificadas por ele. De cunho autoral, pois não foi patrocinado por nenhuma empresa ou instituição¹³, a escolha, evidenciou, logo em sua primeira divulgação, que traria para avenida acontecimentos da história do Brasil comumente estudados nas aulas de história e intimamente ligados à construção de nossa identidade nacional, tratando-se de um enredo conhecido como histórico no meio do carnaval.

¹¹ No Rio de Janeiro, existe uma gama enorme de escolas de samba que estão separadas por divisões muito parecidas com as do futebol. Dessa, encontramos a seguinte disposição em ordem decrescente: 1- **Grupo Especial**, considerado a primeira divisão do carnaval e composta por 12 escolas organizadas pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA); 2- **Série Ouro**, que equivale à segunda divisão, composta por 16 escolas organizadas pela Liga Independente do Grupo A do Rio de Janeiro (LIGA RJ); 3- **Série Prata**, terceira divisão, composta por 30 escolas; 4- **Série Bronze**, quarta divisão, composta por 22 escolas; 5- **Grupo de Avaliação**, quinta divisão, composta por 20 escolas. As três últimas divisões sendo organizadas pela Superliga Carnavalesca do Brasil (Superliga).

¹² Estandarte de Ouro é uma premiação extraoficial do carnaval do Rio de Janeiro, sendo conhecido como "Óscar do samba" ou "Óscar do carnaval". Segundo o site Academia do Samba (2024), ele foi instituído pelo jornal *O Globo* em 1972, e, atualmente, oferecido em conjunto com o jornal *Extra*, premia anualmente os destaques do carnaval, logo após a conclusão dos desfiles das escolas de samba, na Quarta-Feira de Cinzas. O júri é composto por personalidades ligadas ao mundo do samba, também escolhidas anualmente.

¹³ Os enredos patrocinados são muito comuns a partir da década de 1990, quando as escolas de samba, buscando angariar recursos, escolhem enredos patrocinados por empresas (TAM, VALE, NESTLE etc.) ou por cidades/estados (Pará, Florianópolis, Porto Alegre, Amazonas etc.). Perdurou mais fortemente até a década de 2010, mas a depender da escola de samba ainda é possível encontrar enredos desse tipo.

À época de sua divulgação, o enredo da Mangueira foi noticiado pelos meios de comunicação, especialmente do Rio de Janeiro, da mesma forma que os de outras escolas, sem tomar muita repercussão. Três grandes meios de comunicação digital produziram reportagens acerca do lançamento realizado pela Mangueira.

Em notícia intitulada “*História pra ninar gente grande*” será o enredo da Mangueira em 2019: Desfile homenageará personagens importantes apagados da história do Brasil, a *Veja Rio* (2018), um portal de notícias da editora Abril, destaca que:

A Estação Primeira de Mangueira anunciou na tarde desta sexta (22) seu enredo para o carnaval de 2019. Batizado de “História pra ninar gente grande”, o tema fará do desfile uma grande homenagem a personagens importantes que foram apagados da história do Brasil.

Cunhambebe, Maria Felipa e Chico da Matilde roubarão o lugar tradicionalmente ocupado por Pedro Álvares Cabral, Dom Pedro I e Princesa Isabel no cortejo verde-rosa. O primeiro liderou os tamoios na resistência à ocupação portuguesa onde hoje está a cidade do Rio. A segunda é uma negra que defendeu com armas a independência da Bahia. Já o terceiro é um jangadeiro que, quatro anos antes da Lei Áurea, organizou a mobilização que acabou com a escravidão no Ceará.

“O Brasil tem essa história negada, contribuindo para gerar o atual quadro de crise de ideias e de identidade”, comentou Leandro Vieira, carnavalesco por trás da ideia.

Em sintonia com os desfiles críticos campeões em 2018, a Mangueira pretende mostrar que desconhecer o passado pode comprometer o futuro, como no caso dos atuais defensores da volta da ditadura militar. “A atual sociedade racista, machista e que não valoriza a cultura brasileira é resultado de um plano que deu certo. O Brasil precisa dar errado, começar a contrariar esse plano”, disse Leandro em entrevista ao Globo. (Veja Rio, 2018, p.1)

O portal de notícias dá ênfase não só à ideia de que personagens apagados em nossa história receberão destaque no desfile, como também esses destaques buscam contribuir para mitigar a crise de ideias e de identidade pela qual, segundo o carnavalesco, o Brasil passa. De forma semelhante, em notícia intitulada *História do Brasil que não está nos livros é o enredo da Mangueira em 2019*, o UOL, portal de notícias do grupo UOL Pague Seguro que vende conteúdo, produtos e serviços na internet, em sua coluna “Carnauol”, escrita por Anderson Baltar, ressalta que:

Segundo o carnavalesco, a Mangueira irá apresentar na Sapucaí o “lado B” da História do Brasil: “A proposta é questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação. Essas ideias de ‘descobrimento’ ‘independência’ e ‘abolição’ postas em xeque ou questionadas para possibilitar o entendimento do desprezo pela cultura nacional e as razões de uma sociedade pacífica ou, porque não, passiva”, afirma Leandro.

Pelas alas e alegorias da Mangureira passarão imagens e fatos pesquisados arduamente por Leandro Vieira, que contou com a consultoria de vários historiadores para a elaboração da sinopse. Dentre outros fatos, a abolição dos escravos no Ceará, ocorrida quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea. Personagens pouco falados, como Chico da Matilde, Maria Felipa, Cunhambebe e Luiza Mahin serão destacados. “O desfile da Mangureira é um olhar para isso. Um olhar para quem deveria estar nos livros e porque, os que estão, foram escolhidos para estar”, explica o carnavalesco. (Baltar, 2018, p. 1)

Aqui, o desfile é apresentado tal como na sinopse do enredo, como outro lado possível para a História do Brasil, novamente dando destaque aos personagens que serão trabalhados pelo carnavalesco. Abaixo desse trecho, a reportagem apresenta na íntegra a sinopse do enredo. A última reportagem, intitulada *Mangureira entrega sinopse do enredo de 2019 na noite desta sexta-feira: Carnavalesco Leandro Vieira vai contar versão extraoficial de personagens e da História do Brasil. Enredo vai lembrar heróis esquecidos ou desconhecidos*, divulgada pelo *GI*, portal de notícias do grupo Globo pensado exclusivamente para o meio digital, destaca-se que a:

Décima escola de samba do Grupo Especial a divulgar seu enredo, a Estação Primeira de Mangureira entrega nesta sexta-feira (22), a sinopse de “História para ninar gente grande”, do carnavalesco Leandro Vieira. A escola vai contar o lado não oficial de personagens e da História do Brasil. Numa rede social, Leandro explica que a proposta do enredo é questionar e mostrar uma nova versão de acontecimentos históricos, como o descobrimento, a independência e a abolição. “Você sabia que o Ceará aboliu a escravidão quatro anos antes da assinatura da famosa Lei Áurea? Você já ouviu falar em Chico da Matilde? Em Maria Felipa? Sabia da existência de um herói chamado Cunhambebe? A história oficial escolhe quem deve e quem não deve ser lembrado. O desfile da Mangureira é um olhar para isso. Um olhar para quem deveria estar nos livros e porque, os que estão, foram escolhidos para estar”, detalha o carnavalesco. Em seu quarto ano na verde-e-rosa, Leandro vem com mais um enredo autoral. Ele foi campeão em sua estreia no Grupo Especial, com enredo sobre Maria Bethânia, em 2016. A Mangureira não conquistava um título desde 2002. [...] (Mendonça, 2018, p. 1)

Analisando as três reportagens, fica visível que o carnavalesco busca contar uma versão da História do Brasil ligada a personagens mais populares em contraponto aos mais convencionais da história política do país, a partir de uma visão muito pessoal do próprio carnavalesco acerca do que ele compreende como história e quais usos podemos fazer do passado. É necessário ressaltar que a utilização dos diferentes personagens históricos que ele mobiliza se faz à luz da consultoria de historiadores, livros e trabalhos acadêmicos já consagrados na historiografia, como mencionado na reportagem ao *UOL*, em 2018. Dessa forma, distinguir a *História Oficial*, tão mencionada pelo carnavalesco

e os meios de comunicação, da *Historiografia*, faz-se necessário, pois enquanto a primeira diz respeito a uma forma de escrever a história que leva em conta os interesses de grupos dominantes, especialmente o Estado, a segunda, muito mais vasta e complexa, diz respeito a diferentes formas de escrever a história que englobam sistemas conceituais, metodologias, paradigmas teóricos e hipóteses levantadas pelos historiadores para analisar diferentes objetos de estudo (Barros, 2005).

Segundo Max Oliveira (2020), o enredo da Mangueira começou a tomar maior repercussão e engajamento com o público a partir da escolha e divulgação do samba-enredo, ocorrido na noite do dia 14 de outubro de 2018. Mesmo momento em que jornais de maior circulação na internet, como *O Globo* e a *Folha de São Paulo*, e sites de grande circulação, como o *UOL*, passam a noticiar com mais ênfase as questões relacionadas ao carnaval e ao desfile da Mangueira. Além disso, a inclusão no samba, por iniciativa dos compositores, do nome da vereadora Marielle Franco, reconhecida pela luta em prol das causas sociais e assassinada em março daquele ano, contribuiu para a repercussão da proposta apresentada pela escola.

O samba-enredo é elemento importante dentro do espetáculo multiartístico que é oferecido pelos desfiles. Cada escola de samba tem uma forma peculiar de realizar sua escolha e, no caso da Mangueira, uma competição é realizada com os compositores, no ano anterior ao desfile. Esse processo faz parte da construção do desfile e inicia-se com a divulgação de um regulamento, seguido da entrega do enredo para os compositores, de reuniões com o carnavalesco para sanar dúvidas, inscrição e entrega dos sambas, finalizando com apresentações classificatórias e eliminatórias. Para o desfile de 2019, esse procedimento teve início em julho de 2018 com previsão para ser finalizado em setembro, porém encerrando-se em outubro devido a mudanças no calendário proposto. Dezesesseis parcerias inscreveram-se no concurso da escola¹⁴, sendo vencedora aquela

¹⁴ Composta pelos seguintes compositores: 1. Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino; 2. Alemão do Cavaco, Lequinho, Jr Fionda, Gabriel Machado, Wagner Santos e Gabriel Martins; 3. Hélio Turco, Partidinho da Mangueira, Sérgio Gil, André Luís, Bel da Uerj e Fernando do Chalé; 4. Tatinho da Mangueira, Cadu, Paulinho Bandolim, Guilherme Sá, Guto Garcia e Bico Doce; 5. Beto Savanna, Daniel D'Almeida, Armandinho, Zé Ricardo, Marcio de Deus e Marcelo Oliveira; 6. Gilson Bernini, Gustavo Louzada, Jorginho Bernini, Fernando Miranda, Fred Pessanha e Tiko da Mikinha; 7. Marcelo Nunes, Henrique Barga, Fábio Jelleya, Alexandre Naval, Renato Forti e Newtinho Rapha SP; 8. Rodrigo Pinho, Poeta, Pedro Terra, Rubens Gordinho, Zé Carlinhos e Mauro; 9. Celso Tropical, Renato Pacote, Tom Bralca, Ginha, Téio Dimeriti e Foca; 10. Bira Show e Leandro Almeida; 11. Rody, Martinho Jorge, Claudio Alves e Baiano LP; 12. Caíque Alves, Sérgio Hermenegildo, Pety Barbosa e Wanderley Freitas; 13. Marquinho da Hora, Jorge Zulu, Rita Diir, Fabio Lima e Aldi; 14.

composta por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino. Posteriormente, revelou-se que o casal Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo também compuseram o samba, mas não assinaram a obra por estarem concorrendo na disputa da Portela, que exigia exclusividade. No mesmo dia que foi anunciado o samba campeão, os sites de notícias começaram a divulgar a escolha associando o samba a uma homenagem a Marielle Franco. Assim, na chamada da notícia do portal *GI*, em 14 de outubro de 2018, lia-se “Mangueira escolhe samba do Carnaval de 2019 e homenageia Marielle Franco”. Com pequenas variações na redação da chamada, outros sites como *UOL*, *GI*, *Terra*, *Isto É*, *Agência Brasil*, *Hypennes*, *Fórum* e *Brasil de Fato* seguiram a mesma narrativa.

Diferente da repercussão da escolha do samba, a elaboração artística do desfile foi pouco noticiada. Segundo o site *Carnavalesco* (2019), em uma das poucas notícias que discorre sobre alguns aspectos da produção de alegorias e fantasias, “Leandro Vieira é um carnavalesco que gosta de preservar o segredo do desfile e opta por não explicar os setores do desenvolvimento do enredo”. Assim, do lançamento do samba-enredo até o desfile, pouco se sabia sobre como seria a narrativa que seria apresentada na avenida. Os dezoito sites e portais de notícias analisados nesse período se atêm a explicar o que é o enredo, de onde vem a inspiração para o mesmo e quais personagens o enredo irá homenagear. Porém, diferente das notícias de lançamento do enredo, estas começam a atribuir à narrativa do desfile um tom mais politizado, no sentido debatido por Lagroye (2017), em que ocorre uma requalificação dos objetivos de determinados agentes ou instituições socioculturais que “deixam” de cumprir as finalidades que lhes são atribuídas pela sociedade e passam a exercer uma atividade que não lhe é própria – nesse caso, a escola de samba “deveria” servir ao entretenimento e à diversão, adentrando o campo da política especializada. Esse aspecto de politização do enredo e do desfile dará o tom às discussões e interpretações realizadas não só pelos meios de comunicação, mas também por outros setores sociais como as mídias especializadas no carnaval e o meio acadêmico. O próprio carnavalesco também assumirá essa dimensão política, cujas questões serão analisadas e discutidas no capítulo dois desta tese.

Após esse caminho de construção do desfile, na madrugada de 5 de março de 2019, a Estação Primeira de Mangueira, finalmente apresenta à plateia do sambódromo

do Rio de Janeiro seu desfile *História para ninar gente grande*. Popularmente conhecida como Mangueira, a escola de samba, do bairro Mangueira, entrou na avenida por volta das 2 horas e 40 minutos e, durante 75 minutos, apresentou uma narrativa com tema histórico, cujo carnavalesco, Leandro Vieira, descreveu como “um olhar possível para a história do Brasil” com uma “outra versão”, diferente da sucessão de fatos da história oficial (Vieira, 2019). A versão apresentada sobre a História do Brasil colocou na avenida diversos personagens, destacando a atuação de negros e indígenas em contraponto às figuras históricas da Princesa Isabel, dos bandeirantes, representado por Domingos Jorge Velho, do Marechal Deodoro da Fonseca, do imperador D. Pedro I, dos padres jesuítas, representado por José de Anchieta, e de Pedro Álvares Cabral.

Com 3500 componentes, o desfile estava dividido em cinco setores, cujas divisões aparecem marcadas pelos carros alegóricos. Assim, o setor 1, *Mais invasão que descobrimento*, inicia-se com a comissão de frente, seguida do 1º casal de mestre-sala e porta-bandeira, por um tripé, duas alas e um grupo de musas da escola, encerrando-se com a alegoria com mesmo nome do setor; o setor 2, *Heróis de lutas inglórias*, é composto por seis alas, encerrando-se com a alegoria *O sangue retinto por trás do herói emoldurado*; o setor 3, *Nem do céu, nem das mãos de Isabel*, inicia-se com duas alas, passando pela terceira alegoria *Trono Palmarino*, pela bateria, 2º casal de mestre-sala e porta-bandeira, duas alas, um elemento alegórico, duas alas, e a quarta alegoria *O dragão do mar de Aracati*; o setor 4, *A história que a história não conta*, é composto por cinco alas, e pelo quinto carro alegórico, de mesmo nome do setor; finalizando o desfile, o setor 5, *Dos Brasis que se faz um país*, conta com quatro alas e a icônica bandeira do Brasil, nas cores verde e rosa.

O desfile, como um todo – enredo, samba-enredo, fantasias, alegorias e adereços –, pode ser entendido como performance artística (Taylor, 2023) que não dissocia o objeto estético apresentado dos sujeitos que dela participam – os que desfilam e os que assistem – tornando-o ambos como parte de um todo criativo que, ao mesmo tempo, nos comunica algo e nos permite imaginar cenários distintos à realidade. Ao mesmo tempo, cada parte desse todo também pode ser entendido como performance que, analisada, pode incorrer a tantos significados quanto seria possível. Cabe ressaltar, como nos lembra Taylor (2023), que desfiles, como performance, operam por meio de elementos de repetição dentro de uma estrutura, com convenção e estilo próprios, que não se limitam somente à reprodução, mas que também possuem possibilidades de reatualização e mudança. Assim, as escolas de samba, atualmente, operam dentro da

lógica mercadológica do turismo do Rio de Janeiro e da competição, regidas pelas normas regulamentadas pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA, mas também no limiar artístico da performance que é criadora de mundos – ainda que imaginários.

Podemos descrever esses mundos imaginários como a capacidade que nós, seres humanos, possuímos de refletir e imaginar outras possibilidades de vivências. Gumbrecht (2009), ao falar sobre o fascínio que possuímos pelo passado, explica-nos sobre a capacidade da mente humana em ir além das fronteiras de sua própria consciência, utilizando a imaginação para criar aquilo que não podemos ter ou ser. Em uma outra perspectiva, Krenak (2019, 2020), ao falar sobre as experiências dos povos indígenas, nomeia essa possibilidade de imaginação de sonho. Não aquele de quando estamos dormindo, mas como uma entidade que tem a capacidade de criar consciência, autoconhecimento, aprendizado que, estendidos às vivências cotidianas, possibilitam a criação de novos mundos. Nesse sentido, a imaginação não está desvinculada do mundo real, tampouco a ela se contrapõe, pois dialoga com a vivência e experiência, individual e/ou coletiva, dos seres humanos. Não à toa, Benjamin, em seus estudos sobre as Passagens, na França do século XIX, viu na obra de arte, em sua forma alegórica, a possibilidade de desmistificar o mundo do progresso naturalizado por nós, pois ela tem a capacidade de representar realidades diferentes das vivenciadas e tornar visível, por meio de sua análise, os sonhos não realizados do passado (Kangussu, 1996). De forma parecida, Taylor (2023) vai verificar, por meio da performance, como prática e fazer criativo, a possibilidade de (re)conhecer os vestígios do passado e, ao mesmo tempo, imaginar cenários e futuros melhores. Assim, o desfile materializa, por meio da performance, um universo de possibilidades para outros futuros possíveis, por meio da crítica a uma história única, marcada por heróis encapsulados em uma lógica de cultura, de história e de passado que não se adequa mais a uma sociedade plural e democrática.

Mapear essas possibilidades ausentes no presente e, paradoxalmente, presentes no desfile, é o que faremos neste primeiro capítulo, seguindo as premissas da *História do Tempo Presente*. Dessa forma, cabe ressaltar que as análises empreendidas a seguir são realizadas a partir da experiência pessoal desta autora – cuja participação no mundo do carnaval é uma constante – e dos caminhos teórico-metodológicos mobilizados ao longo da tese como um esforço intelectual de (re)conhecer o tempo que vivenciamos, de explicar a presença do passado em nosso cotidiano.

1.1 O PASSADO TORNA-SE ATO: ABRINDO ESPAÇO PARA “OS HERÓIS DOS BARRACÕES”

Ao abrir o desfile das escolas de samba, a comissão de frente possui a função de apresentar o enredo e a própria escola, dirigindo-se ao público e aos jurados. No Rio de Janeiro, a comissão de frente é quesito obrigatório¹⁵, apresentando-se com “o limite mínimo de 10 (dez) e até o máximo de 15 (quinze) componentes”, conforme o regulamento do carnaval (LIESA, 2019). E, em sua apresentação, ela deve ser capaz de “impactar o público, no momento da apresentação da Escola”, apresentando indumentária “adequada para o tipo de apresentação proposta”, bem como criatividade em sua exibição (LIESA, 2019). É perceptível, por meio do regulamento, que para o espetáculo fazer jus ao nome e às regras que o regem, não basta a escola de samba apresentar seu desfile, é necessário interagir com o público e impactá-lo. Nesse sentido, toda a sua produção será pensada para esse fim, fazendo jus ao seu caráter performático, conforme definido por Taylor (2023), cuja prática se constitui como um meio de comunicação por meio dos corpos, um fazer, regido por normas e convenções, para e com aqueles que participam dela.

Assim, assistimos, na comissão de frente, a representação de uma exposição contendo quadros que emolduram personagens com destaque na história do Estado brasileiro, como a Princesa Isabel, que foi responsável por assinar a Lei Áurea; Dom Pedro Primeiro, responsável por proclamar a independência do Brasil; Marechal Deodoro da Fonseca, que proclamou a República e tornou-se o primeiro presidente do Brasil; o bandeirante Domingos Jorge Velho, responsável por liderar as tropas que destruíram o Quilombo dos Palmares; Pedro Álvares Cabral, navegador português que ficou conhecido por “descobrir” as terras que posteriormente formariam o Brasil; e o missionário Padre Anchieta, jesuíta da Companhia de Jesus que participou de diversas expedições responsáveis por catequizar os indígenas no litoral do Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. À frente dela, há cinco pessoas representando indígenas, e outras quatro representando africanos, conforme pode-se observar na imagem abaixo:

¹⁵ Isso significa que a Comissão de Frente é um dos itens a serem avaliados pela comissão julgadora, ou seja, nenhuma escola de samba do Rio de Janeiro apresenta-se sem Comissão de Frente.

Imagem 1 – Comissão de Frente



Fonte: Galeria do Samba (2019).

Ao longo do desfile, indígenas e africanos dançam em frente à parede onde estão os quadros, fazendo uma espécie de encenação que reivindica o lugar de memória apresentado. Eles se aproximam dos quadros, batem neles, fazem gestos como se estivessem discutindo ou brigando. Em resposta às reivindicações, os personagens emoldurados sorriem e acenam ao público ignorando os grupos que reivindicam e, em determinado momento, respondem às provocações e saem das paredes se unindo aos negros e indígenas em frente aos quadros. Nessa encenação a disputa pela(s) história(s) vai se evidenciando conforme os personagens emoldurados “brigam” com os que reivindicam o espaço. Porém, a vitória sobre o passado parece já ter dono, à medida que se percebe que os personagens emoldurados aparecem apequenados ao lado dos personagens que reivindicam para si um lugar no espaço de memória. Os personagens consagrados deixam claro que não estão dispostos a perder a disputa. Ainda que apequenados, manipulam negros e indígenas, resistem, dançam à frente dos personagens que buscam um lugar de memória. Até que, durante esse jogo de disputa, um dos homens negros toma um livro em suas mãos, que estava apoiado em um pedestal, cuja capa tem a forma da bandeira do Brasil, abre-o, folheia-o rapidamente, e não contente com o que lê, oferece o livro ao indígena que, sem demora, subtrai uma das páginas, mostrando-a à plateia, ao mesmo tempo que a rasga ao meio em um gesto simbólico. A cena é potencializada com o som de batuques afro-brasileiros entoados pela bateria

enquanto ecoa a estrofe “Brasil chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”.

Essa performance nos convida a (re)pensar o passado, a memória e a história brasileira, por meio de “conhecimentos transmitidos pelo corpo” (Taylor, 2023). Corpos de dançarinos que encenam, em meio a elementos cênicos, a história que a própria Mangureira quer nos contar, na qual o povo seria o protagonista e condutor, exaltando “a identidade popular como um valor patriótico” (Vieira, 2019). Fica evidente a disputa empreendida pela história e os atores envolvidos: de um lado negros e indígenas, sujeitos subalternizados¹⁶ e, do outro, representantes da *memória cultural*¹⁷ de formação do estado brasileiro.

Podemos localizá-la “no âmbito da voga memorialista”, como definem Bauer e Nicolazzi (2016) ao se referirem à atuação dos historiadores e sua função social ante as demandas do dever de memória no pós-segunda guerra e pós-ditadura militar no Brasil, quando as questões sobre o que fazer com o passado, com a memória e com a história brasileira se inserem na discussão política. Significa dizer que a performance empreendida no desfile, como parte desse contexto, nos ensina que o lugar social da história e a legitimidade de quem a escreve serão contestados (Nicolazzi, 2021). Nesse sentido, a escola utilizará as experiências do passado, mobilizadas em sua narrativa, como forma de se inserir politicamente nas discussões sociais sobre memória. Mas, a que ensinamento essa performance nos impele?

Ao clamor do refrão do samba-enredo, surge ao fundo uma menina, vestida com saia de prega e camisa de botão nas cores da própria escola. A menina é negra, com cabelos cacheados, e traz nas mãos um outro livro encapado com as cores e o brasão da escola. Ela abre o livro e começa a lê-lo, e o espectador logo percebe sua feição de interesse na história registrada nesse manual. Enquanto ela o lê, um negro e um indígena encostam em seus ombros solicitando sua atenção. Ao sentir que foi chamada, ela olha

¹⁶ Compreendido a partir da descrição de Spivak (2010), como camadas mais baixas da sociedade que são constituídas pelos modos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros efetivos do estrato social dominante.

¹⁷ Aqui entendida segundo os estudos de Assmann (2011), cuja construção da memória cultural não é limitada à lembrança individual, mas sim de uma memória coletiva, construída socialmente e que molda a forma como uma comunidade se entende e se relaciona com o passado. Essa memória, segundo a autora, opera em dois níveis, o funcional – que faz referências a grupos, a valores, a orientações – e a cumulativa – massa de documentos guardada pelos indivíduos/grupos para posteridade, por meio de um conjunto de práticas, símbolos, narrativas e instituições que uma sociedade utiliza para preservar e transmitir suas experiências e identidades ao longo das gerações.

ao fundo e percebe que nos quadros emoldurados agora aparecem negros e indígenas. A menina, após contemplar os novos personagens expostos, vira-se para a plateia novamente e é erguida, em um gesto de comemoração, pelos dois personagens que, anteriormente, a fizeram observar os quadros. Ao ser erguida, ela abre para toda plateia seu livro cujo interior apresenta em letras garrafais, grafadas nas cores da escola, o nome: PRESENTE. Ao mesmo tempo, o refrão entoa: *Mangueira, tira a poeira dos porões, ô abre-alas pros seus heróis de barracões. Dos Brasis que se faz um país de Leci, Jamelões, são verde e rosa as multidões.*

Imagem 2 – Presente!



Fonte: David (2019).

Esse presente possui sentidos diversos no contexto brasileiro, nos remetendo tanto à palavra usada pelos estudantes ao responder a chamada e marcar presença em sala de aula, quanto a um recorte temporal que vivenciamos e chamamos de presente e, mais recentemente, tem sido usado como palavra de ordem em protestos e manifestações sociais para simbolicamente convocar a presença de pessoas mortas que foram vítimas de violência promovida por agentes do Estado. Articulado como foi, em meio a uma performance mobilizada durante uma das maiores e mais populares festas do Brasil, seu uso nos convida a refletir sobre o que é o presente, quem está presente e/ou qual passado queremos que esteja presente nessa comunhão social que parece instaurar um tempo único e singular que anula a separação entre passado e presente para reivindicar um tempo novo, um tempo de possibilidades, saturado de “agoras”, o qual

Benjamin (2016) denomina de *Jetztzeit*, ou permeado por “agoridades”, como nos apresenta Taylor (2013) ao definir o conhecimento incorporado ao longo do tempo. Convida também a refletir sobre qual nação imaginamos/desejamos para o futuro.

A estudante, que simbolicamente aparece à frente de todo o desfile, anuncia que são as tensões provocadas por esse passado no presente que nos conduzirão ao longo dele. Presente que não se configura como uma mera transição do passado para o futuro, mas como um *Agora*, como um instante que nos permite paralisar o fluxo contínuo da história, suspendendo o momento que vivenciamos temporalmente para compreender o que há de passado ressignificado nele e concomitantemente as dinâmicas que evidenciam questões do nosso próprio tempo presente (Machado, 2013)¹⁸. Assim, a palavra, erguida por uma estudante negra, na abertura do desfile, além de marcar a pretensão narrativa da própria escola ao mesmo tempo que abre um leque de possibilidades interpretativas acerca das narrativas históricas apresentadas ao longo do desfile, possibilita-nos reconhecer a potência do passado como fonte criativa e elemento unificador-seccionador do tempo que é maleável e atualizável nas relações que tece no Tempo do *Agora* (Leite, 2017)¹⁹.

Nesse tempo singular, tornado *Agora* no desfile, o passado aparece como presença, como ato, um passado em que negros – nas/das diferentes Áfricas – e indígenas – no Brasil – eram protagonistas de suas próprias histórias, interrompidas pelo colonialismo europeu, seu suposto progresso e seu sistema escravista. São esses sujeitos que “dirigem ao futuro os apelos de tudo aquilo que não foi possível cumprir em seu próprio tempo”, como nos explicita Rodrigues (2021), ao analisar o movimento do Contestado, destacando que ideias reprimidas no passado podem aparecer no presente por meio de expressões artísticas – no caso do autor, os desenhos produzidos em uma escola de Santa Catarina. No *agora*, abre-se a possibilidade de realização, não porque o desfile em si consegue cumprir o que foi interrompido, mas porque sua performance, localizada no ano de 2019, traz para o campo político no presente reivindicações de (re)existências desses grupos em uma sociedade que constantemente ameaça suas existências, tanto por meio da violência física – desigualdade social, exclusão,

¹⁸ Machado busca compreender em sua obra, a partir do pensamento figurativo de Walter Benjamin, como a consciência histórica pode ser considerada um problema de nossa época, reconhecendo que há, atualmente, uma grande necessidade de história da qual não conseguimos mais nos desfazer.

¹⁹ Leite, ao se indagar o que é o passado, busca, por meio dos estudos de Benjamin, Heidegger e Nietzsche, realizar uma definição possível. É nesse estudo que ele descreve a forma do tempo e suas características.

assassinatos, encarceramento em massa etc. – como simbólica – apagamento de memórias. Ao torná-los presente na avenida, suas histórias ocupam a cena pública, carregadas de intencionalidades políticas e de um agir no tempo que visa construir futuros possíveis, aquilo que Taylor (2020) nomeia de política da presença, buscando narrar uma temporalidade em curso, um estado constante de “agoridades”.

O livro carregado e lido pela protagonista com tamanho entusiasmo parece nos convidar a ler a história que a escola irá apresentar, em que a história oficial dos personagens emoldurados no espaço de memória são ressignificadas em contraposição a personagens negros e indígenas que surgem no presente clamando pela concretização de experiências não realizadas do passado. Uma escola também imaginada, descolonizada, atenta ao murmúrio dos mortos comuns que foram silenciados na história pelos heróis monumentalizados pela memória e pela narrativa histórica.

1.2 “MAIS INVASÃO DO QUE DESCOBRIMENTO”

Como primeiro capítulo da História contida no livro apresentado a nós pela estudante no início do desfile, apresentam-se os donos dessa terra, agora chamada Brasil. São eles que, de forma imponente, abrem a história desse país, em tempos anteriores ao surgimento dos portugueses aqui e conduzem-nos pelos diferentes *Encontros*, entre suas culturas e cosmovisões e as outras culturas que aqui chegaram ao longo do tempo. A imagem que descrevemos a seguir nos impele não só a (re)conhecer a existência de outro(s) sujeito(s), mas também de outra(s) temporalidade(s) não comportadas dentro da estrutura de tempo moderno hegemônico (Benjamin, 2016; Bevernage, 2018; Turin, 2021).

1.2.1 “Os donos da terra”: a humanidade indígena interrompida pelos europeus

Os primeiros elementos apresentados no desfile atribuem um sentido à pretensão de anunciar os indígenas como donos da terra. Assim, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira inicia essa narrativa apresentando-se caracterizados com fantasias que nos remetem às vestimentas e pinturas tradicionais indígenas, como o cocar e a faixa de tinta que perpassa os olhos cruzando a cabeça de fora a fora, misturando elementos das culturas tradicionais indígenas à fantasia tradicional de mestre-sala e porta-bandeira.

Imagem 3 – Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira



Fonte: Gorosito (2019).

Há uma exuberância nas roupas que contrastam com as vestes tradicionais e nos remetem à noção de majestade. Nelas, além das cores vivas, como o verde e o rosa, cores da agremiação, também o azul vivo, muito brilho e penas se destacam, formando um conjunto de beleza e magnitude que nos despertam admiração diante do que os olhos veem. Essa magnitude, comumente atribuída à exaltação da escola de samba representada pelo pavilhão²⁰, aqui pode ser inferida também como forma de atribuir significância aos povos indígenas na história do Brasil. Na narrativa do livro, são eles que iniciam a história, não os portugueses, em uma outra perspectiva que retira dos europeus a centralidade na construção da nação brasileira.

Ailton Krenak, em uma fala proferida em conferência no ano de 1999, evidencia a relação entre o Brasil como um estado-nação repleto de diferentes culturas, como os povos indígenas, de uma forma que nos ajuda a compreender como esses elementos do desfile nos conduzem a uma outra realidade. Em sua narrativa, ele desmistifica a ideia de 1500 como encontro entre indígenas e europeus, apontando que em muitas narrativas

²⁰ Pavilhão é o nome que se dá à bandeira carregada pela porta-bandeira. Mas longe de ser algo somente físico, ela representa a identidade da escola. O que se carrega ali é a força identitária de uma escola de samba, simbolicamente materializada em uma bandeira. Por isso, o respeito a ela, o cuidado ao carregá-la, ao manuseá-la. Quem carrega o pavilhão carrega toda a escola, esta que se apresenta na avenida, aquela vivenciada fora da avenida, e toda a sua história.

antigas, de diferentes povos indígenas da América, já havia profecias sobre a chegadas dos brancos, “sempre identificando ele como alguém que saiu do nosso convívio e nós não sabíamos mais onde estava”, como um “outro irmão” que retornava diferente de como havia partido. Ele e seus parentes²¹ reconhecem, “na chegada do branco o retorno de um irmão que foi embora há muito tempo, e que indo embora se retirou também no sentido de humanidade”, o que os grupos indígenas estavam construindo (Krenak, 1999, p. 27).

Essa humanidade – que nada tem a ver com a ideia ocidental – diz respeito à experiência de viver em uma sociedade que entende a territorialidade – de corpos e espaços – como elemento fundador também da sua identidade e da sua cultura, bem como o convívio e o respeito à natureza como parte dela (Krenak, 1999). Assim, a divisão temporal, que coloca como marco 1500, não faz sentido para as populações indígenas. A temporalidade dos indígenas, segundo Krenak (1999, p. 26), é outra, transcende essa ocidental, nela o tempo é vivo, como é viva a cultura, e nos dá “a possibilidade de sermos contemporâneos, uns dos outros”. A humanidade que estava sendo construída pelos indígenas pode ser imaginada no desfile que segue, dando-nos a possibilidade de (re)conhecer outra(s) humanidade(s) possível(íveis).

No decorrer do desfile, vemos na presença do casal de mestre-sala e porta-bandeira os indígenas em um bailado harmônico com a natureza. O mestre-sala corteja a porta-bandeira, em sinais claros de afeto, que poderíamos aludir aos indígenas venerando a natureza verde e exuberante, representada pelas suas vestimentas, conforme a imagem 3, apresentada acima. Essas cores também irão predominar nos tripés, que seguem ao casal, como se eles bailassem em meio a esse cenário composto por duas esculturas indígenas douradas e pela floresta. As esculturas possuem pinturas em tons lilás ao longo do corpo, especialmente nos olhos, tornozelos e punhos, cocares e brincos emplumados em rosa, e seguram em suas mãos uma lança, também dourada. Assentadas na mata com folhagens verde-escuras, elas aparecem uma de cada lado da avenida, como se fossem um portal para a entrada de alguma cidade das antigas civilizações.

²¹ Não como parentes sanguíneos, mas como parentes no sentido cultural, de pertencer a distintas culturas indígenas que, apesar de diferentes, têm um objetivo em comum.

Imagem 4 – Tripé – Exuberância Indígena



Fonte: Grilli (2019).

Ao adentrar o portal, avista-se a continuação dessa floresta, morada dos indígenas. As alas que surgem contrastam com esse cenário, formando um tapete com fantasias de cores amarela e vermelha.

Imagem 5 – Alas 1 e 2: sobre as cerâmicas indígenas



Fonte: Queiroz (2019).

Em seus costeiros, há rostos esculpidos em barro que representam as cerâmicas indígenas e parecem querer nos contar que a civilização que encontramos destaca-se

pela produção artística carregada de detalhes. Detalhes que evidenciam rostos de antropomorfos esculpidos em diferentes cores: a primeira com cores mais discretas de um barro em estado cru; a segunda com cores mais vivas em listras vermelhas, brancas e pretas.

O carro abre-alas, que surge na sequência, reafirma a presença artística, cultural e existencial desses povos em nosso território muito antes da chegada dos europeus.

Imagem 6 – Carro Abre-alas: Mais invasão do que descobrimento



Fonte: Grilli (2019).

Ao assistir ao desfile, é possível vislumbrar nessa alegoria cavernas com diversas pinturas rupestres e grandes vasos de cerâmica, estilizados com padrões geométricos dourados, azuis e brancos. Uma enorme cabeça indígena destaca-se em meio à mata verde, cor que predomina nessa alegoria, conforme pode-se observar na imagem 3, reforçando a ideia de que os indígenas habitam em harmonia com a natureza. Há onças pintadas espalhadas por ela, bem como muitas folhagens verdes anunciando que o território representado se trata das florestas brasileiras. Em todo carro encontram-se pessoas fantasiadas com as vestes tradicionais indígenas, com cocar, saias de palha e arco e flecha nas mãos.

Em seu evidente destaque, essa alegoria torna-se um divisor de águas na narrativa apresentada sobre a participação dos indígenas na História do Brasil. Ela, seguida da ala de compositores que se encontra encostada aos seus pés, vestida com ternos verdes, estampados com padrões geométricos que nos lembram folhas, encerram

o cenário da mata e de sua vivência harmônica com os indígenas. Essa harmonia é desfeita pela chegada dos europeus, que apesar de não aparecerem nas fantasias e alegorias descritas anteriormente, tornam-se mais evidentes à medida que vai se avançando na narrativa do desfile, conforme descreveremos na sequência.

A construção da humanidade indígena é interrompida pela chegada do “irmão” que havia partido e retornou, como nos lembra Krenak (1999), ao tratar da chegada dos europeus em perspectiva indígena. Esse “irmão” aprendeu outras tecnologias, desenvolveu outras linguagens e aprendeu a se organizar de maneira diferente, voltando para casa sem se saber ao certo o que estava buscando. Mas interromper não significa que ela não siga existindo. Krenak (1999; 2019; 2020) e tantos outros indígenas como Kopenawa (2015) nos mostram que a chegada dos europeus não fez com que os indígenas desaparecessem – embora tenha havido grande extermínio por diferentes fatores –, mas os colocou à margem do que a temporalidade trazida por eles pregava, ou seja, a ideia de progresso e desenvolvimento ligada às sociedades ocidentais e sua história. Compreender para além dessa ideia Ocidental – de tempo, história, humanidade e progresso –, segundo Krenak (1999), é o que pode permitir o encontro com o outro, abrindo espaço para seu reconhecimento.

Nesse sentido, o desfile, como performance, evoca a participação indígena na formação da sociedade brasileira por meio da principal questão que permeia a existência indígena na contemporaneidade: a destruição/(re)construção de seu corpo-território²². Ainda que, por questões de espaço/tempo/formato do desfile, a estética e a narrativa não tenham fugido das representações tradicionais desses sujeitos, colocando-os sob a égide do termo genérico indígena, é possível encontrar na representação desse corpo-território pistas sobre a (re)existência desses povos perante a investida ocidental. Krenak (2019), ao falar de seus antepassados, explica-nos como eles resistiram à investida colonizadora por meio de seus corpos que possuem a capacidade de transmitir através do tempo suas visões de mundo, memórias e identidades. Nesse duplo, destruição/(re)construção, que perdura até os dias atuais, os indígenas, segundo ele, resistiram expandindo suas subjetividades, não aceitando a ideia de humanidade que nos impele a acreditar que somos todos iguais. Assim, as investidas, antes europeias, hoje de garimpeiros,

²² Entendido aqui, na concepção de Haesbaert (2020), como uma relação indissociável entre corpos e o espaço de vida cotidiana, na qual não há dicotomias entre materialidade e espiritualidade, natureza e sociedade, corpo e espírito, todos funcionando como um único organismo vivo.

posseiros, fazendeiros, e até mesmo do Estado brasileiro, que, por meio da lógica mercadológica, buscam consumir não só a natureza, mas também nossas subjetividades, não foram capazes de aniquilar seus povos. Pois esses, ainda reconhecem a Terra como um organismo vivo, como “mãe e provedora em amplos sentidos, não só na dimensão de subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência” (Krenak, 2019, p. 43).

1.2.2 “Heróis de Lutas inglórias”: os indígenas resistem, mas o tempo “homogêneo e vazio” persiste.

Para demonstrar o *encontro* entre indígenas e europeus, quatro alas, representando diferentes personagens indígenas dos séculos XVI a XVIII que contribuíram para a história do Brasil, são apresentadas na sequência. Ainda que, ao assistir presencialmente, o espectador não seja capaz de identificar quais indígenas são – isso só é possível com a narração televisiva, ou a partir da leitura do livro abre-alas entregue aos jurados – é possível perceber que essas alas retratam indígenas por manterem um padrão estético que nos induz a concluir isso. Elas apresentam o uso de malhas coladas ao corpo, o uso de penas sintéticas, de cabeças que lembram cocares, de saias com plumas ou penas, e o uso de cabeças de animais e de lanças carregadas nas mãos pelos integrantes das alas. Diferentes dos indígenas anteriores, que apareciam interagindo com a natureza em um tom mais harmônico com ela, aqui não há predominância do verde das matas, nem nada que sugira que os indígenas se encontram imersos nelas. Nota-se uma ruptura no desfile em relação a esse aspecto. Ao que parece, a chegada dos europeus – embora não explícita no desfile de um modo que o espectador possa reconhecer esse contato – faz com que os indígenas adquiram novos aspectos mais ligados à resistência armada. Esses aspectos são sutilmente percebidos pelos adereços carregados nas mãos pelos componentes das alas.

As fantasias começam a apresentar cores que destoam do verde que, anteriormente, representava a natureza harmoniosa, conforme é possível observar nas imagens abaixo. Assim, na primeira ala (Imagem 7), penas de tons azuis e vermelhos, e vestimentas de cor de palha dão o tom à representação do chefe indígena Cunhambebe, um dos organizadores da Confederação dos Índios Tamoios, um conflito ocorrido entre, os indígenas, chamados Tupiniquins (em São Vicente), os Temiminó (ao norte da Guanabara) e seus aliados portugueses, contra os chamados Tamoios (ou Tupinambás) e

seus aliados franceses, no século XVI²³. Em suas mãos, o cajado, cuja ponta possui a face de um felino, nos remete à astúcia e à ferocidade do animal, que podemos inferir como característica dos indígenas na luta que travaram contra os invasores.

Imagem 7 – Ala 4: Cunhambebe



Fonte: Gorosito (2019).

Na segunda ala (Imagem 8), tons verde-claros, azuis e palha representam a chamada Confederação dos Índios Cariris, uma revolta dos indígenas Tapuias na luta contra a escravização e na defesa de suas terras que ocorreu entre 1651 e 1720, envolvendo as regiões de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará²⁴. Nesta, os componentes trazem às mãos lanças douradas, instrumentos utilizados pelos indígenas para a caça, mas também para suas batalhas.

²³ Sobre a Confederação dos Tamoios, ler Perrone-Moisés e Sztutman (2010).

²⁴ Sobre a Confederação dos Índios Cariris, ler Shakur (2021).

Imagem 8 – Ala 5: Confederação dos índios Cariris



Fonte: Del Cueto (2019).

Na terceira ala (Imagem 9), as fantasias aparecem de forma mais volumosa com penas e roupas brancas e detalhes em vermelho e preto, representando o indígena Sepé Tiaraju, um guerreiro indígena dos Sete Povos das Missões, da etnia guarani, que liderou uma rebelião contra portugueses e espanhóis por volta de 1750, sendo considerado o mártir da causa. Como indumentária das mãos, carrega-se uma lança também, mas dessa vez na cor preta.

Imagem 9 – Ala 6: Sepé Tiaraju



Fonte: Del Cueto (2019).

Na última ala (Imagem 10), as fantasias são compostas por tons de rosa, roxo, vermelho e palha, representando os Caboclos de Julho, figuras emblemáticas nas comemorações da guerra de independência da Bahia que remetem à etnia indígena, fazendo referência ao Candomblé de Caboclo que cultua os indígenas como ancestrais donos da terra. Em suas mãos, um arco e flecha singelo, mas que, novamente, nos remete à luta indígena, ao imaginarmos os usos desse instrumento por diferentes etnias.

Imagem 10 – Ala 7: Salve os Caboclos de Julho



Fonte: Del Cueto (2019).

Essa sequência de alas remete-nos ao encontro com o outro, com o “irmão” retornado, que traz consigo outras vivências e uma outra temporalidade, experimentada e vivida por ele. Aqui a ruptura que se percebe no desfile não é somente estética, mas sintomática: na disputa por histórias, a temporalidade que vence é a ocidental/europeia! Diferente do que observamos na performance da comissão de frente, nas primeiras alas e no carro do desfile, a “luta” entre indígenas e europeus torna-se ingloria, porque a narrativa ocidental e sua temporalidade prevalece. Esse tempo, chamado de “homogêneo e vazio” por Benjamin (2016), tem suas origens ocidentais calcadas nas discussões filosóficas da antiguidade com Aristóteles e Agostinho, e complementadas pela discussão científica moderna de Newton a Einstein, em que passado – presente – futuro são entendidos como uma sequência de modos temporais cuja direção e sentido convergem, fluindo do passado para o futuro, num tempo cronológico, objetivo e universal (Leite, 2021). E é claro que ele não chegará ao Brasil em 1500, mas será a

base para a construção da história moderna, cuja arquitetura do tempo é reconhecida dessa forma, sendo assim, também, como a história do “encontro” nos chega posteriormente.

Ao resistir ao “encontro” com os europeus através da luta, simbolizada sutilmente pela presença das armas em suas mãos nas alas anteriores, os indígenas se aproximam paulatinamente do extermínio que a narrativa do desfile nos apresenta. Dessa forma, a ala seguinte (Imagem 11), muda drasticamente de tom.

Imagem 11 – Ala 8: O genocídio indígena no Brasil



Fonte: David (2019).

Apresentando um vermelho vivo predominante com tons de roxo, rosa e preto na fantasia, fitas vermelho-vivas cobrem o corpo dando a impressão de que há sangue escorrendo por ele. No adereço de cabeça, avista-se um cocar com penas vermelhas e roxas, marcado pela presença de uma caveira fazendo alusão à morte. Essa ala anuncia a tragédia da presença e da atuação dos bandeirantes no processo de colonização do Brasil.

Nessa altura, o desfile nos chama atenção para o ocorrido histórico, e de maneira alguma pretendemos minimizar as violências perpetuadas no processo de colonização do Brasil, há vasta literatura que dá conta desse processo. Porém, interessa-nos aqui perceber, como já mencionado, o que esse passado tornado presença na avenida nos revela sobre as ausências, sobre o não-realizado no passado que deseja realizar-se no agora. Assim, é fato que houve o extermínio, como também a narrativa “homogênea e

vazia” prevaleceu a partir da República, colocando os bandeirantes como “heróis”²⁵ que unificaram o território brasileiro. Porém, a luta, que tem como fim o extermínio, completa a imagem do pensamento apresentado por Krenak (1999): a narrativa ocidental hegemônica e, por extensão, sua arquitetura do tempo invisibiliza a existência indígena, mas não o fundamento de suas tradições, estas são fundadas em corpos, são vivas e percorrem o tempo. E ainda que as imagens do desfile nos remetam a uma luta, a qual aparentemente perdida, mas também capaz de nos mostrar um outro lado da realidade empírica, ou seja, aquém da narrativa ocidental hegemônica, em que outros corpos e temporalidades existem e persistem.

O segundo carro alegórico do desfile (Imagem 9) nos ajuda a compreender melhor essa visão.

Imagem 12 – Segundo Carro Alegórico: O sangue retinto por trás do herói emoldurado



Fonte: Castro (2019).

Ele surge evidenciando a morte por meio do vermelho sangue do qual é feito. Em sua frente, duas salamandras²⁶ conduzem a alegoria pela avenida, puxando-a em direção à dispersão²⁷. Ao centro da alegoria, encontra-se o famoso monumento em homenagem aos bandeirantes, localizado em São Paulo, manchas de sangue escorrem das cabeças das estátuas, e diversas pichações ao longo do monumento ressaltam as

²⁵ Para entender melhor a construção dos bandeirantes como heróis, ler: Raimundo, Sílvia Lopes. *Bandeirantismo e identidade nacional*. Terra Brasilis, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/375>

²⁶ Na mitologia de diferentes povos, a salamandra é considerada um animal derivado do fogo, devido à sua resistência a ele.

²⁷ Local onde o desfile termina ao final da avenida.

palavras “assassinos” e “ladrões”, em alusão ao ocorrido no monumento original em 2013. Ao redor do monumento, há outros animais como o jacaré e a avestruz, que são considerados traiçoeiros ou representantes do medo²⁸ na cultura popular. Próximo aos animais, há enormes indígenas, neles tudo é feito de tonalidade vermelha, corroborando a narrativa do extermínio banhado a sangue. Em outras cores, destacam-se colares feitos de crânios, em tons cinzas, pendurados em seus pescoços, e grandes mordanças douradas cobrindo suas bocas em forma de x. Na plataforma, entre o monumento e as esculturas indígenas, encontram-se pessoas fantasiadas de indígenas, com luzes vermelhas refletindo em seus corpos, tornando-os também avermelhados. Abaixo delas, há pilhas de caveiras ensanguentadas e diversas cruzes encravadas nelas carregando nomes de diferentes etnias massacradas pelos bandeirantes: Tupinambás, Tamoios, Cariris. As palavras “Demarcação Já” e “FUNAI” também são vistas nas cruzes, remetendo às questões relativas à demarcação de terras indígenas e aos problemas que eles enfrentam com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

A sobreposição de elementos do passado ocorrido – o massacre dos povos indígenas – com elementos do presente – o monumento aos bandeirantes e as distintas intervenções realizadas nele – demonstram a força com que o passado nos chega. Os indígenas silenciados na alegoria – pelos massacres, pela colonização, pela narrativa histórica conduzida pelo progresso – veem no *agora* uma possibilidade para seguir na construção de uma outra humanidade, aquela apresentada por Krenak (1999) a nós, anteriormente. O monumento aos bandeirantes, presente na alegoria, demonstra essa possibilidade ao retratar a força da intervenção dos indígenas no ato realizado em 2 de outubro de 2013, quando algumas lideranças e pessoas não indígenas reuniram-se para protestar contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC), cujo texto modificava o sistema de demarcação de suas terras no país. Ao final da passeata, os manifestantes subiram no monumento aos bandeirantes, pendurando bandeiras e faixas com frases de efeito, além de pintar a frase “Bandeirantes assassinos” e derramar tinta vermelha sobre as figuras do grupo que carrega o bandeirante ferido.

²⁸ Nas representações da cultura popular, especialmente a cultura ligada ao jogo do bicho, o jacaré representa um ataque sorrateiro, um mal presságio de algo que irá ocorrer de surpresa. Já a avestruz pode representar sorte, mas também pode representar medo e a necessidade de fugas rápidas. Essas interpretações relacionadas aos sonhos e às apostas no jogo do bicho são facilmente encontradas em sites na internet, como: <https://bicho365.com/significado-sonhos/sonhar-com-jacare>.

Aqui vale a pena trazer a fala de Tupã (2013), líder indígena Guaraní que participou do ato original, interpretando-o da seguinte forma:

[...] com esse gesto, eles [apoiadores não indígenas] nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças, esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira (Tupã, 2013).

Ao intervir no “corpo” dos bandeirantes fazendo-os “sangrar”, os povos indígenas, aqui representados por Tupã, subverteram um dos discursos fundadores da nação, para colocar os indígenas como parte dessa nação que ainda insiste em demarcar em 1500, e na relação entre civilização/progresso e indígena/atraso, um encontro que continua a acontecer em diferentes momentos. E que só terminará quando se reconhecer a importância das diferentes culturas e “formas de ver e estar no mundo” que deram fundação a esta nação brasileira (Krenak, 1999, p. 28).

A presença indígena no desfile é sucedida pelo surgimento e pela reificação dos negros na história, dando a impressão de que os indígenas saem de cena. Ainda que o esforço da escola de samba em representar os indígenas dialogue diretamente com a visibilidade desses grupos étnicos na sociedade brasileira, verifica-se a predominância do tempo hegemônico no que diz respeito ao lugar dos indígenas em nossa sociedade. Ao representá-los somente nos períodos pré-colonial e colonial, finalizando sua participação na história do Brasil, e no desfile, com uma narrativa de extermínio, reforça-se a ideia de que os europeus, sua cultura, tempo e forma de ver o mundo são “vencedores”, relegando aos indígenas novamente a sua invisibilidade social, os quais reaparecerão somente ao final do desfile em uma representação da identidade nacional com características populares.

A dificuldade em se estabelecer uma narrativa contínua, em que os diferentes povos e suas temporalidades apareçam lado a lado, não é exclusividade da narrativa realizada pelas escolas de samba. Como instituições sociais, elas são permeadas por tudo que ocorre em nossa sociedade, inclusive as formas de construção/difusão de narrativas históricas que compõem redes de transmissão e rememoração do passado.

Segundo Sanchez Costa (2009), essas redes sociocomunicativas moldam nossa consciência histórica, mecanismo pelo qual somos capazes de captar a forma e o conteúdo da experiência temporal, a partir de representações do passado elaboradas por quem as integra (família, escola, meios de comunicação, Estado, universidade, artistas, autores de novelas/livros/filmes/fotos, instituições religiosas etc.). Nesse sentido, o autor destaca que o Estado, a universidade e a escola são três instituições relevantes nas sociedades que participam ativamente da configuração de representações sociais do passado. No Brasil, os livros didáticos tornar-se-ão a principal forma de difusão do conhecimento histórico a partir do Estado Novo, momento em que se cria uma política nacional para o seu uso nas escolas. Como política pública ainda atual, eles têm o poder de amalgamar essas três instituições apresentadas acima em um único instrumento de difusão de representação do passado: o Estado, que cria a política e a molda de acordo com suas pretensões no momento; a universidade, que produz o conhecimento histórico que nele está contido; e a escola, que será o seu principal utilizador.

Conforme Augras (1992) nos apontou em seu estudo sobre a reinterpretação da história do Brasil nos sambas-enredos apresentados pelas escolas de samba até 1975, as narrativas presentes nos livros didáticos eram utilizadas para construção daquilo que as escolas deveriam apresentar na avenida, pois havia exigência de temas com a finalidade nacionalista nos regulamentos dos desfiles. Sem desconsiderar as mudanças ao longo do tempo em relação à difusão das representações históricas em nossa sociedade, cabe ressaltar que os livros didáticos, em suas formas física e digital, continuam como uma política de difusão do conhecimento histórico produzido nas universidades de fácil acesso aos diferentes locais do país, devido a serem distribuídos em todas as unidades públicas escolares. Portanto, não é difícil imaginar que suas versões sobre o passado ainda são utilizadas pelas escolas de samba atualmente.

Apesar de sofrerem modificações, em forma e conteúdo, ao longo dos anos, Miranda e Luca (2004) nos mostram, conforme seus estudos sobre o Programa Nacional do Livro Didático – PNLD, que as principais características que se mantêm nos livros são a abordagem da História em sua dimensão meramente informativa – na qual as narrativas são organizadas a partir de recortes já consagrados, as fontes históricas ganham caráter mais ilustrativo e a concepção de verdade pronta e irrefutável preside – e a visão processual e evolutiva do tempo e das sociedades – que não rompe com a quadripartição clássica de base eurocêntrica. Como essa visão e divisão implicam necessariamente a adoção de um único tempo, aquele absoluto e hegemônico, é comum

encontrarmos nos livros o surgimento e desaparecimento de grupos, povos ou sociedades em determinados momentos históricos, especialmente quando suas experiências/tempos/vivências não se encaixam nesse tempo universal. Em estudo mais recente, Wittmann *et al.* (2016), ao analisar os dispositivos legais e os livros didáticos sobre o ensino de história africana, afro-brasileira e indígena, constata que, apesar da legislação obrigar a acrescentar esses conteúdos nos livros didáticos, alguns deles retratam somente uma visão já consagrada dos africanos, seus descendentes e os indígenas; além de evidenciar os silenciamentos desses sujeitos em vários períodos históricos, como os indígenas que, segundo os autores, somem após o período colonial. Da mesma forma, Mendonça *et al.* (2024) identificam, ao analisar um livro didático de 1958 e outro de 2018, que as mudanças incorporadas nos livros didáticos ao longo do tempo, como novos recursos (imagens, filmes etc.) não modificam a lógica informacional de recortes já consagrados presente nos livros didáticos.

Nesse sentido, a história que está sendo contada, conforme o desfile passa, segue a mesma lógica processual e evolutiva do tempo que faz parte de nosso imaginário moldado socialmente, no qual o *Encontro*, utilizando a expressão de Krenak (1999), continua sendo adiado.

1.3 “NÃO VEIO DOS CÉUS, NEM DAS MÃOS DE ISABEL”: OS NEGROS NA HISTÓRIA DO BRASIL.

No segundo capítulo do livro, a história dos negros representada no desfile segue um padrão narrativo próximo ao capítulo referente aos indígenas. Apresenta-se primeiro um “local” simbólico para essas populações e depois uma sequência de personagens e movimentos históricos importantes para a luta negra em prol da liberdade durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, no Brasil. Mas diferente dos indígenas, que serão retomados ao final do desfile em um aspecto cultural mitológico, os negros coroam a nação brasileira contemporânea com sua presença. Nesse sentido, a descrição apresentada neste capítulo busca conduzir o leitor por essa trajetória que, ressignificada ao longo do tempo, imprimiu nas populações negras de nossa sociedade características de luta e resistência.

1.3.1 O reinado do *Quilombo* do Samba

Segundo Nascimento (2021), a palavra quilombo marca um processo de ação/atividade/condução, seguindo os princípios das línguas africanas que percebem as palavras como instrumentos de invocação/evocação/revelação, possuindo diferentes significados. É essa característica de processo que marca sua importância histórica para os povos negros. Durante o período colonial, o quilombo foi capaz de desestabilizar a organização colonial. Após a abolição, se interiorizou nas práticas e condutas dos afro-brasileiros, percorrendo a memória da coletividade negra como um esforço de combate pela vida, sua identidade pessoal e histórica (Nascimento, 2021). É a partir dessa premissa que analisaremos a narrativa sobre os negros na história do Brasil contada ao longo do desfile.

A velha guarda da agremiação inicia a história dos negros, vindo logo atrás do carro alegórico que marcou o extermínio indígena. Essa ala aparece tradicionalmente vestida com terno e as cores da escola. Ao espectador torna-se difícil decifrar o significado da ala que remete ao orgulho negro. Porém, no contexto da narrativa apresentada é possível inferir que, a partir desse momento, os negros serão protagonistas, já que a velha guarda é um dos seguimentos das escolas de samba que carregam em seus corpos todo conhecimento e tradição das agremiações.

Imagem 13 – Velha Guarda



Fonte: Del Cueto (2019).

Nesse sentido, a velha guarda representa a máxima daquilo que Nascimento (2021), ao falar da construção de uma história dos negros no país, chamou de territórios

existenciais, ou seja, corpos que carregam a memória das lutas ancestrais pela vida e pela liberdade. Segundo a autora, conforme os negros ocupam o espaço com seu corpo físico “apoderam-se da cidade, reproduzindo o modo dos antigos quilombolas, tornando-se, como aqueles, visíveis ao regime”, independente de qual ele seja (Nascimento, 2021, p. 245). São eles que abrirão os caminhos para que a história dos negros seja contada. Uma história que funde o passado de luta dos quilombos com o presente das escolas de samba que ocupam o centro da cidade, transmitindo ao mundo sua existência invisibilizada socialmente e historicamente.

Após a velha guarda, uma ala se estende até o terceiro carro alegórico da escola. Sua extensão parece formar um imenso tapete que nos conduz até onde o rei e a rainha negros vêm entronizados. Ao se ouvir a bossa da bateria que entoia uma marcha, no momento que se fala sobre os anos de chumbo na letra do samba-enredo, tem-se a impressão de que essas pessoas marcham à frente do trono como se conduzissem o rei e a rainha pela história. As fantasias da ala parecem ressaltar uma representação identitária reivindicada pelas populações negras atualmente, a partir de roupas feitas de tecidos estampados com padrões e detalhes dourados, o uso de turbante abaixo das palhas e penas do adereço de cabeça, colares de contas que pendem do pescoço até a cintura e pinturas de padrões brancos nos braços e rostos. É o quilombo sendo representado em sua força que transcende o espaço e o tempo, força vital carregada nos corpos de quilombolas que, representados na avenida, retomam as lutas do passado, tornando-as presença.

Imagem 14 – Negro Quilombola



Fonte: Gorosito (2019).

O Quilombo, segundo Nascimento (2021, p. 133), representa uma instituição capaz de demonstrar aquilo que a autora define como “continuidade histórica”, ou seja, a da vida de homens e mulheres negras ao longo da história, a permanência de suas experiências sem divisões estabelecidas externamente – como a realizada pelos europeus quando dividem sua história em *Idades* e tentam encaixar as demais experiências nesses processos –, somente as próprias vivências contando suas histórias, “embora achatadas pelos vários processos e formas de dominação, subordinação, dominância e subserviência”. Em seus estudos, ela vai estabelecer uma conexão entre o Brasil e Angola. Ao mapear, a partir das características do povo nômade africano Imbangala que incorporava os indivíduos estrangeiros à sua sociedade por meio de rituais de iniciação, o significado de *Kilombo* como uma instituição em si – naquela sociedade *Kilombo* eram os próprios indivíduos à medida que se incorporavam a ela –, a autora o conecta diretamente com o Quilombo dos Palmares no Brasil, devido às características que ele possuía no período colonial do século XII, como grande estado com sistemas sociais alternativos, que faziam dos indivíduos que o compunham “brechas” no sistema escravista. No século XVIII, eles se redefinem, “variando conforme a área geográfica, a repressão oficial e a diversidade étnica, que se torna cada vez mais comum consoante a política negreira de misturar povos de origem diversa” (Nascimento, 2021, p. 155). No século XIX, os quilombos se espalham por todo território, mas tornam-se cada vez mais incapazes de representar em si um risco ao sistema. Aquém dessas mudanças, ao longo do tempo, a instituição permanece como brechas que, segundo a autora, “vistas globalmente, ou seja, em todo o espaço territorial e em todo o tempo histórico, traduziam uma instabilidade inerente ao sistema escravagista” (Nascimento, 2021, p. 155). Essa experiência singular na história do Brasil torna-se, a partir do final do século XIX, símbolo ideológico contra as formas de opressão, redefinindo-se novamente para alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional pós-abolição, tanto como reforço de uma identidade nacional, como um desejo de utopia de uma instituição livre paralela ao sistema dominante.

Em contraste a essa ala, o terceiro carro alegórico demonstra toda a exuberância do reinado africano avisando ao espectador que a história contada não será de subalternidade, mas de presença e atuação dos sujeitos que carregam em seus corpos a “continuidade histórica” de práticas políticas emancipatórias.

Imagem 15 – Terceiro Carro Alegórico: Trono Palmarino



Fonte: Gualberto (2019)

No carro, os tons marrons ainda são utilizados e sobressaem, mas agora em contraste com grandes presas de marfim de elefantes que enfeitam as enormes escadarias que nos levam a dois negros entronados. Os tronos são entalhados em madeira e possuem detalhes de animais, contas de búzios e ouro, e são cobertos por um guarda-sol vermelho. Sentados neles encontram-se Nelson Sargento²⁹ e Alcione³⁰, ícones da cultura popular do carnaval carioca, vestidos com tecidos brancos e preto com padrões africanos, além de enormes turbantes em suas cabeças, representando Zumbi dos Palmares³¹ e Dandara³². Ao redor dos tronos, é possível observar a representação de

²⁹ Nelson Sargento (1924-2021) foi um compositor, cantor, pesquisador da música popular brasileira, artista plástico, ator e escritor brasileiro. Morou no Morro da Mangueira desde os 12 anos de idade, tornando-se um dos mais importantes sambistas da Estação Primeira de Mangueira, da qual integrou e presidiu a ala de compositores, bem como se tornou presidente de honra (Arrigoni, 2014).

³⁰ Alcione Dias Nazareth (1947) é uma cantora, compositora e multi-instrumentista brasileira, nascida em São Luís (MA), mudou-se para o Rio de Janeiro em 1972, onde consagrou-se cantora nacional. Iniciou sua participação na escola de samba Estação Primeira de Mangueira já em 1974, desfilando como destaque, e permanecendo até os dias atuais. Recebeu a alcunha de "Marrom", "Dama do Samba" e "A Voz do Samba", sendo reconhecida como uma das sambistas mais notáveis do país. Com trinta álbuns de estúdio e nove ao vivo, vendeu 8 milhões de cópias de discos em todo o mundo.

³¹ Era Líder do Quilombo dos Palmares, maior quilombo do período colonial, que se situava na província de Pernambuco. Em 1995, a data de sua morte foi adotada como o dia da Consciência Negra. Em 1996, seu nome foi incluído no Livro dos Heróis da Pátria, com a Lei nº 9.315 de 20 de novembro de 1996. Em

máscaras e estátuas africanas, jarros, além da presença de várias pessoas aos pés da escada vestidas com turbantes e batas de tecidos. O conjunto da alegoria nos remete às representações do imperador do reino do Mali³³, presentes em livros didáticos atuais como reforço à positividade da herança africana para o Brasil, conforme é possível verificar na imagem abaixo.

Imagem 16 – Detalhe do carro alegórico onde Zumbi e Dandara estão entronados ao lado de representação do imperador do Mali em livro didático



Fonte: Gualberto (2019, recorte da autora); Boulos (2018, recorte da autora)

2003, o Dia da Consciência Negra foi incluído no calendário nacional escolar, e em 2011, a Lei nº 12.519 instituiu oficialmente o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra. Em 2023, a Lei 14.759 de 21 de dezembro de 2023 institui o Dia da Consciência Negra como feriado nacional (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023).

³² É reconhecida como uma guerreira negra brasileira que viveu casada com Zumbi dos Palmares, no Quilombo dos Palmares. Junto com Luisa Mahin, foi inscrita no Livro de Heróis da Pátria pela Lei nº 13.816, de 24 de abril de 2019.

³³ Muça I, conhecido como Mansa Muça, é um dos imperadores do Mali mais representados nos livros didáticos de história. Ele governou o Mali no período de 1312 até 1337. Foi responsável pela ascensão da cidade de Timbuktu e pela difusão do islamismo no império. Reconhecido por ter sido um imperador extremamente rico que construiu um Estado forte e próspero durante o seu reinado, é comumente representado por uma imagem em que aparece em um trono sendo carregado por uma quantidade significativa de serviçais. Na imagem, seu trono é dourado, remetendo ao ouro e às riquezas que possuía, e ornamentado com esculturas de animais e padrões de grafismo. Ele aparece, quase sempre, embaixo de um guarda-sol, sempre ornamentando, e com roupas com longos tecidos que se diferenciam dos demais presentes.

Zumbi e Dandara, representados como rei e rainha pelos ícones do samba, são guardados por guardiões que estão posicionados nas escadarias com vestes semelhantes às da ala anterior. À frente do carro, em um nível abaixo dos religiosos, se encontra Aqualtune³⁴, avó de zumbi dos Palmares, representada por Tia Suluca³⁵. A religiosidade também acompanha e guarda a realeza, rodeada de gente vestida com roupas típicas de terreiros de matriz afro-brasileira, que carregam em suas mãos sinos para chamar as entidades ao local sagrado. Ao lado delas, tambores estão dispostos na frente de seus ogãs³⁶. Essa religiosidade está intimamente ligada à criação do samba. Matos (2007), ao realizar um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro, nos explica que os terreiros da cidade formaram um núcleo muito importante para a sociedade negra do início da República, iniciando, a partir dos cultos religiosos e das festas, uma organização político-religiosa comandada pelas Tias (mães de santo), que garantiu a permanência e a revitalização da cultura negra na vida da cidade. Foi, segundo a autora, a presença desses núcleos organizados pelas mães de santo ao redor da Praça Onze que demarcou o início da cultura do samba no Rio de Janeiro, posteriormente formando as Escolas de Samba, as quais, até hoje, mantêm nos desfiles a presença das baianas e da religiosidade, transpondo-as para os espaços públicos.

Aqui, mais uma vez o passado é ressignificado no presente, como se dissesse que a própria escola de samba e aqueles que dela se originam são reis e rainhas, fazendo jus à parte do samba-enredo que clama para a própria Mangueira tirar a poeira de seus porões e abrir espaço para seus heróis de barracões. A referência à realeza africana na estética atribui sentido à exaltação da identidade da própria agremiação ao entronizar seus dois baluartes no alto da alegoria, acompanhados de atributos religiosos que contribuíram, como já mencionado, para a criação do samba e das próprias escolas de samba. A narrativa anuncia que a negritude é protagonista e rainha na história do Brasil, e como presença reivindica mais uma ausência do passado, de um passado que foi interrompido pelas investidas do sistema colonial brasileiro: a vivência de “uma

³⁴ Personagem semilendária da história do Quilombo dos Palmares. Teria nascido no reino do Congo, de linhagem real, e liderado uma parte dos guerreiros na Batalha de Mbwuila (Ambuíla) (1665), o que resultou em sua escravização e deslocamento para a América Portuguesa, no atual Nordeste brasileiro. É lembrada como uma rainha guerreira, avó de Zumbi dos Palmares (Biografias de Mulheres Africanas, 2021).

³⁵ É baluarte da Mangueira, sendo presidenta de honra da ala das baianas.

³⁶ É o nome dado às pessoas que tocam os tambores dentro dos terreiros de umbanda e candomblé. Em geral, essas funções são exercidas majoritariamente por homens, mas já é possível encontrar mulheres as exercendo também.

instituição livre, paralela ao sistema dominante” (Nascimento, 2021). A escola de samba torna-se então um quilombo, uma instituição que coexiste com o sistema dominante e cuja base da resistência se imprime na cultura do samba.

Vale lembrar que não é a primeira vez que escolas de samba do Rio de Janeiro retratam o quilombo em seus desfiles, como é o caso da Salgueiro (1960), da Engenho da Rainha (1986), da Vila Isabel (1988) e da Beija Flor (2007). Segundo Nascimento (2021), a formação de quilombos perpassa toda a História do Brasil dos séculos XVI ao XIX, mas será no século XX que o quilombo vai receber uma caracterização ideológica que irá alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional, o que também inclui as escolas de samba. Dessa forma, até 1970 serão reforçados os aspectos positivos do quilombo, heroificando suas lideranças e um desejo utópico em relação a ele. A partir da década de 1970, “o quilombo volta como código reagente ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica” (Nascimento, 2021, p. 159). Tornar presente o quilombo nos desfiles é um ato de rememoração, não só no sentido de que outra sociedade é possível, mas que, como força – que chega do passado segundo Benjamin (2016) – ou como sonho – segundo Nascimento (2021) –, ele “não interrompeu sua trajetória, estando arraigadamente infiltrado nas mentes dos indivíduos brasileiros” especialmente em momentos de crise (Nascimento, 2021).

Nas alas seguintes utilizam-se constantemente tecidos com padrões de estampa considerados africanos. E apesar de o espectador presencialmente não conseguir distinguir, tal como nas alas indígenas, quais personagens estão sendo representados, é possível compreender a referência aos povos africanos devido à presença constante de elementos e cores que nos induzem a isso, como os chifres de marfim, os tecidos e os turbantes. É o que acontece com a ala de passistas, conforme observa-se na imagem abaixo.

Imagem 17 – Ala das passistas: Tereza de Benguela e José Piolho.



Fonte: Del Cueto (2019)

Seguindo o *Trono Palmarino*³⁷, essa ala representa Tereza de Benguela e José Piolho, ambos casados, ela mulher escravizada de natureza incerta, ele chefe do Quilombo do Piolho, no atual estado do Mato Grosso, na década de 1740. Apesar de representarem figuras importantes para a história dos quilombos, suas fantasias não transparecem a ideia nem de líderes quilombolas, nem de quilombos. Da mesma forma, a bateria, que vem na sequência não nos permite identificar, somente por observação, ao que se refere.

Imagem 18 – Bateria: Sapiência Negra.



Fonte: Del Cueto (2019)

³⁷ Nome dado à alegoria em alusão aos quilombolas e ao Quilombo do Palmares.

Vestidos, porém, com uma túnica branca com bordas pretas e padrões brancos, aparecem com um chapéu do tipo kufi³⁸ nas mesmas cores que compõem o conjunto da fantasia. Percebe-se que fazem referência à prática cultural africana que atribui aos usos dessa vestimenta – túnica e kufi – um símbolo de sabedoria, religiosidade e/ou chefia familiar. É como se a sabedoria do povo negro conduzisse a história deles na avenida, já que a bateria é a ala que carrega consigo o ritmo que embala o samba-enredo e o próprio andamento da escola durante o desfile. À frente dela, a rainha de bateria, Evelin Bastos, aparece com uma fantasia que representa uma escravizada acorrentada, em vários momentos da avenida ela realiza uma performance em que, com um gesto brusco, arrebenta as correntes, simbolizando a liberdade.

Imagem 19 – A força negra de Esperança Garcia



Fonte: Del Cueto (2019)

Esperança Garcia representa uma mulher negra escravizada, nascida no Piauí em 1751. Uma petição enviada por ela, em 1770, ao então presidente da Província de São José do Piauí, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, denunciando maus-tratos e abusos físicos contra ela e seu filho pelo feitor da Fazenda Algodões, fez com se tornasse reconhecida, em 2017, como a primeira mulher advogada do Brasil pela OAB do mesmo estado.

³⁸ Um kufi é um boné sem aba, curto e arredondado usado por homens em muitas populações no norte, leste e oeste da África, sul da Ásia, e durante toda a diáspora africana.

Embora Nascimento (2021) não tenha falado explicitamente nos termos Benjaminianos, pode-se empreender uma aproximação entre ambos quando a autora, em seus estudos sobre o *Quilombo*, afirma que ele “é memória, é história, é ser”, ou seja está nos corpos e espaços ocupados pelos negros em nossa sociedade em diferentes tempos históricos. Se para Benjamin, tanto o passado como a memória são forças existenciais que nos permitem visualizar o *Agora*, as próprias escolas de samba, (auto)apresentadas no desfile com seus baluartes no *Trono Palmarino*, carregam em seus corpos uma força ativa na construção do presente e de outra(s) existência(s) possíveis. Essa força torna-se evidente tanto na presença dos baluartes quanto na própria bateria da escola de samba que, ao dar o ritmo e andamento à escola – como já mencionado –, escreve sua história. Nesse sentido, a memória cultural presente na noção de quilombo transcende sua dimensão histórica e geográfica para (re)construir identidades no presente, resistir à opressão e vislumbrar um outro futuro.

Para finalizar o reinado dos *Quilombos*, o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira apresenta-se com uma fantasia composta em tons de palha, preto e branco, carregado de contas, plumas, detalhes dourados, além de adereços de cabeça que remetem a tranças, tornando sua aparição mais discreta que a do primeiro casal³⁹.

Imagem 20 – Segundo Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira



Fonte: Del Cueto (2019)

³⁹ Que nos desfiles das escolas de samba são considerados mais importantes justamente por ser um dos quesitos avaliados pelos julgadores.

Os guardiões do pavilhão da escola guardam também o *Quilombo* do samba. Nele, observamos uma dualidade: o quilombo do samba, representado pelas escolas de samba, carrega em si o samba como um quilombo. Nascido nos terreiros das mães de santo, no Rio de Janeiro, o samba carrega, desde sua criação, a força existencial da cultura negra no Brasil ao unir religiosidade e sociabilidade em um ritmo que religava o passado, do exílio ancestral, ao presente dos seus descendentes, como bem exemplifica um trecho do samba-enredo de 2024, da própria escola, cuja letra afirma que é “sambando, tocando e cantando” que “se encontram passado, futuro e presente”⁴⁰. Além disso, ao unir-se aos festejos carnavalescos, o samba, resistindo a toda perseguição e preconceito, se sobrepôs às muitas manifestações já existentes e, por fim, tornou-se sinônimo de carnaval, dando às comemorações populares uma face híbrida, cuja estética mestiça, “com formas mulçumanas, com trejeitos bantos, num ecletismo afro-europeu ficou estabelecida na cidade do Rio de Janeiro” (Matos, 2007). Da mesma forma, as escolas de samba que surgem desse processo de criação e difusão da cultura do samba, como expressão da negritude na cidade, constituem-se como Quilombo, na medida em que tornaram-se foco de resistência às adversidades sócio-econômico-político-culturais a elas impostas, desde a sua criação, por uma série de fatores, entre os quais, as mudanças espaciais, a abolição da escravidão, as sucessivas mudanças dos ciclos econômicos, a proclamação da República e a industrialização (Matos, 2007).

Dessa forma, a força do(s) quilombo(s) conduzirá os negros à sua própria liberdade, organizando-se politicamente em torno de mulheres e homens que carregam em seus corpos a consciência do ser que age no mundo.

1.3.2 As Mães Baianas conduzem à liberdade

Em sequência ao *Quilombo do samba*, observamos a ala das baianas vestidas com seus tradicionais trajes que nos remetem às mães de santo das religiões de matriz africana. Em suas fantasias, as cores utilizadas são as mesmas da roupa da bateria, nos lembrando que elas também são donas de uma sabedoria própria e de ensinamentos/vivências/histórias que perpassam gerações, tanto no mundo do samba –

⁴⁰ Samba-Enredo 2024- A Negra Voz do Amanhã. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira (RJ)

onde atribui-se a uma baiana sua origem –, quanto na vivência cotidiana – quando elas ensinam aos mais jovens os preceitos da religião.

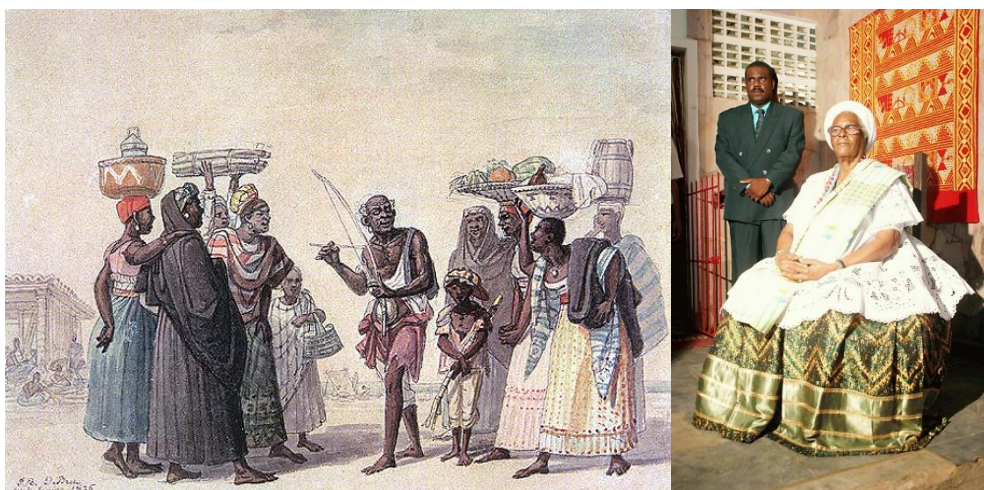
Imagem 21 – Ala das Baianas



Fonte: Del Cueto (2019)

A fantasia tem cores preta, branca, e tecidos de padrões geométricos. No pescoço elas carregam enormes colares enfeitados com diferentes contas, dentes de animais e figas. Em suas cabeças, o turbante branco possui uma bandeja na qual se pode observar dois tipos de bolo e flores brancas, nos remetendo às imagens de mulheres escravizadas, representadas nas pinturas de Debret como escravas de ganho, e, ao mesmo tempo, às próprias baianas dos terreiros de umbanda e candomblé ou das vendedoras de acarajé que encontramos quando visitamos as cidades da Bahia.

Imagem 22 – A pintura de Debret e as baianas de terreiro.



Fonte: Debret (1826); Milena (2003).

Essas características, comuns a todas as baianas de escolas de samba, guardam, segundo Matos (2007), uma composição multicultural adotadas pelas negras baianas ao longo dos séculos que incorporaram tradições nagôs, bantus, muçulmanas e europeias. Sua chegada às escolas de samba está intimamente ligada às mães-de-santo, já que são elas que adotam esses trajes nos terreiros religiosos, conferindo-lhes um aspecto sagrado, e que também irão proporcionar o nascimento do samba, representadas na figura da Tia Ciata, que organiza no Rio de Janeiro núcleos de organização político-religiosa dentro dos terreiros, onde nasce o samba (Matos, 2007). Inseparáveis, portanto, as baianas e o samba constituem um elo com o sagrado, firmando nos corpos das baianas uma “escritura da resistência” (Matos, 2007). Ao compreender as baianas do carnaval das escolas de samba como componentes que assumem a qualidade de ser-no-mundo, a autora afirma que elas provocam uma abertura “que não se limita ao tempo e espaços habituais, do cotidiano”, fazendo surgir sua condição de Mãe Baiana, cuja existência é permeada por “uma existência que não se localiza no aqui e no agora, mas que, no entanto, está sempre presente e atual na memória cultural do Rio de Janeiro” (Matos, 2007).

Dessa forma, a ala das baianas representando o arquétipo de Mãe baiana duplamente – porque a ala em si já representa e porque nesse desfile a ala literalmente representa a presença das baianas na história do Brasil – consegue tornar ato e presença a vivência do passado das mulheres negras, mães, baianas, fundadoras do samba, responsáveis por organizar politicamente as sociabilidades negras em torno da agregação das diferenças. Essa imagem, daquilo “que não se localiza no aqui e no

agora” (Matos, 2007), nos apresenta a experiência das mulheres negras do passado, cuja característica é fundada na resistência contra o sistema colonial e escravista, o patriarcado e o capitalismo industrial ao longo dos séculos. Ou seja, a imagem de outra(s) existências possíveis.

Somando-se à atuação das *Mãe Baianas*, no *Quilombo* do samba, avistamos uma ala de fantasias brancas, com padrões geométricos, onde os componentes carregam, em suas mãos, uma lança toda enfeitada com tecidos brancos e pretos caindo sobre sua haste. Pendurados no pescoço aparecem cordões com várias cabaças amarradas neles. No adereço de cabeça, encontra-se uma cabeça, que nos lembra uma estátua africana, usando um turbante de estilo muçulmano. A lança em suas mãos nos induz a pensar – tal como já imaginamos nas alas indígenas – que os componentes estão prontos para luta. Essa suspeita é reforçada quando avistamos em meio a ala um tripé em destaque, com Leci Brandão entronada, representando Luiza Mahin⁴¹, articuladora do levante dos Malês.

Imagem 23 – Luisa Mahin



Fonte: Gorosito (2019)

⁴¹ Luiza Mahin nasceu em Costa Mina, no grupo étnico Mahi, na África, no início do século XIX, e foi trazida para o Brasil como escravizada. Articulou algumas das principais revoltas ocorridas na Bahia, no mesmo século, como a Revolta dos Malês (1835) e a Sabinada (1837-1838). Especula-se que ela foi perseguida, fugiu para o Rio de Janeiro e, de lá, possivelmente foi deportada para Angola. Era mãe do poeta Luís Gama, reconhecido como um dos maiores abolicionistas do Brasil (Fundação Cultural Palmares, 2021). Além disso, foi incluída no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria, depositado no Panteão da Pátria e Liberdade Tancredo Neves, com a Lei n.º 13.816, de 24 de abril de 2019.

O tripé vem carregado de elementos associados à África, os quais já aparecem com frequência no desfile. Aqui novamente a imagem da mulher negra nos aparece como resistência na figura de Luiza Mahin, que também exercia a profissão de quituteira na Bahia, durante o período colonial, quando espalhava mensagens sobre as revoltas (Gonçalves, 2011). Como *Mãe Baiana*, emprestou sua casa como local de articulação política para os levantes dos Malês (1835) e a Sabinada (1837-1838), movimentos de contestação da ordem vigente aos quais foram subjugados pela escravização. Segundo Lima (2011), existem poucos registros historiográficos sobre essa personagem, quase mítica, que foi apropriada pela cultura negra como símbolo de resistência e determinação. O que se encontra está na carta escrita a Lúcio de Mendonça (1880), por seu filho, Luís Gama, cujo teor descreve algumas características dela como sendo uma africana livre, da Costa da Mina, trazida para o Brasil, e que trabalhou como quitandeira e envolveu-se na revolta dos Malês de 1835 e da Sabinada de 1837 na Bahia.

Para completar a presença dela, a ala seguinte apresenta Luís Gama, seu filho, abolicionista e Patrono da Abolição no Brasil⁴², que aparece em evidência, em um estandarte.

Imagem 24 – Ala Luís Gama



Fonte: Del Cueto (2019)

⁴² Tornado Patrono pela Lei 13.629 de 16 de janeiro de 2018.

Nas fantasias dessa ala, observa-se o uso de tons vermelho, azul, amarelo, preto e branco, com padrões geométricos, além da presença de búzios brancos. O estandarte, segurado pelos componentes, completa a narrativa que nos induz a imaginar alguma origem africana, destacando o personagem homenageado.

A participação dos negros na história do Brasil é finalizada com o quarto carro alegórico que realiza uma homenagem ao pescador e jangadeiro conhecido como Dragão do Mar⁴³.

Imagem 25 – Quarto Carro Alegórico: O Dragão do Mar de Aracati



Fonte: Paula (2019)

Representando um navio exuberante confeccionado em tons preto e dourado, que nos lembra um tumbeiro – navio que transportava os negros escravizados de África para o Brasil –, essa alegoria possui ao seu redor figuras que representam máscaras africanas e cinco dragões que nos dão a impressão de estar conduzindo o navio através do mar. Abaixo deles, na frente do carro, uma fumaça branca é expelida, corroborando o

⁴³ Dragão do Mar é como ficou conhecido Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde, que nasceu em 15 de abril de 1839 em Fortaleza, após transportar, em 1884, sua jangada *Liberdade*, a bordo de um navio mercante, à capital do Império, como símbolo da resistência popular abolicionista na região do Ceará. Foi jangadeiro, Prático Mor e abolicionista, participando ativamente do Movimento Abolicionista Cearense, deflagrando, em conjunto com seus companheiros, uma greve que paralisou o mercado escravista em Fortaleza, durante três dias de janeiro de 1881. Entre suas principais ações, esteve o impedimento do comércio de escravizados nas praias do Ceará e a recusa ao transporte de navios negreiros que conduziam escravizados do Nordeste ao Sul do país. Faleceu em 5 de março de 1914 em Fortaleza. (Fundação Cultural Palmares, 2021; Secretaria da Cultural, 2021). Em 18 de julho de 2017, o nome de Francisco José do Nascimento foi inscrito no Livro dos Heróis da Pátria, que se encontra no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília, com a aprovação da Lei Nº 13.468/2017.

movimento que os dragões fazem de um lado para o outro, como se estivessem nadando. Em cima dele, há pessoas fantasiadas com vestes douradas e detalhes em tons de palha, como se representassem parte da cultura negra que vem embarcada no navio. Posicionado na sua proa, um componente representando o próprio Dragão do Mar, com fantasia branca e dourada, com estampas de triângulos, e um painel, que projeta ao fundo dois dragões dourados com asas. No adereço de cabeça segue-se o mesmo padrão das asas com plumas e penas de faisão se projetando em forma de círculo acima do diadema⁴⁴ usado na cabeça.

A luta pela liberdade é a imagem da participação dos negros na história brasileira. Ao demonstrar a participação do Dragão do Mar na luta pela liberdade dos escravizados no Ceará, o desfile busca romper com a narrativa centrada na assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel, em 1888, que aboliu a escravidão no país. Narrativa essa já consolidada nos livros didáticos atuais, em que se descreve a abolição da escravidão como um processo iniciado muito antes da assinatura da lei. Juntos, o *Quilombo* do samba, as *Mães Baianas* e a *Liberdade*⁴⁵ formam um tripé que evidencia a resistência como um devir negro⁴⁶ contra os sistemas de opressão e subalternização dos indivíduos, tão acentuados em nossa temporalidade. Esse devir, diferente do que constatou Mbembe (2014) ao pensá-lo como a ampliação do tratamento dispensado às populações negras para outras populações do mundo, considera a força existencial da resistência presente nessas populações como uma possibilidade real de mudança do mundo que vivenciamos, tal qual Nascimento (2021) evidenciou em seus estudos.

A passagem do carro alegórico estabelece mais uma ruptura na narrativa do desfile. Após enfatizar a presença dos indígenas e dos negros na história do Brasil, volta-se aos personagens “consagrados” pela *História Oficial*, presentes na disputa histórica da performance na comissão de frente, atribuindo-lhes outra versão. *As Mães Baianas* que conduziram os negros para a liberdade retornarão somente ao final do

⁴⁴ Indumentária egípcia usada na cabeça pelas mulheres, no Egito Antigo. Compreende uma faixa que circula a cabeça e que pode possuir ou não pedras e enfeites nela. Além disso, fios de contas caem dessa faixa, enfeitando o cabelo de quem as usa com pedras brilhosas.

⁴⁵ Nome atribuído à jangada que pertencia a Francisco José do Nascimento, o Chico da Matilde, conhecido como Dragão do Mar, que foi levada à capital do Império a bordo de um navio mercante, como símbolo da resistência popular abolicionista no Nordeste.

⁴⁶ Negro é aqui utilizado como termo ressignificado dentro do próprio movimento negro afro-diaspórico, que utiliza uma categoria histórica moderna, outrora negativa, para subverter a ordem de dominação na qual essa categoria se funda para recuperar o estatuto de humanidade retirado dessas populações pelo pensamento ocidental no forjar do capitalismo.

desfile, corporificadas nas mulheres negras que serão representadas na composição do Brasil atual.

1.4 “A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA”: OUTRA VERSÃO PARA OS PERSONAGENS “CONSAGRADOS” DA HISTÓRIA DO BRASIL

Partindo da ideia de heróis nacionais como símbolos e pontos de referência⁴⁷, o terceiro capítulo do livro retoma alguns personagens da história oficial, mostrando uma versão mais caricata desses sujeitos em contraponto à exaltação dos heróis populares anteriormente expostos.

A caricatura de personagens faz parte do universo carnavalesco e está ancorada na própria concepção de carnaval como momento de inversão/suspensão da ordem vigente, quando se torna possível assumir papéis aos quais não se pertence ou mesmo satirizar e questionar papéis de autoridades sociais. Bakhtin (1987), em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média, já caracterizava o carnaval como uma festa de caráter cômico e popular, na qual relativizavam-se as verdades e hierarquias sociais pela lógica do avesso e “pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (Bakhtin, 1987, p. 10). Nesse sentido, a caricatura dos personagens “consagrados” da *História Oficial* do Brasil pode ser pensada pela perspectiva de uma contranarrativa que busca contestar uma narrativa histórica, na qual o carnavalesco acredita que predomina o imaginário social brasileiro.

No caso do Brasil, essa contestação insere-se em um contexto mais amplo em que as memórias, individuais e coletivas⁴⁸, projetam demandas e expectativas em relação à história e seus atores produtivos, sendo que a primeira “permanecerá como objeto privilegiado do interesse público”, mas “a legitimidade social de sua prática será tema de embates que irão muito além das questões epistemológicas da disciplina, empurrando-a diretamente para o espaço das querelas políticas” (Nicolazzi, 2021).

Tanto Nicolazzi como Turin (2021) vão localizar esse contexto dentro da crise do tempo hegemônico ocidental, a partir do século XX, com suas demasiadas

⁴⁷ Ponto mencionado pelo carnavalesco no livro *Abre Alas*, em que ele cita a frase “heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação”, de José Murilo de Carvalho.

⁴⁸ Aqui compreendidas segundo Assmann (2006) como processos que se interrelacionam, influenciando um ao outro por meio da língua, de imagens, de repetições ritualísticas, e as organizam com auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais.

catástrofes – guerras, autoritarismos, ambientais – que colocaram em xeque a ideia de futuro melhor, pleno e universal carregado pelo progresso. Na medida em que o capital financeiro se fortaleceu, um novo tempo hegemônico passa a vigorar, tentando ressincronizar os diferentes tempos sob sua égide: o tempo hiper acelerado e privatizado do neoliberalismo (Turin, 2021). Paralelamente a esse novo tempo hegemônico, o Estado-nação brasileiro, reconfigurando-se após a Ditadura Militar, acaba absorvendo o paradoxo imposto pelas demandas sociais que exigiam uma ampliação do espaço da cidadania e pelo novo tempo global, permeados ainda pela emergência de outras temporalidades que se recusam a reingressar em um tempo homogeneizante (Turin, 2021). Nesse tempo de crises e complexidades temporais, quando o Estado-nação não é mais capaz de oferecer um futuro certo, tampouco um presente, atores sociais ressentidos com essas incertezas voltam-se ao passado como uma “espécie de recurso terapêutico” capaz de responder aos seus anseios no presente (Turin, 2021; Nicolazzi, 2021).

Dáí reemergem movimentos reacionários como *Brasil Paralelo*⁴⁹ e o *Escola Sem Partido*⁵⁰, por exemplo, potencializados pela internet e uso das redes sociais que conferem a esses movimentos capilaridade para engajar um público que busca na história a legitimidade para suas crenças. Suas formas de atuação possuem características muito próximas, embora não iguais, que operam nessa lógica de restauração da nação brasileira, que perdeu seus valores principais – a manutenção dos privilégios e das exclusões sociais – com as crises mencionadas acima, dentro de um tempo hegemônico – agora representado pelo neoliberalismo. Assim, ambos os movimentos políticos operam na lógica empresarial mercadológica, vendendo projetos de nação, no caso do primeiro, ou educação, no caso do segundo, que prometem o resgate da pátria e seus valores por meio de uma história ou verdade

⁴⁹ Empresa brasileira fundada em 2016, em Porto Alegre, que possui um viés político de extrema-direita e conservador, mas que se autodefine como: “uma empresa privada de jornalismo, entretenimento e educação” que tem como missão “Resgatar bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros” e como valores “Verdade, Liberdade, Arte, Ambição, Meritocracia, União, Diplomacia” (Brasil Paralelo, 2024. site)

⁵⁰ É um movimento político que visa avançar com uma agenda conservadora no campo educacional brasileiro, articulado por políticos de extrema-direita que defendem a ideologia ultraliberal e o fundamentalismo religioso neopentecostal e cristão carismático, mas que se autodefine como: “uma iniciativa conjunta de estudantes e pais preocupados com o grau de contaminação político-ideológica das escolas brasileiras, em todos os níveis: do ensino básico ao superior” (Escola Sem Partido, 2024, site)

ocultada/roubada/negada pelos professores. Nessa “guerra cultural”⁵¹, a vítima passiva (alunos, famílias, patriotas) sente que perdeu aquilo que lhe é de direito, ou seja, um lugar privilegiado na nação, cujos valores originam-se na sociedade patriarcal e escravista (Nicolazzi, 2021).

Como contrarresposta a essa “nação original”, vendida por esses projetos conservadores, o desfile apresentará os personagens históricos mobilizados por esses grupos políticos com a “linguagem carnavalesca”, própria das festividades populares (Bakhtin, 1987), capaz de exprimir toda relatividade, descontinuidade e imprevisibilidade da vida e das relações humanas. Além disso, as representações desses personagens, realizadas pela escola de samba em forma de *performance*, produzem novas narrativas, que materializam outras possibilidades que nos permitem imaginar cenários e futuros melhores. Nessa perspectiva da *performance*, discutida por Taylor (2020, 2023), o desfile torna-se uma ação deliberada de ocupação da cena pública com vistas a uma tomada de decisão perante as injustiças sociais que marcam a nossa sociedade contemporânea.

Dessa forma, a primeira ala dessa “nova narrativa” apresenta fantasias que representam uma roupa portuguesa colonial, listrada nas cores preta e branca e com o número 171⁵² estampado no peito ao centro da fantasia.

⁵¹ Compreendido conforme Rocha (2021), cujo conceito de guerra cultural está baseado em um sistema de crenças Olavo de Carvalho. Um conjunto de elementos intelectualmente organizados e dispostos de forma relacional que, uma vez internalizado, resiste às contestações externas, possuindo compromisso somente com sua coerência interna. Esse sistema conta com teorias da conspiração e diversos subelementos que parecem ter estruturas narrativas assemelhadas (nova ordem mundial, maçonaria, globalismo, esquerdismo, ideologia de gênero, gramscismo, Foro de São Paulo, Método Paulo Freire etc.) e agem com uma estratégia de mobilização de massas.

⁵² Na gíria popular, no Brasil, o termo 171 significa uma pessoa tratante, mal caráter, mentirosa, que engana as outras pessoas. O termo faz referência ao Código Penal Brasileiro, cujo Artigo 171 refere-se ao crime de estelionato, ou seja, enganar outras pessoas para adquirir benefícios próprios.

Imagem 26 – Ala Anedótica para Pedro Álvares Cabral.



Fonte: Del Cueto (2019).

A representação conduz nossa leitura à ideia de que a história contada pelos portugueses é enganosa, tal como na gíria popular que representa o sujeito 171 como alguém que passa a perna nos outros. É como se a história que conhecêssemos não fosse verdadeira, como se tivessem mentido para nós ao nos ensinar história, ou como se ensinar história através desses personagens selecionados soasse como falso.

Na ala seguinte, apresentam-se fantasias com vestimentas vermelhas e douradas representando D. Pedro I.

Imagem 27 – Ala Dom Pedro I em versão heroica



Fonte: George (2019)

Nota-se uma semelhança entre a fantasia e as esculturas que vemos em museus ou praças públicas, fazendo referência ao embelezamento da Proclamação da Independência na história oficial do Brasil⁵³.

Complementando a ala anterior, a próxima traz uma outra versão de D. Pedro e da Independência do Brasil.

Imagem 28 – Versão Jocosa de D. Pedro I



Fonte: George (2019)

As vestimentas da ala nos remetem às roupas utilizadas por palhaços em circos e, dessa vez, D. Pedro I aparece com pele branca e barbas azuis, e o cavalo dourado é

⁵³ A proclamação da Independência do Brasil, comemorada em 7 de setembro, é a data nacional mais conhecida e celebrada. Nessa data comemora-se o ato realizado pelo príncipe D. Pedro I, em 1822, às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo, “[...] acontecimento que teria assinalado o rompimento definitivo dos laços coloniais e políticos com Portugal. Entretanto, o episódio do Ipiranga não teve repercussão no momento em que ocorreu, pois a separação do Reino europeu não era uma decisão consensualmente aceita pelos diferentes segmentos da sociedade na época. Tanto o delineamento do Império e da monarquia constitucional quanto o reconhecimento da data de 7 de setembro como marco da história da nação brasileira foram resultado de complexo processo de lutas políticas que tiveram lugar no Rio de Janeiro e nas demais províncias do Brasil durante a primeira metade do século XIX.” (BITENCOURT, 2007). Nos livros didáticos, em geral, o acontecimento é retratado como parte de um processo político e social mais amplo, relacionando-o às questões presentes na América e na Europa. Em alguma medida, apresenta-se uma problematização do acontecimento, expondo disputas e contrassensos em relação a ele. Porém, essa problematização por vezes esvazia-se nas atividades propostas aos estudantes, nas quais as questões resumem-se a descrever o fato, ou as repostas possíveis são tão abertas que esvaziam o fato de sentido histórico, fazendo parecer que o ocorrido pode ser interpretado da forma que o leitor/estudante bem quiser. Além disso, é comum encontrar em vários livros imagens como o quadro *Independência ou Morte*, de 1888, do artista Pedro Américo, meramente como ilustração, bem como tantas outras de artistas que produziam para o Império, sem tratamento crítico em relação às mesmas. (PIMENTA; ATTI; CASTRO *et al.*, 2014)

substituído por um burro. Juntas, as duas alas alegorizam versões opostas da independência do Brasil. A primeira, uma das cenas mais icônicas da história pátria, tradicionalmente imortalizada pela pintura de Pedro Américo. A segunda, uma imagem mais caricata, muitas vezes reforçada por filmes, novelas e narrativas não historiográficas, que enfatizam a utilização da mula – animal que no imaginário social, junto ao burro, tem caráter cômico – como meio de transporte, a figura não elegante do imperador em suas farras, bebedeiras e casos amorosos, usando vestimentas cotidianas e não trajes de gala.

A Proclamação da República⁵⁴ vem representada na ala seguinte também de forma mais caricata, onde a fantasia é um traje em alusão às vestes do exército.

Imagem 29 – Ala do Marechal Republicano



Fonte: George (2019)

Nela, Deodoro da Fonseca⁵⁵ é representado como um senhor de idade com feições divertidas, diferente das representações de oficiais do exército comumente

⁵⁴ A Proclamação da República, ocorrida em 15 de novembro de 1889, marcou “[...] o advento da República no Brasil, acontecimento que representou uma mudança política radical, pois, a partir de então, os governantes seriam escolhidos em eleições e teriam mandatos definidos” (BITENCOURT, 2007). Interpretada de diversas formas pela historiografia, ainda hoje, se mantém, especialmente nas divulgações científicas e nos livros didáticos, um discurso sobre a proclamação ter ocorrido alheia às questões sociais, sobre a qual, supostamente, a população não teria participado nem se posicionado (BITENCOURT, 2007).

⁵⁵ Deodoro da Fonseca foi um dos articuladores do golpe militar que instaurou a República no Brasil, tornando-se o primeiro presidente republicano no governo provisório montado após o golpe (CPDOC,

encontradas. Uma pequena coroa imperial aparece no topo da cabeça de Deodoro, tentando lembrar ao espectador sua ligação com a monarquia brasileira, já que ele era um marechal do império.

O último personagem desta história invertida é um dos principais líderes da Inconfidência Mineira, Tiradentes⁵⁶.

Imagem 30 – Ala Tiradentes



Fonte: George (2019)

Na ala, ele aparece com sua cabeça representada semelhantemente à figura de Jesus, tal como em algumas pinturas que buscavam criar/reforçar a imagem no herói nacional republicano⁵⁷.

2010). Importante destacar que a data da Proclamação da República ainda se constitui como feriado nacional no Brasil, o que contribui para o conhecimento e a difusão desse processo histórico. Dessa forma, a imagem de Deodoro da Fonseca acaba sendo explorada a cada ano devido a sua participação no ato. Seu nome também aparece recorrentemente nos livros didáticos como um dos principais articuladores desse processo histórico, sendo trabalhado nas séries iniciais, quando as escolas lidam com as datas comemorativas, no nono ano das séries finais do Ensino Fundamental, e até o ano de 2021, no segundo ano do Ensino Médio.

⁵⁶ Tiradentes é o nome pelo qual ficou conhecido Joaquim José da Silva Xavier, um dos articuladores do movimento conhecido como Inconfidência Mineira, que ocorreu no ano de 1789, em Ouro Preto (MG). A figura de Tiradentes e o movimento da Inconfidência foram sendo, paulatinamente, considerados um ato de patriotismo contrário à herança portuguesa, no Brasil, desde o Império. Porém, sua consolidação efetivou-se após a Proclamação da República, quando os primeiros governantes republicanos elegeram o personagem como herói máximo da nação e a data do seu enforcamento como comemoração cívica nacional (BITENCOURT, 2007).

⁵⁷ De acordo com o historiador José Murilo de Carvalho (1990), o herói necessário em 1889 foi inicialmente buscado entre os próprios protagonistas do golpe contra o Império. Nenhum deles, porém,

Essa sequência de representações mostram-nos um mundo ao avesso, uma paródia da vida ordinária – nesse caso em relação a personagens históricos –, conforme nos esclarece Bakhtin (1987). Para ele, o carnaval oferece às pessoas uma experiência concreta da vida não hierarquizada, o que possibilitaria não só uma inversão da ordem momentânea, mas também uma experiência concreta de resistência em que o riso fosse a marca da sociedade. Nesse sentido, as versões ao avesso dos personagens históricos ironizam a construção deles como representantes de um determinado tipo de nação, que invisibiliza os sujeitos que pertencem ao povo. Colocá-los em perspectiva cômica é despi-los do nível hierárquico no qual estão situados, colocando-os em pé de igualdade ao povo, tornando possível pensar em outras formas de sociedade. De forma semelhante, a performance que o desfile nos apresenta com a representação desses personagens também permite-nos reconhecer a possibilidade de outras sociedades onde mais sujeitos possam ser reconhecidos dentro de uma nação não hierarquizada. Porém, a performance, de acordo com Taylor (2023), contribui para transmitir ou refutar determinada memória e/ou senso de identidade, dependendo totalmente da participação e interação do espectador. Nesse sentido, o fato de apresentar versões cômicas dos personagens já consagrados não garante uma mudança efetiva na imagem que já se possui dos mesmos, a depender do espectador pode até mesmo reforçá-la.

Para finalizar a narrativa “ao avesso” da história contada, o último carro alegórico do desfile é a representação de pilhas de livros de história apresentando narrativas reescritas sobre os personagens emoldurados no início do desfile.

Imagem 31 – Quinto Carro Alegórico: A história que a história não conta.



Fonte: Duffes (2019)

Observa-se, na alegoria, que a narrativa apresentada no início, que busca desemoldurar os “heróis” nacionais, é retomada. Cada livro aberto apresenta textos escritos por professores de história que, baseados em pesquisas atuais, explica outras versões sobre os personagens históricos. À frente de cada livro, aparecem as caricaturas desses personagens pisando em esqueletos de indígenas e negros, como se o narrador quisesse reforçar a ideia de que estes que ocupam a narrativa histórica mais difundida no imaginário social, o fazem a partir da morte de outros personagens, aqueles e aquelas que disputavam no início do desfile um lugar legítimo da memória histórica nacional. A elite brasileira aparece representada com roupas coloniais confeccionadas com páginas escritas de livros, como se ao vestir a história (ou os livros de história), a narrativa pudesse pertencer somente a eles.

Nessa alegoria, retoma-se a imagem do livro aberto pela menina, estudante, no início do desfile, como se a escola de samba quisesse informar que livros podem ser escritos e reescritos. Como no início, aqui parece haver também uma disputa em relação às versões históricas. A vitória da disputa fica evidente na proporção dos livros reescritos em comparação com as elites vestidas de livros. É a nova história ou a história “não contada”, exposta nas enormes páginas dos livros abertos, que vence. Mas a presença da elite no carro, sempre vigilante, demonstra que a luta pela construção narrativa é constante. Essa alegoria evidencia a própria crise do tempo hegemônico ocidental no qual o princípio do Estado-nação brasileiro foi fundado. A elite vigilante,

presente na alegoria, condiz perfeitamente com a relação dos *sujeitos ressentidos* com a eclosão de *sujeitos outros* e com a possibilidade de outra(s) narrativa(s) histórica(s) que reivindicam para si as promessas de futuro empreendidas pelo próprio Estado pós Ditadura Militar.

Para o carnavalesco e a escola de samba, o caminho para a vitória nessa disputa narrativa seria a exaltação da cultura popular como um valor patriótico nacional, que vem representada na última parte do desfile que descreveremos a seguir. Sem questionar a escolha narrativa do desfile realizada pela escola de samba, penso que cabe apresentar aqui a reflexão empreendida por Turin (2022, p. 90) ao realizar uma análise acerca desses conflitos e crises temporais existentes em nossa sociedade atualmente: será que “é possível pensar a nação para além da singularidade temporal que a fundou”?

Um caminho possível seria realmente pensar sobre as histórias que temos ou não contado enquanto historiadores e historiadoras. E, diante disso, reconhecermos que a História, enquanto produção historiográfica, também está inscrita em um tempo e em um espaço e é moldada por aspectos culturais e sociais. E, que nós, historiadores, como todo sujeito, também estamos “presentes” no tempo, agindo sobre ele e, concomitantemente, narrando nossa temporalidade.

1.5 “DOS BRASIS QUE SE FAZ UM PAÍS”

Para encerrar a história à qual a menina nos conduziu até o momento, a não brasileira é (re)apresentada a partir da cultura popular como um valor patriótico (Vieira, 2019). Nesse sentido, são apresentadas três alas que a sintetizariam: as origens humildes do povo, por meio da representação do artista barroco Aleijadinho; a cultura popular, por meio da representação do saci-pererê, figura relacionada aos mitos e lendas do folclore brasileiro; e a luta contra o preconceito racial e a desigualdade de classe, por meio da representação do povo nordestino que segue “sendo uma das maiores forças de trabalho para o progresso do país e sua contribuição no campo da arte e da cultura nacional são bens de valor e grandeza que não podem ser mensurados” (Vieira, 2019).

Imagem 32 – As alas sobre Cultura Popular



Fonte: George (2019)

Observando a representação dessas alas e o local que elas ocupam no desfile, compondo a nação brasileira, retomo a reflexão apresentada anteriormente sobre a possibilidade de pensar a nação para além do tempo singular que a compõe, a saber o tempo linear, universal, homogêneo e vazio. No decorrer do desfile é possível imaginar essa (outra) nação que comportaria tempos e sujeitos distintos, em um diálogo político em torno da agregação das diferenças, tal como as mães de santo empreenderam em seus terreiros, no início da República, como nos apontou Matos (2007). Porém, paradoxalmente, quando analisamos essas três alas acima (Imagem 32), percebemos um esvaziamento no sentido do que havia se apresentado anteriormente, especialmente em

relação aos indígenas que aqui são representados na figura folclórica do Saci-pererê, sem problematizar a construção folclórica como dominação cultural. Segundo Dorrico (2021, p. 1), quando o folclore foi definido no Brasil como “maneira de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular”, defendeu-se “o sentir e pensar do povo brasileiro, definido como identidade dominante (de ascendência europeia), que não reconhece os indígenas e negros como autores das suas narrativas, espiritualidades e propriedades intelectuais, reduzindo-as à tradição popular”. Para a autora, “tal apagamento e folclorização das espiritualidades negras e indígenas vão alimentar no imaginário nacional o racismo contra esses povos”. Essa visão corrobora as discussões empreendidas por Taylor (2020).

A narrativa retoma as possibilidades de mudança, quando apresenta a ala do povo brasileiro, representada pela exposição de figuras negras reconhecidas em nossa sociedade.

Imagem 33 – O povo brasileiro



Fonte: Del Cueto (2019)

O povo surge erguendo bandeiras de cores verde e rosa, estampadas com personagens negros, retirando dos porões, como o samba-enredo anuncia, os heróis dos barracões da própria escola. Cartola, Mussum, Jamelão, Carolina de Jesus e a própria Marielle Franco, assassinada no ano anterior e homenageada no samba-enredo, personificam as bandeiras anunciando que o povo brasileiro é composto por pessoas “comuns”, das periferias do país, mas que também fizeram história e constroem a

história do país. Aqui o corpo negro é retomado em toda sua força existencial do Quilombo (Nascimento, 2021; Matos, 2007), como (re)existência.

A bandeira do Brasil, nas cores verde e rosa, fecha o desfile, ressignificando o símbolo maior na nação com os dizeres “índios, negros e pobres” no lugar da frase “ordem e progresso”.

Imagem 34 – Bandeira do Povo do Brasil



Fonte: Del Cueto (2019)

No lugar do progresso, como norma histórica que desloca nossa consciência para o futuro, em meio a uma narrativa universal e contínua, nos impedindo de agir no presente (Machado, 2013), abre-se, por meio da performance que tensiona as ausências de “índios, negros e pobres” no presente, fazendo com que suas presenças, na narrativa do desfile abram possibilidades de ação e mudanças no mundo vivido (Taylor 2020). Essas possibilidades tornam-se viáveis à medida que a performance nos permite conhecer as problemáticas do tempo presente e a partir daí agir sobre ela.

2. A HISTÓRIA QUE A ESCOLA NÃO CONTA⁵⁸: A TERRITORIALIZAÇÃO DO PASSADO NA PERFORMANCE DO DESFILE

As análises empreendidas no capítulo anterior nos revelaram, a partir da presença da própria autora nos meios culturais carnavalescos e do reconhecimento de (outros) passados/sujeitos/tempos e formas de atuar no mundo, elementos de (re)atualização do passado em nosso tempo presente, demonstrando aquilo que diferentes autores vêm discutindo com mais ênfase no âmbito da historiografia, durante os séculos XX e XXI, sobre as dinâmicas temporais e a forma como as vivenciamos atualmente. A exigência de demandas sociais de reconhecimento e de justiça relativas a passados traumáticos, cujas comunidades nacionais têm dificuldades em assumir que emanam de pessoas ou de grupos que não pertencem ao meio dos historiadores profissionais, bem como as discussões em torno do trabalho historiográfico, posicionamento ideológico e função social do historiador, trouxeram à tona – como já explorado na Introdução – questões relativas à multiplicidade de tempos/sujeitos copresentes, deslocando o presente para uma temporalidade não determinada de antemão (Delacroix, 2018). Termos como “a presença do passado no presente”, “o passado que não passa”, “a simultaneidade de modos temporais”, passam a ser utilizados para descrever as indagações sociais de grupos e pessoas que cobram, das políticas estatais da memória ou da história oficial ou de um romance nacional dominante, o aceite de seus traumas vivenciados (Delacroix, 2018).

É nesse contexto de reivindicações memoriais que o desfile analisado se insere, buscando apresentar, segundo o próprio carnavalesco Leandro Vieira (2018), “uma outra versão” para a História do Brasil, “reescrevendo” no imaginário social, ainda que esteticamente, uma espécie de contra memória oficial que utiliza elementos da história e da luta popular de sujeitos marginalizados por essa narrativa estatal – negros, indígenas e pobres. Para além desse contexto, a performance artística empreendida no desfile carrega consigo repertórios de práticas culturais (Taylor, 2013; Hall, 2003) que transmitem conhecimento social, memória e identidade, e são incorporadas de diferentes

⁵⁸ Escola aqui refere-se as Escolas de Samba. O título busca fazer um trocadilho com a ideia, promovida pelo autor do enredo, de que a História Oficial não conta todas as histórias. Assim, a própria escola de samba também não conta todas as histórias, na medida em que é impossível fazê-lo. Para se contar uma história sempre se realizará escolhas, consciente ou inconscientemente.

maneiras por aqueles que vivenciam o carnaval. Nesse capítulo, identificaremos quais repertórios são mobilizados pelo desfile e quais conhecimentos a escola de samba transmite na repetição de seus atos – com formato do desfile e seus elementos – e a cada (re)interpretação histórica de determinado fato, acontecimento ou versão histórica apresentada.

2.1 A PRODUÇÃO DO ENREDO: QUAIS ROTEIROS COMPÕEM O DESFILE?

Em sentido mais amplo, a palavra roteiro possui diferentes significados que, em geral, dizem respeito a uma descrição mais minuciosa de determinado assunto ou aspecto⁵⁹. Assim, o que corresponderia ao roteiro do desfile é o Livro Abre Alas, entregue, antecipadamente, a cada um dos julgadores que irá analisar a apresentação das escolas de samba. Nele, cada agremiação apresenta para os jurados informações relevantes para que estes compreendam a proposta multiartística apresentada na avenida, ou seja, a junção do enredo, samba-enredo, fantasias, alegorias e performances apresentadas durante o desfile. Assim, o regulamento da LIESA para os desfiles das escolas de samba do grupo especial, no carnaval de 2019, determinava a entrega dos seguintes documentos para compor o Livro Abre Alas:

- a. Histórico e Justificativa do Enredo;
- b. Ficha Técnica da Agremiação, preenchida no conjunto de formulários que será entregue antecipadamente pela LIESA em CD, pen drive ou por e-mail, contendo a descrição sequencial das Alas, Alegorias, Destaques e demais segmentos;
- c. outras informações que julgarem necessárias e imprescindíveis ao perfeito entendimento e avaliação dos Julgadores. (LIESA, 2019)

⁵⁹ Segundo o dicionário Brasileira da Língua Portuguesa, Michaelis, a palavra roteiro possui os seguintes significados: 1- Náut. Livro em que se encontra a descrição de costas marítimas, correntes, baixios, climas, ventos, de tudo, enfim, que pode dificultar ou favorecer a navegação; derroteiro. 2- Descrição minuciosa de uma viagem; itinerário. 3- Exposição completa e metódica das ruas, monumentos, museus, panoramas etc., existentes em uma localidade e dignos de serem visitados. 4 - Regra de conduta ou ação; regulamento. 5 - Conjunto de indicações orientadoras da vida. 6 - Teat Relação feita pelo contrarregra de todos os objetos que têm de figurar nas peças teatrais (cabeleiras, roupas, mobília etc.). 7- Resumo contendo os principais pontos a serem abordados em um trabalho escrito, em uma apresentação oral etc. 8- Cin, Rád, Teat, TV Texto escrito por um ou vários profissionais, com base em um argumento original ou na adaptação de uma obra já existente, para cinema, teatro, programas de televisão, rádio etc. Inclui diálogos, informações sobre cenários, planos de personagens e as condições técnicas para a execução do trabalho.

Dessa forma, o livro referente à agremiação Estação Primeira de Mangueira foi entregue com as devidas solicitações realizadas pela LIESA, acrescido de capa, contendo o nome e o símbolo da escola, e contracapa, contendo o logotipo oficial do enredo, posteriormente, disponibilizado ao público em geral em formato digital no site da própria Liga.

Embora a noção de algo que descreve não seja equivocada, e por isso o Livro Abre-Alas é considerado o roteiro do desfile, o que se sugere aqui é a utilização do termo *roteiro* como um conceito capaz de mapear as estruturas que moldam nossas vidas individuais e coletivas, tal como nos propõe Taylor (2013), ao exemplificar que os roteiros existem como imaginários específicos ativados culturalmente com maior ou menor ênfase. Na performance multiartística do desfile, analisar os *roteiros* que o compõem permite-nos compreender aquilo que já está posto em nossa sociedade, elementos que estruturam nossa compreensão de mundo e que nos chegam por meio de repetições cumulativas ao longo do tempo e, ao mesmo tempo, nos permite perceber as movimentações dos atores sociais que dele participam, evidenciando “áreas de resistência e tensão” social (Taylor, 2013, p. 63). Para estabelecer uma diferenciação mais pragmática, utilizarei o termo *roteiros históricos* ao me referir aos *roteiros* reativados pelo carnavalesco no desfile.

Ao analisar o livro, nota-se de antemão, na Ficha Técnica do enredo, primeira informação apresentada, alguns elementos importantes como: o título do enredo; o nome do carnavalesco; os autores do enredo; os autores da sinopse do enredo; o nome do elaborador do roteiro do desfile; e títulos de obras literárias utilizadas para a construção do enredo. No caso da Mangueira, Leandro Vieira assina todas as autorias do enredo, ou seja, além de carnavalesco, foi igualmente ele quem realizou a pesquisa e compôs o enredo, bem como o roteiro do desfile, tornando-se figura central na sua produção.

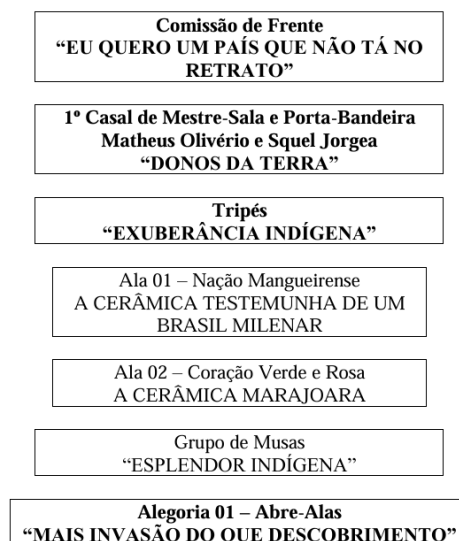
Segundo Farias (2015), os carnavalescos concentram as atividades de propor toda trama literária e dramática que consiste no enredo, estando sob sua responsabilidade a materialidade plástico-visual das alegorias, adereços e fantasias. E é, a partir da década de 1960, que toda a divisão técnica dos trabalhos empreendida no âmbito da coletividade das escolas de samba – escultores, vidraceiros, marceneiros, costureiras, bordadeiras, ferreiros, decoradores, entre outros artífices – passará a ficar sob a égide do fazer do carnavalesco que, paulatinamente, começa a ocupar uma

posição estratégica dentro do sistema de confecção do desfile como um espetáculo (Farias, 2015).

Nesse sentido, Leandro integra um corpo de profissionais advindos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que compõe o corpo de trabalhadores de diferentes *Escolas de Samba* do Rio de Janeiro. Sua experiência profissional inicia-se em 2007, ocupando os cargos de colorista, figurinista e assistente artístico. Em 2015, assina seu primeiro trabalho como carnavalesco e, em 2016, estreia no Grupo especial, consagrando-se campeão do carnaval carioca, com o enredo *A menina dos Olhos de Oyá*, pela Estação Primeira de Mangueira. Segundo a crítica de artes plásticas Daniela Name (2024), ele situa-se em uma nova “geração de narradores” do Carnaval, surgida durante a crise financeira e política dos últimos anos que decidiu privilegiar nos desfiles a força do discurso em vez da luxuosidade dos efeitos visuais. O próprio carnavalesco se define como alguém que pensa o Carnaval “mais pra luta e menos pra festa”, a “antinovidade” que busca por meio dos elementos presentes no próprio carnaval o estímulo criativo, ainda que não goste de ser reduzido ao título de carnavalesco-político, pois o que lhe interessa esteticamente e discursivamente são retratar as “coisas do Brasil” (Vieira, 2024).

É a partir dessa ideia de retratar as “coisas do Brasil” que o enredo *História pra ninar gente grande* foi elaborado. Assim, na sinopse apresentada é possível identificar que se trata de “um olhar possível para a História do Brasil” (Vieira, 2019), que evidencia personagens e fatos históricos com o intuito de problematizar uma determinada construção narrativa histórica ligada ao Estado brasileiro, bem como a formação da identidade nacional. Para tanto, o carnavalesco apresentou o seguinte roteiro de desfile:

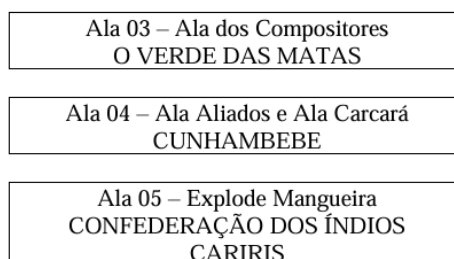
Imagem 35 – Primeiro Setor: Mais invasão do que descobrimento

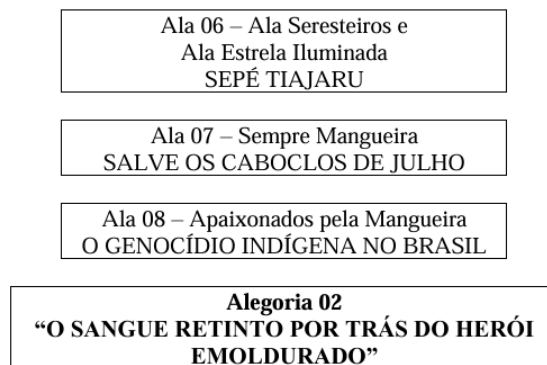
1º SETOR: “MAIS INVASÃO QUE DESCOBRIMENTO”

Fonte: Vieira, 2019.

Nesse primeiro setor, a ênfase é dada à presença dos povos originários do Brasil como os primeiros habitantes do país, “detentores de uma vasta cultura, fundamental para a construção da identidade nacional” (Vieira, 2019). Para tanto, a escola advogaria em prol de uma ideia contrária ao termo “descobrimento” que, segundo o carnavalesco, é “símbolo de uma versão histórica impregnada de eurocentrismo”, por meio de fantasias e elementos alegóricos que exploram os vestígios arqueológicos da cerâmica dos índios tapajós e da civilização marajoara, as pinturas rupestres da Serra da Capivara e a representação do que seriam esses indígenas anterior ao período de 1500.

Imagem 36 – Segundo Setor: Heróis de lutas inglórias

2º SETOR: “HERÓIS DE LUTAS INGLÓRIAS”



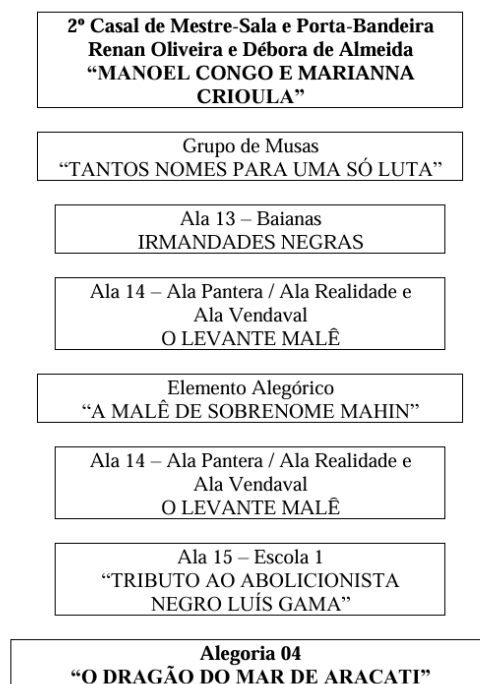
Fonte: Vieira, 2019.

O segundo setor apresenta uma série de heróis indígenas que, segundo o carnavalesco, são personagens que representam as diferentes formas de resistência, buscando desmistificar “o mito do índio como preguiçoso e pacífico, reforçando seu papel crucial para a formação social e política do Brasil, com participação efetiva em vários movimentos que eclodiram no território brasileiro” (Vieira, 2019). O genocídio indígena no país encerra o setor, “reforçando a ideia de que o Brasil foi ‘invadido’ e não, ‘descoberto’, em um processo de extermínio da cultura, das crenças e mesmo a extinção completa de várias etnias” (Vieira, 2019).

Imagem 37 – Terceiro Setor: Nem do céu, nem das mãos de Isabel

3º SETOR – “NEM DO CÉU, NEM DAS MÃOS DE ISABEL”



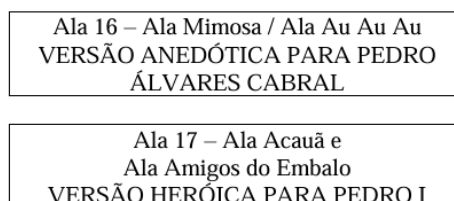


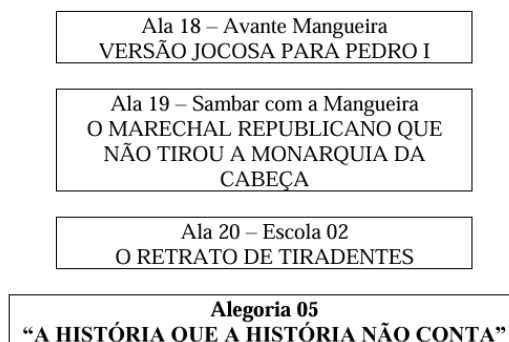
Fonte: Vieira, 2019.

O terceiro setor, tal como o segundo, retrata heróis, mas agora ligados à atuação de negros na história do Brasil. Enfatizando as lutas de resistência em prol da abolição, nomes de personagens históricos são ressaltados para “apontar um protagonismo negro” e uma “efetiva participação feminina” nas lutas populares que, segundo o carnavalesco, quase nunca são contadas pela história (Vieira, 2019).

Imagem 38 – Quarto Setor: A história que a história não conta

4º SETOR: “A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA”





Fonte: Liesa, 2019.

O quarto setor apresenta personagens consagrados pela narrativa “oficial” de contornos caricatos, buscando desconstruir “a imagem heroica intencionalmente difundida no imaginário coletivo através dos séculos”, por meio de uma outra versão que dialoga “com acontecimentos recentes” e aponta “que a história é um organismo vivo, que está sendo permanentemente atualizado” (Vieira, 2019, p. 319).

Imagem 39 – Quinto Setor: Dos Brasis que se faz um país

5º SETOR: “DOS BRASIS QUE SE FAZ UM PAÍS”



Fonte: Vieira, 2019.

O quinto setor encerra o desfile, exaltando “a identidade popular como um valor patriótico” (Vieira, 2019). Dessa forma, elenca alguns personagens, representantes da cultura popular, como o artista Aleijadinho, o mito/lenda de Matita Perê, o povo nordestino e a comunidade da própria escola portando bandeiras com a imagem de personalidades de origem pobre e negra que possuem destaque no Brasil – Carolina de Jesus, Jamelão, Marielle Franco etc. –, as quais, segundo o carnavalesco, são “a verdadeira identidade miscigenada do povo brasileiro” (Vieira, 2019).

Longe de questionar as escolhas narrativas do carnavalesco – personagens, enredo etc. –, que correspondem, especificamente, à sua forma de estar/vivenciar o mundo e ao seu trabalho artístico, o que se propõe aqui é analisar a sua construção com vistas a tornar possível a compreensão do desfile enquanto uma performance que carrega determinados repertórios, transmite determinados conhecimentos e saberes e, ao mesmo tempo, é (re) incorporada de deferentes maneiras por aqueles que dela participam – no caso da incorporação da memória histórica promovida pelo desfile, a analisaremos no terceiro capítulo desta tese. Dessa forma, é possível observar no roteiro do desfile, apresentado nas imagens acima, que apesar de afirmar constantemente que será realizada uma outra versão da História do Brasil menos eurocentrada, suas bases epistemológicas partem de um conhecimento histórico eurocêntrico, centrado na história do Brasil enquanto Estado-nação e na ideia de narrativa histórica vinculada à noção de memória/conhecimento equivalente à escrita. Ou seja, não há uma proposta de mudança na forma como se narra a história – a partir de fatos históricos calcados na construção de uma identidade nacional –, nem mesmo uma mudança na noção tradicional de história ensinada, cujo principal objetivo seria informar sobre acontecimentos do passado já consagrados na historiografia com vistas a formar um cidadão.

Na bibliografia utilizada para construção do enredo, nota-se o uso de livros consagrados na literatura historiográfica e não historiográfica, a saber: *Memórias sertanistas: cem anos de indigenismo no Brasil*, organizado por Felipe Milanez; *Povos Indígenas no Brasil 2001-2005*, de Beto Ricardo e Fany Ricardo; *História dos índios no Brasil*, organizado por Manuela Carneiro da Cunha; *Caminhos e fronteiras*, de Sérgio Buarque de Holanda; *1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, de Laurentino Gomes; *A Elite do Atraso, da Escravidão à Lava Jato*, de Jessé Souza; *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, de José Murilo de Carvalho; *Rebelião escrava no Brasil – A história do levante dos males em 1835*, de João José Reis. Igualmente, em entrevista concedida à coluna *CarnaUOL*, em 2018, o carnavalesco mencionou que contou com a consultoria de vários historiadores para elaboração da sinopse. É visível a sua preocupação em embasar teoricamente – por leitura ou consultorias – as suas escolhas narrativas. Porém, é interessante observar o paradoxo presente nessa construção, uma vez que, ao destacar a luta de negros e indígenas na construção do Brasil enquanto nação na narrativa do desfile, acaba-se por invisibilizar autores/historiadores negros e indígenas que não são mobilizados na

confeção do desfile. Todos os autores/autoras usados são intelectuais brancos que constroem a história de indígenas e negros a partir das epistemologias europeias.

Segundo Taylor (2013, 2020), essa contradição é fruto da colonização europeia, reproduzida/replicada/reencenada frequentemente desde a chegada dos europeus na América do século XVI, que nos atinge de diferentes maneiras, incluindo na forma como entendemos a construção e difusão do conhecimento histórico. Esse processo, que inaugurou o projeto global de capitalismo e estabeleceu a Europa como centro do mundo moderno, também estabeleceu ideias de subjetividade e raça e coisificou os povos ameríndios e africanos, transformando-os em um “não eu”, ou “não ser”, ausências que se fazem presentes somente pela ótica coisificada do colonizador (Taylor, 2020). Perdurando até os dias atuais essa relação do “eu” (europeu) com o “não eu” (outros povos), estabelece aqueles que definem quem pode ou não ser incluído no próprio sistema autorreferenciado, incluindo as narrativas históricas sobre o passado. Dessa forma, continuamos – intelectuais e artistas – a reproduzir roteiros já pré-estabelecidos e naturalizados por nós. Porém, ao mesmo tempo, como afirma a própria autora, os roteiros, ainda que previsíveis e estruturados com um fim específico, são flexíveis e abertos a mudanças. E é na incorporação deles que surgem as resistências, como verificamos nas análises empreendidas no primeiro capítulo e veremos também no próximo capítulo ao analisar as (re)apropriações do desfile.

Nesse sentido, é possível identificar três *roteiros históricos* que permeiam a proposta do carnavalesco em apresentar negros e indígenas como protagonistas históricos: o roteiro do “descobrimento”; o roteiro da abolição; e o roteiro da história. Esses roteiros, são fundamentais para compreender como determinados valores, objetivos, comportamentos e percepções históricas foram transmitidos ao longo do tempo e replicados no desfile, bem como identificar as adaptações realizadas pelo carnavalesco diante das condições/questões vivenciadas no agora.

2.1.1 O eterno retorno do encontro: o roteiro do “descobrimento” e o apagamento indígena.

No enredo, a apresentação dos povos originários como “detentores de uma vasta cultura, fundamental para a identidade nacional”, denota que, *a priori*, será apresentada uma narrativa que contestará essa visão eurocentrada dos indígenas como um “outro” que não possui a capacidade de produzir/transmitir conhecimentos/saberes e se fazer

presentes no tempo e no espaço. Porém, ao analisar a construção narrativa e a estrutura do desfile, nota-se a fixação desses sujeitos no tempo do “descobrimento”, em que seu saber e atuação ficam relegados ao passado, reatualizando o projeto colonizador por meio da violência simbólica do silenciamento. Ao representar os indígenas, no Primeiro e Segundo Setor do desfile (imagens 31 e 32), com ênfase no período colonial, o carnavalesco reproduz, ainda que involuntariamente, o roteiro do “descobrimento” que estrutura nossa compreensão sobre o (des)encontro entre europeus e indígenas, negando a estes a presença na sociedade atual.

Tal como explicitou Taylor (2013), em seu estudo minucioso sobre a constituição da memória e da identidade cultural na América Latina, em *O arquivo e o repertório*, a performance empreendida durante o “descobrimento” da América nos apresenta um roteiro que se replica no “descobrimento” do Brasil: a chegada em caravelas, o encontro com os indígenas, a inspeção do território, a cerimônia de legitimação da posse da terra, a troca de presentes, a “aceitação dos indígenas”, o registro por meio de uma Carta e os europeus conduzindo o processo. Ou seja, a narrativa gira em torno do “encontro” entre o europeu e o indígena. Repetida reiteradamente, nos inúmeros relatos e representações dos acontecimentos, a cena legitima não só a posse das terras, mas também a prova de que os sujeitos nativos, considerados como corpos objetos, incapazes de se fazer entender na relação com o “outro”, tornam-se espaço de disputa de grupos dominantes que se sentem autorizados a estabelecer lugares e narrativas em seu nome. Nesse roteiro, o corpo nativo aparece sempre como fixo no tempo e no lugar do “descobrimento” e quem o vê é sempre superior culturalmente, pois é livre para movimentar-se dentro do sistema moderno de tempo/pensamento (Taylor, 2013).

É possível observar nas imagens anteriores (Imagens 31 e 32), que os indígenas são exaltados como “donos da terra”, em todo primeiro setor do desfile com ênfase nos resquícios arqueológicos das cerâmicas Tapajós e Marajoara, representados nas alas 1 e 2, na representação das pinturas rupestres, presentes no carro Abre-alas, e na atuação política nos séculos XVI, XVII e XVIII, por meio de lutas e resistências, representadas no segundo setor. O final do segundo setor do desfile consolida a ideia de que o processo de colonização proporcionou o extermínio da cultura e das crenças indígenas, fazendo com que eles desapareçam do restante do desfile.

Assim, o projeto colonizador, que consiste em desacreditar os modos autóctones de construção e transmissão de saberes, continua a ser replicado, revelando a força que

ainda possui o discurso do apagamento atualmente. Ao produzir uma “narrativa baseada nas páginas ausentes” (Vieira, 2019), elenca-se somente a escrita como evidência da memória, do passado, da história, e as populações indígenas e suas histórias tornam-se ausência, pois não são reconhecidas como “ser” dentro da lógica colonial.

Em entrevista concedida ao jornal *Diário do Nordeste*, em fevereiro de 2019, o carnavalesco afirma seu próprio desconhecimento em relação aos personagens e fatos históricos utilizados por ele no enredo. Segundo o jornal:

Para ele, a ideia de que "somos brasileiros há cerca de 12.000 anos, mas insistimos em ter pouco mais de 500" é um dos pilares fundamentais do novo enredo. "Ao índio brasileiro, além de ser negado o protagonismo, foi negada uma questão fundamental da preservação, que é a da memória" (Diário do Nordeste, 2019)

Ao afirmar que a memória foi negada aos indígenas, o carnavalesco se refere, exclusivamente, a uma noção de memória ocidental vinculada ao registro, à monumentalização e à guarda por meio da escrita e dos arquivos, reafirmando o apagamento dessas populações ante a lógica colonial que insiste em negar o Outro. Ou, como nos lembra Krenak (1999), o encontro, na perspectiva indígena, que nunca cessa de acontecer, pois o ocidente não reconhece as diferenças culturais como algo inerente às sociedades humanas, sem hierarquias ou oposições, relegando os indígenas e suas culturas para uma outra margem fora do Ocidente – ou seja, fora da existência hegemônica autorreferenciada europeia. Ao mesmo tempo, como já mencionado anteriormente, (re)utilizar o roteiro do “descobrimento” tornou possível divulgar, por meio do enredo, a crítica em relação à presença dos indígenas anterior à chegada dos europeus, bem como a participação dos indígenas em diferentes momentos históricos do estado-nação brasileiro. Dessa forma, Leandro redige sua crítica na sinopse do enredo da seguinte forma:

[...] o termo “DESCOBRIMENTO” ainda é recorrente quando, na verdade, a chegada de Cabral às terras brasileiras representou o início de uma “CONQUISTA”. E, ao ser ensinado que foi “descoberto” e não conquistado, o senso coletivo da nação jamais foi capaz de se interessar ou dar o devido valor à cultura indígena, associando-a “a programas de gosto duvidoso” ou comportamentos inadequados vistos como “vergonhosos”.

Comemoramos 500 anos de Brasil sem refazermos as contas que apontam para os mais de 11.000 anos de ocupação amazônica, para os mais de 8.000 anos da cerâmica mais antiga do continente, ou ainda, sem olhar para a civilização marajoara datada do início da era Cristã. Somos brasileiros há cerca de 12.000 anos, mas insistimos em ter pouco mais de 500, crendo que o índio, derrotado em suas guerras, é o sinônimo de um país atrasado, refletindo o descaso com que é tratada a história e as questões indígenas do

Brasil. Não fizeram de CUNHAMBEMBE – a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios – um monumento de bronze. Os índios CARIRIS que se organizaram em uma CONFEDERAÇÃO foram chamados de BÁRBAROS. Os nomes dos CABOCLOS que lutaram no DOIS DE JULHO foram esquecidos. Os Índios, no Brasil da narrativa histórica que é transmitida ainda hoje, deixaram como “legado” cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do “caju”, do “tatu” e a “peteca”. (Vieira, 2019)

Assim, ela busca de alguma forma contribuir para que os espectadores do espetáculo (re)conheçam a existência desses povos na construção do Brasil. Mas apesar da crítica ser contundente, a dupla presença/ausência, promovida pela lógica colonial não deixa de existir. O uso de termos como “não foram vencedores” e “se organizaram de forma surpreendente”, utilizados pelo carnavalesco na justificativa do enredo, e até mesmo na representação dos mitos e lendas como “representantes máximos do saber indígena”, por meio da figura da Matita Perê⁶⁰, reforça o olhar colonial sobre um “outro” diferente de nós não indígenas. Ainda assim, performatizar o roteiro do encontro permitiu reativar dramas sociais do passado que persistem em nossa sociedade, como a relação ocidente/não-ocidente já exposta em termos de temporalidade, narrativa histórica e reconhecimento de (outros) sujeitos. Expor os dramas sociais que nos chegam do passado – seja como força (Benjamin, 2016) ou como espectro (Bevernage, 2018; Derrida, 1994; Taylor, 2013) – também nos permite a oportunidade de, possivelmente, concretizar o *Encontro*, como nos coloca Krenak (2019), de reconhecer no Outro a diversidade e a riqueza cultural a partir da lógica da alteridade, e não da colonialidade, buscando compreender que cada um dos povos indígenas que aqui existe pode contribuir, com suas tecnologias e com a capacidade de articular desenvolvimento, respeito pela natureza e educação para a liberdade, para a construção de uma sociedade mais justa e democrática⁶¹.

Aqui, novamente mobilizo a segunda alegoria do desfile que consegue exemplificar de modo singular os dramas sociais reativados pelo *roteiro do encontro*.

⁶⁰ Personagem lendário conhecido ainda nos dias de hoje que, possivelmente, tem origem nas crenças do povo indígena mundurucu, para o qual a Matinta significa a visita de antepassados à aldeia na forma física de uma ave (Ferreira; Nascimento, 2018).

⁶¹ Aqui a democracia é pensada nos termos utilizados pelo professor Fernando Penna (2024). Ao discutir educação democrática, ele se utiliza de autores que discutem uma educação crítica e definem a democracia como um sistema no qual todos os sujeitos tenham oportunidades reais e iguais de ser agentes de transformação social. Nesse sentido, democracia aqui não condiz com a prática liberal, mas sim com uma democracia de alta densidade, em que os sujeitos sejam reconhecidos como participantes das mudanças sociais.

Imagem 40 – Segunda Alegoria do desfile.



Fonte: Gorosito, 2019.

Em um primeiro momento, observa-se aquilo que já apresentamos sobre esse roteiro: os indígenas representados aos moldes de 1500, com arcos e flechas, cocares e tangas, em meio a uma floresta de sangue e no plano mais baixo da alegoria; e os colonizadores europeus representados na figura dos bandeirantes, monumentalizados em ouro na escultura central do carro, em um plano acima dos indígenas. Segundo o Livro Abre-Alas, a alegoria é definida da seguinte forma:

Para encerrar a abordagem do contexto indígena no enredo proposto, a alegoria “O SANGUE RETINTO POR TRÁS DO HERÓI EMOLDURADO” lança luz em um controverso monumento, símbolo eficaz para a exemplificação do fato das versões históricas oficiais - e seus respectivos “heróis” - serem construídas a partir da eleição de “pontos de vista” no qual os vencedores são enaltecidos em detrimento dos vencidos, independente dos meios utilizados para a justificativa de seus fins. [...] O que a construção estética da alegoria sugere é exatamente isso. Na parte “superior”, a menção escultórica ao monumento tingido de dourado, símbolo de poder. Na parte “inferior”, índios e bichos tingidos de vermelho revelam um visual que sugere “caos”, morte, terror e “extermínio”. É o sangue por trás, ou abaixo, do “herói emoldurado”. O tal “país que não está no retrato”. Destaque para as inscrições grafitadas no monumento. Simbolicamente, é o “presente” denunciando o “passado omitido dos heróis emoldurados”. (Vieira, 2019)

Aquém da ideia central da alegoria de demonstrar o que a “história oficial” teria escondido de nós cidadãos/espectadores – o extermínio indígena por parte dos sujeitos considerados heróis –, cabe aqui ressaltar novamente o que ela representa dentro da

lógica moderno/ocidental/colonial que anula os “outros” e os racionaliza em nome do capitalismo e da modernidade, como explicitado por Taylor (2020) nos seus estudos sobre a política da presença. Diferente do que propõe o carnavalesco, o extermínio, aqui, não reproduz somente algo do passado sobre os “heróis emoldurados” que foi omitido nas narrativas históricas, mas sim a persistência no presente da ausência dos povos indígenas como sujeitos pertencentes à sociedade brasileira. Ao representar, simbolicamente, o extermínio dos indígenas no período colonial, a alegoria reforça a força que o roteiro do “descobrimento” possui em nossa sociedade.

São os detalhes da alegoria que, sutilmente, nos abrem espaço para subverter o roteiro e repensar a presença dos indígenas atualmente.

Imagem 41 – Detalhes da Segunda Alegoria



Fonte: a) Silva, 2019; b) Capozoli, 2019; c) Theobald, 2019; d) Reis, 2019.

Assim, ao observar as imagens acima, podemos pensar em alguns aspectos sociais – dentre tantos outros – que, revividos infinitamente no *eterno retorno do encontro* entre o estado moderno capitalista e as formas autóctones de existência indígena, nos impelem a tomar posição diante da presença indígena. Embora esse posicionamento dependa, única e exclusivamente, do espectador que interage com a performance – e isso veremos mais adiante ao analisar algumas repercussões e (re)apropriações do desfile –, é profícuo descrever e analisar esses aspectos reavivados.

O primeiro deles, aparente no detalhe (a), evidencia a coexistência de temporalidades e sujeitos distintos de forma simultânea, aquilo que Bloch (1935) vai chamar de “não contemporâneo do contemporâneo”, e Taylor (2020) vai definir, de forma mais apropriada aos estudos decoloniais, como “Para-tempos”, numa tentativa de não hierarquização de tempos e sujeitos. O contraste entre o indígena amordaçado, desviando o olhar do bandeirante/monumento, representa essa coexistência e a desigualdade na relação estabelecida desde o encontro, tão bem explicitada por Krenak (2009, p. 30) ao afirmar que as sociedades indígenas fazem um caminho que “não afirma essas instituições (o Estado moderno e tudo que ele representa) como fundamentais” para sua “saúde, educação e felicidade”. Descrevendo essa relação, continua dizendo que “desde os primeiros administradores da Colônia que chegaram aqui, a única coisa que esse poder do Estado fez foi demarcar sesmarias, entregar glebas para senhores feudais, capitães, implantar pátios e colégios [...], fortes [...]”. Para ele, a lógica do progresso imposta por essas instituições exclui mais do que promete incluir.

É esse mesmo Estado, forjado na lógica europeia/capitalista/moderna, que continua a diluir as etnias indígenas sob a égide racial do termo “indíio” – agora (re)atualizado para indígena –, mascarando suas existências e atuações político-sociais ao longo do tempo, como nos mostra o detalhe (c). A denominação Tamoios é atribuída a algumas etnias indígenas que se unem aos franceses para contestar a atuação portuguesa em questões locais. Segundo Moisés e Sztutman (2010), o termo é aplicado a falantes da família tupi-guarani imersos em um universo cultural compartilhado, mas, ao mesmo tempo, complexo e distinto da forma europeia de compreensão política, reforçando a ideia do Outro que se contrapõe ao Eu colonial. As formas de organização dos povos que compunham essa denominação constituíam-se como possibilidades de aglutinar – e desaglutinar – uma multiplicidade de diferenças em prol de um objetivo comum – sempre momentâneo e por isso efêmero. Porém, a partir do olhar colonial vencedores/vencidos, explicam os autores, ao longo do tempo, o termo vem sendo mantido e (re)atualizado como forma de demonstrar a força da unidade e da luta indígena contra a colonização, ganhando contornos vanguardistas no movimento indígena organizado do século XX. Assim, os Tamoios “são recuperados como emblema da reação nativa organizada contra a dominação colonial” (Moisés; Sztutman, 2010, p. 424), embora no momento do ocorrido, isso não representasse a luta empreendida.

No detalhe (b), o termo FUNAI, nos remete à instituição criada pelo Estado brasileiro, em 1967, para proteger e promover os direitos dos povos indígenas no Brasil. Aqui, novamente o roteiro é mobilizado, é o Estado brasileiro que legitima a existência e vivência dos povos indígenas, demarcando suas terras e protegendo-os da ação dos não indígenas. Ou seja, os indígenas se fazem presentes por meio das políticas estatais e, quando essas falham, esses são novamente relegados à ausência. Não há como olhar a imagem e não lembrar dos inúmeros casos recentes da luta indígena pela demarcação e reconhecimento de suas terras. Para tomar um único exemplo, a recente discussão acerca da tese do Marco Temporal, que tenta justificar juridicamente o direito de ocupar apenas as terras que ocupavam, ou já disputavam, até a promulgação da Constituição de 1988. Segundo a Agência de Notícias da Câmara Federal (2023), a tese surgiu em 2009, a partir de um parecer da Advocacia-Geral da União sobre a demarcação da reserva Raposa-Serra do Sol, em Roraima, quando esse critério foi usado, e vem sendo utilizada reiteradamente por parte de governos e agricultores como forma de não garantia dos direitos indígenas. Ainda aguardando julgamento do Supremo Tribunal Federal – STF, esse debate nos mostra o quão recente são as questões já vivenciadas no passado que transformam a terra em um bem alienável e pertencente a poucos. Novamente, diluem-se os sujeitos, suas vivências e experiências, violentando-os em nome do “mercado imobiliário” e de uma suposta “soberania nacional”.

Por fim, o detalhe (d) nos remete à mesma manifestação já apresentada no primeiro capítulo, quando grupos indígenas, em ato realizado em São Paulo, no ano de 2013, transformaram o corpo de pedra das estátuas em corpos que sangraram para gritar à sociedade em apelo pelo fim do derramamento de sangue indígena, conforme relatou Tupã (2013), líder indígena Guarani que participou do ato original. Simbolicamente, sangrar os “corpos” bandeirantes no presente subverte a lógica colonial, demonstrando que os indígenas, ainda que sumariamente dizimados, existem e, como nos alerta Taylor (2020, p. 38), “seguem encontrando várias maneiras de se fazer presentes através de um “ressurgir” que reafirma seus nomes, línguas, tradições, usando protestos e às vezes resistência armada”.

2.1.2 *A liberdade como fundamento: O roteiro da abolição e a perpetuação da racialização social.*

No dia 3 de maio de 1888, a princesa Isabel de Orleans e Bragança, exercendo a regência pela ausência de seu pai, o imperador dom Pedro II — que estava fora do Brasil —, abre o ano parlamentar com um discurso que pede o fim da escravidão. No dia 8 de maio o ministro da Agricultura, Rodrigo Augusto da Silva, envia o projeto de abolição da escravidão ao Parlamento. No dia 10 de maio, o texto é aprovado pela Câmara dos Deputados, e no dia 13 de maio, pelo Senado. No mesmo dia, a lei foi sancionada pela princesa. Tudo em regime de urgência e com forte oposição dos escravistas.

O senador João Maurício Wanderley — o Barão de Cotegipe, porta-voz da bancada escravista no Senado — declarou que a abolição mergulharia o país em uma crise econômica, com consequências políticas. E após a sanção da lei pela princesa Isabel, afirmou que isso causaria o fim do Império.

— Precisamos dos escravos. A senhora acabou de redimir uma raça e perder o trono!

Por sua vez, Joaquim Nabuco, deputado, diplomata e antiescravagista, relatou em seu livro *O Abolicionismo* que os fazendeiros escravistas prejudicados com a abolição se tornaram inimigos do Império, passando a defender a República.

— A ideia, adrede [intencionalmente] espalhada entre os fazendeiros, de que o imperador era o chefe do movimento contra a escravidão de repente engrossou as fileiras republicanas com uma leva de voluntários saídos de onde menos se imaginava [dos fazendeiros]. (Brescianini, 2019)

O relato acima, extraído de uma reportagem alusiva aos 131 do fim da escravidão no Brasil, nos exemplifica o roteiro da abolição comumente mobilizado até os dias atuais. Em que pese as atualizações nas pesquisas e as diferentes tentativas de reescrever as lutas que culminaram nesse episódio, a cena do parlamento e a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel estão sempre presentes pelos mais diversos motivos. Aqui, novamente a dicotomia colonial eu/outro é evidenciada: somos “nós” — racialmente, economicamente, socialmente “superiores” — “libertando” o “outro” — o negro, o não eu, aquele que não se enquadra no autorreferenciado eu criado pelos europeus desde a colonização das Américas. Porém, acrescida de um novo aparato político mais evidente: a raça. Existente como instrumento de dominação desde a colonização da América, a raça, segundo Quijano (2000, p. 192), se torna o “instrumento de domínio social mais eficiente em 500 anos”, fazendo da colonialidade um fundamento do “poder mundial capitalista, colonial/moderno e eurocentrado”. É a partir do seu estabelecimento, enquanto categoria política e de pensamento, que diferentes povos na América passam a ser convertidos em ausência, sendo expostos a todo tipo de violência — visível e “invisível” — ainda hoje.

No desfile, o roteiro da abolição é mobilizado em todo terceiro setor da escola e novamente no carro alegórico do quarto setor. Intitulado de *Nem do céu, nem das mãos de Isabel*, o terceiro setor já se apresenta fazendo uma alusão à Princesa Isabel. Ainda que em oposição à ideia de ela ter abolido a escravidão, o simples fato de mencionar seu nome já nos faz mobilizar a memória existente em relação à sua figura. Esse setor é justificado pelo carnavalesco da seguinte forma:

Da mesma maneira que a história da luta e da resistência indígena é quase nula nas páginas da história brasileira tradicional, as questões ligadas à luta negra pela liberdade foram diminuídas de maneira a dar à Princesa Isabel a notoriedade da abolição. O fim da escravidão no Brasil, de um modo geral, é apresentado como uma ação do Estado brasileiro que culminou com a assinatura da Lei Áurea em 1888, resguardando pouco, ou nenhum espaço, para o registro do papel desempenhado pelas lutas dos negros como principal forma de pressão pelo fim da escravidão.

De um modo geral, não são difundidos os nomes daqueles cujos feitos pressionaram para a eliminação do trabalho escravo; para as rebeliões que amedrontaram o sistema escravagista; para a formação de quilombos; para a compra de alforrias por irmandades negras, para a organização intelectual do movimento abolicionista, entre outras situações.

É a partir dessas “páginas ausentes” que o terceiro setor do desfile da Estação Primeira de Mangueira se debruça e a sequência de alas deixa de lado o contorno estético indígena apresentado até aqui para ganhar ares africanizados. A partir disso, os nomes de JOSÉ PIOLHO, TEREZA DE BENGUELA, ESPERANÇA GARCIA, MANOEL CONGO, MARIANNA CRIOULA, ACOTIRENE, LUÍS GAMA, entre outros, começam a se descortinar ao longo do desfile. A escola não apenas reforça o protagonismo negro, mas também aponta para uma efetiva participação feminina, quase nunca contada pela história. Muitos são os nomes de mulheres que protagonizaram lutas individuais e feitos heroicos defendendo seu povo. A “luz” ficou na Princesa Isabel, mas é valioso reforçar que foram personagens femininos de origem popular, legítimas representantes da raça negra que, efetivamente, construíram a história da libertação dos escravos no país. (Vieira, 2019, p. 316-317)

Na justificativa acima, já é possível observar os principais atores no roteiro da abolição – a Princesa Isabel e a raça negra –, bem como seu local – a abolição da escravidão no Brasil. Dessa forma, mesmo apresentando uma sequência de personagens, instituições – como as irmandades e os quilombos – e ações – orgulho, força, sapiência – relacionados à negritude no Brasil, todos ainda aparecem vinculados ao episódio da abolição da escravidão e, conseqüentemente, a seu roteiro.

No quarto setor do desfile, a Princesa Isabel será novamente apresentada, na alegoria *A história que a história não conta*, que encerra o setor, conforme imagem abaixo.

Imagem 42 – Princesa Isabel na quinta alegoria



Fonte: Gorosito, 2019.

Segundo o Livro Abre-Alas, essa alegoria,

[...] desmistifica o heroísmo de figuras tradicionais apresentadas nos livros de história revela-se como uma escrivainha de livros. [...] Aos olhos, o trabalho cenográfico recria uma variação de livros, ora enfileirados, ora abertos, a fim de debruçar-se na apresentação de uma versão possível de uma história do Brasil tão urgente e necessária, história essa que vem sendo permanentemente atualizada e reescrita, contada e recontada. Sobre os personagens e as passagens históricas que ganham contorno carnavalesco na referida alegoria, convém destacar os aspectos contraditórios das personalidades “heroicas” apresentadas de maneira lúdica através da construção estética apresentada em desfile. (Vieira, 2019, p. 319)

E detalha a presença da Princesa Isabel na alegoria, da seguinte forma:

DESTAQUE CENTRAL MÉDIO: ISABEL, A “HEROÍNA” – Ludmila Aquino encarna simbólica versão da figura da Princesa Isabel. “O branco” de sua veste majestosa, quase angelical, contrasta com o “sangue” que tinge suas mãos e mancha seu vestido alvo. Trata-se de uma desmistificação lúdica, permissiva e carnavalesca, da figura da princesa apontada como a heroína que pôs fim ao trabalho escravo no Brasil. O visual geral sugere a falta de empatia e a indiferença da princesa que representa o Estado que levou a escravidão brasileira a ser a mais tardia prática de servidão abolida nas Américas. Não por bondade, assinou a Lei Áurea em meio às pressões dos ingleses e atendendo aos interesses das elites latifundiárias cafeeiras, que viam o trabalho assalariado mais lucrativo que a força de trabalho escravizada. (Vieira, 2019, p. 338)

Novamente, a encenação da princesa que abole a escravidão é trazida à tona. Ela, representante do estado-nação/moderno/capitalista/eurocentrado é posta como

figura central – vide aparecer como destaque em cima do carro alegórico –, pois assina o documento oficial que redime “uma raça inteira”, como mencionou o senador Barão de Cotegipe citado mais acima. Ela nos lembra as constantes violações do estado brasileiro contra os sujeitos racializados sob o signo de indígenas e negros. Nos lembra, aliás, que as “raças” continuam ainda a operar nossa sociedade e, ainda que suja de sangue, a raça branca está sempre no topo; as demais, pisoteadas simbolicamente pelos outros personagens da alegoria (imagem 43), seguem sendo subjugadas sob esta categoria que origina, materializa e assombra o mundo moderno capitalista, como nos explicam Mbembe (2014) e Taylor (2020), mas não sem serem ressignificadas e reapropriadas ao longo do tempo pelos sujeitos subalternizados. Nesse caso, a liberdade será o caminho para a subversão.

Imagem 43 – Detalhe quinta alegoria: corpos pisados por Duque de Caxias



Fonte: Magalhães, 2019.

Ao tratar sobre a questão da racialização dos corpos e a invenção da raça, Mbembe (2014, p. 19) vai atribuir ao corpo Negro, o único entre os demais seres humanos cuja “carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria”, o que ele denomina de “cripta viva do capital”. Ele estabelece entre os séculos XV e XIX como período para concretização desse feito, quando homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda para satisfazer os anseios do colonialismo europeu, passando a pertencer a outros. De forma parecida, Taylor (2020) também historiciza a criação da raça no processo de

colonização da América, mas diferente de Mbembe, ela amplia a racialização para os corpos indígenas, cujos efeitos dessa empreitada assombra-nos até os dias atuais. Ou seja, ambos os povos – indígenas e africanos – e seus descendentes foram e ainda são classificados racialmente pelo sistema colonial às custas de seus territórios, suas formas de vivência, suas capacidades de se autoidentificar e, em muitas vezes, suas próprias vidas. Ao mesmo tempo, a autora reconhece a escassez de estudos sobre os povos indígenas que levem em conta a violência empreendida pela racialização de seus corpos, demonstrando que a raça é comumente mobilizada somente nos estudos acerca dos povos africanos e seus descendentes, relegando aos indígenas uma ausência também no âmbito do pensamento intelectual, especialmente no Brasil.

Não à toa, o carnavalesco argumenta que o terceiro setor, vai deixar “de lado o contorno estético indígena apresentado até aqui [no primeiro e segundo setor] para ganhar ares africanizados” que visam difundir os sujeitos cujos feitos “pressionaram para a eliminação do trabalho escravo” (Vieira, 2019, p. 317). Assim, no desfile, os indígenas sofrem o mesmo apagamento que o da memória histórica social, como já apresentado anteriormente. Ao focar no povo negro e sua atuação para a luta pela liberdade, o carnavalesco realiza uma escolha ligada à história dos Negros e da própria escola de samba como uma instituição construída no âmbito das relações culturais no Brasil. Assim, mesmo reproduzindo o roteiro da abolição com todas as implicações advindas com ele, assume-se também a possibilidade de subverter a racialização – como outrora o movimento Negro já o fez no Brasil – e reconhecer aquilo que Nascimento (2021) chamou de “história viva do preto”, o que se carrega subjetivamente na internalização da raça imposta – a resistência à dor, ao sofrimento físico e moral, à sensação de não existir e ainda não pertencer a uma sociedade – e, ao mesmo tempo, o que os próprios negros constroem para si, a partir de suas experiências vividas. Nesse sentido, é importante ressaltar aquilo que Hall (2003) chamou de uma estética diaspórica, ou seja, outras formas de vida, outras tradições de representação, permeadas pelas relações complexas entre as origens africanas e a apropriação e rearticulação das ideologias e culturas europeias, cuja diversidade de experiências a cultura popular negra permite trazer à tona, mesmo inserida na indústria cultural.

2.1.3 Uma história para ninar gente grande: sobre qual história se está falando ou qual roteiro da história está sendo usado?

Até esse momento, já nos ficou evidente que a intenção do carnavalesco Leandro Vieira era se (re)apropriar de narrativas históricas ligadas à construção do Estado-nação brasileiro para criticar a ausência de determinados personagens históricos nos livros – ou no que ele chama genericamente de livros, mas que correspondem a um complexo de elementos memorialísticos. À época do lançamento do enredo, segundo o site de notícias *GI* (2018), ele nos questiona em suas redes sociais: “Você sabia que o Ceará aboliu a escravidão quatro anos antes da assinatura da famosa Lei Áurea? Você já ouviu falar em Chico da Matilde? Em Maria Felipa? Sabia da existência de um herói chamado Cunhambebe?”. E explica que o desfile da Mangueira será um olhar para quem a história oficial escolhe ser e não ser lembrado, um “olhar para quem deveria estar nos livros e porque, os que estão, foram escolhidos para estar” (Vieira, 2018). Sua fala lança ao público questionamentos acerca da história que dizem respeito não só às questões do nosso presente, mas, principalmente, às reflexões que ele mesmo faz, a partir de suas experiências e expectativas sobre a relação entre história, memória e sociedade brasileira.

É importante ressaltar que o termo história é polissêmico, carregado de amplos sentidos, e pode ser mobilizado para diferentes finalidades sociais. No dicionário Michaelis, o termo história aparece com pelo menos dez definições distintas:

- 1 Conjunto de fatos ou acontecimentos relevantes, ocorridos no passado da humanidade, destacando-se época, local e dados importantes.
- 2 [geralmente com inicial maiúscula] Estudo científico relativo ao passado de um povo, nação, período ou indivíduo, a partir de dados documentais.
- 3 A evolução da humanidade ao longo de sua existência.
- 4 Conjunto de obras que se referem a fatos históricos.
- 5 Narração de fatos passados relativos à origem e evolução de uma arte, ciência ou qualquer outra área de conhecimento.
- 6 Julgamento das ações humanas através dos tempos; memória que a posteridade mantém de um fato ocorrido no passado.
- 7 Sequência de dados relativos a um fato ou indivíduo.
- 8 Narrativa, geralmente cronológica, de fatos reais ou ficcionais, relacionados a um assunto ou personagem; relato.
- 9 Trama de ações numa narrativa; enredo.
- 10 Narrativa de origem popular, transmitida pela tradição oral. (Michaelis, 2025)

Em que pese as variações apresentadas, todas elas dizem respeito a uma narrativa, escrita ou contada, sobre as ações dos seres humanos no tempo. As

definições, ainda expõem as variadas discussões metafísicas, ontológicas, epistemológicas e fenomenológicas relacionadas à história, das quais não temos a pretensão de adentrar nesta tese. Porém, é importante destacar algumas distinções que nos ajudarão a compreender melhor o roteiro da história que é utilizado pelo carnavalesco para construção do enredo, ou seja, de qual “tipo” de estrutura ele se utiliza para construção da narrativa histórica que propõe. A primeira delas diz respeito à história enquanto um fenômeno que evidencia a forma como as experiências, individuais e coletivas, são constituídas por meio do passado, conforme Leite (2021) descreve ao apresentar as teses sobre o conceito de história de Benjamin. A segunda nos remete ao termo História – comumente utilizado com letra maiúscula – para se referir à ciência histórica – o estudo científico desse fenômeno – e sua forma acadêmica de escrita, a historiografia. Nesse sentido, mobilizar a ideia de uma “história para ninar gente grande” ou uma “história que a história não conta” poderia nos remeter às duas “formas” de história que, como veremos, moldam dialogicamente nossa memória histórica, ou seja, a maneira como rememoramos a experiência histórica dentro das práticas sociais (narrativas, discursos e recursos memorísticos) que nos constituem enquanto sujeitos (Sánchez Costa, 2009). Dessa forma, o desfile contribui para moldar tanto uma memória sobre o passado quanto para uma memória sobre o que é ou deveria ser a história.

A quinta alegoria, que é usada no desfile para personificar a “história que a história não conta”, segundo o Livro Abre-Alas (Vieira, 2019), representa bem a ideia de história que se deseja passar. Nela apresenta-se uma variedade de livros que buscam desmistificar o heroísmo de figuras tradicionais apresentadas em livros de história, a partir de alguns livros abertos, com biografias de heróis contraditórios, e da presença de personagens históricos satirizados representando uma versão possível da história do Brasil.

Imagem 44 – A história que a história não conta



Fonte: Castro, 2019.

Na alegoria, consegue-se perceber a construção de nossa sociedade assentada no modelo capitalista, colonial/moderno e eurocentrado que traz implicações atuais, tanto para o fenômeno história quanto para a ciência histórica e a historiografia. Nela, a elite letrada – representada com roupas coloniais feita de páginas de livros – pisa sobre corpos de negros e indígenas, mas à frente de todos eles – ainda que em um plano mais baixo – está a “memória viva”⁶² – representada pela presença de Hildegard de Angel⁶³, filha e irmã de pessoas assassinadas pela Ditadura Militar no Brasil. O uso de livros, somado ao posicionamento dos três principais elementos, nos dá pistas sobre o roteiro da história usado pelo carnavalesco.

Por analogia, os livros representam a forma como a história é transmitida, reforçando a ideia de que somente por meio deles sua transmissão é possível. Essa noção foi construída a partir da fratura entre o que Taylor (2013) chama de arquivo, e seus materiais supostamente duradouros (textos, documentos etc.), e o repertório (práticas/conhecimentos incorporadas por meio da fala, dança, ritual etc.). A partir da colonização europeia na América do século XV, a escrita passou a receber um grau de legitimidade maior que outros sistemas epistêmicos e mnemônicos, assegurando um poder maior aos colonizadores ante as diferentes práticas de conhecimento dos povos

⁶² Termo que não é utilizado pelo carnavalesco, mas que utilizamos por ser pertinente à análise empreendida.

⁶³ É filha da estilista Zuzu Angel e irmã de Stuart Angel Jones, ambos assassinados pelos agentes de repressão da Ditadura Militar, no Rio de Janeiro.

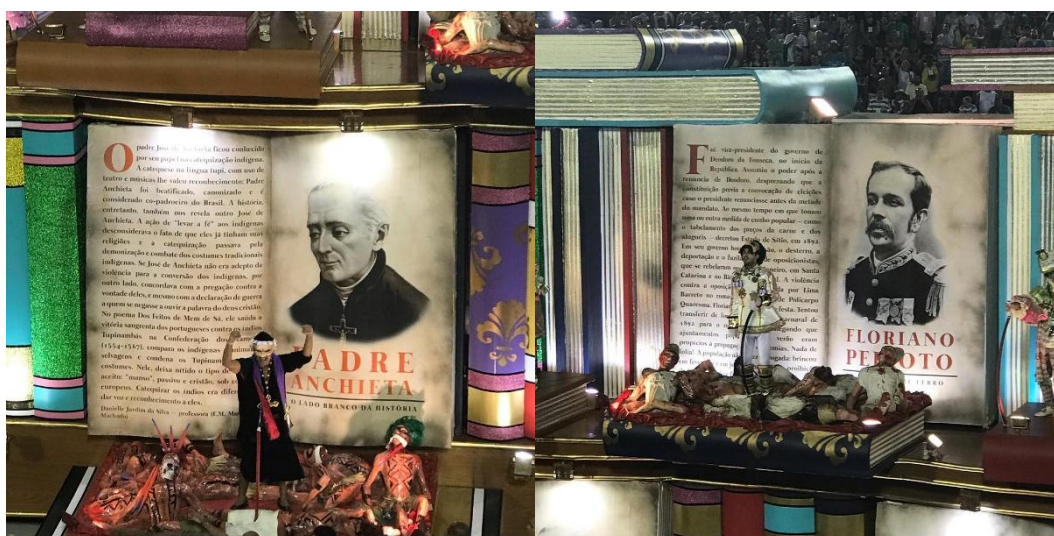
indígenas e africanos. Segundo a autora, o pensamento europeu banuiu o repertório para o passado, tomando como central a ideia de que a escrita é igual à memória/conhecimento na epistemologia ocidental. O roteiro da história utilizado no desfile segue essa premissa, justamente porque utiliza-se de pesquisas construídas a partir da epistemologia ocidental.

No livro *Abre-Alas*, quando apresenta o enredo da escola, o carnavalesco escreve:

Levando em conta apenas pouco mais de 500 anos, a narrativa tradicional escolheu seus heróis, selecionou os feitos bravios, ergueu monumentos, batizou ruas e avenidas, e assim, entre o “quem ganhou e quem perdeu”, ficamos com quem “ganhou.” **Índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátua. Seus nomes não estão nas provas escolares.** Não são opções para marcar “x” nas questões de múltiplas escolhas. (Vieira, 2019, grifo nosso)

Ao expressar que índios, negros, mulatos e pobres não viraram estátuas e não estão nas provas escolares, o carnavalesco se insere na lógica eurocêntrica de transmissão de conhecimento – escrita = memória/conhecimento guardados/transmitidos por meio dos arquivos – replicando-a no desfile. A presença da elite vestida com trajes coloniais, no patamar mais elevado do carro, pisando sobre corpos negros e indígenas, reforça essa ideia. São os detentores da escrita que possuem o poder, que podem por meio dos livros decidir quem possui e quem não possui memória.

Imagem 45 – Corpos pisados pela elite letrada



Fonte: Gualberto, 2019.

A própria presença da “memória viva” à frente do carro, em patamar mais baixo que os livros, também é um indicativo de como se constrói, na epistemologia eurocentrada, a relação entre a história escrita e a memória, sempre permeada pela desconfiança da primeira em relação à segunda. Ou seja, a memória da Ditadura incorporada no corpo, nos gestos e ações de Hildegard não é levada em conta por aqueles que detêm o poder da escrita, por isso aparece abaixo deles. Na sociedade que vivenciamos, na qual o colonialismo ainda se faz presente, desconfiamos da “memória viva” para transmissão e construção do conhecimento histórico.

Imagem 46 – Hildegard Angel e Serginho do Pandeiro: as “memórias vivas”



Fonte: Gorosito, 2019.

Ao mesmo tempo, não há como ignorá-la, a memória (sobre)vive, por isso se faz presente também na alegoria, para nos lembrar que o passado não pode ser ignorado e, mesmo quando o é, permanece latente impondo sua presença de diferentes formas. É a “memória viva” à frente do carro que nos permite, de certa forma, criar um distanciamento crítico acerca dessa narrativa histórica calcada na epistemologia europeia. Reconhecer na figura de Hildegard de Angel “a memória do irmão Stuart Angel – preso, morto e dado como desaparecido durante o regime militar – e da mãe, Zuzu Angel, morta em um acidente suspeito após lutar contra os desmandos truculentos dos militares que governavam o país”, colocando-a na alegoria “para que jamais sejam esquecidas as práticas criminosas e autoritárias, bem como os assassinatos e as práticas desumanas ocorridas durante o período” (Vieira, 2019), é uma forma de materializar no

corpo o passado que ainda se faz presente – seja na impunidade dos crimes cometidos, seja nos crimes ainda cometidos pelas instituições governamentais e militares do país.

Contraditoriamente, na parte frontal do carro, uma outra “memória viva” ganha destaque, mas, diferente de Hildegard, não é considerada pelo carnavalesco como parte integrante da história. Serginho do Pandeiro, sambista considerado um ícone, aparece na alegoria como destaque próximo a Hildegard para exibir “seu virtuosismo sobre os livros”, representando a “Mangueira em ‘pessoa’ que se debruça sobre a História do Brasil” (Vieira, 2019). Por opção narrativa, ele apenas se debruça sobre a história, como alguém que a observa de forma distante ou acima dela, porém carregando em seu corpo as práticas e memórias incorporadas de sua trajetória na própria escola de samba, lembrando-nos que os corpos negros – e por extensão os subalternizados – e suas culturas também resistem às imposições coloniais de diferentes formas – invertendo os roteiros por meio de suas práticas incorporadas (Taylor, 2013); escrevendo suas próprias histórias por meio de outras perspectivas (Nascimento, 2021); construindo culturas diaspóricas (Hall, 2003).

Uma outra questão importante sobre o uso dos livros na alegoria é a associação que se faz entre eles e a aprendizagem histórica. Sem desconsiderar que os livros – didáticos, acadêmicos, literários etc. – são uma importante fonte de conhecimento histórico e contribuem para a formação de nossa memória histórica, ressaltamos novamente que eles não são os únicos. Nossa memória histórica é sempre construída a partir dos vestígios do passado e da comunicação social existente em nosso presente, por isso ela depende do que outras pessoas nos contam sobre o passado, dos discursos e dos recursos memorísticos que prevalecem na sociedade em um determinado momento (Sanchez Costa, 2009).

Ademais, essa associação mantém a ideia de que a história – lida, apreendida e aprendida –, por si só nos educa, impedindo a repetição dos malogros do passado. A História como mestra da vida, segundo a sentença ciceroniana. Dessa forma, o carnavalesco informa aos jurados:

Nas ruas – por terem lido um livro que “ninou” e não ensinou falando da suspensão dos direitos humanos, da corrupção e dos assassinatos cometidos no período – aparecem faixas para pedir intervenção militar, décadas depois da redemocratização (Vieira, 2019, p. 314).

Sabendo outra versão de quem é o Brasil, – não a que nos “ninou” para quando fôssemos adultos – sabendo que CABRAL “invadiu” e que, ao invés

de quinhentos e dezenove anos, somos brasileiros há quase doze mil anos. Conhecendo CUNHAMBEBE, a CONFEDERAÇÃO DOS CARIRIS, cientes da participação dos CABOCLOS na luta do 02 DE JULHO NA BAHIA, e sabendo que os índios lutaram e resistiram por mais de meio século de dominação, talvez se orgulhem da porção de sangue que faz de TODOS NÓS, sem exceção, índios. Sabendo que a “bondosa” princesa Isabel deu vez a “Chico da Matilde”, “Luiza Mahin” e “Maria Felipa”, é possível que reconheçam em si a bravura que vive à espreita da hora de despertar e aí, talvez, o “gigante desperte sem ser para se distrair com a TV”. (Vieira, 2019, p. 315)

É como se a aprendizagem da história servisse somente para chegar a fins mais elevados. É a partir dessa ideia que o carnavalesco atribui o título ao enredo: *História pra ninar gente grande* remete-nos a uma história que não nos ensinou o suficiente para sermos mais críticos ou para lutarmos melhor ou para não cairmos nas “armadilhas” de um discurso elitista que quer nos manter “adormecidos”. O problema, nessa afirmação, não é entender que a aprendizagem histórica contribui para um pensamento crítico, mas acreditar que existe um vínculo causal entre o ensino de história e os valores sociais mais elevados. Nesse sentido, Zavala (2021), em seus estudos sobre os ensinamentos de História, nos chama atenção para esse equívoco, também reproduzido nos estudos acadêmicos sobre o tema. Para a autora, não há comprovação acerca da ideia de que os manuais e os programas de ensino se relacionam diretamente com as práticas de ensino e a aprendizagem dos estudantes, ou seja, não há garantias de que aquilo que é ensinado em termos históricos é apreendido tal como foi repassado. Ela constata que a percepção negativa que possuímos do presente parece ser o principal motivo para creditar aos ensinamentos de história uma mudança efetiva do futuro.

Podemos estender esse entendimento para outros espaços de aprendizagem histórica, como museus, praças, ruas, estátuas, livros etc. – também utilizados como exemplo no desfile – cuja função é a mesma da escola: a aprendizagem histórica a serviço da atuação cívico-social. Assim, a aprendizagem histórica é entendida no desfile como a possibilidade de construção de um mundo melhor, como se o aprender história/passado – especialmente nas escolas, tal como a crítica empreendida pelo carnavalesco – fosse a salvação para todo o presente difícil que vivenciamos, e como se o passado e seus exemplos traumáticos fossem suficientes para criar consciência de uma mudança efetiva. Ao mesmo tempo, o desfile reconhece sua parcela de participação nessa construção da memória histórica, ou como configurador de “imaginários históricos” – usando o termo de Sanchez Costa (2009) – disputando, no âmbito da

cultura popular, as questões hegemônicas em relação à memória histórica, a qual o carnavalesco nomeia de *história oficial*.

2.2 A AVENIDA COMO ESPAÇO DE DISCUSSÃO DE (OUTRAS)TEMPORALIDADES/CORPOS/VIVÊNCIAS

Anteriormente, mapeamos os três principais *roteiros históricos* utilizados pelo carnavalesco para a construção do enredo. Esses roteiros permitiram-nos compreender quais repertórios constituíram a narrativa histórica apresentada no enredo, bem como as possibilidades de sua inversão na performance do desfile. Partindo dessas possibilidades, vamos explorar como a avenida – local de apresentação do desfile – mostra-se como um local profícuo para discussão de outras possibilidades de temporalidades/corpos/vivências a partir das relações culturais que permeiam sua criação e a construção dos desfiles como conhecemos hoje.

2.2.1 A procissão do samba desfilando sobre o altar do carnaval

Atualmente, as escolas de samba do grupo Especial do Rio de Janeiro desfilam no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, que foi inaugurado em 1984 e é denominado oficialmente como Passarela Professor Darcy Ribeiro. Entretanto, foi uma longa jornada até que as escolas de samba pudessem utilizar o espaço central da cidade para realizar seus desfiles. Segundo Ferreira (2004), a festa carnavalesca carioca foi sendo, paulatinamente, organizada durante o século XIX dentro de conceitos operados pela elite, os quais tentavam dar conta da multiplicidade de brincadeiras existentes até aquele momento. Dessa forma, no final do século, já havia se estabelecido a divisão entre “Pequeno Carnaval” – que englobava os grupos mais populares chamados de sociedades, grupos, clubes, blocos, ranchos e cordões – e “Grande Carnaval” – que englobava as Grandes Sociedades, as batalhas de confete e o curso, brincadeiras da elite e de algumas camadas burguesas da sociedade –, além da denominação genérica de “Entrudo” para qualificar quaisquer brincadeiras que não se enquadravam nessas categorias. No século XX, uma nova reorganização ocorrerá em torno dessas divisões, mas agora, além da festa, os espaços festivos também serão reordenados a partir de regulamentações cada vez mais precisas. Essas mudanças foram ocorrendo por meio da articulação das diferentes camadas sociais que compunham a cidade. De um lado, as

elites interessavam-se em manter o comando das ações, de outro, as camadas populares interessavam-se em ver seus grupos cada vez mais reconhecidos, ocupando os espaços urbanos do Grande Carnaval e financeiramente recompensados (Ferreira, 2004).

Nos trinta primeiros anos do século XX, uma série de questões perpassa o carnaval, dentre elas sua transformação em mercadoria, com o estabelecimento de arquibancadas e camarotes pagos para assistir de forma privilegiada a festa; o conceito de Carnaval como uma festa popular, nascida no povo e para o povo que a via como um momento de “liberdade” das questões difíceis do cotidiano; e a associação do carnaval como uma festa que expressava a “alma” de uma “cultura nacional” (Ferreira, 2004). No que diz respeito às escolas de samba, Ferreira (2004, p. 329) situa seu surgimento através “da articulação de influências negras de macumbas, candomblés e batuques”, pelos encontros de grupos carnavalescos pelas ruas cariocas, por toda “uma gama de interesses políticos, sociais e econômicos” que passam a fazer do samba e das manifestações negras protagonistas do Carnaval e por uma síntese da nacionalidade brasileira.

Assim, em 1932, é realizada a primeira disputa específica entre as “escolas de samba” – nomes dados aos grupos formados por ritmistas dos morros que cantavam seus sambas em um conjunto musical conhecido como “samba de morro” – na Praça Onze. Em 1940, a praça passa uma grande reforma, fazendo com que os desfiles fossem realizados em diferentes locais da cidade, como “o final da Avenida Rio Branco, um pequeno trecho da Avenida Presidente Vargas” e a “região da nova Praça Onze”. Entre 1949 e 1951, o desfile oficial volta a acontecer na Avenida Presidente Vargas. E, em 1952, constrói-se um comprido tablado perto do Campo de Santana, onde os desfiles irão ocorrer até 1956. A partir de 1957, o desfile ocupa pela primeira vez a região nobre da folia carioca, a Avenida Rio Branco. E em 1984, passa-se a desfilar na Passarela do Samba, o Sambódromo, localizado na Avenida Marquês de Sapucaí, estabelecendo-se definitivamente na região central da cidade (Ferreira, 2004).

Esse percurso situa as escolas de samba no seio da cultura popular, tal como Hall (2003) a define, para o qual as formas e atividades incorporadas nas tradições e práticas populares encontram-se em constante tensão com a cultura dominante. Por esse motivo, a constituição e existência dessas instituições é sempre permeada por negociações, influências e antagonismos entre a elite e seus domínios e uma cultura periférica em relação a ela. É a partir dessa relação dialógica que o formato das escolas de samba e seus desfiles vão sendo construídos ao longo tempo, incorporando diferentes

tradições e práticas culturais, majoritariamente oriundas das populações negras, e ao mesmo tempo se moldando às exigências e expectativas das elites em diferentes momentos históricos.

Não pretendemos discorrer exaustivamente a história de cada característica incorporada pelas escolas de samba para terem o atual formato, mas refletir, a partir de algumas delas, sobre o conhecimento incorporado pelos sujeitos que a compõem, o que torna possível considerar os desfiles como um local de outras temporalidades/sujeitos/experiências distintos da lógica colonial eurocêntrica.

Matos (2007) explica-nos que até a inauguração da Passarela do Samba, os componentes do desfile se misturavam ao público devido aos desfiles ocorrerem em ruas centrais da cidade e seus elementos terem que se adequar aos limites impostos pela arquitetura. Após sua inauguração, inicia-se um processo de adequação das escolas ao novo espaço, composto por altas arquibancadas e uma estrutura que visava fazer o espectador ver o desfile de cima, e não mais na linha da altura do seu corpo, causando um agigantamento dos aparatos cênicos tal como conhecemos atualmente. Porém, aquém dessa situação que acaba causando um distanciamento do público, a autora nos chama a atenção para as questões que permanecerão ao longo do tempo, calcadas nos valores essenciais que fundamentam a cultura do samba, herdados das matrizes negro-africanas dos terreiros: a capacidade comunicativa e adaptativa em meio às diferenças. Ela utiliza o conceito de *corpus* carnavalesco para analisar tanto a estrutura física quanto a subjetiva dos desfiles, que abrigam diferentes rituais onde corpos, coisas e desejos confluem em nome da festa, reunindo-se em um único e heterogêneo cortejo durante a apresentação, mas que se expandem para além dela, sendo incorporados nas práticas sociais cotidianas.

Esse *corpus* carnavalesco abrigaria todo o antes, o durante e o depois dos desfiles, um ciclo que não se encerra quando o desfile acaba, pois seu fim sempre implica o começo de uma nova construção do próximo cenário. Nesse universo, a movimentação de milhares de pessoas envolvidas em sua construção acaba por impor à cidade o seu *modus operandi*, extrapolando a sua condição cênica. Ou seja, as escolas de samba não são instituições fechadas em si mesmas. Uma vez que foram forjadas em um processo cultural que dialoga diretamente com os espaços da cidade e com diferentes sujeitos que a compõem, sendo reconhecidas, ao mesmo tempo, como expressões da cultura popular negra e da cultura nacional, extrapolam os “muros” da festa e do concurso de carnaval e fazem com que a cidade e os sujeitos vivenciem suas

experiências durante todo o ano, seja por apresentações de seus componentes, seja pelo acompanhamento ou participação na produção dos desfiles. Ao mesmo tempo, os sujeitos que a compõem – tanto os que participam ativamente da instituição, como os que somente participam do desfile – carregam em seus corpos o repertório de diferentes memórias, conhecimentos e saberes advindos da cultura popular negra e incorporados durante a performance do desfile.

O Sambódromo torna-se o local da cena em que a exibição artística demonstra as intencionalidades do enredo previamente elaborado, “as estratégias conscientes de exibição” – conforme Taylor (2020) –, em que as informações contribuem para a compreensão dos espectadores em relação à performance realizada. E ao mesmo tempo, onde se permite verificar a ação dos sujeitos – participantes e espectadores (incluindo esta pesquisadora que analisa) – que participam da performance. A cena, em nosso caso os desfiles, são regidos por um regulamento que condiciona a produção da obra de arte carnavalesca. Normas de concentração, apresentação, dispersão, horários, datas e elementos que podem ou não compor o desfile fazem parte das regras, das quais destacaremos algumas que determinam a forma e a condução do espetáculo. Em 2019, o tempo de duração do desfile deveria ocorrer entre 65 e 75 minutos⁶⁴, conforme as seguintes regras, determinadas pela LIESA:

Artigo 26.

Além de outros deveres expressos no presente Regulamento, cada Escola de Samba tem a obrigatoriedade de:

I - desfilar com, no mínimo, 200 (duzentos) Ritmistas agrupados na Bateria;

II - desfilar com, no mínimo, 70 (setenta) Baianas agrupadas; [...]

VII - desfilar com o limite mínimo de **05 (cinco)** e o máximo de **06 (seis) Alegorias**, entendendo-se, como tal, qualquer estrutura que contenha rodas em contato direto com o solo da Pista de Desfiles, sendo permitido acoplagem de carros alegóricos apenas em 01 (uma) das Alegorias. É permitido, também, a apresentação, facultativa, de até **03 (três)** elementos cenográficos (tripés), motorizados ou empurrados por equipes próprias, com até, no máximo, **02 (dois)** componentes sobre cada um deles, sem contar os elementos cenográficos que eventualmente forem apresentados na Comissão de Frente;

VIII - não utilizar, distribuir ou apresentar-se com qualquer tipo de “merchandising” (implícito ou explícito) em Enredo, Alegorias, Adereços, Alas, Destaques, Samba-Enredo ou quaisquer outros meios[...]

IX - desfilar com o limite mínimo de 10 (dez) e até o máximo de 15 (quinze) componentes na Comissão de Frente [...] (LIESA, 2019)

⁶⁴ A partir de 2025, ocorreu uma alteração no regulamento, que aumentou o tempo dos desfiles para no mínimo 70 e no máximo 80 minutos, devido ao fato do seu novo formato dividi-los agora em três dias de apresentação, e não mais em dois. Essa mudança implicou em uma outra dinâmica à qual tanto escolas de samba quanto espectadores tiveram que se adequar.

Além disso, todo desfile é regido por um julgamento, realizado por jurados contratados profissionalmente, que seguem os seguintes quesitos de avaliação:

Artigo 30.
Os Quesitos em julgamento são os seguintes:
I - Bateria;
II - Samba-Enredo;
III - Harmonia;
IV - Evolução;
V - Enredo;
VI - Alegorias e Adereços;
VII - Fantasias;
VIII - Comissão de Frente;
IX - Mestre-Sala e Porta-Bandeira. (LIESA, 2019)

Essas características – de se ter um regulamento e ser julgado por outrem – acompanham as escolas de samba desde suas formações e institucionalizações. Ferreira (2004), em seus estudos sobre o carnaval brasileiro, explica-nos que o desfile em forma de cortejo, com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, tem como base os *ranchos* – que se consolidam a partir do século XX como uma forma de brincadeira popular, articulando cantos populares com trechos de óperas, fantasias e alegorias, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos *cordões*. *Cordões* é o nome mais genérico atribuído, a partir do século XX, a brincadeiras carnavalescas formadas por grupos de negros que desfilavam em cortejo fantasiados de indígenas, precedido de um estandarte e utilizando instrumentos de procedência africana. Além disso, o caráter de concurso também está no cerne de suas fundações, já que em 1932, as escolas de samba começariam a ser reconhecidas a partir dos concursos oficiais, incluídos pela prefeitura na oficialização do carnaval e promovidos pelos órgãos de imprensa, chamados de “Concurso de Samba” (Ferreira, 2004).

Apesar do formato do desfile implicar diretamente na construção de todo cenário carnavalesco que será apresentado, o que nos interessa é refletir sobre as possibilidades dos desfiles, apesar de toda rigidez contida neles, de transmitir memórias e conhecimentos capazes de serem incorporados por aqueles que deles participam – ainda que momentaneamente. Como festejos carnavalescos, os desfiles se constituem como expressão dos anseios e conhecimentos das camadas populares, conforme constata os estudos de Bakhtin (1987) e Davis (1990) sobre o carnaval europeu. Dessa forma, essas memórias e conhecimentos estão intimamente ligados à cultura afro-brasileira, especialmente as religiões de matriz africana, como já vimos anteriormente, o que torna

a relação entre as escolas de samba, seus desfiles e o carnaval um local possível para discutir também outras temporalidades que se evidenciam nos corpos dos sujeitos que aceitam participar dessa festa carnavalesca. De forma concomitante, o carnaval, como um ritual, possibilita uma suspensão da realidade cotidiana, um transcender que estabelece uma dialética entre o mundo real e um mundo imaginado e possibilita à sociedade ter uma visão alternativa de si mesma (Bakhtin, 1987; Davis, 1990; DaMatta, 1997; Matos, 2007).

É na suspensão da realidade cotidiana, possibilitada pela festa, que se torna possível identificar nos corpos que dela participam os conhecimentos e a memória das camadas populares que as fundaram e que revivem a festividade a cada ano: as populações de origem africana e afro-brasileira. Mesmo os corpos não negros incorporam em seus corpos esse repertório, a partir do momento em que aceitam entregar-se aos chamados do tambor que conduz o cortejo ao longo da avenida – é a musicalidade de origem africana que funda as escolas de samba.

Assim, a performance dos desfiles não fica condicionada nem “ao tempo cronológico, tampouco às estruturas física e política da cidade, embora se saiba que há uma arquitetura desenvolvida especialmente para esse acontecimento e movimentos organizados que visam a gerenciar as suas ações”, mas a um campo suspenso criado pelo próprio ritual durante seu desenvolvimento (Matos, 2007). No seu desenrolar, encontramos fendas para pensar além do contemporâneo, uma “abertura aos instantes de regaste” – como Matos (2007) nomeia – ou “momentos fugitivos” – como citado por Taylor (2020) – resgatados do passado, ou “lampejos” que nos chegam do passado – conforme Benjamin (2016) – que nos possibilitam pensarmos outros presentes (futuros do passado) que poderiam ter sido diferentes. Na vivência dessa performance carnavalesca, cada sujeito assume o papel simbólico que lhe é atribuído – nas fantasias, alegorias e segmentos – conferindo-lhe um valor existencial, no qual o tempo e o espaço – do samba, do desfile, do carnaval – abrem possibilidade para o reencantamento do mundo, para a experiência de vivê-lo em sua plenitude sem a separação entre a natureza e o ser, próprias do pensamento moderno ocidental.

Nesse sentido, a temporalidade que encontramos nessa suspensão da realidade empreendida pelos desfiles carnavalescos correspondem a uma noção de tempo/passado e história que se contrapõe ao “tempo homogêneo e vazio”, moderno/colonial, pautado, como Benjamin (2016) demonstra em suas teses, na ideologia do progresso como propulsor da história. Segundo Leite (2021), Benjamin mapeia a história que, do ponto

de vista moderno/europeu, seria naturalmente progressista, pois confunde o progresso técnico com o progresso espiritual estabelecendo o progresso como norma existencial. É esse pensamento europeu/moderno que elabora a ideia de história universal que busca registrar “a evolução do estado de natureza primitivo rumo à modernidade e todo seu aparato espiritual e tecnológico avançado”, ou seja, uma “manifestação da evolução ética, material e espiritual do ser humano, evidenciado através da expansão efetiva da cultura e da civilização por meio da dominação” (Leite, 2021). A partir da crítica sobre a forma como a modernidade constrói sua noção de história e a reproduz acriticamente por meio da ciência histórica e da historiografia, Benjamin elabora outra forma de pensar o tempo e a história. Como tempo, ele entende a transitoriedade dos estados da realidade, o fenômeno da passagem, por isso, para ele, tanto a experiência do tempo quanto a expectativa sobre o tempo seriam formas de ser de algum material sempre passado (Leite, 2021). Assim, o tempo passado é que se refere imediatamente ao fenômeno da existência, e o que chamamos de presente ou futuro são modos de ser de um mesmo fenômeno, a transitoriedade da realidade, pois só existe presente e futuro se existe experiência vivida anteriormente. A história seria, assim, uma formulação abstrata que busca historicizar o fenômeno da existência, cuja passagem é sempre transitória, incompleta e imperfeita.

Essa concepção metafísica e ontológica do tempo e da história já era reconhecida por outros povos não ocidentais, cujas bases epistemológicas e ontológicas não eram separadas e se pautavam na existência indissolúvel da natureza e do ser, como exemplo, os povos originários da América e da África, que contribuem substancialmente para a formação de nossa sociedade. Porém, como vimos, tanto nas análises dos roteiros históricos utilizados pelo carnavalesco, como na formação das escolas de samba, a prevalência do modelo ocidental/capitalista/moderno/colonial na construção de nossa sociedade fez/faz com que essas outras formas de vivência fossem/sejam colocadas em um constante estado de ausência, sendo mais reconhecidas, de forma minorizada, no âmbito das expressões culturais. O que veremos a seguir é como essas outras formas de tempo e história, calcadas na cultura popular, aparecem no desfile.

2.2.2 Sambando, tocando e cantando se encontram passado, futuro e presente.

Como vimos anteriormente, as escolas de samba surgem a partir da união de diferentes elementos culturais que circulavam na cidade do Rio de Janeiro e da adequação e negociação constantes com a elite, por parte de alguns grupos carnavalescos. O samba terá uma participação importante na formação dessas instituições, não à toa é ele – atualmente samba-enredo – que rege o desfile e embala o cortejo que passa na avenida. Guardadas as devidas proporções sobre as controvérsias em relação ao surgimento desse ritmo musical⁶⁵, cabe ressaltar que há dois elementos que são centrais em sua construção: a influência das culturas negras (macumbas, candomblés e batuques) e seus espaços de sociabilidade (terreiros/casas de santo) e o diálogo entre as camadas populares e intelectuais da elite cultural brasileira, entre as décadas de 1920 a 1930 e, posteriormente a elite econômica, entre as décadas de 1960 a 1970. Dessa forma, há certo consenso em atribuir a formação do samba a espaços de sociabilidade ligados à religiosidade negra, no Rio de Janeiro, no início do século XX, e, concomitantemente, fruto de um esforço das elites durante o processo de “modernização” do Brasil, no qual ele será assimilado como um símbolo da brasilidade moderna e mestiça (Fenerick, 2002; Ferreira, 2004).

Formadas por sambistas muitas vezes ligados aos terreiros de candomblé, as escolas de samba irão manter ao longo dos anos relações diretas com a religiosidade. É muito comum as escolas de samba atuais serem regidas por um orixá, por exemplo, cuja relação é expressa por meio de toques e reverências realizadas pela bateria. Por isso, Matos (2007) atribui ao samba, além de um estilo musical, um conjunto de ações ligado às formas religiosas de matrizes africanas, já que os seus primeiros sinais de vida ocorrem dentro dos terreiros e casas de santos no Rio de Janeiro. Ao deslocar o samba desses espaços sagrados para as ruas, para o carnaval e para as escolas de samba, amplia-se para o espaço público suas ontologias e epistemologias, transformando-o a partir de uma estética afro-diaspórica que, apesar de ser constituída de adaptações

⁶⁵ Não há consenso sobre as “origens” do samba. Segundo Ferreira (2007), há duas vertentes principais que discorrem sobre isso, desde a década de 1930: uma que destaca a sua descendência baiana, ligada ao samba de roda praticado na casa de mães-de-santo negras vindas da Bahia para o Rio de Janeiro, no final do século XIX, onde encontra-se a figura da Tia Ciata e a importância dada à Praça Onze – reconhecida como África Pequena; e outra que destaca a importância dos negros bantos vindos da Paraíba e o contato de suas macumbas com a intelectualidade carioca da época para a criação do samba.

contraditórias e híbridas no campo da cultura popular, permitem-nos trazer à tona outras formas de vida e experiências, conforme Hall (2003) enfatizou em seus estudos.

No caso da Estação Primeira de Mangueira, segundo Pereira (2020), os primeiros ritmistas eram do terreiro de Tia Fé, onde teria nascido a própria escola. A autora cita uma entrevista com Seu Tinguinha⁶⁶, realizada pelo *Globo* em 1985, para explicar as características da bateria da Mangueira que se originaram do toque para Oxóssi, padroeiro da escola, e que se mantém até os dias atuais: o uso exclusivo de surdos de primeira que, diferente de outras escolas, em que um surdo de segunda responde ao chamado do outro, mantém uma única batida. Também o rufar da batida da caixa é o do agueré de Oxóssi⁶⁷, que sofreu pequena alteração desde a fundação da escola, passando do oitavo compasso para o quarto, com intuito de dar um balanço à bateria, segundo Biraney Art (2017). O uso das questões religiosas dentro das escolas de samba contribui para estabelecer uma identidade própria a cada escola, demarcada pelo toque dos seus tambores que são, ao mesmo tempo, coração e guia das escolas. Mesmo sendo modificados ao longo do tempo, como todo elemento cultural, esses traços identitários reformulam-se de acordo com elementos pensados a partir das próprias escolas e dos enredos que elas irão apresentar na avenida.

Não há escola de samba sem samba e sem batuque. Ao tocar dos tambores, os orixás respondem ao seu toque predileto e, segundo Simas (2021), vêm dançar entre as pessoas, no nosso mundo, terreirizando o território – nesse caso a passarela – e (re)criando estratégias de combate contra o desencanto do mundo mercantilizado, a domesticação dos corpos e a perda da rua como espaço de encontros. Nesse sentido, a identidade mobilizada pelas escolas de samba não tem a mesma perspectiva eurocêntrica, na qual busca-se reunir todos os indivíduos sob um signo comum – em geral o Estado-nação –, mas sim em uma cosmopolítica afro-brasileira, conforme nos explica Ramos (2019) ao estudar as religiões de matriz africana e seus diferentes *cruzamentos* operados em suas práticas. Nessa perspectiva, as diferenças são conectadas sem se tornar uma unidade, ou seja, elas “se concretizam como perspectivas, caminhos e

⁶⁶ Seu Tinguinha nasceu em 7 de setembro de 1918 e foi fundador da ala da bateria da Mangueira em 1959. Sob sua liderança, a bateria não só melhorou sua organização e aparência, mas também desenvolveu uma nova batida que se tornaria a assinatura da Mangueira (Oliveira, 2024).

⁶⁷ O agueré é um dos ritmos dos tambores tocados nos terreiros para convocar os orixás, inquice, vodum. Um dos toques mais famosos dos terreiros afro-brasileiros, segundo Simas (2023), é o agueré de Oxóssi, misturando cadência e rapidez, o ritmo embala a dança do orixá da fartura, guardião dos caçadores, aquele que entra na floresta para encontrar o sustento de sua comunidade. Ao som do agueré, Oxóssi procura, escarafuncha, insiste, exerce a paciência, procura os atalhos.

possibilidades” mantidas enquanto fizerem sentido para a relação estabelecida em seus usos; isto é, as identidades se sobrepõem e se dissolvem, reconstruindo-se constantemente de acordo com as necessidades do grupo (Ramos, 2019, p. 311).

Essa compreensão de identidade advém das religiões de matriz africana, nas quais as diferenças se encontram em suas pluralidades (Anjos, 2006), o que permite que as escolas de samba agreguem, em suas trajetórias, características tão distintas, ao mesmo tempo que as mantêm “vivas” até os dias atuais. Isso implica reconhecer um modo de (re)existir das populações negras – entendido aqui não somente como resistência ao modelo de sociedade que vivenciamos, mas, principalmente, como forma de se fazer presente dentro desse modelo, lembrando-nos de outras formas de existir–, no qual seus saberes/práticas/conhecimentos são colocados em presença anualmente nos desfiles, em meio à sociedade brasileira. Esse regime de existência, próprio das escolas de samba, constitui-se a partir desses diferentes elementos culturais – canto, dança, cosmovisão, religiosidade, relações políticas – e permite àqueles e àquelas que participam do desfile carregar em seus corpos, simbolicamente, os signos que lhes são pertinentes, inclusive a noção de tempo.

Prandi (2001), em seus estudos sobre o candomblé formado a partir das influências dos povos iorubás e fons, vai descrever como as sociedades africanas concebem a ideia de tempo. Resguardadas as críticas do autor às mudanças empreendidas na religião nos tempos atuais, as especificidades em relação às influências de diferentes povos nas práticas religiosas do candomblé e as mitologias de cada povo, o importante para nós é ressaltar a concepção mais ampla de tempo trazida por esses povos e revivida por seus descendentes. Segundo o autor, para as comunidades tradicionais africanas, o tempo se constitui enquanto tempo vivido, acumulado, acontecido, ou seja, regido pelo passado, quando os antepassados, vivendo no Orum (mundo dos orixás), passam a atuar diretamente nos acontecimentos do presente. Dessa forma, o passado é um passado vivo, e seus habitantes agem e interferem no presente o tempo todo. É sempre o passado que lança luz sobre o presente, reativado a cada incorporação dos orixás em seus filhos-de-santo, numa representação da memória coletiva em grupo. Nessa concepção o futuro não existe, ele é sempre uma repetição dos feitos do passado.

Essa percepção de tempo contrapõe-se à ideia de tempo linear e progressivo, em que a história obedeceria às leis do futuro, tal como Benjamin (2016) propôs em suas teses sobre o conceito de história, ao reconhecer que não existe futuro de um ponto de

vista existencial, somente a partir do conhecimento do passado já vivido e da probabilidade de sua repetição. Ou seja, o passado é o tempo da vivência, da história, por isso inevitavelmente ele impõe sua presença em nosso cotidiano, insistindo na imperfectibilidade humana e na noção de que nada é predestinado. Dessa forma, caberia reconhecer no presente um lugar de ação pautado nas experiências do passado para a possível construção de um futuro.

A frase utilizada no título desta seção exprime a relação entre as escolas de samba e a ancestralidade dos povos negros, refletidas nos desfiles das escolas de samba. Retirada do samba-enredo de 2024, da mesma escola de samba que analisamos nesta tese, a ideia de que “sambando, tocando e cantando se encontram passado, futuro e presente” nos remete a esse lugar de ação que é o Agora, no qual os três modos temporais se encontram. É na vivência das escolas de samba que os mais velhos (passado) ensinam aos mais novos (futuro da escola) todo o conhecimento e saber que carregam em si (no presente) para dar continuidade à existência dessas instituições. O futuro, colocado entre o passado e o presente, demonstra que ele não é fechado, mas que depende da ação para ser configurado e se tornar existência, por isso as crianças sempre representam o futuro da escola. Da mesma forma, os sambas-enredo possuem a capacidade de amalgamar os modos temporais em sua linguagem, criada especificamente para dar conta do universo multiartístico que compõe o desfile das escolas de samba.

Conforme Bezerra (2010), o samba-enredo é uma composição complexa, que pode ser coletiva ou não, e envolve várias etapas atreladas à construção do desfile como um todo. Primeiro, a escola de samba escolhe um tema específico para apresentar como desfile na avenida. Em seguida, a sinopse do enredo é divulgada e os compositores que desejam fazer parte do concurso de samba-enredo podem iniciar a produção do seu samba. Quando um samba é escolhido pela agremiação, ele pode ou não sofrer algumas alterações de acordo com o desejo da escola. Após essa etapa, o samba está concluído e é realizada a sua gravação oficial, que será divulgada para o público no intuito de este chegar na avenida já sabendo cantá-lo. No desfile de 2019, dezesseis parcerias inscreveram-se no concurso de sambas-enredo da Mangueira, sendo vencedora aquela composta por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino, Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo, preferida pelo carnavalesco, com a seguinte letra:

Brasil, meu nego deixa eu te contar
 A história que a história não conta
 O avesso do mesmo lugar
 Na luta é que a gente se encontra
 Brasil, meu denço a Mangueira chegou
 Com versos que o livrou apagou
 Desde 1500
 Tem mais invasão
 Do que descobrimento
 Tem sangue retinto pisado
 Atrás do herói emoldurado
 Mulheres, Tamoios, Mulatos
 Eu quero um país que não tá no retrato
 Brasil, o teu nome é Dandara
 A tua cara é de Cariri
 Não veio do céu
 Nem das mãos de Isabel
 A liberdade
 É um dragão no mar de Aracati
 Salve os caboclos de julho
 Quem foi de aço nos anos de chumbo
 Brasil, chegou a vez
 De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês
Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas
Pros seus heróis de barracões
Dos brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
(São verde e rosa as multidões) (LIESA, 2019)

Na letra é possível identificar os modos temporais existentes: o passado evocado por meio dos acontecimentos históricos já vividos – o descobrimento, a escravidão, a ditadura militar; o presente, por meio do diálogo estabelecido com o Brasil – como se o samba conversasse com ele contando a história – e do refrão que convoca a própria escola de samba à ação; e o futuro, que fica a cargo da imaginação, das múltiplas possibilidades que podem existir a partir desse diálogo e da chamada para se abrir alas pros heróis de barracões da própria escola, pois o futuro não existe de forma real.

Nesse sentido, pode-se concordar com Augras (1992), quando ela conclui que a temporalidade dos sambas-enredo seria o passado, porém pode-se avançar no que diz respeito à ideia de ele ser mobilizado por uma memória saudosista, já que a nossa memória histórica é sempre construída a partir dos diferentes aparatos memorialísticos (livros, museus, escolas, ruas, praças, história acadêmica, histórias contadas etc.) presentes em nossa sociedade. A temporalidade é o passado, porque o samba-enredo sempre conta uma história, e a história é sempre a representação do passado como expressão do já vivido, concordando com Benjamin (2016). Ao mesmo tempo, é sempre um passado que se remete ao presente, colocando-se em movimento, em ação, tal como o samba-enredo o faz, quando coloca a escola em movimento. Como ritmo que nasceu

na diáspora africana, também carrega as memórias e experiências dos sujeitos racializados, amalgamado em seus corpos/documentos que carregam histórias de luta e (re)existência (Tenório, 2025). Na avenida, vazia e homogênea, o tempo linear e progressivo é preenchido pelo movimento da escola de samba, com suas fantasias e alegorias, acompanhadas do samba-enredo que se repete infinitamente, retornando sempre ao início na tentativa de dar sentido ao cortejo que passa. O samba que pertence ao passado abre o presente do desfile às múltiplas possibilidades do futuro que, em sua performance, pertence aos sentidos do espectador, como veremos no próximo capítulo.

3. UM ACONTENCIMENTO POLÍTICO-CARNAVALESCO!

Toda a construção do enredo e do desfile insere-se no contexto de crise de uma arquitetura do tempo homogênea que perdurou eficazmente até meados do século XX, na qual passado – presente – futuro eram entendidos como uma sequência de modos temporais cuja direção e sentido convergiam, fluindo do passado para o futuro, num tempo cronológico, objetivo e universal incapaz de integrar experiências distintas de tempo e de outras temporalidades (Benjamin, 2016; Bevernage, 2018; Delacroix, 2018; Hartog, 2003; Turin, 2016, 2021). Esse tempo homogêneo e linear, forjado na ideia de progresso e legitimado pela ideia moderna de história, dilui tudo e todos em uma sucessão de acontecimentos cujo único objetivo é o registro da “clara manifestação da evolução ética, material e espiritual, do progresso humano, evidenciado através da expansão efetiva da cultura e da civilização por meio da dominação” e “da evolução do estado de natureza primitivo rumo à modernidade e todo seu aparato espiritual e tecnológico avançado” (Leite, 2021).

Essa crise, acentuada pelas tragédias do século XX, permite uma (re)abertura para novos tempos e sujeitos que sempre existiram em nossa sociedade, mas nunca preencheram adequadamente o espaço semântico desse tempo, dentre os quais os retratados no desfile da Mangueira: os povos indígenas, as populações negras, as mulheres e as camadas populares. Surge, assim, um tensionamento entre distintos tempos/sujeitos presentes na sociedade brasileira que opera de forma complexa visões antagônicas sobre passado e história: de um lado aqueles que se recusam a sair do tempo “homogêneo e vazio” – já que este lhes possibilita a manutenção de seus *status quo*, de um lugar de dominação sobre outros; de outro, os que se recusam a ingressar novamente nesse tempo. É importante ressaltar que esse debate não se restringe aos meios acadêmicos, apesar de estarmos falando de tempo e história/historiografia. São, justamente, as demandas advindas do campo social, confrontando as políticas estatais de memória após os eventos traumáticos do século XX – como a II Guerra Mundial na Europa, as Ditaduras Militares na América Latina e o Apartheid na África do Sul, por exemplo – que irão acirrar na esfera pública o debate, especialmente no que diz respeito a uma história “oficial” ou, como nomeia Delacroix (2018), um “romance nacional” dominante. O desfile da Mangueira inseriu-se no epicentro desse debate em nossa sociedade, não só por retratar personagens históricos reconhecidos por lutas sociais, mas também por ser construído concomitante ao processo eleitoral à presidência da

república no Brasil (2019-2022), momento de acirrado embate político entre duas propostas divergentes que culminou na eleição da extrema direita no país, cujo projeto está alinhado à manutenção do tempo “homogêneo e vazio”.

Segundo o Observatório Político Sul-Americano - OPSA (2019, p. 5), as eleições de 2018 no Brasil encontram-se dentro de um novo clico político-econômico que os países da América do Sul vivenciam a partir da década de 2010, marcado por um regresso conservador de governos de direita e ultradireita em detrimento de governos mais ligados à esquerda do espectro político que haviam subido ao poder a partir dos anos 2000 após o fracasso da implementação do modelo neoliberal nos anos 90. Nesse pleito eleitoral, as características dos dois projetos político-econômicos ficam evidentes e concorrem entre si para estabelecer no país dois rumos totalmente distintos: na figura de Jair Bolsonaro (PSL), “a adesão ao modelo neoliberal, a desconfiança da política ‘tradicional’ e dos partidos, agenda conservadora nos costumes, agendas sociais não inclusivas, militarização da segurança pública, participação significativa das Forças Armadas no governo, alinhamento aos EUA”; e na figura de Fernando Hadad (PT), “propostas de inclusão social, implementação de modelos neo-desenvolvimentistas e a construção de um arcabouço de instituições regionais voltadas para iniciativas de infraestrutura e energia, concertação política e cooperação em segurança e defesa” (OPSA, 2019, p. 5).

Dessa forma, o enredo crítico que buscava trazer à tona personagens populares não evidenciados no “romance nacional dominante”, foi se tornando – principalmente após a escolha do samba-enredo –, um manifesto de contraposição política a movimentos (ultra)conservadores que ameaçavam conquistas sociais adquiridas por determinados grupos e segmentos das camadas populares, bem como uma agenda política pautada num ataque direto à história – em seu duplo sentido: como fenômeno e como ciência –, seu ensino e seus agentes por meio da promoção do projeto Escola Sem Partido. Há, portanto, um trajeto para percepção do desfile de 2019 como um manifesto, expresso na tríade enredo/samba-enredo – desfile – apropriações/usos, que culmina na concretização do desfile como um acontecimento político-carnavalesco, conforme veremos neste capítulo. Esse trajeto não é pensado aqui linearmente, mas de forma cruzada, no qual os três elementos apresentados se encontram e produzem diferentes possibilidades – de compreensão, experiência, vivência etc.

Os desfiles, em si, são sempre um acontecimento para os sujeitos das comunidades que o realizam, em seu duplo sentido etimológico, conforme mapeado por

Dosse (2013) em seus estudos sobre o renascimento do acontecimento no campo historiográfico, como resultado/desfecho e como começo de algo/abertura de possíveis. Ele é resultado de todo um trabalho realizado ao longo de um ano inteiro e ao mesmo tempo o começo de um novo ciclo de preparação para o próximo carnaval. Também é o espaço para a comunidade que compõe a escola fazer-se presente em meio a uma cidade/sociedade que constantemente insiste em transformá-la em ausência – seja pela desigualdade econômico-social, pelo racismo ou mesmo pela invisibilidade ontológica/epistêmica, causados pela persistência da lógica colonial como funcionamento de nossa sociedade. Porém, em alguns casos, como este da Mangueira em 2019, os desfiles extrapolam a atuação dos sujeitos que compõem as escolas de samba, passando a fazer sentido para (outros) sujeitos que participam deles – telespectadores, alas comerciais, espectadores das arquibancadas – para além da festa carnavalesca.

É nesse sentido que o nomeamos de acontecimento político-carnavalesco, pois é produzido, ao mesmo tempo, dentro do regime de existência de uma escola de samba – ou seja, a partir de uma lógica própria que é fundamentada em uma cosmopolítica afrobrasileira⁶⁸ em torno da festa carnavalesca – e durante sua configuração e difusão midiática. Nesse acontecimento, (re)configuradas e amplificadas pelas mídias digitais, as noções de passado/história/temporalidade são jogadas em debate no campo social e evidenciam a persistência do tempo “hegemônico e vazio” – e de todo colonialismo que o acompanha – em nossa sociedade.

3.1 “PELA MEMÓRIA DE MARIELLE E ANDERSON E TODA LUTA QUE AINDA VIRÁ”

A frase que dá nome a esta seção foi afirmada por Tomaz Miranda (2018), em suas redes sociais, assim que ele e seus colegas⁶⁹ ganharam o concurso de sambas-enredo para o desfile *História pra ninar gente grande*, da Estação Primeira de Mangueira, em 2019. A composição, segundo o carnavalesco (Viera, 2019), conseguiu representar além do que estava escrito no enredo, utilizando a presença de Marielle

⁶⁸ Utilizando o termo de Anjos (2006).

⁶⁹ Luiz Carlos Máximo Dias, Silvio Moreira Filho, Danilo De Oliveira Firmino, Deivid Domenico Ferreira Lima, Marcio Antônio Salviano, Ronie De Oliveira Machado, Tomaz Disitzer Carvalho De Miranda, Manuela Trindade Oiticica.

como algo que atualiza no presente a história que seria retratada no desfile. Essa “atualização” presente no verso do samba “Brasil chegou a vez de ouvir Marias, Mahins, Marielles, malês” foi a responsável por inserir o desfile no debate político da esfera pública, além do meio do carnaval. A partir de sua escolha, o samba e o próprio enredo passam a ser divulgados pelos meios de comunicação na internet como uma homenagem à Marielle, reinterpretando a afirmação dada pelo compositor e associando ambos ao momento político vigente no país.

Em um estudo que busca discutir as escolas de samba como espaços para produção de História Pública, Max Oliveira (2020) mensura, por meio de uma pesquisa realizada através da ferramenta *Google Trends*, o impacto do desfile da Mangueira, de 2019, no público que utiliza a internet como ferramenta de pesquisa. A partir da pesquisa, o autor percebe que o ponto alto da repercussão do desfile se inicia com a escolha do samba-enredo, em outubro de 2018, chegando ao seu nível máximo na semana em que ocorre o desfile, entre 3 e 9 de março de 2019. Ele também consegue verificar os assuntos relacionados ao enredo que foram pesquisados pelos usuários após a pesquisa inicial – mapeada a partir do termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de Samba”. Dentre eles, o nome de Marielle Franco foi o que apareceu em primeiro lugar, o qual o autor não utiliza em sua pesquisa, mas demonstra-nos uma relevância em relação à associação feita entre o desfile e o caso da vereadora Marielle Franco, assassinada em março de 2018, no Rio de Janeiro.

Ao refazer o mesmo caminho da pesquisa realizada pelo autor e investigar o termo “Marielle Franco” relacionado ao desfile, percebe-se um aumento nas pesquisas entre os meses de setembro e outubro de 2018 – momento de realização do concurso de sambas-enredo –, em janeiro de 2019 – quando a polícia anuncia os suspeitos do assassinato –, e no mês de março de 2019 – momento em que ocorre o desfile oficial e o desfile das campeãs. É a partir da escolha do samba-enredo, em 14 de outubro de 2018, que o desfile começa a ganhar repercussão, justamente por incluir na letra do samba o nome de Marielle, não presente no enredo da escola até aquele momento. Seu assassinato, ocorrido em março de 2018 e elucidado somente em 2024, foi motivado por questões políticas relacionadas à atuação da vereadora, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), em relação ao direito à moradia, o combate às milícias e a grilagem

no Rio de Janeiro⁷⁰. Tornando-se um “símbolo global da repressão racial”, segundo o jornal norte-americano *The Washington Post* (2018 apud UOL, 2018)⁷¹, logo após sua morte, Marielle passa a ser vista como um símbolo dos direitos humanos no combate às injustiças sociais dentro e fora do Brasil.

Tomaz de Miranda, em entrevista concedida ao *Brasil de Fato* (2018), afirma que a ideia de retratar Marielle “como uma heroína é questionar como o Brasil vai tratar o caso dela”, se “vai repetir o que a gente fez com Luiza Mahin, com Dandara e com outros heróis que foram apagados da História”. Para o compositor, o fato de “não registrarmos da maneira devida nossos verdadeiros heróis” é que fez com que estivéssemos passando pelo “momento conturbado de conjuntura política” relacionado às eleições daquele ano, quando presenciamos a ascensão da extrema direita no cenário político nacional. Assim, ele também comenta, na mesma entrevista, a respeito do clima no dia da escolha do samba, na quadra da escola, dizendo que:

[...] muitas pessoas chegaram a nós e disseram que o samba ia representar um hino de quem se sente lutador nesse momento em que temos a extrema-direita do Bolsonaro de um lado e a democracia do Haddad de outro. O samba pode ajudar (a derrotar o fascismo), a cultura é preterida como vetor potencial político e acho que o Carnaval é preterido como elemento libertador e identitário. (Miranda, 2018)

A fala do compositor expressa bem o sentimento daqueles que se viam representados pelas políticas nacionais progressistas, empreendidas durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT) entre os anos de 2002 e 2016, e que viam na possibilidade de ascensão da extrema-direita à presidência a “morte” da democracia e das conquistas sociais realizadas até o momento. Além disso, ela demonstra a consciência dos compositores sobre o clima político existente durante o processo eleitoral presidencial, marcado pela acirrada disputa entre dois modelos político-econômicos distintos, como já mencionamos anteriormente. De forma parecida, o carnavalesco também compreende o processo eleitoral como algo que acirrou os embates políticos e poderia trazer momentos “sombrios” para a sociedade. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, ele afirma que é “[...] importante uma escola de samba, território de minorias, se posicionar a favor delas e reassumir o papel de

⁷⁰ Sobre o caso, pode-se ler o dossiê realizado pela agência de notícias *Intercept Brasil* que reuniu todos os detalhes do caso, disponível em: <https://www.intercept.com.br/especiais/caso-marielle-franco/>.

⁷¹ Reportagem disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/03/20/marielle-virou-um-simbolo-global-diz-washington-post.htm>.

liderança popular” (Vieira, 2018). Para ele, tudo é considerado política, inclusive o carnaval que é uma forma de arte. Entretanto, admite que a política se tornou difícil de debater por ter sido reduzida ao partidarismo. E ao ser questionado se haverá clima para pular o carnaval após as eleições, afirma:

Não sei se para pular, mas para resistir, manifestar-se com alegria, vai. Num momento em que o país está em cólera, o samba da Mangueira começa com a frase “Brasil, meu nego deixa eu te contar”. Existe um pensamento de acalanto, o enredo é uma espécie de farol para possíveis dias de escuridão. Ano passado, o carnaval de rua do Rio mostrou que essa efervescência não precisa do apoio do prefeito para acontecer, inclusive a falta de apoio serve de combustível para a criatividade do povo. O carnaval é resistência. Sempre vai ter carnaval, queira ou não queira. (Vieira, 2018)

A afirmação de que o país está em cólera exemplifica aquilo que Gallego (2018), ao organizar um livro sobre as novas direitas no Brasil, chamou de “o ódio como política” referindo-se às estratégias adotadas pela direita para se reerguer após o longo período de governo à esquerda do espectro político, a chamada “onda rosa”⁷² na América Latina, que culmina na popularização de Bolsonaro durante o processo eleitoral de 2018 e sua ascensão ao poder. Segundo Miguel (2018), essas estratégias não surgiram nas eleições de 2018, como ficou parecendo diante da perplexidade dos campos progressistas do Brasil frente à popularidade adquirida por Bolsonaro. Elas já se faziam presentes na política brasileira em alguns partidos de direita, mas reemergiram nas mãos de uma direita radicalizada que uniu diversos grupos sob a égide de um inimigo comum, o Estado, que, naquele momento, era representado pelo PT. Tal como ele, Zucatto (2019) também irá mapear na reação à era PT uma ascensão da extrema direita à presidência do Brasil, articulada pelas direitas durante os anos de governo daquele partido. Para ambos os autores, enquanto as direitas ocupavam o local de oposição ao governo, seus atores políticos mantiveram a capacidade de intervir no cenário político adotando algumas estratégias para contrapor a hegemonia da esquerda no poder: como o controle de meio de comunicação de massa, especialmente por fundamentalistas religiosos; formação de atores coletivos para influenciar a formação de

⁷² Termo cunhado por Frank Lehrer, correspondente do *New York Times* em Montevideu, corresponde à virada político-econômica ocorrida na América Latina a partir dos anos 2000, que marca a rejeição, por parte dos eleitores, às políticas neoliberais e suas consequências, elegendo partidos à esquerda do espectro político que divergiam, ou mesmo antagonizavam, com a predominância neoliberal da década de 1990 (Oliveira, A., 2020).

preferências sobre pautas morais, de identidade e economia, como é o caso do Movimento Brasil Livre (MBL); privilegiar temas como o combate à corrupção e a falta de segurança pública, atribuídos somente ao partido de esquerda.

Foi o fortalecimento da direita extremada que, por meio desses diferentes mecanismos, contribuiu para redefinir os termos do debate público no Brasil, conforme Miguel (2018). Para o autor, o que antes pautava o discurso político, ainda que de fachada, na noção de democracia, no respeito aos direitos humanos e no combate às desigualdades sociais, passa a valer-se da desmobilização da noção da solidariedade social e da necessidade de construir um país mais justo, acentuando o ódio aos grupos sociais atendidos pelos programas de inclusão do governo e a todos os movimentos sociais relacionados a eles. O desfile retrata exatamente esses grupos rechaçados pelo discurso político das direitas, e talvez daí venha a convicção dos compositores e do carnavalesco em contribuir para o debate público em relação à política, como exemplificado nas falas acima. E a figura de Marielle passará a ter uma dupla função narrativa no desfile: fazer um apelo a esse momento político de extremismo e exaltar a representatividade desses grupos, como deixa claro o carnavalesco:

Eu sou carnavalesco de uma comunidade pobre e majoritariamente negra. Tenho que apresentar algo com representatividade. Uma comunidade pobre e negra como a da Mangueira tem que reconhecer o orgulho por personagens populares. Eles não são mostrados pela história oficial, vamos dizer assim, que constrói a narrativa, o discurso dos vencedores. Aí, a minha comunidade está do lado dos vencidos. São herdeiros da derrota dos índios, dos negros. Mas é importante dizer que essa gente lutou, que resistiu. Temos que falar para as crianças da Mangueira sobre a importância da representatividade, para que elas possam construir seus próprios ídolos. Para que possam dizer que negros, pobres e favelados, moradores de comunidades podem e devem ser sinônimo de patriotismo. [...] Marielle é uma personalidade importante. Mostra aonde o povo da favela pode chegar. Marielle era uma representante da favela, nascida e criada na Maré, camelô até os 18 anos de idade. O povo da favela pode ir para a universidade, pode fazer mestrado, pode se eleger vereador. Existem heróis que não estão nos livros. A história oficial nos colocou na condição de “ninados”. (Vieira, 2018)

Ao falar sobre a representatividade da própria comunidade da Mangueira retratada no enredo, o carnavalesco destaca a abertura social – ainda que restrita e sempre negociada no campo cultural – que as escolas de samba possuem, ao menos desde a década de 1950, segundo Jesus (2020), para se tratar de temáticas que envolvam a população majoritariamente negra que as compõe. Entretanto, personificar essa comunidade em torno da figura de Marielle aproxima as discussões propostas no enredo em relação à história ao debate político em torno do processo eleitoral. São os

compositores do samba-enredo que fazem esse movimento. A respeito disso, Domenico (2018) explica ao site *Carnavalesco* como surgiu a ideia de inseri-la na letra:

A grande questão é que não é a Marielle. São todas as mulheres que lutam e são caladas. Ela foi uma mulher que lutava pelas comunidades e teve a vida tirada de uma forma brutal. **A história não é só o passado, ela se faz no presente. Não fomos oportunistas, fomos oportunas.** Ela era uma mulher negra, que foi calada pelo sistema. (Domenico, 2018, grifo nosso)

Compreender que a história também se faz no presente permitiu aos compositores verem semelhança entre o ocorrido à vereadora e a tantas outras mulheres que também foram silenciadas em suas lutas ao longo do tempo, fazendo jus à ideia do passado/ancestralidade como força motriz do tempo, como uma presença que espreita o presente em que vivenciamos – como teorizada por Benjamin (2016), Taylor (2020), Krenak (2019) e Anjos (2006). É o evocar da história e da mulher negra como representantes das “minorias”, ambas violentadas durante o processo eleitoral nas falas repetidas do candidato da extrema direita⁷³, que centra o desfile no debate. Porém, é a projeção midiática que o singulariza como um acontecimento que influenciará de forma considerável – mas não absoluta e nem manipulativa – a recepção do público e seus vestígios temporais posteriores (Dosse, 2013). As mídias digitais – tanto as especializadas no carnaval, como as não especializadas – ao escolherem dar ênfase à inclusão do nome de Marielle no desfile em detrimento de outros elementos, configuram-no a partir do contexto já vivenciado na sociedade brasileira em relação às eleições e ao acirramento do ódio às políticas de inclusão e ascensão sociais. Como o desfile é sempre uma construção permeada por algumas etapas, os meios de comunicação vão lhe atribuir um sentido que facilitará a compreensão desse processo como uma forma de manifesto contra a candidatura de Bolsonaro e, posteriormente, a sua eleição.

Dessa forma, além de disseminar a associação do desfile com uma homenagem à vereadora Marielle, diversas notícias passam a enfatizar ou realizar questões mais explícitas em relação ao processo eleitoral e à eleição de Bolsonaro. Em entrevista ao

⁷³ Alguns de seus posicionamentos podem ser verificados nas seguintes reportagens: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/10/24/bolsonaro-diz-ser-contras-cotas-e-que-politica-de-combate-ao-preconceito-e-coitadismo.ghtml> ; <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2018-08/pgr-diz-que-bolsonaro-incita-odio-defesa-evoca-liberdade-de-expressao> ; <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>

compositor Domênico, divulgada pelo portal de notícias *UOL*, Romulo Tesi faz os seguintes questionamentos:

Se o resultado das urnas confirmarem as pesquisas eleitorais, o Brasil terá um presidente da extrema-direita. Isso em um país em que o debate político perdeu espaço para um acirramento da rivalidade mais pueril e violenta, principalmente pelo lado dos apoiadores de Jair Bolsonaro. Imaginando esse cenário para os próximos meses, como você imagina que o samba da Mangueira vai atravessar o pré-Carnaval?

Então você acha que a Mangueira pode sofrer uma pressão de um eventual governo Bolsonaro para mexer na letra do samba, para censurar?

Um cenário político possível no Rio de Janeiro é de, além de um prefeito ligado à Igreja Universal, notoriamente pouco ou nada simpático às escolas, ter um governador de perfil mais conservador, o Wilson Witzel, e um presidente da extrema direita. O que você acha que vai ser do Carnaval com o Rio sob esses três níveis de poder? (Domênico, 2018)

Domenico, em suas respostas, mostra-se preocupado com a possibilidade da eleição da extrema direita, tanto por ser compositor de sambas, como por ser uma liderança sindical nos Correios. Ele chega a mencionar que teme por sua vida e de sua família, além de ter a certeza de haver censura e perseguição aos sambistas. Ao mesmo tempo, ele afirma que o povo do samba também será resistência.

Em outra entrevista, realizada com o carnavalesco Leandro Vieira por *O Globo*, Marina Fortuna faz os seguintes questionamentos:

Qual a importância de homenagear Marielle e falar sobre os “anos de chumbo” (citados no samba), num momento em que tem gente negando a ditadura militar?

Depois de criticar Crivella, a Mangueira faz do enredo uma aula de história. Carnaval é política para você?

Acha que vai ter clima para pular carnaval pós-eleições? (Fortuna, 2018)

Leandro responde aos questionamentos de forma menos preocupada que o compositor do samba, explicando que, por ser arte, o carnaval também é político. Ele acredita que é o desprezo pelo conteúdo histórico que faz os brasileiros distorcerem a noção sobre o regime militar. E, da mesma forma que Domenico, ele ressalta o caráter de resistência do carnaval. Anderson Baltar, em entrevista divulgada pelo *UOL*, faz os seguintes questionamentos ao carnavalesco:

Você e a Mangueira continuam na trilha de enredos politizados, mas o Brasil de hoje não é mais o mesmo do que do ano passado. Como você se sente como artista?

A nova conjuntura política te preocupa?

A pouco mais de um mês para o Carnaval, o samba já mexe com a cidade. Você consegue avaliar que o desfile pode vir a ser um momento de desabafo para muita gente? (Baltar, 2019)

Citando que o pensamento conservador já vinha crescendo desde o golpe de 2016, Leandro explica que seu trabalho como artista é reverberar as questões sociais latentes e que o que ele faz é apartidário, por isso a conjuntura política não o preocupa. Apesar de toda criticidade, ele se mostra despreocupado em relação ao desfile se tornar um desabafo.

Em entrevista realizada pela *Folha de São Paulo* (2019), o carnavalesco é questionado por Ana Luiza Albuquerque se “o enredo representa uma resistência ao presidente Jair Bolsonaro (PSL)”, para a qual ele responde que a Mangueira segue realizando um carnaval anticonservador, justamente por ser uma instituição popular (Vieira, 2019). Nesse tom de questionamentos sobre a relação do enredo com a política do país, outras reportagens seguem sem realizar entrevistas, mas com determinadas afirmações, como a divulgada pelo *UOL*, em outubro de 2018:

Não bastasse o enredo sobre os personagens esquecidos na história do país, a Velha Manga levará para a Marquês de Sapucaí em 2019 um samba que não deixa pedra sobre pedra e que ainda destaca a vítima mais notável do negror desses tempos: a vereadora Marielle Franco, assassinada em março deste ano. O “samba da Marielle”, como também é conhecida a obra assinada por Deivid Domênico e parceiros, vai além da sinopse escrita pelo criativo e inquieto carnavalesco Leandro Vieira. A letra coloca a ex-vereadora do PSOL ao lado da negra Luiza Mahin, num trecho que sintetiza o tema do desfile e o clamor ativista da bandeira feminista: “Brasil chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês”. **Dado o momento político brasileiro, seja qual for o presidente eleito dia 28, o “samba da Marielle” tem tudo para virar hino já no pré-Carnaval, causando um óbvio desconforto nos setores mais conservadores da sociedade.** (Tesi, 2018, grifo nosso)

Esse desconforto, relatado na entrevista, é recorrente nas notícias sobre carnaval publicadas em 2019, já com Bolsonaro à frente da presidência, quando os jornais irão destacar diversas manifestações políticas que ocorreram nas mais diversificadas festas carnavalescas no espaço público brasileiro, incluindo o desfile, e se estenderam ao ambiente virtual, virando notícia no Brasil e no mundo.

Em análise sobre a repercussão do carnaval de 2019, Carvalho (2019) demonstra que tanto no ambiente presencial como no virtual uma quantidade enorme de público participou ativamente da festa, superando os números do ano anterior. Somente no ambiente virtual, cerca de 1,07 milhão de publicações fizeram menção direta ao carnaval e cerca de 790 mil usuários foram responsáveis por alcançar 1,4 bilhões de

contas, conforme a autora. Nesse cenário, o desfile da Mangueira também foi pautado nas redes de forma contínua, do dia do espetáculo até a sua apuração, citando principalmente a homenagem à vereadora Marielle. Além do desfile, o segundo assunto mais comentado nas redes foi a política, principalmente em âmbito federal, devido à atuação do presidente da república em relação ao carnaval (Carvalho, 2019).

De forma parecida, Ramos (2019) analisou a “batalha das hashtags” nas redes sociais durante o feriado de carnaval e constatou que a questão política tomou conta dos *trending topics* do Twitter, principal rede social utilizada pelos internautas naquele momento. A oposição ao governo foi o principal tema, sendo sempre seguido de algum conteúdo de apoio explícito ao governo, demonstrando a polaridade política naquele momento. Conforme o autor, as principais hashtags foram *#EiBolsonaroVaiTomarNoCu* e *#BolsonaroTMJ*, que apontam para um comportamento político mais polarizado, cuja disputa naquele momento revelava conteúdos de desaprovação ao governo que se baseavam “em algum enquadramento político mesclado com elementos culturais e populares, rapidamente combatidos com conteúdos de apoio ao presidente e seus pares, viralizados por humanos, robôs, ou ainda, por ciborgues, humanos auxiliados por robôs” (Ramos, 2019). Também foi possível identificar hashtags relacionadas a disputas ideológicas como *#CorNaoTemGenero* e *#rosaeazul* ou *#EscolaLivre*, fazendo menção às discussões de gênero e do projeto Escola Sem Partido, pautas do próprio governo Bolsonaro e da direita no país. Ou seja, o meio digital foi utilizado durante o carnaval – mas não somente – como um espaço de debate público no qual diferentes sujeitos – ativistas políticos, pessoas comuns, instituições, celebridades, influenciadores etc. – buscaram mobilizar os internautas para direções políticas bem específicas (Ramos, 2019).

Em notícia publicada no dia 06 de março de 2019, na *Carta Capital* (2019), o jornal vai defender o carnaval como uma festa que dialoga com os dilemas políticos e sociais do país, satirizando autoridades, denunciando censuras e expondo a crise econômica do país por meio de alguns acontecimentos emblemáticos para a festa no Brasil. O texto termina com a citação de uma charge do caricaturista J. Carlos, em uma publicação de 1928 que criticava a sugestão do Conselho Municipal do Rio de Janeiro para extinguir o carnaval da cidade, a qual, segundo o jornal, sintetiza a potência do nosso carnaval: “Acabar com o Carnaval? Cuidado, conselheiros... Por muito menos já fizeram a Revolução Francesa” (Carta Capital, 2019). A citação utilizada fazia clara referência ao ocorrido no dia anterior (05/03), quando o presidente realizou uma

publicação no Twitter com conteúdo pornográfico, fazendo alusão ao carnaval: “Não me sinto confortável em mostrar, mas temos que expor a verdade para a população ter conhecimento e sempre tomar suas prioridades. É isto que tem virado muitos blocos de rua no carnaval brasileiro” (Bolsonaro, 2019).

A fala do presidente causou uma avalanche de críticas nacionais e internacionais sobre sua postura, completando a onda de manifestações que já vinham sendo realizadas desde janeiro, em diferentes locais do país no âmbito da festa. Sites de notícias como *VEJA*, *EL País*, *Folha de São Paulo*, *Carta Capital*, *UOL*, entre outros do país, publicaram críticas à postura do presidente sobre o ocorrido. E em jornais internacionais, replicados pelo portal de conteúdo *Ombrelo* e pela *Rádio Francesa de Informações*, como o americano *The New York Times*, por exemplo, a ênfase foi dada à proposta do presidente em criticar o carnaval, visto por ele como uma festa pagã. Já os jornais britânicos *Daily Mail* e *The Independent* chamaram a atenção para os protestos e zombarias realizados contra o presidente durante o carnaval e a resposta rápida dos usuários do Twitter contra a postagem. *Liberation* e *Le Figaro*, jornais franceses, também destacaram o clima tenso do carnaval no Brasil em relação às manifestações políticas, noticiando especialmente o desfile da Mangueira como o principal propulsor das críticas ao presidente.

Sobre as diferentes formas de manifestação contra o governo, o periódico online *El País* publicou uma notícia em 05 de março de 2019 em que descreve diferentes sátiras realizadas ao longo da festa. Segundo o jornal, no Rio de Janeiro, as principais fantasias em cordões, blocos e batucadas foram de cheques-laranja “em referência às transações suspeitas de Fabrício Queiroz, ex-assessor de Flávio Bolsonaro”; Jesus na goiabeira e meninas vestindo azul e meninos, rosa, “em sátiras a Damares Alves, ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos”; e Sérgio Moro, ministro da Justiça, sendo criticado por seu posicionamento contraditório. Em Olinda (PE), o boneco de Bolsonaro foi hostilizado. E em vários locais do país, ouviram-se gritos de ordem rechaçando o presidente, e fantasias que faziam referência às principais *fake news* espalhadas durante as eleições de 2018: a Ursal, os kits gays e as mamadeiras de piroca, além do fantasma do comunismo em alusão ao retorno da retórica da Guerra Fria sobre o comunismo. Por fim, também destaca a atuação da escola de samba Mangueira em relação às críticas realizadas por ela em seu desfile.

Essa carnavalização da política e das contradições vivenciadas na sociedade brasileira, durante o carnaval, tornam possível imaginar/vivenciar uma outra realidade

acerca do extremismo vivenciado de forma mais intensa com a recente eleição. Uma espécie de “segunda vida”, conforme denominou Bakhtin (1987), em que aqueles e aquelas que, durante o processo eleitoral, foram tomados pelo medo e a angústia, agora podem falar abertamente contra um presidente de extrema-direita. O jornalista Romulo Tesi (2018) já havia antecipado, em reportagem realizada ao site *UOL*, que o “samba da Marielle” causaria desconforto aos setores conservadores da cidade, pois já havia ganhado “os corações e as mentes” fora da bolha do carnaval das escolas de samba com uma letra engajada que conclama “Na luta é que a gente se encontra”. Ao ganhar o título do carnaval de 2019, o carnavalesco Leandro Vieira reafirma a singularização desse acontecimento político-carnavalesco, enfatizando que o desfile:

É um recado político para o país todo, que tem que entender que isso aqui é importante. É um recado político também para o presidente mostrar que o carnaval é isso aqui. O carnaval é a festa do povo. O carnaval é cultura popular. O carnaval não é o que ele acha que é [se referindo à postagem do vídeo pornográfico, realizada pelo presidente]. O carnaval é isso. E ele deveria mostrar para o mundo o carnaval da Mangueira. O carnaval da arte, o carnaval da luta, o carnaval do povo, o carnaval da cultura popular (Vieira, 2019, comentário nosso)

Talvez em outro momento, fora do contexto do carnaval, o carnavalesco não pudesse mandar um recado tão explícito assim, se não fosse o entendimento da festa ser um momento de possibilidades, bem como a sua construção, nacional e internacional, como um sinônimo da brasilidade, tão bem explicitada por Ferreira (2004) em seus estudos. Além disso, a fala do carnavalesco, autorizada pelos componentes da escola, possui a legitimidade para se pronunciar em nome dela, pois ele incorpora o regime de existência próprio da escola e assume a responsabilidade pela comunidade que representa. Esse regime de existência, como já discutido no capítulo anterior, advém da cultura dos terreiros e das religiões de matriz africana, cuja principal característica é sua capacidade integrativa de conectar as diferenças, conforme demonstra Anjos (2006) em seu estudo sobre a cosmopolítica afro-brasileira. Nele, a pluralidade de sujeitos que compõem a escola de samba – de distintas raças, classes, gêneros, religiões etc. – subsistem na singularidade da instituição sem se sobreporem, numa constante sempre aberta às possibilidades – de negociações, atuações etc.

Por isso, ao falar a partir desse regime de existência, o carnavalesco não fala somente por si, mas pela multiplicidade de sujeitos que representa. E dá o recado: tal como no desfile, quando negros e indígenas lutam contra figuras “importantes” da

História do Brasil, recusando-se a ter suas histórias (novamente) subjugadas, nunca mais os sujeitos subalternizados pela lógica colonial serão ausentados pelo tempo “homogêneo e vazio”!

3.2 “O ESCOLA SEM PARTIDO QUER NINAR GENTE GRANDE”

O enredo de 2019 surge da discussão do aspecto da Escola Sem Partido. Quais os interesses de se produzir uma sociedade sem senso crítico, que não pensa, que não questiona a história? Pra mim é negar a representatividade e negar com uma população ninada. A partir daí passei a buscar a construção de uma narrativa da história crítica do Brasil, com um viés de representatividade popular. A Mangueira é formada por descendentes dessas minorias. O enredo é para ‘acordar’ gente grande. (Vieira, 2019)

A partir de janeiro de 2019, o carnavalesco Leandro Vieira começa a afirmar, tal como o trecho acima, que o enredo para o desfile foi pensado a partir do Projeto Escola sem Partido. Há pelo menos oito notícias, realizadas entre janeiro e março, que citam diretamente o surgimento do enredo em contraposição a esse projeto de lei, e 18 que citam o anticonservadorismo como mote do enredo. Dessa forma, junto com a presença da vereadora Marielle Franco, as principais agendas políticas mobilizadas pelo candidato da extrema direita à eleição de 2018 também serão mobilizadas pela mídia para incluir o desfile no debate público.

O movimento Escola sem Partido (ESP) foi fundado em 2004 por Miguel Nagib, com o objetivo de combater o que ele denomina de “doutrinação ideológica” nas escolas, ou seja, as supostas práticas de induzir os estudantes a aderirem às concepções políticas e normativas de seus educadores, cometidas no exercício da função de ensinar. Nesse escopo de doutrinação, entram as discussões sobre temas que se opõem aos valores conservadores-cristãos e que apresentam críticas sobre a estrutura social, caracterizando-se por denúncias das desigualdades em suas diferentes manifestações – classe, raça, gênero etc. (Resende, 2022; Penna, 2017, 2018). Para o ESP, “os sistemas escolares nacionais foram cooptados por forças à esquerda no espectro político e os professores, militantes disfarçados, doutrina os alunos com concepções de mundo que destoam da tradicional/cristã/capitalista” (Rezende, 2021, p. 217). É a partir de 2014 que o movimento se impulsiona por meio de uma série de projetos de lei (PL), os quais, replicando suas ideias, começam a ser propostos nas diversas casas legislativas – municipais, estaduais e federais. Porém, conforme os autores Penna, Aquino e Moura (2024) apontam, ao longo do tempo, as ideias desse grupo se difundiram de tal forma

que se tornaram independentes dele, passando a ser adotadas como estratégia política por diferentes indivíduos e grupos que têm como agenda comum o conservadorismo.

Durante o processo eleitoral de 2018, o combate contra a “ideologia de gênero”, à doutrinação e à sexualização precoce torna-se parte da campanha e do plano de governo do então candidato Bolsonaro. Mobilizando o pânico moral por meio de divulgações falsas sobre um suposto “kit gay”⁷⁴, o presidenciável usava como solução para a doutrinação e a “ideologia de gênero” o ESP e suas proposições (Rezende, 2021). O reforço na propagação da existência de uma “ideologia de gênero” que rondava a sociedade brasileira era acompanhado da ideia de que sua prática e disseminação levariam “à destruição da ordem natural dos sexos, à promiscuidade, homossexualidade, comunismo e o fim da civilização ocidental” (Rezende, 2021, p. 223). Ou seja, o termo conseguia abarcar os três principais eixos que compõem a extrema-direita brasileira, segundo Miguel (2018): o libertarianismo – com a ideia de igualdade como ameaça à liberdade; o fundamentalismo religioso – com ênfase na agenda moral; e a reciclagem do antigo anticomunismo – com a ideia de “marxismo cultural” que visa destruir a família e a sexualidade tradicional, derrubando o capitalismo e a “civilização ocidental”.

Nessa chave interpretativa, combater a “ideologia de gênero” significa manter vivo o capitalismo e a “civilização ocidental”, entendida aqui como o conjunto de práticas colonialistas, ainda mantida em nossa sociedade, cujo princípio se assenta na ideologia do progresso que, conforme Leite (2021), localiza a Europa como centro da superioridade ética, técnica e espiritual dentro de uma história universal, forjando a ideia de perfectibilidade humana inerente aos avanços técnico-científicos. Manter vivo esses preceitos significam manter as desigualdades sociais vigentes, fundadas não só na base econômica, mas também na cultural, racial, de gênero e sexual, ou seja, a reprodução/reencenação das ideias de subjetividade e raça forjadas pelos europeus que colocam o “eu” europeu em lugar de oposição ao “não eu” de outros povos (Taylor, 2020). Essa oposição eu/não-eu, facilmente transformável em pânico moral, é utilizada

⁷⁴ Forma pejorativa como ficou taxado pela extrema direita a iniciativa Escola sem Homofobia, proposto durante o governo da presidenta Dilma Rousseff. Proposta para compor o Programa Brasil sem Homofobia do governo federal brasileiro, em 2011, o projeto constituía-se um material didático baseado em um conjunto de diretrizes criadas pelo Ministério da Educação do Brasil (MEC), elaborado pelo Ministério dos Direitos Humanos em parceria com entidades não governamentais e apoiado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e que visava promover a cidadania e os direitos humanos da comunidade LGBT. Dentre as atividades do programa, estava a elaboração de materiais para o combate à homofobia nas escolas, como vídeos, cartilhas e sugestões de sequências didáticas para professores.

pela extrema direita em sua agenda política, num discurso simplório e dualista sobre as complexidades da existência humana. Podemos dizer, então, que o movimento ESP se torna um meio para difusão desse pânico, já que ele ataca a escola, principal instituição educacional para crianças e adolescentes, além da família, e, ao mesmo tempo, por meio da difusão de seu discurso de ódio à escola e aos professores, contribuindo para perpetuar o ódio aos grupos subalternizados em nossa sociedade.

Ao se referir ao ESP em suas falas sobre o enredo e desfile, o carnavalesco aciona de forma recorrente pelo menos três aspectos relacionados ao que já mencionamos anteriormente: o ataque às escolas e aos professores; seu caráter conservador; e seu caráter negacionista e revisionista em relação à ciência histórica. Em relação a estes últimos, Zarotti (2023), em seus apontamentos teóricos, define o negacionismo como um fenômeno que nega os conhecimentos cientificamente legitimados em diversas áreas, como a eficácia das vacinas, o formato da Terra etc.; já o revisionismo pode ser compreendido em duas vertentes: uma historiográfica, que diz respeito à revisão realizada a partir da ética e do método científico acerca de alguma temática, e uma ideológica, cuja revisão dispensa a ética e o método científico e serve para comprovar uma posição sobre o passado com valor moral, valorativo ou ideológico, sempre ocultado por parte do interlocutor. É dessa última que tanto o movimento ESP quanto a extrema direita se utilizam para alimentar seus discursos de ódio.

Leandro Vieira tem muito claro em seu posicionamento político que a ameaça ultraconservadora que avança em nossa sociedade a partir do processo eleitoral pode tornar-se um perigo para o leve progressismo social que havíamos alcançado até o momento e para a comunidade que ele representa naquele carnaval. Por isso, escolhe falar contra o movimento ESP e afirma que o enredo surgiu por causa do projeto – nesse caso o da Lei que é proposto pela primeira vez, justamente, no Rio de Janeiro. Para ele, “esclarecer o cidadão e permitir o pensamento crítico é algo sem partido” e deve ser realizado na escola fundamental, e não impedido (Vieira, 2019). Em sua ideia, com o enredo, a escola de samba possibilitaria uma reflexão acerca de uma narrativa que o ESP quer impedir que seja ensinada nas escolas, ou seja, aquela que permite que o povo desenvolva o pensamento crítico e consiga compreender que também é ator da história (Vieira, 2019). Em reportagem publicada pela *Folha de São Paulo*, em 07 de fevereiro de 2019, o carnavalesco também menciona que é pertinente neste momento político do Brasil propor, por meio do desfile, “um pensamento, uma avaliação crítica da história

do Brasil a partir do momento em que correntes conservadoras que hoje ocupam o poder tentam diminuir esse aspecto crítico da escola e da figura do professor" (Vieira, 2019).

De acordo com Penna (2018), é prerrogativa do movimento e do projeto ESP ser antidemocrático e reacionário, pois ele busca induzir as pessoas a acreditarem que a escolarização – o processo de ensino-aprendizagem na escola – não está aberta ao debate público, ou seja, ele reduz o professor à função de um burocrata que deveria transmitir aos estudantes os conteúdos aprovados pelas autoridades competentes. Nesse sentido, o movimento caracteriza-se pela “oposição a mudanças sociais e a tentativa de reestabelecimento de situações ultrapassadas” que nega o caráter político da organização da coexistência humana e o caráter democrático para essa organização das diferenças (Penna, 2018, p. 570). É na escola que as crianças passam a conhecer o mundo para além das suas concepções familiares e inserem-se nos sistemas político-culturais da sociedade de forma mais ampla. Como a escola não é uma instituição isolada do meio social, ao longo dos últimos 20 anos ela vem acompanhando os pequenos avanços progressistas implantados pelas políticas públicas dos governos à esquerda do espectro político. Assim, projetos de defesa de direitos de sujeitos subalternizados, como o reconhecimento dos nomes sociais de crianças e adolescentes trans, a implantação da História da África e cultura afro-brasileira e indígena, os direitos humanos e o combate à exploração e ao abuso sexual, passam a ser temas recorrentes nas escolas, o que constitui uma ameaça a grupos conservadores que ainda atribuem à família o direito de vida e morte sobre crianças e adolescentes, não reconhecendo-os como sujeitos de direito.

Todo esse discurso reacionário e antidemocrático, amplificado em nossa sociedade atual, infla o pânico moral por meio da contraposição nós/outros, na qual o outro é sempre o inimigo que se deve combater com ódio. Insisto aqui que o tempo “homogêneo e vazio”, existente ainda em nossa sociedade, também contribui para a disseminação desse discurso, uma vez que ele é fundado na ideologia do progresso que carrega consigo a lógica colonial da negação do outro e da evolução da perfectibilidade humana. Por isso, na esfera pública, o desfile foi tão rebatido por grupos conservadores e pela extrema direita. Ao retratar personagens populares na história do Brasil em contraponto aos personagens mais utilizados no romance nacional hegemônico, a escola de samba se posiciona contrária ao (re)apagamento de sua própria comunidade ante a esse discurso reacionário e antidemocrático imposto pela extrema direita. Ao mesmo

tempo, propõe um diálogo mais democrático em torno das diferenças existentes em nossa sociedade a partir do regime de existência próprio a ela.

Dessa forma, Leandro (2019, p. 1) afirma que o Escola Sem Partido é um projeto que “quer ninar gente grande” por meio de uma lógica elitista que nega a representatividade do povo e que não permite o pensamento crítico, inclusive em relação às narrativas históricas. Essa perspectiva crítica que ele menciona, passa a existir no ensino de história escolar, a partir de meados da década de 1980, impulsionada pelo fim da Ditadura Militar no Brasil e pela atuação de movimentos sociais de sujeitos subalternizados – negros, indígenas, LGBTQIA+, mulheres, deficientes etc. – que buscam inserir suas histórias no campo da educação formal (Schmidt, 2012; Pinha, 2016; Moura, 2016). Moura (2016), porém, nos demonstra que, mesmo avançando no seio das políticas públicas, especialmente no campo da legislação educacional, a produção de materiais didáticos sobre o ensino de história e sua aplicação não têm acompanhado esses avanços. Para a autora, é justamente o debate público, permeado por diferentes grupos sociais, e o movimento realizado pelo ESP que têm impedido a incorporação dessas temáticas em sala de aula, especialmente no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade, pois a inclusão e o reconhecimento de diferentes atores sociais, tanto no ambiente escolar, como no currículo, causam um incômodo aos grupos conservadores.

É contra esse ensino crítico, também mencionado pelo carnavalesco, que o movimento ESP age. Para eles, a História ensinada ainda deve ser aquela que reflete grandes feitos realizados por homens ilustres da elite, muitas vezes ligados aos setores militares e ao Estado brasileiro. Por isso, o desfile, singularizado pela mídia, soou como uma afronta ao recém-eleito governo extremista, pois, como noticiou Tesi (2018, p. 1), “na revisão histórica da Mangueira, saem Pedro Álvares Cabral e Princesa Isabel, entram o índio tupinambá Cunhambebe, que lutou contra (e devorou) portugueses, e o jangadeiro Chico da Matilde, este responsável pela abolição da escravidão no Ceará antes da Lei Áurea”. Importante salientar que a proposta do desfile realiza um revisionismo histórico pautado nos conhecimentos científicos já consolidados, conforme é possível observar na bibliografia utilizada pelo carnavalesco, presente no Livro Abre-Alas, e de acordo com as afirmações dadas em diferentes entrevistas, sobre o embasamento teórico para o desfile ser retirado de artigos, livros, teses e conversas com professores universitários (Vieira, 2019). Diferente da proposta revisionista ideológica dos grupos conservadores brasileiros, incluindo o ESP, o desfile realiza uma revisão

histórica que retoma acontecimentos do passado, tornando presente os sujeitos – e as forças do passado que eles carregam – que ainda lutam na sociedade atual por mudanças político-sociais contra o racismo e colonialidade de seus corpos/saberes/vivências.

O próprio Simas (2019), historiador e professor de história, reconhecido no meio do carnaval e consultado por Leandro para construir o enredo, vai ressaltar que:

o enredo da Mangueira é um contraponto ao projeto obscurantista do “escola sem partido”.

O enredo em nenhum momento diz que esses personagens estão fora das salas de aula. Pelo contrário. Eles estão nas salas de aula sim, levados por professoras e professores de História do ensino público e privado comprometidos com visões plurais que questionem protagonismos viciados no ensino da História e coloquem o povo brasileiro como sujeito, e não objeto, da sua história (Simas, 2019, p. 1)

Ao salientar que o enredo é um contraponto ao ESP, ele reforça o caráter político do enredo contra a tentativa de “devolver” esses outros sujeitos às ausências impostas pelo “tempo homogêneo e vazio” mobilizado pela extrema direita. Ao mesmo tempo, demonstra que a história narrada pelo desfile já é ensinada nas salas de aula, reforçando a fala do carnavalesco quando ele menciona que não estava “inventando uma história”, mas utilizando um acúmulo de material já existente para confeccionar o enredo (Vieira, 2019, p. 1)

Diferente do revisionismo promovido pela Mangueira, o revisionismo ideológico promovido pelos movimentos da extrema direita segue aquilo que Nicolazzi (2021) chamou de mitologia nacional, ao estudar as produções da empresa Brasil Paralelo, que ganharam impulso a partir da intensificação do extremismo no país. Nessa mitologia – reconhecida como um sistema de crença coerente e completo e não como algo irracional – o passado é carregado de glórias e acontecimentos realizados por indivíduos excepcionais, sem conflitos ou contradições, que não se torna presente porque, supostamente, foi impedido pelas forças de esquerda que tomaram o país. O autor utiliza a ideia de constelação mitológica para descrever a forma como essa mitologia é mobilizada pela extrema direita para alcançar objetivos políticos, ou seja, cria-se a ideia de uma conspiração marxista que domina o campo da cultura, apresenta-se um salvador – que no caso do contexto político aqui abordado, será Bolsonaro –, elege-se uma idade de ouro para se espelhar, como a Monarquia ou a Ditadura Militar, quando, supostamente, não havia dissensos sociais e políticos, e, por fim, a família – aos moldes cristãos – como a unidade que fundamenta a pátria – como uma categoria abstrata que

manifesta a vontade de um povo, também abstrato. Além disso, acrescento aqui a utilização do “tempo homogêneo e vazio” como propulsor dessa mitologia, uma vez que, tal como ele, ela se utiliza de uma rede mecânica de causalidade para organizar os fatos no tempo, ou seja, “o presente pode ser explicado por meio de uma concatenação de fatos organizados no processo conspiratório”, a causa do que vivenciamos hoje seria “a dominação marxista na cultura ocorrida após a ditadura e no contexto pós-Guerra Fria” (Nicolazzi, 2021, p. 11).

Nessa chave interpretativa, o desfile representaria a confirmação dessa conspiração, já que ele se contrapõe drasticamente a essa mitologia nacional forjada pela extrema direita. Nele, além de o passado ser carregado de lutas inglórias e acontecimentos realizados por indivíduos populares, cheios de conflitos e contradições, os principais indivíduos excepcionais da mitologia nacional aparecem satirizados, desconstruindo a ideia de uma nação gloriosa, como bem exemplifica o trecho do samba:

Brasil, o teu nome é Dandara
E a tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati (Mangueira, 2019)

Aqui, a princesa Isabel é substituída pelo Dragão do Mar no protagonismo da abolição da escravidão, demonstrando que não foi somente a assinatura da Lei Áurea, em 1888, a responsável por abolir a escravidão no país, mas toda uma rede complexa de acontecimentos, incluindo a luta e resistência dos próprios povos escravizados, que culminaram em sua assinatura.

É justamente por seu caráter anticonservador, com uma visão mais crítica da história, que o desfile foi apropriado como um momento de reflexão histórica e política em meio ao cenário político dos anos de 2018 e 2019. Conforme Faria (2019, p. 1), o enredo teria sido saudado por multidões “exatamente por valorizar todo o potencial de criticidade e de libertação que pode ter o ensino livre e correto da história” em meio a um cenário político em que o presidente do país afirmava que era necessário combater a “doutrinação de esquerda” e gastar menos com a educação. Ao se opor abertamente ao movimento ESP e aos setores conservadores e ultraconservadores do país, a Mangueira ajuda a realizar uma reconstrução da história que traz consciência política não só aos seus integrantes, como também à população em geral, como menciona Leci Brandão, em entrevista concedida ao jornal *Brasil de Fato*, em 2019. A escola nos convida a

(re)pensar aspectos democráticos de nossa sociedade por meio de outras narrativas históricas, vivências e experiências temporais que nos permitem vislumbrar modos de (co)existência diferentes do que experimentamos atualmente no sistema capitalista neoliberal.

Ao mesmo tempo, desencadeia uma reação desses mesmos setores e movimentos que reagem abertamente no mundo virtual, especialmente nas redes sociais, por meio de comentários, vídeos e postagens que expõem essas características pontuadas anteriormente. Dentro do material analisado, encontramos apenas dois textos de opinião que apresentam uma escrita mais robusta em relação ao desfile, ambos já excluídos da internet atualmente. O primeiro deles é de Luiz Gustavo Chrispino⁷⁵, homem negro, formado em história, que se autointitula um nobre monarquista brasileiro, publicado no jornal internacional *Duna Press*, em 7 de março de 2019. No texto, ele realiza uma análise da letra do samba-enredo ao estilo negacionista e revisionista, marcado pela ideia de que o samba traria um racismo às avessas. O segundo texto, também de opinião, é de Angela Dutra de Menezes⁷⁶, mulher branca, romancista e jornalista, publicado no portal *Anna Ramalho*⁷⁷, com características muito semelhantes ao anterior e que focam na questão racial do enredo. Aqui vale pontuar, mesmo sem o devido aprofundamento, o quanto esses discursos, forjados à base do negacionismo e revisionismo ideológico, atingem sujeitos a partir das interseccionalidades – raça, gênero, classe – que os atravessam, operando em uma lógica complexa de atribuição de sentidos, regida pela violência da colonialidade capitalista/moderna/eurocentrada que perpetua relações de poder excludentes e desiguais.

Em ambas as análises, os autores utilizam exatamente o mesmo discurso em relação à história mobilizada no desfile, utilizando o “Samba do Criolo Doido”,

⁷⁵ Em sua rede pessoal, o autor se autodescreve como Historiador, Jornalista, Professor de História e Geografia, Escritor e defensor do Sistema Monarquista Parlamentarista de Governo. Trabalha como Jornalista dos jornais *Duna Press Jornal* e *Magazine*. Também é servidor público municipal da Secretaria Municipal de Educação de Niterói, trabalhando diretamente com Gestão Democrática e Programas Educacionais. É Articulador do Grupo de Apoio e Fortalecimento dos Conselhos Escolares - GAFCE - representando a cidade de Niterói, e conselheiro curador da Fundação Cultural Palmares.

⁷⁶ É uma romancista e jornalista brasileira, ela deixou o jornalismo, sua principal atividade até 1994, no O Globo, para dedicar-se à literatura.

⁷⁷ Anna Ramalho, foi jornalista por 44 anos. Trabalhou na extinta *Manchete*; passando na sequência pelas principais redações do Rio de Janeiro: foi editora da *Coluna Swann*, em *O Globo*, além de ter passado pelo *Jornal do Brasil* e *O DIA*. O site que leva o nome da cronista social está no ar desde o ano 2000, com informações das áreas de cultura, política e comportamento.

composto por Stanislaw Ponte Preta, em 1968, como uma analogia àquilo que a Mangueira faz em seu desfile. No samba, confeccionado como protesto em relação à imposição de utilização de temas históricos nos desfiles, o compositor brinca com fatos históricos, misturando-os em uma anti-cronologia que problematiza, por meio da sátira, o tempo presente vivenciado naquele contexto histórico. É por conta dessa mistura cômica de fatos históricos que os autores comparam o desfile com o samba, acreditando que ambos fazem confusões com a história do Brasil, sem saber o que estão dizendo. Para eles, os personagens negros mobilizados no desfile não são dignos de representarem nossa história, pois: Dandara seria uma mulher fictícia, cuja existência não foi totalmente comprovada; Zumbi dos Palmares seria um homem africano escravagista, “senhor da vida e da morte dos fugitivos que se refugiavam no quilombo” (Menezes, 2019); e Marielle não teria realizado feito grandioso o suficiente, além de ser “Mito Esquerdista, Favelada, Lésbica, Negra, Feminista [...]”, conforme Chrispino (2019). Além disso, ambos demarcaram bem a presença do racismo em suas falas: no caso de Chrispino (2019), o racismo reverso, ao afirmar que o racismo negro é absoluto quando o desfile nega o ato da Princesa Isabel de abolir a escravidão, por ela ser branca; e no de Menezes (2019) ao afirmar que há 12 mil anos, data escolhida como marco no enredo para datar a formação do Brasil, só existiam “tribos de caçadores-coletores sem identidade cultural”, e, ao atribuir aos Malês uma superioridade intelectual em relação aos outros povos trazidos ao Brasil, pelo fato de estes serem islâmicos e alfabetizados em árabe.

O marxismo cultural também é utilizado como argumento por ambos os autores para explicar o esquerdismo que impregna o samba-enredo e o desfile, quando esses fazem conexões entre fatos de períodos distintos da história, como a independência da Bahia e a Ditadura Militar. Chrispino (2019), por exemplo, afirma que a junção dos dois acontecimentos históricos seria “apenas mais uma alusão esquerdista contra o governo militar e que nada tem a ver com o movimento dos Caboclos baianos”, para “[...] fazer alusão ao Terrorista Guerrilheiro e comunista Marighella? Vemos como são podres essas mentes... e BURRAS, pois Marighella é MULATO, mistura de pai italiano e mãe Negra”. Percebe-se que a retórica apresentada é exatamente igual à mobilizada pelo ESP e pelos movimentos extremistas, como apresentado anteriormente, em que a exaltação a uma história “pura” e o pânico moral são mobilizados com o objetivo estritamente político.

Ao mesmo tempo que o desfile é inserido nas discussões políticas pertinentes ao processo eleitoral de 2018, com a ascensão da extrema-direita ao poder no Brasil, a discussão sobre memória e história promovidas pelo desfile insere no campo do debate público questões sobre tempo e temporalidade que contribuem para problematizar o “tempo homogêneo e vazio”, cujo sistema capitalista neoliberal insiste em manter, alimentando-se da ideologia do progresso para ressincronizar diferentes temporalidades e sujeitos sob um tempo universal e comum regido pelo mercado e pelas novidades tecnológicas (Kangussu, 1996; Turin, 2021). Nesse sentido, a ideologia do progresso é (re)atualizada pelos grupos e movimentos de extrema-direita, como o ESP, vendendo a possibilidade de um futuro promissor por meio do “retorno” ao passado nostálgico, harmônico e próspero. Por isso, a ascensão da extrema-direita no Brasil torna-se uma saída para consolidação do neoliberalismo em sua forma mais voraz, pois ambos convergem na proposta de ressincronização do tempo a partir da lógica do progresso e de sua inerente perfectibilidade humana: o primeiro ancorado em uma ideia de sociedade homogênea, cuja diferença deve ser combatida para garantir um presente/futuro harmônico (Nicolazzi, 2021; Turin, 2022); o segundo, ancorado na ideia de eficiência e excelência técnico-científica, cuja promoção e difusão em diferentes campos sociais garantiriam o desenvolvimento da sociedade no presente e no futuro; ambos calcados na ideia de uma natureza humana perfeita.

Nesse jogo de poderes político-sociais, em meio a uma sociedade brasileira super polarizada, o desfile foi debatido por diferentes atores sociais à esquerda ou à direita do espectro político. Porém, sua aceitação, exaltação e uso ficarão a cargo dos campos mais progressistas da sociedade, como verificaremos nas análises a seguir.

3.3 NA LUTA É QUE A GENTE SE ENCONTRA!

Conforme já discutimos nos capítulos anteriores, o século XX e suas catástrofes fazem o tempo moderno hegemônico, progressivo e linear entrar em crise, expondo as fragilidades de uma série de aparatos criados sob sua égide. Essa crise também expõe aquilo que Benjamin (2016) já alertava em suas teses sobre o conceito de história: a falácia da ideologia do progresso, ou seja, a ideia de associar os avanços técnicos/científicos com uma evolução ético-espiritual da humanidade – a perfectibilidade humana –, colocando a sociedade europeia moderna em um local de superioridade. A partir da crise, novos tempos e sujeitos se fazem presentes na cena

pública do mundo ocidental, tensionando os sentidos de memória e história para reivindicar aquilo que lhes foi negado pelo Estado-nação (Turin, 2022) – principal mantenedor da ideologia do progresso e do “homogêneo e vazio”. Porém, verificamos também, a partir das análises dos roteiros utilizados no desfile, que, como qualquer elemento cultural, o *roteiro da história* calcado na “ciência histórica moderna como visão de mundo” (Leite, 2021) ainda se faz presente em nossa memória histórica e na construção da narrativa histórica atual, sendo (re)atualizado constantemente pelas performances que as mobilizam (Taylor, 2013) – sejam elas acadêmicas ou não.

Nesse sentido, o desfile foi apropriado, como visto anteriormente, pelos grupos mais à direita do espectro político como uma ameaça ante a ideia de presente e futuro que eles possuem, de caráter antipolítico e antidemocrático, conforme nos coloca Penna (2018), pois busca encerrar as contradições sociais por meio de uma organização política sem debate e sem participação daqueles e daquelas que possuem propostas e visões de mundo contrárias às suas. No caso dos grupos mais à esquerda do espectro político ou minimamente progressistas, o desfile foi e ainda é apropriado como um ato de resistência à tentativa desses grupos extremistas de recolocar em ausência diferentes grupos sociais e suas histórias – negros, indígenas, LGBTQIA+ e outros –, de reverter as conquistas sociais e de diminuir a densidade democrática alcançadas nas últimas décadas no Brasil por meio de políticas públicas mais includentes e mecanismos de participação popular nas decisões políticas, como fóruns, audiências públicas, conselhos civis etc.

Diversas entrevistas realizadas com o carnavalesco e notícias sobre o desfile apresentam o seu posicionamento político, bem como o dos compositores do samba-enredo e o da própria escola de samba, como já apresentamos. Em uma das entrevistas, realizada pelo site *Carnavalesco*, em 2019, antes do desfile, Leandro é questionado sobre a reação do meio acadêmico à temática do enredo que se propõe a desconstruir os livros de história, ao passo que ele afirma ter tido uma repercussão positiva por parte dos professores de história que, inclusive, já estariam utilizando-o em aulas e provas. A própria Associação Nacional de História – ANPUH, divulgou uma resposta, no dia 12 de março de 2019, cujo teor critica a ideia de o desfile jogar “luz em personagens sobre os quais quase nada se sabia”, conforme pode-se observar abaixo:

A Estação Primeira de Mangueira realizou neste último carnaval o que muitos professores de história vêm fazendo em seus cursos: contar a história de baixo para cima e aclamar com orgulho personagens heróicos [sic.] da

história do Brasil, com Dandaras, Cariris, Malês, Dragões do Mar, Luizas Mahins, Esperanças Garcias e Marielles.

Ainda assim, há aqueles que insistem em afirmar que a Mangueira trouxe um ponto de vista sobre a história do Brasil que jogava luz em personagens sobre os quais quase nada se sabia. A falta de profissionais de história entre os comentaristas do carnaval e a força das narrativas canônicas da história brasileira, ainda institucionalizadas na maioria dos museus e monumentos, acabam por relativizar o significado do carro “ditadura assassina” como denúncia política sem lastro historiográfico ou transformar a denúncia do genocídio indígena cometido pelos bandeirantes em “questão de ponto de vista” ou, ainda, a reforçar a falsa (mas potente) narrativa que fez da princesa Isabel, de discreta atuação abolicionista e que estava na chefia do estado brasileiro quando da aprovação da lei pelo parlamento, em a “redentora”, cuja vontade e benevolência teriam sido responsáveis pelo fim da escravidão no país.

É importante esclarecer que a história do Brasil cantada pela Mangueira na avenida vem sendo exaustivamente pesquisada, estudada e ensinada por historiadores dos quatro cantos do país desde pelo menos os anos 1980. Documentos de arquivo e textos de professores e historiadores fizeram parte diretamente do desfile. Há uma sólida lista de livros, artigos e teses a fundamentar a narrativa da Escola, alguns citados pelo carnavalesco na apresentação do enredo. Elencamos aqui alguns títulos que podem servir de guia para aqueles que querem se iniciar no assunto. O vitorioso enredo de Leandro Vieira tornou evidente para o grande público o que especialistas e os sambistas há muito já sabiam: as escolas de samba são, e sempre foram, lugar privilegiado de produção de pensamento crítico sobre a história do Brasil. Não só a Mangueira, mas também escolas como a Tuiuti, Salgueiro, Unidos da Tijuca, Estácio e Portela vêm, há anos, cumprindo este papel. Os profissionais de história não estão entre os comentaristas da TV, mas estão no mundo do samba. Não há dúvidas de que grande parte dos carnavalescos, compositores, cenógrafos, e todos os envolvidos na produção dos desfiles manjam mesmo, e muito, de História. (Mattos; Abreu; Grinberg, 2019)

A nota, assinada por três historiadoras titulares na disciplina História do Brasil, busca responder a uma demanda social e acadêmica em relação às repercussões geradas pelo desfile. Nela ressaltam-se as produções acadêmicas já realizadas sobre os temas que possibilitaram o desenvolvimento do enredo, tal como o carnavalesco já havia afirmado em distintas entrevistas, afirmando que as escolas de samba sempre foram “local privilegiado de produção [e difusão] de pensamento crítico sobre a História do Brasil”. Por outro lado, alguns comentários feitos ao texto no Facebook, escritos por historiadores atuantes na educação básica, tratam de ressaltar o deslocamento das produções acadêmico-universitárias das realidades escolares que ainda se veem imersas na história eurocentrada, seja por força do currículo ou dos livros didáticos.

Simas (2019), historiador do carnaval e professor de história no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, em sua rede social, também corrobora o posicionamento da ANPUH de que o enredo é possível por meio dos estudos científicos, ressaltando a valorização de professoras e professores que já usam essas personagens em sala de aula, como é possível verificar nos trechos da nota:

Deixa eu dizer uma coisa importante: eu acho que o enredo da Mangueira não procurou contar a história dos heróis ignorados nas escolas, como li aqui [nas redes sociais]. Não é isso. A maioria das professoras e professores de História não ignoram os personagens que Leandro traz. [...]

O enredo em nenhum momento diz que esses personagens estão fora das salas de aula. Pelo contrário. Eles estão nas salas de aula sim, levados por professoras e professores de História do ensino público e privado comprometidos com visões plurais que questionem protagonismos viciados no ensino da História e coloquem o povo brasileiro como sujeito, e não objeto, da sua história. O último carro da Mangueira homenageava professoras e professores de História, com textos críticos deles sobre personagens consagrados da História do Brasil. A pedido do Leandro, fui um que fez a ponte, por exemplo, com as professoras que contribuíram com textos sobre a Princesa Isabel e o Padre Anchieta; Thais Bastos e Dani Jardim. Uma da rede municipal do Rio, outra da rede municipal de Magé.

O enredo da Mangueira, imaginado, concebido e desenvolvido por Leandro Vieira é um contraponto, isso está claro desde o início, ao projeto obscurantista do “escola sem partido”. A ideia surgiu ali. Está longe de ser uma denúncia de que os personagens apresentados nunca são mencionados em salas de aula do Brasil. Pelo contrário: Leandro fez uma grande homenagem a diversos professores e professoras brasileiras que nadam contra a corrente, correm atrás de informações sabe-se lá como, em virtude de inúmeras precariedades, e levam, não sem enormes dificuldades, alguns desses personagens silenciados para a sala de aula, em defesa de um ensino público, universal e plural e do cumprimento da lei 10639. No fim das contas, cada professora e cada professor entram também na galeria mangueirense dos heróis que não estão emoldurados. Essa foi a grande vitória da Mangueira no carnaval. (Simas, 2019)

Ambos respondem à forma em que a singularização do desfile como um acontecimento político-carnavalesco foi realizada pelas mídias, especialmente as virtuais. Vimos que o desfile se torna um acontecimento político à medida que a divulgação midiática de sua construção reforça a fala dos compositores e do carnavalesco em relação à homenagem realizada à vereadora Marielle Franco e à contraposição ao projeto de lei Escola sem Partido. Ao mesmo tempo, essa construção reforça a ideia de que os personagens apresentados não aparecem em livros de história – acadêmicos ou didáticos –, nem são estudados na escola, com base em algumas alegações realizadas pelo carnavalesco em relação à sua experiência pessoal de aprendizagem histórica. De qualquer forma, são exatamente essas questões relacionadas, tanto a ausência de personagens históricos na história aprendida nas escolas quanto a construção da narrativa histórica do Brasil enquanto Estado-nação – em nomes de ruas, praças, seus heróis, sua atuação etc. – que tornou possível a singularização desse acontecimento político-carnavalesco de resistência.

No que diz respeito aos setores progressistas, eles serão os principais disseminadores dessa ideia, concordando que, se a Mangueira não inventou as histórias

dos personagens, ao menos foi capaz de lançá-las no debate público por meio do desfile, fazendo jus ao que Hildegard Angel (2019) descreve sobre a vitória da Mangueira:

A vitória da Mangueira é nossa. Ela retoma o fio da História. É um respiro da democracia num oceano de frustrações em que andamos mergulhados. Um tributo tardio àqueles que deram suas vidas pela nossa liberdade. Dos negros, dos índios, dos brancos, dos idealistas, por todos em situações opressivas. (Angel, 2019)

Esse sentimento de retomada do fio da História e de um respiro da democracia, narrado por ela, exemplifica a sensação daqueles e daquelas que se contrapunham às ameaças dos grupos de extrema-direita e demonstra um consenso entre esses grupos diversos, de que é necessário fazer-se presente na luta política, ou retomar o “fio da História”, para (re)disputar o sentido de democracia social que se almeja. Ou seja, aquela comprometida com a crítica às relações estruturais de desigualdade e com a real transformação social (Penna; Aquino; Moura, 2024). Para esses grupos, o desfile de 2019 da Mangueira foi, literalmente, um chamado para a luta que estava por vir. Nesse mesmo ano, encontramos pelo menos 13 textos de opinião que corroboram o sentimento descrito por Hildegard.

As análises jurídicas realizadas pelos advogados Schreiber (2019) e Moraes (2019), em diferentes textos, ressaltam a importância do desfile em representar uma outra história do Brasil que evidencia as tragédias, as injustiças e as impunidades que ainda existem atualmente, especialmente em relação às questões raciais. Mas, ao mesmo tempo, mostram uma nação que luta e vive com alegria em meio às opressões e decepções, resistindo e buscando por justiça e paz. Tal como a escola de samba, os autores conclamam seus leitores para a luta. Em relação às análises políticas, tanto Lima (2019), como Coelho (2019), Del Cueto (2019) e Cardoso (2019), colocam que o desfile serviu como afronta perante o governo Bolsonaro e seu projeto de educação que nega o pensamento crítico, bem como resistência às situações vivenciadas naquele momento.

Em análise acadêmica sobre o desfile, publicada no *Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS*, o historiador Mullet (2019) nos chama atenção para as mudanças já ocorridas no ensino de história, admitindo que ainda falta bastante para redefini-lo a ponto de conseguir abarcar diferentes perspectivas e combater nossa memória racista. Semelhante ao que propomos aqui, porém sem desenvolver análises mais robustas, ele também afirma que o desfile faz da Mangueira um acontecimento que, por carnavalizar o tempo, transformando-o em coexistência, destrói a ficção da

evolução do tempo. Em outra análise acadêmica, publicada no *Boletim Lua Nova*, Rios (2019) demonstra que a Mangueira seguiu uma tradição do samba brasileiro ao realizar a crítica social e a transmissão da memória coletiva, demonstrando como a ditadura militar impactou a vida dos negros brasileiros, silenciados pelo regime que ocultou dados raciais do país. De forma semelhante, Cruz (2019), em publicação na plataforma de *Estudos do Carnaval*, nos diz que o enredo trata das memórias subterrâneas de negros e indígenas, demonstrando as disputas pelo reconhecimento social dessas memórias.

Ainda no campo acadêmico, o desfile suscitou diferentes pesquisas ou análises, demonstradas por meio de artigos científicos publicados nos anos de 2019, 2020 e 2021. Nesse sentido, Rosa e Queiroz (2019) analisam o samba-enredo na perspectiva discursiva, demonstrando as técnicas que os compositores utilizam para convencer os espectadores de seus argumentos e concluindo que elas foram de extrema importância para aclamação popular e a comoção nacional e internacional em relação ao desfile. Também partindo do samba-enredo, Jesus (2020) vai se debruçar a verificar outras composições realizadas por escolas de samba do Rio de Janeiro, nos carnavais cariocas de 1939 a 2019, que realizaram algo semelhante ao que a Mangueira fez em 2019, chegando a 43 sambas que exaltaram as contribuições de negros, indígenas e populares para a história do Brasil, ou elencaram outros heróis nacionais, ou desconstruíram os heróis clássicos da nação, ou realizaram críticas à sociedade brasileira. Campos (2020), em sua análise sobre a atuação de Leandro Vieira no carnaval, vai ressaltar a importância do samba-enredo, que vira hino de protesto, voz consonante das lutas antirracistas e democráticas, dentro da revisão histórica proposta por ele.

Na perspectiva da História Pública, Max Oliveira (2020) vai analisar o desfile como um espaço para a produção dessa modalidade histórica, apresentando todo o processo de confecção do desfile como uma construção histórica que é produzida para o público que consome carnaval e para sua própria comunidade, contribuindo para a divulgação da historiografia acadêmica. Em outra perspectiva, Silva (2021) busca apresentar o desfile a partir de um olhar artístico decolonial que, segundo o autor, estaria chegando às salas de aula de todo o país – afirmação não abordada no presente artigo. Ainda sobre o desfile, Simas (2020) vai partir dele para apresentar uma análise histórica da escola de samba Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política que permitiu, ao longo do tempo, à população do morro da Mangueira participar ativamente da vida da cidade.

Santos (2019), em um texto de opinião publicado na plataforma de divulgação científica *Deviante*, enfatiza o poder do desfile e do samba-enredo em demonstrar como é e como poderia ou deveria ser produzida a História no campo da ciência histórica. A autora reconhece, tal como Mullet, os silenciamentos existentes no ensino de história, mas também ressalta que há experiências muito ricas propostas por professoras/es no ensino básico que extrapolam os conteúdos dos livros didáticos. Em análise similar na mesma plataforma, Fontanella (2019) ressalta a importância do desfile em apresentar diferentes personagens, lembrando que a história vai além do que vemos em sala de aula, e pede para que mais iniciativas como essa, realizada pela escola de samba, aconteçam.

No campo do ensino de história e da educação, o desfile foi apropriado em diferentes propostas pedagógicas, como a de Ires Oliveira (2020), que mobiliza o samba-enredo para propor uma prática curricular para as escolas quilombolas, calcada na noção de ancestralidade e diferença. Ou a do professor Monteiro (2020), que propõe por meio do enredo uma releitura da geografia política nacional centrada no Rio de Janeiro. Ou a de Silva Junior (2020), que propõe analisar a apresentação visual do desfile para se (re)pensar uma educação escolar baseada nos Direitos Humanos, na democracia e na justiça social. Ou a de Oliveira (2022), que trabalhou com estudantes da rede básica do Rio de Janeiro o samba-enredo para construir uma perspectiva decolonial de ensino, capaz de implementar as discussões sobre História da África e cultura-afrobrasileira propostas pela Lei 10.639. Dentre tantas outras propostas pedagógicas que foram criadas a partir do desfile, destacamos também a criação do dicionário biográfico *Excluídos da História*⁷⁸, inspirado no desfile analisado aqui, contando com 2251 verbetes que tratam de personagens raramente estudados na historiografia tradicional, foi confeccionado por estudantes do Brasil todo, durante a Olimpíada Nacional de História do Brasil, promovida pela Universidade de Campinas – UNICAMP.

No campo dos lugares de memória, o desfile passou a integrar o acervo permanente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM a partir da Bandeira brasileira⁷⁹ confeccionada exclusivamente para ele. Reconhecida como obra de arte, de

⁷⁸ É possível acessar o dicionário no link: <https://www.olimpiadadehistoria.com.br/especiais/excluidos-da-historia/>

⁷⁹ <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>

autoria do carnavalesco Leandro Vieira, o trabalho foi instaurado no Salão Monumental do museu, em conjunto com a exposição sobre Hélio Oiticica, no ano de 2021. Junto à exposição, o samba-enredo também ganhou uma publicação de Márion Strecker, que decodifica sua letra apresentando os personagens históricos referenciados nele.

Todas essas apropriações reforçam a ideia do desfile ter se tornado um acontecimento que, ao mesmo tempo, carnavalizou as problemáticas sociais vivenciadas pela sua própria comunidade – apagamento da memória histórica nacional, questões raciais e de desigualdade social – e possibilitou aos corpos que participaram de sua performance, direta ou indiretamente, uma reflexão acerca de uma sociedade mais democrática, não no sentido neoliberal do termo – cujo princípio é a individualidade –, mas comprometida com a participação dos diferentes sujeitos e na luta contra as desigualdades sociais. Nesse sentido, o regime de existência das escolas de samba, calcados na força do passado, das encruzilhadas e na cosmopolítica afro-brasileira, contribuíram para efetividade das incorporações do desfile em diferentes posicionamentos político-acadêmicos, justamente pelo fato de o desfile permitir a coexistência das diferenças de sujeitos e tempos, sob um mesmo lugar: a avenida, o Agora. É essa força existencial que convocou – e ainda convoca – os sujeitos participantes/espectadores para um posicionamento perante os acontecimentos vivenciados em nosso presente. É preciso evocar o PRESENTE, tal como a “menina Marielle” fez na comissão de frente, como um ato ético-político, confirmando nossa presença na luta em prol de uma outra humanidade, diferente da proposta pelos europeus, na qual as diferenças coexistam em constante diálogo, sem se sobreporem, permitindo a articulação de diversas temporalidades, seres e saberes (Krenak, 2019; Taylor, 2020); e na qual não sejamos aprisionados em um tempo “homogêneo e vazio”, de expectativas irreais baseadas no progresso, mas sim possamos vivenciar o tempo como um terreno aberto pelo passado na busca pela liberdade.

NA ENCRUZILHADA DO DESFILE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Passados 6 anos desse desfile analisado, ainda é possível encontrar seus vestígios reverberando aqui e ali, nos meios carnavalescos – com notícias e comentários de especialistas – e acadêmicos. Seja como for, o “acontecimento Mangureira”, como nomeou Mullet (2019), foi sentido e repercutido no Brasil e mundo afora, desde meados de 2018 até, pelo menos, 2023, ano em que encontrei o último trabalho acadêmico que se dispõe a analisá-lo, antes de concluir essa tese. Construído durante o difícil processo eleitoral de 2018 que levou ao poder a extrema-direita em nosso país, sua performance foi apropriada por diferentes grupos da sociedade brasileira, sendo consagrado como um ato de luta e resistência das populações subalternizadas à conjuntura que vinha se delineando no país a partir daquele momento. Qualquer pessoa, minimamente a par dos desfiles das escolas de samba, sentiu o peso dos versos do samba-enredo, entoados pelos tambores da verde e rosa que conduziram o cortejo ao longo da avenida conclamando: “*Brasil chegou a vez, de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês...*”, pois é “*na luta que a gente se encontra*”!

Se encontrar na luta é fazer-se presente, em meio a essa sociedade que constantemente nega a presença da grande maioria de sua população⁸⁰, tal como observamos a Mangureira fazer em seu desfile de 2019. Aqui recuperamos a imagem da comissão de frente, cuja performance sintetiza bem a relação ausência/presença que buscamos trabalhar durante toda tese.

⁸⁰ Configurada por pretos, pardos e indígenas, conforme dados do censo do IBGE, de 2022, onde consta que esses grupos formam 56,1 % da população brasileira.

Imagem 47– Presente!



Fonte: David (2019)

No desfile, indígenas, negros, bem como outras vítimas, de diferentes tipos de opressão, são colocados em presença para agir sobre o tempo vivido (Taylor, 2020). Tempo que, no Brasil, correspondeu a ascensão da extrema direita no poder e a real possibilidade de regressão das poucas políticas públicas sociais, voltadas aos grupos subalternizados, conquistadas até o momento. Ao observar a imagem, nota-se mulheres indígenas emolduradas nos quadros do Museu e a sua frente uma estudante negra, sentada nos ombros de um homem negro e um indígena do passado, carregando um livro aberto escrito “PRESENTE”. É colocando-os em presença no *agora* (como denominamos o modo temporal presente) que o passado desses grupos subalternizados aparece como presença, como ato que busca retomar para si suas próprias histórias, outrora interrompidas pelo colonialismo europeu, seu suposto progresso e seu sistema escravista. A luta, ou fazer-se presente, não acontece somente nas manifestações e protestos convencionais. Ela também ocorre pelas frestas, como afirma Rufino (2017) em sua tese sobre a uma pedagogia das encruzilhadas, no limiar entre a colonialidade e outros saberes afro-indígenas que nos perpassam.

Acreditamos que o carnaval, e o desfile das escolas de samba, encontram-se em uma dessas frestas, onde se expressa os anseios e conhecimentos das camadas populares, servindo, inclusive como palco de resistência e possíveis mudanças sociais, justamente porque ele possibilita a sociedade imaginar outros mundos possíveis, alternativas para as realidades vivenciadas (Bakhtin, 1987; Davis, 1990; DaMatta,

1997). No desfile das escolas de samba as experiências cotidianas são reinventadas e os sujeitos subalternizados pela lógica colonial podem colocar-se em presença ante a sociedade brasileira e o mundo a cada desfile apresentado na avenida, independente do tema abordado nele. Ao ocupar os espaços centrais da cidade e fazer parte de seu calendário anual, bem como ser televisionado para todo Brasil e boa parte do mundo, as escolas de samba difundem seus regimes de existência que, mesmo inseridos no sistema capitalista/colonial moderno, difere-se dele e (re)existe a ele cotidianamente pelas frestas. Foi a partir da identificação desse regime de existência que conseguimos compreender a forma como a Estação Primeira de Mangueira territorializou passados na avenida, tornando possível a presença de outros sujeitos/tempos/histórias em sua performance.

Nesse sentido, o desfile se fez encruzilhada, conforme Rufino (2017) nos ensinou em dizeres exusíacos, ou seja, caminhos cruzados que evidenciam a coexistência de diferentes elementos impostos pela lógica colonial moderna ocidental, num jogo de presença e ausência onde a colonialidade ainda insiste em ditar as regras. Nessa encruza entre dominação colonial, objetivada como única presença possível, e outros sistemas ontoepistêmicos⁸¹, subalternizados nas ausências que fundamentam a lógica ocidental (Taylor, 2020; Rufino, 2017), alguns aspectos foram identificados nessa tese, fazendo do tempo o ponto de encontro central para abrir os caminhos à outras possibilidades de existência que extrapolam o mundo ao qual vivenciamos. Tempo que não possui forma, nem lugar, mas é capaz de abarcar em si diferentes temporalidades que se cruzam, e só podem ser experimentadas a partir do presente (ou da encruzilhada que existe no presente), como um único tempo o *Agora* benjaminiano (2016). Nessa encruzilhada, Exu – cuja natureza cósmica é do domínio e da potência do movimento, da criação, do saber, das invenções, do inacabamento (Rufino, 2017) – equipara-se ao Passado que, como força de origem criativa do tempo, movimenta-se de modo autônomo, abrindo-se para as possibilidades de realização das experiências não concretizadas.

⁸¹ Termo que achamos mais apropriado para representar a não separação entre saber e ser, própria as lógicas de sociedades não eurocêtricas, onde ambos não existem de forma separada, mas constituem-se mutuamente.

Essa encruza entre presença colonial e ausências subalternizadas, permitiu-nos identificar no desfile os roteiros (Taylor, 2013), que denominamos históricos, ou seja, que replicam a forma de narrar a história a partir da perspectiva eurocêntrica e do tempo “homogêneo e vazio” evidenciando a força de sua presença ainda na atualidade, mesmo após a crise temporal na qual passa a sociedade ocidental ao longo do trágico século XX. Ao mesmo tempo, possibilitou-nos mapear a (re)atualização desses roteiros perante as tensões sociais presentes no Brasil, e acirradas a partir do ano de 2018, que permitiram colocar em presença as ausências dos povos subalternizados pela lógica colonial, propondo uma ação de enfrentamento ante às violências ontoespistêmicas, causadas pela presença persistente desse poder colonial em nossa sociedade. Essas ações, performatizadas no desfile, não devem ser compreendidas somente a partir da lógica ocidental da ideologia do progresso, pois, ao fazer isso, corremos o risco de desconsiderar outras vivências e formas de atuações políticas forjadas nessa encruza entre presença e ausência.

É necessário realizar novas pesquisas acerca dos desfiles das escolas de samba que levem em conta esses aspectos que as colocam em um limiar de um cruzamento entre presenças e ausências. Nessa perspectiva, cabe o aprofundamento de alguns pontos dessa tese em futuras pesquisas para ampliar as discussões acerca da compreensão da existência das escolas de samba e suas produções multiartísticas. É possível desenvolver pesquisas para mapear os imaginários históricos formados a partir dos desfiles das escolas de samba e da difusão dos sambas-enredo. Também pode-se aprimorar as discussões, a partir da perspectiva da História do Tempo Presente, acerca das escolas de samba como quilombos modernos. Até mesmo, analisar outros desfiles, mesmo que as temáticas não sejam consideradas históricas, para se compreender melhor o regime de existência próprio das escolas de samba que permeiam as narrativas e fazem desse universo multiartístico algo singular.

Tecemos, nesta tese, uma narrativa fundamentada na presença, no reconhecimento da existência desta historiadora na performance narrativa aqui empreendida, e no uso de diferentes ontoepistemologias – indígenas, afro-diaspóricas, europeias, latinas – para construção de um saber/fazer ético-estético-corporificado, como nos propõe Taylor (2021) em seus estudos. Mapeando as ausências do passado, presentes no desfile, nossa narrativa histórica buscou evidenciá-las como um ato de luta e de se fazer presente diante das disputas em torno das intenções políticas para o tempo em que vivemos. Escrever, também é um ato político permeado de intencionalidades.

Por isso, com essa escrita, também contribuímos para a imaginação, construção e ação de (outros)futuros possíveis, agindo no campo da disputa de sentidos sobre qual sociedade queremos para nós. Com certeza não é essa na qual movimentos conservadores e ultraconservadores tentam nos impor! É preciso mapear as ausências do passado para nos tornarmos PRESENTES! É preciso, a partir das presenças, reconhecer a multitude de gente e mundos que existem fora dessa humanidade homogênea forjada pelo colonialismo europeu. É preciso, diante da possibilidade do fim do mundo, pregada pelas alarmantes previsões de futuro e confirmada pelos estudos do Antropoceno, contar mais histórias, cantar, viajar, conversar e vivenciar mais os espaços que habitamos, tal como nos propõe Krenak (2019). É preciso reaprender a contar histórias que sejam nutridas pela força do passado/da ancestralidade para que possamos mater viva a possibilidade de sonhar com outros mundos possíveis. Que sigamos, nós historiadores e escolas de samba, como Krenak (2019), contando histórias para adiar o fim do mundo!

REFERÊNCIAS

“HISTÓRIA pra ninar gente grande” será o enredo da mangueira em 2019. Rio de Janeiro: **VEJA RIO**, 22 jun. 2018. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/historia-pra-ninar-gente-grande-sera-o-enredo-da-mangueira-em-2019/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

AGÊNCIA CÂMARA NOTÍCIAS. **O que é marco temporal e quais são os argumentos favoráveis e contrários**. Brasília: Câmara Federal, 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/>. Acesso em: 09 mar 2025.

ALCIONE. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa643451/alcione>. Acesso em: 11 out. 2024. Verbete da Enciclopédia.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

AQUALTUNE. In: **BIOGRAFIAS de Mulheres Africanas**. Porto Alegre: UFRGS 2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/aqualtune-seculos-xvi-xvii/>. Acesso em 05 nov. 2024.

ARRIGONI, Marília. Nelson Sargento: 90 anos de um sambista de alta patente. **EBC**, 2014. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2014/07/patente-alta-do-samba-nelson-sargento-completa-90-anos>. Acesso em: 30 out 2024.

ART, Biraney. Bateria da Mangueira: características pelo diretor Biraney Art. [Entrevista cedida a] Thalita Santos. **Apoteose.com**, Rio de Janeiro, 30 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TaIO3dw75nk>. Acesso em: 01 abr. 2025.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

AUGRAS, Monique. **Medalhas e Brasões: a história do brasil no samba**. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo65: Editora Hucitec, 1987.

BALTAR, Anderson. História do Brasil que não está nos livros é o enredo da Mangueira em 2019. **UOL: CarnaUOL**, Rio de Janeiro, 22 jun. 2018.

BAUER, Caroline Silveira; NICOLAZZI, Fernando Felizardo. O historiador e o falsário: Usos públicos do passado e alguns marcos da cultura histórica contemporânea. **Varia História**, v. 32, n. 60, p. 807–835, set. 2016.

BENEDITO, Mouzar. **Luiz Gama** – o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luíza Mahin. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da História**. 2 ed. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BEVERNAGE, Berber. **História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça**. Serra: Editora Mil Fontes, 2018.

BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. **O samba-enredo em Florianópolis**: Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2010 Disponível em: http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1978. Acesso em 10 de

BITENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Dicionário de datas da História Do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

BLOCH, Ernst. **Héritage de ce Temps**. Trad. J. Lacoste. Paris: Payot, 1978. (1ª edição em alemão, 1935).

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História sociedade & cidadania**: 7o ano.4. ed. São Paulo: FTD, 2018.

BRANDÃO, Leci. Leci Brandão rebate críticas à Mangueira: "Tentativa de minar a cultura popular". [Entrevista cedida a] Tayguara Ribeiro. **Brasil de Fato**, São Paulo, 07 mar. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/07/leci-brandao-minimiza-criticas-a-mangueira-tentativa-de-minar-a-cultura-popular/>. Acesso em 30 abr. 2020.

BRESCIANINI, Carlos Penna. Há 131 anos, senadores aprovavam o fim da escravidão no Brasil. Brasília: **Agência Senado**, 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/05/13/ha-131-anos-senadores-aprovavam-o-fim-da-escravidao-no-brasil> . Acesso em 09 mar 2025.

CAMPOS, Marcelo. Leandro Vieira e o samba catártico nas manifestações políticas. **Concinnitas**, v. 21, n. 37, Rio de Janeiro, jan. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/51058>. Acesso em: 20 nov. 2022.

CARDOSO, Everton. A frieza das notas 10 não dá a dimensão do que foi o desfile da Mangueira. **GZH**, 11 mar. 2019.

CARNAVAL dialoga com os dilemas políticos e sociais do país. **Carta Capital**, São Paulo, 06 mar. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/carta-capital/carnaval-dialoga-com-os-dilemas-politicos-e-sociais-do-pais/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CARVALHO, Carol Lima de. **Narrativas e Memórias de Mulheres Negras: os carnavais das escolas de samba em Florianópolis (1948 a 2024)**. 2024. 1 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpegglefindmkaj/https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_

cpmenu/10079/TESE_FINAL_ATUALIZADA_07_2024__1__compressed_17267690912956_10079.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Nayara. **Análise sobre a repercussão do Carnaval 2019**. Blog Stilingue: Entretenimento (site), 11 mar. 2019. Disponível em <https://blog.stilingue.com.br/segmentos/entretenimento-segmentos/analise-sobre-repercussao-do-carnaval-2019/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CASTRO, Pierre. **2º Carro Alegórico**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=78633237>. Acesso em: 30 out 2024.

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

CAVALCANTI, Maria Laura; FERREIRA, Felipe; GÓES, Fred. **O carnaval e a pesquisa universitária: Antropologia, artes e letras em diálogo**. [Entrevista concedida a] Ricardo José Barbieri, Renata de Sá Gonçalves e Hugo Menezes Neto. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. e210070, 2022.

CHRISPINO, Luiz Gustavo. História para Ninar gente grande? Ou História para Boi Dormir?. **Dunapress**, Rio de Janeiro, 07 mar. 2019. Disponível em: <https://dunapress.com/historia-para-ninar-gente-grande-ou-historia-para-boi-dormir/>. Acesso em: 30 abr. 2020.

COELHO, Alexandra Lucas. Mangureira 2019: a noite em que o Carnaval mudou a História. **BUALA**, Rio de Janeiro, 08 mar. 2019.

CONSTÂNCIO, Fernando Nilson. **"TRAZ PRA RUA A POESIA QUE O POVO CONSAGROU"**: memória do carnaval em Florianópolis a partir da velha guarda da protegidos da princesa (2001-2022). 2024. 1 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

COUTO, Mia. **O mapeador de ausências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CPDOC. **Dicionário Histórico Biográficos**: Deodoro da Fonseca. Rio de Janeiro: FGV, 2023. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FONSECA,%20Deodoro%20da.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

CRUZ, Lúcia Santa. Carnaval 2019. **Plataforma de estudos do Carnaval**, Rio de Janeiro, mar. 2019.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia** - Uma História social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: por uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 6ª ed., 1997.

DAVID, Raphael. **Ala 8**: O Genocídio Indígena no Brasil. 09 de março de 2019.

Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/riotur/40370372743/in/photostream/> .

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo**: sociedade e cultura no início da França moderna⁶⁵: oito ensaios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DEL CUETO, Valéria. **2º Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira**. 05 mar. 2019.

Fotografia. Disponível em:

DEL CUETO, Valéria. **Ala caboclos de julho**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/delcueto/47371343502/in/album-72157703881126542>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala da Velha Guarda**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/32482261687> . Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala das Baianas**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/33548209278> . Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala das Passistas**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/46388013265>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala de Luiz Gama**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/40458444703>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala dos Índios Cariris**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/33548225478>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala Pedro Alvares Cabral**. 05 mar. 2019. Fotografia.

Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/33548204028>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala Povo Brasileiro**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/32482222687>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Ala Sepe Tiaraju**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://www.flickr.com/photos/delcueto/32482268687/in/album-72157703881126542>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Bandeira Índios, Negros e Pobres**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/3248221783>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. **Bateria**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/4725041257>. Acesso em: 30 out 2024.

DEL CUETO, Valéria. Oxalá acima de tudo, Mangueira acima de todas. CarnevaleRio, Rio de Janeiro, 08 mar. 2019.

DEL CUETO, Valéria. **Rainha de Bateria**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/delcueto/albums/72157703881126542/with/3354818219>. Acesso em: 30 out 2024.

DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39-79, mar. 2018.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DOMÊNICO, Deivid. Autor do samba da Mangueira ressalta apoio de Leandro Vieira e fala de Marielle: 'Ela era uma mulher negra, que foi calada pelo sistema'. [Entrevista cedida a] Alberto João. **Carnavalesco.com**, Rio de Janeiro, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/autor-do-samba-da-mangueira-ressalta-apoio-de-leandro-vieira-e-fala-de-marielle-ela-era-uma-mulher-negra-que-foi-calada-pelo-sistema/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

DORRICO, Trudruá. Folclore brasileiro versus Literatura Indígena: entenda a diferença. **Ecoa UOL**, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/julie-dorrigo/2021/08/25/folclore-brasileiro-versus-literatura-indigena-entenda-a-diferenca.htm>. Acesso em: 30 out 2024.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FARIA, Fabiano. Parabéns, Mangueira! **Esquerda online**, Rio de Janeiro, 07 mar. 2019. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2019/03/07/parabens-mangueira/>. Acesso em 30 abr. 2020.

FARIAS, Edson. **O SABER CARNAVALESCO: CRIAÇÃO, ILUSÃO E TRADIÇÃO NO CARNAVAL CARIOCA**. Sociologia & Antropologia, v. 5, n. 1, p. 207-243, jan. 2015.

FARIAS, Júlio César. **Para tudo não se acabar na quarta-feira**: a linguagem do samba-enredo. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). 2002. 322 f. Tese (Doutorado) - Curso de

História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 23, n. 10, p. 80-108, mar. 2018.

FERREIRA, Rubens da Silva; NASCIMENTO, Cleide Furtado. O mito da matinta perera e suas formas variantes em Curuçamba, Bujaru (Pará, Brasil). *Boitata*, Londrina, v. 13, n. 25, p. 242–258, 2018. DOI: 10.5433/boitata.2018v13.e35139. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/35139>. Acesso em: 9 jun. 2025.

FONSECA, Christian Gonçalves Vidal da. **O tambor que fala: narrativas de Áfricas nos enredos carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018)**. 2019. 148 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

FONTANELLA, Isabela. A história que a história não conta – mas a Mangueira sim. **Deviante**, Ciência, 12 abr. 2019.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Personalidades Negras**: Luiza Mahin. Brasília: Governo Federal, 2023. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=26864. Acesso em 10 maio 2021.

GALERIA DO SAMBA. **Carro Abre-alas da Mangueira**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/images/galerias/3056/015.jpg>. Acesso em: 30 out 2024.

GALERIA DO SAMBA. **Comissão de Frente da Mangueira**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/images/galerias/3056/001.jpg>. Acesso em: 30 out 2024.

GALLEGO, Esther Solano (Org). **O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil**. São Paulo: Boitempo editorial, 2018.

GEORGE, Terry. **Ala Dom Pedro Heroico**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=80179027>. Acesso em: 30 out 2024.

GEORGE, Terry. **Ala Marechal Republicano**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=80179521>. Acesso em: 30 out 2024.

GEORGE, Terry. **Ala Matita Pere**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=80179093>. Acesso em: 30 out 2024.

GEORGE, Terry. **Ala Tiradentes**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=80178969>. Acesso em: 30 out 2024.

GEORGE, Terry. **Ala Versão Jocosa Dom Pedro**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_pra_Ninar_Gente_Grande#/media/Ficheiro:Rio_de_Janeiro_Carnival_2019_2T5G7017.jpg. Acesso em: 30 out 2024.

GEORGE, Terry. **Monica Benício e Rosemary desfilaram entre as alas 23 ("Viva o Povo Nordestino") e 24 ("São Verde e Rosa as Multidões")**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=80179093>. Acesso em: 30 out 2024.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin: uma rainha africana no Brasil**. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

GOROSITO, Rodrigo. **1º Casal de Mestre Sala e Porta Bandeira da Mangueira**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 30 out 2024.

GOROSITO, Rodrigo. **Ala Cunhambebe da Mangueira homenageia indígenas que lutaram contra portugueses**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 30 out 2024.

GOROSITO, Rodrigo. **Ala da Mangueira presta homenagem aos quilombolas**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 30 out 2024.

GOROSITO, Rodrigo. **Leci Brandão é destaque em elemento alegórico da Mangueira**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 30 out 2024.

GOROSITO, Rodrigo. **Segundo carro alegórico da Mangueira questiona o papel heroico dos bandeirantes**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 30 out 2024.

GUALBERTO, Walter. **Alegoria Trono Palmarino**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=77920837>. Acesso em: 30 out 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de “Depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora?** III Seminário Nacional de História da Historiografia. Conferência de abertura. Mariana: UFOP, 2009.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, n. 22, p. 75-90, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTOG, François. Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. **Revista de História**, São Paulo, v. 1, n. 148, p. 9-34, jun. 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 23 out. 2023.

INSTITUTO DRAGÃO DO MAR. **Quem foi Dragão do Mar?** Ceará: Secretaria de Cultura do Ceará, 2023. Disponível em: <http://www.dragaodomar.org.br/institucional/dragao-do-mar-na-historia-do-ceara>. Acesso em: 20 mai. 2021.

JESUS, Ana Cristina de Almeida. Carnaval e “A História que a História não conta”: Uma análise dos sambas de enredo. **Licere**, Belo Horizonte, v.23, n.1, mar. 2020.

JOÃO, Alberto. Barracões: Leandro Vieira prepara Mangueira com seu ‘carnaval mais difícil Mangueira com seu ‘carnaval mais difícil e na plenitude artística’. **Carnavalesco.com**, Rio de Janeiro, 20 fev. 2019. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/barracoes-leandro-vieira-prepara-mangueira-com-seu-carnaval-mais-dificil-e-na-plenitude-artistica/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

KAGAN, Richard K. **Clio and the crown: the politics of history in Medieval and Early-Modern Spain**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães. **Passagens: imagem e história em Walter Benjamin**. 1996. 1 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O Eterno Retorno do Encontro**. In: Novaes, Adauto (org.), **A Outra Margem do Ocidente**, Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999.

LAGROYE, Jacques. Os processos de politização. **Política & Sociedade**, Florianópolis, vol. 16, nº 37, set./dez. de 2017.

LEITE, Augusto Bruno de Carvalho Dias. **História do passado: da conceitualização tradicional à reconfiguração em Walter Benjamin, Martin Heidegger e Sigmund Freud**. 2017. 396 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LEITE, Augusto Bruno de Carvalho Dias. **Sobre o conceito de história, de Walter Benjamin**: 80 anos. Estado da Arte: Filosofia/História (site), 08 fev. 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/historia/benjamin-historia-augustocl/>. Acesso em: 15 mar. 2025.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **"Na tela da TV, no meio desse povo": os enredos das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos**. 149 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2016.

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

LIESA. **Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da LIESA: Carnaval 2019**. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. Disponível <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/regulamento-oficial.pdf>. Acesso em 15 mar. 2020.

LIMA, Carlos Eduardo. Obrigado, Mangueira! **Célula POP**, Rio de Janeiro, 06 mar. 2019.

LIMA, Dulcilei da Conceição. **Desvendando Luíza Mahin: um mito libertário no cerne do feminismo negro**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/da7019cc-f62a-42c2-88eb-55759a0d537c> . Acesso em: 20 fev. 2023.

MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. **Imagem e Consciência da História: pensamento figurativo em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

MANGUEIRA escolhe samba do Carnaval de 2019 e homenageia Marielle Franco. **G1: Carnaval 2019**, Rio de Janeiro, 14 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2018/10/14/mangueira-escolhe-samba-do-carnaval-de-2019-e-homenageia-marielle-fr%E2%80%A6/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MARIELLE virou um "símbolo global", diz "The Washington Post". **UOL Internacional**, São Paulo, 20 mar. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2018/03/20/marielle-virou-um-simbolo-global-diz-washington-post.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MATOS, Maria Aparecida Donato de. **Mãe Baiana, Corpo-linguagem**: um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro. 2007. 219 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha; GRINBERG, Keila. ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. Associação Nacional de História – ANPUH: ANPUH Responde, Rio de Janeiro, 11 mar. 2019. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/2015-01-20-00-01-55/noticias2/diversas/item/5105-estacao-primeira-de-mangueira>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão**. Lisboa: Antígona, 2014.

MENDONÇA, Alba Valéria. Manguiera entrega sinopse do enredo de 2019 na noite desta sexta-feira. **G1**: Carnaval 2019, Rio de Janeiro, 22 jun. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/manguiera-entrega-sinopse-do-enredo-de-2019-na-noite-desta-sexta-feira.ghtml>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MENDONÇA, Caroline de Lima; FRANCIOLI, Fátima Aparecida de Souza; CAMARGO, Joseane Vieira Cavalcante de; BASSETTO, Rebeca Barbosa. Uma análise dos livros didáticos de História: algumas considerações. **Revista Transmutare**, Curitiba, v. 9, e17330, p. 1-16, 2024.

MENEZES, Ângela Dutra de. História para ninar gente grande. **Portal Anna Ramalho**, Rio de Janeiro, 12 mar. 2019. Disponível em: <https://www.annaramalho.com.br/amigos-da-anna/angela-dutra-de-menezes/>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MICHAELIS: Dicionário da Língua Portuguesa (site). **História**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/hist%C3%B3ria>. Acesso em 07 mai. 2025.

MIGUEL, Luís Felipe. A reemergência da direita brasileira. In: GALLEGO, Esther Solano (Org.). **O ódio como política**: A reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 17-26.

MILENA, Antônio. **Mãe Stella de Oxóssi Iyálorixá do Candomblé, Salvador, Bahia**. 31 ago. 2003. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2895586>. Acesso em 11 out 2024.

MIRANDA, Sonia Regina; LUCA, Tania Regina de. **O livro didático de história hoje**: um panorama a partir do PNLD. *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 48, p. 123–144, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/t8rJqjBQ8f4bwPyV47zd8Dr/abstract/?lang=pt>. Acesso em 03 mar 2024.

MIRANDA, Tomaz. Samba da Manguiera homenageia Marielle e aborda “páginas ausentes” da nossa história. [Entrevista cedida a] Eduardo Miranda. **Brasil de Fato**: Cultura, Rio de Janeiro, 23 out. 2018. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/01/samba-da-mangueira-homenageia-marielle-e-aborda-paginas-ausentes-da-nossa-historia/>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MONTEIRO, Licio Caetano do Rego. Deixa-me te contar a história que a história não conta. In: **Uma outra história de Paraty**: caderno pedagógico para projetos de educação escolar diferenciada e intercultural nas escolas caiçaras de Paraty/RJ, organizado por Iaci S. De Mattos, Licio Monteiro, Domingos Nobre e Indira França, em 2020.

MOURA, Fernanda Pereira de. “ESCOLA SEM PARTIDO”: RELAÇÕES ENTRE ESTADO, EDUCAÇÃO E RELIGIÃO E OS IMPACTOS NO ENSINO DE HISTÓRIA. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em Ensino de História. Rio de Janeiro, 2016.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

NAME, Daniela. A antinovidade [Entrevista cedida a] Thallys Braga. **Revista Piauí**, São Paulo, fev. 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/leandro-vieira-carnaval/>. Acesso em: 05 nov. 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NICOLAZZI, Fernando. **Brasil Paralelo**: restaurando a pátria, resgatando a história. A Independência entre memórias públicas e usos do passado (conferência). Seminário 3x22: Independência, memória e historiografia. São Paulo, 24-28 de maio, 2021.

O QUE É MARCO TEMPORAL e quais são os argumentos favoráveis e contrários: Julgamento do STF sobre demarcação de terras indígenas foi suspenso em 2021 e será retomado em 7 de junho. **Agência Câmara de Notícias**, Brasília, 29 mai. 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/>. Acesso em: 15 mar. 2025.

O Velho Orfeu Africano. Oricongo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61280/o-velho-orfeu-africano-oricongo>. Acesso em: 11 out 2024. Verbete da Enciclopédia.

OBSERVATÓRIO POLÍTICO SUL-AMERICANO. O Regresso Conservador Sul-Americano. Rio de Janeiro, IESP/UERJ, **Boletim OPSA**, n. 1 • Jan./Mar., 2019.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. **A história que a história não conta**: a abordagem decolonial presente no samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Acre, Programa de Pós-graduação em Ensino de História, Rio Branco, 2022.

OLIVEIRA, Augusto Neftali Corte de. Neoliberalismo durável: o Consenso de Washington na Onda Rosa Latino-Americana. **Opinião Pública**, v. 26, n. 1, p. 158–192, jan. 2020.

OLIVEIRA, Iris Verena. “História pra ninar gente grande”: currículo e formação de professores quilombolas. **Revista Exitus**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. e020017, 2020.

Disponível em:

<https://portaldeperiodicos.ufopa.edu.br/index.php/revistaexitus/article/view/1139>.

Acesso em: 9 jun. 2024.

OLIVEIRA, Joana. Carnaval, uma catarse política. El país, São Paulo, 06 mar. 2019.

Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/05/cultura/1551810322_565096.html. Acesso

em: 30 mar. 2020.

OLIVEIRA, Marcelo Fonseca de. Seu Tinguinha: o fundador da ala da bateria da Mangueira. Rio de Janeiro, **Memória Verde e Rosa** (site), 19 fev. 2024. Disponível

em: <https://memoriaverderosa.com.br/tinguinha/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

OLIVEIRA, Max Fabiano Rodrigues de. História para ninar gente grande: o desfile das escolas de samba como espaço para a produção de História Pública – um estudo sobre o enredo da Mangueira 2019. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 420-456, dez. 2020.

ORTIZ, Renato. **Reflexões sobre o carnaval II**. CERU, nº.11, 1ª. série, 1980.

out. 2024.

PAULA, Fabiane. **Com destaque para heróis da resistência negros e índios, a Mangueira homenageou o jangadeiro cearense Chico da Matilde, conhecido como Dragão do Mar**. 05 mar. 2019. Fotografia. Disponível em:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/mangueira-vence-carnaval-2019-com-destaque-para-dragao-do-mar-como-vulto-da-resistencia-negra-1.2071707>. Acesso

em: 30 out 2024.

PENNA, Fernando de Araujo. O discurso reacionário de defesa do projeto “Escola sem Partido”: analisando o caráter antipolítico e antidemocrático. **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, SP, v. 20, n. 3, 2018. DOI: 10.22483/2177-5796.2018v20n3p567-581. Disponível em:

<https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/3240>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PENNA, Fernando de Araújo. O Escola sem Partido como chave de leitura do fenômeno educacional. *In*: FRIGOTTO, Gaudêncio (Org.). Escola "sem partido": esfinge que ameaça a educação e a sociedade brasileira., 2017.

PENNA, Fernando de Araujo; AQUINO, Renata; MOURA, Fernanda. PROPONDO UMA DEFINIÇÃO DE PERSEGUIÇÃO A EDUCADORAS(ES) BASEADA NA EDUCAÇÃO DEMOCRÁTICA. **Educação & Sociedade**, v. 45, p. e274629, 2024.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/es/a/hbhChqZNXvVr33ct6R8nKHn/#:~:text=Este%20artigo%20prop%C3%B5e%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o,na%20constru%C3%A7%C3%A3o%20de%20comunidades%20educativas>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. São Paulo: Unicamp, 2004.

PEREIRA, Nilton Mullet. Um acontecimento chamado Mangueira. **Jornal da Universidade**, UFRGS, Porto Alegre, 03 abr. 2019.

PEREIRA, Vivian. Mangueira: o Surdo Um dedicado em louvor a Oxóssi. Rio de Janeiro, 13 nov. 2020. **Quilombo do samba** (site). Disponível em: <https://quilombodosambacom.wordpress.com/2020/11/13/mangueira-o-surdo-um-dedicado-em-louvor-a-oxossi/#more-408>. Acesso em: 10 mar. 2025.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz e SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma certa Confederação Tamoio. **Mana**, v. 16, n. 2, p. 401-433, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-93132010000200007>. Acesso em: 5 out. 2024. perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da 'protegidos da

PINHA, Daniel. O tempo presente como desafio à historiografia e ao ensino de história em contexto de crise democrática. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 15, n. 38, p. e0104, 2023. DOI: 10.5965/2175180315382023e0104. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180315382023e0104>. Acesso em: 10 jun. 2024.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n. 47, p. 43-58, out. 2001. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/BZgDYKY47Nn3gdPDwRTzCLf/#top>. Acesso em: 15 jan. 2025.

QUEIROZ, Leonardo. Alas 1 e 2: sobre as cerâmicas indígenas. In: BARRETO, C.. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 15, n. 3, p. e20190106, 2020. Disponível em <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/HBQsPW84T5p9kkVkjZDK5M> Acesso em: 19 jan. 2025.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

QUIJANO, Aníbal. “¡Que tal raza!”. **Revista del CESLA**. Varsóvia: Centro de Estudos Latinoamericanos Universidad de Varsovia, n 1., 2000. Disponível em: <https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/379/375>

RAMOS, Rangel Ramiro. **A batalha das hashtags pró e contra o governo no carnaval 2019**. Museu de Memes: Artigos (site). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, (sd). Disponível em: <https://museudememes.com.br/a-batalha-das-hashtags-pro-e-contra-governo-no-carnaval-2019> . Acesso em: 10 jun. 2021.

RAYMUNDO, Jackson. **A Construção de uma Poética da Brasilidade: a formação do samba-enredo**. 2019. 479 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

RESENDE, Marcos Paulos Dias Leite. O contramovimento pela despublicização: o Escola sem Partido e os impactos da nova direita sobre a política pública de educação. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2022.

RIOS, Flávia. História para confrontar gente grande. Boletim Lua Nova, Rio de Janeiro, 11 set. 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Caminhos, 2021.

RODRIGUES, Rogério Rosa. Tempo-do-agora (Jetztzeit), História do Tempo Presente e Guerra do Contestado. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, p. e0111, 2021. Disponível em:
<https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/21751803ne2021e0111>. Acesso em 23 out. 2023.

ROSA, Livia Freire; QUEIROZ, Claudio Ribeiro Santana. Linguagem e Argumentação no Samba Enredo Estação Primeira de Mangueira. Universidade Católica do Salvador, Anais da 22ª Semana de Mobilização Científica – **SEMOC**, Salvador, 2019.

SÁNCHEZ COSTA, Fernando. "La cultura histórica. Una aproximación diferente a la memoria colectiva." Pasado y Memoria. **Revista de História Contemporânea**, vol., no. 8, 2009, p. 267-286. Disponível em:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=521552318012>. Acesso em 23 set. 2022.

SANTHIAS, Paulo Roberto. **Zzzziriguidum! Consulado**: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade - 1976 a 2000). 2010 107 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2010.

SANTOS, Cris. História de ninar gente grande (ou Introdução ao Estudo da História). **Deviante**, Ciências, 05 mar. 2019.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. História do ensino de história no Brasil: uma proposta de periodização. **Revista História da Educação**, [S. l.], v. 16, n. 37, p. 73–91, 2012. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/24245>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SCHREIBER, Anderson. Direito Civil, Igualdade Racial e o Samba da Mangueira. **Jusbrasil**, 16 ago. 2022.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. Um canto de resistência: imagens do desfile da Mangueira de 2019 em diálogo com a educação. **Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient.** Rio Grande, Dossiê temático “Imagens: resistências e criações cotidianas”, p.368-387, jun. 2020.

SILVA, Tiago Herculano da. A narrativa decolonial no desfile da escola de Samba Mangueira no carnaval de 2019. In: JORGE-FERREIRA, Susana. **INFÂNCIA COM ARTES E ARTES NA INFÂNCIA: IMPLICAÇÃO DAS ARTES NO PROCESSO DE CRESCIMENTO E DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA**. Creative Commons, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. A pedagogia dos tambores de axé. Instituto para Reforma das Relações entre Estado e Empresa – IREE, jul. 2021. Site. Disponível em: <https://iree.org.br/a-pedagogia-dos-tambores-de-axe/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SIMAS, Luiz Antônio. Ao som do Agueré. Prêmio Pipa 2023, Textos críticos sobre a obra de Elian Almeida. **PIPA Prêmio Prize: a Janela para a arte contemporânea brasileira**, ano 16, 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/elian-almeida/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SIMAS, Luiz Antônio. Carnaval 2019: As histórias do 'país que não está no retrato' cantadas pelo samba da Mangueira. [Entrevista cedida a] Júlia Dias Carneiro. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, mar. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47409435>. Acesso em: 05 nov. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. "Enredo da Mangueira é contraponto ao projeto obscurantista do 'escola sem partido'". **Revista Fórum**, Rio de Janeiro, 10 mar. 2019.

SIMAS, Luiz Antônio. O desabafo sincopado da cidade: a Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política. *Concinnitas*, v. 21, n. 37, Rio de Janeiro, jan. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/51050>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SOHIET, Rachel. **Reflexões sobre o carnaval na historiografia**: - algumas abordagens. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 2-15, jan. 1999.

SOUZA, Roberta. Enredo da Mangueira homenageia índios cariri e Dragão do Mar no Carnaval 2019. **Diário do Nordeste**, Ceará, 02 fev. 2019. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/enredo-da-mangueira-homenageia-indios-cariri-e-dragao-do-mar-no-carnaval-2019-1.2057981>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TAYLOR, Diana. **Presente! La política de la presencia**. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. A curadoria. [Entrevista cedida a] Débora Sander. **TAG curadoria**, Porto Alegre, jun. 2025.

TESI, Romulo. Com 'samba da Marielle', Mangueira exaltará heróis esquecidos nas placas de rua. **UOL**: Setor 1, Rio de Janeiro, 14 out. 2018. Disponível em: <https://setor1.band.com.br/com-samba-da-marielle-mangueira-exaltara-herois-esquecidos-que-nao-ganharam-placas-nas-ruas/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

TUPÃ, Marcos dos Santos. **Monumento à resistência do povo Guarani**. São Paulo: Comissão Guarani Yvyrupa, 2013. Disponível em: <https://www.yvyrupa.org.br/2013/10/17/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani-artigo-de-marcos-dos-santos-tupa/>. Acesso em: 15 out. 2024.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

TURIN, Rodrigo. As (des)classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 586-601, 2016.

TURIN, Rodrigo. País do futuro? Conflitos de tempos e historicidade no Brasil contemporâneo. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 105, p. 85–104, maio 2022.

TURIN, Rodrigo. Presentismo, neoliberalismo e os fins da história. In: AVILA, Arthur Lima de; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo (org.). **A História (in)disciplinada: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico**. Vitória: Mil Fontes, 2021. p. 245-271.

VIEIRA, Leandro. 'A voz que está cantando hoje está calada há muito tempo', diz carnavalesco Leandro Vieira após vitória da Mangueira. [Entrevista cedida a] Globo News. G1: Carnaval 2019, Rio de Janeiro, 06 mar. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/06/a-voz-que-esta-cantando-hoje-esta-calada-ha-muito-tempo-diz-carnavalesco-leandro-vieira-apos-vitoria-da-mangueira.ghtml>. Acesso em: 30 mar. 2020.

VIEIRA, Leandro. Mangueira prepara desfile em resposta ao projeto escola sem partido. [Entrevista cedida a] Anderson Baltar. **CarnaUol**, Rio de Janeiro, 24 jan. 2019. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/colunas/anderson-baltar/2019/01/24/mangueira-prepara-desfile-em-resposta-ao-projeto-escola-sem-partido>. Acesso em: 05 nov. 2021.

VIEIRA, Leandro. Carnavalesco da Mangueira: "Quem não sabe história tende a repetir erros". [Entrevista cedida a] Ana Luiza Albuquerque. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 fev. 2019.

VIEIRA, Leandro. **Escolha do enredo da Mangueira 2019**. Rio de Janeiro: 2018. Facebook.

VIEIRA, Leandro. **História pra Ninar Gente Grande (sinopse do enredo)**. Rio de Janeiro: Estação Primeira de Mangueira, 2018.

VIEIRA, Leandro. **História pra ninar gente grande**. In: LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO. Abre-Alas – G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: LIESA, 2019.

VIEIRA, Leandro. 'O Brasil tem desprezo por sua História', diz carnavalesco da Mangueira, Leandro Vieira. [Entrevista cedida a] Maria Fortuna. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 out. 2018.

WITTMANN, Luisa Tombini; CARVALHO, Carol; DEBORTOLLI, Gabrielli; SCHÜTZ, Kerollainy Rosa. Avanços e desafios no ensino de história africana, afro-brasileira e indígena: dispositivos legais, livros didáticos e formação docente. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [S. l.], v. 29, n. 1, 2016. DOI: [10.14393/cdhis.v29i1.36102](https://doi.org/10.14393/cdhis.v29i1.36102). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/36102>. Acesso em: 27 mar. 2025.

ZAVALA, Ana. **Como si la enseñanza de la Historia también fuera historia: consideraciones a la luz de las herramientas que utilizamos para entender el pasado**. Tempo e Argumento, Florianópolis, e0109, 2021. Número especial. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/21751803ne2021e0109> . Acesso em: 12 dez 2024.

ZUCATTO, Giovana Esther. **A Ascensão da Direita na América do Sul**. Rio de Janeiro, IESP/UERJ, **Boletim OPSA**, n. 1 • Jan./Mar., 2019.