

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
CURSO DE HISTÓRIA

CHRISTIAN GONÇALVES VIDAL DA FONSECA

O TAMBOR QUE FALA:

Narrativas de Áfricas nos enredos carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018)

FLORIANÓPOLIS, SC
2019

CHRISTIAN GONÇALVES VIDAL DA FONSECA

O TAMBOR QUE FALA: Narrativas de Áfricas nos enredos carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018)

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), para a obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Mortari

FLORIANÓPOLIS/SC, 2019

Christian Gonçalves Vidal da Fonseca

“O tambor que fala: narrativas de Áfricas nos enredos carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018)”.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.


Banca julgadora:

Orientadora:



Doutora Cláudia Mortari
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutora Luisa Tombini Wittmann
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:

Doutor Eric Brasil Nepomuceno
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia
Afro-Brasileira .
(Participação por meio de recurso audiovisual).

Florianópolis, 12 de julho de 2019.

FONSECA, Christian Gonçalves Vidal da

O Tambor que fala: Narrativas de Áfricas nos enredos
carnavalescos do Rio de Janeiro (2003 a 2018) / Christian
Gonçalves Vidal da Fonseca. – 2019.

148 f.

Orientador: Profª Drª Cláudia Mortari

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de
Santa Catarina. Centro de Ciências Humanas e da Educação,
Programa de Pós Graduação em História, 2019.

1. História do Tempo Presente. 2. Narrativas. 3.
Carnaval. 4. História das Áfricas. 5. Oralidade. 6. Cosmogonia.

O samba que nasce do tambor
Quem traz a resposta é Oxalá
O axé da Bahia me chamou
É lá no Bonfim que eu vou rezar
Pedir proteção de Pai Xangô
Na casa da Mãe do Gantois
(...)
O samba é fruto da dor
Do açoite que ainda perdurar
Mas, nasce e renasce na cor
Na ginga, na finta e no cantar

(Dona Ivone Lara e Bruno de Castro)

AGRADECIMENTOS

Manifestar gratidão é poder lembrar-se das pessoas que compartilharam não apenas de momentos felizes e positivos, mas que se fizeram presentes em etapas dolorosas, tristes e complicadas.

Começo pedindo bênçãos aos meus seres de luz, Magali (mãe), Osmelina (vó) e Waldir (vô), meus anjos da guarda. Minha gratidão!

Benção também ao Seu Sete, do terreiro de Umbanda Pai Serafim das Almas (TUPSA), que intercedeu por este trabalho. Minha Gratidão!

Meu respeito e reverências as escolas de samba e seus segmentos, que precisam resistir diariamente para ocuparem com seus corpos as cidades. Peço benções aos ancestrais do samba que enfrentaram no peito certo preconceito e muito desdém. Minha Gratidão!

Meu carinho ao meu irmão Gabriel, e ao meu pai, Reginaldo. Minha Gratidão!

Meu respeito a minha família por todo apoio durante os dois anos de pós-graduação. Reuniões de família com churrascos, futebol, samba, Martinho da Vila, Ivone Lara, e muitos percalços. Rosania, Regina, Roberto, Renaldo, Vó Margarida, Luciléia, Lucimara, e a todos que minha memória não pode alcançar. Minha Gratidão!

Agradeço a Universidade do Estado de Santa Catarina, em especial ao corpo docente do Centro de Ciências Humanas e da educação (FAED) por me proporcionar essa grande oportunidade. Aos professores Luciana Rossato, Antero Reis, Bibiana e Ana Luíza. Grato pelas orientações e pela confiança da professora Cláudia Mortari. A CAPES pelo financiamento que possibilitou manter a pesquisa. Ao AYA por permitir que eu participasse de discussões e que expandisse os meus conhecimentos. Minha Gratidão!

O tempo pode passar, mas amizades se consolidam. Assim, meus respeitos a Amanda Nicoleit, Ana Brasil, Isadora Muniz, Nathália Hermann, Leonardo, Luciana Madeira, Stefany Resende e Tauã. Em especial, ao meu companheiro de carnaval, Fernando Constâncio, pela paciência, zelo e amizade. Minha Gratidão!

RESUMO

A dissertação em questão pretende tecer um estudo acerca das narrativas construídas sobre o continente africano que são colocadas em cena pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, entre 2003 a 2018. Busca-se compreender quais as referências históricas sobre o continente africano que essas agremiações carnavalescas selecionam para narrar em performance. Que menções são criadas para cantar e contar as histórias de países, regiões, sociedades, cosmogonias africanas, de formas de ser e estar no mundo? Para que essas questões possam ser debatidas, julga-se necessário, para a compreensão dos documentos históricos analisados, duas categorias central de análise: cosmogonia e oralidade. Para que essas e outras reflexões possam ser suscitadas, realiza-se uma análise dos enredos carnavalescos, contemplando as sinopses (texto escrito), os sambas-enredos (a música), os desfiles (visual) e a performance (dança e ritmo) das escolas de samba cariocas. Ao todo foram 15 enredos selecionados. Tais fontes se encontram disponíveis em plataformas digitais, como Youtube e o site da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial). O aporte teórico selecionado para embasar a dissertação, referem-se aos estudos pós-coloniais, utilizando-se intelectuais da diáspora negra ou migratória.

Palavras-chave: História do Tempo Presente, Narrativas, Carnaval, História das Áfricas, oralidade, cosmogonia.

ABSTRACT

The dissertation intends to make a study about the narratives constructed on the African continent which are put in scene by the samba schools of Rio de Janeiro, between 2003 and 2018. It is tried to understand what historical references from the African continent these carnival associations select to narrate in performance. What mentions are created to sing and tell the stories about countries, regions, societies, African cosmogonies, ways of being and exist in the world? In order to debate these questions, it is considered necessary, for the understanding of the historical documents analyzed, two central categories of analysis: cosmogony and orality. In order for these and other reflections to be raised, an analysis of the carnivalesque plots is carried out, contemplating the synopses (written text), sambas-plot (music), parades (visual) and performance (dance and rhythm) of the samba schools in Rio. In total there were 15 selected samba-plots. These sources are available on digital platforms such as Youtube and the LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial) website. The theoretical contribution selected to base the dissertation, refer to post-colonial studies, using black or migratory diaspora intellectuals.

Key-words: History of Present Time, Narratives, Carnival, Africas History, orality, cosmogony.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Tripé 01: Griô – Memórias de uma testemunha do Tempo. Foto: Raphael Marco Antônio Cavalcanti.....	13
Imagem 2 - Abre-Alas da Imperatriz Leopoldinense intitulado: Matrizes da Vida. Imagem retirada do site Portal do Samba RJ. Foto: Fabiano Santos	32
Imagem 3 - Alegoria 3 - A Partida	34
Imagem 4 – Alegoria 2 – Lamentos de dor no Balanço da maré - Foto: Marco Antônio Teixeira. UOL	40
Imagem 5 - Imagem aproximada da Alegoria 2A da Beija-Flor de Nilópolis. Fonte: Chistophe Simon/G1.	41
Imagem 6 - Ala 5: Angústia dos Grilhões. Fonte: Victor R. Caivano/G1	43
Imagem 7 - Mapa com a localização geográfica de Angola. Retirado do site: Dreamstime.com	46
Imagem 8 – Martinho da Vila, destaque da última alegoria - O Negro rei Martinho e sua corte. Foto: Pinterest	47
Imagem 9 – Tripé: A coroação do Rei Congo e da Rainha Njinga. Foto: Marco Antônio Teixeira/UOL	50
Imagem 10 - Mapa com a localização geográfica de Guiné Equatorial. Retirado do site: Dreamstime.com.....	53
Imagem 11 - Imagem aproximada do tripé 1 da Beija-Flor intitulado: Griô – Memórias de uma testemunha do Tempo. Foto: Fernando Maia/RioTur	54
Imagem 12 - Mapa com a localização geográfica de Benin. Retirado do site: Dreamstime.com	58
Imagem 13 - Mapa com a localização geográfica da Nigéria. Retirado do site: Dreamstime.com	58
Imagem 14 - Delimitações aproximadas das organizações políticas na África (1500-1800).....	61
Imagem 15 - Ala das Baianinhas: Atravessando o mar de Yemanjá. Foto: Liesa.....	66
Imagem 16 - Abre-Alas: Raízes da Criação. Foto: LIESA.....	71
Imagem 17 - Alegoria 06: Mães de Santo, mães do samba	74
Imagem 18 - Comissão de frente Acadêmicos do Salgueiro 2014 intitulada “Guardiões da Natureza”	76
Imagem 19 - Abre-Alas da Acadêmicos do Salgueiro: Templo Sagrado de Olorum.....	79
Imagem 20 - Único fundador vivo da Acadêmicos do Salgueiro. Desfilou a frente do abre-alas. Foto: Marco Antônio Teixeira (Portal UOL)	80
Imagem 21 - Última alegoria apresentada pela Acadêmicos do Salgueiro (2014): O Caos. Foto: Haffa Chris.	84
Imagem 22 - Mapa com as localizações de Luanda, Benguela e Cabinda. Imagem: UN Office for the Coordination of Humanitarian Affairs (OCHA).....	87
Imagem 23 - Mapa com a localização de Maputo. Imagem: Office for the C. of Humanitarian Affairs (OCHA)	87
Imagem 24 - Comissão de Frente da União da Ilha do Governador, intitulada Macurá Dilê, e ensaiada pelo coreografo Carlinhos de Jesus. Foto: Fernando Grilli/RioTur	89
Imagem 25 - Comissão de frente da União da Ilha do Governador. Foto: Fernando Grilli/RioTur.....	90
Imagem 26 - Abre-alas da União da Ilha do Governador: O templo da criação. Foto: Fernando Grilli/RioTur.....	92
Imagem 27 - Ala das Baianas: Nzumbarandá. Foto: Felipe Araujo. Site: Marquês da Folia	93
Imagem 28 - A beleza de Ndandalunda e o esplendor aquático de Samba Kalunga. Alexandre Durão. G1	94
Imagem 29 - Comissão de Frente da Paraíso do Tuiuti (2018) intitulada O Grito de Liberdade. Foto: Júlio César Guimarães/UOL.....	101
Figura 30 - Comissão de frente: Adoração e libertação na força do tambor. Foto: Jeanine Gall. Site: SRZD	105

Imagem 31 – Ala 05: Reggae. Foto: Print retirado do desfile.	106
Imagem 32 - Ala das Baianas - Nos campos de algodão. Foto: Alexandre Durão/G1	108
Imagem 33 - Alegoria 06 - Kizomba é a Vila. Foto: Site: Jeanine Gall SRZD.....	112
Imagem 34 - Ala 25 - "Tias Baianas", mães de santo. Foto: Ana Victória/ Papo de Samba.....	114
Imagem 35 - Mapa com as localizações dos Balantas (em vermelho) e dos Biafadas (em amarelo com pontos pretos). Imagem: Nuno Rubim.	117
Imagem 36 - Mapa com a localização dos Beti (Ewondo). Autor: Ulamm.....	117
Imagem 37 - Bateria: Ogãs. Foto: Ginga Fotos.....	119
Imagem 38 - Abre-Alas da Acadêmicos do Salgueiro (2009): Tambores da Academia. Foto: Ginga/UOL.....	122
Imagem 39 - Abre-Alas - Tudo é ritmo. Foto: Rodrigo Gorosito/G1.....	124
Imagem 40 - Segunda alegoria do Império da Tijuca (2014) chamada de "Kizombada". Foto: Marcelo de Jesus/UOL.....	125
Imagem 42 - Ala 03 (Comunidade) - Puita. Império da Tijuca (2014). Foto: Marcelo de Jesus/UOL	127

SUMÁRIO

1. COMISSÃO DE FRENTE (Introdução)	12
2. PRIMEIRA ALEGORIA: “SEMBA DE LÁ, QUE EU SAMBO DE CÁ”: SOCIEDADES AFRICANAS CANTADAS PELAS ESCOLAS DE SAMBA	31
2.1 ALA 01: O QUE NOS LIGA: O TRÁFICO ATLÂNTICO E A ESCRAVIDÃO?	31
2.2 ALA 02: QUAL ANGOLA E QUAL GUINÉ EQUATORIAL SÃO NARRADAS PELAS ESCOLAS DE SAMBA?	46
2.3 ALA 03: ÁFRICA OCIDENTAL ATRAVÉS DE BENIN E NIGÉRIA	58
3. SEGUNDA ALEGORIA – O EQUILÍBRIO DO MUNDO: “AS ENERGIAS GERADORAS DA VIDA E CONTROLADORAS DA MORTE”	69
3.1 ALA 04 – “A VIDA EM NOSSAS MÃOS”: O MUNDO NA PERSPECTIVA YORUBÁ	69
3.2 ALA 05 – “GLÓRIA AO SENHOR TEMPO”: O MUNDO NA PERSPECTIVA BANTO	86
4. TERCEIRA ALEGORIA – CORPOS NEGROS EM MOVIMENTOS	98
3.1 ALA 06: “NOS MEUS TAMBORES, O SONHO VIVE”: OS BATUQUES QUE RESSOAM NAS ESCOLAS DE SAMBA	100
3.2 ALA 07: “TEM BATUQUE, TEM MAGIA, TEM AXÉ”: ECOS DE UM TAMBOR CARNAVALESCO	115
5. PRAÇA DA APOTEOSE (Considerações Finais)	130
6. VELHA GUARDA (Referências Bibliográficas)	137
7. ALA DOS COMPOSITORES (Anexos)	143

1. COMISSÃO DE FRENTE (INTRODUÇÃO)

Numa segunda-feira de carnaval carioca¹, do ano de 2015, a meia-noite se aproximava quando o intérprete Neguinho da Beija-Flor², vestindo uma camiseta de estampa colorida, entoava o esquentado da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis³, lembrando sucessos da agremiação. Corpos ansiosos aguardam pelo samba-enredo do ano. É quando o intérprete entoou seu grito de guerra que as faíscas do tambor vão ganhando forma até se tornarem labaredas. Entram em consonância instrumentos de corda (cavaco e violão) com os instrumentos de percussão (chocalhos, caixas, tamborins, surdos, cuíca e repinique)⁴. Logo, com a chama do tambor acesa, a agremiação de Nilópolis teve a permissão de adentrar no sambódromo⁵ e trazer o enredo intitulado *Um Griô Conta a História: Um Olhar Sobre a África e o Despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos Sobre a Trilha de Nossa Felicidade*, assinado por uma comissão de carnaval⁶. Para contar a história de Guiné Equatorial, país localizado na costa atlântica africana, a agremiação carnavalesca recorreu a figura de um Griô, expresso no enredo como um detentor de sabedoria que preserva e transmite as histórias de sua região⁷.

Nesse caso, a Beija-Flor de Nilópolis (2015) elegeu Laíla⁸, um dos mais respeitados diretores de carnaval no mundo do samba, como alegoria de um griô, contando as histórias culturais, políticas e sociais de Guiné Equatorial.

¹ Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro são divididos em dois dias: Domingo e Segunda-Feira.

² Luiz Antônio Feliciano Neguinho da Beija-Flor Marcondes, nasceu em 1949, na cidade de Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro. Desde 1976 é o intérprete da agremiação carnavalesca Beija-Flor de Nilópolis. Participou de todos os 14 títulos que a escola de samba conquistou no Grupo Especial do Carnaval carioca. Ele também se destacou por suas composições, exemplo disso, foi o samba antológico “Sonhar com rei dá Leão”, de 1976.

³ Nas cores azul e branco, a escola de samba Beija-Flor representa o município de Nilópolis, na Baixada Fluminense. A agremiação foi fundada em 25 de dezembro de 1948 e possui quatorze títulos.

⁴ Com exceção do chocalho, tais instrumentos são formas de tambores, cada um com sua especificidade de som e batida.

⁵ Local onde ocorre os desfiles das escolas de samba. O sambódromo foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

⁶ A Comissão de carnaval que assinou o desfile da Beija-Flor em 2015 foram Laíla (Luiz Fernando Ribeiro do Carmo), Fran Sérgio, Ubiratan Silva, Victor Santos, André Cezari, Bianca Behrends e Cláudio Russo.

⁷ Sobre a figura do Griô, há uma ampla discussão acerca de seus significados, havendo formas distintas de visualizá-lo, pois a forma que ele é visto em África difere do modo como o referenciamos em diáspora. A discussão historiográfica sobre o Griô será adensada ao longo do primeiro capítulo.

⁸ Nascido em 1943, Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, é um dos dirigentes de carnaval mais respeitado. Com a Beija-Flor, participou efetivamente em 23 carnavais.



Imagem 1 – Tripé 01: Griô – Memórias de uma testemunha do Tempo. Foto: Raphael Marco Antônio Cavalcanti

Percebe-se na imagem a figura de um Griô sendo representada por uma escultura de Lafla, em que na composição do tripé, configura-se em meio a natureza exuberante, a Ceiba, a majestosa árvore da vida, como consta no enredo da Beija-Flor divulgado no livro abre-alas⁹. Com base em pesquisas, a escola de samba construiu uma narrativa acerca de Guiné Equatorial, utilizando como referência Alberto da Costa e Silva¹⁰, os pesquisadores Alberto Rey Nuñez, Javier Tovos Enrique, Rosendo-Ela Nsue Mibui¹¹ e a escritora de Guiné Equatorial Guillermina Mekuy¹². Além disso, como consta no livro Abre-Alas, “a comissão

⁹ O livro Abre-alas teve sua primeira impressão no ano 2000. É um documento oficial preenchido pelas agremiações carnavalescas contendo todas as informações necessárias do desfile (letra do samba enredo, sinopse, fantasias, alegorias, referências bibliográficas e justificativas). Esse material é entregue ao jurado para que o auxilie na hora de atribuir a nota.

¹⁰ Poeta, ensaísta e historiador brasileiro. Nascido em São Paulo, em 1931, atua como membro da Academia Brasileira de Letras. Em suas obras, o protagonismo é concedido ao continente africano.

¹¹ Sobre Alberto Rey Nuñez, Javier Tovos Enrique e Rosendo-Ela Nsue Mibui, não foram encontradas informações suficientes.

¹² Formada em Direito e Ciências Políticas pela Universidade Autônoma de Madri, na Espanha, a Equatorial Guineense Guillermina Mekuy, além de escritora, atua em cargos políticos no país, sendo inclusive, a primeira mulher a ocupar o cargo de ministra da cultura e Turismo. Em suas lutas, busca desenvolver projetos que promovam o bem-estar das mulheres, além de fomentar produções do cinema africano. Disponível em: <

de carnaval da agremiação realizou 04 (quatro) viagens a Guiné Equatorial com o objetivo de coletar informações imprescindíveis para a criação, elaboração, desenvolvimento e execução do carnaval 2015” (BEIJA-FLOR, 2015, p. 110).

A escola de samba Beija-Flor de Nilópolis procurou referências de pertencimento ao continente africano, elementos que pudessem conectar, de acordo com a sinopse, o Brasil a “Mãe-África”¹³. Inclusive, salientando que a história do povo negro extrapola os livros, vivendo “principalmente na memória das comunidades e de seu povo. Esse enredo é uma homenagem aos nossos ancestrais africanos e à herança cultural por eles deixada, que fundamenta e enriquece a experiência humana no planeta” (BEIJA-FLOR, 2015, p. 111). Referências a diversos aspectos culturais e sociais que remetem a questões acerca das ideias de herança, ancestralidade, memória, constituem-se em performance em vários sambas-enredo¹⁴ das escolas de samba do Rio de Janeiro. É em relação a essas narrativas a respeito de África que se constitui o presente trabalho.

Perscrutar sobre os desfiles das escolas de samba, remete-me a memórias pessoais de paixão e entusiasmo. Ouvir o cavaco chorar, cuíca soluçar, o surdo apanhar, as preces ao redor, o grito de guerra do intérprete, as reverências à velha-guarda são momentos inesquecíveis que vivo e que inspiram este trabalho. O material essencial para a construção de um desfile é o sonho, o desejo, a paixão, a vida, o respeito a tradição e ancestralidade, combustíveis estes que alimentam o folião na passarela. Pude ter a experiência de auxiliar na construção de um desfile carnavalesco em Florianópolis¹⁵, além de ouvir centenas de pessoas entoando a letra e a melodia do samba-enredo, composto em parceria com amigos, dos Protegidos da Princesa no carnaval de 2018¹⁶. Muitas pessoas enxergam esse árduo trabalho de meses como algo efêmero que se esvai em uma hora, contudo não percebem as sementes

<http://www.casafrica.es/po/detalle-who-is-who.jsp%3FDS7.PROID=48827.html>>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

¹³ Sinopse do enredo disponível em: <http://liesa.globo.com/2015/material/carnaval15/abrealas/abrealassegunda2015.pdf>. Acesso em: 23 de setembro de 2018.

¹⁴ Modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba (LOPES; SIMAS, 2017, p. 257). LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. Dicionário da História social do samba. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.

¹⁵ Em 2019, estive ao lado de Fernando Constâncio como carnavalesco da escola de samba Jardim das Palmeiras, da cidade de São José, Santa Catarina. Com o enredo *Meiembipe – as águas de Florianópolis*, concorremos no grupo de acesso do carnaval de Florianópolis, obtendo o vice-campeonato.

¹⁶ Oficialmente o samba-enredo foi assinado por Christian Fonseca, Diego Bodão, Jadson Fraga, Marcel da Cohab, Rafael Tubino, Thiago Meiners, Thiago Sukatinha e Victor Alves. O curioso é que estes integrantes não residem nos mesmos estados da federação brasileira, sendo viável a composição através de um grupo de Whatsapp. Neste ano, o enredo escolhido pelos Protegidos da Princesa foi *das terras Kaingangs às terras do futuro*, uma homenagem ao oeste catarinense. Como resultado, a agremiação obteve o vice-campeonato do carnaval de Florianópolis.

que são germinadas ao longo do ano. Logo, a mesma emoção e vibração de se pisar no terreiro sagrado de um sambódromo são conectados a este trabalho. Espero que você, leitor e leitora, delicie-se com esta pesquisa, resultado de um esforço de transformar aquilo que é vivido numa narrativa historiográfica, na qual sentidos são atribuídos e que tem como intencionalidade, com a permissão de Seu Sete, do terreiro de Umbanda Pai Serafim das Almas¹⁷ (TUPSA), contribuir para ampliar as perspectivas atribuídas a processos históricos que as pessoas envolvidas com os desfiles constroem.

O presente estudo visa compreender as narrativas de Áfricas apresentadas nos enredos carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro, entre 2003 a 2018. A problemática proposta busca compreender quais referências históricas sobre o continente africano que essas escolas de samba selecionam para narrar em performance? Que menções são criadas para cantar e contar as histórias de países, regiões, sociedades, cosmogonias africanas, de formas de ser e estar no mundo? Para que essas questões possam ser debatidas, julga-se necessário, para a compreensão dos documentos históricos analisados, duas categorias central de análise: cosmogonia e oralidade.

De acordo com o escritor malinês Amadou Hampaté Bâ (2010, p. 168), “os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens”. A questão da oralidade, não está limitada aos contos de histórias e lendas, ou mesmo relatos ancorados em mitos ancestrais. Ela é a grande escola da vida, fundada na iniciação e na experiência, conduzindo um homem a sua totalidade. A oralidade pode ser ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação. No presente trabalho, a oralidade está referenciada metaforicamente ao tambor. A escolha desse instrumento para estampar o título da dissertação, advém de sua função multifacetada, pois o tambor fala, emana sons e provoca movimentos. É através desse ritmo que as escolas de samba se organizam, possibilitando o movimento do canto do samba-enredo, das confecções de fantasias, da temporalidade narrada, da circularidade das ideias, dos sons, sentidos e cores. Por sua vez, a cosmogonia, segundo Hampaté Bâ (2010), são postulações de visões acerca do mundo. “O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento” (HAMPATÉ BÂ, 2010, 173). Logo, tudo se liga, tudo é solidário, e o mundo visível não deve estar desassociado do mundo invisível. Para o escritor malinês, a violação dessas premissas

¹⁷ Seu Sete é um exu 7 encruzilhadas. Em uma noite de consultas, fui ao encontro dele no terreiro solicitar permissão para que eu pudesse falar acerca das cosmogonias africanas e afro-brasileiras. Com uma postura séria, concedeu ao pedido me lembrando a importância do conhecimento em nossa sociedade.

sagradas causaria um grande desequilíbrio das forças, causando os mais diversos tipos de distúrbios. Assim, a cosmogonia é uma concepção de mundo que uma pessoa carrega consigo (relação com a natureza, com os elementos espirituais, as suas práticas, seus conhecimentos, suas técnicas), sendo algo inerente ao corpo. A esse corpo que vive, experimenta e que transforma em narrativa carnavalesca suas percepções de mundo. Este corpo que vibra ao som do tambor e constrói, ao longo do ano, o desfile de sua escola de samba do coração.

Também são válidas reflexões acerca da categoria de performance. No entendimento do escritor nigeriano Esiaba Irobi (2012), intelectual do campo das artes, a performance é uma forma de expressão pelo qual se pode “rememorar, reiterar, reinventar e resistir” (IROBI, 2012, p. 288). O corpo humano, segundo Irobi (2012), é o principal veículo de sinais e informações expressas através da performance, além de ser um dos instrumentos de estudo acerca do processo de historicização da complexa subjetividade da diáspora africana. Inspirada nessas ideias, a historiadora brasileira Maria Antonieta Antonacci (2016), reitera que as escritas performáticas são traduzidas no corpo humano, apontando como exemplos: a arte, a dança, a música, o carnaval, o contar história. O corpo performático sociabiliza-se com os sentidos da condição humana (visão, audição, fonação, olfação e tátil), transmitindo “heranças orais em linguagens artísticas, intertextuais, em arranjos comunitários sem dissociar corpo/memória/saberes, arte/vida, sagrado/profano, cultura/natureza” (ANTONACCI, 2016, p. 252). Logo, ao utilizar-me desta categoria, poderei evidenciar, nos desfiles das escolas de samba, as mais diversas práticas performáticas (construção de máscaras, arranjos musicais, coreografias, ensaios, confecção de fantasias, adereços e carros alegóricos) construídas por sujeitos atuantes e participantes do carnaval.

Com o objetivo de refletir sobre as questões suscitadas, pretende-se tecer uma análise dos enredos, tal qual sugerem Alberto Mussa e Luiz Antônio Simas (2010): Enredos teóricos (detalhamento textual chamado de sinopse); o Enredo apresentado plasticamente (desenvolvimento estético que resulta nas alegorias e fantasias); e o samba-enredo (música que irá embalar os foliões ao longo do desfile). Ademais, acrescenta-se a análise de uma constituição performática, ou seja, a dança, o ritmo e as expressões que decorrem dos foliões durante os desfiles. Essas serão as camadas narrativas que se coexistem e que permeiam a dissertação.

O recorte temporal, entre os anos de 2003 a 2018, justifica-se pelas próprias fontes escolhidas e, também, por um período de grandes conquistas para as populações afro-brasileiras, partindo do início do mandato do ex-presidente da República do Brasil, Luís

Inácio Lula da Silva até o ano de 2018, marcado pelos 130 anos da abolição da escravidão. Portanto, registram-se importantes avanços de políticas públicas, por exemplo, a aprovação da lei 10.639, no ano de 2003, que estabelece no ensino educacional a obrigatoriedade da inclusão da temática História e cultura africana e afro-brasileira, ou das garantias sociais por intermédio das políticas de ação afirmativas¹⁸. Para mais, os estudos de pesquisadores e acadêmicos alertam e enfrentam a colonialidade de saberes, visando derrubar barreiras sólidas, ampliando e compartilhando conhecimentos outros. A dilatação de diálogos entre profissionais das mais diversas profissões, propicia o rompimento de recortes geográficos, linguísticos, culturais do continente africano, reforçando processos de ensino/pesquisa¹⁹.

Para a construção da pesquisa realizamos um levantamento dos enredos entre 2003 a 2018, das escolas de samba do Rio de Janeiro, do grupo especial. Neste percurso, localizamos 203 enredos e sambas-enredos, sendo que destes, 91 faziam referência ao continente africano ou a relação entre Áfricas²⁰ e Brasil. Mediante o deleite das leituras, chamou-me atenção alguns temas recorrentes, tais como: as referências às sociedades africanas e alguns aspectos históricos, a utilização da figura do tambor, as religiosidades, a musicalidade, a corporeidade. Buscando delimitar mais a pesquisa, optou-se por focar naqueles que as escolas de samba fazem referência ao continente africano, logo, houve uma redução para 15 enredos que serão analisados ao longo da dissertação.

Desses 15 estão incluídas: Acadêmicos do Salgueiro²¹ (2007, 2009 e 2014), Beija-Flor de Nilópolis (2007, 2012 e 2015), Imperatriz Leopoldinense²² (2015), Império da Tijuca²³

¹⁸ O sistema educacional brasileiro é regulado pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), promulgada sob o número 9.394/1996. A lei 10.639/03 alterou um dos artigos da LDB e que foi retificada pela Lei 11.645/08, promovendo a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena (MORTARI, 2016, p. 41). Todavia, optou-se por citar a Lei 10.639/03 por sua relevância histórica e política relacionada ao Movimento Negro.

¹⁹ Ver mais em: ANTONACCI, Maria Antonieta. *ÁFRICA/BRASIL: corpos, tempos e histórias silenciadas. Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 46-67. 2009.

²⁰ De acordo com a historiadora Cláudia Mortari, o termo Áfricas já é amplamente debatido por alguns especialistas da historiografia do continente africano, sendo posta numa concepção construída mediante uma compreensão da existência de uma multiplicidade de povos, línguas e culturas diversas, caracterizados por diferentes modos de organização social e política. Para saber mais: MORTARI, Cláudia. O “equilíbrio das histórias”: reflexões em torno de experiências de ensino e pesquisa em História das Áfricas. In: PAULA, Simoni Mendes de; CORREA, Sílvia Marcus de Souza (Org.). *Nossa África: Ensino e Pesquisa*. São Leopoldo: Oikos, 2016. Cap. 3. p. 41-53. Disponível em: <<http://oikoseditora.com.br/files/Nossa%20africa%20-%20ensino%20e%20pesquisa%20-%20E-BOOK.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

²¹ A vermelho e branco representa o bairro de Andaraí, zona norte do Rio de Janeiro. Foi fundada em 1953 e tem como símbolos o pandeiro, surdo de barrica, ganzá e tamborim quadrado.

²² Com as cores verde, branco e ouro, a Imperatriz Leopoldinense representa o bairro de Ramos, Zona Norte do Rio de Janeiro. Tendo uma coroa como símbolo, a escola foi fundada em 1959 e é detentora de oito títulos. Sua escola de samba madrinha é a Império Serrano.

²³ A escola de samba Educativa Império da Tijuca foi fundada em 1940, nas cores verde e branco, ostentando em seu pavilhão o símbolo de uma coroa. A escola está localizada no Morro da Formiga, no bairro da Tijuca.

(2014), Paraíso do Tuiuti²⁴ (2018), Portela²⁵ (2012), União da Ilha do Governador²⁶ (2017), Unidos da Tijuca²⁷ (2003) e Unidos de Vila Isabel²⁸ (2005, 2012 e 2017) (ver em anexo 01).

Dos 15 enredos escolhidos, um longo processo de seleção se sucedeu. Para escolher imagens que pudessem fornecer subsídios na ânsia de responder o problema de pesquisa, dediquei mais de 20 horas assistindo às transmissões dos desfiles carnavalescos. Deparei-me com 15 enredos que inserem-se no recorte temporal (2003-2018), de 11 escolas de samba distintas, 15 sambas-enredos, 104 carros alegóricos, 500 alas que permitiram a confecção de mais de 55 mil fantasias²⁹ (ver tabela em anexo 02).

É evidente para um historiador que nenhum documento é neutro, “e sempre carrega consigo a opinião da pessoa e/ou do órgão que a escreveu” (BACELLAR, 2008, p. 63). Portanto, salienta-se que as escolas de samba estão inseridas em um contexto, e o corpus documental que produzem (sinopse, croquis, samba-enredo) são carregados de intencionalidades e criam narrativas conforme se percebem num determinado contexto histórico no qual estão inseridos

Um dos pontos cruciais do uso de fontes reside na necessidade imperiosa de se entender o texto no contexto de sua época, e isso diz respeito, também, ao significado das palavras e das expressões. Sabemos que os significados mudam com o tempo, mas não temos, de início, obrigação de conhecer tais mudanças. No entanto, boa dose de desconfiança é o princípio básico a nos orientar nesses momentos, além de uma leitura muito atenta dos autores que já trabalham na mesma linha de pesquisa. (BACELLAR, 2008, p. 63).

Então, o historiador precisa se debruçar sobre suas fontes para entendê-las, inclusive compreendendo o seu contexto: Quem as produziu? Por quais motivos? Sendo assim, funda-se um campo fértil de produção nas escolas de samba, pois tanto o carnavalesco, quanto o

²⁴ Localizada no bairro de São Cristóvão, a Paraíso do Tuiuti foi fundada em 1952 nas cores azul pavão e amarelo ouro. Tem como símbolos uma coroa, com uma lira na ponta de cima, laureada por ramos de louro. A escola de samba foi batizada pela Estação Primeira de Mangueira.

²⁵ A Portela é umas das escolas de samba mais tradicionais do carnaval carioca, fundada em 1923, representa o bairro de Oswaldo Cruz, Zona Norte do Rio de Janeiro. Nas cores azul e branco, a águia portelense é a agremiação carnavalesca que mais acumula títulos no carnaval carioca, num total de 22.

²⁶ Do bairro da Cacuiá, a União da Ilha do Governador foi fundada em 1953 nas cores azul, vermelho e branco. Em sua bandeira aparece a águia de sua escola madrinha, Portela, segurando o seu símbolo, a lira e o cavalo marinho.

²⁷ A representante do Morro do Borel, do bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, foi fundada em 1931. Seu símbolo é o pavão e colore a passarela nas cores azul pavão e amarelo ouro. Acumulou durante suas apresentações, quatro títulos (1936, 2010, 2012 e 2014).

²⁸ A azul e branco do bairro de Vila Isabel, zona norte do Rio de Janeiro, foi fundada em 1946 e tem como símbolo uma coroa. Batizada pela Portela, a escola tem registrado três campeonatos, sendo um deles, o desfile histórico “Kizomba – Festa da Raça”, de 1988.

²⁹ Os dados apresentados foram compilados por mim, após o apanhado de informações extraídas durante a transmissão dos desfiles das escolas de samba, pela Rede Globo de televisão, detentora dos direitos de imagem das agremiações carnavalescas. Estas repassam para a emissora sua ficha detalhada do desfile.

intérprete e os dirigentes dos diversos segmentos da agremiação carnavalesca estão expressando, através do desfile de carnaval, suas narrativas acerca do continente africano.

Para além dos documentos escritos, faz-se necessário um trabalho por meio da análise de imagens. De acordo com os historiadores Gabriel Bertozzi Leão e Poliana Jardim Rodrigues (2013), as fontes iconográficas apresentam abordagens distintas, transmitindo características e situações vividas por seus grupos. Os autores atentam para a validade e legitimidade conferida aos documentos escritos, não priorizando a fotografia, a pintura, a música, entre tantas possibilidades outras, reduzindo-os a meros objetos auxiliares de compreensão de um texto. “Lembramos que a própria escrita também é um tipo de imagem iconográfica que, como toda representação gráfica, só tem sentido comunicativo quando seus códigos são socialmente construídos e compartilhados” (LEÃO; RODRIGUES, 2013, p. 2).

A iconografia, escrevem Leão e Rodrigues (2013), retrata situações, estilos, ideologias e aspectos culturais de um determinado contexto histórico. São vastas os tipos de imagens que configuraram diversas épocas e lugares, seja gravura, ilustração, desenho, fotografias, mapas cartográficas, grafites, charges e até mesmo o cinema e o vídeo. Deve-se procurar conhecer as intenções de cada autor sobre a sua obra, problematizando o papel da subjetividade de um documento histórico. Algo ainda mais relevante no carnaval tendo em vista os diversos sujeitos que constroem estas narrativas que vibram uníssona como o tambor no sambódromo. Uma análise do contexto histórico em que o documento iconográfico está inserido também deve ser levada em consideração, pois ela está inserida em uma determinada época e local. É necessário compreender que uma imagem “pode ter o objetivo de entreter, persuadir, chocar, convencer, comover ou puramente vender, dependendo de para quem ela é destinada” (LEÃO; RODRIGUES, 2013, p. 7). Vale ressaltar que as imagens que serão trabalhadas a seguir foram selecionadas, recortadas e editadas, através do meu olhar – de historiador e carnavalesco – na expectativa de responder o problema de pesquisa proposto.

Durante o desenrolar do trabalho, também serão realizadas algumas análises dos sambas-enredos. Referencia-se aqui, o historiador brasileiro Marcos Napolitano (2005), que em sua bagagem acadêmica carrega um minucioso estudo acerca da música dentro do campo da História. Para o autor, apenas recentemente (leia-se nos últimos trinta anos) as Ciências Humanas têm se debruçado de forma mais sistemática sobre a música no Brasil, isto pelo fato, principalmente na História, estar passando pelo seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes (NAPOLITANO, 2005). Entre suas contribuições, o historiador chama atenção salientando que não devemos analisar a “letra” separada da “música”, “contexto” separado

da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”” (NAPOLITANO, 2005, p. 8). Neste sentido, torna-se fundamental a articulação entre “texto” e “contexto”. Assim, ao nos depararmos com uma música, nesse caso o samba-enredo, Napolitano (2005) destaca que o historiador deve partir de dois pressupostos básicos. O primeiro seria os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos, isto é, penetrar na letra da canção, verificar a composição de sua estrutura, averiguar em que momento histórico este samba foi composto, tentando captar o máximo de nuances possível, buscando identificar qual a mensagem que o samba-enredo estudado pretende transmitir. O segundo pressuposto, refere-se aos parâmetros de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, vocalização etc), ou seja, aguçar o sentido auditivo para tentar captar as repetições, o timbre musical do intérprete, o seu ataque rítmico, velocidade do samba, entre outros aspectos. Mediante essas diretrizes, busca-se, a partir dos sambas-enredos, encontrar as referências selecionadas para narrar sobre o continente africano.

Ao acessarmos endereços eletrônicos de pesquisas, encontramos alguns artigos, monografias, dissertações e teses acerca da relação entre os desfiles das escolas de samba e o continente africano. Um trabalho a ser destacado é do historiador Cristiano Pinto de Moraes Bispo (2009), publicado pela revista *África e Africanidades*, intitulado *Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro*. O autor expõe como objetivo perceber que África é apresentada na avenida pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, inclusive visando identificar as representações e discursos que são colocados em cena. O recorte temporal escolhido é de 38 anos (1970-2008), destacando enredos e letras de samba-enredo de 10 agremiações carnavalescas. Mesmo não especificando a quantidade e os temas, Bispo identifica que nesse período há uma grande recorrência da temática africana nos desfiles, suscita alguns questionamentos, como: a possibilidade de “deturpações” históricas nesses enredos, indagação das referências acadêmicas consultadas e colocar em cena os temas recorrentes sobre o continente africano. Inclusive, salienta que por muito tempo a história afro-brasileira ou africana não possuía um amplo espaço na construção dos desfiles carnavalescos. Além disso, o autor optou por evidenciar alguns excertos de escolas de samba específicas, não incorporando a sua análise as sinopses ou os books³⁰ dessas agremiações, que o proporcionaria leituras outras.

³⁰ Os Books do carnaval carioca são chamados de Livro Abre-Alas. Neles, contém todas as informações necessárias referentes ao desfile de carnaval (enredo, samba-enredo, fantasias, alegorias, pesquisa histórica, referências, entre outros.)

A literatura sobre o carnaval carioca não é necessariamente nova. O antropólogo Roberto DaMatta, em seu clássico livro *Carnaval, Malandro e Heróis*, publicado em 1979, visa pensar através das festas populares, uma delas o carnaval, as mudanças na organização da sociedade carioca. Algo já presente em escritos de europeus, em séculos anteriores, para pensar este tempo de uma relativa liberdade da moralidade imposta pela igreja. Assim, o carnaval, e por vezes hoje ainda é visto, como um momento de desordem, de bagunça e que se esvai em poucos dias.

Com a profissionalização de diversas áreas do carnaval, a entrada da festa nas mídias e aberturas nas teorias utilizadas nas ciências humanas, possibilitou que outros estudos fossem construídos, não mais buscando a essência desse tempo carnavalesco, mas em um esforço de pensar a história das escolas de samba, os diversos sujeitos que compõem esse universo e os fatores que auxiliaram na sua transformação.

Nesse sentido, podemos destacar os livros *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito* da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) e *O livro de ouro do Carnaval Brasileiro* do antropólogo Felipe Ferreira (2004), apresentam leituras sobre o carnaval carioca, podendo ser visualizada em algumas fases, tais como: a emergência das escolas de samba (década de 1920), a relação entre as agremiações carnavalescas com o governo Vargas (década de 1930), a aproximação com o jogo do bicho (meadas da década de 1940), a transferência dos desfiles para a Avenida Rio Branco (1957), a construção do sambódromo (1984), os enredos patrocinados, a mercantilização dos desfiles, dentre uma série de outras questões.

Os historiadores Rubim Santos Leão de Aquino e Luiz Sergio Dias (2009) inferem que após o processo de exclusão das sociedades dos centros urbanos, principalmente no pós-abolição (1888) e do sistema republicano (1889), homens negros e mulheres negras, limitaram-se a ocupar os morros do Rio de Janeiro, gerando a “proliferação de comunidades faveladas, visto preconceituosamente como modelos de banditismo e de tráfico de drogas, e não como parte efetiva da cidade” (AQUINO; DIAS, 2009, p. 122). É nessas comunidades que surgem as escolas de samba, a partir do final dos anos vinte e que não ficaram imunes às transformações sofridas pela sociedade carioca.

Em 1984, as escolas de samba passam a desfilar em um local próprio, um espaço idealizado Darcy Ribeiro³¹. A passarela do samba, ou sambódromo, permitiu as agremiações a alçar voos maiores, principalmente com a criação de uma liga independente das escolas de samba carioca (LIESA), constituindo uma política voltada para a espetacularização da festa,

³¹ Darcy Ribeiro (1922-1997) foi um político e antropólogo brasileiro.

com investimentos massivos na área turística. Assim, a estrutura dos desfiles passa a ser alterada, ganhando ares do que conhecemos hoje pela televisão, com alegorias suntuosas, fantasias luxuosas, formatação das alas mais rígida, comissão de frente mais técnica, entre outros aspectos.

Evidentemente que para além dessas reflexões apresentadas, existe um vasto acervo sobre o carnaval, os desfiles das escolas de samba ou até mesmo acerca da relação desta festa histórica com o continente africano³². Este trabalho pretende contribuir para a ampliação dos estudos historiográficos com foco especial na compreensão das narrativas em performance sobre o continente africano, apresentado pelas escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro, entre os anos de 2003 a 2018 através de seus enredos.

Nota-se que nas produções ou confecções dos enredos nas mais diversas esferas (enredo teórico, apresentando plasticamente, samba-enredo, constituição performática) tem a contribuição de pessoas, oriundas ou não de comunidades, que sofrem com a violência da colonialidade, portanto do racismo. Mesmo assim, encontram formas, mediante o envolvimento com as escolas de samba, de narrarem uma perspectiva própria sobre a história, ganhando o direito, de algum modo, a narrativa. É mediante essa visão, que a dissertação se finda sobre o campo dos estudos pós-coloniais, sendo que este não se constitui

propriamente [de] uma matriz teórica única. Trata-se de uma variedade de contribuições com orientações distintas, mas que apresentam como característica comum o esforço de esboçar, pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às concepções dominantes de modernidade (COSTA, 2006, p. 117).

O sociólogo Sérgio Costa (2006) acrescenta que os estudos pós-coloniais emergiram com intelectuais da diáspora negra ou migratória. Essa perspectiva, a partir da década de

³² LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 335p;

RASCHE, Karla Leandro; MACEDO PINHEIRO, Lisandra Barbosa. (Org.) **Festas da diáspora negra no Brasil: memória, história e cultura**. Porto Alegre: Pacartes, 2016. 255p;

FONSECA, Christian Gonçalves Vidal da. *Liberdade, Liberdade abre as asas sobre nós: perspectiva de futuro nos sambas-enredos da década de 1980*. In: **Anais do III Seminário Internacional História do Tempo Presente**. Florianópolis: UDESC; PPGH, 2017.
<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPIII/IIISHTP/paper/viewFile/695/440>.

SILVA, Marcelo da. **Ué gaúcho, em Floripa tem samba?: uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje**. 2012. 231f. Dissertação (Mestre em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2012.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **Enredo e Samba-Enredo: O caso das escolas de samba de Florianópolis (1977-1990)**. 2013. 145f. Trabalho de Conclusão de Curso (História). Universidade do Estado de Santa Catarina, Faculdade de Educação, Florianópolis, 2013.

BRASIL, Eric. **Cacumbis carnavalescos: Áfricas, carnavais e abolição** (Rio de Janeiro, década de 1880). *Afro-Ásia*, 49 (2014), 273-312.

1980, tem sua área de difusão na Inglaterra e nos Estados Unidos ligada a crítica literária. Mais tarde, expandiu-se geograficamente e para outras disciplinas, despontando autores como Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall e Paul Gilroy, que se tornaram referências em vários pontos do globo.

Para Sérgio Costa (2006), o prefixo “pós” na expressão pós-colonial não significa, necessariamente, um “depois” no sentido cronológico linear, mas trata de uma operação de reconfiguração do campo discursivo, no qual as relações hierárquicas ganham significado. Por sua vez, colonial deve ser entendido para além do colonialismo, aludindo a situações de opressões diversas, definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais. Endossando esse pensamento, a cientista política Luciana Ballestrin (2013), entende os estudos pós-coloniais relacionado ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização, a partir da metade do século XX. “Temporalmente, tal ideia refere-se, portanto, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo – especialmente nos continentes asiático e africano” (BALLESTRIN, 2013, p. 90).

Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003), a questão pós-colonial é ainda mais complexa. Em seu texto, procura articular tal debate com intelectuais³³, que por hora o identificam como um termo de ambiguidade teórica e política devido a sua multiplicidade vertiginosa de posições e seus deslocamentos universalizantes. Por conseguinte, o autor atenta para os cuidados do uso do pós-colonial, tendo em vista esse status universalizante que o ancorou, carregando consigo descuidos e homogeneização em seu uso. A popularidade crescente do termo tem gerado sua aplicação inapropriada. Alguns críticos, discorre Hall (2003, p. 107), “não reconheceriam o “pós-colonial” nas colônias brancas, utilizando-o para descrever exclusivamente às sociedades colonizadas não-ocidentais”. Logo, afirma Hall (2003), esse termo se refere ao processo geral de descolonização que, como a própria colonização, marcou com impetuosidade, de formas distintas, as sociedades colonizadoras e as colonizadas.

Acerca do termo “pós-colonial”, Hall (2003, p. 109) não se restringe a “descrever uma determinada sociedade ou época”. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural”, produzindo uma reescrita descentrada,

³³ Algumas dos intelectuais que Stuart Hall convida para o debate são: Ella Shohat (americana com enfoque nos estudos culturais); Arif Dirlik (nascido na Turquia, mas com formação nos Estados Unidos, suas pesquisas estão voltadas para a historiografia e a política da China Moderna, bem como, as questões sobre a modernidade, globalização e os estudos pós-coloniais); Anne McClintock (nascida no Zimbábue, tem seus estudos voltados para o feminismo com diversas publicações acerca das questões de sexualidade, raça, imperialismo e teoria cultural).

diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Desse modo, acrescenta Hall (2003), os estudos “pós-coloniais” visa um deslocamento da “estória” da modernidade capitalista de seu centramento europeu para suas “periferias” dispersas em todo o globo, provocando uma interrupção crítica na grande narrativa historiográfica europeia. Isto posto, procura-se, portanto, incorporar na constituição da dissertação, teorias, experiências e conhecimentos de intelectuais da cultura africana, da América Latina e dos membros que compõe o cenário da festa carnavalesca que resultem no descentramento do eurocentrismo. A própria narrativa carnavalesca nasce, segundo Lopes e Simas (2017), enfatizando a história da nação, de “grandes nomes e vultos históricos” e eventos marcantes, pautadas em uma historiografia oficial. Com o passar dos anos, novos temas foram incorporados ao mundo do carnaval. As primeiras referências que protagonizam personagens afro-brasileiro, os elevando a categoria de herói, emerge na década de 1960, com o carnavalesco Fernando Pamplona, quando na Acadêmicos do Salgueiro, teceu uma homenagem a Zumbi dos Palmares (1960). A partir disso, um novo redirecionamento começou a ser incorporado, em que as pessoas afro-brasileiras deixaram a narrativa de sujeitos passivos escravizados, para sujeitos protagonistas que contribuíram, efetivamente, para a história do Brasil. Inclusive, os estudos realizados por Lopes e Simas (2017), destacam que apenas em 1966 há uma referência explícita a um orixá. Nesse ano, duas escolas, Império Serrano e a São Clemente, ao homenagearem a Bahia, citaram Iemanjá em seus sambas-enredos. Passados onze anos, em 1977, o Arranco do Engenho de Dentro apresentou um enredo voltado exclusivamente a um único orixá: *Logun, o príncipe de Efan*.

A abordagem pós-colonial compreende, segundo Sérgio Costa (2006), que toda enunciação vem de algum lugar, tecendo críticas ao processo de produção do conhecimento científico que visou privilegiar modelos e conteúdo eurocentrados. Nesse vetor, uma das ideias trabalhadas refere-se a troca de saberes, considerando, também, o lócus do carnaval, mais especificamente dos desfiles carnavalescos, como produtores de conhecimento ao reconhecer que a sabedoria, que estas pessoas do mundo do carnaval carregam consigo, não deve ser invisibilizada, mas consideradas como reflexões e diálogos, que promovem problematizações acerca da sociedade.

Assim, esses estudos pós-coloniais não se apresentam apenas como uma ferramenta teórica, mas como um instrumento político. Os desfiles das escolas de samba permitem catalisar os mais diversos conhecimentos de sujeitos advindo das periferias (carpinteiro, marceneiro, aderecista, eletricista, escritor, poeta) que a colonialidade optou por ignorar.

Logo, essas pessoas conquistam, a partir de sua leitura sobre as histórias, o direito de narrar, como narrar e as motivações de narrarem. Esses enredos construídos, mediante seleções e intencionalidades, nos possibilitam pensar e refletir acerca da história. É também através do campo pós-colonial que se permite adentrar na chave da cosmogonia e da oralidade, ampliando-se assim as abordagens teóricas e metodológicas.

Entende-se por narrativa, aquilo que a historiadora brasileira Carolina Corbellini Rovaris (2018) destaca como um espaço de compreensão. Ou seja, é por intermédio da narrativa que o leitor pode se orientar temporalmente e espacialmente, dando significado ao passado e relacioná-lo com o presente. Compreende que a narrativa histórica é “composta por uma temática, um recorte cronológico, atores e episódios, que juntos se tramam para desvendar conflitos, negociações e experiências do passado” (ROVARIS, 2018, p. 35). Mediante essa concepção, pode-se trabalhar, segundo Rovaris (2018), com conceitos substantivos, no caso desta dissertação, diáspora, performance, oralidade, cosmogonia. Assim, o objetivo da narrativa, nas palavras da historiadora, é contribuir para a compreensão das experiências do passado, tornando ativo o pensamento de quem aprende.

As narrativas contempladas pelas agremiações carnavalescas apresentam um passado que está expresso no presente. Esse véis aproxima-se da história do tempo presente, campo teórico que possibilita refletir sobre a contemporaneidade do não contemporâneo, como proposto pelo historiador francês François Dosse (2012), ou seja, o desfile das escolas de samba permite visualizar um passado que está no presente. Um dos teóricos convidados para contribuir é o historiador Reinhart Koselleck que em seu livro, *Futuro Passado* (2006), apresenta as categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Tais categorias se fazem necessários nesta pesquisa, pois as experiências que as pessoas, dentro das escolas de samba, carregam consigo (seja do racismo, das conquistas pessoais, das resistências), permite uma leitura do presente, do espaço vivido, projetando-se assim, de futuro (pessimista, otimista, utópico, distópico). As definições de cada categoria, estão expressas por Koselleck (2006) da seguinte maneira. Compreende-se como “espaço de experiência”

o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia. Neste sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias (KOSSELLECK, 2006, p.309-310).

Logo, o passado se concretiza no presente de inúmeras formas, ora através da memória, dos vestígios, das permanências, das experiências alheias, das fontes históricas. Já o “horizonte de expectativa” estaria ligado à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. “Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (KOSELLECK, 2006, p. 310), ou seja, todo o universo de sensações que se referem ao que ainda virá.

Pensar acerca do carnaval brasileiro é uma tarefa complexa, tendo em vista a enxurrada de estereótipo que esta festa carrega consigo³⁴. Limita-se aqui, o diálogo com as escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro³⁵. Quando lançamos os olhos pela televisão e visualizamos corpos, sons e adereços, por muitas vezes, há um desconhecimento, efetivo, das pessoas não inseridas no mundo do carnaval, dos caminhos e das intencionalidades. O que está presente em cena são construções de uma narrativa acerca da história que permite a formação de uma consciência. São pessoas oriundas de comunidades carentes ou de locais mais abastados que expressam percepções de mundo mediante fantasias e alegorias. Portanto, é a partir de uma semente chamada enredo em que os sonhos são regados. A medida que cuidamos, ela vai germinando, crescendo e se frutificando no samba-enredo, nos croquis (desenho das fantasias e alegorias), na coreografia da comissão de frente, nas festividades.

Essa perspectiva de análise é influenciada pelas ideias propostas pelo escritor e poeta martinicano Édouard Glissant (2011)³⁶, que nos apresenta a concepção de rizoma, que se antagoniza à raiz, não manifestando uma perspectiva unilateral. Segundo o autor, a identidade-rizoma não resulta de uma raiz fixa e única, mas de dimensões e vetores diversos. Assim, Glissant refuta uma concepção positivista triunfante, que visa uma cultura monolítica, só havendo cultura quando o requinte civilizacional conduz ao humanismo. Nessa perspectiva, que é eurocêntrica, a identidade-raiz se externa enquanto única, excluindo o outro e, nas palavras de Glissant (2011, p. 139), condenando o emigrante, que, “rejeitado a maior parte das vezes nos lugares da sua nova ancoragem, é obrigado a exercícios impossíveis de

³⁴ TRAMONTE, Cristiana. Muito além do desfile carnavalesco: escolas de samba e turismo educativo no Brasil. PASSOS - Revista de Turismo e Patrimônio Cultural. Vol. 1 Nº 1 págs. 85-96. 2003. Acesso em: <http://pasosonline.org/Publicados/1103/PS080103.pdf>.

³⁵ Não entrando outras ramificações do festejo carnavalesco, como o trio elétrico, na Bahia, Frevo, em Recife ou até mesmo os blocos que percorrem as ruas cariocas.

³⁶ A edição original do livro é de 1990. GLISSANT, Édouard. Poétique de la Relation. Poétique III. Paris: Gallimard, 1990.

conciliação entre a sua antiga e a sua nova pertença”. Defrontando esse prisma, Glissant (2011) desenvolve a categoria de identidade-rizoma, desvinculando da concepção de criação do mundo e conectando à perspectiva da vivência consciente e contraditória dos contatos entre culturas. Tal percepção “não pensa uma terra como um território, de onde se projeta para outros territórios, mas como um lugar onde as pessoas <se dão> em vez de se <compreenderem>” (GLISSANT, 2011, p. 140). Esse sistema de relação, enquanto movimento ou capacidade de <dar-se com>, para Glissant (2011), contesta o universal generalizante, quebrando uma visão de mundo eurocentrada. O autor (2011) salienta que toda cultura é heterogênea, formando-se e moldando-se a partir do contato com outras culturas, desmembrando uma noção de “unicidade” e “origem”. Nesta perspectiva, o carnaval é uma festa que pode ser vista/lida pelas relações/rizomas constantes entre diferentes pessoas. O processo de colocar uma escola na avenida, de construção de uma narrativa, se dá pelas escolhas bibliográficas realizadas, mas, também, pelas próprias vivências e experiências de membros internos ou externos das comunidades. Podemos encontrar o rizoma, segundo Glissant (2011), nos calos de resistência. As identidades do samba ou do carnaval se dão mediante a capacidade de variação, de ser mutável a uma estrutura sólida hegemônica.

Dessa forma, compreende-se o enredo como uma possibilidade narrativa histórica que conta uma história permeada de intenções. Essa base permite a construção e confecção de um desfile carnavalesco. No entendimento do historiador Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite (2015), o enredo é o tema desenvolvido pelas escolas de samba, despontando como uma complexa trama de representações e leituras, percebendo-o como um dos mais abstratos quesitos julgados, pois, trata-se de sobreposição de camadas narrativas oriundas de expressões artísticas concomitantemente independentes e interligadas. Incrementando esse debate, o sociólogo Edson Farias (2015), identifica o enredo como uma trama literária e dramática que justifica o cortejo, contribuindo assim, para a construção plástica-visual dos desfiles. Logo, há uma importância emblemática na escolha dos enredos, pois estes devem estar bem estruturados, pesquisados, com questões históricas pertinentes, de preferência com uma relevância social, principalmente pelo fato das escolas de samba estarem localizadas nos morros cariocas, conseguindo transformar palavras em imagens, “nas quais estejam presentes as sugestões de sentimentos, sem abrir mão de provocar surpresas esperadas” (FARIAS, 2015, p. 219).

Diferentemente do enredo, o samba-enredo, segundo o dicionário da História social do samba, caracteriza-se como uma “modalidade de samba que consiste em letra e melodia

criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 257). Logo, algumas escolas de samba optam por encomendar sambas-enredos com compositores reconhecidos e outras realizam um concurso, aberto para todo Brasil, disputado nas quadras carnavalescas. A competição se estende por semanas, até que os jurados³⁷ elegem o samba-enredo que embalará os foliões durante os ensaios e o desfile oficial.

Mediante esse debate, suscitou-se algumas reflexões a partir das ideias de Stuart Hall (2003), em especial, acerca das estratégias de políticas culturais que são utilizadas para se intervir na cultura de massa. Hall (2003, p. 338) pontua que

dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo como o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural. Isso é válido não somente com relação à raça, mas também diz respeito a outras etnicidades marginalizadas, assim como em torno do feminismo e das políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, que é resultado de um novo tipo de políticas culturais.

Ao ler essa passagem, intencionalmente, os pensamentos levaram-me a refletir acerca das escolas de samba. A cada ano que passa, estas agremiações precisam se legitimar para que a chama do tambor continue acesa. Infelizmente, estes desfiles, sob a justificativa cultural para o mercado³⁸, não possuem mais efeito, e o discurso da festa passa a ser mantida pelo viés econômico. Nos últimos cinco, seis carnavais, muitas cidades pelo Brasil tiveram que cancelar os desfiles, pois as prefeituras alegaram falta de verba. A cada escola de samba que pisa no sambódromo e coloca sua comunidade para entoar o samba-enredo, aquele é um momento de resistência de muitas pessoas que se colocam a frente do projeto do carnaval. Por meio de uma estrutura de sociedade colonial e racista, a descida dos morros cariocas de pessoas que ganham a alcunha de “favelados”, é um ato de encorajamento e de poder.

Stuart Hall (2003) enfatiza que esta cultura das margens não deve ser vista como um jogo cultural de inversões, mas numa perspectiva mutável que balança o poder nas relações culturais, ou seja, das estruturas hegemônicas. As reflexões do autor possibilitam compreender o processo de centralidade que os desfiles ocupam quando se tornam espaços de constituição de narrativas outras, protagonizadas, em sua maioria, por moradores de favelas,

³⁷ O corpo de jurados é formado por membros da escola de samba e setores da escola (Bateria, Velha-Guarda, Diretoria, Baianas...).

³⁸ Tal frase tem efeito pelo viés do mercado, pois para as pessoas das comunidades, o carnaval que elas constroem é uma questão cultural.

pretos e pobres, se reconhecerem e constituírem possibilidades de identificações e de construções de identidades.

Infelizmente, os espaços que as escolas de samba possuem para a realização de sua festa são vigiados e até censurados³⁹. Há novamente uma “harmonia”⁴⁰ com o texto de Stuart Hall, quando salienta que os poucos espaços “ganhos” são policiados, regulados e limitados. Complementando, o autor jamaicano (2003, p. 151) entende que “o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregadora que é cuidadosamente regulada”. Por fim, Hall ainda coloca que a cultura popular tem sua base sempre em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo.

Saúda-se aqui os versos de Nelson Sargento, Monarco e Leci Brandão. Saúda-se também Dona Ivone Lara, ancestral do samba. Quando se fala nessa entidade chamada samba, estamos evocando algo para além de um gênero musical, o samba é axé, é energia, é ancestralidade, é resistência. E quando se fala do carnaval, este não pode ser associado a zoeira, baderna, vulgar ou grotesco, pois existe trabalho, empenho, suor e resiliência de pessoas que precisam se legitimar para ocupar as ruas cariocas.

Mediante essas reflexões, organizou-se o trabalho da seguinte forma. No primeiro capítulo, almeja-se evidenciar nos desfiles carnavalescos as referências das sociedades africanas, tais como, da região de Daomé/Benin, Nigéria, Angola e Guiné Equatorial. O Atlântico, oceano que liga as duas margens, guarda consigo histórias e lamúrias, sendo testemunha de diversos processos históricos, como o tráfico de pessoas escravizadas.

O segundo capítulo tem como direção as cosmogonias, ou seja, o modo de ser e estar no mundo. O conceito em questão substitui a referência de cosmovisão, termo comum utilizada pelo Ocidente para se resumir a lógica cultural de uma sociedade. Ampliar o termo para cosmogonias, permite privilegiar outros sentidos para além da visão. Percebe-se que nas documentações há um maior enfoque as manifestações “religiosas” do candomblé e da

³⁹ Após a construção do sambódromo, em 1984, algumas escolas de samba tiveram alegorias ou alas censuradas. Em 2008, a Unidos do Viradouro foi impedida, através de uma liminar da justiça, de apresentar uma alegoria que representaria o Holocausto. Em 2017, por pressão da Igreja, um tripé que trazia num verso a imagem de Jesus Cristo e no outro verso a representação de Oxalá, não foi levada para o desfile das campeãs. Outro clássico exemplo, foi no carnaval de 1988, quando a Beija-Flor de Nilópolis foi impedida de apresentar a escultura do Cristo Redentor mendigo. Sobre isso, ver o artigo: LIMA, Fátima Costa de e FILIPPO, Bruno. Carnaval, um território de crise: as forças em debate no caso do Cristo Mendigo (Beija-flor, 1989). Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 121-142, mai. 2012. Outros casos de censura ocorreram com a Mocidade Independente de Padre Miguel 2006, Beija-Flor 2011, Unidos do Porto da Pedra 2009, Acadêmicos do Grande Rio 2004, Unidos da Tijuca 2000, Imperatriz Leopoldinense 2017, Paraíso do Tuiuti 2018.

⁴⁰ Quesito julgado nos desfiles das escolas de samba. Significa o entrosamento entre o ritmo da bateria, o canto oral e a dança do conjunto da escola. (LOPES; SIMAS, 2017, p. 141). Mediante essa perspectiva que se cria a metáfora da harmonia, consonância entre o tema do trabalho proposto com as pesquisas de intelectuais.

umbanda, principalmente nas figuras dos orixás. Outros pontos também ganham cena, como os festejos, as práticas, os encontros, os rituais e as curas.

Por fim, no terceiro capítulo, emergem dos enredos, sambas-enredos e desfiles que expressam a oralidade. Assim, serão contempladas e analisadas as formas de sonoridade, ritmo e corporeidade. Logo, serão abordadas a questão da corporeidade, performance e a relação que os instrumentos musicais tecem com os ritos e com as manifestações africanas.

Para a composição desta narrativa, optou-se por renomear as divisões da dissertação, traçando um paralelo com os setores do desfile da escola de samba. Portanto, a introdução do trabalho passou a se chamar comissão de frente, sendo que esta possui a função de abrir o desfile e saudar o público. Os capítulos foram nomeados de alegorias, pois sintetiza uma parte do enredo. Por conseguinte, os subcapítulos foram intitulados de alas, tendo em vista que contribuem para a narrativa histórica, buscando cumprir com o objetivo da pesquisa. As considerações finais foram renomeadas de Praça de Apoteose, ponto final dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. As referências bibliográficas receberam o nome de Velha Guarda, um dos setores mais respeitados, reunindo toda a experiência e o conhecimento do carnaval. Por fim, os anexos foram chamados de ala dos compositores, sendo estes os responsáveis pela produção musical da escola de samba.

2. ALEGORIA 1 – “SEMBA DE LÁ, QUE EU SAMBO DE CÁ”⁴¹: SOCIEDADES AFRICANAS CANTANDAS PELAS ESCOLAS DE SAMBA

“Na volta das espumas flutuantes
Mãe África receba seus leões”
(Unidos da Tijuca, 2003)

A epígrafe acima retirada do samba-enredo da Unidos da Tijuca, do ano de 2003, cujo enredo desenvolvido foi *Agudás, Os Que Levaram a África No Coração, e Trouxeram Para o Coração da África, o Brasil*, fornece alguns indícios dessa referência que se faz, a partir de cá do lado de lá. Destarte, o oceano Atlântico, como expresso no enredo, emerge como o elemento constitutivo nessa narrativa, apresentando-se como o elo entre o Brasil e o continente africano. Portanto, esses lócus que banha os continentes africano, americano e europeu, anuncia-se enquanto um lugar de encontro, desencontros, revoltas, conquistas, lutas, lamúrias, dores, resistências. Foi “atravessando o mar de Iemanjá”⁴², que se constituíram coisas outras, ou seja, o Oceano Atlântico transportou pessoas, formas de ser e estar no mundo, culturas, ritmos, musicalidades.

O presente capítulo consiste em identificar na narrativa dos enredos das escolas de samba, os elementos históricos acionados no sentido de conectar o Brasil ao continente africano. Assim, visa-se compreender: quais são as sociedades que se destacam nas narrativas das agremiações carnavalescas? Quais os elementos históricos apresentados pelas escolas de samba que ajudam na compreensão narrativa? Para isso, os documentos selecionados para análise são os desfiles das escolas de samba: Beija-Flor de Nilópolis (2007, 2012 e 2015), Imperatriz Leopoldinense (2015), Portela (2012), Unidos da Tijuca (2003), Unidos de Vila Isabel (2005 e 2012).

2.1 PRIMEIRA ALEGORIA – O QUE NOS LIGA: O TRÁFICO ATLÂNTICO E A ESCRAVIDÃO?

Os tambores, acompanhados transversalmente pelos fogos de artifício, anunciam a entrada da escola de samba Imperatriz Leopoldinense. Os instrumentos musicais e o samba-

⁴¹ Trecho retirado do samba-enredo da Unidos de Vila Isabel 2012.

⁴² Trecho retirado do samba-enredo da Unidos da Tijuca 2003.

enredo, na condução do intérprete Nego⁴³, passeiam por todo o sambódromo. O carnaval de 2015, rendeu para a agremiação de Ramos, a sexta colocação do carnaval carioca. O enredo apresentado era *Axé, Nkenda! Um Ritual de Liberdade – E que a Voz da Igualdade Seja Sempre a Nossa Voz!*⁴⁴, assinado pelo carnavalesco Cahê Rodrigues. A ideia era construir uma narrativa que colocasse em cena, reflexões acerca do racismo, dos preconceitos sociais e do colonialismo, pregando, portanto, “a igualdade, o respeito e o direito à dignidade” (IMPERATRIZ, 2015, p. 247). A proposta de enredo em questão, emergiu logo após um torcedor, num estádio de futebol, ter arremessado uma banana para dentro do campo⁴⁵.



Imagem 2 - Abre-Alas da Imperatriz Leopoldinense intitulado: Matrizes da Vida. Imagem retirada do site Portal do Samba RJ. Foto: Fabiano Santos

A imagem em questão apresenta a primeira alegoria proposta pela Imperatriz Leopoldinense. De acordo com a sinopse da agremiação carnavalesca, o intuito era mostrar

⁴³ Edson Feliciano Marcondes, o Nego, é um dos principais interpretes do carnaval carioca. É também irmão do interprete Neguinho da Beija-Flor.

⁴⁴ A Expressão Nkenda, oriunda da língua Kimbundu, significa amor.

⁴⁵ A partida em questão ocorreu no dia 27 de abril de 2014, entre Villarreal X Barcelona, válida pela 35ª Rodada do Campeonato Espanhol. Um torcedor do Villarreal arremessou uma banana em direção ao jogador do Barcelona, Daniel Alves, quando este foi cobrar o escanteio. Como resposta, Daniel Alves descascou e comeu a banana.

uma África contemporânea, ou seja, apresentar cores e formas que referenciassem artistas africanos. No caso do abre-alas, como podemos observar acima, a escola de samba se inspirou na artista plástica sul-africana Esther Mahlangu⁴⁶. No entendimento da verde e branco de Ramos, Esther Mahlangu “é o maior expoente da Arte Ndebele, que se utiliza de cores vivas para simbolizar a alegria e harmonia das famílias que integram a etnia Ndebele” (IMPERATRIZ, 2015, p. 248). Assim, os animais que integram o abre-alas, revestem-se das cores e formas da arte Ndebele, compondo assim a alegoria carnavalesca. A escolha pela utilização dos animais no abre-alas, deu-se através da inspiração no projeto social Ocean Sole⁴⁷, desenvolvido pela ambientalista Julie Church, nas praias do Quênia. “Chinelos de borracha que poluem as águas e areias da orla queniana são recolhidos, juntamente com outros detritos. Depois de lavados, misturados, colados e, moldados, viram esculturas de animais que representam a fauna africana” (IMPERATRIZ, 2015, p. 256). É mediante essa concepção que se materializa, na percepção da agremiação carnavalesca, as matrizes da vida, título do abre-alas.

A linha narrativa proposta pela Imperatriz Leopoldinense consistia numa construção de enredo que abordasse, no primeiro e no segundo setor, elementos que demonstrasse uma África contemporânea e viva, vide o abre-alas “Matrizes da Vida”. A partir do terceiro setor, a escola de samba procura evidências que associam o continente africano com o Brasil.

⁴⁶ É uma artista nascida na África do Sul, da nação Ndebele. Conhecida por suas pinturas contemporâneas, utilizando-se com cores fluorescentes.

⁴⁷ “É uma ONG do Quênia que cria ações proativas com o intuito de limpar suas praias e oceanos, poluídas constantemente por milhares de chinelos descartados. Os artistas da Ocean transformam cada peça de borracha encontrada em acessórios, brinquedos, esculturas e arte com cores explosivas” Texto institucional retirado do site Ocean Sole. Acesso em: <<https://followthecolours.com.br/art-attack/fundacao-ocean-sole/>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.



Imagem 3 - Alegoria 3 - A Partida⁴⁸

Visando evidenciar a marca do colonialismo, a terceira alegoria da entidade carnavalesca Imperatriz Leopoldinense, intitulada “A partida”, marca o fato histórico de homens e mulheres que foram retirados de seu continente e trazidos para o Brasil, com a finalidade de servirem como mão de obra escravizada (IMPERATRIZ, 2015). Nos últimos quatro séculos, de acordo com o historiador Alberto da Costa e Silva (2012, p. 86), “a África foi despojada de uma enorme parcela de sua gente. Estima-se que cerca de 12,5 milhões de pessoas desembarcaram à força nas Américas – entre 4 e 5 milhões no Brasil”⁴⁹. Nas laterais

⁴⁸ Print retirado do desfile da Imperatriz Leopoldinense 2015. Link do desfile - < <https://www.youtube.com/watch?v=EJqVEI0jwhw>>. Acesso em 05 de outubro de 2018.

⁴⁹ Os africanos não escravizavam africanos, nem se reconheciam então como africanos. Eles se viam como membros de uma aldeia, de um reino e de um grupo que falava a mesma língua, tinha os mesmos costumes e adorava os mesmos deuses. Eram, ainda que pudesse ignorar estes nomes – que muitas vezes lhe eram dados por vizinhos ou adversários – mandingas, fulas, bijagós, axantes, daomeanos, vilis, iacas, caçanjes, lundas, niamuézis, macuas, xonas – e escravizavam os inimigos e os estranhos. Quando um chefe efique de Velho Calabar vendia a um navio europeu um grupo de cativos ibos, não estava vendendo africanos nem negros, mas ibos, uma gente que, pode ser considerada por ele inimiga e bárbara, podia ser escravizada. E quando negociava um efique condenado por crime, vendia quem, por força da sentença, deixara de pertencer ao grupo (SILVA, 2012, p. 88-89).

do carro alegórico, as lágrimas derramadas pelos povos africanos se transformam no tempero do mar. À frente, como consta na sinopse da agremiação, destaca-se a escultura de uma sereia negra que, guiando o navio, busca abençoá-los e acalentá-los durante a travessia. Sua personificação visa amenizar a dor e o esforço dos cativos que transportam o navio em seus ombros, como se observa na imagem. Com o objetivo inicial de apresentar uma África contemporânea, o carnavalesco prioriza nessa alegoria, cores, formas geométricas e traços remetentes à artista plástica sul-africana Esther Mahlangu. O tumbeiro, estampado com formas triangulares, abriga atores que interpretam cativos no processo da travessia. “É o símbolo de amargas lembranças que são transmitidos ao longo dos séculos, de geração para geração. Afrodescendentes ainda carregam nas costas uma parte dessa herança” (IMPERATRIZ, 2015, p. 258). Essa perspectiva narrativa que articula o tráfico transatlântico e o processo de escravização como elementos que nos aproximam do continente africano, também está entrelaçada com o samba-enredo da entidade carnavalescas de Ramos⁵⁰.

Tristeza e dor, na violência pelas mãos do invasor
E o mar levou... nossa cultura um Novo Mundo encontrou
Põe pimenta para arder, arder, arder!
Sente o gosto do dendê, o Iaiá, Oyá!
Tem acarajé no canjerê, tem caruru no Vatapá (É divino o paladar)
Capoeira vai ferver! Vem ver! Vem Ver!
Abre a roda que Ioiô quer dançar... sambar
Traz Maracatu, maculelê... É festa até o sol raiar
(Imperatriz Leopoldinense, 2015)

O primeiro ponto que podemos elencar neste samba-enredo, refere-se à violência, uma das marcas do colonialismo. Segundo Frantz Fanon (1968), a violência não se restringe somente ao confinamento físico da população, de sua submissão ou desumanização, mas também aos efeitos da violência, ou seja, a psicológica. A “violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais”, destruiu sistemas de referências de economia, os modos da aparência e do vestuário. Na sequência narrativa, presente no samba-enredo, apresenta-se um vetor apontando para o tráfico transatlântico e o processo de escravização, fundando assim, o que a agremiação compreende por “Brasil Africano”. Ou seja, o processo de violência decorrente do colonialismo, buscou ofuscar os conhecimentos africanos nos mais amplos âmbitos (comercial, econômico, político, cultural). Com isso, a sequência do samba-enredo (refrão grifado por mim) visa valorizar os conhecimentos trazidos no processo de diáspora, isto é, a herança deixada na colunária, na

⁵⁰ Os compositores do samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense 2015 são Marquinho Lessa, Zé Katimba, Adriano Ganso, Jorge do Finge e Aldir Senna.

arte, na cultura, na musicalidade, nas pertenças de matrizes africanas. “Depois das lágrimas de uma chegada angustiante, nasceram festas e folias que alegam o povo até os nossos dias” (IMPERATRIZ, 2015, p. 244). É mediante esse viés do tráfico transatlântico, da escravização e das contribuições culturais que a Imperatriz Leopoldinense categoriza o “Brasil Africano”, ou seja, as relações entre o Brasil e a África.

No enredo apresentado, a Imperatriz Leopoldinense apresenta na sua sinopse o que compreende acerca do colonialismo.

Em sua desenfreada ganância, o europeu invadiu o continente africano para saquear todo o seu patrimônio, culminando por inaugurar um dos capítulos mais tristes da História: a escravidão. A África foi loteada e saqueada. Levaram suas riquezas minerais e mataram seus animais para ficar com as peles, couros e marfins. Para cultivar o solo e explorar as jazidas de ouro e pedras preciosas no Novo Mundo, o colonizador precisava de mão-de-obra. Fez do negro a sua força de trabalho. Etnias, aldeias e famílias foram destruídas para que o branco construísse o seu império. Milhões de seres humanos foram arrastados rumo ao desconhecido. (IMPERATRIZ, 2015, p. 249).

No entendimento da verde e branco de Ramos, em nome da ganância e da cobiça, o europeu invadiu e explorou o continente africano. Nota-se algumas marcas pontuais acerca do colonialismo, a violência e a disseminação da pobreza e das epidemias em algumas sociedades africanas. Segundo Fanon (1968, p. 272), a “Europa assumiu a direção do mundo com ardor, cinismo e violência. E vemos como a sombra de seus monumentos se estende e se multiplica. Cada movimento da Europa fez estalar os limites do espaço e os do pensamento”. Logo, com o colonialismo foram impostas uma nova etnia, religiões, devoções, economias e obrigações em nome de um mundo “civilizado” (IMPERATRIZ, 2015). A crueldade do tráfico transatlântico não permitiu nem despedida, nenhuma notícia, nenhuma esperança. E a consequência desse processo colonial, possibilita imperar as raízes do racismo.

Para a construção dessa narrativa, a escola de samba, para além da obra clássica “História Geral da África Vols. I a VIII (2010), consultou seis obras do historiador Alberto da Costa e Silva, sendo elas, A enxada e a lança – A África antes dos portugueses (2012), A Manilha e o Libambo – A África e a escravidão, de 1500 a 1700 (2012), Um Rio Chamado Atlântico (2012), Francisco Félix de Souza, Mercador de Escravos (2004), O Vício da África e outros vícios (1989) e As relações entre o Brasil e África Negra – De 1822 à 1ª Guerra Mundial (2012).

A utilização da imagem para análise, recebe influências das ideias propostas pelos historiadores Gabriel Bertozzi Leão e Poliana Jardim Rodrigues (2013), compreendendo que

o uso da iconografia possibilita retratar situações, estilos e aspectos culturais de um determinado contexto histórico. Tanto as alegorias apresentadas, quanto as fantasias que estão por vir, apresentam uma leitura acerca dos processos históricos que envolvem o continente africano. Os carnavalescos possuem intenções sobre a sua obra, e mediante esse prisma que se visa problematizar. Um desfile, composto de alegorias e fantasias, possuem como objetivo de entreter, persuadir, chocar, convencer, sensibilizar comover, ensinar e essas variações necessitam ser identificadas.

Acerca das alegorias ou carros alegóricos, a antropóloga brasileira Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1999), compreende como elemento central de um desfile de escola de samba, enchendo os olhos do público. “Essa arte carnavalesca, monumental e efêmera, pois que integralmente consumida em seu uso ritual, é uma das mais belas expressões da arte popular contemporânea” (CAVALCANTI, 1999, p. 48-49). Endossando essa perspectiva, as educadoras brasileiras Zulma Elizabete Madruga e Maria Salett Biembengut (2015, p. 62), percebem as alegorias carnavalescas como “formas estruturadas e ordenadas criadas para serem vistas, expressam uma coisa, significam muitas”. Acrescentam, pontuando que um desfile carnavalesco pode ser considerado um teatro em movimento, com linguagens específicas, em formato de música, fantasias e alegorias. O carro alegórico, para as educadoras, é uma “ilustração cenográfica do enredo proposto, e os destaques principais completam a plasticidade do conjunto” (MADRUGA; BIEMBENGUT, 2015, p. 64). Parte integrante de uma alegoria, as esculturas despontam “como elemento expressivo dos carros, e apenas depois de seu posicionamento se inicia a decoração” (CAVALCANTI, 1999, p. 51). Logo, o que se visualiza através da televisão são as imagens (alegorias, fantasias e corpos) que uma escola de samba evidencia sobre um determinado tema. Por isso, valida-se as contribuições historiográficas de Leão e Rodrigues (2013), pois o carnavalesco deve ter a responsabilidade e uma intenção de transformar texto em imagem e imagem em texto.

A perspectiva narrada pela Imperatriz Leopoldinense que articula o tráfico transatlântico e o processo de escravização como referenciais que nos aproxima do continente africano, não é algo que aparece exclusivamente no enredo da verde e branco de Ramos. Ela é uma concepção frente aos outros 15 documentos selecionados que também tecem essa ligação.

Enredos que abordam o tráfico transatlântico e o processo de escravização						
Escola de Samba	Ano	Enredo	Sinopse	Samba-Enredo	Alegorias	Fantasia
Beija-Flor	2007	Áfricas - Do berço real à corte brasileira	X	X	X	X
Beija-Flor	2012	São Luís – O Poema Encantado do Maranhão	X	X	X	X
Beija-Flor	2015	Um Griô Conta a História: Um Olhar Sobre a África e o Despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos Sobre a Trilha de Nossa Felicidade	X	X	X	X
Imperatriz	2015	Axé, Nkenda! Um Ritual de Liberdade – E que a Voz da Igualdade Seja Sempre a Nossa Voz!	X	X	X	X
Império da Tijuca	2014	Batuk	X	X	X	X
Paraíso do Tuiuti	2018	Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?	X	X	X	X
Portela	2012	...E o povo na rua cantando... É feito uma reza, um ritual...	X	X	X	X
Salgueiro	2007	Candaces	X	X	X	X
Salgueiro	2009	Tambor	X	X	X	X
Salgueiro	2014	Gaia – A Vida em Nossas Mãos	X	X	X	X
União da Ilha	2017	Nzara Ndembu – Glória ao Senhor Tempo	X	X	X	X
Unidos da Tijuca	2003	Agudás, Os Que Levaram A África No Coração E Trouxeram Para O Coração Da África, O Brasil	X	X	X	X
Vila Isabel	2005	Singrando em mares bravios... E construindo o futuro	X	X	X	X
Vila Isabel	2012	Você Semba Lá... Que eu Sambo Cá! O Canto Livre de Angola	X	X	X	X
Vila Isabel	2017	O Som da Cor	X	X	X	X
(X) Sim e (-) Não						

Fonte: Elaborada pelos autores com base nos enredos carnavalescos (2003-2018)

Como observamos na tabela acima, os 15 enredos selecionados recorrem a narrativa, direta ou indiretamente, do Tráfico Atlântico e da escravidão como processos históricos que constroem uma noção de experiência comum. Ao lançarmos os sentidos para o enredo *singrando em mares bravios... construindo o futuro*, desenvolvido pela escola de samba Unidos de Vila Isabel, para o carnaval de 2005, podemos evidenciar os processos de navegação que marcaram a história da humanidade. O enredo assinado pelos carnavalescos Joãozinho Trinta e Wany Araújo, ao relacionar as coirmãs⁵¹ Brasil e Áfricas, o processo de escravização ganha a cena, como podemos observar na letra do samba-enredo:

Lágrimas corriam no semblante do negro
Oceano de lamento nos tumbeiros
Jangadeiros sobre a bravura de um dragão
Negavam desembargar a escravidão
(Unidos de Vila Isabel, 2005)⁵²

Novamente a metáfora da lágrima é utilizada como recurso para referenciar as relações de Brasil e África na perspectiva do tráfico atlântico e do processo escravista. Contudo, um fator distinto emerge na documentação, a resistência através do dragão do mar, Francisco José do Nascimento⁵³. Como expresso no enredo, no início da década de 1880, a escravidão no Brasil ainda perdurava e escravizados continuavam sendo transportados da região Norte para a região Sul a fim de se estabelecer o comércio. Contudo, este processo ocorrido no Ceará, foi impedido por um grupo de jangadeiros, sob a liderança do Dragão do Mar, atuando de forma a impedir que essas pessoas fossem escravizadas no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Patrícia Pereira Xavier (2009), em 1881, alguns escravizados seriam vendidos para a província do Rio de Janeiro. Quando aguardavam no porto pelo embarque, “os jangadeiros, responsáveis pelo transporte entre o cais e o navio, se negavam a embarcar os escravos. Entre os “lobos do mar” estava Chico Matilde”, como era na época conhecido o Dragão do Mar” (XAVIER, 2009, p. 2). No mesmo ano, outra tentativa se sucedeu, e novamente os jangadeiros obtiveram êxito.

Olha a Beija-Flor aí gente!⁵⁴ A agremiação de Nilópolis também se utiliza do tráfico transatlântico e do processo de escravização como elementos dorsais para o desenvolvimento

⁵¹ O temo coirmã, dentro das escolas de samba, é o modo como, carinhosamente, uma escola de samba se dirige a outra, demonstrando respeito e reconhecimento por sua história.

⁵² Samba enredo composto por Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Professor Wladimir e Artur das Ferragens.

⁵³ Viveu entre os anos de 1839 a 1914. Foi um líder jangadeiro e abolicionista. Teve participação ativa no Movimento Abolicionista no Ceará, primeiro estado brasileiro a abolir o sistema escravagista no Brasil.

⁵⁴ Grito de guerra entoado pelo intérprete Neginho da Beija-Flor antes de iniciar o samba-enredo.

do enredo “*São Luís – o poema encantado do Maranhão*”⁵⁵, para o carnaval de 2012. Mesmo que o enredo vise homenagear os quatrocentos anos de fundação da capital maranhense, há uma narrativa construída pela entidade carnavalesca que tecem referências acerca do continente africano.

Milhares de negros foram trazidos da África, principalmente oriundos da região do Daomé, para povoar e colonizar São Luís do Maranhão. Os negros africanos foram arrancados de suas terras e subjugados. Acorrentados, até mesmo reis, rainhas, príncipes e princesas foram trazidos em embarcações de tormentos e lágrimas. Ontem belos, livres e bravos, foram feitos míseros escravos, sem esperanças nem amplidões (BEIJA-FLOR, 2012, p. 286).

Mesmo com a marca da violência, a Beija-Flor de Nilópolis destaca os “negros africanos”, que em sua terra, eram considerados reis, rainhas, príncipes e princesas, e através do colonialismo, foram arrancados de seu território de origem e subjugados a viverem na condição de escravizados. Corpos apreendidos, mas o espírito continuava livre. Sobre a vinda de escravizados da região de Daomé, esse assunto será mais aprofundado mais a frente. Para corroborar com essas questões, destacam-se os carros alegóricos da Beija-Flor, trazendo para o sambódromo esculturas impactantes, possibilitando algumas reflexões.



Imagem 4 – Alegoria 2 – Lamentos de dor no Balanço da maré - Foto: Marco Antônio Teixeira. UOL

⁵⁵ Carnaval assinado pela comissão de carnaval composta por André Cezari, Fran-Sérgio, Laíla, Ubiratan Silva e Vitor Santos.

Na alegoria intitulada de *lamentos de dor no balanço da maré*, há na parte superior, uma encenação de pessoas afro-brasileiras, interpretando africanos, especificados pela agremiação como oriundos da região de Daomé, sendo chicoteados e amarrados em troncos. No alto da imagem, na ponta esquerda, uma mulher compõe a cena simulando uma rainha africana. Em determinado momento da coreografia, um homem, encenando os europeus, a despossa de seu trono e a escraviza. Nas laterais da alegoria, um conjunto de corpos compõe o navio negreiro, representando, de acordo com a Beija-Flor de Nilópolis, um “canto funeral”. Ou seja, uma imagem que possibilite refletir e ao mesmo tempo lembrar das pessoas que foram aprisionadas no continente africano e escravizadas em outras localidades (BEIJA-FLOR, 2012). Torna-se emblemático e impactante o revestimento de corpos para compor o cenário do tumbeiro. São corpos violados e violentados, de pessoas que detinham seu grupo e prestígio social. “Choro, amargura e horror ilustram o cúmulo da maldade, e a mordada da liberdade angústia triste multidão; fazendo do navio da escravidão, uma ferida aberta nos mares, a macular os ares de São Luís do Maranhão” (BEIJA-FLOR, 2012. p. 299).



Imagem 5 - Imagem aproximada da Alegoria 2A da Beija-Flor de Nilópolis. Fonte: Chistophe Simon/G1.

A opção pela aproximação de imagem possibilita refletirmos acerca dos estratos do tempo (KOSELLECK, 2014)⁵⁶. Ao lançar os sentidos para a imagem, percebe-se sobreposição de temporalidades. Ao fundo, esculturas de africanos que foram aprisionados e trazidos para o Brasil (no caso do enredo da Beija-Flor) na condição de escravizado. Utilizando-se de grilhões, essas pessoas expressam feições tristes, reflexivas e de incerteza, tendo em vista um futuro turvo. À frente dessas esculturas, uma mulher, foliã, afro-brasileira, interpretando uma pessoa escravizada. Porém, temos em vista uma sobreposição narrativa, de dois momentos históricos distintos. Se refletirmos a respeito do tempo cronológico em que o desfile foi apresentado (2012), temos ao fundo da cena (as esculturas) um processo de escravização, historicamente findado em 1888. Mesmo que a atriz esteja interpretando e remetendo a um período em que o africano foi escravizado, ela também ocupa um tempo, dentro de um determinado espaço, que a permite ter outras experiências que possibilite resistir e lutar com recursos distintos. Logo, o que se visualiza é o contemporâneo do não contemporâneo, proposto por Dosse (2012), ou seja, mesmo que a foliã não tenha passado pela experiência da escravização, ela convive com a herança que é a colonialidade, isto é, o racismo.

Portanto, o espaço de experiência, ou seja, o passado atual – que não precisa ser vivido pela pessoa, mas pode ser incorporada a ela de algum modo, um exemplo é a transmissão por gerações e instituições – se concretiza no presente de inúmeras formas, inclusive mediante um desfile carnavalesco. Ou seja, uma pessoa que tem em seu histórico, gerações que conviveram com a violência da escravização, devem incorporá-las a sua experiência, pois isso estará atrelada ao seu horizonte de expectativa, o futuro presente. Como já colocado, uma pessoa que não passou pela experiência da escravidão, porém convive com o racismo, tem suas projeções para um futuro não experimentado com esperança, medo, desejo, vontade, resistência, poder, inquietude.

⁵⁶ O termo foi utilizado de forma metafórica por Reinhart Koselleck (2014), remetendo os estudos geológicos.



Imagem 6 - Ala 5: Angústia dos Grilhões. Fonte: Victor R. Caivano/G1

A proposta apresentada na ala, segundo a Beija-Flor (2012), era evidenciar as atrocidades cometidas com os “negros vindos da África. Subjugados, experimentaram o estalar do açoite, a dor oriunda da chibata e a angústia de estarem presos à cordas, correntes e grilhões. Tormentos e lágrimas revelam o suplício e o horror vivido pelos escravos” (BEIJA-FLOR, 2012, p. 310). Na imagem, podemos notar pessoas que em seu corpo fantasiados, carregam o elemento performático de um processo de escravização. Sua contribuição na narrativa permite visualizar um período no qual não temos mais acesso, porém as personifica. Na perspectiva da agremiação, a história de São Luís, capital do Maranhão, só poderá ser contada se perpassarmos pela história da escravização e do tráfico Atlântico. “Os corpos dos negros foram escravizados, mas as suas mentes, seus espíritos e sua fé se mantiveram livres, preservando suas crenças, a sua nobreza e a memória ancestral” (BEIJA-FLOR, 2012, p. 299). Ou seja, mesmo que na condição de escravizados, é o conhecimento que estes trazem consigo (cosmogonias, oralidade, experiências, conhecimentos) que permite a construção, não só de São Luís, mas de todo o Brasil.

O que se pode perceber durante os três enredos analisados (Imperatriz Leopoldinense 2015, Unidos de Vila Isabel 2005 e Beija-Flor de Nilópolis 2012), é que apresentam uma perspectiva do continente africano construídas a partir da diáspora. Nessa chave, destacam-se as contribuições de Stuart Hall (2003), compreendendo esse processo para além de um

deslocamento do território de origem. No momento em que se espalha, o sujeito passa a construir novas redefinições, carregando consigo elementos de onde partiu, acrescentando aspectos do novo ambiente, resultando em algo diferente. Nessa perspectiva, a dispersão não carrega a promessa de retorno redentor. Ao lançar os olhos sobre o processo do tráfico transatlântico, temos um deslocamento geográfico/físico acompanhado pela redefinição do pertencimento, portanto de uma constituição de novas identidades. Portanto, a diáspora representa, segundo Malavota (2007, p. 23), “um processo de redefinição cultural e histórica do pertencimento, implica, para além do deslocamento, mudança, transformação. As identidades, no contexto da diáspora, tornam-se múltiplas”, de tal maneira, junto ao elo que liga o sujeito a sua terra de origem, identificações outras são criadas; logo, as identidades não são fixas.

As escolhas identitárias são mais políticas do que antropológicas (MALAVOTA, 2007). Portanto, “cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos (HALL, 2003, p. 433). As escolas de samba, constituídas, em sua maioria, de pessoas negras oriundas de morros (AQUINO; DIAS, 2009), procuram em seus enredos, inclusive constatou-se isso nas três escolas de samba analisadas, laços de pertencimento com o continente africano, seja mediante a celebração de cultos divinos ou até mesmo a uma herança dos elementos culturais, musicais, políticos, deixados por ancestrais escravizados. Bebendo das contribuições de Stuart Hall (2003, p. 40), ao trabalhar com os enredos que as escolas de samba trazem para o sambódromo sobre o continente africano, é “uma questão de interpretar a “África”, reler a “África”, do que a “África” poderia significar para nós hoje, depois da diáspora”. O sociólogo jamaicano salienta que não devemos nos fechar em modelos únicos e homogêneos de pertencimento cultural, “mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro” (HALL, 2003, p. 47).

Para o filósofo anglo-ganes Kwame Anthony Appiah (1997), essa busca por uma identidade ou vínculo é sempre construída e histórica. “Histórias inventadas, biologies inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade; cada qual é uma espécie de papel que tem que ser roteirizado, estruturado por convenções de narrativas” (APPIAH, 1997, p. 243). Na perspectiva de Appiah (1997), isso resulta, principalmente nos últimos séculos, numa identidade africana, que remete a perspectiva de uma África inventada. Irobi (2012, p. 289), de forma mais pontual, destaca a importância dos africanos da diáspora, principalmente, na “construção da modernidade e da cultura popular global, seja por meio da

música, do esporte, da moda, da dança, do direito, das narrativas, dos rituais religiosos, espiritualidade, teatro e do carnaval”. Ao pensarmos do processo de diáspora no Brasil, os libertos (pós lei áurea de 1888), empurrados para os morros, fundaram as escolas de samba. Passados 90 anos da criação da Deixa Falar, hoje Estácio de Sá, diversos enredos buscaram enaltecer e homenagear o continente africano.

Mediante os apontamentos apresentados, compreendeu-se que dos três enredos trabalhados, Imperatriz Leopoldinense (2005), Unidos de Vila Isabel (2005) e Beija-Flor de Nilópolis (2012), a narrativa acerca do tráfico atlântico e sobre o processo de escravização, permeiam as análises. A violência presente nesses processos, evidencia a violência do colonialismo, permitindo compreender, as reverberações no presente oriundas desse sistema colonial e racista que ainda perdura na sociedade brasileira. Visando um possível deslocamento do centramento europeu, o que se notou, foram corpos afro-brasileiros atuando enquanto protagonista do processo, ocupando a avenida com fantasias, destacando-se em performances em cima de alegorias, cantando e resistindo. Alguns elementos, durante a narrativa apresentada por essas escolas de samba, apontaram para uma percepção de dor, lamúria, os encontros, desencontros, recomeços, resiliências e resistências. Nota-se também, que um desfile de samba possibilita identificar diversos estratos do tempo, sendo evidenciadas num mesmo instante. É o passado que continua, de alguma forma, presente.

Mesmo que a colonialidade tenha buscado reduzir os negros à escravidão (QUIJANO, 2005), tenha os condicionado a mercadorias, objetos de luxo ou de utilidade que possam ser compradas ou revendidas a outras (MBEMBE, 2014) ou até mesmo reconhecidos juridicamente enquanto bens móveis, visaram resistir de alguma forma as crueldades, degradação, desumanização e violências impostas. São seres humanos dotados de palavras, capazes de criar e manusear ferramentas e criar um mundo. “Através do gesto e da palavra, tecem relações e um mundo de significações, inventam línguas, religiões, danças e rituais, e criam uma comunidade. A destituição e abjeção que lhes são impostos não eliminam sua capacidade de simbolização” (MBEMBE, 2014, p. 95). Mediante isso, notou-se que nos três desfiles houve uma preocupação narrativa nos enredos, apresentados plasticamente, no samba-enredo e na constituição performática, em não naturalizar o processo de escravização, isto é, evidenciar um processo de colonialismo, através das violências, que pôs a subjugar reis e rainhas africanas a condição de escravizado. Durante a travessia, aprisionou-se corpos, contudo não suas cosmogonias e oralidades, ressignificadas em diáspora.

2.2 ALA 02 – QUAL ANGOLA E QUAL GUINÉ EQUATORIAL SÃO NARRADAS PELAS ESCOLAS DE SAMBA?

Entre os enredos apresentados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, destacam-se narrativas referentes a algumas sociedades africanas. No subcapítulo em questão, Beija-Flor de Nilópolis (2015) e Unidos da Vila Isabel (2012), focalizam em seus desfiles carnavalescos, um pouco das histórias Guiné Equatorial e Angola, respectivamente, acentuando suas configurações sociais, dentre outros aspectos.



Imagem 7 - Mapa com a localização geográfica de Angola. Retirado do site: Dreamstime.com

Através do mapa geopolítico em destaque, reconhece aqui, que sua formação moderna de fronteiras é resultado proveniente do processo resultante da Partilha do continente africano por intermédio da Conferência de Berlim⁵⁷ (1884-1885). A partir desse encontro, a corrida ao continente africano foi acelerada, como salienta Hernandez (2008, p. 64), ocorrendo “num gesto inequívoco de violência geográfica por meio da qual quase todo o espaço reportado ganhou um mapa para ser explorado e submetido a controle”. Com isso, os direitos dos povos africanos e as suas especificidades históricas, religiosas e linguísticas foram desconsideradas. Por volta de 1920, quase todo o continente se encontrava sob administração, “proteção” colonial ou ainda era reivindicada por outra potência europeia. Passados quase um século, as elites políticas à frente dos movimentos de independência africana, “poucas vezes colocaram

⁵⁷ Na Conferência de Berlim, países como França, Grã-Bretanha, Portugal, Alemanha, Bélgica, Itália, Espanha, Áustria-Hungria, Países Baixos, Dinamarca, Rússia, Suécia e Noruega, Turquia e Estados Unidos da América, reuniram-se para dividir o continente africano mediante seus interesses econômicos e políticos.

em discussão o dismantelamento das fronteiras coloniais, mesmo cientes de que estas não correspondiam à racionalidades das culturas africanas” (HERNANDEZ, 2008, p. 67), abrindo espaço para conflitos armados, perseguições religiosas e políticas. Logo, os traçados das fronteiras coloniais permanecem, no seu conjunto, até os dias de hoje, provocando, por vezes, uma série de conflitos.

“Viva o povo de Angola e o Negro Rei Martinho!”. O trecho em questão faz parte do samba-enredo da Unidos de Vila Isabel (2012), que trouxe para o sambódromo o enredo *Você Semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola*. O carnaval, que obteve a terceira colocação do grupo especial, foi assinado pela carnavalesca Rosa Magalhães⁵⁸. A ideia de homenagear o país, localizado na região central do continente africano, partiu do cantor e compositor Martinho da Vila⁵⁹.

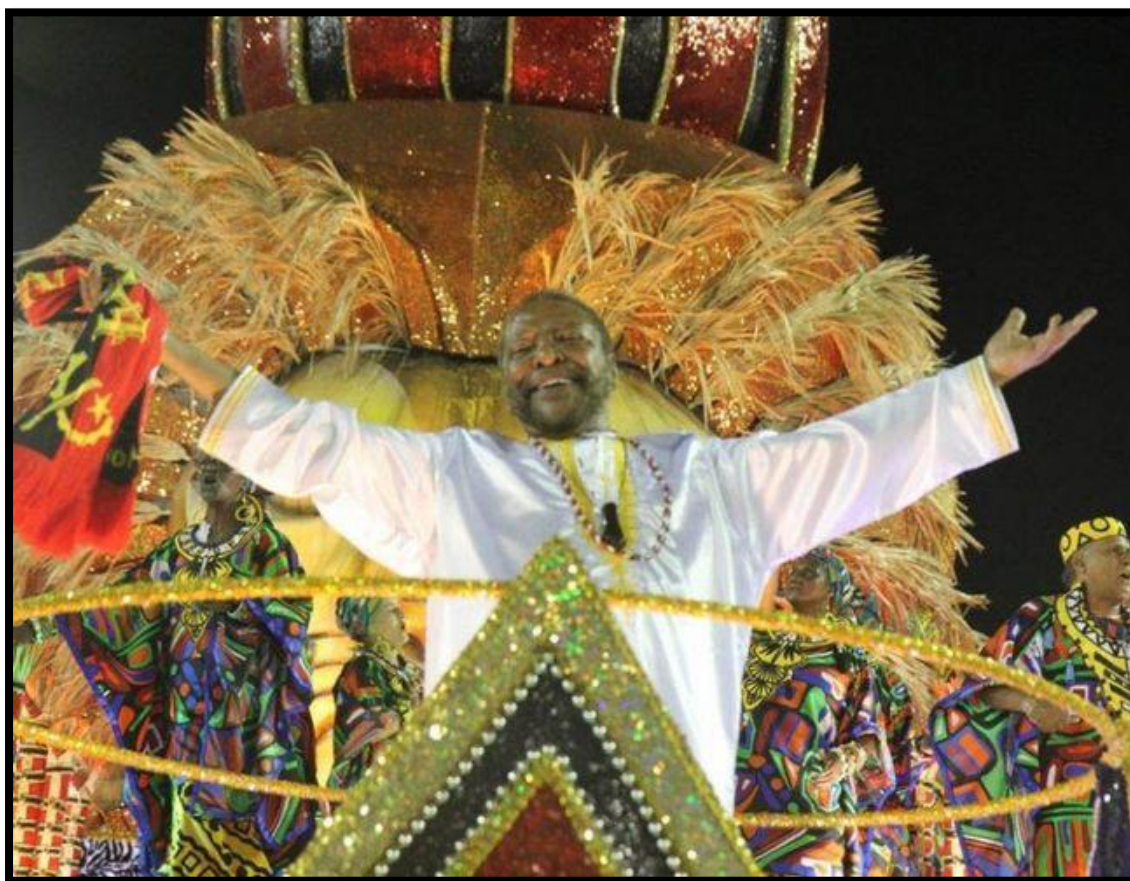


Imagem 8 – Martinho da Vila, destaque da última alegoria - O Negro rei Martinho e sua corte. Foto: Pinterest

⁵⁸ Rosa Magalhães, nascida no Rio de Janeiro em 1947, é uma artista plástica, figurinista e carnavalesca brasileira. Como carnavalesca, assinou desfiles de Beija-Flor de Nilópolis (1974), Império Serrano (1982), Imperatriz Leopoldinense (1984, 1992 – 2009), Estácio de Sá (1987 – 1989, 2020), Acadêmicos do Salgueiro (1990 e 1991), União da Ilha do Governador (2010), Unidos de Vila Isabel (2011 – 2013), Estação Primeira de Mangueira (2014), São Clemente (2015 – 2017) e Portela (2018 e 2019). Até o momento, é a maior detentora de títulos da era Sambódromo (pós 1984), com 6 títulos (1994, 1995, 1999, 2000, 2001 e 2013).

⁵⁹ Seu nome de nascença é Martinho José Ferreira. Nasceu em 12 de fevereiro de 1938.

Como podemos observar, a última alegoria da escola de samba foi dedicada à Martinho da Vila. Dentro da narrativa carnavalesca, o cantor é escolhido como fio condutor, que faz a conexão entre Brasil e Angola. “Brasil e Angola são ligados por laços afetivos, linguístico e de sangue. São quase irmãos pela história que os une” (VILA ISABEL, 2012, p. 355). Essa perspectiva perpassa pela experiência de Martinho da Vila, constando no enredo, que na década de 1970, fez sua “primeira viagem ao continente negro e durante muitos anos foi a ponte entre o Brasil e Angola, sendo considerado um Embaixador cultural” (VILA ISABEL, 2012, p. 358). Logo, é através do respaldo musical que esta conexão é colocada em jogo, pois através do projeto Kalunga⁶⁰, em 1980, que Martinho da Vila compreende sua luta perante o cenário político (Guerra Civil) que o país angolano se encontrava⁶¹.

Poucos anos mais tarde, 1983, o cantor e compositor, “elaborou um projeto trazendo a música angolana para os brasileiros, a que chamou de O Canto Livre de Angola”⁶² (VILA ISABEL, 2012, p. 358). Entre a vinda de angolanos, destacam-se os artistas Paula Kaita, Dionízio Rocha, André Mingas, Dina Santos, o cantor Elias Dia Kimuezo, aclamado pela crítica de seu país como o Rei da Música de Angola⁶³. O evento em questão, apresenta-se enquanto um marco, visto que foi a primeira vez que veio ao Brasil um grupo de artistas africanos⁶⁴, sendo os “passos iniciais de um intenso e longo intercâmbio cultural, musical e político que o músico estabeleceu com sujeitos angolanos, relação esta que prossegue nos dias atuais” (SANTOS, 2019, p. 165). No enredo, podemos identificar um terceiro momento pelo qual Martinho da Vila visa promover esses intercâmbios culturais. “Criou um grupo de trabalho, que realizou o primeiro encontro de artes negras – O Kizomba” (VILA ISABEL, 2012, p.370). De acordo com o historiador Alexandre Reis dos Santos (2019, p. 162), o projeto Kizomba consistiu “em encontros bienais no Brasil de músicos e artistas de Angola,

⁶⁰ Em 1980, um grupo com dezenas de artistas e produtores, entre eles, Martinho da Vila, Chico Buarque de Holanda, Dona Ivone Lara, Djavan, Clara Nunes, Edu Lobo, Dorival Caymmi, João Nogueira, partiram do Brasil com destino ao país angolano, que passavam por uma Guerra Civil. Luanda, Benguela e Lobito, foram as cidades que receberam os shows, a convite do então presidente, o poeta Agostinho Neto. Essa experiência ficou conhecida como projeto Kalunga, um evento com teor político e musical. Acesso em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/23/cultura/1521841576_300451.html>.

⁶¹ Essa compreensão é exposta por Martinho da Vila numa entrevista concedida ao jornal *El Pais*, em 25 de março de 2018. É nessa mesma matéria que, o cantor e compositor, fala de sua aproximação com os países africanos, do movimento pan-africano e da campanha que fez na década de 1990 pela libertação de Nelson Mandela e o fim do Apartheid, na África do Sul.

⁶² Este projeto se materializou num álbum gravado por Martinho da Vila, em 1983. Acerca da relação entre Brasil e África, também foram lançados os álbuns *Festa da Raça* (1988) e *Lusofonia* (2000).

⁶³ Ver mais em: < <http://www.redeangola.info/especiais/a-musica-nacional-esta-a-desaparecer/>>.

⁶⁴ Ver mais em: FERREIRA, Martinho José. *Conversas Cariocas*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

Ver mais em: SANTOS, Alexandre Reis. “Um abraço do samba ao semba”: diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980. *Temporalidades – Revista de História*. Edição 29, v. 11, n. 2. (Jan/Abr. 2019).

Moçambique, da região do Caribe, enfim, de várias partes do Atlântico Negro (GILROY, 2001), a partir de 1984”.

Além de sambista, Martinho da Vila também é escritor. Inclusive, uma de suas obras, *Kizombas, Andanças e Festanças* (1992), é utilizada como referência bibliográfica para compor a narrativa carnavalesca. Aliam-se a estas, a obra *O Império do Divino*, de Martha Abreu (1999), *O trato dos Viventes. A Formação do Brasil no Atlântico Sul*, de Luís Felipe Alencastro (2000), *Kitabu*, de Nei Lopes (2005), *De Costa a Costa: Escravos, Marinheiros e Intermediários no Tráfico de Angola ao Rio de Janeiro*, de Jaime Rodrigues (2005) e por fim, *Angola é Aqui. Nossa História Africana*, da Revista de História da Biblioteca Nacional (Ano 4, nº 39, dez/2008).

Ao aguçar os sentidos para a alegoria, notamos um posicionamento proposital da agremiação carnavalesca, em protagonizar Martinho da Vila, posicionando-se no centro e no alto do carro alegórico. Em sua mão direita, um cachecol nas cores vermelha e preta, com o nome do país angolano. A experiência do cantor é revelada pelo próprio artista em seu livro *Conversas Cariocas* (2017).

Amanhece e eu adentro à Passarela do Samba com o coração saltitando. Toda escola está linda da Comissão de Frente à bateria perfeita. Ouço componentes cantarem, com muita garra, uma parte do samba referente a mim; finjo que não é comigo mas assumo o personagem. O público me saúda, eu recebo a energia que emana. Tomado pelo espírito da Kizomba, fico leve, nem sinto o joelho e gingo muito. O desfile foi perfeito, alegre e o final emocionante, com o público gritando: - já ganhou (FERREIRA, 2017, 138).

O artista expressa sua emoção e compartilha suas vivências com seus leitores. Em outro momento do livro, reverencia a velha guarda com quem desfilou (apresentados num segundo plano da imagem, atrás de Martinho da Vila). Se pegarmos o conceito de Velha Guarda proposto por LOPES e SIMAS (2017, p. 295), “expressão que define o conjunto dos sambistas veteranos, mais antigos e respeitados. (...) O substantivo “guarda” é usado na acepção de “tropa de vigilância, de sentinela”, o que traz a ideia de guardiões, defensores da tradição”, logo, por todo histórico exposto do cantor Martinho da Vila, interpreta-se a imagem como um ato de incorporação de Martinho da Vila a Velha Guarda.

Pode-se também, tecer uma leitura de Martinho da Vila em relação a Unidos de Vila Isabel, as escolas de samba, as velhas guardas e a Angola, como identificações rizomas, tal qual sugere Glissant (2011). O sambista não se configura numa identidade raiz, de fronteiras fixas, mas com concepções de mundo vinculadas as experiências e vivências no Brasil, em

Angola, dentro da Unidos de Vila Isabel, nas periferias, as incorporando e expondo através de suas músicas, composições, participações em desfiles e nas autorias de enredos.

Ao fundo da alegoria, nota-se uma escultura de um leão. Na narrativa proposta pela Unidos de Vila Isabel (2012, p. 370), este animal se configura enquanto “símbolo da realeza animal”. Não há mais informações nos documentos que possibilitem uma análise mais profunda. Contudo, durante o acompanhando dos desfiles das escolas de samba, observou-se a recorrência de animais em fantasias e alegorias na constituição das narrativas. Por exemplo, dos 15 enredos analisados, todos possuem algum animal, principalmente em esculturas, compondo a estética carnavalesca. Destacam-se zebras, tigres, girafas, antílopes, ursos, águia, elefantes, rinocerontes e o leão. Por sinal, este último é identificado, em pelo menos 9 enredos. Segundo o filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe (2013), a arte, nos mais diversos âmbitos, porém não de forma generalizada, tem recorrido às belezas animais, seja pela sua função física ou de seu ambiente. A riqueza das cores, formas, riscas, manchas, os contornos, são elementos que contribuem para uma construção narrativa.



Imagem 9 – Tripé: A coroação do Rei Congo e da Rainha Njinga. Foto: Marco Antônio Teixeira/UOL

O tripé em questão evidencia a coroação do Rei Congo e Rainha Njinga. Tal prática apresentada em diáspora rememora as irmandades dedicadas à Senhora do Rosário, a São Benedito ou a Santa Efigênia. Tais associações religiosas

eram compostas por irmãos negros e mulatos pobres. Neste contexto, não só encontravam assistência material e espiritual, como dispunham de um espaço de socialização para troca de experiências e reforço de sua identidade cultural. Os escravos podiam, deste modo, manter vivas as suas tradições africanas, embora adaptadas à religião cristã. Um destes exemplos é a Festa de Coroação do Rei Congo e da Rainha Njinga (VILA ISABEL, 2012, p. 369).

Essa perspectiva formulada em diáspora, apresenta a coroação do Rei de Congo e da Rainha Nzinga. Este festejo esteve “presente em vários lugares em que houve a escravidão, a coroação de um rei e uma rainha negra era uma forma de diminuir o sentimento de inferioridade social” (VILA ISABEL, 2012, p. 356). Para mais, “recriam um passado africano entre os negros brasileiros” (VILA ISABEL, 2012, p. 369). Reconecta-se aqui, com as contribuições de Hall (2003) acerca da Diáspora. Pois, como se observa no excerto do enredo da Unidos de Vila Isabel (2012), as irmandades se articulavam enquanto um espaço de socialização e troca de experiência para os escravizados que aqui estavam. Além disso, pontua que tais ambientes, propiciam um reforço de sua identidade cultural e mantém vivas as suas tradições africanas, embora adaptadas à religião cristã. Em diáspora, na chave de Hall (2003), o sujeito, no caso os escravizados, no momento do seu deslocamento do território de origem, através da violência colonial, carregam consigo os elementos de onde partiu (cosmogonias, experiências, oralidade). Contudo, no novo espaço no qual é incorporado, acrescenta aspectos do novo ambiente, redefinindo seus laços de pertencimentos, portanto, de uma constituição de múltiplas identidades. Logo, a identidade não é fixa, por exemplo, as formas de culto tragos pelos escravizados, encontravam-se, num primeiro momento, com a religião cristã, no Brasil.

Mesmo que no tripé carnavalesco, o rei do Congo apareça ao lado de Nzinga Mbandi (1582-1663), é ela que ganha mais destaque na narrativa da Unidos de Vila Isabel (2012). São destinadas 5 alas, 1 alegoria, 1 tripé e uma parte do samba-enredo⁶⁵ dedicadas a Nzinga, relatando suas histórias. Do Reino de Ndongo, ela foi uma das principais lideranças do período. A agremiação carnavalesca, apresenta Nzinga enquanto uma pessoa guerreira, que dedicou sua vida a guerrear com os portugueses, “comportando-se como chefe de Estado habilidosa. Mesmo após o seu falecimento, a rainha Njinga continuou viva no imaginário da

⁶⁵ Reina Ginga ê matamba/ vem ver a lua de Luanda nos guiar/ Reina Ginga ê matamba negra de Zambi/ sua terra é seu altar. Compositores: Arlindo Cruz, Evandro Bocão, André Diniz, Leonel e Artur das Ferragens.

região, sendo ainda hoje das mais importantes heroínas de Angola” (VILA ISABEL, 2012, p. 368).

Entretanto, ao mesmo passo que a Unidos de Vila Isabel (2012) tece elogios e reconhece sua importância histórica, apresenta uma face dicotômica de Nzinga. “Apesar da resistência de Njinga, o comércio era feito de modo avassalador. Os negros cativos ficavam em barracões, que podiam acolher cerca de 5.000 almas, que eram embarcadas rumo ao novo continente” (VILA ISABEL, 2012, p. 356). Na leitura da agremiação, “o porto de Luanda, era o maior centro de comércio escravagista africano. A cidade alcançou essa posição a partir do momento em que os escravos passaram a ser embarcados diretamente para as colônias americanas” (VILA ISABEL, 2012, p. 356). Desse processo de escravização, a Vila Isabel (2012) apresenta uma estimativa, ao longo de três séculos, de quatro milhões de escravos, aqui chegados vivos.

Ao pensarmos numa construção historiográfica acerca de Nzinga, podemos destacar os estudos do historiador Amauri Mendes Pereira (2012, p. 35), compreendendo que “a inteligência, a coragem e a perseverança da grande chefe africana não devem, porém, iludir ninguém. Ela foi sempre o expoente de uma elite senhorial africana profundamente envolvida com o tráfico escravista”. Para o historiador Alberto da Costa e Silva (2002), o porto de Luanda era movimentado pelo comércio de pessoas escravizadas. Comercializavam, também, em menor escala, marfim, cobre, alguma cera. Entre o final do século XVI e meados do século XVII, o tráfico era realizado, assim como em outras partes da Costa da África, de modo que “os reis ou os nobres forneciam os cativos diretamente aos navios portugueses ou aos seus agentes locais, às feitorias e aos lançados, ou, então, os brancos iam buscá-los nos mercados” (SILVA, 2002, p. 416). Conforme as tradições orais, o fundador da linhagem principal, chamado de Ngola Kiluanje, ou Ngola Inene (1515-1556), “teria emigrado com seus seguidores do Norte e fundado a cidade de Kabassa, o que sugere sua vinculação histórica ao Congo” (MACEDO, 2013, p. 83). Já no final do século, pondera Macedo (2013), Congo e Ndongo estavam completamente alteradas devido a influência portuguesas nessas regiões. A África Central foi tornando-se uma área conveniente no fornecimento de escravizados. Embora no interior os sobas, chefes locais de aldeia, continuassem a exercer sua autoridade local, o território angolano seria aos poucos “transformado numa província lusitana de além-mar, e assim permaneceria até a segunda metade do século XX” (MACEDO, 2013, p. 89).

Mediante exposto, nota-se que a Unidos de Vila Isabel constrói seu enredo sobre o país angolano sobre dois pilares. O primeiro, em cima do cantor, compositor e escritor Martinho da Vila, que além de sugerir a proposta temática, atuou enquanto fio condutor do enredo, numa concepção de elo entre as duas nações (Brasil e Angola). Em segundo momento, as referências de Nzinga são expressas no enredo. Mesmo que de forma dicotômica, prevalece uma certa reverência a rainha, colocando em cena, festejos, em diáspora, que a coroam e a rememoram. Logo, a ideia central da Unidos de Vila Isabel, com esse enredo, era exaltar “figuras negras”, tanto na Angola (Nzinga), quanto em diáspora (Martinho da Vila), não visando mostrar o negro enquanto sujeito passivo dos processos, pois “ele não é apenas uma coisa, uma propriedade do senhor. Ele é visto como tendo voz e como elemento capaz de enfrentar as relações desumanas estabelecidas na intuição escravista” (VILA ISABEL, 2012, p. 360) e nas mais diversas práticas culturais, políticas e sociais.

Além de Angola, outro país localizado também na Costa Central Atlântica, Guiné Equatorial, virou tema de enredo de uma escola de samba. Como já mencionado, no carnaval de 2015, a Beija-Flor de Nilópolis, buscou tecer uma homenagem a este país africano.



Imagem 10 - Mapa com a localização geográfica de Guiné Equatorial. Retirado do site: Dreamstime.com

A história do povo negro não está só nos livros, está viva principalmente na memória das comunidades e de seu povo. Esse enredo é uma homenagem aos nossos ancestrais africanos e à herança cultural por eles deixada, que fundamenta e enriquece a experiência humana no planeta. É também uma espécie de vitrine, para que as pessoas conheçam um pouco mais sobre a Guiné Equatorial, um país novo, colorido, de solo fértil e futuro promissor; uma nação fraterna, que tem mais em comum com o Brasil do que podemos imaginar num primeiro momento (BEIJA-FLOR, 2015, 111).

A Beija-Flor de Nilópolis, como expresso no enredo, tinha por objetivo uma homenagem que exaltasse Guiné Equatorial, referenciando os ancestrais e a herança africana. Portanto, há uma tentativa de aproximação do país africano com o Brasil. Uma delas se refere a herança africana, compreendida pela escola de samba como os elementos que “na fé, no gestual, na musicalidade, na dança, no gosto pelas cores, nos ritmos, na alegria, na forma como falamos a língua portuguesa e mesmo na maneira como adornamos os cabelos” (BEIJA-FLOR, 2015, p. 111), permitiram a construção de um laço entre ambos os países. Em uma dessas aproximações, pode-se destacar o fato de ambas terem o português enquanto línguas oficiais⁶⁶, ou seja, os dois países compartilham a experiência da colonialidade.

Logo, o fio condutor escolhido pela escola de samba para narrar Guiné Equatorial, materializa-se na figura do griô.



Imagem 11 - Imagem aproximada do tripé 1 da Beija-Flor intitulado: Griô – Memórias de uma testemunha do Tempo. Foto: Fernando Maia/RioTur

⁶⁶ A língua oficial de Guiné Equatorial é o espanhol e o francês. Contudo, recentemente, o português se juntou as línguas faladas.

Na imagem em questão, o griô, no entendimento da agremiação carioca, representa o conhecimento e a sabedoria. Observa-se nas mãos da escultura, feixes de luz como forma de iluminar toda a escuridão do desconhecimento. Como justificativa, expressa na sinopse, a azul e branca de Nilópolis convida ao público a “(re)conhecer a África, para então celebrá-la e, dessa forma, resgatar a nossa herança e reafirmar o nosso compromisso histórico e genético” (BEIJA-FLOR, 2015, p. 111). Ao propor, como enunciado no título do enredo, um “olhar sobre a África”, a agremiação, na citação exposta, vislumbra mais que isso, portanto, identificar elementos que contribuam para uma conexão entre Brasil e Áfricas.

No entendimento conceitual sobre Griô, a Beija-Flor de Nilópolis explicita em sua sinopse que este é o “escolhido por sua gente para estudar os saberes e fazeres do seu povo, e se transforma em uma verdadeira biblioteca viva” (BEIJA-FLOR, 2015, p. 112). Também identificam o griô como

preciosa testemunha do tempo, senhor guardião da História e contar de estórias, que voltando nas suas memórias e com a fala já cansada, deixa fluir a voz da sabedoria, onde as fantasias e alegorias são cenas dessa lembrança, retratando fragmentos essências que compõem o tudo que é narrativa do enredo (ABRE-ALAS, 2015, p. 112).

Mediante o entendimento da agremiação acerca do griô, dialoga-se com as diligências do escrito malinês, Amadou Hampâté Bâ (1901-1991). Num estudo a respeito da memória africana, ponderando a importância da oralidade em algumas das sociedades⁶⁷, o autor apresenta duas figuras: o tradicionalista e o griot. Em relação a figura dos tradicionalistas, entende como conhecedores das mais vastas áreas do conhecimento tradicional, sendo bibliotecas onde os arquivos estão inventariados. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 211). Prossegue, afirmando que o tradicionalista ou “Conhecedor” é muito respeitado na África pois respeita a si mesmo, é disciplinado, e jamais deve mentir⁶⁸. A relevância do seu conhecimento é fulcral, tendo em vista que foram perseguidos pelo poder colonial que, “naturalmente, procurava extirpar as tradições locais a fim de implantar suas próprias ideias, pois, como se diz, ‘Não se semeia nem em campo plantado nem em terra alqueivada’” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 176). O escritor malinês, então, desenvolve um pensamento que aponta para a confusão conceitual feita entre os tradicionalistas e os griots. Segundo Hampâté Bâ (2010, p. 176), “um griot não é

⁶⁷ As sociedades citadas por Hampâté Bâ (2010), refere-se a Costa Ocidental africana. No entanto, a questão da oralidade pode ser considerada um elemento cultural comum para diversas outras sociedades da África saariana (SERRANO e WALDMAN).

⁶⁸ Essa concepção será retomada no terceiro capítulo.

necessariamente um tradicionalista “conhecedor”, mas que pode tornar-se um, se for essa sua vocação”.

Para Hampâté Bâ (2010, p. 194), são privilégios dos griots, “a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história”, sendo espécies de trovadores que percorrem o país ou estão ligados a uma família. Esses griots, classificam-se em três categorias: griots músicos, griots “embaixadores” e griots genealogistas. Os griots músicos tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, tantã), além de cantarem e comporem músicas. Essa associação da figura do griô a música, é expressa num trecho da letra do samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis:

Vem na batida do tambor
Voltar na memória de um griô
Fala cansada, mãos caleçadas
Ouça menino beija-flor
Ceiba árvore da vida
(Beija-Flor de Nilópolis, 2015)

Nos versos da agremiação, o griô é associado diretamente com a batida do tambor, porque este também fala⁶⁹. Sua construção narrativa é de uma pessoa idosa que transmite para as pessoas mais novas todo o conhecimento adquirido. Essa concepção pode ser observada na imagem do tripé da Beija-Flor, uma vez que crianças se destacam abaixo do griô. Uma das irradiações expressa na letra do samba-enredo, refere-se a Ceiba, árvore da vida, que inclusive, encontra-se representada nas composições alegóricas na imagem 9.

Os griots embaixadores são responsáveis, segundo Hampâté Bâ (2010), pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavença. Não se encontram referências emblemáticas acerca dessa classificação na composição sonora, visual ou textual da Beija-Flor de Nilópolis. Por fim, os griots genealogistas, também podem ser comparados a historiadores ou poetas, que em geral, “são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 194).

Evidentemente, como enunciado nas análises, o objetivo da Beija-Flor era de tecer uma composição narrativa que exaltasse o país de Guiné Equatorial. O griô despontou como principal fio condutor deste processo. Ao colocarmos em cena os estudos do escritor Hampâté Bâ (2010), o entendimento da agremiação de Nilópolis, por vezes, gera um conflito⁷⁰ entre os conceitos de griots e tradicionalistas. O griô apresentado pela Beija-Flor, aproxima-se mais

⁶⁹ Tema este que será discutido no capítulo 3.

⁷⁰ Parece que há uma leitura de quem compôs os versos do samba-enredo da articulação entre a figura do tradicionalista e possivelmente, de uma leitura a partir da diáspora de elementos culturais de sociedades africanas.

dos griots genealogistas, apresentando-se como uma biblioteca detentora de todos os saberes e conhecimentos, merecedores de respeito. O que evidencia uma leitura deste lado do atlântico do entendimento do que significa um griô.

A figura do griô, também pode ser analisada sobre outro eixo, este proposto pela pesquisadora brasileira Amanda Crispim Ferreira (2012). Para a estudiosa, as narrativas apresentadas acerca dos griots por afro-brasileiras, ou seja, em diáspora, diferem das dos africanos, pois, além da concepção de informação, preservação e de divertimento, que foram estudadas por Hampâté Bâ (2010), adiciona-se o aspecto da resistência. Isto é, uma composição narrativa que identifique as barreiras do discurso dominante e contemple outras perspectivas historiográficas (FERREIRA, 2012). Historicamente, segundo Ferreira (2012, p. 5), a figura do Griô, “difundiu-se no Brasil, principalmente entre as mães de santo, que reuniam as crianças em seus terreiros e contavam-lhes histórias de África, com o objetivo de ir costurando essa colcha de retalho, que é a memória afro-brasileira”. Infere-se que a utilização da figura do Griô, pela Beija-Flor de Nilópolis, tende a valorizar as histórias do “povo negro” através da memória das comunidades, assim como foi expresso no excerto acima. As heranças culturais e as experiências, como observadas no enredo da Beija-Flor (2015), advém de um ato político, contado pelas histórias do griô, mantendo-se como a chama do tambor, responsável pela preservação de uma memória que a violência da colonialidade visou apagar. Assim, retoma-se os aspectos na fé, da música, dos ritmos, enquanto heranças constituídas, em diáspora, por sujeitos afro-brasileiros.

Nota-se que a composição narrativa selecionada, pela Beija-Flor de Nilópolis, visa apresentar o país de modo positivo culturalmente, não havendo profundas intervenções sobre as questões políticas do país⁷¹. Mediante essa questão, a Beija-Flor de Nilópolis foi acusada de receber 10 milhões de reais para dar visibilidade ao país africano sem saber a procedência do aporte financeiro. A mídia televisiva e os impressos noticiaram tal problema instigando um grande debate público. Por intermédio dos ocorridos, o Jornal do Brasil⁷² tentou investigar e buscar algumas explicações da agremiação que negava ter recebido esse valor⁷³. Interessante relatar, que durante o desfile carnavalesco, a escola de samba não fez menções ao regime

⁷¹ Desde 1979, Guiné Equatorial é comandada pelo presidente Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, não havendo convocações para novas eleições e espaço para ideias democráticas.

⁷² Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 fev. 2015. Disponível em: <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2015/02/19/patrocinios-duvidosos-as-escolas-de-samba-do-rio-nao-sao-explicados/>. Acesso em 28 de setembro de 2018.

⁷³ Segunda a mesma edição do Jornal do Brasil, o governo africano negou o patrocínio à escola de samba afirmando que o dinheiro veio de empresas brasileiras que operam no país, como as empreiteiras Queiroz Galvão e Odebrecht.

ditatorial, cabendo apenas uma notificação da apresentadora Fátima Bernardes⁷⁴, ponderando que Guiné Equatorial possuía um governante no poder há mais de 30 anos.

2.3 ALA 03 – ÁFRICA OCIDENTAL ATRAVÉS DE BENIN E NIGÉRIA

Dos 15 enredos selecionados, com exceção da União da Ilha do Governador (2017), de forma direta ou indireta, tecem algum tipo de referência a região da África Ocidental, com enfoque para culturas, populações e/ou sociedades que compõem os territórios, hoje conhecidos, como Benin⁷⁵ e Nigéria.



Imagem 13 - Mapa com a localização geográfica de Benin. Retirado do site: Dreamstime.com



Imagem 12 - Mapa com a localização geográfica da Nigéria. Retirado do site: Dreamstime.com

Segundo a historiadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua (2012), Benin é um país cujo território é marcado por complexas formações políticas, culturais e religiosas. Até os 1975, um dos Reinos da região, Daomé, batizava o nome do Estado-Nação. Sobre o Reino do Daomé, escreve o filósofo Renato Araújo da Silva (2013, p. 1-2), gozou do seu apogeu na segunda metade do século XVII e teve seu desmantelamento em 1894, “quando a França, por

⁷⁴ O desfile na íntegra pode ser acessado em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AHEKYiUdYsU&t=3752s>>. Acesso em 28 de setembro de 2018.

⁷⁵ Segundo o antropólogo brasileiro Milton Guran (2002, p. 48), o Benin teve sua configuração geopolítica alterada por um sistema colonial europeu, cindindo várias etnias. O país se constitui de, aproximadamente, vinte grupos sócio-culturais: Adja, Xwatchesi, Gen, Xwéda, Xwla (região sudoeste), Fon, Toli, Toffin (sul), Gum e Iorubá (sudeste), Iorubá, Fon, Mahi (centro), Botombu, Dendim Fulbe (norte e nordeste) e Betamaribe, Waaba e Yowa (noroeste).

meio de tropas senegalesas conquistou o seu território, passando a administrá-lo integralmente por 60 anos”. Em 1960, Daomé conquista sua independência, e em 1975, é renomeada de República Popular do Benin. Ao lado, encontra-se o país da Nigéria, descrito pelo historiador Anderson Ribeiro Oliva (2005), com um sistema de complexas estruturas de pensamento. O país foi afetado pelos processos coloniais, com isso, tendo suas relações cotidianas políticas, econômicas, artísticas e étnico-religiosas convulsionadas. Por meio de fronteiras inventadas, nas palavras de Oliva (2005, p. 148), reúnem-se grupos étnicos e religiosos diversos, causando “uma série de momentos explosivos e de intolerância, assim como de extrema riqueza e complexidade. Ao mesmo tempo, essas fronteiras revelam a invenção histórica que fomentou a construção da Nigéria sob a tutela da colonização”.

Como enfatizado, dos 15 documentos analisados, todos, direta ou indiretamente, apresentam alguma referência a África Ocidental. A maioria é resultado da composição narrativa escolhida pelas escolas de samba, que prioriza o tráfico transatlântico, o processo de escravização e os orixás. A exemplo disso, em 2007, a Beija-Flor de Nilópolis trouxe para o sambódromo carioca o enredo intitulado *Áfricas – do berço real à Corte Brasileira*, assinado pela comissão de carnaval (Alexandre Louzada, Fran-Sérgio, Laíla, Shangai e Uribatan Silva). Em sua composição narrativa⁷⁶, a Beija-Flor de Nilópolis constitui seu desfile através de 46 alas e 07 alegorias. Desse montante, 07 alas foram dedicadas a animais das savanas africanas, 06 alas trouxeram povos (Haussá, Costa da Mina, Angola, Massais, Malês e Congo)⁷⁷ e regiões (Nigéria, Níger, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia e Tanzânia) do continente africano. Num segundo momento, as fantasias que estampam os corpos, tecem referências ao Vodun, Feiticeiros africanos, Rituais, Daomé. Em seguida, há mais 20 alas dedicadas as influências dos africanos no Brasil, havendo destaque para os quilombos (Quilombo Marambaia, Quilombo da Kalunga, Quilombo da Casca), Congadas, Maculelê, Afoxé e Maracatu.

Com poucas exceções, a África apresentada no desfile da Beija-Flor de Nilópolis (2007) tem fortes referências com a África Ocidental. Inclusive, na comissão de frente, optou-se por evidenciar a criação do mundo a partir da perspectiva Ioruba. As leituras sobre o continente africano, expressa no enredo da azul e branco de Nilópolis, é apresentada numa

⁷⁶ Detalhes da composição narrativa da Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de 2007. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval07/abrealas/Segunda-Feira%202007.pdf>>, acesso em 08 de novembro de 2018.

⁷⁷ Costa da Mina, Angola e Congo, referem-se a regiões de procedência em África e, que na diáspora, acabam por constituir os grupos de procedência, que acabam por significar o processo de redefinição das identidades. É na diáspora brasileira, portanto, que estas denominações acabam por se constituir enquanto referências a grupos étnicos forjados pelas experiências do tráfico atlântico e da escravização. (MALAVOTA, 2007)

perspectiva dessa margem do Atlântico, pinçando elementos, que em diáspora, constituem uma concepção de pertencimento. No samba-enredo⁷⁸, destaca-se a referência aos orixás:

Olodumarê, o deus maior, o rei senhor
Olorum derrama a sua alteza na Beija-flor
(...)
Um canto pro meu orixá tem magia
Machado de Xangô, cajado de Oxalá
Ogun yê, o Onirê, ele é odara
É Jeje, É Jeje, é Querebetantã
A luz que vem de Daomé, reino de Dan
(Beija-Flor de Nilópolis, 2007)

Facilmente podemos identificar alguns dos orixás que a Beija-Flor de Nilópolis, em seu desfile, optou por narrar: Olodumarê, Olorum, Xangô, Oxalá, Ogum. No enredo, a agremiação carnavalesca compreende estar tecendo uma “reverência sagrada aos deuses negros” (BEIJA-FLOR, 2007, s/p). Ao reverenciarmos os orixás, segundo o historiador Diego Fernandes Rodrigues Azorli (2016), estamos em diáspora, num processo de rememoração. Três dos orixás citados pela Beija-Flor (Xangô, Oxalá e Ogum), fazem parte de um grupo de dezesseis que são os mais conhecidos e cultuados no Brasil. 10 são masculinos (Exu, Oxalá, xangô, Ogum, Oxumaré, Omulu, Logum-Edê, Ossaium e Orumilá) e 6 são femininas (Nanã, Euá, Obá, Oxum, Iansã e Iemanjá). Estima-se que em África, existam por volta de 400 orixás (AZORLI, 2016), ou seja, no processo de diáspora, nem todos foram incorporados aos cultos no Brasil. Olorum ou Olodumare, que também é citado pela Beija-Flor, é o deus supremo. “Ele não incorpora nos humanos e é inacessível a eles. Os orixás são nossos “veículos” de comunicação com ele” (AZORLI, 2016, p. 26). De acordo com o sociólogo Reginaldo Prandi (2001), a prática de culto aos orixás, principalmente nos terreiros⁷⁹, tem se transformado cada vez mais no Brasil, com a incorporação maior de elementos em diáspora, do que com o praticado em África.

A Beija-Flor de Nilópolis, em seu desfile de 2007, não é a única agremiação carnavalesca a apresentar os orixás enquanto elementos que conectam o Brasil a África. Essa é mais uma questão de leitura e interpretação de África, do que o continente poderia significar para nós hoje, depois da diáspora (HALL, 2003). Os orixás despontam enquanto um componente proveniente de um processo de redefinição cultural e histórica do pertencimento.

⁷⁸ Compositores: Cláudio Russo, J. Veloso, Carlinhos do Detran e Gilson Dr.

⁷⁹ É o local em que ocorre o culto dos orixás. Ambiente que deve haver oração, fé e respeito. “Geralmente, são lugares simples, localizados em periferias e sem fachada que os identifique do lado de fora, devido a sua perseguição religiosa” (AZORLI, 2016, p. 22).

É o elo da terra de origem com as identificações construídas em diáspora. É a busca por um vínculo construído e histórico, estruturado por convenções de narrativas (APPIAH, 1997).

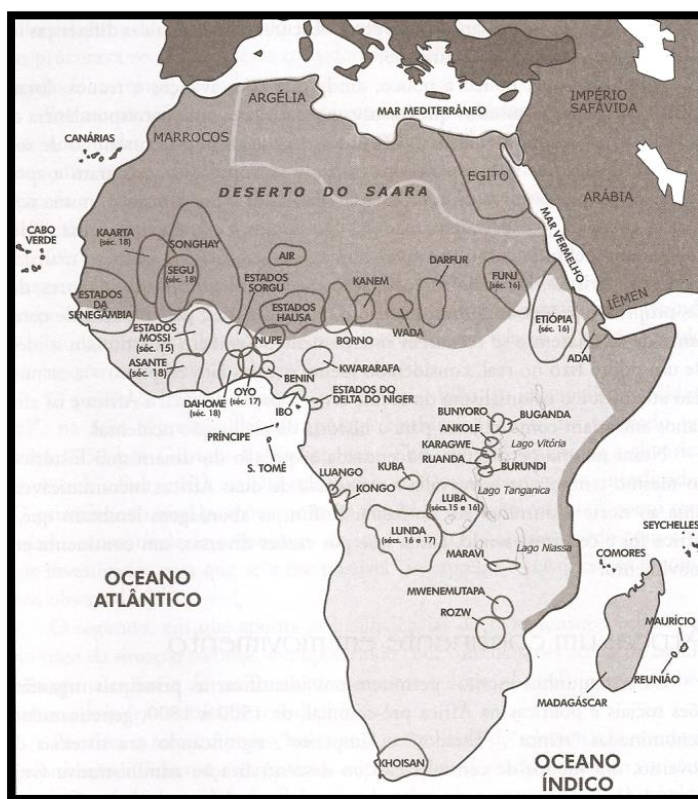


Imagem 14 - Delimitações aproximadas das organizações políticas na África (1500-1800)⁸².

Numa ótica atual, esses três reinos ocupariam os territórios de Benin e Nigéria, ou seja, as linhas fronteiriças que separam esses Estados-Nações, por vezes, não correspondem às comunidades que ali vivem. Assim, mesmo que ocupassem um mesmo país, cada reino tinha sua visão política, econômica e cosmológica. Os grupos de língua iorubá “se organizavam em cidades-Estados, pequenos reinos independentes que mantinham trocas mercantis e de legitimidade política” (OLIVA, 2005, p. 147). Logo, as principais cidades iorubanas estão localizadas entre a margem oriental do rio Ogum e a margem ocidental do rio Níger, destacando-se a cidade de Ifé, na atual Nigéria.

Numa concepção de mundo ioruba, narradas a partir da tradição oral, a cidade de Ilê-Ifé é considerada o lugar de origem de seus primeiros grupos. Nessa cosmogonia, Olorun teria criado os orixás, ligando-os com algum elemento da natureza. São alguns dos orixás: Oxóssi (ligado a caça), Xangô (justiça), Obaluaiyê (Cura), Irocô (Árvore Sagrada), Iansã (Tempestade), Iemanjá (Mares), Ossaim (Folhas)⁸³. E nesse movimento, somado ao tráfico transatlântico, que a cosmogonia iorubana se dissemina no Brasil.

Com isso, justifica-se a múltipla percepção acerca da região de Benin e Nigéria, que estão voltadas para os orixás. Inclusive, algumas agremiações carnavalescas diluem essa concepção de mundo para todo o continente africano. Exemplo, ao evidenciarmos o desfile da Portela, do ano de 2012, enredado *...e o povo na rua cantando... é feito uma reza, um ritual...*, assinado por Paulo Menezes, encontramos o seguinte excerto: *Meu pai, “... sou filha de Angola, de Ketu e Nagô*⁸⁴. Na composição narrativa proposta pela Portela, o estado da Bahia foi celebrado através de uma perspectiva religiosa-sincrética. Portanto, os orixás do candomblé brasileiro e os santos católicos foram os protagonistas no sambódromo. Assim, quando a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira reverencia os povos de Angola, Ketu e Nagô, infere-se uma referência a ancestralidade. No tocante aos Nagôs, são uma parte do povo iorubano, não os representando em sua totalidade, enquanto o Ketu, apresenta-se como uma região da República do Benin, sendo uma das capitais dos iorubás. Como já debatido neste trabalho, em Angola, configura-se uma cosmogonia Bantu, ou seja, as suas divindades são chamadas de Inquices, e não de orixás.

No desfile da Unidos da Tijuca, em 2003, desenvolveu o enredo *Agudás, Os Que Levaram a África No Coração, e Trouxeram Para o Coração da África, o Brasil*, assinado

⁸³ No segundo capítulo haverá um debate mais aprofundando acerca dos orixás.

⁸⁴ Trecho anexada a sinopse do enredo que remete a canção “Guerreira”, interpretada por Clara Nunes.

pelo carnavalesco Milton Cunha⁸⁵. A proposta de composição narrativa visava contar a história dos Agudas, pessoas que estavam na condição de escravizadas no Brasil e que, a partir do século XIX, foram deslocadas para a Costa Ocidental na África, com maior fluxo em Porto Novo, no Benin. Como expresso na sinopse do enredo, “é o Brasil que está voltando para a África, levando na bagagem lembranças culturais de uma vida “à brasileira”: comidas, religiosidade, arquitetura e sabedoria ameríndia”⁸⁶. Propõe-se assim, uma “mistura na alma [entre] o Benin e o Brasil. A África e a América”. E dessa união proposta no desfile, que “dançam África e Brasil no grande Xirê dos Orixás no coração do continente negro. Dançam a Tijuca e os Agudás com os ancestrais que tanto sofreram e que nesta festa encontram a redenção”. O enredo ainda consta que os Agudás seriam os

Retornados que levaram o acarajé e desenvolveram feijoada; que levaram abará e devolveram "cozido"; que levaram vatapá e devolveram cocada baiana; que levaram Exu e nos lembraram Oxossi; que navegaram com Iemanjá e nos trouxeram o Senhor do Bonfim; que levaram o nosso sangue morando neles e trouxeram as construções coloniais brasileiras; que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!⁸⁷

Mediante os excertos evidenciados, percebe-se que a escolha de composição narrativa partiu de uma concepção de aproximar elementos que materializasse uma conexão entre Brasil e África. Entre os ingredientes selecionados pela Unidos da Tijuca, destacam-se os orixás (Oxossi, Iemanjá), a ancestralidade, culinária (acarajé, feijoada, abará), Senhor do Bonfim. Esse enredo guarda uma peculiaridade frente aos outros, pois é uma narrativa que parte do Brasil em direção a África, diferente dos outros documentos. Contudo, a metodologia utilizada pela agremiação do Morro da Formiga, aproxima-se com as das outras escolas de samba, que elencam itens que criam uma composição narrativa em que o público possa identificar as conexões.

Segundo o antropólogo brasileiro Milton Guran⁸⁸ (2002, p. 45-46), Agudá seria uma designação em ioruba, fon ou mina para os beninenses que possuem sobrenome de origem

⁸⁵ Carnavalesco, cenógrafo e comentarista brasileiro, Milton Cunha dedicou muitos anos de sua vida ao carnaval. No grupo especial do carnaval carioca, iniciou em 1994, no grupo especial, na Beija-Flor de Nilópolis, obtendo a quinta colocação. Em seu currículo constam 16 desfiles no carnaval carioca, sendo quatro deles, trazendo para o sambódromo alguma referência ao continente africano. O primeiro foi Fatumbi (União da Ilha do Governador), em 1998; Agudás (Unidos da Tijuca), em 2003; África do Sul (Unidos do Porto da Pedra) em 2007; e Bahia (Unidos do Viradouro) em 2009.

⁸⁶ Para ter acesso ao enredo completo da Unidos da Tijuca, acessar: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2003/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2018.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Pesquisador do Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Referência nos estudos acerca dos Agudás, inclusive, possui uma publicação, nos anos 2000, intitulada *Agudás – Os “brasileiros” do Benin*.

portuguesa. A derivação da palavra Agudá, provavelmente, nas palavras de Guran (2002), advém da transformação de “ajuda”, nome português da cidade de Uidá, no Benin. Acerca dessas pessoas que são deslocadas para o Benin, Guran (2002) salienta que estes, são facilmente reconhecidos por seus sobrenomes de origem portuguesa, havendo pesquisas que evidenciam uma população, aproximadamente, de 5% por todo território de Benin.

Guran (2002) descreve com complexidade o processo do retorno de pessoas ao continente africano que foram escravizadas no Brasil. “Embora continuasse sendo um africano, ao chegar na África não era mais aquele indivíduo, filho de fulano, casado com beltrana, natural de tal aldeia e súdito de tal rei” (GURAN, 2002, p. 48-49). Embora os laços familiares e sociais estabelecidos por estes sujeitos tenham sido cortados pelo sistema escravocrata, outros laços são construídos e constituídos. Um aspecto a ser considerado, é que nesse processo de volta, uma grande parcela de Agudás aportaram em Porto Novo, local onde fora embarcado para o Brasil. Isto é, esse retorno não é a garantia que sua aldeia de origem esteja a sua espera, tendo em vista que o meio social em que pertenceu, teve amplas modificações, ou até mesmo, sofreu com dizimações. Também há casos numerosos, segue Guran (2002, p. 49), daqueles que “foram vendidos pela sua própria família⁸⁹ ou facções políticas rivais, o que por si só já constitui uma forte razão para que o africano retornado não queira ou não possa se reinstalar na sua aldeia natal”.

A partir dessa questão, retoma-se as reflexões de Hall (2003), quando evidencia o caso de barbadianos (negros estrangeiros oriundos do Caribe no século XX) assentados na Grã-Bretanha. O sociólogo entende que o lugar de origem desses caribenhos já não se configura como a única fonte de identificação, pois “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27). Segundo Hall, quando os retornados, tanto no caso dos barbadianos, quanto os Agudás (apresentados pela Unidos da Tijuca), encontram dificuldade em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem que a “terra” de origem se tornou irreconhecível, em contrapartida, “são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivesse sido interrompido por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente” (HALL, 2003, p. 27). Por isso, esses processos de deslocamentos são tão complexos, pois as pessoas que passaram pela experiência da diáspora se constituíram de múltiplas referências. Nesse viés, destaca-se o historiador britânico Paul Gilroy (2007), compreendendo que não há uma identidade fixa e imutável, pois ela é estabelecida nos laços de solidariedade, nas relações.

⁸⁹ De acordo com Guran (2002), isso poderia ocorrer pelo fato da pessoa ter problemas com sua própria comunidade, ou em períodos de crise, vendiam da própria família como forma de manter aquela aldeia.

A escola de samba, Unidos da Tijuca (2003), evidencia em seu enredo, a partir de um olhar diaspórico, referências entre África e Brasil. Na compreensão da agremiação carnavalesca, o enredo desenvolvido sobre os Agudás possibilita uma mistura do Benin com o Brasil, da África com a América, do Semba com o samba, da umbigada com o cordão de carnaval. São os tambores da bateria que entram em consonância com a fanfarra da “Irmandade dos Descendentes de Brasileiros”, que desfilam com garbo e elegância pelas ruas de Porto Novo (TIJUCAS, 2003). “Dançam África e Brasil no grande Xirê dos Orixás” (TIJUCAS, 2003, s/p). Mediante o que foi expresso no enredo, percebe-se um esforço da agremiação carnavalesca em criar diversas referências, associando os africanos com os brasileiros e vice-versa, ampliando as identificações e criando uma concepção de pertencimento tanto com África quanto ao Brasil. Após elencar diversos ingredientes de cá e de lá, a escola de samba reuni um fator, os orixás, como elemento de comum elo identitário entre o Brasil e África. Algo que, mesmo com a vinda de africanos na condição de escravizados para esse lado do Atlântico, esses sujeitos acabaram por construir culturas híbridas com seus conhecimentos, suas experiências, suas cosmogonias, com as substâncias que aqui encontraram.

Através dessas reflexões, a perspectiva de composição narrativa da Unidos da Tijuca (2003), possibilita compreender esses processos de deslocamento, tendo em vista que estamos falando de sujeitos que foram deslocados de sua terra de origem para serem escravizados no Brasil. Quando aqui atracam disseminam conhecimentos, culturas, cosmogonias, receitas, experiências. E adicionam a estes ingredientes, saberes desse lado do Atlântico (na cultura, na culinária, na arte). Esse retorno, dos Agudás, representa um movimento de pessoas que já haviam se constituído de referências outras, ou seja, ao chegarem, por exemplo, a Porto Novo, não encontraram a mesma situação de sua terra de origem, pois o tempo havia promovida mudanças. Logo, como salienta Gilroy (2007), estes sujeitos encontram-se numa posição de “entre-lugar”, visto que não é somente um africano ou apenas um brasileiro.



Imagem 15 - Ala das Baianinhas: Atravessando o mar de Yemanjá. Foto: Liesa

A imagem em questão descreve a ala das baianinhas intitulada *Atravessando o mar de Yemanjá*. Tal ala faz parte de uma composição narrativa composta por 28 alas, 7 alegorias e aproximadamente 4 mil componentes. O que se expressa no enredo, é que a ala em questão, construiu uma performance coreográfica que retratasse o Oceano Atlântico, sendo a conexão entre o Brasil e o Benin. Para isso, foi escolhida a orixá Iemanjá. Não há uma justificativa formalizada para a escolha dessa divindade, porém, infere-se, a partir de uma leitura da diáspora, que sua escolha se deu por ser considerada a divindade das águas salgadas (AZORLI, 2016). Para que o público possa ter uma fácil leitura da ala, optou-se por estampar nos corpos dos foliões, o arquétipo famoso do orixá⁹⁰ feminino, ou seja, o espelho na mão, adereços referentes ao mar (peixes, conchas, estrelas do mar), os aljofres enquanto um recurso cenográfico para simbolizar as joias (bijuterias). Iemanjá, na cosmogonia ioruba, é tida enquanto a mãe de todos, orixás e humanos. Portanto, esta divindade é compreendida

⁹⁰ Ver mais em: AZORLI, Diego Fernando Rodrigues. **Ecoss da África Ocidental**: o que a mitologia dos orixás nos diz sobre as mulheres africanas do século XIX. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Assis, 2016.

enquanto testemunha do processo de escravização, pois por seus mares, pode acompanhar seus filhos dentro dos tumbeiros.

Vale salientar que a Unidos da Tijuca (2003) expressa dois momentos acerca dos retornados. O primeiro, teria ocorrido por meio de um traficante de escravizados, Francisco Félix de Sousa (1754 – 1849), que saiu da Bahia em 1795 para se instalar na África, levando consigo, seus escravizados que trabalhavam como marceneiros, pedreiro, cozinheiro e que já tinham um contato com nossos costumes e cultura (TIJUCAS, 2003). Numa segunda passagem, refere-se a Revolta dos Malês, em 1835, na Bahia, em que as pessoas que estavam sujeitas ao processo de escravização foram deportadas ao seu continente de origem (TIJUCAS, 2003). O retorno desses Agudás é para Porto Novo, local em que iorubanos do Reino de Oyo foram vendidos no processo escravocrata. Logo, não podemos afirmar que estes Agudás se constituíam enquanto brasileiros, pois não deixaram as identificações de sua terra de origem, ou os aprendizados de seus descendentes, perderam-se. O que retorna para a África são trocas, partilhas, conexões, interseções, imbricações.

Mesmo com o intuito de lançar os sentidos para as mais diversas sociedades africanas, dos estados-nações, Beija-Flor de Nilópolis (2007), Portela (2012) e Unidos da Tijuca (2003) escolheram priorizar em sua composição narrativa (samba-enredo, alegorias, adereços e performance), uma África voltada para a região de Benin e Nigéria. Os principais grupos mencionados foram o Fon e Iorubá, enfatizando os reinos, respectivamente, de Daomé e Oyó. Essa seleção narrativa, explica a escolha de orixás para os desfiles, utilizado como na imagem da Tijuca, a representação de Iemanjá, como o laço constitutivo entre África e Brasil.

Tendo em vista as análises decorrentes do primeiro capítulo, validam-se algumas considerações. No primeiro subcapítulo, Imperatriz Leopoldinense (2005), Unidos de Vila Isabel (2005) e Beija-Flor de Nilópolis (2012), compuseram uma narrativa acerca do tráfico atlântico e do processo de escravização. A violência presente nessas questões, demonstra as faces do colonialismo, que em diáspora, materializa-se numa sociedade brasileira racista. Nas narrativas carnavalescas, também demonstraram a presença da dor, das lamúrias, dos encontros, desencontros, resiliências e resistências. Através dos diversos estratos do tempo, visualizou-se nos desfiles, a imbricação do passado com o presente, reverberações e continuidades que construíram a história destes povos. As escolas de samba buscaram evidenciar que a estrutura da colonialidade, foi e continua, num processo de reduzir as pessoas afro-brasileiras, sendo as inferiorizando na escravização ou as empurrando para o

quarto de despejos⁹¹. Assim, os corpos frente às mídias televisivas ou frente ao público no sambódromo, resistem às violências coloniais presentes no cotidiano, cantando, sambando, performatizando o que construíram durante um ano inteiro.

No segundo instante, as escolas de samba Unidos de Vila Isabel (2012) e Beija-Flor de Nilópolis (2015), buscaram construir uma narrativa acerca dos países africanos, Angola e Guiné Equatorial, respectivamente. A primeira, utilizando-se da figura e da experiência (Projeto Kalunga, O Canto Livre de Angola e Kizomba) do cantor e compositor, Martinho da Vila, para construir um elo entre o Brasil e Angola. Entre os destaques do enredo, foi um setor exclusivamente dedicado à figura de Rainha Nzinga, colocada pela agremiação, como personagem dicotômico na história de Angola. Contudo, em diáspora, Nzinga é apresentada juntamente as festas de coroação que ocorrem no Brasil, ganhando uma posição de destaque. Sobre Guiné Equatorial, a Beija-Flor de Nilópolis (2015), procurou exaltar o país. Falando de todas suas belezas e encantos, o fio condutor da narrativa, deu-se pela figura do griô.

Na terceira parte, sobre as menções sobre o Benin e a Nigéria, notou-se que as agremiações carnavalescas - Beija-Flor de Nilópolis (2007), Portela (2012) e Unidos da Tijuca (2003) – não se aprofundaram tanto nas organizações sociais destes países. As narrativas visaram focalizar os orixás e elementos, considerados pelas escolas de samba, que nos conectam ao continente africano. Portanto, pautadas nos intercâmbios entre as duas margens do Atlântico, sob viés da escravização, a culinária, a cultura, as experiências, compuseram a cena.

⁹¹ Nome atribuído a favela por Carolina Maria de Jesus. Ver mais em: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo – diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

3. SEGUNDA ALEGORIA – O EQUILÍBRIO DO MUNDO: “AS ENERGIAS GERADORAS DA VIDA E CONTROLADORAS DA MORTE”⁹²

O título em questão possibilita um direcionamento no qual será abordado neste capítulo. As energias geradoras da vida e que também controlam a morte, como expresse no enredo da Acadêmicos do Salgueiro (2018), é um dos pontos de compreensão, segundo Hampaté Bâ (2010), de cosmogonia, nas sociedades africanas, em que tudo se liga, tudo é indissociável, o mundo visível e o mundo invisível estão sempre associados. Portanto, o segundo capítulo em questão, tem como intuito compreender quais as narrativas acerca das cosmogonias são expressas nos enredos das escolas de samba – Acadêmicos do Salgueiro 2017 (Candaces), Acadêmicos do Salgueiro 2014 (Gaia – A vida em nossas mãos) e União da Ilha do Governador 2017 (Nzara Ndembu – Glória ao senhor tempo). Quais referências históricas são utilizadas? O que se elege para narrar sobre as cosmogonias? Como as sociedades se relacionam com o tempo, com a natureza, com os espíritos?

No trabalho em questão, coloca-se em xeque a palavra religião. De acordo com o filósofo ganes Kwasi Wiredu (2010), a religião não é uma palavra africana, mas foi um conceito incorporado pelos europeus que, dotados pela luz da ignorância e do preconceito, opinavam livremente acerca das práticas espirituais de comunidades africanas. Assim, criou-se estereótipos afirmando que os povos africanos viviam em condições rudes e sem percepção religiosa. Por sua vez, utiliza-se a palavra cosmogonia, segundo entendimento do escritor Hampaté Bâ (2010). Segundo o intelectual malinês, a cosmogonia é uma concepção do mundo que uma pessoa carrega consigo, relação com a natureza, com os elementos espirituais, suas práticas. As percepções, tanto do mundo visível e invisível não devem ser vistas desassociadas, sob o risco de haver um grande desequilíbrio das forças.

3.1 ALA 04 – “A VIDA EM NOSSAS MÃOS”⁹³: O MUNDO NA PERSPECTIVA YORUBÁ

“Odoyá, Iemanjá, Saluba Nanã!
Eparrei Oyá
Orayê Yê o, Oxum!

⁹² O título foi retirado de uma parte da sinopse da escola Acadêmicos do Salgueiro de 2018, cujo enredo foi: Senhoras do Ventre do Mundo, assinado pelo carnavalesco Alex de Souza.

⁹³ Trecho do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro em 2014.

Ai que lindo, que lindo!⁹⁵ É dessa maneira que Quinho, intérprete da Acadêmicos do Salgueiro, convidou sua comunidade do Morro do Salgueiro para cantar o samba-enredo de 2007, *Candaces – Mulheres negras africanas*. Aproximava-se da meia noite e a lua ajeitada no céu servia de testemunha para o grande espetáculo que se aproximava. Utilizando-se de vestes brancas com detalhes pretos e usando um Kufi⁹⁶ estampado, Quinho, acompanhado dos tambores, deu início aos trabalhos da comunidade e dos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lávnia. A ideia da dupla tinha como fio condutor as Candaces, “dinastia de rainhas da África Oriental, que comandavam, antes da era cristã, um dos mais prósperos impérios do continente”⁹⁷ (SALGUEIRO, 2007, s/p).

No entendimento da vermelho e branco, “Candace torna-se um conceito, através do qual a força da mulher negra se faz presente em lutas, conquistas e no legado matriarcal que venceu o tempo e as distâncias” (SALGUEIRO, 2007, s/p). Portanto, tal história se configura enquanto inspiração para outros processos históricos.

⁹⁴ Trecho do samba-enredo da Salgueiro. Compositores: Dudu Botelho, Marcelo Mota, Zé Paulo e Luis Pião.

⁹⁵ Grito de guerra do cantor, utilizando-se como uma forma de identificação deste.

⁹⁶ Adorno utilizado na cabeça com diversos estilos e cores. Entre os seus significados estão a sabedoria.

⁹⁷ As Candaces eram, segundo o enredo da Salgueiro (2007), uma linhagem de Rainhas que governou por séculos o Império Merou, localizado ao Sul do Egito. Estudos apontam que a dinastia Candace foi composta por 14 mulheres, das quais somente algumas têm seus nomes revelados para a história, como Bartare, Amanihatasan, Shanakdakete, Amanirenas, Amanishakete e Amanitere.



Imagem 16 - Abre-Alas: Raízes da Criação. Foto: LIESA

Uma delas se refere ao carro abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro (2007), raízes da criação. Em um estilo rústico em tons terrosos, a alegoria em questão, inspirava-se em “um ritual de adoração às Mães Feiticeiras. Em torno de uma grande árvore estão esculturas dos orixás femininos” (SALGUEIRO, 2007, s/p). A citação destaca três elementos importantes que inclusive compõe a cena da imagem apresentada. A escultura central do abre-alas, remete a Mãe Feiticeira em seu processo de ritual. À frente, há uma projeção, construída através de espuma, de uma árvore grande, de troncos largos, configurando-se o Baobá. Na lateral direita da alegoria, na parte inferior, em menor escala, há uma escultura de um orixá. Ao todo, em torno do carro alegórico, encontram-se seis desses orixás.

Mães feiticeiras, dona do destino
Senhoras do ventre do mundo
Raiz da Criação
(Acadêmicos do Salgueiro, 2007)

O excerto do samba-enredo também contribui para a compreensão de um dos elementos analisados. Para a Acadêmicos do Salgueiros (2007), as mães feiticeiras, são consideradas as donas do destino da humanidade, seriam o ventre do mundo, conhecedoras dos segredos da vida e que continham a capacidade de manter o equilíbrio do universo, como aponta o trecho do samba-enredo. Segundo a historiadora Irinéia M. Franco dos Santos (2008), as feiticeiras (ajés), na sociedade ioruba, constituem-se enquanto um dos pilares essenciais da comunidade. São associadas, por vezes, a figura da maternidade, tornando-se “símbolos da adaptação e luta entre as forças masculinas e femininas, fundamentais para a manutenção da continuidade da vida” (SANTOS, 2008, p. 65).

Infelizmente as plataformas digitais, contendo vídeos e fotografias acerca do desfile carnavalesco da Acadêmicos do Salgueiro (2007), não permite um vasto material ou uma boa qualidade. Salienta-isso, pois, na parte central, abaixo, em formatos pequenos se encontram as cabaças. De acordo com o que está expresso no enredo, as cabaças significam “o ventre do mundo, a força criadora e criativa do Planeta” (SALGUEIRO, 2007, s/p). Como salienta Santos (2008, p. 69), a cabaça “surge como representação do útero (poder genitor feminino) e da Terra. É o lugar onde fica depositado o passado, onde as ajés os guardam até que necessitem deles. É do útero (terra) que nasce a vida, é de onde vem a provisão, a fartura, a fertilidade”, ou seja, a própria existência. A cabaça deve ser protegida e guardada com zelo, pois dela depende a sobrevivência humana. Portanto, as feiticeiras, proprietárias de uma cabaça, podem se transformar em pássaros, organizando entre si reuniões noturnas na mata (SANTOS, 2008).

O segundo elemento escolhido pela escola de samba, os baobás, são descritos enquanto uma árvore com “grandiosos galhos e tronco [que] habitam espíritos, que ajudam as mulheres a conceberem a vida” (SALGUEIRO, 2007, s/p). Para mais, os baobás se constituem enquanto um totem, símbolo para o continente. “A elas são atribuídas faculdades espirituais. Mitificam também o poder das Mães Feiticeiras, que, um dia, vieram para a Terra e foram morar nas grandes árvores” (SALGUEIRO, 2007, s/p). O Baobá, segundo o pesquisador Maurício Waldman (2012), é palco de acertos e desacertos, onde as pessoas se unem e se separam. Compreendido enquanto testemunho vivo de tudo que ocorre nas comunidades. “A robustez da árvore a capacidade em sobreviver por séculos, refletem a

perpétua disposição dos povos africanos em continuam a manter sua presença no tempo e no espaço (WALDMAN, 2012, p. 225). O pesquisador também enfatiza a árvore enquanto referência espiritual da vida comunitária, sendo repositório da experiência ancestral.

O terceiro ponto a se destacar, referem-se aos orixás. Em torno da alegoria, seis divindades femininas – Iansã, Oxum, Nanã, Ossain, Iemanjá e Ewá - compõe o chassi. A construção desses orixás no carro alegórico se deu através de elementos provenientes da natureza, como os galhos e as folhas secas. Com a utilização desse recurso, a entidade carnavalesca não optou por materializar os orixás a partir de suas cores, mas sim, os apresentando como elementos da natureza caracterizados por seus adereços (espada, bastão, espelho). Percebe-se também, que mesmo com a proposta de apresentar uma cosmogonia de África, foram utilizados os seis orixás femininas cultuadas no Brasil. Como já apontado por Azorli (2016), estimativas apontam que no continente africano, existam por volta de 400 orixás.

Na concepção do Acadêmicos do Salgueiro (2007), as esculturas presentes na alegoria não estão indissociáveis, por isso, as raízes do Baobá se estendem por todo o chassi, inclusive materializando os orixás e compondo o cenário para o ritual das Mães Feiticeiras. Essa perspectiva de mundo a partir da ioruba, permitiu que a agremiação estabelecesse um paralelo com o Brasil, através da figura de Tia Ciata⁹⁸.

⁹⁸ Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro da Purificação, em 1854 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1924. Foi uma cozinheira e mãe de santo brasileira. Sua figura está atrelada ao surgimento do samba.



Imagem 17 - Alegoria 06: Mães de Santo, mães do samba

A alegoria em questão - mães de santo, mães do samba – traz a figura personificada de Tia Ciata vestida com um turbante, pano da costa, bata rendada, saia comprida e armada. Em seu enredo, a escola de samba compreende a tia Ciata enquanto uma Candace da arte e da fé. “Celebrava os orixás em cerimônias em sua própria casa, que sucediam festas regadas a muita música, batuques e quitutes” (SALGUEIRO, 2007, s/p). Os queijos⁹⁹ apresentam formas do surdo, instrumento musical. À frente da escultura, um grupo de sambistas é abençoado, e ao mesmo tempo, reverencia tia Ciata. Na compreensão da escola de samba, a imagem da Tia Ciata personifica a própria história do samba. Inclusive, dos 15 documentos analisados, um terço¹⁰⁰ apresenta a imagem da tia Ciata associada ao samba e aos orixás.

Em 2014, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, trouxe novamente para o sambódromo uma perspectiva de mundo Yorubá. Com balões vermelhos em formato de

⁹⁹ É o nome popular dado as plataformas elevadas nos carros alegóricos em que os foliões ganham destaque.

¹⁰⁰ Beija-Flor de Nilópolis (2007), Acadêmicos do Salgueiro (2007), Unidos de Vila Isabel (2012 e 2017), Imperatriz Leopoldinense (2015).

coração, as arquibancadas recepcionaram a entrada da agremiação carnavalesca. Com um início arrebatador na madrugada de domingo, aproximadamente quatro mil componentes, distribuídos em 28 alas e 7 alegorias, desfilaram no Sambódromo com o enredo “Gaia – a vida em nossas mãos”, assinado pelo casal carnavalesco Renato Lage e Márcia Lage. Usando vestes brancas e com um colete em rosa claro, o samba-enredo, que possuía como refrão: Oxum, Iemanjá, Iansã, Oxóssi caçador/ Ossanha, Ogum, Caô meu pai Xangô, foi entoado pelos intérpretes Quinho, Serginho do Porto, Leonardo Bessa e Xande de Pilares, espalhando um banho de axé pelo sambódromo. O comando dos tambores ficou ao encargo de Mestre Marcão.

O título do enredo, Gaia, significa em grego Terra, “o lugar em que habitamos que cultivamos, onde criamos nossos filhos, onde celebramos a vida com festa, com alegria e, sobretudo, com o carnaval” (SALGUEIRO, 2014, p. 193). Portanto, o desfile da Acadêmicos do Salgueiro busca evidenciar nossa relação com o planeta, alertando homens e mulheres para a preservação, tendo em vista a vasta destruição de nosso habitat natural. O fio condutor utilizado no enredo era a cosmogonia africana, ou seja, o modo como a sociedade ioruba se relaciona com a natureza.





Imagem 18 - Comissão de frente Acadêmicos do Salgueiro 2014 intitulada “Guardiões da Natureza”¹⁰¹

A coreografia desenhada por Hélio Bejani¹⁰² possibilita uma abertura de caminhos para forças da natureza presente nos quatro elementos: Água (simbolizada por Iemanjá), ar (Iansã), fogo (Xangô) e terra (Ossaim). Esses, unem-se à energia de “Gaia” para criar a nossa Terra. Ao redor dessas entidades, como nota-se na imagem, aparecem guardiões da natureza, uma figuração de Tupã. O corpo de bailarino, em determinados momentos da coreografia, interage com o elemento cênico representando o Planeta Terra. Em torno do tripé, são encenadas a criação do mundo, sendo montado no globo azul placas representando os continentes, e o alerta de Olorum para que as entidades cuidem dos elementos essenciais da vida. Na parte superior do tripé, há mulher caracterizada de Gaia. Percebe-se que a escola de samba constrói uma percepção, em diáspora, da construção do mundo. Com isso, interage com elementos da cultura Ioruba (orixás), indígena (Tupã) e grega (Gaia).

É partindo desses elementos que a Acadêmicos do Salgueiro propõe um alerta acerca da vida, a partir de uma leitura da cultura ioruba. A importância do planeta para a agremiação

¹⁰¹ Print retirado do Youtube. Para ter acesso ao desfile completo basta acessar; <<https://www.youtube.com/watch?v=cOznSUJIQbw&t=4369s>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

¹⁰² Ex-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No Carnaval, atuou como componente da comissão de frente da União da Ilha do Governador em 1991. Em 2006 e 2007 foi assistente nas comissões de frente da Mocidade Independente de Padre Miguel e Unidos de Vila Isabel, respectivamente.

é justificada pelo fato de ser o local pelo qual cultivamos, criarmos nossos filhos, celebramos a vida com festa, alegria e, sobretudo, o carnaval. Mesmo reconhecendo que existem diversas formas de concepções de criação do mundo, com sociedades específicas, a agremiação vermelha e branca do Morro do Salgueiro, como já dito, focaliza os povos de língua Ioruba. Na percepção da escola de samba, a concepção de mundo ioruba é organizada da seguinte forma. Há

um Deus supremo a quem chamam de Olorum, um ser não manifesto enquanto denominam o Ayê, o mundo tangível, real e mundano, como sendo o aqui e agora em que vivemos, separados do plano divino. Citamos a cosmogonia ioruba por estar próxima da nossa realidade cultural e por serem seus mitos bastante difundidos em muitas manifestações artísticas e culturais do Brasil. Nela cada Orixá representa um aspecto da natureza, uma parte do todo que constitui o mundo (SALGUEIRO, 2014, p. 193).

Essa forma narrativa selecionada pela Acadêmicos do Salgueiro (2014) foi escolhida, principalmente, por ter aproximações com o Brasil. Tal leitura na diáspora da cultura ioruba, já foi apontado em outros trabalhos, como do sociólogo moçambicano Luis Tomas Domingos (2011), do filósofo ganes Kwasi Wiredu (2010) e do historiador nigeriano Wande Abimbola (2011). Este último teórico disserta acerca da grande população iorubana e de sua concentração em três países da África Ocidental: Nigéria, Daomé e Togo. Essa cultura, de acordo com Abimbola (2011) tem suas memórias encontradas na América do Sul e das Ilhas Caribenhas, destacando-se a Bahia e Cuba. Inclusive, os educadores Solange Aparecida do Nascimento e Pedro Rodolpho Jungers Abib (2016) compartilharam num artigo a experiência que obtiveram num seminário Internacional realizado em Salvador, na Bahia, que contava com a presença do Alaafin de Oyo, Obá Ladeyemi III, descendente direto de Ododua, fundador e primeiro ancestral do povo ioruba. O Obá reiterou que o processo de colonização e de apropriação das tecnologias africanas, a dominação dos povos escravizados se deu pela persuasão e pela violência, firmando um compromisso de reivindicar a sua agência através da resistência. Não diferentemente das dificuldades de se praticar as religiões de matrizes afro-brasileiras aqui, Obá Ladeyemi III denunciou as constantes situações vivenciadas por seu povo, em Oyó, de intolerância e racismo. De acordo com Alaafin de Oyó, na região onde reside não há ações de preservação e valorização da cultura Yorubá, uma vez que o muçulmanismo e o cristianismo exercem uma expressiva dominação. Tal relato alerta para a realidade racista recorrente dos países que receberam os africanos escravizados durante o

período do tráfico negreiro. Para mais, consiste também pensar que na diáspora, há formas de resistências e resiliência, sendo as escolas de samba um espaço que propicia esses debates.

Essas ponderações tornam-se fulcrais pelo fato das cosmogonias africanas serem sufocadas por outras narrativas, precisando-se revisitar o conceito de travessia, proposto pelo filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima (2002). A categoria da travessia permite lermos a história da África “não mais como uma história dos vencidos do colonialismo que demandam um reconhecimento de sua humanidade, mas como uma história de vencidos tornados vencedores de seu próprio campo” (BIDIMA, 2002, p. 3). Assim, a história de um afro-brasileiro, em diáspora, deveria evocar a aventura colonial, a escravidão e as tradições, apresentando uma concepção de travessia homogênea e pautada num pensamento ocidental. Ao entrar em contato com pesquisas de africanos em outros pontos do globo, Bidima salienta que as narrativas trabalhadas apontam para os problemas da escravidão, ou seja, na medida que esses discursos pensam o *Outro*, eles subentendem o ocidental. Para Bidima (2002), o pensamento deve partir de uma construção de identificações e memória do próprio território, mapeando atores, e depois realizando a travessia, vindo de encontro a outros lugares de memória, cruzando as experiências, isto é, um conhecimento que não esteja partindo sempre das concepções europeias. Logo, os desfiles carnavalescos, de algumas escolas de samba, tais como a da Acadêmicos do Salgueiro (2014), apresenta possibilidades outras de narrativas, de leituras de mundo, partindo das demandas em diáspora, racismo, violência, intolerância religiosa, e efetuando a travessia, deslocando uma concepção cristã/europeia de enxergarmos o mundo. Nesse viés, coloca-se em cena o abre-alas da agremiação salgueirense para refletirmos.



Imagem 19 - Abre-Alas da Acadêmicos do Salgueiro: Templo Sagrado de Olorum¹⁰³

Em tons de marrom e bege acompanhadas de uma iluminação potente, a primeira alegoria da agremiação do Morro do Salgueiro se pôs a identificar-se como Templo Sagrado de Olorum. O carro alegórico com oitenta e quatro integrantes, todo revestido de madeira, estava “relacionado à criação do mundo segundo a tradição iorubana” (SALGUEIRO, 2014, p. 201). A propósito, esse Deus Todo-Poderoso, como escreve Abombola (2011), ganha destaque na figura central da alegoria, estando em cima do planeta Terra e tecendo as criações do mundo. Olorum, “Deus supremo dos céus e dos mistérios do cosmos, criou o mundo material, Ayê, a Terra. No princípio, tudo era água, regido por Iemanjá, a grande rainha. Mas faltava algo” (SALGUEIRO, 2014, p. 201). Em seguida, Olorum preenche o Ayê com as criações dos seres animais, vegetais e minerais. Assim, pôde-se espalhar vida por todo o planeta, “uma obra tão encantadora, que ao ver a Terra formada, Olorum fez dela o seu maravilhoso templo sagrado. E lá do infinito contempla, vigia e protege a sua maior criação” (SALGUEIRO, 2014, p. 201).

A escolha dos elementos para compor a alegoria, que nos permite compreender a narrativa acerca da criação do mundo proposta pela Acadêmicos do Salgueiro (2014), pode

¹⁰³ Print retirado do Youtube. Para ter acesso ao desfile completo basta acessar; <<https://www.youtube.com/watch?v=cOznSUJIQbw&t=4369s>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

ser interpretada, a partir das discussões da historiadora brasileira Ana Paula da Silva Fernandes (2015). Segundo esta, toda essa integração vem da filosofia africana da qual se entende que a vida não é dividida em parte, mas concebida em sua totalidade, ou seja, vida social, espiritual, afetiva, material estão integrados a homens e mulheres que as vivenciam como um todo.



Imagem 20 - Único fundador vivo da Acadêmicos do Sanguêiro. Desfilou a frente do abre-alas. Foto: Marco Antônio Teixeira (Portal UOL)

A frente desse abre-alas, pautadas na cosmogonia iorubana, a reverência ao Oba Djalma Sabiá, que nascido em meados da década de 1920, fundou a acadêmicos do Sanguêiro em 1953. Segundo Abimbola (2011), na cosmogonia há uma ordem hierárquica estabelecida. No topo, Olódumàrè, que é assistido pelos orixás, e em seguida estão os ancestrais. Estes estão no òrun (céu). A ordem prossegue no ayé (terra), a partir do Oba (rei). Este é o maior dos iorubas, acreditando-se estar diretamente interligado com os descendentes do òrun. O respeito e a reverência da agremiação sanguêirense a Djalma Sabiá, aproxima-se da organização social iorubana, estudado pela socióloga nigeriana Oyèrònké Ouêwùmí (2016). Para a intelectual, a organização social iorubana estava associada a um sistema de senioridade, princípio este fundamental nas relações sociais. A pessoa idosa é privilegiada na cultura ao invés da concepção ocidental androcêntrica e adultocêntrica. A senioridade é

relacional e fala ao ethos coletivo, ao invés da identidade individual. Portanto, para Ouêwùmí (2016), o sistema utilizado de senioridade apresenta uma visão que sobrepõe o conceito do sujeito masculino que tem suas ideias de domínio germinadas pelo mundo, privilégio este que definiu diversas sociedades, inclusive a ioruba após a dominação ocidental e da predileção europeia no uso das construções de gênero para organizar e interpretar o universo e o mundo social. No desfile, Djalma Sabiá se apresentava enquanto o Senhor da Criação, referência pelo fato de ser um dos fundadores do Salgueiro. O seu carisma e o seu sorriso amável, cativaram o público que acompanhava o desfile. No decorrer deste, as alas e alegorias foram representando elementos criados por Olorum: madeira, argila, ervas, ferro, palha, dentre outros.

Ao retomar a alegoria que protagoniza Djalma Sabiá, podemos identificar encenações de animais, com performances, pessoas dançando, cantando. É o cosmo em movimento, ritmado e fluído. Como, nos ensinamentos de Hampâté Bâ (2010), a cosmogonia é percebida enquanto a indissociação do mundo visível e do invisível, ou seja, tudo se liga, tudo é solidário, nota-se uma conectividade, presença das mais diversas vidas, sendo colocadas na mesma cena. Se pegarmos o exemplo de Domingos (2011), para algumas famílias, alguns animais são totens, decorrência da concepção de que homem e natureza estão sempre conectado, uma vez que, na sociedade africana estar isolado é estar morto. O indivíduo não existe na sua singularidade, isolado e abstrato. Mediante os cenários apresentados pela Acadêmicos do Salgueiro, lançamos os olhos a duas concepções de cosmogonia africana: estrutura hierárquica pautada na senioridade e a relação entre o mundo visível e invisível.

De acordo com Abimbola (2011) os iorubas concebem o mundo por meio de elementos físicos, humanos e espirituais. Os elementos físicos se dividem em dois planos de existência: ayé/terra (domínio da existência humana, dos animais, pássaros, rios, montanhas, etc) e òrun/céu (é o lugar de Olorum). Os orixás, acredita-se, escreve Abimbola (2011), que realizaram suas funções por um longo tempo no ayé e após cumprimento desta, retornaram para o òrun. Crê-se que os orixás atuem como protetores dos seres humanos contra as formas do mal (ajogun)¹⁰⁴. “Os orixás, entretanto, deverão proteger apenas aqueles que pautam pela moral, e tem uma vida honesta e justa, e punem os homens que pratica o mal” (ABIMBOLA, 2011, p. 3). O historiador ainda evidencia que entre os iorubas, todo adulto que morre (e tem merecimento), vem a ser um ancestral e um pequeno orixá em seu próprio local. Logo, a

¹⁰⁴ Tradução: “Guerreiros contra o homem”. Nome coletivo para oito coisas ruins: ikú (morte), àrùn (doenças), òfò (prejuízos), ègbà (paralisia), òràn (tributações), èpè (pragas), èwòn (prisão) e èse (preocupação de qualquer tipo). (ABIMBOLA 2011, p. 3).

morte é vista como um meio de transformação dos seres humanos, deixando o plano do ayé para òrun. Assim, esses ancestrais agem como intercessores entre os homens e os orixás. Aqui, uma questão pode ser levantada. Pensando acerca da cosmogonia ioruba, será que Djalma Sabiá, ao deixar ayé (terra), se tornará um ancestral, intercedendo pela Acadêmicos do Salgueiro, pela comunidade do Morro do Salgueiro e as protegendo dos ajogun?

O enredo da Acadêmicos do Salgueiro, constrói um pensamento, baseado nas leituras em diáspora do mundo iorubano, em que para vivermos de forma harmônica, precisamos preservar os quatro elementos, que inclusive configuraram a comissão de frente, Terra, Água, Fogo e Ar, e sua representação “como matéria e como espiritualidade” (SALGUEIRO, 2014, p. 193). Sobre a Terra, a agremiação salgueirense compreende enquanto “sólida e compacta, sentimos sua força sutil de onde tiramos o sustento, tanto para a carne, como para o espírito. Nela nos abrigamos, por ela caminhamos rumo ao trabalho ou a passeio” (SALGUEIRO, 2014, p. 193). A água significa “a fonte da vida, purificadora evocada em quase todas as religiões, em todos os continentes, seja nas cerimônias de batismos, nos banhos sagrados ou na água benta. Ela está em toda parte e cobre quase todo o Globo” (SALGUEIRO, 2014, p. 194). O Fogo “foi nossa arma para dominar o mundo, para cozinhar, conservar os alimentos e aquecer o abrigo contra as mudanças do tempo e a ameaça dos animais. Apesar da sua força, por vezes indomável, ele nos inspira calor e proteção” (SALGUEIRO, 2014, p. 194). O ciclo se completa com o ar, “talvez o mais delicado entre os elementos por ser o menos visível, porém o mais presente. Respiramos desde que nascemos e a atmosfera é uma massa de ar que nos liga, seres humanos, uns aos outros, onde quer que estejamos” (SALGUEIRO, 2014, p. 194). A cada elemento natural, uma relação com os diversos continentes. A Terra, lida enquanto fertilidade, associa-se à figura materna, logo, está associada aos povos africanos. A água, estava associada aos chineses, pela figura cosmológica do dragão chinês Ti Lung que teria sido fruto da “transformação das carpas que conseguiram vencer os desafios na travessia do rio Amarelo, um dos mais longos do planeta” (SALGUEIRO, 2014, p. 202). O fogo foi associado aos povos pré-colombianos¹⁰⁵, como objeto de celebração em rituais de adoração aos deuses. O ar, por ser puro nas grandes montanhas e estarem localizadas os templos de oração, estão referenciados aos deuses hindus.

O que podemos observar, é que as leituras em diáspora, visam contemplar outras cosmogonias, mas que também permitem associações aos orixás. Por exemplo, o dragão chinês Ti Lung, teria o poder de conter as águas, característica próxima apresentada, na

¹⁰⁵ A agremiação carnavalesca, em seu enredo, não enfatiza de quais povos pré-colombianos está se referindo especificamente.

comissão de frente pela Salgueiro, por Iemanjá. O fogo, associado aos povos pré-colombianos, é presentificado no arquétipo de Xangô e o ar, relacionado aos deuses hindus, aproxima-se de Iansã. Portanto, os elementos se constituem enquanto cosmogonias fundamentais para que os homens e mulheres estabeleçam “uma relação sustentável com o planeta” (SALGUEIRO, 2014, p. 195). Ou seja, para a agremiação salgueirense, a Terra, a água, o fogo e o ar, são seres sensíveis que precisam de atenção e cuidado.

Logo, podemos também estabelecer um diálogo com um excerto do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro (2014). Destaca-se o verso,

Meu samba vai tocar seu coração
É um alerta ao mundo inteiro
A vida em nossas mãos
Buscando a solução
Canta meu Salgueiro
O bem que a gente planta floresce nesse chão
Canta Salgueiro

Esse chamado de alerta, expresso no samba-enredo, pode ser utilizado para compreender a cosmogonia iorubana. Principalmente, quando não respeitamos os quatro elementos essenciais para a vida, portanto, não mantendo a harmonia entre os seres visíveis e invisíveis. Assim, no entendimento de Hampâté Bâ (2010), estaríamos criando uma irrupção com a natureza, violando uma de suas leis sagradas. Como consequência, isso causaria uma perturbação no equilíbrio das forças que se manifestaria em distúrbio de diversas maneiras.



Imagem 21 - Última alegoria apresentada pela Acadêmicos do Salgueiro (2014): O Caos. Foto: Haffa Chris.

Mediante essas questões, a agremiação carnavalesca encerra seu desfile com a alegoria, intitulada de Caos, colocando em cena as interferências de homens/mulheres na natureza. A escultura central, de uma caveira, compõe a cena que significa a morte assombrando a terra. Também, chama-se atenção para a ausência de cores vibrantes, procurando passar uma impressão de angústia, terror, medo, energias negativas. O planeta é construído através de resíduos sólidos (pneus, garrafas pets, baldes). Portanto, “ergue-se um cenário apocalíptico e devastador, onde o homem mantém uma relação de exploração dos recursos naturais, diferente das civilizações tradicionais apresentadas ao longo do desfile” (SALGUEIRO, 2014, p 203). Em vista disso, a concepção da alegoria tinha por objetivo apresentar a Terra em caos, uma contraposição, inclusive, com o abre-alas. Nota-se que na interpretação da agremiação carnavalesca, as outras sociedades, principalmente a Iorubá, apresenta uma outra postura referente a relação do homem/mulher com a natureza. Isso decore, pelo fato da escola de samba, veicular, no primeiro setor (comissão de frente, mestre sala e porta bandeira e abre-alas) a perspectiva de criação do mundo através da cosmogonias iorubana.

A agremiação salgueirense, ainda elenca alguns fatores pelo qual a Terra passa pelo “estado de agonia profunda” (SALGUEIRO, 2014, p. 220): os desmatamentos das florestas, a poluição do ar, a degradação dos mares e as queimadas. Logo, a terra, o ar, a água e o fogo seriam as principais vítimas do mal gerenciamento dos homens e das mulheres, propiciando o desequilíbrio do clima e da biodiversidade. Assim, por não compreendermos que somos seres indissociável da natureza é que manipulamos de forma incorreta os elementos essenciais, consequentemente desequilibramos a harmonia oferecida por Olorum. Com salienta Domingos (2011), a Terra é viva, em que os homens/mulheres participam de sua força vital que os conecta, representada pelos espíritos ou deuses que estão ligados a natureza. A destruição da nossa Terra-Mãe compromete nosso acoplamento com os antepassados. Para o filósofo ganes Kwasi Wiredu (2010, p. 4), o “mundo dos antepassados é entendido como contínuo e análogo ao dos vivos, e as interações entre os dois reinos são, por avaliação comum, base regular do dia-a-dia”. No entendimento do sociólogo moçambicano Luis Tomas Domingos (2011), o homem/mulher se vê em harmonia com aqueles que são vivos e com aqueles que partiram, constituindo assim, o fundamento desta relação entre os dois mundos: visível e invisível. Para o malinês Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 173), “o universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento”. Dessa maneira, tudo se liga, tudo é solidário, há uma conectividade em relação ao mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana. Portanto, “está em nossas mãos escolher entre a vida e o caos” (SALGUEIRO, 2014, p. 195).

As perspectivas em diáspora acerca de uma cosmogonia iorubana, apresentadas pela escola de samba Acadêmicos do Salgueiro (2007 e 2014), não é algo exclusivo desses dois enredos. Dos 15 documentos, 14 teciam referências alguma referência aos orixás. O que podemos notar é um quadro bem distinto, desde quando as escolas de samba emergiram, na década de 1920, no Rio de Janeiro. Como bem salientou Lopes e Simas (2017), apenas em 1966 temos a referência de um orixá, Iemanjá, expresso no samba-enredo das escolas de samba Império Serrano e São Clemente. Contudo, apenas em 1977, que um orixá, Logun Ede, é pensado e desenvolvido enquanto enredo. São, em torno de, 50 anos, desde o surgimento das escolas de samba, sem que um orixá ganhasse um protagonismo¹⁰⁶. Em consequência, outros orixás começaram a ganhar evidência, como *Oxumarê, a lenda do arco-íris*,

¹⁰⁶ Pensar especificamente os contextos sociais pelos quais os enredos acerca dos orixás não foram desenvolvidos de antemão, não cabe no presente trabalho. Contudo, abre-se um campo de possibilidades para novos estudos acerca dessa questão.

desenvolvido pelos carnavalescos Caetano Costa e Mário Barcellos, pela Imperatriz Leopoldinense, em 1979. Em 1978, a Acadêmicos do Salgueiro traz o enredo "Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses", assinado por Fernando Pamplona. É um dos primeiros enredos que propõe narrar a cosmogonia africana. A letra do samba-enredo¹⁰⁷ contempla a criação do mundo através de Olorum e a emergência de alguns orixás, como Oxalá, Iemanjá, Xangô e Exu.

Além das leituras sobre as perspectivas iorubanas expressas nas narrativas carnavalescas da Acadêmicos do Salgueiro (2007 e 2014), a União da Ilha do Governador (2017) é a única escola de samba que apresenta a cosmogonia bantu em seu enredo, como será observado no subcapítulo seguinte.

3.2 ALA 05 – “GLÓRIA AO SENHOR TEMPO”¹⁰⁸: O MUNDO NA PERSPECTIVA BANTO

Abrindo a segunda-feira do carnaval carioca, a União da Ilha do Governador, em 2017, convidou as pessoas a conhecerem um pouco mais sobre a cosmogonia a partir da perspectiva banto¹⁰⁹, ou seja, “um enredo que passeia através dos inqüices, suas regências na natureza e seus ensinamentos à humanidade” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 13). Construiu-se o enredo “*Nzara Ndembu – Glória ao senhor tempo*”¹¹⁰, assinado pelo carnavalesco Severo Luzardo Filho. Há quase 20 anos a escola não desenvolvia um enredo de temática afro¹¹¹, quando, em 1998, o carnavalesco Milton Cunha deu vida ao enredo “Fatumbi – ilha de todos os santos”. Para contar essa história, foram necessárias seis alegorias, trinta e uma alas e mais de três mil componentes. Ao longo desse subcapítulo, alguns desses elementos serão abordados.

¹⁰⁷ Letra do samba-enredo da Acadêmicos do Salgueiro (1978) - <https://www.letras.mus.br/rico-medeiros/do-yoruba-a-luz-a-aurora-dos-deuses/>

¹⁰⁸ Trecho retirado do título do enredo da União da Ilha do Governador (2017).

¹⁰⁹ Conjunto de povos localizados na região sulsaariana do continente e, neste caso em especial, principalmente na região do centro-sudoeste. Esse grupo de indivíduos, em especial os embarcados nos portos de Cabinda, Luanda e Benguela, representam cerca de dois terços dos enviados para as Américas como escravizados entre os séculos XV e XIX.

¹¹⁰ Nzara Ndembu é uma saudação do dialeto banto que tem como significado: “Glória ao Senhor Tempo”, um louvor ao inqüice Kitembo. Autor do enredo: Severo Luzardo Filho e André Rodrigues. Autores da sinopse do enredo: Severo Luzardo Filho e Jeferson Pedro.

¹¹¹ No mundo do carnaval, a temática afro se refere aos enredos com abordagem ao continente africano ou de cunho afro-brasileiro.

Como dito, a azul, vermelho e branco da Ilha do Governador, procurou evidenciar na Marquês de Sapucaí a história do universo através de Kitembo¹¹², uma inquice ligado ao tempo cronológico. As inquices, no entendimento da escola de samba (2017), são formas de culto do candomblé Banto¹¹³, oriundas de Luanda, Cabinda, Benguela, Maputo.



Imagem 23 - Mapa com as localizações de Luanda, Benguela e Cabinda. Imagem: UN Office for the Coordination of Humanitarian Affairs (OCHA)



Imagem 22 - Mapa com a localização de Maputo. Imagem: Office for the C. of Humanitarian Affairs (OCHA)

Segundo a antropóloga Ivete Miranda Previtalli (2012, p. 180), os “bantos trouxeram os inquices da África para o Brasil, e mesmo que tenham ficado muito próximo dos orixás, de alguma maneira se diferenciam”. Como aponta Hall (2003), quando se trata de diáspora, em toda parte há hibridismo. Assim, no Brasil, os inquices se apresentam enquanto forças da natureza, como expresso no enredo da União da Ilha do Governador (2017), Ndandalunda (responsável pelo reinado das águas doces, dos rios, cachoeiras), Nzumbarandá (a mais velha das inquices), Katendê (senhor das folhas, conhecer das ervas medicinais), Kiamboté Pambu Njila (Deus em forma de caminhos e de movimento), Kiuá (senhor da forja, transformando o instrumento de pedra em metal), Kavungo (inquice da saúde, da morte e dos mistérios), Kalunga (guardião dos segredos dos mares profundos), Nsumbu (Senhor da Terra), Nzazi (divindade do fogo, do trovão e da justiça), Lemba (encarregado de proteger o amor, os

¹¹² Em seus estudos, a linguista Elizabete Umbelino Barros (2007, p. 256), salienta que Kitembo significa o senhor da atmosfera, designado como tempo.

¹¹³ A escola de samba não deixa explícito em seu enredo o que compreende enquanto Candomblé Banto.

encontros, as partidas e chegadas), Hongolo Menha (associado ao arco-íris) e Nzambi Mpungu (criador de todas as coisas, entidade suprema).

Portanto, salienta a antropóloga Previtalli (2006), por chegarem até o Brasil através da diáspora, os inquices, assim como os orixás, sofreram ressignificações. Algumas similaridades nos cultos, das inquices e dos orixás, embaraçam uma possível distância, pois “os povos Bantos assim como os nagôs acreditavam em forças da natureza, isto é, nas matas, rios cachoeiras, fogo, ar, terra, água, raios, ventos e tempestade” (PREVITALLI, 2006, p. 137). A complexidade dessas associações, aproximam-se também dos santos católicos. Exemplo disso é que o inquice Matamba é confundido tanto com Iansã (orixá) quanto com Santa Bárbara (santa católica). Outro exemplo, Nazazi (inquice) é, por vezes, aproximado de Xangô (orixá) e de São Jerônimo (santo católico). Para Previtalli (2006, p. 141), uma possível forma de diferenciar os inquices dos orixás, estaria relacionado “quanto aos movimentos de corpos, as músicas e quanto ao ritmo e os toques dos atabaques”.

A União da Ilha do Governador (2017), visando musicalizar a história do universo através da cosmogonia banto, levou para o sambódromo o samba-enredo assinado pelos compositores Marinho, Lobo Junior, Felipe Mussili, Beto Mascarenhas, Dr. Robson, Rony Sena, Marcelão, MM e Gustavo Clarão.

Dos bantos Nzambi, o criador...		
Giram ampulhetas da magia,		
Salve Rei Kitembo!		
Nzara Ndembu em poesia		
Pra dar sentido à vida, transformar...		
Numa odisséia rasga o céu, alcança a terra;		
Sagrada é a raiz Nzumbarandá,	(II)	
Katendê, segredos preserva		
Avermelhou, Kiamboté nos fez caminhar,		
Na luta entre o bem e o mal, forjou Kiuá!		
Senhores sagrados irão celebrar		
Kukuana é fartura, natureza a festejar		
Ndandalunda a me banhar (me banhar)		
Seiva que brota do chão		
Em rituais de purificação,	(III)	
E no balanço da maré (da maré)		
Samba Kalunga nos traz		
Rara beleza e peixes abissais		
A chama ardente é fogo,		
O fogo que queima é paixão;		
É Nzazi fazendo justiça		
Na força de um trovão,		
Que dita as leis do universo		
E nos ensina a lição:	(IV)	
Quando o sol beijou a lua,		
Viu no céu inspiração!		
Matamba soprou...		
O vento levou pra Angola reinar,		
Plantou o amor...		

A árvore da vida é a vida que dá!!!

Êh, é no gire, é no girê

Macurá dilê no girá;

É tempo de fé, união;

O tambor da ilha a ecoar

(União da Ilha do Governador, 2017, Grifo meu)

}

(I)

Ao lançarmos os sentidos para a letra do samba-enredo da União da Ilha do Governador, alguns elementos chamam atenção. Divididas em quatro partes, para que se promova uma análise mais apurada, os versos priorizam termos e nomes dos inquices. A estrofe (I), refrão principal, inicia com a expressão Girê (Girá), que no candomblé banto é uma cantiga usada para a saudação de uma inquice masculino ou a um pai¹¹⁴. Com isso, une-se a essa saudação o nome da agremiação em duas partes “união” e “ilha”, como formas de cumprimentar o público. O termo Macurá Dilê, expresso no samba, é compreendido enquanto o tempo que tem início, mas não tem fim (UNIÃO DA ILHA, 2017). Essa perspectiva foi encenada na comissão de frente da escola de samba.



Imagem 24 - Comissão de Frente da União da Ilha do Governador, intitulada Macurá Dilê, e ensaiada pelo coreógrafo Carlinhos de Jesus¹¹⁵. Foto: Fernando Grilli/RioTur

A imagem em questão se imbrica com a parte (II) do samba-enredo da União da Ilha do Governador (2017). Em cena, há uma concepção de criação do universo, construído em diáspora, acerca da perspectiva da criação do mundo para os Bantos. Em posição cíclica, nove

¹¹⁴ Um exemplo dessa saudação com uso da expressão Girê (Girá) pode ser ouvida nessa cantiga a Kitembo: <<https://www.youtube.com/watch?v=WkdY6tOldzU>>.

¹¹⁵ Carlinhos de Jesus é uma referência nacional como dançarino, coreógrafo, diretor e professor. Sua especialidade é em dança de salão. Contudo, difundiu sua arte no teatro, cinema, Carnaval e em grandes eventos nacionais e internacionais. No carnaval brasileiro, já foi comentarista dos desfiles e condecorado com prêmios de melhor comissão de frente. Já passou por Estação Primeira de Mangueira, Beija-Flor de Nilópolis e Império Serrano.

bailarinos encenam o ritual Macurá Dilê, que consiste no momento em que Nzambi Mpungu¹¹⁶, o criador e deus supremo, convoca Kitembo, Rei de Angola, o transformando em um inquite mágico do tempo. Na performance, o tecido utilizado na comissão de frente se apresenta enquanto uma composição cênica do globo terrestre, articulando com os elementos essenciais para a vida no universo: fogo, água, terra e ar. Em cena, no centro do globo, encontra-se Kitembo, e em volta, os seus guardiões, são “corpos que reinventam práticas culturais e memórias corporais em todo Brasil, representando dramas da diáspora, em diferentes ritos e vozes variadas sob cadência de artefatos sonoros” (ANTONACCI, 2009, p. 53-54).



Imagem 25 - Comissão de frente da União da Ilha do Governador. Foto: Fernando Grilli/RioTur

¹¹⁶ De acordo com a tradição Bantu, escreve Barros (2007, p. 234), Nzambi seria o responsável pela criação do céu, da terra e dos seres humanos. Logo, para os Ndongos, o termo Nzambi significa Deus.

Nessa performance, apresenta-se a sequência coreográfica dos movimentos realizados pela comissão de frente. Dando continuação ao ritual Macurá Dilê, Kitembo, sustentado pelos elementos da natureza, sobe aos céus para desenhar a transversal do tempo, ou seja, a criação dos “raios e dias, tempestades e semanas, vulcões e meses, estações do ano e os anos, maremotos e décadas, os segundos em séculos, os minutos em milênio, as horas dando sentido à vida” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 10). Essa performance apresentada pela agremiação, pode ser compreendida ao lado da letra do samba-enredo quando diz: “pra dar sentido à vida... transformar/ numa odisséia rasga o céu, alcança a terra”. Kitembo seria a forma personificada do tempo, isto é, o ritual do Macurá Dilê, na concepção Banto apresentada pela escola de samba, jamais terá fim, pois o universo está em constante expansão, transforma-se a todo momento. O tempo não para. Para a artista cênica brasileira Cristiane Madeira Motta (2013), Kitembo comanda os minutos das nossas vidas, pois não há nenhuma tecnologia que o faça parar. Nessas sociedades, o inqice é o começo, início de tudo. O tempo “é lento, é suave, é devastador, mas ao mesmo tempo é calmo, é sereno, é tranquilo” (MOTTA, 2013, p. 69).

De acordo com o enredo, “o espírito livre de Kitempo varou os céus e se fixou na terra, alcançando conexão entre os dois mundos: o sobrenatural e o material...” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 38)¹¹⁷. Como já mencionado, os mundos visíveis e invisíveis, para as sociedades africanas, não estão desassociados (HAMPATÉ BÂ, 2010). Segundo Domingos (2011), a terra é, para os bantos, a fonte de vida, ligada diretamente à Criação. Portanto, “o homem participa da força vital que liga à terra, força que é representada pelos gênios, espíritos ou desses que estão ligados à terra e à natureza” (DOMINGOS, 2011, p. 9). Assim, a Terra se apresenta enquanto uma entidade espiritual por onde Kitembo vaga. Inclusive, ao se personificar enquanto tempo, ele se encontra no mundo invisível como criador das coisas, e no visível, sendo a materialização destas.

De acordo com o historiador Robert Daiber (2015), a noção de força vital, apresenta-se enquanto uma espécie de chave de compreensão dos fundamentos e das percepções do mundo banto. É ela que move os homens e o universo. Nessa percepção, “o mundo é concebido como energia e não como matéria, de modo que a noção de força toma o lugar e se confunde com a noção de ser” (DAIBER, 2015, p. 14). Portanto, o historiador acentua que todo ser é por definição força, e não uma unidade estática e, por isso, a pessoa humana tem caráter

¹¹⁷ Para se ter acesso a sinopse da União da Ilha do Governador, acessar: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202017%20-%20Atual.pdf>>.

dinâmico, logo, o sujeito é força em sua constituição. A energia vital, para Daiber (2015, p. 14) não se limita aos vivos. “Sua fonte é um deus supremo e único que distribuiu essa força aos ancestrais e aos antepassados no mundo espiritual e, em seguida, no mundo dos vivos” (chefes de aldeia, linhagens, mundo animal, vegetal e mineral). Os dois mundos (visível e invisível) estão interligados como uma teia de aranha, pois um único fio vibrado, há como consequência, um movimento. Assim, salienta Daiber (2015, p. 14), “a força vital pode aumentar ou diminuir por meio da lei da interação das forças, de modo que um ser pode fortalecer ou enfraquecer outro ser”.



Imagem 26 - Abre-alas da União da Ilha do Governador: O templo da criação. Foto: Fernando Grilli/RioTur

A primeira alegoria da União da Ilha do Governador (2017), intitulada o templo da criação, apresenta o suntuoso palácio de Nzambi Mpungu. O criador, convoca Kitembo para transformá-lo em uma inquite do tempo. Portanto, salta-se aos sentidos, num primeiro momento, a escultura central de Kitembo. Imponente, com 18 metros de altura, sua forma se confundia com raízes da árvore da vida, possibilitando demonstrar a comunicação entre a natureza (árvore) com o mundo invisível (céu). Em menor escala, mas em primeiro plano, a frente do abre-alas, esculturas de ampulhetas (que giravam permanentemente durante o desfile da agremiação carnavalesca) constituem apresentar o universo em constante construção, como já mencionado, o tempo não para, dessa maneira, está em contínuo movimento. É a partir desse viés que a escola de samba, União da Ilha do Governador (2017), aponta para as criações de Kitembo.



Imagem 27 - Ala das Baianas: Nzumbarandá. Foto: Felipe Araujo. Site: Marquês da Folia

A sequência narrativa apresentada pela União da Ilha do Governador (2017), coloca em cena as Nzumbarandá. Segundo a cosmogonia banto, na leitura construída em diáspora pela escola de samba, Kitembo teria se aliado a Nzumbarandá, “a mais velha dos inquices, e juntos criaram a natureza na Terra, solicitando que Katendê lançasse sementes que formariam florestas guardadoras de majestosa biodiversidade” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 10). A escola de samba optou por tecer uma associação com a ala das baianas. Segundo LOPES e SIMAS (2017), esta tradicional ala é formada por mulheres, tendo sua inspiração nos trajes das negras de ganho na época colonial. As baianas encontram-se nos desfiles enquanto uma das alas mais tradicionais do carnaval, constituindo-se, dentro dos desfiles carnavalescos, um dos aspectos históricos e ancestrais. Portanto, a escola de samba optou por articular a mais velha das inquices com o aspecto histórico tradicional da ala das baianas. As cores expressas nas fantasias também chamam atenção. Infere-se, que os tons de amarelo/dourado estão associados ao ouro do palácio de Nzambi Mpungu, do encontro entre Kitembo e Nzumbarandá. As nuances em escalas roxa/lilás/violeta, remetem a cor da inquice, associada também, a lama do barro primordial (BARROS, 2007). Aproveitando-se dessa articulação com as baianas, a escola de samba também optou por evidenciar as cores da União da Ilha na indumentária (vermelho e branco) que se materializam através das plumas que se destacam no adereço da cabeça.



Imagem 28 - A beleza de Ndandalunda e o esplendor aquático de Samba Kalunga. Alexandre Durão. G1

A alegoria em questão, da continuidade a narrativa construída sobre a cosmogonia bantu, abordado pela União da Ilha do Governador (2017). Pode-se aqui aliar o carro alegórico da imagem anterior com as partes (III) e (IV) do samba-enredo. O refrão central (parte III), reporta-se a criação dos mares, rios, águas doces. Para isso, evoca-se Ndandalunda, escultura central do carro alegórico numa tonalidade clara de azul. As bolhas de sabão são um dos recursos utilizado pelas escolas de samba para remeter ao mar. Elementos marinhos (peixes, algas, conchas, águas vivas) compõe o cenário do fundo dos mares. “A benção das águas salinizadas interagiu com lagos e lagos onde a vida e a beleza das espécies aquáticos são mantidas e preservadas sob a proteção da encantadora Ndandalunda” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 11). Contudo, nas profundezas dos mares habita Samba Kalunga, “é de lá que surgem os peixes abissais, seres encantados” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 20).

Outras construções de Kitembo, continuam a serem abordadas ao longo do ponto (IV) do samba-enredo. Listam-se as criações do fogo, o ar, a terra, trovão, a justiça. No trecho se destacam as inquices Nzazi e Matamba. Acerca de Matamba, os estudos de Barros (2007, p. 254), frisam que, “do ponto de vista antropológico, Matamba era um reino e não uma divindade”. Com tal informação, infere-se que tal inquice foi incorporado como divindade no Brasil, e não necessariamente, é cultuado em algumas regiões Banto. Barros (2007) apresenta uma hipótese de Matamba ter se transformado em uma divindade em diáspora, “talvez seja a de que, cativos oriundos desse reino, aqui no Brasil, a reverenciavam de alguma forma e isso pode ter se perpetuado através da oralidade, levando-a à categoria de inquice banto” (BARROS, 2007, p. 254).

A transformação de Matamba numa divindade na diáspora pode ser compreendida, na perspectiva dos estudos de Hall (2003), enquanto uma tradução, pois o desfile da escola de samba, apresenta uma reconfiguração da cosmogonia banto. Há um processo, como destaca Hall (2003), de imaginação e modelação de aspectos de nossas identificações que surgem do nosso pertencimento a culturas étnicas, religiosas e linguísticas. Deve-se salientar que a cultura banto, chegando ao Brasil através do processo de escravização, não se manteve de forma original. Assim, a União da Ilha do Governador (2017), ao abordar o enredo *Nzara Ndembu – Glória ao senhor do tempo*, apresenta reconfigurações dessa cosmogonia banta, pois ela não pode ser encenada como uma “volta ao lugar onde estávamos antes”, pois como salienta Hall (2003), sempre há algo no meio. São ideias apresentadas fora da própria experiência, por isso a necessidade do conceito de tradução para dar conta de experiências que pessoalmente não tivemos. Portanto, o que a escola de samba apresenta no sambódromo, são

as experiências e as reconfigurações de um processo, da cosmogonia banta, construídas a partir da diáspora.

Vale destacar, a percepção de tempo apresentada pela União da Ilha do Governador (2017). “O tempo está na luta, na guerra, em momentos especiais que mudaram destinos, amarraram heranças e civilizações mundo a fora” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 9). O tempo, como expresso no enredo, não para, é oscilante, fluído a todo instante, ocasionando a possibilidade de experimentarmos o aprendizado, a vida e a celebração. Podemos acrescentar aqui, o tempo de Kukuana, festa da fartura, da terra e da prosperidade de alimentos. É quando Kitembo convoca Kavungo, inquite da saúde, e Nsumbu, senhor da terra, para celebrarem toda as construções e a vida. Assim, ensinou “guerreiros de diferentes tribos” a cultivar, plantar, colher e celebrar a terra (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 20). O ritual explicado ao guerreiro, consiste em “danças, rezas e comidas, para livrar seus seguidos das doenças, mazelas e pestes. Durante a festa, mulheres servem as comidas em grandes cestos onde são colocadas as folhas secas e depositados os frutos das colheitas” (UNIÃO DA ILHA, 2017, p. 20). Por conseguinte, os alimentos colhidos são oferecidos aos deuses que devolvem em forma de energia e luz para o povo banto.

Ao pensarmos acerca da concepção de tempo apresentada pela União da Ilha do Governador (2017) sobre os bantos, dialoga-se com os estudos de Domingos (2011), apontando que tal cosmogonia, de um tempo oscilante, fluído, de períodos de celebração, aprendizado, se junta com a concepção de um tempo relacional e participativo, avançando em espiral através de “ciclos” não fechados e ritos. Um tempo dinâmico, integrando nos gestos novos, nas relações novas; um tempo diversificado, complementar e cumulativo nas atividades dramáticas da vida do homem e sua comunidade” (DOMINGOS, 2011, p. 5). Para os Bantus, o tempo é criado e é produzido, em que os homens e as mulheres não se tornem dependentes, mas controladores deste. Logo, o tempo é o lugar onde o homem e a mulher agem para o desenvolvimento e o fortalecimento de sua energia vital. Há o tempo ritmado pelas festas que renovam a vida na comunidade, tempo da comunidade, tempo da divinização, tempo de circuncisão, do exorcismo, enfim, tudo tem seu tempo, sendo este uma concepção que exige o exercício da paciência e da sabedoria ancestral africana, como escreve Domingos (2011).

Dos 15 documentos analisados, observou-se que apenas a União da Ilha do Governador, no carnaval de 2014, apresentou a cosmogonia banto, diferentemente das outras escolas que apresentaram a perspectiva Ioruba. Nos desfiles da Acadêmicos do Salgueiro

(2007 e 2014), os orixás integraram a narrativa enquanto principal referência. A escola de samba apontou algumas articulações para relacionar as práticas iorubanas com o Brasil. No desfile de 2007, Candaces, a agremiação personificou essa relação na figura de Tia Ciata. Enquanto no enredo de 2014, Gaia – a vida em nossas mãos, a associação se estabelece com Djalma Sabiá. Enquanto isso, a escola de samba da Ilha do Governador (2017), desenvolveu seu enredo apresentando e narrando a percepção de mundo banto desde sua criação, com Kitembo, até a formação de outros elementos (raio, trovão, chuva, água, mares) responsáveis por inquices específicos.

4. TERCEIRA ALEGORIA – CORPOS NEGROS EM MOVIMENTOS

“O Som do meu tambor ecoa... ecoa pelo ar!
E faz o meu coração com emoção... pulsar!
Invade a alma... alucina
É vida, força e vibração!”
(Acadêmicos do Salgueiro, 2009)¹¹⁸

O tambor, no entendimento do nigeriano Ìdòwú Akínrúlí¹¹⁹, é um instrumento musical que pode ser incorporado como orixá¹²⁰. Sagrado em rituais, esse instrumento percussivo é invocado recorrentemente pelas escolas de samba do carnaval carioca quando tecem narrativas acerca do continente africano e dos processos de diáspora. Portanto, o presente capítulo contempla as questões da performance expressas na musicalidade, no corpo, na sonoridade, no ritmo, elementos estes constantes nas composições narrativas das agremiações carnavalescas.

Projetou-se assim, a construção de dois subcapítulos que ajudassem a compreender, mediante a oralidade e performance, as imagens de Áfricas apresentadas nas narrativas carnavalescas, uma vez que, na concepção do escrito nigeriano Irobi (2012), a performance é uma forma de expressão pelo qual se pode rememorar, reiterar, reinventar e resistir. As escritas performáticas, salienta Antonacci (2016), são traduzidas no corpo humano, apontando como exemplos: a arte, a dança, a música, o carnaval, a narração de histórias. O corpo performático sociabiliza-se com os sentidos da condição humana (visão, audição, fonação, olfação e tátil) sem dissociar o corpo/memória/saberes, arte/vida, sagrado/profano, cultura/natureza (ANTONACCI, 2016). Esse pensamento de Irobi (2012) e Antonacci (2016) permitem evidenciar, nos desfiles das escolas de samba, as mais diversas formas performáticas (coreografias, confecção das fantasias, alegorias e adereços) construídos por sujeitos atuantes e participantes do carnaval.

¹¹⁸ Trecho do samba-enredo da Salgueiro 2009. Compositores: Moisés Santiago, Paulo Shell, Leandro Costa e Tatiana Leite.

¹¹⁹ Ìdòwú Akínrúlí é um percussionista, dançarino e musicista nigeriano. No Brasil, realiza ações culturais com o propósito de difundir e promover as artes e a cultura de matriz Yorùbá. Ver mais em: <http://www.iluakin.com.br/ilu-akin>

¹²⁰ Entrevista concedida ao documentário “Tambores que falam” (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Smfihf2_Fv8&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1OTZfmVMI230GIXScI5bjtoW5dSw-YJ3WbLQlGzwmpSxt9DJiXRbgnPW8>. Acesso em 28 de Novembro de 2018.

Segundo Antonacci (2009, p. 46), num primeiro instante, o pensamento europeu pôs uma lente técnico-cultural que condicionou leituras e literaturas, crenças e corpos a suas concepções de movimento, progresso, civilização e história. A “expansão da modernidade iluminista, com a razão científica e o conhecimento letrado sob a égide da formação do Estado Nação na Europa, marcou profundamente o Ocidente” e seus modos de visualizar outros tempos, espaços, povos, racionalidades e culturas. No compasso disso, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1997), quando disserta sobre a colonialidade pontua a relação *Nós e Outros*, principalmente assentadas no corpo (quando se detecta o inferior e o superior) e na língua (em que culturas são consideradas bárbaras pelo fato de não serem oriundas do latim). Dessa forma, pode-se aqui articular os conceitos da colonialidade do saber, do poder e do ser desenvolvidos pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano e pelo semiótico argentino Walter Mignolo. Ambas as categorias são compreendidas enquanto um padrão de poder global decorrente do eurocentrismo na modernidade. O estudioso peruano compreende a Colonialidade do Poder¹²¹ enquanto uma estrutura de dominação que submeteu a América Latina, a África e a Ásia, sob os preceitos europeus. Dentro dessa estrutura, encontra-se a colonialidade do saber, em que o “conhecimento ocidental tornou-se uma mercadoria de exportação para a modernização do mundo não ocidental” (MIGNOLO, 2016, p. 8). Logo, visa-se o deslocamento desses conhecimentos científicos europeus proposto para o restante da humanidade, abrindo-se novas possibilidades epistemológicas e diálogos de saberes partindo da periferia, dos lugares e dos povos oprimidos (MIGNOLO, 2016)¹²². Portanto, tanto Antonacci, Quijano e Mignolo, alertam para o olhar do colonizador perante a cultura do Outro, consequentemente, invisibilizando-os e subalternizando-os. Assim, como salienta a artista brasileira Luciane da Silva (2018, p. 36), a colonialidade “reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe os seus próprios”. Portanto, uma leitura eurocêntrica de mundo, silenciou as formas de expressão comunicativa, artística, cultural e histórica do continente africano e de seus descendentes na diáspora.

É imprescindível academicamente e politicamente tecer uma reflexão acerca do ritmo, da música, do corpo, da oralidade e da cosmogonia africana sem repreensão e sob a ótica

¹²¹ Para saber mais: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Landero (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. Endereço eletrônico: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentris_mo_ciencias_sociais.pdf>.

¹²² Para saber mais: MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. Revista brasileira de ciências sociais, vol. 32, n. 94, 2016.

colonial e europeia. Neste sentido, os desfiles de escola de samba, permite problematizar narrativas hegemônicas consolidadas, imaginários e visões acerca de África, construídas na diáspora. Com este objetivo, dividiu-se este capítulo em duas alas. Num primeiro momento, buscando relacionar a questão do corpo, memória e oralidade, através dos enredos *Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?*, do Paraíso do Tuiuti (2018) e *Batuk*, do Império da Tijuca (2014). Num segundo, destacar os enredos - *Tambor*, da Acadêmicos do Salgueiro (2009) e *O Som da Cor*, da Unidos de Vila Isabel (2017) - que trouxeram o tambor como chave de reflexão sobre o ritmo, o canto e a cosmogonia.

4.1 ALA 06 – “NOS MEUS TAMBORES, O SONHO VIVE”¹²³: OS BATUQUES QUE RESSOAM NAS ESCOLAS DE SAMBA

Como salienta Quijano (1997), o corpo foi objeto básico de repressão. Corpos negros que transitaram entre África, Europa e Brasil, refazendo, nos escritos de Antonacci (2009), seus modos de ser em situações limítrofes. Para Oyèrónké Oyèwùmí (1997, p. 2), “a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres”, que ao olharmos, inferimos a sua crença e a posição social de uma pessoa. Ademais, a socióloga nigeriana pontua que o corpo está sempre em vista e à vista, invocando um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação, um olhar generificado, um olhar racializado.

Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? É com essa pergunta que a escola de samba Paraíso do Tuiuti se apresentou no carnaval de 2018. A azul e amarelo do bairro de São Cristovão foi a quarta agremiação, do domingo de carnaval, a adentrar no sambódromo, tendo como objetivo refletir acerca dos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, articulando essa discussão com as desigualdades e a exploração do trabalho nos dias atuais (TUIUTI, 2018). Para construir essa narrativa, precisou mobilizar mais de 3 mil componentes, divididos em 29 alas e 5 carros alegóricos. O enredo foi desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos¹²⁴,

¹²³ O título foi retirado de um trecho do samba-enredo da Unidos de Vila Isabel 2012. Compositores: Arlindo Cruz, Evandro Bocão, André Diniz, Leonel e Artur das Ferragens.

¹²⁴ Nascido no Rio de Janeiro, em 1977, Jack Vasconcelos é um carnavalesco brasileiro. Em 2004, assina seu primeiro desfile pela Império da Tijuca, no grupo B. Após isso, teve passagens pela Acadêmicos do Santa Cruz (2005), União da Ilha do Governador (2006 – 2009 e 2016), Império Serrano (2007), Unidos do Viradouro (2011), Paraíso do Tuiuti (2012, 2015 – 2019), Estácio de Sá (2013).

enquanto o carro de som ficou sob o comando do trio de intérpretes (Nino do Milênio¹²⁵, Celsinho Moddy¹²⁶ e Grazi Brasil¹²⁷). O título do enredo foi inspirado num trecho do samba-enredo da Unidos de Lucas, que em 1968, desenvolveu o carnaval Sublime Pergaminho¹²⁸. “Uma voz na varanda do paço ecoou: Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!”¹²⁹ O ponto de exclamação presente no samba-enredo da Unidos de Lucas, transformou-se em uma interrogação, permitindo reflexões dos dias atuais das ressonâncias do processo de escravização.

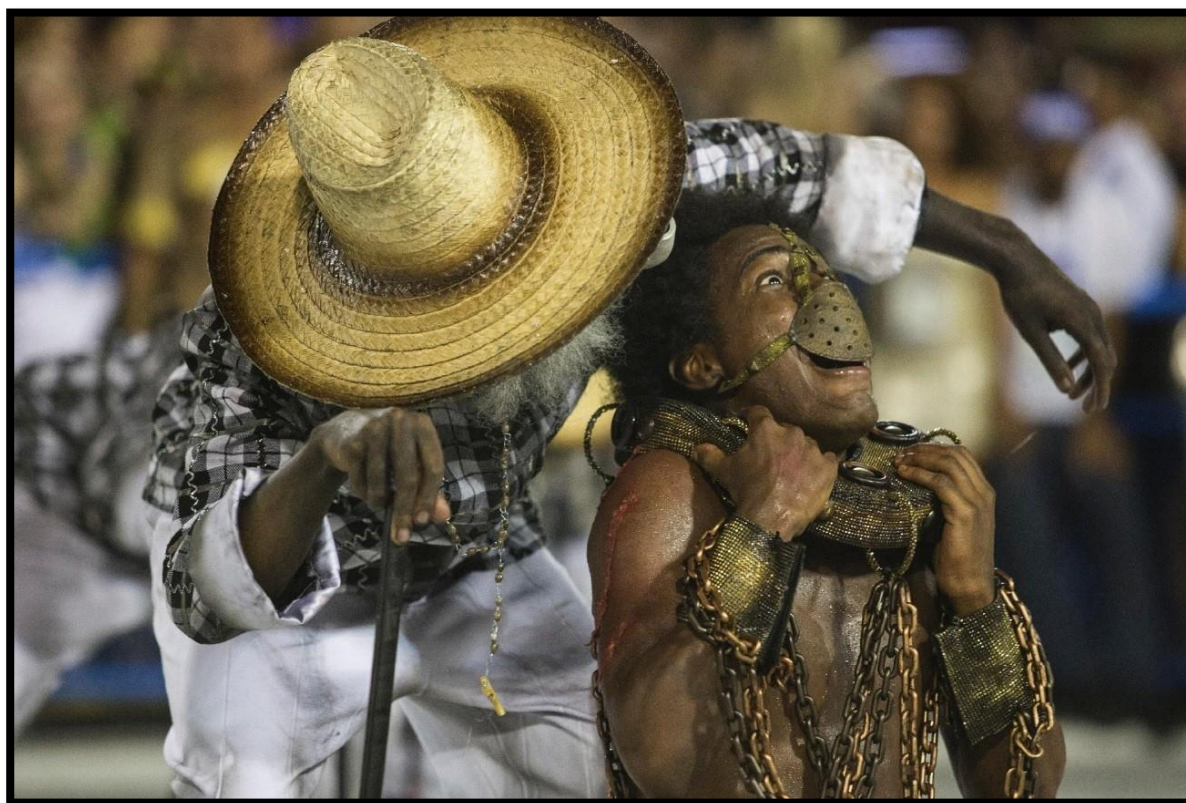


Imagem 29 - Comissão de Frente da Paraíso do Tuiuti (2018) intitulada O Grito de Liberdade.
Foto: Júlio César Guimarães/UOL

¹²⁵ Nascido em São João de Meriti, no Rio de Janeiro, Nino do Milênio iniciou sua carreira como intérprete na escola de samba mirim, Pimpolhos da Grande Rio, em 2005. Em 2007, foi contratado pela escola de samba Inocentes de Belford Roxo, atuando como apoio do intérprete Dominginhos do Estácio. O desfile de 2018, representa a estreia de Nino do Milênio enquanto intérprete oficial de uma escola de samba do grupo especial do carnaval carioca.

¹²⁶ Celsinho Mody desde cedo já acompanhava os carros de som das escolas de samba. Chegou a ser apoio da intérprete Eliana de Lima, na Unidos do Peruche, escola de samba paulista. Criado em São Paulo, Celsinho Mody aceitou o convite de ser o intérprete oficial de uma escola carioca, em 2018, na Paraíso do Tuiuti.

¹²⁷ Grazi Brasil é uma cantora brasileira que ganhou reconhecimento nacional após participar do programa “The Voice”, da Rede Globo, em 2017. Com passagens pela Vai-Vai, escola de samba paulistana, ela fez sua estreia como interprete oficial em 2018, no desfile da Paraíso do Tuiuti.

¹²⁸ Para ouvir o samba-enredo, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=9bmup-B7WsQ>. Voz: Martinho da Vila.

¹²⁹ Compositores: Nilton Russo, Zeca Melodia e Carlinhos Madrugada.

Antes de uma análise mais apurada dos elementos narrativos presentes na imagem, propõe-se aqui uma reflexão. Segundo a estudiosa do campo das artes Ana Reis Nascimento (2011), quando uma imagem adquire uma certa nitidez, ela invade a mente desenvolvendo uma história. Sugiro que você, leitor, olhe para a imagem, feche seus olhos e ouvindo o samba-enredo¹³⁰ da Paraíso do Tuiuti, carnaval de 2018, deixe sua imaginação fluir, contemplando os sujeitos, presentes na imagem, e tecendo uma história.

Algumas perguntas se fazem pertinentes: Você conseguiu realizar tal exercício imaginativo? Tanto para respostas afirmativas ou negativas, reflita do porquê. Durante o processo, você conseguiu pensar nas marcas deixadas pelo processo da escravização? Conseguiu em algum momento estabelecer relação com as ressonâncias do colonialismo em nossa sociedade atual? Conseguiu pensar que estas pessoas, expressas na comissão de frente enquanto escravizadas, como possíveis reis, príncipes ou alguém com uma contribuição fundamental para a sociedade em que vivia? Conseguiu concentrar sua imagem nas expressões faciais, nos gestos, no corpo e na máscara, impedindo-o (escravizado) a circulação da palavra? Conseguiu incorporar em suas reflexões a presença do preto velho? Como a definiu? Essas são algumas questões que podemos dialogar e perceber o quanto da colonialidade ainda carregamos, seja pela falta de empatia ou até mesmo, o não passar pela experiência da violência do racismo nos dias atuais.

Após esse exercício imaginativo acompanhado de algumas ponderações, apresenta-se as leituras realizadas sobre a comissão de frente¹³¹ da Paraíso do Tuiuti (2018)¹³², colocando em cena uma reflexão acerca do processo escravocrata a partir dos corpos. Treze bailarinos interpretam africanos sendo escravizados no período colonial brasileiro, recebendo maus tratos e humilhações. A súplica da pessoa escravizada, com interpretações expressivas que perpassam uma comunicação de dor, provoca sensações de movimentação. Este, apresenta-se junto à figura do preto velho de andar lento e pesado, curvado para frente, fala baixa, na boca um cachimbo ou cigarro de palha, no pescoço um rosário ou terço e na mão sua bengala. Cultuado na umbanda, cosmogonia de matriz afro-brasileira, tem como narrativa disseminadora a sabedoria ancestral, dando conselhos, orientações e contribuindo na questão

¹³⁰ Para ouvir, acesse: <<https://www.youtube.com/watch?v=bFIKC5C647Y>>. Compositores: Claudio Russo, Moacyr Luz, Dona Zezé, Jurandir e Aníbal.

¹³¹ Coreografia do carioca Patrick Carvalho da Silva. Na atual função, atuou em outras agremiações: Unidos de Vila Isabel, União da Ilha do Governador, Unidos do Porto da Pedra, Inocentes de Belford Roxo e Alegria da Zona Sul, agremiação em que iniciou sua carreira. Com a comissão de frente da Paraíso do Tuiuti (2018), Patrick Carvalho ganhou diversos prêmios.

¹³² Carnaval de 2018 da Paraíso do Tuiuti foi assinado pelo carnavalesco Jack Vasconcelos.

da cura¹³³. A sequência coreográfica se dá pela cura proferidas pelos pretos velhos das feridas do escravizados e o romper dos instrumentos de tortura, ou seja, a esperança é novamente restabelecida e a palavra pode ser novamente enunciada. Em sua figura, a personificação da resistência e da resiliência. A imagem materializa o que foi debatido no segundo capítulo acerca da cosmogonia africana. É o ser visível e o invisível. É a súplica e a cura. É a lamúria e o divino. É o que Hampâté Bâ (2010) constata dentro da tradição oral, de que o espiritual e o material não estão dissociados. O que foi expresso na comissão de frente da Paraíso do Tuiuti (2018) é o que Antonacci (2009) salienta sobre a produção de imagens de sociedades a partir dos corpos.

O corpo, na imagem, apresenta-se aprisionado por objetos de punição e tortura utilizados no período. Algemas, correntes, gargalheiras e máscara compõe um cenário agonizante. Ao olharmos o braço direito da encenação, podemos ver flagelações causadas por um componente que açoita os africanos. Acerca da máscara, a escritora teórica portuguesa Grada Kilomba (2010), a compreende como instrumento que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Eram utilizadas, pois os senhores queriam evitar que os escravizados comessem a cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações. Mas no entendimento de Kilomba (2010, p. 172), sua principal função “era implementar um senso de mudez e de medo, visto que boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura”. O exercício da palavra, segundo Antonacci (2009, p. 52), que pode ser cantada e “ritmada por seus corpos e instrumentos musicais, africanos em diásporas no Brasil produziram o tom de suas revoltas, espalhando rastros de liberdade”. E é mediante a palavra proferida, esta entendida não apenas como o que se fala, como salienta Hampâté Bâ (2010), que se narra as experiências, o testemunho. O corpo fala. A oralidade para algumas sociedades africanas é de suma importância, principalmente pelo fato de ser a ligação entre o homem e a palavra.

A comissão de frente apresenta uma performance interpretativa, chamando atenção no escravizado, para a expressão facial, o olhar esbugalhado, o posicionamento de suas mãos e as marcas do castigo (máscara, correntes e cicatriz no braço), portanto da violência. No preto velho, destaca o posicionamento curvado, numa sensação de estar abraçando e se comunicando com o escravizado. A performance, segundo Nascimento (2011, p. 28), também possui uma característica de rito, deslocando a relação da esfera do estético e “trazendo o

¹³³ Para saber mais: ANDRADE JÚNIOR, Lourival. “Adorei as almas”: Umbanda, Preto-velho e escravidão. XXVII Simpósio Nacional de História (Anpuh). 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364730161_ARQUIVO_Adoreiasalmas-XXVIISNH-textocompleto.pdf>

público para a condição de testemunha do acontecimento”. Ritualizar, na compreensão da autora, significa “envolver, tornar o outro, parte de um processo intersubjetivo, compartilhado, coletivo” (NASCIMENTO, 2011, p. 28). Isso não quer dizer, que a imagem em questão, expresse com fidedignidade uma prática ocorrida, nem garanta um retorno a uma origem (HALL, 2003), mas que se apresente enquanto referência de uma experiência presente nos mais variados estratos do tempo (KOSELLECK, 2006).

Após reflexões acerca dos escravizados no Brasil, coloca-se em evidência as contribuições dos africanos nos estilos musicais na América. A Unidos de Vila Isabel levou para o sambódromo, em 2014, o enredo *o som da cor*, assinado pelo carnavalesco Alex de Souza¹³⁴. O intuito era mapear os gêneros musicais difundidos pelos africanos em diáspora, tecendo narrativas acerca das músicas, dos ritmos e instrumentos musicais difundidos pelo continente americano. Para isso, a azul e branco, necessitou de 26 alas, 6 carros alegóricos e 3.200 componentes de sua comunidade.

A minha Vila chegou Ouça essa voz A pele arrepia ao som da batida...	}	(I)		
Força dos meus ancestrais Herança que fez ressoar o rufar do tambor Pra gente dançar assim, feliz Maracas encontram tamborins				
O reggae celebra mensagens de paz Oh minha flor, quero você em meus braços Bailando no mesmo compasso Um tango de drama e amor				
Vila, "azul" que dá o tom à minha vida Um "sopro" de esperança na avenida Eu faço um pedido em oração Ouvi-la pra sempre no meu coração			}	(II)
Um solo de guitarra a embalar “Soul” a mais perfeita forma de expressar Eu vou, eu vou... onde fez raiz a tradição Nagô Eu vou, eu vou, foi				
O povo do samba quem me chamou Ginga no lundu, (morena) Negro é o rei (é o rei) Toque de ijexá, (afoxé) Pra “purificar” (minha fé)				
Gira baiana, deixa a lágrima rolar Quando no terreiro novamente ecoar ÔÔ, kizomba é a Vila Firma o batuque no som da cor Valeu Zumbi, a lua no céu	}	(III)		

¹³⁴ Alex de Souza, nascido em 1970 no Rio de Janeiro, é um estilista e carnavalesco brasileiro. Começou trabalhando nas escolas de samba em 1996, na União de Jacarepaguá, no grupo D do carnaval carioca. Em 2006, com a Acadêmicos da Rocinha, estreia no grupo especial carnaval. Após isso, passou por Mocidade Independente de Padre Miguel (2007), Unidos de Vila Isabel (2008-2010, 2016 e 2017), União da Ilha do Governador (2011-2015) e Acadêmicos do Salgueiro (2018-2019).

É a mesma de Luanda e da Vila Isabel
(Unidos de Vila Isabel, 2017¹³⁵, Grifo meu dos refrões)

Optou-se para uma análise mais apurada, dividir o samba-enredo da Unidos de Vila Isabel (2017) em três partes, que serão discutidas ao longo do subcapítulo, articulada com a análise de imagens do desfile referido.



Figura 30 - Comissão de frente: Adoração e libertação na força do tambor. Foto: Jeanine Gall. Site: SRZD

A imagem em questão permite estabelecer um diálogo com a parte (I) do samba-enredo. Nesse primeiro instante, tanto na comissão de frente, quanto no excerto da música, a escola de samba tece uma “referência e reverência a toda herança da ancestralidade negra, que hoje se faz sentir no tom da pele e na emoção que da pele aflora”, encarnando “a musicalidade que se ouve na voz, que se sente na pele, que traz a força que atravessa gerações e que ressoa

¹³⁵ Compositores: Artur das Ferragens, Gustavinho Oliveira, Danilo Garcia, Braguinha e Rafael Zimmerman.

em cada toque de tambor” (VILA ISABEL, 2017, p. 235). Na imagem, pessoas fazem movimentos coreográficos. O elemento cênico apresenta a coroa (símbolo da escola de samba) e no seu centro, o tambor, que troveja e ressoa e, almas negras possibilitando um movimento de dança (VILA ISABEL, 2017). Ou seja, é mediante a chave do tambor que o desfile da escola ocorre, enquanto suas pelas vibrarem, os movimentos estarão presentes. Seu eco se espalha por toda a América, por rodas, batuques, plantações, arrepiando, pulsando e vibrando.

Após essa primeira parte do enredo, trazendo a concepção de ancestralidade ligada ao continente africano, apresenta-se a sua diluição por todo o continente americano. Assim, o enredo foi dividido pela influência dos estilos musicais na América Central e Caribe, América do Norte, América do Sul e Brasil. Na primeira parte, referenciando a América Central e o Caribe, a Unidos de Vila Isabel evidencia os ritmos da Rumba e do Mambo, enquanto cubanos, e do Reggae, a Jamaica.



Imagem 31 – Ala 05: Reggae. Foto: Print retirado do desfile.

O Reggae aparece de forma mais expressiva no enredo, compreendido como “um gênero musical jamaicano, surgido na década de 1960, por influência do movimento Rastafári que prega um retorno cultural dos negros à África” (VILA ISABEL, 2017, p. 220). Para a estudiosa Geórgia de C. M. Ferreira (2010), o reggae jamaicano foi o principal veículo difusor das ideias do Rastafáris. O rastafarismo, segundo a antropóloga brasileira Olívia M. G. da Cunha (1993, p. 122), é “um amplo conjunto de práticas de ideias que começaram a se esboçarem movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos na Jamaica desde o século XIX”. Para mais, o movimento estava relacionado com a luta contra a opressão da estrutura escravista britânica, mantendo o vínculo com associações religiosas, organizações e igrejas do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, “a partir de uma interpretação étnica da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas quais o “paraíso” e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África” (CUNHA, 1993, p. 122). Tal territorialização, permitiu uma ruptura com uma ideologia colonial, que durante séculos, segundo a antropóloga, justificou a escravidão apoiada em interpretações religiosas. Portanto, Ferreira (2010) salienta que o rastafarismo representou um movimento de caráter milenarista e híbrido, mesclando elementos religiosos protestantes e afro-caribenhos com tradições culturais do continente africano. Além disso, há uma característica de contestatório, “ligado à figura do pan-africanista Marcus Garvey, que pregou a ideia de liberdade do povo negro disperso no processo de escravidão pelo retorno ao continente africano”¹³⁶ (FERREIRA, 2010, p. 131).

Portanto, “do culto ao etíope monarca africano¹³⁷, nasce o movimento rastafári caribenho, disseminado pelo reggae jamaicano”. (VILA ISABEL, 2017, p. 203). O alastramento se deu por meio desse gênero musical, “urdida nas favelas de Kingston, capital da Jamaica” (FERREIRA, 2010, p. 132). Em suas letras, estão proferidas mensagens de amor, lealdade, esperança, justiça e denúncia (FERREIRA, 2010). Um dos elementos do movimento dos rastas, e também incorporado no reggae, é o uso dos dreadlocks¹³⁸, que podemos ver expressas na imagem 31. O reggae jamaicano é uma “mistura de vários ritmos africanos como: O ska¹³⁹ e o Calipso¹⁴⁰” (VILA ISABEL, 2017, p. 203).

¹³⁶ Para saber mais sobre o movimento Rastafári, ver em: FERREIRA, Geórgia de Castro Machado. A aproximação cultural entre o reggae jamaicano e o discurso de Edson Gomes. Revista Brasileira do Caribe, Goiânia, Vol. XI, nº21. Jul-Dez 2010, p. 129-158. Endereço eletrônico: <http://www.redalyc.org/pdf/1591/159117414006.pdf>

¹³⁷ O monarca africano em questão é Haile Selassie (1892-1975), um governante Etíope (1916-1974), considerado símbolo religioso entre os adeptos do movimento Rastafári (FERREIRA, 2010).

¹³⁸ Cabelos criados ao natural e sem cortes, semelhantes a grandes tranças. (FERREIRA, 2010).

¹³⁹ Estilo musical com emergência na Jamaica, em meados da década de 1950, combinando elementos caribenhos com o Jazz e Blues estadunidense.

¹⁴⁰ Calipso é um estilo musical afro-caribenho que emergiu em Trindade e Tobago no século XIX.

A América do Norte também ganha evidência no enredo da Unidos de Vila Isabel (2017). Contudo, a leitura feita pela escola de samba, refere-se apenas aos Estados Unidos da América. Os ritmos principais destacados pela escola de samba foram o Spirituals, blues, jazz, e dos que emergiram ao longo do século XX (Rock, Disco, Soul, Rap e Hip Hop). Na narrativa, expressa no enredo, foi a partir tráfico transatlântico que os escravizados aportaram nos Estados Unidos para servirem de mão de obra escrava. Assim foram direcionados aos trabalhos de algodão, em que “proibidos de falar, cantavam. Cantando, dividiam dor, amor e cânticos de louvor. Blues, ou “azuis”, era referência às pessoas de pele negra e à melancolia nas plantações” (VILA ISABEL, 2017, p. 201).



Imagem 32 - Ala das Baianas - Nos campos de algodão. Foto: Alexandre Durão/G1

Assim, as baianas revestem-se com uma fantasia toda em branco, com detalhes em preto, referenciando os campos de algodão. No entendimento da escola de samba, as “matriarcas abrem o setor norte-americano trazendo a força através do “work song” (canção do trabalho”, essência de superação e origem do “Spiritual”, nos brancos campos do sul dos Estados Unidos” (VILA ISABEL, 2017, p. 221). Para a agremiação, é a partir desses cânticos, que se formou a música negra nos Estados Unidos. Era através desses “work songs”, nas plantações de algodão, que possibilitou sustentar “o ânimo dos escravos, na pesada jornada. Dele vieram gêneros musicais que caracterizam a vida de negros norte-americanos antes e depois da guerra civil americana” (VILA ISABEL, 2017, p. 204).

De acordo com o historiador estadunidense Edward E. Baptist (2013), o algodão foi uma das mercadorias chaves para os Estados Unidos, tendo o escravizado, como a principal mão de obra. Segundo Baptist (2013), a colheita era um trabalho muito difícil, exaustivo. “Requeria mãos rápidas, dedos habilidosos e deveria ser feita ao longo de todo o dia. O movimento repetitivo dos corpos, exigindo a máxima atenção em uma tarefa entediante, deixava os músculos machucados, os olhos cansados e as mentes completamente exaustas ao fim do dia” (BAPTIST, 2013, p. 11). Para mais, o historiador salienta que o algodão era a mercadoria mais negociada do mundo, “seu preço estabelecia outros preços e fornecia a matéria bruta da Revolução Industrial então em curso” (BAPTIST, 2013, p. 6). De acordo com o historiador Eric Hobsbawn (2008), os escravizados que trabalhavam nos campos de algodão, utilizavam-se de cantos, *work-songs*, enquanto um recurso de alívio do sofrimento e de resistência da opressão estabelecida. Desse processo, que emerge o blues, gênero musical afro-americano.

A escola de samba também evidencia a influência dos africanos nos ritmos musicais da América do Sul. Os gêneros salientados pela Unidos de Vila Isabel (2017) são a Cúmbia, no sul da Colômbia, Candombe (no Uruguai) e o Tango (na Argentina). Sobre a Cúmbia, agremiação a descreve enquanto “tradicional música colombiana e também encontrada no norte da Argentina (VILA ISABEL, 2017, p. 220), com mistura de influência negra e ameríndia. O cientista social colombiano Juan Sebastián Ochoa (2016), compreende a Cúmbia¹⁴¹ como uma construção social que está em permanente transformação e negociação. Enquanto dança e prática, a Cúmbia se “refiere a la práctica cultural rural de los conjuntos musicales de “negros” e “índios” em el Caribe colombiano, em los que se agrupan personas a

¹⁴¹ Para saber com mais profundidade acerca da Cúmbia, ver: OCHOA, Juan Sebastián. La cumbia en Colombia: Inversión de una tradición. Revista Musical Chilena, año LXX, julio-diciembre, 2016, nº 226, pp. 31-52. Endereço eletrônico: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v70n226/art02.pdf>

bailar alrededor de músicos com tambores y cantos (y em ocasiones algunos tipos de flautas”¹⁴² (OCHOA, 2016, p. 33).

Sobre o Candombe, a escola de samba a descreve enquanto “dança com atabaques muito conhecido, principalmente no Uruguai, mas também no Brasil e na Argentina. O termo candombe, a princípio, referia-se genericamente às danças praticadas pelos escravos” (VILA ISABEL, 2017, p. 220). Portanto, esse ritmo apresenta ressonâncias em algumas cidades argentinas e até mesmo em algumas localidades no Brasil, como Minas Gerais. Segundo a antropóloga Marcela Monteiro Rabelo (2014), o candombe¹⁴³ seria uma manifestação afro-uruguaia, em que ocorre a prática de dança e de música. A emergência do ritmo, é atribuído as diversas etnias africanas (principalmente das regiões do Congo e de Angola) que desembarcaram em Montevideu na condição de escravizados. Como característica principal do Candombe, está a utilização de três tambores: O tambor piano, tambor chico e o tambor repique.

Acerca do Tango, a escola de samba busca problematizar o fato de considerarem este estilo musical como uma criação de imigrantes italianos e espanhóis. Assim, expressa-se no enredo que “a dança e a música africana influenciaram profundamente na música e nos movimentos da dança que se associam com o Tango” (VILA ISABEL, 2017, p. 204). Portanto, o tango, na leitura em diáspora, teria evoluído a partir do candombe africano. O historiador Avelino Romero (2012) compreende o tango enquanto um fenômeno complexo e de amplos debates. Um dos diálogos evidenciado pelo historiador, refere-se às contribuições do pesquisador argentino Néstor Ortiz Oderigo, apontado que o “tango” seria um vocábulo de origem africana, proveniente de Xangô. Destaca também, os estudos do historiador Ricardo Rodriguez Molas, salientando que o tango teria vindo de “tambo”, de vocábulo africano, que designa uma cerimônia ritual ou o lugar onde esta se realiza¹⁴⁴.

O desfile da Unidos de Vila Isabel (2017) se encerra com a influência dos africanos no Brasil na construção dos ritmos, das danças e dos gêneros musicais. Nessa parte, o enredo se

¹⁴² Tradução: se refere a prática cultural rural dos conjuntos musicais de “negros” e “índios” no Caribe colombiano, nos quais as pessoas são agrupadas para dançar em torno de músicos com tambores e canções (e às vezes alguns tipos de flautas).

¹⁴³ Para saber mais sobre o Candombe, ver em: RABELO, Marcela Monteiro. Cortejando pela rua, cortejando pelo palco: “Llamadas” da dança no candombe uruguaio. (Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Endereço eletrônico: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/12024/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Marcela%20Monteiro%20Rabelo.pdf>

¹⁴⁴ Para saber mais sobre o Tango, ver em: ROMERO, Avelino. Buenos Aires, História e Tango: Crise, identidade e intertexto nas narrativas “Tangueras”. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012. Endereço eletrônico: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2012_Avelino_Romero.pdf

divide em dois momentos: 1. As primeiras manifestações culturais no Brasil provenientes da Diáspora; 2. As contribuições das populações afro-brasileiras na construção do samba, chorinho, Jongo e das escolas de samba. Acerca da primeira parte, destaca-se o seguinte.

Enfim chegamos ao Brasil, e neste capítulo do desfile, vamos aos primeiros séculos da nossa colonização portuguesa, com a chegada desta diversidade cultural, procedente da diáspora negra. Até o final do século XIX e até mesmo início do século XX, as manifestações, rituais e costumes africanos eram proibidos, pois eram vistos como retrato de uma cultura primitiva. Mostraremos a influência da raiz afro e o sincretismo religioso, nas festas folclóricas e no que isso representou para a música desde o Brasil colonial (VILA ISABEL, 2017, p. 204).

Essa perspectiva referente ao Brasil, alia-se a parte (III) do samba-enredo da escola de samba. Podemos elencar alguns aspectos pontuais da citação. O primeiro, aponta para a diversidade cultural proveniente da diáspora negra, decorrente do processo de escravização. Em seguida, destaca-se as coibições das manifestações, rituais e costumes afro-brasileiros. E no terceiro momento, a relação do sincretismo religioso nas festas folclóricas brasileiras. Mediante essas ponderações, a escola de samba materializa essas percepções em suas fantasias, como as alas “A escravidão e as riquezas do Brasil”, “Calundu”, “A Congada e as Irmandades Negras”, “Afoxé” e “Olodum” (VILA ISABEL, 2017).

O calundu¹⁴⁵, como exposto no enredo da escola de samba, é entendido enquanto “a mais antiga manifestação de culto africano no Brasil Colônia, sua batucada e dança, é a semente dos ritmos negros em nossa terra” (VILA ISABEL, 2017, p. 226). Para Daibert (2015), a palavra Calundu seria uma variante do vocábulo quilundu, dos kimbundos¹⁴⁶. Tal termo é utilizado para designar qualquer tipo de espírito nos ritos de cura. Ainda de acordo com o autor, o Calundu era uma prática que ocorria na África Central, e que foi ressignificada em diáspora, principalmente na Bahia e em Minas Gerais. Com mais frequência no período colonial brasileiro, escreve Daibert (2015), as sessões de Calundu, muitas pessoas buscavam a cura de distúrbios, perturbações ou doenças físicas (como tuberculosa, varíola, lepra). Os rituais aconteciam em espaços domésticos das casas e fazenda, e as pessoas vestiam-se “com roupas especiais, portando panos, fitas e penas na cabeça” (DAIBERT, 2015, p. 18). Embora fossem ritos diversos, era comum o uso de instrumentos de percussão, os cânticos e as danças, que precediam ao mesmo tempo que estimulavam o transe do celebrante. E é a partir desses batuques, que outros ritmos vão emergindo, como o lundu e o samba.

¹⁴⁵ Ver mais em: DAIBERT, Roberto. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 7-25, janeiro-junho, 2015. Endereço eletrônico: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0007.pdf>

¹⁴⁶ É uma das línguas bantu falada em Angola.



Imagem 33 - Alegoria 06 - Kizomba é a Vila. Foto: Site: Jeanine Gall SRZD

A última alegoria do desfile da Unidos de Vila Isabel (2017) buscava um encerramento retratando “estilos musicais de ascendência negra, nascidos ou introduzidos no Rio de Janeiro, como o samba” (VILA ISABEL, 2017, p. 214). Assim, no carro alegórico, tece-se uma homenagem a formação do samba e as escolas de samba. Retoma-se para uma análise conjunta, o refrão do samba-enredo, que destaca:

Ôô, kizomba é a Vila
Firma o batuque no som da cor
Valeu Zumbi, a lua no céu
É a mesma de Luanda e da Vila Isabel
(Unidos de Vila Isabel, 2017)

Como expressos na imagem e no excerto, destaca-se a ideia de Kizomba ligada a Unidos de Vila Isabel (2017). Isso deve-se ao fato, da escola de samba ter conquistado seu primeiro título no ano de 1988, centenário da abolição, com o enredo *Kizomba, a festa da raça*. O enredo foi de autoria de Martinho da Vila, que inclusive apresenta-se na imagem

sentado num trono. O decorrer do samba-enredo, traz referências de Angola, principalmente pelas ligações de Martinho da Vila com o país, como já expressa no segundo capítulo. Mas também, pelo fato do termo Kizomba, que numa leitura em diáspora do termo, a compreende enquanto “o encontro de pessoas que se identificam em uma festa de confraternização da raça negra” (VILA ISABEL, 2017, p. 205). Segundo os estudos do antropólogo André Castro Soares (2015, p. 15-16), Kizomba é uma palavra da língua Kimbundo que significa festa, permitindo as pessoas “se divertirem e transmitirem as suas alegrias, conviver entre amigos, gozar o tempo livre”.

Uma das propostas da alegoria era apresentar uma releitura do carnaval de 1988, em que a escola de samba visava exaltar, através das Kizombas, ou seja das reuniões, uma “meditação sobre a influência negra na cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de Zumbi dos Palmares como símbolo de liberdade do Brasil” (VILA ISABEL, 1988, s/p). Logo, a ideia era “conduzir a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil” (VILA ISABEL, 1988, s/p). Portanto, aproximando-se com as concepções do carnaval de 1988, o enredo convidou pessoas afro-brasileiras, ligadas à cultura, para Kizombar, ou seja, participar dessa grande confraternização, ao som dos tambores, em que seus corpos dancem,intonizem, resistam, construam laços, transmitam mensagens e se façam presentes. Destaca-se, na frente da alegoria, os atores Antônio Pitanga e Milton Gonçalves, e Tia Maria do Jongo¹⁴⁷. Atendendo a essa perspectiva, reporta-se às discussões realizadas por Antonieta Antonacci (2013). Segundo a autora, a relação entre a música e o corpo, pode ser percebida como uma arma, uma forma de expressão, comunicação e de uma maneira de constituição de identidades. Essa interconexão entre corpo e instrumentos sonoros, firma-se na cultura de ouvir, conectando palavras, ritmos, gestos e tonalidades a mensagens traduzidas no cotidiano “por grupos que têm no corpo força decisiva para mediar mensagens e contornar dispositivos de poderes orientados a desenlaces de seus viveres” (ANTONACCI, 2013, p. 249).

O enredo da escola de samba, finaliza-se apresentando narrativas sobre a emergência do samba.

E o samba, que vem de "semba", a angolana "umbigada", mexe e remexe nos seus requebrados. Sincopado e malandreado. Vem exhibir, com as palmas e a resposta, os

¹⁴⁷ Maria de Lourdes Mendes, a Tia Maria do Jongo, nasceu em 1920 e faleceu em maio de 2019. Neta de escravizados, foi responsável pela manutenção do Jongo. Ela foi uma das fundadoras da escola de samba Império Serrano, em 1947.

seus passos e rebolados. Meu tamborim de bamba, valorizando a batucada. Com as bênçãos de Ciata e das "tias baianas", na Praça Onze e na Pedra do Sal, na Pequena África carioca (VILA ISABEL, 2017, p. 202).

Nota-se, a partir de uma leitura em diáspora, que a Unidos de Vila Isabel (2017) enfatiza o gênero musical samba imbricado com a umbigada, conectando assim, Brasil e Angola. O samba, segundo o excerto, teria se desenvolvido na região carioca conhecida por Pequena África. Esse termo foi cunhado, por Heitor dos Prazeres¹⁴⁸, para designar a base “territorial da comunidade baiana do Rio de Janeiro, estabelecida, a partir dos anos de 1870, na região que se entendia dos arredores da antiga Praça Onze até as proximidades da atual Praça Mauá” (LOPES, SIMAS, 2017, p. 220). Para os autores (2017), o espaço é considerado um importante concentrador de múltiplas expressões da cultura afro-brasileira, da música à religião, sendo inclusive, a região de onde o samba teria emergido. Acerca da terminologia, Lopes e Simas (2017) apresentam duas possibilidades, a primeira se refere a *semba*, que no idioma kimbundo, significa “rejeitar”, “separar”, em decorrência dos movimentos físicos produzidos na umbigada, “característica principal das danças dos povos bantos, na África e nas Américas” (LOPES, SIMAS, 2017, p. 247). Outro viés, seria do verbo *samba*, da língua cokwe, do povo Quioco, de Angola, com sentido de cabriolar, brincar, divertir-se feito cabrito.



Imagem 34 - Ala 25 - "Tias Baianas", mães de santo. Foto: Ana Victória/ Papo de Samba

¹⁴⁸ Heitor dos Prazeres (1898 – 1966) foi um compositor e cantor brasileiro. Além de participar das rodas de samba na casa de Tia Ciata, também contribuiu para a fundação das primeiras escolas de samba.

Em seguida, a Unidos de Vila Isabel apresenta dois momentos de suma importância dentro do samba, o primeiro se refere às casas das tias baianas e, conseqüentemente, a emergência das escolas de samba. Assim, uma das figuras reverenciadas pela azul e branco, expressa na imagem, é atribuída a Tia Ciata, cozinheira e mãe de santo, que acolhia os compositores e as pessoas afro-brasileiras em sua casa. Assim, a ala em sua homenagem foi pensada em dois momentos: No primeiro, um pano branco recobre o corpo do folião, destacando tia Ciata enquanto uma Yalorixá¹⁴⁹. Num segundo instante, o tecido que a componente segura é colocada para trás, evidenciando uma estampa colorida homenageando as escolas de samba do Rio de Janeiro (pode-se encontrar evidências disso na componente que está ao fundo, do lado esquerdo da imagem, em que vibram as cores prata e vermelha). Na perspectiva da Unidos de Vila Isabel (2017), Tia Ciata foi a grande mola que impulsionou o samba. Inclusive, foi em um dos encontros promovidos em sua casa, que foi construído o primeiro samba a ser gravado, por Donga, em 1916.

Apesar da escola de samba, Unidos de Vila Isabel (2017), apresentar os ritmos e gêneros musicais que se destacaram nas Américas, houve referências da contribuição africana para estes processos. Logo, “gerações que se seguiram colheram os frutos desta musicalidade, semeada por seus ancestrais. Vozes e percussão revelando seus ritmos, no bater do pé e na palma da mão. Instrumentos inventados ou adquiridos de outras culturas” (VILA ISABEL, 2017, p. 201). Na leitura construída pela agremiação carnavalesca, a ancestralidade estaria ligada a África, e que com o processo de escravização, disseminou a musicalidade, vozes, ritmos, instrumentos musicais. Portanto, em diáspora, segundo Hall (2003), tais elementos resultam de encontros, apresentando um caráter híbrido. Portanto, essa noção possibilita compreendermos a constituição dos ritmos e gêneros musicais, apresentados pela Unidos de Vila Isabel (2017), que se desenvolvem na América Latina. Logo, as culturas não são puras, e nas diásporas, há incorporações de outros valores culturais (HALL, 2003).

4.2 ALA 07 – “TEM BATUQUE, TEM MAGIA, TEM AXÉ”¹⁵⁰: ECOS DE UM TAMBOR CARNAVALESCO

Retoma-se a citação do início deste capítulo, da Acadêmicos do Salgueiro (2009), referente ao enredo *tambor*. “O som do meu tambor ecoa, ecoa pelo ar”. Assim, ecoou para

¹⁴⁹ Nome atribuído as mães de santo do candomblé.

¹⁵⁰ Trecho do samba-enredo da Salgueiro 2009.

tudo Brasil um desfile campeão, assinado pelo carnavalesco Renato Lage. Foram necessárias 36 alas, 8 alegorias e mais de 4 mil componentes para a quebra do jejum que perdurava desde 1993, com o famoso desfile “peguei um ita do norte”¹⁵¹. Na mesma cadência desse instrumento, o intérprete Quinho atingia batimentos cardíacos próximos dos 175 bpm, um pulsar ratibum¹⁵² descompassado. Apresentou-se um samba-enredo acelerado, acalorado, florescendo no integrante a chama do tambor. Este por sinal, foi registrado na sinopse da Acadêmicos do Salgueiro (2009) como instrumento de suma importância, compreendendo-o, como símbolo tradicional da África.

Em cerimônias e rituais aos deuses cultuados por diversos povos do continente negro, o toque do tambor simboliza a ligação entre o plano terreno e o espiritual. Esse poder de mediação confere ao tambor um caráter místico por meio da evocação de divindades em toques ritmados e danças em louvor aos deuses (SALGUEIRO, 2009, s/p).

O enfoque do tambor é válido, tendo em vista que permeia quase todas as narrativas das escolas de samba que abordam o continente africano¹⁵³. Seu protagonismo é discutido e amplamente debatido pela pesquisadora Antonacci (2009), apresentando regiões do continente africano em que o uso do tambor é fundamental no que tange a comunicação. Exemplo disso, são os registros que a historiadora apresenta da década de 1920/1930/1940, indicando que na região da Guiné, os biafadas¹⁵⁴, além da linguagem escrita em árabe e mandinga, comunicavam-se também, através de sinais, mímica, sopro, linguagem falada e tamborilamento. Tal recurso, de mesmo modo, pode ser encontrado entre os balantas¹⁵⁵, podendo transmitir, inclusive, nomes de pessoas.

¹⁵¹ Tal carnaval do Salgueiro ficou famoso pelo refrão do samba-enredo: Explode coração/ Na maior felicidade/ É lindo meu Salgueiro/ Contagiando e sacudindo esta cidade.

¹⁵² Onomatopeia para o som do tambor.

¹⁵³ Todas as 15 escolas de samba analisadas, expressam de alguma forma, em seu enredo, uma percepção acerca do tambor.

¹⁵⁴ Grupo étnico que vive nas regiões de Guiné-Bissau, Senegal e Gâmbia.

¹⁵⁵ Grupo étnico que vive nas regiões de Guiné-Bissau, Senegal e Gâmbia.

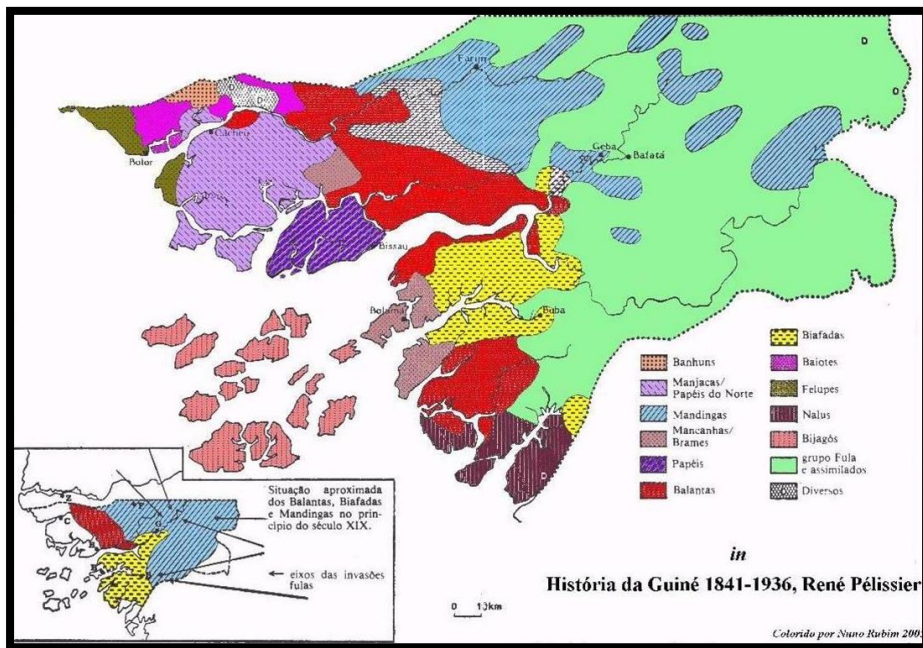
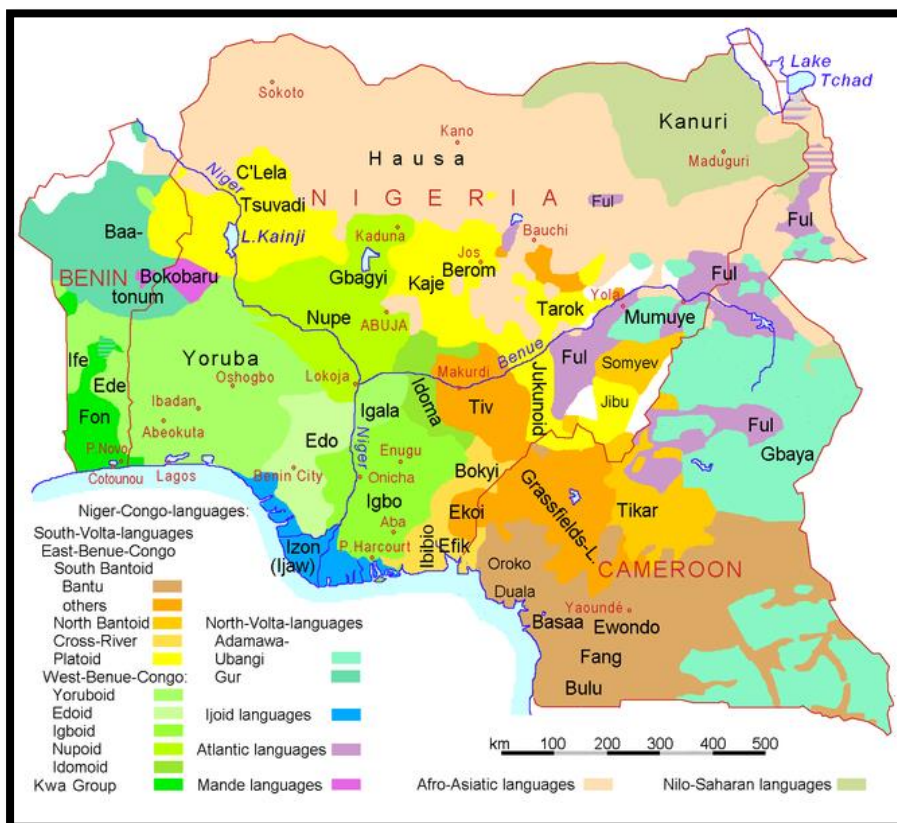


Imagem 35 - Mapa com as localizações dos Balantas (em vermelho) e dos Biafadas (em amarelo com pontos pretos). Imagem: Nuno Rubim.



Outro grupo, os Beti¹⁵⁶, também se utilizam do tambor como ferramenta de comunicação e sinal de teatralização da vida. Para este grupo, discorre Antonacci (2009), seus diversos tons constituem frases musicais que correspondem a frases da língua. Exibe-se em seguida, trechos do samba-enredo apresentado pela agremiação salgueirense.

Vem no tambor da academia	}	(I)
Que a furiosa bateria vai te arrepiar!		
Repique, tamborim, surdo, caixa e pandeiro		
Salve os mestres do salgueiro!		
(...)		
Tem Batuque, tem magia, tem axé!	}	(II)
O poder que contagia quem tem fé!		
Na ginga do corpo, emana alegria		
Desperta toda energia		
No folclore a herança	}	(III)
No canto, na dança, é festa, é popular		
Seu ritmo encanta, envolve, levanta		
E o povo quer dançar		
É de lata, é da comunidade		
Batidas que fascinam		
Esperança social, transforma, ensina		
Ao mundo deu um toque especial		
É Show, é samba, é carnaval!		
(Acadêmicos do Salgueiro, 2009)		

Dividiu-se a canção carnavalesca em três momentos. Destaca-se do primeiro excerto, as referências diversas de tambores (repique, tamborim, surdo, caixa e pandeiro). Instrumentos de percussão utilizado, recorrentemente, nas baterias das escolas de samba. Esse segmento “consiste em um conjunto de instrumentos de percussão organizado ao estilo das bandas marciais, com bumbos, surdos, caixas-claras, taróis, etc, mais tambores, cuícas...” (LOPES, SIMAS, 2017, p. 34). Os instrumentos musicais, nas palavras de Hampâté Bâ (2010), são verdadeiros objetos de culto, não podendo perder de vista a performance e interferências de seus instrumentistas, narradores ou dançarinos. Para Antonacci (2013), os instrumentos musicais estão associados diretamente ao corpo, interconexão esta que se firma na cultura de ouvir, conectando palavras, ritmos, gestos e tonalidades a mensagens traduzidas no cotidiano” (ANTONACCI, 2013, p. 249).

A Acadêmicos do Salgueiro¹⁵⁷ (2009) desfilou com 286 ritmistas, divididos em 10 surdos de primeira, 12 surdos de segunda, 13 surdos de terceira, 57 caixas, 67 tarol, 36

¹⁵⁶ Grupo étnico que vive na região dos Camarões.

¹⁵⁷ Vale salientar que o escudo da Acadêmicos do Salgueiro é formado por um círculo vermelho onde estão dispostos quatro instrumentos: pandeiro, surdo de barrica, ganzá e um tamborim quadrado. Com exceção do ganzá, os outros instrumentos musicais são formas de tambores.

tamborim, 11 tantã, 33 repinique, 16 cuícas, 23 chocalhos, 06 timbals e 02 alfaia. Para Lopes e Simas (2017), a performance da bateria consiste, resumidamente, na interpretação conjunto dos surdos, caixas e demais instrumentos. No ritmo, os surdos incumbem-se “da pulsação (os da marcação), do impulso (resposta, os de segunda), do contratempo (balanço, os de terceira) e das variações (repiques); as caixas de guerra e taróis sustentam a constância da pulsação; e os demais instrumentos ornamentam a teia polifônica (LOPES, SIMAS, 2017, p. 35). Evidentemente, que cada escola de samba tem seu estilo percussivo, sua identificação, fazendo com as pessoas do mundo do carnaval já a reconhecessem a distância.



Imagem 37 - Bateria: Ogãs. Foto: Ginga Fotos

Pensou-se, para a bateria da Acadêmicos do Salgueiro (2017), a fantasia intitulada *Ogãs*. Aqui, também se inserem o trecho (II) do samba-enredo da escola. Na imagem, integrantes do segmento tocando os instrumentos. As cores da indumentária, vermelho e branco, referem-se à identidade visual do Salgueiro. Em primeiro plano, vemos um integrante tocando um surdo. Sua função é vital dentro de uma escola de samba, como diria a canção *O surdo*, interpretada por Alcione¹⁵⁸, “que ironia dessa vida/ você chora na avenida/ pro meu povo se alegrar”¹⁵⁹. Ou seja, para que o seu som possa ser entoado, é preciso que seu couro apanhe.

Paralelos à parte, a fantasia expressa na imagem, foi descrita no enredo como “poder mágico dos tambores ganha mais força nos terreiros de umbanda e candomblé. É lá que os Ogãs, responsáveis pelo toque nos atabaques, faz a ligação com os Orixás para expressar a consagração espiritual” (SALGUEIRO, 2009, s/p). A furiosa, nome atribuído a bateria do Salgueiro, “se veste de Ogã para contagiar, com seus tambores e seu ritmo quente, todos os componentes da escola” (SALGUEIRO, 2009, s/p.).

Segundo o pesquisador Sandro da Costa Mattos (2005, p. 33), os “ogãs tem um cargo hierárquico de alto escalão dentro de um terreiro, pois estão logo abaixo dos sacerdotes principais (Babalaô, Babá, Padrinho, Madrinha ou dirigente espiritual)”. Não é qualquer um que pode ser Ogã, escreve Mattos (2005), na umbanda, normalmente são indicados pelas Entidades, enquanto no Candomblé, o Orixá é quem o indica. Os Ogãs, também possuem a capacidade de ativar energias, sendo fundamentais para a força vibratória do terreiro, pois “devem ser conhecedores de rezas e fundamentos de cada orixá, além de saber a hora exata de cantoar cada canto e toque, de acordo com a necessidade do trabalho” (MATTOS, 2005, p. 33). Mattos (2005) descreve em seu livro as diversas variações de Ogãs¹⁶⁰, destaca-se o Ogã Alabê. Pode-se aproximar este, da forma pela qual a bateria de uma escola de samba é estruturada. Isso porque o Ogã Alabê¹⁶¹ seria o comandante dos Ogãs, responsável direto pelos atabaques e instrumentos auxiliares, devendo “saber tocar todos os instrumentos musicais consagrados para os diversos rituais do terreiro”. (MATTOS, 2005, p. 35). Tem o dever de ensinar os Ogãs mais novos¹⁶² os toques e cânticos apropriados a cada sessão. Ou

¹⁵⁸ Cantora de samba nascida no Maranhão, Brasil.

¹⁵⁹ Compositores: Paulinho Rezende / Paulo Roberto dos Rezende / Totonho.

¹⁶⁰ Segundo o pesquisador Sandro da Costa Mattos (2005), pode-se destacar os seguintes tipos de Ogãs: Ogã Berê, Ogãs auxiliares, Ogã-de-canto e Ogã honorífico.

¹⁶¹ Segundo Mattos (2005), o termo Ogã Alabê deriva do iorubá. *Ala* (dono) e *agbè* (tambor). Ou seja, “dono dos tambores”.

¹⁶² Mattos (2005) destaca que, em algumas casas, os Ogãs Alabê se subdividem em duas categorias: Otun-Alabê (mais velho em iniciação e conhecimento) e o Ossi-Alabê (mais jovem).

seja, um mestre de bateria, deve ser responsável pelos instrumentos e deve dominá-los. Além disso, um dos seus trabalhos é ensinar os mais novos a tocarem, para que assim, estes componham sua bateria.

Acerca dos atabaques, outro elemento descrito na fantasia da bateria, constitui-se “de um tambor cilíndrico, ligeiramente cônico e comprido, onde apenas a abertura maior é coberta por couro animal (de bode, carneiro ou boi) (MATTOS, 2005, p. 27). Esse instrumento musical de percussão, salienta Mattos (2005), pode ser tocado somente com as mãos ou ainda com baquetas (varinhas) especiais feita de galhos de goiabeiras ou araçazeiros, chamadas de *aguidavis*. O pesquisador ainda apresenta três formas de classificação: Run (maior de les, de tom grave), Rumpi (menor que o Run e maior que o Lé, de tom mediano) e Lé (menor do trio, e tem o som mais agudo)¹⁶³. O som que se manifesta dos atabaques, “é condutor do Axé do Orixá. A vibração do couro e da madeira interagindo geram forças capazes de relacionar-nos diretamente com os mais altos (ou baixos) campos vibratórios, de acordo com a necessidade ou vontade daqueles que os fazem soar” (MATTOS, 2005, p. 29).

Pode-se fazer algumas considerações acerca da escolha da escola de samba em vestir-se de Ogãs,

Pelas mãos dos ritmistas da bateria, o som invade a cena. É hora de o coração bater mais forte, pulsar na batida do surdo. A melodia ganha forma nos desenhos dos tamborins. O molho é preparado com caixas de guerra, cuícas, taróis, chocalhos, tamborins e repiques. É o reencontro com a magia do batuque, essa herança musical que nos identifica, mexe com o nosso corpo e ganha nosso espírito. Não se preocupe se, de repente, os braços começarem a mexer e as pernas pedirem para dançar, num impulso incontrolável. Aproveite. O suingue da bateria conquistou você! É o momento que o corpo se deixa embalar num ritmo alucinante e vibra na mais intensa alegria. O sangue que corre nas veias dos ritmistas muitas vezes escorre pelo instrumento, numa verdadeira prova de amor à escola e ao samba, servindo de trilha sonora e tomando ares de protagonista no maior espetáculo da Terra. É o resgate do som dos deuses afro-brasileiros que se derrama pela pista num grande ritual de celebração à vida (SALGUEIRO, 2009, s/o).

Infere-se, portanto, que o Ogã apresenta algumas aproximações com a bateria das escolas de samba. Como exemplo, enquanto o Ogã guarda um papel de destaque no terreiro, tendo sua capacidade de ativar energias essenciais para a força vibratória, a bateria também possui uma função de destaque dentro dos desfiles carnavalescos, encarregando-se de manter os corpos em performances, possibilitando que o corpo do folião se mantenha aquecido sob a

¹⁶³ Segundo Mattos (2005), o Run, nos terreiros de candomblé, é responsável pelo solo musical e pelas variações melódicas. O Rumpi e o Lé, possuem a função de dar o suporte musical e a manutenção constante do ritmo. Na umbanda, “nem sempre isso ocorre, pois normalmente os atabaques são tocados ao mesmo tempo, de forma muito parecida pelos instrumentalistas, mudando, às vezes, de pessoa para pessoa, a forma de fazê-lo e a ordem das passagens (repiques) durante o toque” (MATTOS, 2005, p. 28).

chama do tambor, mantendo a sustentação e a cadência do desfile. Os ogãs, devem conhecer as rezas, fundamentos e a hora de tocar, comandando os atabaques. As baterias, devem conhecer o enredo, o samba e as intervenções do mestre da bateria (breques), além de dominarem seu instrumento percussivo. “A escola é um grande organismo vivo, a bateria funciona como um coração, que pulsa para dar ritmo e compassar o desfile” (SALGUEIRO, 2009, s/p). Portanto, como salienta a historiadora Karla Leandro Rascke (2013, p. 117), “mobilizar o corpo, a performance, movimenta saberes, modos de vida alterados e ressignificados na diáspora”.

Por consequência, evoca-se o fragmento (III) do samba-enredo, remetendo os tambores as diversas manifestações culturais em diáspora, ou seja, no canto, na dança, nas festas populares, no ritmo, no carnaval. Apoia-se para as discussões, o abre-alas da Acadêmicos do Salgueiro (2009).



Imagem 38 - Abre-Alas da Acadêmicos do Salgueiro (2009): Tambores da Academia. Foto: Ginga/UOL

Os tambores da academia, como chamado a alegoria, materializa diversos instrumentos musicais de percussão. A utilização deste recurso facilita a leitura do público e do telespectador, que ao olhar os diversos tambores que compõe o abre-alas, logo compreende

a proposta do enredo da escola de samba. As cores, predominante, vermelha e branca, referem-se ao pavilhão da Acadêmicos do Salgueiro. “Os tambores apresentam um desenho africano, que representa a profunda identificação da escola com a cultura negra. Na outra face, surge o símbolo do Salgueiro, que apresenta um pandeiro, um surdo de barrica e um tamborim quadrado” (SALGUEIRO, 2009, s/p). Inclusive, essa identificação que a escola de samba se refere com a cultura afro-brasileira, pode ser observada em alguns títulos dos enredos, tais como: Quilombo dos Palmares (1960), Xica da Silva (1963), Chico-Rei (1964), Festa para um rei negro (1971), templo negro em tempo de consciência negra (1989), Candaces (2007), Tambor (2009), Gaia -a vida em nossas mãos (2014), Xangô (2019) e por fim, o enredo para 2020, o rei negro do Picadeiro.

Na concepção da alegoria, as sociedades africanas utilizavam as marcações percussivas enquanto saudação aos deuses. “Os tambores africanos exercem um papel fundamental nos rituais e na dança do continente negro” (SALGUEIRO, 2009, s/p). Logo, o que está expresso no abre-alas, são integrantes que tocam o tambor, levando sua sonoridade para receber bênçãos dos mais diversos grupos africanos que cultuam e utilizam deste instrumento como elemento sagrado da cultura. Assim, a escola de samba se utiliza do tambor, para estabelecer uma conexão com o continente africano. É o tambor que fala, através da performance, apresentando elementos que constituem uma narrativa de Áfricas e suas diásporas.

Como o samba-enredo salienta “No canto, na dança, é festa, é popular/ Seu ritmo encanta, envolve, levanta/ E o povo quer dançar”. É o som emitido por este tambor que permite a celebração e os mais distintos ritos. Segundo Mattos (2005), uma das funções dos tambores, era a de transmitir alegria em festas populares. Pensando acerca desse corpo que se movimento e que dança, a pesquisadora argentina María Martha Gigena (2004), entende que não devemos reduzir a dança tentando descobrir o que ela diz, mas compreender quais são as estratégias e procedimentos “pelos quais ela estabelece a relação entre a materialidade de sua linguagem e os sentidos que podem ser atribuídos a ela” (GIGENA, 2004, p. 6). “Seu ritmo encanta!”. É o rufar, do pulsar, de vibrar, que o ritmo “restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo” (SODRÉ, 1998, p. 20). O som, para Sodré (1998), é o tempo ordenado pelo ritmo, elemento fundamental nas culturas africanas.

Outra escola de samba a trazer o tambor ao centro da narrativa no sambódromo foi a Império da Tijuca, que trouxe para o carnaval de 2014, o enredo *Batuk*, assinado pelo

carnavalesco Júnior Pernambucano¹⁶⁴. A verde e branco do Morro da Formiga não se apresentava no grupo especial desde 1996, quando levou para o sambódromo o enredo o *Reino Unido Independente do Nordeste*. Para abrir o carnaval de 2014, foram necessários 31 alas, 7 alegorias e mais de 3 mil componentes. O samba-enredo¹⁶⁵ foi entoado na passarela do samba na voz do intérprete Pixulé¹⁶⁶.



Imagem 39 - Abre-Alas - Tudo é ritmo. Foto: Rodrigo Gorosito/G1

A alegoria em questão, intitulada tudo é ritmo, é o primeiro chassi alegórico apresentado pela Império da Tijuca, no carnaval de 2014. Em verde, plataformas de sustentação que significam os tambores. As esculturas, representam africanos, que com a boca aberta, difundem os cantos, as histórias, ou seja, as palavras. Assim, na descrição do enredo, a oralidade é interpretada “como forma de legar as futuras gerações seus costumes. Transformar em ritmo, em grandes celebrações, os acontecimentos cotidianos é uma das tradições mais marcantes dos povos africanos” (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 26). Tais celebrações

¹⁶⁴ Júnior Pernambucano trabalhou 5 anos na Império da Tijuca, 2013 a 2017.

¹⁶⁵ Compositores: Alexandre Alegria, Karine Santos, Marcio André, Rono Maia, Tatá e Vaguinho.

¹⁶⁶ Roosevelt Martins Gomes da Cunha (1964), mais conhecido por Pixulé, é um dos principais intérpretes de escola de samba. Teve passagens pela Portela (2006-2007), Império Serrano (2016) e Unidos de Padre Miguel (2017-2019).

expressas nos enredos, dão-se “através das reuniões no centro da aldeia. Sob o lume da fogueira, a tribo se reúne para cantar e dançar, transformando um acontecimento específico em grande ritual. Todos se ornaram com as roupas, transformando um acontecimento específico em grande ritual” (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 26).

Segundo Hampâté Bâ (2010, p. 169), ao contrário do que muitas pessoas pensam, a tradição oral africana “não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos”. Contudo, como salienta o escritor malinês (2010), essa palavra que é proferida, deve ser entoada ritmicamente. Portanto, a fala pronunciada tem a ideia de “reconstruir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo presente” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 210). Podemos pensar essa questão referente às escolas de samba, uma vez que, quando se constrói um desfile carnavalesco, tais agremiações narram histórias através do enredo, do samba-enredo, dos elementos cênicos e nos corpos dos foliões. Também, há necessidade do ritmo da história narrada, poderíamos até pensar essa questão através do quesito harmonia, como já evidenciado na dissertação, seria o perfeito entrosamento entre o canto dos componentes, o entrosamento do ritmo da bateria e a entonação do intérprete da agremiação. Assim, como bem salienta o título da alegoria, tudo é ritmo!



Imagem 40 - Segunda alegoria do Império da Tijuca (2014) chamada de "Kizombada". Foto: Marcelo de Jesus/UOL

Adiciona-se a análise do desfile do Império da Tijuca (2014) a segunda alegoria referente às kizombadas. Um trabalho minucioso foi tecido, inclusive, a barra da alegoria foi toda revestida em macramê, uma espécie de corda de fios trançados. A escultura central se correlaciona, automaticamente, ao título do enredo da escola, *batuk*. São mãos em contato com o tambor. Na perspectiva diaspórica da escola de samba, o tambor, “geralmente é o instrumento mais importante, sendo intermediário com o sagrado dos terreiros e também é fundamental em muitas outras festas e danças” (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 14). Segundo Mattos (2005, p. 18), os “tambores tiveram funções diversas, como a de transmitir alegria em festas populares, transmitir mensagens à distância e principalmente a função religiosa”. Essa leitura em diáspora da escola de samba referente ao “sagrado dos terreiros”, refere-se aos cultos afro-brasileiros, como Candomblé e Umbanda, em que o uso do atabaque é fundamental nesses espaços (MATTOS, 2005).

A Kizombada, nome da alegoria, advém dos festejos angolanos, tendo “como principal motivo o estreitamento dos laços de amizade entre as pessoas” (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 27). O destaque principal fica por conta de integrantes da velha guarda, compondo a cena à frente do carro alegórico. É sintomático a escolha dos mais velhos que fazem parte da história da agremiação para ocupar este espaço. A partir dos seus corpos, utilizam-se do ritmo¹⁶⁷ para dar movimento e som ao enredo sobre *Batuk*. Logo, o que estão expressos nas imagens, dialogam com os estudos de Antonacci (2010, p. 53-54), constatando que corpos negros “reinventaram práticas culturais e memórias corporais em todo Brasil, representando dramas da diáspora, em diferentes ritos e a vozes variadas, sob cadência de artefatos sonoros”. Por meio dos corpos que compõe a cena, constroem-se, a partir de uma memória, um cenário vivido/passado. Antonacci (2009) compreende que o corpo, a música e a memória estão articuladas, indissociavelmente, nos povos africanos, tecendo narrativas gestuais e rítmicos de corpos negros. A historiadora brasileira (2009, p. 57) evidencia em sua narrativa os escritos de época de Gustavus Vassa, um marinheiro e escritor nigeriano, constatando que na “travessia atlântica, trazidos ao convés de tumbeiros para, na ótica de marinheiros e traficantes, respirarem, exercitarem músculos e diminuir índices de mortalidade nas sofridas condições das viagens, africanos escravizados dançaram”. A pesquisadora Cássia Lopes (2015), contribui ponderando que a memória é construída não somente com registros mentais, mas é encarnada nos músculos, sem se abstrair a realidade corporal. “Todo esse mecanismo acaba por desenhar a ideia de um corpo arquivo, herdeiro de uma história que luta também contra a

¹⁶⁷ Segundo Muniz Sodré (1998, p. 19), “o ritmo é a organização do tempo do som que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas”.

morte do esquecimento; sem cair no culto da lembrança” (LOPES, 2015, p. 231). Esse “corpo arquivo” ou “arquivos vivos, como salienta Antonacci (2009), emite vozes através do corpo.



Imagem 41 - Ala 03 (Comunidade) - Puíta. Império da Tijuca (2014). Foto: Marcelo de Jesus/UOL

A Ala Puíta, expressa na imagem, marca um dos setores apresentados pela Império da Tijuca (2014), referente as danças, sons e ritmos que são marcados pelo tambor. Portanto, o enredo contempla os sons e ritmos do D’Jambi (dança utilizada nos rituais de São-Tomé e Príncipe), Socopé (manifestação musical de São-Tomé e Príncipe), Mapiko (essa dança é o rito de iniciação masculina do grupo Makonde, habitando a atual região de Moçambique), Kabetula (estilo de dança comum na capital angolana durante o período de carnaval). Além desses, destaca-se aqui a Puíta, manifestação cultural de São-Tomé e Príncipe, estampada sobre o folião. De acordo com a sinopse, essa dança relembra os ancestrais, celebrando a memória de um parentesco que houvesse desencarnado há pouco tempo. Na Puíta, os tambores tocam

em ritmo frenético e obsessivo pela noite adentro. Homens e mulheres formavam grandes filas indianas. Quando em pares executam rodopios e umbigadas. Separados fazem movimentos sensuais, acreditando que assim celebravam com alegria a memória daquele que os deixou, e caso o ritual não fosse realizado poderia causar desventuras na família do finado. (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 12).

Nota-se que o folião estampa em seu corpo uma fantasia encenando a Puíta. Na cabeça, destaca-se o tambor, instrumento fundamental que permeia todos esses estilos musicais, dançantes e ritualísticos. Segundo a historiadora Vanessa Adriano Marinho (2010, p. 5), a Puíta é uma das principais manifestações culturais de São Tomé e Príncipe, um ritmo musical que procura, nas palavras da autora, evocar espíritos que ajudam a curar doenças. “É de praxe executar-se uma Puíta em homenagem a algum defunto”, isso porque, compreendem que os espíritos só se acalmaram após a execução da dança. Tal prática, aproxima das que ocorrem nas escolas de samba.

Martinho da Vila (2017) disserta acerca dos gurufins, em que os mortos são velados em casa ou nas quadras das escolas de samba, e os amigos se reúnem para rezar uma noite inteira. Durante o ritual, segundo o cantor e escritor, as pessoas conversam lembrando os casos vividos pelo falecido, não se furtando de histórias engraçadas. “Quando morre um sambista considerado, o corpo é velado na quadra da sua escola e o samba não pode faltar (...) os mais emocionantes foram os do Cabana, na Beija-Flor e o do Luiz Carlos da Vila, em Vila Isabel” (FERREIRA, 2017, p. 46). Para mais, descreve o processo, em que de início as pessoas cantarolam, baixinho, alguma de suas músicas, depois se faz um ritmo com palmas e lá pelas tantas da madrugada uma roda de samba se forma cercado de comes e bebes. Pode-se citar, recentemente, os gurufins das sambistas Dona Ivone Lara (velada na quadra do Império Serrano, em abril de 2018, aos 97 anos) e Beth Carvalho (na sede do Botafogo acompanhada pelo surdo da Mangueira, em maio de 2019, aos 72 anos).

Como expresso no enredo, “nas danças africanas, cada som e cada parte do corpo se torna uma grande orquestra, que em harmonia festeja, celebra um acontecimento ou até mesmo é capaz de prover a cura de pragas e mazelas” (IMPÉRIO DA TIJUCA, 2014, p. 11-12). Portanto, ao fantasiar seu folião, o Império da Tijuca promove o elemento cósmico da vida, em que o visível e o invisível retomam a narrativa, que congregando pessoas em uma ala, as transforma numa extensa sinfonia que canta, dança, elabora performances próprias, que vibra e brinca esse momento festivo. Portanto, imbricando com os estudos de Antonacci (2013, p. 273-274), os corpos contêm em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos, “memória ancoradas em corpos dos que, desterrados, sem moradia ou convencionais documentos históricos, tem na terra e no corpo inscrições de suas divindades, antepassados e história”.

O que se pôde perceber durante este capítulo, principalmente acerca dos tambores, refere-se às articulações feitas com a música, danças, corpos, cosmogonias, construídas em

diáspora pelas escolas de samba Vila Isabel (2017), Salgueiro (2009) e Império da Tijuca (2014). Com isso, essas danças, expressões rítmicas e artísticas, escolhidas para se narrar, exprimem-se enquanto meios de comunicação, assumindo “relevâncias nas formas de compreensão e manifestação de como foram vividos tempos da diáspora e cotidianos de escravidão e colonialismo” (ANTONACCI, 2009, p. 57). Logo, esse corpo que foi objeto de repressão, metamorfoseia-se, através dos desfiles das escolas de samba, como símbolo de resistência, podendo através da chama do tambor rezar, cultuar, celebrar, dançar, falar, narrar. Ou seja, enquanto a chama do tambor estiver acesa, a vida estará pulsante no corpo de cada pessoa.

5. PRAÇA DA APOTEOSE (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão
(...)
O sambista é um artista
E o nosso Tom é o diretor de harmonia
Os foliões são embalados
Pelo pessoal da bateria
Sonho de rei, de pirata e jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
(VILA ISABEL, 1984)¹⁶⁸

Ao ler esse excerto do samba-enredo da Unidos de Vila Isabel (1984) podemos ter uma noção, ainda que superficialmente, da complexidade acerca das escolas de samba. O historiador e antropólogo brasileiro Vinícius Natal (2016), entende tais espaços enquanto um campo constituído de conflitos e interesses, logo, as agremiações carnavalescas são marcadas por tensões (narrativas, poder, econômicas, culturais). Mesmo que toda a festa carnavalesca se acabe na quarta-feira, como propõe o samba-enredo, na quinta-feira funda-se um ano novo. Um tempo próprio dos desfiles carnavalescos, constituindo-se na medida que os anos são marcados pelos enredos ou sambas-enredos (NATAL, 2016).

É incorporado nesse tempo do carnaval, que convivo e sinto as emoções. Desde 2006, quando tive minha primeira experiência desfilando, no Protegidos da Princesa, ouvi o chamado do tambor, que com o seu ecoar, injetou em meu corpo uma vivacidade da qual não quero mais me separar. Em 2018, pude ter a experiência de compor um samba-enredo, e ver os componentes, familiares e amigos, entoando a canção. Também pude em 2019, ter a experiência de construir um carnaval, desenvolvendo um enredo, ao lado de pessoas especiais, numa escola de samba enquanto profissional. Toda essa paixão e experiência dentro de uma escola de samba, ouvindo histórias de pessoas anônimas e ouvindo o som do tambor, alimentaram meu desejo pela pesquisa.

Assim sendo, durante o trabalho de conclusão de curso, em 2017, busquei pesquisar os sambas-enredos, do carnaval carioca, que teciam uma perspectiva de futuro sobre o período reabertura política no Brasil na década de 1980. Em 2019, pude ter a oportunidade de ingressar no programa de pós-graduação de história da UDESC, visando compreender as

¹⁶⁸ VILA ISABEL. **Pra tudo se acabar na quarta-feira**. Compositor: Martinho da Vila. 1984.

narrativas acerca da comemoração dos 500 anos do Brasil, que as escolas de samba do carnaval paulistano desenvolveram no ano 2000. Após as conversas na orientação, percebi que além do carnaval, me identificava com temáticas referentes ao continente africano. Portanto, optamos por remodelar o trabalho, pensando as narrativas que as escolas de samba tecem acerca do continente africano. Procurei construir esse trabalho com carinho, responsabilidade, dedicação e sensibilidade, compreendendo que o carnaval é feito por pessoas que são apaixonadas por suas comunidades e agremiações carnavalescas.

De acordo com a historiadora Rebeca Gontijo (2014), a história pode ser entendida de formas variadas por diferentes agentes – pessoas comuns, acadêmicos, diretores e produtores de televisão e do cinema, jornalistas – que dela se utilizam e produzem um conteúdo sobre ela. Não diferente deste processo, as escolas de sambas também estabelecem uma relação com o passado. Deste modo, as agremiações carnavalescas, ao produzirem um enredo, seja ele de cunho crítico, pessimista, ufanista, diásporico, dentre outras possibilidades, partem de uma percepção de seu próprio tempo a fim de construir uma narrativa acerca da temática proposta.

Portanto, a dissertação buscou compreender as narrativas de Áfricas apresentadas nos enredos carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro, entre 2003 a 2018. Como problemática, a compressão de referências históricas sobre o continente africano que essas agremiações carnavalescas selecionaram para narrar. Assim, procurou-se evidenciar na narrativa, as menções criadas para cantar e contar as histórias de países, regiões, sociedades (primeiro capítulo), cosmogonias africanas, de formas de ser e estar no mundo (segundo capítulo), e, acerca da oralidade, ritmo, dança (terceiro capítulo). Foram necessários para compreensão dos documentos históricos analisados, duas categorias central de análise: cosmogonia e oralidade.

Após um processo que iniciou com montante de 203 enredos, foram localizados 91 que teciam, de forma direta ou indireta, referência ao continente africano. Numa seleção mais apurada, chegou-se ao número de 15 documentos que foram analisados ao longo da dissertação: Acadêmicos do Salgueiro (2007, 2009 e 2014), Beija-Flor de Nilópolis (2007, 2012 e 2015), Imperatriz Leopoldinense (2015), Império da Tijuca (2014), Paraíso do Tuiuti (2018), Portela (2012), União da Ilha do Governador (2017), Unidos da Tijuca (2003) e Unidos de Vila Isabel (2005, 2012 e 2017).

Em seguida, outro processo se sucedeu. Selecionar as imagens que permitissem responder o problema de pesquisa. Após mais de 20 horas de transmissão dos desfiles carnavalescos, deparei-me com 15 sambas-enredos, 104 carros alegóricos, 500 alas e mais 55

mil fantasias confeccionadas. Como apontado por Bacellar (2008), os documentos que o historiador se depara, carrega consigo intencionalidades, e criam narrativas acerca de um determinado contexto histórico. Portanto, os desfiles carnavalescos apresentam um tema, um recorte cronológico, atores e episódios, características apontadas por Rovaris (2018), enquanto narrativas que criam tramas para desvendar as experiências do passado.

Durante as análises do primeiro capítulo, faz-se necessário algumas considerações. Notou-se que nos enredos da Imperatriz Leopoldinense (2015), Unidos de Vila Isabel (2005) e Beija-Flor de Nilópolis (2012), apresentou-se uma narrativa referente ao tráfico atlântico e o processo de escravização. Esses elementos, não exclusivo desses três enredos, uma vez que também são encontrados em todos os 15 documentos, indicam o elemento escolhido para estabelecer as conexões entre Áfricas e o Brasil. Logo, quando a Imperatriz pensa o enredo da igualdade (2015), a Vila aborda as navegações (2005) e a Beija-Flor desenvolve Maranhão (2012), o tráfico atlântico e o processo de escravização, são as referências escolhidas e evidenciada nas narrativas. É mediante essa leitura que as escolas de samba constroem suas perspectivas, em diáspora, sobre os mais diversos processos que se sucederam nesta dissertação.

Em decorrência disso, a violência é uma das questões presentes, demonstrando as faces do colonialismo, que diasporicamente, materializa-se, no tempo presente, no racismo que é estrutural na sociedade brasileira. Pode-se observar, durante análise dos enredos (enredo teórico, apresentando plasticamente, samba-enredo, constituição performática), uma narrativa que demonstra a presença da dor, das lamúrias, dos encontros, desencontros, resiliências e resistências. Através dos estratos do tempo (KOSELLECK, 2006), visualizou-se nos desfiles, a imbricação do passado com o presente, em que as reverberações do tráfico atlântico, da escravização e do colonialismo, permanecem em nossa sociedade. Portanto, os corpos que ocupam o sambódromo, resistem às violências coloniais presentes no cotidiano, cantando, sambando, dançando e performatizando.

Em seguida, Unidos de Vila Isabel (2012) e Beija-Flor de Nilópolis (2015), propuseram-se a construir uma narrativa a respeito dos países africanos, Angola e Guiné Equatorial, respectivamente. A primeira, utilizou-se das identificações rizomáticas (GLISSANT, 2011) do cantor, compositor e escritor Martinho da Vila com o país angolano. Suas experiências e vivências com Angola (Projeto Kalunga, O Canto Livre de Angola e Kizomba), possibilitam construir uma narrativa, a partir da diáspora, que vinculasse o país com o Brasil. Uma das referências escolhidas pela escola de samba para narrar Angola, trata-

se da Rainha Nzinga, apontada enquanto uma personagem dicotômica. Sobre Guiné Equatorial, a Beija-Flor de Nilópolis (2015), procurou exaltar o país, falando de suas belezas e encantos. Uma das possibilidades para uma percepção narrativa positivada, deve-se ao suposto patrocínio pago pelo governo do país africano à escola de samba. O fio condutor escolhido para conduzir a narrativa foi o griô, compreendido na leitura diaspórica da agremiação carnavalesca, enquanto o conhecedor e o contador de história. Portanto, as histórias tecidas sobre Guiné Equatorial estariam legitimadas pela tradição oral conduzida pelo Griô.

No terceiro momento, destaca-se as menções sobre o Benin e Nigéria, salientadas pela Beija-Flor de Nilópolis (2007), Portela (2012) e Unidos da Tijuca (2003). Não há um aprofundamento na narrativa acerca das organizações sociais, das percepções políticas, sociais e econômicas. As narrativas, selecionadas pelas escolas de samba, visavam focalizar os orixás, por consequência, as sociedades iorubas que se estabeleceram, no que hoje conhecemos por, Benin e Nigéria. Logo, numa leitura em diáspora, os orixás seriam uma referência importante que possibilita uma conexão com o Brasil.

No segundo capítulo, visando identificar as narrativas apresentadas pelas escolas de samba acerca das cosmogonias, ou seja, das formas de ser e estar no mundo. A escola de samba Acadêmicos do Salgueiro (2007 e 2014), desenvolveu dois enredos propondo a percepção de mundo através da perspectiva Ioruba. Isso posto, os orixás foram a principal referência que permeou os desfiles carnavalescos. No enredo da Salgueiro (2007), a narrativa é desenvolvida através das *Candaces*, que inclusive dá o título ao enredo, sendo essas uma linha de rainhas que comandou uma região próxima do Egito. Assim, evidencia outras rainhas pelo mundo as quais atribuem a denominação de Candace. A narrativa aponta para uma criação do mundo relacionada às mães feiticeiras, elemento, numa leitura em diáspora, presente e fundamental na cosmogonia ioruba. De acordo com o enredo, essas seriam responsáveis por manter o equilíbrio do universo e serem as donas da humanidade. Também, destaca-se o papel fundamental dos orixás femininos (Iansã, Oxum, Nanã, Ossaim, Iemanjá e Ewá) para as sociedades iorubas e nos cultos de matriz afro-brasileira. Assim, a ligação com o Brasil se dá através da figura de Tia Ciata, apontada pela Salgueiro, enquanto a Candace da arte e da fé, uma vez que, em sua casa ocorriam sessões do Candomblé e rodas de samba, práticas que desafiavam a estrutura colonial.

O enredo *Gaia- a vida em nossas mãos*, apresentada pelo Acadêmicos do Salgueiro (2014), propôs uma narrativa que alertava as pessoas para a preservação do planeta. Assim,

constrói uma narrativa da criação do mundo na perspectiva Ioruba, através de Olorum, apontando a importância dos orixás para manter o equilíbrio do universo, uma vez que tais entidades estão associadas as forças da natureza. Essa percepção narrada pelo Salgueiro (2014), pode ser compreendida pelos estudos de Hampâte Bâ (2010), para o qual o universo visível é sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, permeado de forças em perpétuo movimento. Ou seja, no alerta entoado pela escola de samba, quando não respeitamos os quatro elementos essenciais para a vida, água (associada a Iemanjá), ar (Iansã), fogo (Xangô) e terra (Ossaim), desequilibramos a harmonia entre os seres visíveis e invisíveis. Por consequência, estaríamos criando uma irrupção com a natureza, violando uma de suas leis sagradas.

Dos 15 documentos analisados, apenas a União da Ilha do Governador (2017) apresenta uma perspectiva de cosmogonia que difere da Ioruba. Assim, desenvolve o enredo Nzara Ndembu – Glória ao senhor do Tempo, que evidencia uma narrativa de cosmogonia banta. Nessa percepção, as entidades divinas são chamadas de inquices. Dessa forma, Kitembo que teria criado o mundo e por ser a personificação do tempo, na leitura da escola de samba, está presente a todo instante pois o tempo não para, não tem fim, logo, o universo está em constante construção.

Por fim, no terceiro capítulo, destacou-se os enredos da Paraíso do Tuiuti (2018), Império da Tijuca (2014), Salgueiro (2009) e Unidos de Vila Isabel (2017), as narrativas abordavam os corpos, ritmos e danças. Esses elementos estão expressos através das performances, que permitem rememorar, reiterar, reinventar e resistir. É através do corpo, que expressam a arte, a dança, a música, o carnaval, socializando os sentidos da condição humana sem dissociar o corpo/memória/saberes, arte/vida, sagrado/profano/ cultura/natureza (ANTONACCI, 2016). Ao evidenciar o enredo do Paraíso do Tuiuti (2018), percebe-se uma narrativa pela qual disserta sobre os 130 anos da abolição da escravidão no Brasil. Isso posto, a comissão de frente apresenta um escravizado, em interlocução com um preto Velho, em que o corpo expõe as crueldades da escravização. Portanto, segundo Irobi (2012), o corpo possui uma memória podendo ser um locus de resistência através da performance (coreográficas, confecção de fantasias, fantasias, alegorias, adereços). A Unidos de Vila Isabel (2017), buscou evidenciar os ritmos que se disseminaram pelas Américas através da diáspora africana. Assim, sob a chave do tambor, a escola de samba vai destacando os gêneros, ritmos e expressões que foram incorporados na América do Norte, Central, Sul e Caribe. Muito da

cultura musical, segundo a leitura da agremiação, é proveniente dos processos de escravização que marcaram a América, como exemplo, os campos de algodão nos Estados Unidos.

Protagonizando o tambor no enredo, Acadêmicos do Salgueiro (2009) e Império da Tijuca (2014), adentram a narrativa com reflexões acerca desse instrumento. Sua forma de armação oca, com uma pele esticada (MATTOS, 2005), na visão das escolas de samba, são compreendidos enquanto formas de comunicação e expressão. É dele que provem o ritmo utilizado em celebrações. O tambor (repique, tamborim, surdo, caixa), nos desfiles carnavalescos, é de suma importância, pois é dele que decorre o ritmo que as escolas de samba se apresentam. Houve também, aproximações do tambor com as religiões de matrizes afro-brasileiras, sendo fundamentais para os rituais. Destaca-se a bateria vestida de Ogã, responsável pelo toque dos atabaques nos terreiros. Esse evocar de um continente a partir dos ritmos, recria experiências e põe em cena gestos e vozes dos corpos, em intensas reverberações que se tornam “perceptíveis complexas imbricações entre cultural material e sensível em processos de transmissão e renovação de crenças e mensagens entre povos e culturas de matrizes orais, em Áfricas de ontem e de hoje” (ANTONACCI, 2009, p. 56). É esse ritmo que permite dar ao corpo o movimento, que se construiu essa narrativa, que as escolas de samba desenvolvem seus enredos, que sociedades celebram, dançam, cultuam.

Tais narrativas apresentadas durante a dissertação, partem de um olhar em diáspora para o continente africano. São elementos selecionados desse lado da margem para representar o outro lado do Atlântico. Retomando as contribuições de Stuart Hall (2003), recorda-se que o movimento das manifestações culturais, políticas e sociais se refere a uma interpretação acerca de África, uma releitura, sendo por muitas vezes, processos que já nem ocorrem mais no continente africano. Por vezes, tanto os historiadores, quanto os carnavalescos, caem num equívoco de querer recuperar por completo o cenário, os costumes, as tradições “originárias” de um determinado lugar. Os processos de deslocamento, como salienta Hall (2003), permitiram que outros povos chegassem até o continente africano, e que grupos dentro do continente se dispersassem por outros pontos do globo. Com essas movimentações, houve processos de trocas, não podendo ser tecida uma leitura fidedigna de África. Por vezes, as escolas de samba recorrem a uma narrativa, colocando em fantasias, elementos que possibilitam um reconhecimento do público que assiste no sambódromo ou pela televisão. Para mais, recorrem a uma narrativa que estabelece um sentido de pertencimento, um direito do que narrar, como narrar e porque narrar.

Durante as análises do trabalho, reconhece-se algumas lacunas que podem ser aprofundamentos em estudos futuros. Entre elas: Como se dá o processo criativo, pela comissão de carnaval, para a criação dos enredos? Suas influências, experiências de vida, suas relações com as comunidades? Como se desenvolve os festejos no Brasil sobre a rainha Nzinga? Dos 15 documentos analisados, 10 deles tecem referências a Iemanjá, isto é, porque há uma recorrência de evidenciar esse orixá nos desfiles carnavalescos? Como se dá o processo para a escolha de enredos sobre o continente africano ou acerca dos afro-brasileiros? Vale ressaltar, que mediante a um grande volume de documentos em mãos, cabe-se também, um outro trabalho que aborde fantasias, alegorias e performances outras, que não puderam ser abarcadas na presente dissertação. Caberia também, trabalhos mais aprofundados acerca de cada tópico apresentado, incorporando mais fontes aos temas abordados. Enfim, a dissertação apresentou as primeiras faíscas que possibilitam identificar as narrativas em performance apresentadas pelas escolas de samba sobre África, visando articular a teoria pós-colonial e do tempo presente, através dos eixos da oralidade e cosmogonia. Portanto, espera-se com esse trabalho, estimular que mais pessoas lancem os sentidos para as escolas de samba, não apenas como uma festa de três dias, mas como um espaço de conhecimento, repleto de tensões, que põe em cena suas percepções de mundo.

6. VELHA-GUARDA (REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS)

ANTONACCI, Maria Antonieta. ARTES DA MEMÓRIA DE POVOS EM DIÁSPORA: HISTÓRIA E PEDAGOGIA EM “CONDIÇÕES DE ENUNCIÇÃO. **Fronteiras**: Revista de História, Dourados, Ms, v. 31, n. 18, p.244-256, jun. 2016. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/download/5466/2811>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AQUINO, Rubim Santos L. de; DIAS, Luiz Sérgio. **O Samba-Enredo Visita a História do Brasil**: O Samba-de-Enredo e os Movimentos Sociais. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.

AZORLI, Diego Fernando Rodrigues. **ECOS DA ÁFRICA OCIDENTAL::** o que a mitologia dos orixás nos diz sobre as mulheres africanas do século XIX. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141939/azorli_dfr_me_assis_int.pdf?sequence=6&isAllowed=y>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BAPTIST, Edward E.. A Segunda Escravidão e a Primeira República Americana. **Almanack. Guarulhos**, Guarulhos, n. 5, p.5-41, 1º semestre 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alm/n5/2236-4633-alm-05-00005.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bessanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. Cap. 2. p. 23-80.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileiro de Ciência Política**, nº 11. Brasília, maio – agosto, 2013, pp. 89 – 117.

BARROS, Elizabete Umbelino. **Línguas e linguagens nos candomblés de nação Angola**. 295 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Algumas considerações sobre a História do Benin**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012.

BISPO, Cristiano Pinto de Moraes. Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. **Revista África e africanidades**, ano 2. N. 6, p. 1 – 7, 2009. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro.(1999). **O rito e o tempo** – Ensaio sobre o carnaval. Ed, Civilização Brasileira. 1 ed. Rio de Janeiro.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 21, p. 117-134, 2006.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Fazendo a “coisa certa”: reggae, rastas e pentecostais em Salvador. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 23, ano 8, outubro de 1993, p. 120-155.

IROBI, Esiaba. O QUE ELES TROUXERAM CONSIGO: CARNAVAL E PERSISTÊNCIA DA PERFORMANCE ESTÉTICA AFRICANA NA DIÁSPORA. **Projeto História: REVISTA DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS DE HISTÓRIA**, São Paulo, v. 44, p.273-293, jun. 2012. Quadrimestral. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/issue/view/925>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FARIA, Edson. **O saber carnavalesco**: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 05, 207-243, 2015.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Geórgia de Castro Machado. A aproximação cultural entre o reggae jamaicano e o discurso de Edson Gomes. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, v. 11, n. 21, p.129-158, Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2151/303>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FERREIRA, Amanda Crispim. “RECORDAR É PRECISO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE A FIGURA DO GRIOT E A IMPORTÂNCIA DE SUAS NARRATIVAS NA FORMAÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA AFRO-BRASILEIRA. **em Tese**, [s.l.], v. 18, n. 2, p.141-156, 31 ago. 2012. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.18.2.141-155>. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3813>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

GILROY, Paul. Identidade, Pertencimento e a Crítica da Similitude Pura. In: _____. **Entre Campos. Nações, culturas e fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 123-162.

GOTIJO, Rebeca. **Sobre cultura histórica e usos do passado**: a independência do Brasil em questão. *Almanack, Guarulhos*, n.8 p. 44-53, 2014

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Sextante/Porto Editora. 2011.

GURAN, Milton. Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os Agudás do Benim. **Afro-Ásia**, 28 (2002), 45-76.

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

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (coord.) **Metodologia e Pré-História da África, História Geral da África**. Brasília: Unesco, 2010.

HOBSBAWM, Eric J.. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz Terra, 1996.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora**. *Projeto História*, São Paulo. N. 44, pp. 273-293, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

LEÃO, Gabriel Bertozzi de Oliveira e Sousa; RODRIGUES, Poliana Jardim. Ensino de História: a imagem como fonte documental. **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal – RN. 2013.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **O narrar da escola de samba e o narra da televisão**: perspectivas para o uso da transmissão televisa de carnaval como fonte histórica. 10º Encontro nacional de história da Mídia. UFRGS. 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2017.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.

MADRUGA, Zulma Elizabete de Freitas; BIEMBENGUT, Maria Salett. Linguagem e Modelagem no Carnaval: Expressão de um Tema por Meio de Imagens de Alegorias. **Revista Brasileira de Educação e Cultura**. 2015

MATTOS, Sandro da Costa. **O Livro Básico dos Ogãs**. Rio de Janeiro: Core, 2005. 136 p.

MBEMBE, Achile. **Crítica da Razão Negra**. 2014.

MORTARI, Cláudia. O “equilíbrio das histórias”: reflexões em torno de experiências de ensino e pesquisa em História das Áfricas. In: PAULA, Simoni Mendes de; CORREA, Sílvia Marcus de Souza (Org.). **Nossa África**: Ensino e Pesquisa. São Leopoldo: Oikos, 2016. Cap. 3. p. 41-53. Disponível em: <<http://oikoseditora.com.br/files/Nossa%20africa%20-%20ensino%20e%20pesquisa%20-%20E-BOOK.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.

MOTTA, Cristiane Madeira. "Kubana Njila Diá Angola, travessias do ator-sacrário por entre as divindades angolanas". **Dissertação de mestrado** em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MUKUNA, K. O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira. **África**, n. 1, p. 97-101, 25 dez. 1978.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **SAMBA DE ENREDO**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 238 p.

NATAL, Vinícius. Memórias e Culturas nas escolas de samba do Rio de Janeiro: dramas e esquecimento. Rio de Janeiro: Editora Novaterra. 2016.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos iorubás na África Ocidental. Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 27, nos 1/2/3, Jan-Dez 2005, pp. 141-179.

OYĚWÙM, Oyèrónké. Divining Knowledge: The Man Question in Ifá. In: OYĚWÙM, Oyèrónké. **What Gender is Motherhood? Changing Yorùbá Ideals of Power, Procreation, and Identity in the Age of Modernity**. -: Stony Brook University, 2016.

OYĚWÙM, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories And African Subjects. In: OYÈMÙMÓMÍ, Oyèrónké. The invention of women: making na African sense of western gender discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África para abandonar estereótipos**. Belo Horizonte: Nandyala. 2012.

PREVITALLI, Ivete Miranda. Candomblé: agora é Angola. 2006. 163 f. **Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)** - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro** - o vivido e o mito. 1ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.

QUIJANO, Anibal. Colonialid del Poder: Cultura y Conocimiento em América Latina. **Anuário Mariateguiano**, Limá, Peru, v. 9, n. 9, p.113-122, 1998

RABELO, Marcela Monteiro. **CORTEJANDO PELA RUA, CORTEJADO PELO PALCO:: “LLAMADAS” DA DANÇA NO CANDOMBE URUGUAIO**. 2014. 236 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de PÓS-graduaÇÃO em Antropologia, Departamento de Antropologia e Museologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/12024/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Marcela%20Monteiro%20Rabelo.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

RODRIGUES, Rosiane. **“Nós” do Brasil**: estudos das relações étnico-raciais. São Paulo: Moderna, 2012.

ROVARIS, Carolina Corbellini. Narrativas sobre a Diáspora Africana em sala de aula: apontamentos sobre práticas docentes e possibilidades para o ensino de história. **Rev. Hist. UEG** - Porangatu, v.7, n.1, p. 16-38, jan./jun. 2018.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; REZENDE, Estevão de (Org.). Jörn Rüsen e o ensino de história. Curitiba: Ed. Ufpr, 2010.

SADIQI, Fátima. Estereótipos e mulheres na cultura marroquina. **Cadernos Pagu** (30), janeiro-junho de 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n30/a03n30.pdf>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.

SANTOS, Alexandre Reis dos. “Um abraço do samba ao semba ”: diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980. **Temporalidades**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p.160-178, abr. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/12682/10015>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SANTOS, I. Iá Mi Oxorongá: As Mães Ancestrais e o Poder Feminino na Religião Africana. **Sankofa (São Paulo)**, v. 1, n. 2, p. 59-81, 6 dez. 2008.

SANSONE, Livio. **Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX**. Afro-Ásia, p. 249-269, 2002. Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/21038/13637>

SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. **Estudos Avançados**, 1994, p. 21 – 42. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n21/03.pdf>>.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Manilha e o Libambo** – A África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. **A enxada e a lança**: a África antes dos portugueses. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2012.

SILVA, Renato Araújo da. Benim, **Um País de Ancestralidade e Arte**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

SOUMONNI, Elisée. *Daomé e o mundo atlântico*. Rio de Janeiro: Sephis – **Centro de Estudos Afro-Asiáticos**, 2001.

SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **História, Memória e Historiografia: o Dragão do Mar na escrita de Edmar Morel (1949)**. Fortaleza: Anpuh – Xxv Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009., 2009. 8 p. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0389.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia da dança e técnica. 2018. 281 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/331753>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2000.

OCHOA, Juan Sebastián. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. **Revista Musical Chilena**, Colombia, n. 226, p.31-52, jun. 2016. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v70n226/art02.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

WALDMAN, M. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. **África**, n. esp, p. 223-235, 25 ago. 2012.

Documentos consultados:

BEIJA-FLOR. Áfricas. Do berço Real à Corte Brasileira. Livro Abre-Alas (Segunda). 2007. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2007>.

BEIJA-FLOR. São Luís – O Poema Encantado do Maranhão. Livro Abre-Alas (Domingo). 2012, p. 277-348. Endereço eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2012>.

BEIJA-FLOR. Um Griô Conta a História: Um Olhar Sobre a África e o Despontar da Guiné Equatorial Caminhemos Sobre a Trilha de Nossa Felicidade. Livro Abre-Alas (Segunda). 2015. p. 103-170. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2015>.

IMPERATRIZ. AXÉ, NKENDA! Um ritual de liberdade “E que a voz da Igualdade seja sempre a nossa voz”. Livro Abre-Alas (Segunda). 2015. p. 235-288. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2015>.

IMPÉRIO DA TIJUCA. Batuk. Livro Abre-Alas (Domingo). 2014. p. 3-58. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2014>.

PORTELA. Bahia: E o povo na rua cantando... É feito uma reza, um ritual. Livro Abre-Alas (Domingo) 2012. p. 65-122. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2012>.

SALGUEIRO. Candaces. Livro Abre-Alas (Segunda). 2007. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2007>.

SALGUEIRO. Tambor. Livro Abre-Alas (Segunda). 2009. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2009>.

SALGUEIRO. **Gaia – a vida em nossas mãos.** Livro Abre-Alas (Segunda). 2014. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2014>.

TIJUCAS. **Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!** Galeria do Samba (Segunda). 2003. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/unidosdatijuca2003>.

TUIUTI. **Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?** Livro Abre-Alas (Domingo). 2018. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2018>.

UNIÃO DA ILHA. **Nzara Ndembu – Glória ao Senhor Tempo.** Livro Abre-Alas (Segunda). 2017. p. 3-48. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2017s>.

VILA ISABEL. **Singrando em mares bravios... E construindo o futuro.** Galeria do Samba (Domingo). 2005. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/vilaisabel2005>.

VILA ISABEL. **Você Semba Lá... Que Eu Sambo Cá! O Canto Livre de Angola.** Livro Abre-Alas (Domingo). 2012. p. 349-390. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2012>.

VILA ISABEL. **O Som da Cor.** Livro Abre-Alas (Domingo). 2017. p. 195-248. Endereço Eletrônico: <http://bit.ly/livroabrealas2017d>.

7. ALA DOS COMPOSITORES (ANEXO)

Anexo 01 – Fontes Seleccionadas

FONTES SELECIONADAS				
Articulação: TAMBOR – ORALIDADE – COSMOGONIA				
Ano	Escola de Samba	Enredo	Tema	Palavras-Chave
2003	Unidos da Tijuca	Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!	Agudás	Tambor , Liberdade, Negritude, África, povo negro, festejar, Ifá, Agudá, escravizados, comidas, religiosidade, sabedoria, Benin, América, Acarajé, Feijoada, Exu, Oxossi, Iemanjá, Senhor do Bonfim, Semba, Umbigada, Minas e Nagôs, Dançam África e Brasil, Orixá, Continente Negro, Obatalá, Correntes, Grilhões, Mãe-África, Afro-brasileira.
2005	Unidos de Vila Isabel	Singrando em mares bravios... E construindo o futuro	Navegações	Olokum, Egito, deuses, escravidão negra, navios negreiros, a resistência cultural africana, tambores , ancestrais, África, miscigenação, “Dragão do Mar”, tráfico.
2007	Beija-Flor de Nilópolis	Áfricas – Do berço real à Corte brasileira	Áfricas	África, Majestosa África, Berço do Candomblé, Magia, Vodum, magia, Zumbi, reino negro de Palmares, Galanga, Chico Rei, cortejos, Pequena África, Dom Obá, Olorum, tambores , ancestrais, Baobá, Oduduá, nobreza, pele negra, axé, orixás, banzo, Aruanda, tumbeiros, Calunga, oferenda, Iemanjá, senzala, terreiros, capoeira, liberdade, fé, Nação Nagô, Candomblé, resgate da herança, diáspora, travessia, África-Mãe. Olodumarê, Baobá, Ilê ifé, Yorubá,

				magia, Onirê, Querebentã, Casa da Mina, Zumbi é rei, Oxum, quilombola.
2007	Acadêmicos do Salgueiro	Candaces	Mulheres negras africanas	Rainhas, Rainhas-mãe, Candaces, Guerreiras, Somos herdeiros dessas rainhas, ancestrais, África Oriental, lutas, origem, tamborins, Raízes, Rainha de Sabá, , Egito, religiosas, Deus Sol, Nilo, soberanas negras, matriarcas da África, resistência, liberdade, império africano, bravas negras, crença, poder feminino negro, corte negra, Atlântico, identidade africana no Brasil, deuses, escravas, chão brasileiro, iorubanas, trocas de mercadorias, mães negras, mães de santo, Tia Ciata, Sabedoria religiosa, orixás, batuques, quitutes, música, Candomblé, Odoya, Iemanjá, Saluba, Nanã, Eparrei, Iansã, Majestade, Axé, Raça e gênero, justiça e liberdade.
2009	Acadêmicos do Salgueiro	Tambor	Tambor	Tambor , Ritmo à vida, ancestral, ritual, deuses, tribal, africana, raça, raiz, culturas, povos, arte, religiões, fé, festa, Crioula, Ijexá, Maracatu, Jongo, Caxambu, Olodum, tamborins, surdo de marcação. Axé, popular, herança.
2012	Unidos de Vila Isabel	Você semba lá... Que eu samba cá!	Angola	O Brasil e Angola são ligados por laços afetivos, África, África, Ndongo, Matamba, quilombo, Angola, Njinga, sabedoria, resistência,

		O canto livre de Angola		além-mar, negros, escravagista africano, ancestrais, ritmos, tradições, memória, umbigadas, batuques, samba carioca, kusamba, identidade, Martinho, Tia Ciata, continente negro, Dona Ivone Lara, tambor , jongo, terreiro, paz.
2012	Beija-Flor de Nilópolis	São Luis – O Poema encantado do Maranhão	São Luís do Maranhão	Escravos, açoite, escravidão, vodum, tambor , Daomé, força do candomblé, mãe negra, festas, Alcione, Nagô, Xangô, Axé, Mina Jêje, fé, Abeokutá, orixá, cazumbá, reggae.
2012	Portela	... E o povo na rua cantando... É feito uma reza, um ritual...	Bahia	Senhor do Bonfim, Oxalá, Epa Babá, Angola, samba, benção e proteção, negro, temperos, santos e orixás, fé, tambores , atabaques, batucadas, samba de roda, sincretismo, liberdade, filhos-de-santo, mães-de-santo, terreiros, divindades, festa na Bahia, santos, Iemanjá, Olodum, capoeira, fé, rezo no altar.
2014	Acadêmicos do Salgueiro	Gaia – A vida em nossas mãos	Gaia	Iorubá, Ayê, mitos, Orixá, Xangô, Oxossi, Ossanha, Iemanjá, Oxum, Ogum, Iansã, tambor , Olorum, axé.
2014	Império da Tijuca	Batuk	Batuque	Batuk, África, Ancestrais, aldeia, celebração, kizomba, axé, negro, fé, reza, liberdade, jongar, resistir, Zumbi, Ginga, Axé, raças na fé, capoeira, jongo. Tambor .
2015	Beija-Flor de Nilópolis	Um Griô conta a história: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial.	Guiné Equatorial	Herança, Brasil, África, tradicionais, costumes, mascarados, Guiné Equatorial, Religião, fé, Griô, continente africana,

		Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade		tambores , tribo, Golfo do Guiné, Liberdade, negro, escravidão, igualdade.
2015	Imperatriz Leopoldinense	Axé Nkenda – Um ritual de Liberdade – e que voz da liberdade seja sempre a nossa voz	Axé Nkenda	Religião, ancestrais, savana, Baobá, Mãe África, Marrocos, Alah, Egito, Bantos, liberdade, colonialismo, racismo, escravizados, Congo, Angola, Daomé, tambor, berimbau, iorubá, capoeira, jongo, umbigada, Africanas, Zumbi, Liberdade, Axé Nkenda, Baobá, Mandela, maracatu.
2017	União da Ilha do Governador	Nzara Ndembu – Glória ao senhor Tempo	Nzara Ndembu	Tempo, Carnaval, Kitembo, tambores , fé, Bantos, Nzambi Mpungu, Nzambi, templo da Criação, Inquices, Rei de Angola, Katendê, ancestralidade, rituais africanos, oferendas, Samba Kalunga, Ndandalunda, justiça, Matamba, África, raízes, Girê.
2017	Unidos de Vila Isabel	O Som da Cor	Som da Cor música negra na América	Ouvir, tom, pele, música, ancestrais, ritmo, diáspora, africano, negro, atabaque, jazz, pele negra, fé, lundu, congo, nobreza negra, tambores , ganzás, lutas, candomblé, ijexá, xequerês, agogôs, axé, afoxé, umbigada, semba, samba, Pedra do Sal, Tia Ciata, Pequena África, Kizombar. “A pele arrepiada ao som da batida”
2018	Paraíso do Tuiuti	Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?	130 anos de Abolição	Superioridade, Injustiças, escravos, Ganância, continente negro, exploração, Calunga Grande, sangue negro, liberdade, fusão entre crenças, fé, ancestralidade, voz,

				áurea, bondade cruel, tumbeiro, alforria, tambor , cativo social, quilombo, sentinela.
Contabilidade dos Dados				
Ano	Enredos com temáticas de origem africana	Qtd.	Total	
2003	Unidos da Tijuca	01	01\14	
2004		00	00\14	
2005	Vila Isabel	01	01\14	
2006		00	00\14	
2007	Beija Flor e Salgueiro	02	02\13	
2008		00	00\12	
2009	Salgueiro	01	01\12	
2010		00	00\12	
2011		00	00\12	
2012	Vila Isabel, Beija-Flor e Portela	03	03\13	
2013		00	00\12	
2014	Salgueiro e Império da Tijuca	02	02\12	
2015	Beija-Flor, Imperatriz	02	02\12	
2016		00	00\12	
2017	União da Ilha e Vila Isabel	02	02\12	
2018	Paraíso do Tuiuti	01	01\13	
TOTAL	Fontes (Enredos Carnavalescos)	7,3%	15	15/203

2. Total de documentos analisados

Escola	Ano	Alas	Alegorias	Fantasia Confeccionadas	Duração (h)
Beija-Flor	2007	46	08	4.000	1:31:04
Beija-Flor	2012	48	08	4.000	1:10:03
Beija-Flor	2015	42	07	3.700	1:20:09
Imperatriz	2015	32	06	3.400	1:21:13
Império da Tijuca	2014	31	07	3.400	1:49:26
Paraíso do Tuiuti	2018	29	05	3.100	1:08:09
Portela	2012	35	07	4.000	1:19:25
Salgueiro	2007	31	07	3.400	1:15:35
Salgueiro	2009	36	08	4.100	1:25:13
Salgueiro	2014	28	07	4.100	1:26:31
União da Ilha	2017	31	06	3.400	1:06:39
Unidos da Tijuca	2003	28	07	4.000	1:22:53
Vila Isabel	2005	26	08	3.800	1:28:06
Vila Isabel	2012	31	07	3.500	1:28:58
Vila Isabel	2017	26	06	3.200	0:56:41
15 Escolas de Samba	2003 - 2018	500 alas	104 alegorias	55.100 fantasias confeccionadas.	20 horas de transmissão