

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO**

EDUARDO VIANA DUARTE JÚNIOR

O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer:

A representatividade periférica no enredo “História pra Ninar Gente Grande”.

Mariana -MG
2020

Eduardo Viana Duarte Júnior

O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer:

A representatividade periférica no enredo “História pra Ninar Gente Grande”.

Trabalho apresentado ao curso de
Jornalismo da Universidade Federal de
Ouro Preto, como requisito parcial para
a obtenção do título de Bacharel em
Jornalismo

Orientador: Prof. Cláudio Rodrigues
Coração

Mariana-MG
2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

D812s Duarte Junior, Eduardo Viana .
O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer [manuscrito]: a representatividade periférica no enredo História Pra Ninar Gente Grande.. / Eduardo Viana Duarte Junior. - 2020.
101 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Escolas de samba - História . 2. Estação Primeira de Mangueira (Escola de Samba). 3. Racismo. I. Coração, Cláudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 323.12



FOLHA DE APROVAÇÃO

Eduardo Viana Duarte Júnior

O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer: a representatividade periférica no enredo 'História pra ninar gente grande'

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Jornalista

Aprovada em 11 de dezembro de 2020

Membros da banca

Prof.(a) Dr(a). Cláudio Rodrigues Coração (Orientador/a)
Prof.(a) Dr(a). Lara Linhalis Guimarães (UFOP)
Prof.(a) Me(a). Talita Aquino (UFMG)

Prof.(a) Dr(a). Cláudio Rodrigues Coração, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 8/2/2021



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/03/2021, às 10:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0143348** e o código CRC **6DC38BFD**.

Esse trabalho é dedicado à juventude negra que resiste simplesmente por estar viva. E também a todos os João Pedros, Agathas e Igor Mendes que tiveram suas vidas interrompidas pelas mãos do racismo estrutural.

AGRADECIMENTOS

Não teria como eu começar esses agradecimentos sem agradecer a Deus e à Espiritualidade, que me possibilitaram enfrentar essa jornada louca que é a vida, e me permitiu ser filho da mulher mais forte que já conheci na vida, dona Patrícia. Sem esse apoio eu não teria chegado nem na metade desse caminho da graduação, você realiza o impossível para nos manter, seus filhos, nos caminhos da dignidade. E ao meu pai, Eduardo, que cresceu junto comigo nessa aventura.

Às minhas irmãs, Lethícia e Lorena, sem o apoio das duas, cada uma à sua maneira, me motivaram nos meus piores e melhores momentos, acreditando no meu potencial, me amparando nas minhas quedas e me elevando nas minhas vitórias.

A minha avó Mercês, mulher guerreira, analfabeta e que sempre me lembrou da importância dos estudos, promessa é dívida e eu vou levar esse diploma para você. Aos meus professores, Carlos e Cida, por verem um futuro em mim que eu não enxergava, vocês realmente mudaram minha trajetória.

A Raphaella, Duda, André e Elisa, desde o dia em que decidi sair de Oliveira e ir em direção ao meu futuro vocês nunca vacilaram na crença do meu potencial, sempre me ancoraram e nos piores momentos estiveram ali com um ombro disponível.

A Luana V., amiga feita no primeiro dia de UFOP e que me manteve sóbrio nos momentos mais decisivos da minha vida. Ao Brener, Ju, Militão, Renato e Rafael, obrigado pelo carinho e companheirismo em todo esse trajeto. Ao Lima, Effgen, Larissa H, Larissa G e Conbê, vocês realmente me ensinaram o significado de amor incondicional.

A minha equipe fenomenal do Baculejo do Disco, VH, Alexandre e Hugo, todo o trabalho que eu fiz com vocês me tornou um ser humano melhor, com mais crença no outro, a amizade de vocês é algo que eu sempre vou levar comigo, assim como todos os momentos juntos durante esses anos.

A Alexia, Maria, Mariana, Luana M. e Leo, amigas necessárias e importantes para a minha sobrevivência mental na graduação, vocês são fundamentais nesse processo. A Letícia, Fabrício, Vitória, Giulia, Fileto, Ana Miranda, Raquel, Mallu, Wallace, Rafael e Bárbara obrigado por ouvirem com tanta atenção as minhas frustrações durante todo esse processo de pesquisa e produção, pelas conversas e debates, vocês foram fundamentais para que essa ideia se concretizasse.

Ao Cláudio que me acolheu no primeiro período e apostou em mim. Obrigado por ter topado entrar nessa alucinação maravilhosa, nessa troca de experiências, você se tornou muito mais que um professor. À Hila, mulher valente, carinhosa, compreensiva, que também me acolheu e me trouxe risos e alegria em momentos que nem eu sabia como o fazer.

E por fim, mas nunca menos importante, aos ex-presidentes Lula e Dilma, por terem proporcionado a vários outros jovens de família pobre que, assim como eu, poder cursar um ensino superior gratuito e de qualidade num país que a educação é a última prioridade. A história há de lembrar a vital importância de vocês nesse processo.

*“Meus passos vêm de longe e me trouxeram aqui
Dos pretos que já se foram e que tiveram que
partir
Pelas irmãs que tiveram que desistir
Nos tira o chão, nós cria asa, fé não vai tirar de
mim”*

Djonga feat Cristal

*“Ever human life is worth the same, and worth
saving”*

Kinsgley Shacklebolt

RESUMO

O trabalho *O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer: A representatividade periférica no enredo “História pra Ninar Gente Grande busca analisar as representações propostas pelo enredo História Pra Ninar Gente Grande, da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2019). Ao propor uma reestruturação do processo histórico de construção social do Brasil, a Mangueira incita um debate sobre a importância da representatividade negra e indígena dentro da educação dos jovens brasileiros. Para isso é fundamental para a pesquisa analisar a composição e narrativa que o desfile apresenta no Sambódromo, considerando constituição de uma cultura afrodescendente no Brasil e seus impactos no modo de criação do ritmo Samba e das próprias Escolas de Samba. Além disso, há também a necessidade de entender como este espetáculo apresenta a ancestralidade como forma de resistência de um povo, e de que modo isso se traduz em representatividade nos dias atuais. Por fim, será provocada uma reflexão acerca dos resultados de uma história brasileira eurocentrada nos casos de racismo estrutural presente no dia a dia do país.*

Palavras-chave: Ancestralidade; Escola de Samba; Mangueira; Racismo Estrutural; Resistência.

ABSTRACT

The work *O samba é filho da dor, o samba é pai do prazer: A representatividade periférica no enredo “História pra Ninar Gente Grande seeks to analyze the representations proposed by the plot História Pra Ninar Gente Grande, from the Samba School Estação Primeira de Mangueira (2019). In proposing a restructuring of the historical process of social construction of Brazil, Mangueira encourages a debate on the importance of black and indigenous representativeness within the education of young Brazilians. In order to do this, it is fundamental for the research to analyze the composition and narrative that the parade presents in the Sambódromo, considering the constitution of an afrodescendant culture in Brazil and its impacts on the way of creating the Samba rhythm and the Samba Schools themselves. In addition, there is also the need to understand how this show presents ancestry as a form of resistance of a people, and how this translates into representativeness today. Finally, there will be a reflection about the results of a Eurocentered Brazilian history in the cases of structural racism present in the daily life of the country.*

Key Words: Ancestry; Samba School; Mangueira; Structural Racism; Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ala dos Tambores. 1960- Foto: Arquivo do Salgueiro.....	35
Figura 2 - Comissão de Frente Mangueira 2019 – Foto: G1	37
Figura 3 - Casal de Porta-Bandeira e Mestre-Sala da escola Beija-Flor de Nilópolis em 2018 - Foto: SRZD	37
Figura 4 - Ala Escravidão no Egito - Paraíso do Tuiuti 2018 – Foto: G1	39
Figura 5 - Carro Alegórico Genocídio Indígena Mangueira 2019 – Foto: VEJA.com	39
Figura 6 - Ala das Baianas - Beija-Flor de Nilópolis 2018 – Foto:G1	39
Figura 7 - Bateria Império Serrano 2020 – Foto: SRZD	40
Figura 8 - Cantora IZA como rainha de bateria da Imperatriz Leopoldinense em 2020 – Foto: AgNews	41
Figura 9 - Ala das Passistas Império Serrano - 2019 – Foto: G1	41
Figura 10 - O cristo mendigo censurado - Beija Flor 1989 – Foto: Jornal o Globo.....	49
Figura 11 - Alegoria convidando os mendigos para o baile na Sapucaí - Foto: Jornal O Globo	49
Figura 12 - O Baile de Máscaras - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo	50
Figura 13 - A elegância pelos restos - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo.	50
Figura 14 - Carro representando o banho nos chafarizes - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo	51
Figura 15 - Ala dos Diretores - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo	52
Figura 16 - Escravos sendo punidos por chibatadas - Comissão de frente Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: Alexandre Durão.....	55
Figura 17 - Escravos do Egito Antigo - Paraíso do Tuiuti 2018 – Foto: G1	55
Figura 18 - Soldados Romanos - Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: G1	56
Figura 19 - Carro Alegórico Tumbeiro - Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: SRzd	56
Figura 20 - Fantasia que representa os escravos nos canaviais - Paraíso do Tuiuti 2018 –Foto: G1	57
Figura 21 - O vampiro neoliberalista, representação caricata do então presidente Temer – Foto G1	57
Figura 22 - Manifestoches - Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: Galeria da Paraíso do Tuiuti	58
Figura 23 - Comissão de Frente "Eu quero um país que não tá no retrato – Mangueira 2019 - Fonte: G1	66
Figura 24 - 1º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Mangueira 2019 - Fonte: G1	66
Figura 25 - Ala A cerâmica Testemunha de um Brasil Milenar – Mangueira 2019 - Fonte: G1	67
Figura 26 - Carro Abre-Alas - Mangueira 2019 - Foto: G1	67
Figura 27 - Ala Cunhambebe - Mangueira 2019 - Foto:G1	68
Figura 28 - Carro Alegórico O sangue retinto por trás do herói emoldurado - Mangueira 2019 - Foto: G1	68
Figura 29 - Carro Alegórico O trono Palmarino - Mangueira 2019 - Foto: G1	69
Figura 30 - Evelyn Bastos como Esperança Garcia - Mangueira 2019 - Foto: G1	70
Figura 31 - Ala das Baianas Irmandade Negra - Mangueira 2019 - Foto: O Carnavalesco	70
Figura 32 - Bateria Sapiência Negra - Mangueira 2019 - Foto: O carnavalesco.....	71
Figura 33 - Leci Brandão como Luzia Mahin - Mangueira 2019 - Foto: G1	71
Figura 34 - Carro Alegórico Dragão do Mar de Aracati - Mangueira 2019 - Foto: G1	72
Figura 35 - Ala Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral - Mangueira 2019 - Foto: O Carnavalesco.....	72
Figura 36 - Hildegard Angel representando sua mãe, Zuzu Angel - Mangueira 2019 - Foto: Jornal do Brasil.....	73

Figura 37 - Rosemary e Mônica Benício - Mangueira 2019 - Foto: O carnavalesco.....	74
Figura 38 - Bandeira verde e rosa de encerramento - Mangueira 2019 - Foto: O Carnavalesco	74

SUMÁRIO

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA É ASSIM	10
1. O MORRO FOI FEITO DE SAMBA.....	15
1.1. A religiosidade dos ritmos africanos	17
1.2. As rodas de samba do Rio de Janeiro.....	19
1.3. Do fundo de quintal para a elite carioca.....	23
2. É A NOSSA CANÇÃO PELAS RUAS E BARES.....	28
2.1 De música marginal para identidade nacional: o preterimento das raízes e do lugar	29
2.2 O pioneirismo da Salgueiro.....	44
2.3 1989 e o Cristo Mendigo de Joãozinho O Trinta.....	48
2.4 130 anos de liberdade, está mesmo extinta a escravidão?.....	53
3. A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA	61
3.1 São verde e rosas as multidões	61
3.2 A história dos subjugados.....	76
3.3 O Congresso Nacional pintado com sangue retinto.....	81
3.4 Na luta é que a gente se encontra	86
ME DEIXEM CANTAR ATÉ O FIM.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA É ASSIM

Na história dos desfiles das Escolas de Samba, especificamente as do Rio de Janeiro, retratar o cotidiano é uma característica marcante. Escolas como Beija-Flor de Nilópolis, Imperatriz Leopoldinense, Tuiuti e, no caso deste trabalho, a Estação Primeira de Mangueira, vêm retratando os problemas político-sociais do país a cada ano. A Sapucaí, palco de grandes espetáculos carnavalescos¹, se torna ainda maior para o fomento de pautas urgentes, como racismo, genocídio negro, corrupção e ressignificação histórica.

Essa discussão, feita em forma de entretenimento, faz com que questões muito relevantes sejam levantadas, usando, principalmente, a música como forma de comunicar suas aflições, opiniões e desabafos de comunidades que, em sua maioria, são esquecidas e apagadas das principais decisões institucionais do país. O samba, como marca, exerce, nesse caso, uma importante função: a de resistir a um dado sistema.

Em tempos de governos autoritários, excludentes e discriminatórios, a Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Estação Primeira de Mangueira, em 2019, ganhou a competição da Liga Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) com o enredo intitulado *História Pra Ninar Gente Grande*. A instituição escolheu ressignificar a história brasileira, ensinada nas escolas, para incluir e dar maior alcance para personalidades negras e indígenas que tiveram grande importância na construção do país. O tema, pensado e produzido pelo carnavalesco Leandro Vieira, veio acompanhado de um samba-enredo incisivo no qual são citados grandes nomes como os de Marielle Franco, Luísa Mahin, Zumbi e Dandara dos Palmares, Cunhambebe, e alguns outros.

Para compreendermos o desfile da GRES Estação Primeira de Mangueira em 2019 é preciso entender de antemão o que Denilson Lopes (2012) defende em seus trabalhos como uma estética do artifício na contemporaneidade, uma “estética da comunicação”. A estética do artifício propõe pensar a representação traduzida do cotidiano, buscando trazer o real para as artes de forma, talvez, mais palatável a quem consome aquele produto. E desse modo criar referências para compreender melhor a complexidade dessas narrativas dentro da sociedade. E, diante disso, revisitaremos o simulacro, termo que protagoniza e atualiza o conceito de artifício, o qual reformula a maneira de olhar para o mundo. O conceito de simulacro, de acordo com a

¹ As apresentações dos desfiles das Escolas de Samba na Passarela do Samba da Marquês de Sapucaí tiveram início no ano de 1984, após decisão tomada pela prefeitura do Rio de Janeiro em 1983.

definição do autor, servirá como um eixo de análise da ritualização e representação do cotidiano do povo negro, por meio do desfile. Segundo Lopes

Não é que não haja distinção entre a vida cotidiana e um filme na TV, mas as imagens midiáticas permeiam de tal forma o mundo que se tornam referências tão ou mais básicas de informação do que as relações presenciais, a ponto de nossa visão do cotidiano ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. (LOPES, 2012, p.149)

Assim, a partir da estética do artifício contemporâneo, podemos pensar como esta relação se renova, ponderando também a correlação com o real, em que o simulacro não aparece como uma mentira, uma encenação, mas “desconstrói a dualidade entre a natureza e a cultura” (LOPES, 2012, p.149). Buscando satirizar a realidade no espectro da estratégia discursiva. Utilizando deste simulacro como forma de atravessar a arte, os processos sociais diferenciados e os produtos culturais provenientes deste processo. Essa estética do artifício é assinalada com esse modo lúdico de perceber os sentidos e imagens, a afetividade e o corpo. Uma brincadeira que também é reflexiva ao tratar de uma “espetacularização do real”. Um real que se apresenta em dois lados dentro da arte: o primeiro que propõe um distanciamento da realidade, isentando-se do peso desta realidade retratada, ocupando-se de representar e exaltar a aparência, a estética; e outra que segue o caminho oposto ao se ver no dever de refletir uma realidade mais violenta, analisando a arte como algo incômodo.

Baseado nesta avaliação, Lopes (2012) se apossa de uma corrente teórica pensada por Foster (1996). Talvez, seja mais relevante a este trabalho encarar a *poética do cotidiano* – traduzida na arte como representação da realidade – que se encontra no horizonte do comum (LOPES, 2012, p.156): para entender como se dá essa relação de reprodução do real que positiva a espetacularização e apreende o desfile como forma de resistência, de denúncia da realidade diária de um povo. E, para isso, baseio-me, mais especificamente, na análise que Denilson Lopes (2012) traz sobre o filme *Madame Satã*(2002):

Uma resposta possível nos é dada por “Madame Satã” de Karin Aïnouz. Ao retratar o famoso malandro da Lapa, cruel e rebelde, humilhado e terno, nunca vítima, temos uma emocionante e emocionada contribuição para uma história outra do Brasil pelas suas margens e pelos seus excluídos. Alinhado com o New Queer Cinema, que procurou nos EUA, politizar a homossexualidade incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas, Karin Aïnouz realiza um filme sem didatismo piegas, nem bom mocismo politicamente correto. Enfocando o período antes do protagonista assumir o nome de Madame Satã, o filme realiza um cruzamento rico sobre o que é ser negro, pobre e homossexual, no Brasil, no filão em que O Bom Crioulo de Adolfo Caminha tem um papel precursor, sem, contudo, reeditar seus cacoetes naturalistas. A verdade aqui está não na observação etnográfica, jornalística, mas na máscara. A política emerge do espetáculo, do Carnaval, apesar da dor do dia, na alegria de enfrentar a realidade como ela é. (LOPES, 2012, p.160)

Então, ao visitar e compreender o trabalho de Lopes, podemos dar início a reflexão sobre como o Carnaval *ritualiza e transforma o cotidiano representado nos desfiles das Escolas de Samba* que, segundo Emerson Porto Ferreira, é “um ritual do imaginário, do surreal ou do simbólico, que se origina, acima de tudo, na dramatização do mundo real” (FERREIRA, 2018, p.59). É quando esse ritual, essa dramatização, se transforma em entretenimento, mas, ancorado no que Lopes e Ferreira defendem em seus textos, um entretenimento que visa atingir o público que o consome com uma reflexão sobre o que é encenado ali.

O Carnaval, ao trazer essa representação, desnuda uma teia hierárquica que não acompanha obrigatoriamente uma lógica de sociedade. Inicialmente, o Carnaval pode ser considerado uma manifestação cultural e política, que também possui suas contradições. “Ao mesmo tempo em que temos a igualdade carnavalizada, temos o que da Matta chama de “*democracia relativa*” (FERREIRA, 2018, p.59). Ou seja, apesar de trazer representações da sociedade e apresentar críticas a uma estrutura social na qual estamos inseridos, não devemos desvincular a atuação dos interesses capitalistas, uma vez que as Escolas de Samba competem entre si em busca de uma premiação.

Então, seria característica do Carnaval colocar em posição de questionamento um tipo de democracia por meio da satirização, do cômico, e é o que Lopes traz à luz como o artifício em sua forma inicial, este simulacro que se vincula ao engraçado (mas não só) para reproduzir as mazelas da sociedade. Esse tipo de ação pode ser encontrado no enredo de 1989 *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia* da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, o qual a Agremiação se incumbiu de criticar a desigualdade social entre os luxos de uma elite brasileira e a miséria de moradores de rua. Esse enredo interage com a situação que, à época, o país se encontrava.

Juntamente a estes conceitos, devemos lembrar que, como defende Lopes, a vida cotidiana não está livre da mediação midiática, uma vez que essas mediações interferem no modo como vemos a realidade, se tornando nossas “referências tão ou mais básicas de informação do que as relações presenciais” (LOPES, 2012, p.149). Nossa visão sobre determinados temas, determinados assuntos são moldados de acordo com o que consumimos dos meios de comunicação, de forma que possamos, a partir desse consumo, criar nossos pontos de vista, nossas opiniões.

Ademais, é indispensável que seja levada em reflexão a qualidade do desfile, o formato e a espetacularização, lembrando que o samba se tornou, em meados dos 1930, tema inerente da “identidade nacional”, assim como o Carnaval, e os desfiles das Escolas de Samba. Ora, a

ritualização deste evento, segundo Ferreira (2018), foge totalmente às tradições que estampam o calendário nacional, nas quais o elemento cívico é marcante, como por exemplo as procissões religiosas. E, por virtude da ausência do elemento cívico, o Carnaval se traduz num sentimento de liberdade de um povo, que submetido às hierarquias subjetivas de nossa sociedade, se apresenta, por meio da estética do artifício, numa representação do real que evoca a reflexão sobre um sistema, que enfraquece o poder de um determinado povo frente a uma elite opressora.

No mais, não pretendo, aqui, esgotar as discussões acerca deste objeto. Mas apresentar e articular a estética do artifício, além de ritualização que irão, durante todo o desenvolvimento deste trabalho, atravessar e embasar o debate que proponho.

O trabalho, então, irá se dividir em três momentos. O primeiro é uma contextualização sobre ancestralidade, religiosidade e popularização da afro cultura. Neste primeiro capítulo será articulada uma discussão acerca da construção do ritmo samba dentro da sociedade brasileira, suas qualidades técnicas e de sua composição a partir do som das rodas de candomblé/umbanda. Ainda iremos abordar o início das rodas de samba, como o processo de abolição influenciou na criminalização do ritmo e sua forma de resistência a estas políticas. Por fim, trataremos então do início das Escolas de Samba no Rio de Janeiro, do processo de popularização do samba e como o ritmo se tornou uma das características da “identidade nacional”.

Em seguida, na segunda parte da pesquisa, uma discussão irá abordar a construção desta “identidade cultural e nacional”, além do lugar de onde o samba vem, sua história. Esse momento se faz importante para compreendermos melhor o próprio enredo da Mangueira, ao propor um debate acerca do apagamento do papel da negritude na construção social do Brasil. Para mais, passaremos também pela discussão sobre o “mito das três raças” e da “democracia racial”. Essa primeira parte do segundo capítulo irá trazer também um breve histórico sobre como se iniciaram as competições de Carnaval no Rio.

Após esses apontamentos, o capítulo irá fazer uma contextualização de três importantes desfiles de três Agremiações do Rio de Janeiro: Salgueiro, em 1960; Beija-Flor, em 1989; e Tuiuti, em 2018. Estas três Escolas de Samba se tornaram nomes de destaque na história dos desfiles das Escolas de Samba por retratarem, cada uma a sua maneira, uma parte do que a Mangueira tentou reunir em *História Pra Ninar Gente Grande*.

O terceiro capítulo se inicia com uma descrição detalhada das alas do enredo da Mangueira em 2019. Essa parte mais detalhada vem para propor uma análise mais atenta do objeto e facilitar o seu uso para a contextualização que virá em seguida. A ideia a partir deste ponto é entender como o desfile aciona o racismo estrutural encontrado na sociedade brasileira

a partir da espetacularização e representação do real por meio da performance. É uma análise que descreve de forma pontual os casos de violência sistêmica contra a população negra, e para isso usamos dados retirados do último censo do IBGE e da última versão do Atlas da Violência.

Além do mais, Luis Felipe Miguel (2015) será acionado para entendermos melhor a relação entre violência sistêmica e política. Também nos apoiaremos em Ana Paula Torres (2007), em sua observação sobre os sentidos de política, baseados nos estudos de Hannah Arendt.

E por fim, Jurandir Araujo (2016) que aborda a discussão sobre mídia, violência e racismo.

O trabalho vem para sugerir uma reflexão acerca dos impactos da falta de representatividade negra dentro do processo de construção da memória histórica brasileira. É a partir disso que o enredo *História Pra Ninar Gente Grande* atua, e essa análise se dá dentro dessa proposta: olhar mais atentamente para a ancestralidade negra que circunscreve o carnaval; para o descaso político com as comunidades periféricas; e para os casos de violência que é se tornaram rotineiros no cotidiano da negritude.

1. O MORRO FOI FEITO DE SAMBA

Dizer que o morro foi feito de samba é reconhecer sua descendência dos ritmos africanos. É entender que suas batidas, seu ritmo, são frutos de uma cultura que veio junto dos negros nos navios tumbeiros. É compreender que o samba tem, em seu cerne, a religiosidade africana, que pode ser encontrada nas batidas, na dança e em suas letras. É perceber que, antes de tudo, foi criado para manter viva uma tradição negra e proteger uma das poucas coisas que lhe restaram desde seu sequestro, a identidade. A esse respeito, Sodré (1998) diz que "o corpo exigido pelo samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro." E é este mesmo corpo que construiu as favelas, que criou sua identidade cultural. Mas o samba não nasceu no morro.

A palavra samba, segundo o mesmo autor, derivou-se da palavra *semba*, que caracterizava os "encontrões" que eram dados com o umbigo, ou com as pernas, os quais faziam parte dos rituais de dança do povo negro. Em seu livro *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré conta que a associação dos negros com a música já era algo visto desde o Quilombo de Palmares, na qual os escravos refugiados já tinham a cultura de fazerem rodas de danças. Mas que não se restringia apenas aos negros refugiados, mas também aos ainda escravizados:

Na Bahia, em 1807, o Conde da Ponte se queixava: "Os escravos nesta cidade não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providências do governo; juntavam-se quando e onde queriam; dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda cidade e a toda hora; nos arraiais e festas eram eles só os que se assenhoravam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos." (SODRÉ, 1998, p.12)

Essa associação com a música é um traço marcante na cultura negra, por conta de seus rituais e de sua religiosidade, mas ela era usada, principalmente como forma de resistência. Segundo Maíra Neiva Gomes (2017), em seu artigo "A Musicalidade Negra como Resistência", a música foi um dos principais meios de comunicação dos negros escravizados para arquitetar estratégias de fugas, de segurança em Quilombos e, até mesmo, falar sobre seus desejos de voltarem para a África.

Essa característica comunicacional, narrativa, da música negra é apontada por Sodré (1998) como algo comum na música africana, "viajantes portugueses referem-se ao batuque africano como uma forma teatralizada, um jogo cênico, através do qual se narram a uma virgem 'os prazeres misteriosos' do casamento". E, para isso, um dos principais recursos utilizados era o ritmo. A batida africana ditava o tempo da narrativa, reforçava a oralidade, e trazia uma dimensão mítica que era necessária para repassar a cultura africana de geração em geração:

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo

a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido. (SODRÉ, 1998, p.21)

Essa integração do corpo no movimento induzido vem nos falar sobre a necessidade do corpo na música. A música africana não se faz só de sons, ela se constitui também das danças, do movimento do corpo para que complemente o som. De acordo com o autor (1998), a dança traz o espaço para a música, a localiza no tempo, e assim constrói a narratividade sacra dos batuques africanos. Em certos momentos a dança pode reproduzir a essência visual da forma musical, e em outros, a música pode ser pensada a despeito da dança.

Mas, para resguardar a cultura negra nas Américas, principalmente no Brasil, o ritmo teve um papel fundamental. A riqueza rítmica da música negra, na qual a batida coloca em segundo plano a melodia, e as letras simples, ao entrar em contato com a cultura europeia, rendeu-se a sua parte melodiosa, mantendo-se firme nas raízes das batidas sincopadas. A síncopa, um alongamento do som de um tempo fraco em um tempo forte, é uma das grandes características de dois ritmos muito marcantes das Américas, o samba e o jazz. E a síncopa, assim como na Europa, já era usado pelos negros africanos com muita esperteza e domínio, em seus batuques, em seus rituais. Mas a síncopa brasileira teria sua singularidade, perante as demais:

Mas a síncopa brasileira teve maior influência institucional no samba, possivelmente devido à maior proximidade dessa forma musical com os terreiros - nome dado às comunidades litúrgico-culturais que agrupam os descendentes de africanos no Brasil. (SODRÉ, 1998, p.26)

E ao manter a síncopa o samba se firmou como uma música de resistência, ao perceber que o estilo musical estava se tornando popularmente conhecido, adentrando casas que antes não eram pertencentes. Talvez este tenha sido o primeiro movimento da senzala para ocupar a casa grande. Mas, em contrapartida, esta aceitação se deu por meio de algumas estratégias como, por exemplo, a ideia mítica de que o samba é um dos elementos de “união identitária nacional”.

Uma força tarefa feita ainda na Era Vargas para reinventar o Brasil para o restante do mundo. São ignoradas a origem desse som, sua complexidade e o que realmente significava. Essa construção, isto é, a proposta de identidade nacional feita por Vargas se choca com o que o estilo musical traz em suas raízes: é a luta o negro subjugado contra homem branco eurocêntrico contra. Nos termos dessa narrativa acerca da “identidade nacional”, a religiosidade é apagada, transformada em espetáculo, o corpo negro se torna ainda mais sexualizado e

cobiçado, e o povo negro mais uma vez sofre uma tentativa de sequestro: do corpo e de sua própria identidade.

1.1. A religiosidade dos ritmos africanos

Um dos principais pontos que devem ser entendidos é a saudade que os negros, em sua maioria bantos, sentiam de sua terra. Era a saudade que os ligava a natureza, que dera início aos cultos religiosos, e assim ela se tornou a principal característica da musicalidade negra no Brasil, o retrato de um sentimento de dor, de saudades, e, muitas vezes, de utopia. O anseio por retornar à África, o ardente desejo de retomar suas vidas, são sentimentos que impregnam a música negra daquele tempo. É importante que se possa compreender como os negros foram arrebatados de suas terras, escravizados e traficados para as colônias nas Américas. Sua humanidade fora esquecida, assim como seu pertencimento fora apagado.

Aliás, outra característica é sua ligação com a religiosidade, seja nas letras, seja nas escolhas de composições melódicas. A cultura negra sempre valorizou o uso da música em seus rituais religiosos, sendo ela necessária para as orações, para se aproximar de seus orixás e entidades divinas, assim como a dança, para encenar as histórias contadas, para trazer a visualidade do que era cantado:

Nas religiões afro-brasileiras a música desempenha um papel fundamental. É um dos principais veículos por meio dos quais os adeptos organizam suas diversas experiências religiosas e invocam os orixás, caboclos e outras entidades espirituais que os incorporam em festas, giras, sessões e outras cerimônias coletivas. Nesses rituais a música é produzida por diversos instrumentos (atabaques, cabaças, chocalhos, agogôs, ganzás etc.), que variam segundo os ritos, acompanhados por cantos que são considerados formas de orações que unem o homem ao sagrado. (AMARAL; GONÇALVES DA SILVA, 2006, p.191)

A música, a perpetuação de uma tradição em terras desconhecidas e em condição de subjugo foi a maneira encontrada para resistir e reafirmar uma singularidade, uma diferenciação daquilo ao qual eles não faziam parte, não eram iguais, não se sentiam pertencentes. Muniz Sodré, em seu livro *Claros e Escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil* (2015), apresenta o conceito de *ipse e idem* quando vai falar sobre identidade. O autor diz que o *ipse* é a relação de você com você mesmo, sobre sua identidade singular em comparação própria, enquanto o *idem* é a sua identidade em comparação com o outro, é a comparação que lhe traz a sensação de pertencimento a um grupo. Enquanto a mesmidade do *idem* traz o pertencimento, a singularidade do *ipse* traz o entendimento de quem você é dentro deste grupo ao qual é pertencente.

Assim, conclui-se então que a perpetuação destes rituais, mesmo em terras desconhecidas, é o reconhecimento do não pertencimento aos costumes coloniais, e, conseqüentemente, o pertencimento à África. Desta maneira, toma-se esta afirmação para entender como os negros escravizados usaram da música para afirmar seu não pertencimento às estruturas colonialistas, além de manterem suas tradições religiosas. Durkheim diz (1983), em sua obra *As formas elementares da vida religiosa*, que uma comunidade, por menor que seja, possui crenças e ritos que se traduzem em uma religião. Ou seja, é do indivíduo, enquanto sujeito social, se reunir com seus semelhantes para cultuarem crenças as quais acreditam, e que buscam, por algum motivo, explicações para as atitudes humanas.

Portanto, há na religião algo de eterno que está destinado a sobreviver a todos os símbolos particulares nos quais o pensamento religioso sucessivamente se envolveu. Não pode haver sociedade que não sinta necessidade de conservar e de reforçar, em intervalos regulares, os sentimentos coletivos e as ideias coletivas que fazem sua unidade e sua personalidade. (DURKHEIM, 1983a, p. 230).

Tal pensamento reafirma a colocação de que, ao reproduzirem seus cultos, suas crenças, os negros estavam se posicionando enquanto comunidade, seres humanos e indivíduos que possuíam desejos, dores, sonhos e, principalmente, voz. Mas como tantos negros possuíam as mesmas crenças, sendo que vieram de lugares diferentes?

Segundo Maria Luiza Igino Evaristo (2012)², "mesmo antes do processo de escravidão e deportação negra o contato entre tribos já existia; através de alianças ou de dominação essas relações propiciaram a difusão, entre as regiões distantes, de cultos e divindades". Sendo assim, não se pode considerar que as reproduções tangíveis e metafóricas as quais o candomblé se apossa sejam originalmente brasileiras, e, menos ainda, que correspondem à realidade da situação de vida daqueles que mantiveram vivas as suas crenças, reformulando-as e as usando como forma de resistência de um povo. Sueli Carneiro e Cristiane Cury (2008) dizem que:

Ele é próprio da África ocidental pré-colonial, onde e quando um modo particular de produção das relações sociais, políticas e econômicas determinou a emergência de um sistema de representações que opera com categorias e valores personificados em figuras míticas (os orixás) simbolizando sua própria existência: a relação que aqueles indivíduos concretos estabelecia com a natureza, da qual dependiam diretamente. (CARNEIRO; CURY, 2008, p.101)

Entretanto, o negro diaspórico³, que trouxe para o Brasil tais tradições e rituais, se encontrava escravizado: sua humanidade fora tirada, reduzido a um animal, a uma ferramenta

² EVARISTO, Maria L. Igino. O útero pulsante no candomblé: a construção da "afroreligiosidade" brasileira. *Sacrilegens*: Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião - UFJF, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, p.35-55, jun. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2012/04/9-1-4.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

³ Diáspora Africana é o termo utilizado para se referir à imigração forçada dos povos negros durante o tráfico transatlântico de negros para as sociedades colonizadas. Entende-se por diáspora que houve uma reformulação

de trabalho, o que se difere totalmente das condições de vidas que culminaram na gênese da religião, e "perdidas as bases materiais que expressavam a relação que aquele homem tinha com a natureza e entre si, o sistema de representações aqui criado reflete, em princípio, o sincretismo religioso promovido pela escravidão" (CARNEIRO, CURY, 2008, p.102).

Tal sincretismo influenciou, também, no modo como o samba se formaria. É preciso entender que o samba tem seus antecedentes, aqueles ritmos que vieram dos escravos, quando dançavam, quando tocavam seus tambores ao realizar seus rituais religiosos, ao celebrar orixás, e se divertirem. O samba que se tem conhecimento atualmente, contudo, tivera seus precursores os quais passaram, ao final do século XIX, por um "processo de síntese urbana das diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) na formação social brasileira." (SODRÉ, 1998, p.30). Talvez, essa síntese seja reflexo do processo de miscigenação⁴ da população brasileira, discussão teórica que ocorria paralelamente ao fato.

Portanto, o sincretismo religioso e cultural que ocorreu durante o fim do século XIX e início do século XX foi fundamental na constituição das rodas de samba, assim como a sua aceitação. Outro fator determinante para a disseminação do ritmo foi a migração de negros para o Rio de Janeiro vindos, principalmente, da Bahia após a abolição da escravatura.

1.2. As rodas de samba do Rio de Janeiro

Apesar de comemorada, historicamente documentada e ensinada no ensino básico, a abolição da escravatura não deu outros direitos aos negros libertos. Ainda antes da Lei Áurea, a Lei de Terras proibia a posse de terrenos por meio do trabalho, sendo permitida a apropriação apenas por meio de compra do Estado, o que tornava impossível para os negros se apropriarem de um terreno por meio de seu esforço e seu trabalho "além de impedir que os escravos obtivessem posse de terras através do trabalho, essa lei previa subsídios do governo à vinda de colonos do exterior para serem contratados no país, desvalorizando ainda mais o trabalho dos negros e negras" (LOPES, 2014)⁵.

identitária e cultural destes povos (balantas, manjacos, bijagós, mandingas, jejes, haussás, iorubas) a partir de sua introdução forçada nestes novos territórios e sua importância para a construção destas sociedades.

⁴ Movimento teórico que busca defender o embranquecimento da população brasileira ao difundir a ideia de que o homem negro apenas serve como força bruta, mão de obra, e que é desprovido de força intelectual. Tal corrente teórica, hoje já refutada no ambiente acadêmico, era usada como argumento sociológico por autores e pesquisadores da época, por exemplo Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala*.

⁵ LOPES, Eduardo. Como a Lei de Terras perpetuou a opressão dos negros. In: Center for a Stateless Society. [S.l.], 20 nov. 2014. Disponível em: <https://c4ss.org/content/33668>. Acesso em: 24 out. 2019.

Assim, após a abolição, essa desvalorização e desigualdade se acentuaram e colocaram os negros à margem da sociedade, forçando-os a se arranjam com os trabalhos informais, e até mesmo insalubres. Essa marginalização do corpo negro fez com que muitos que haviam ficado sem teto se reunissem em localidades próximas, dando início aos conglomerados conhecidos como cortiços.

Essa decisão, movida pela falta de moradias, juntamente com o fato de que a comunidade negra precisava de uma forma de se reconectar com suas origens, deram início a ambientes reconhecidamente negros, no qual resgataram suas crenças e culturas (agora sincretizadas), e que também se tornaram ponto de referência para eles. Um destes lugares era a então Pequena da África, situada na zona portuária do Rio de Janeiro onde eram desembarcados os negros sequestrados ainda na era escravagista.

A Pequena África, por ser um lugar em que eram celebrados os cultos religiosos afro-brasileiros, era este lugar de referência para negros que chegavam no Rio de Janeiro, que viajavam para a capital em busca de melhores condições de emprego e de um senso de comunidade que se formara no local.

Como tantos outros desembarcados no Rio de Janeiro de mala à cabeça ou trouxa ao ombro, Hilário instalou-se no bairro Saúde, na subida do morro da conceição, perto do largo da Prainha, território por excelência de rituais africanos, batucadas noturnas e rodas de capoeira. Além da Saúde, toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros Estácio, Santo Cristo e Gamboa abrigava uma população de ex-cativos e descendentes de escravos, a ponto de todo aquele quinhão da cidade ficar historicamente conhecido como “Pequena África”. (LIRA NETO, 2017, p.27)

E foram nessas celebrações religiosas que o samba começou a dar seus primeiros passos para o reconhecimento nacional. Inicialmente, os negros que se mudavam para estes bairros se juntavam a algum terreiro comandado pelas “tias”⁶, ou pelos babalorixás, responsáveis por comandar os rituais da religião, que organizavam reuniões que “chegavam a se espichar por até oito dias ininterruptos, o som dos tambores varando noites e madrugadas, atraindo gente dos mais distantes subúrbios do Rio de Janeiro” (LIRA NETO, 2017, p.29).

Estas reuniões eram intercaladas entre os batuques ritualísticos, característicos da própria religião, e o som e dança característicos das festas dessa comunidade. Segundo Muniz Sodré (1998), em algumas casas dessas “tias”, os cômodos eram separados por ritmos. Na varanda, a frente do da casa, eram feitos bailes ao som dos ritmos respeitados pela sociedade da época, como a polca, lundu e maxixe, os dois últimos em suas versões mais suavizadas e

⁶As tias são as yalorixás, ou seja, mães de santo dos terreiros de candomblé, posição mais alta na hierarquia da religião, juntamente com os pais de santo, ou babalorixás. A mãe ou pai de santo de um terreiro é o responsável por coordenar os rituais que serão realizados nas reuniões celebradas.

menos vulgares em suas danças. Por sua vez, nos fundos da casa o samba se fazia presente, tendo liberdade para que os negros pudessem aproveitar. Hermano Vianna (1999) aponta que a parte da elite política e econômica da sociedade comumente aparecia nestes bailes para desfrutar destes ritmos, seguindo pelos cômodos das casas até chegar ao fundo.

E foram dessas reuniões, o qual havia uma presença massiva de negros de origem baiana, que surgiram os costumes de comemorar o Reisado. Uma festa tradicionalmente do calendário cristão, o Reisado comemora e encena o trajeto feito pelos Três Reis Magos para se encontrarem com o recém-nascido Jesus, tradição baiana de celebrar o “ciclo natalino com um rancho de Reis” (LIRA NETO, 2019, p.39).

Segundo o autor, o "legado medieval ibérico, transplantado para o Brasil nos idos da colônia, os ranchos de Reis⁷ eram associações festivas integrantes de um rico conjunto de representações pastoris, sincretismo devocional com múltiplas variantes e denominações". Logo, todos os anos, às vésperas do dia 6 de janeiro, Dia de Reis, estes ranchos saíam em uma procissão ao som de instrumentos como violão, cavaquinho e flauta, para encenar a jornada enfrentada pelos reis magos para chegar a Belém e encontrar o Menino Jesus.

Refletindo, então, sobre esses cortejos é possível enxergar ali alguns indícios, alguns vestígios, na realidade, do que viria a se tornar algumas décadas depois os desfiles das Escolas de Samba. Izak Dahora (2019) nos chama a atenção para essa “herança” para nossas celebrações populares

É inegável o legado e os laços deixados em solo brasileiro pelo período colonial. Rastreamos apenas referências portuguesas, é quase como se olhássemos em espelho. [...] Tinhorão expõe como os clérigos, durante a fase mais popular e áurea da festividade do Corpus Christi, que a procissão tivesse diversidade de atrações para que não se tornasse monótona e esvaziada. [...] Para aquelas mesmas procissões (autos “músico-dançados”, segundo Tinhorão), o número de figurantes devidamente caracterizados aumentava a disputa entre cidades organizadoras; músicos contratados tocavam seus alaúdes, pandeiros, órgãos, violas, arrabis. [...]. Um espetáculo-festivo-devoto de ampla participação popular. E pouco ou nada faltaria para conferir ao cortejo do Corpo de Deus um ar de carnaval. (DAHORA, 2019, p.56)

E foi assim, a partir do uso de instrumentos musicais, como o violão, que eram usados para fazer samba, que o samba do fundo de quintal foi se tornando um ritmo que marca esta festividade. É evidente que o ar carnavalesco estava presente nesses cortejos, haja vista que além de religiosos também eram organizados para celebrações. Assim, pouco tempo depois, alguns ranchos começaram a se estruturar para disputar espaço nos desfiles de Agremiações carnavalescas ao estilo venezianas.

⁷ Os ranchos de Reis foram os predecessores das Escolas de Samba, passando por transformações até chegarem ao formato que conhecemos atualmente.

Contudo, o samba ainda era considerado vadiagem por lei, passível de punição. A verdade é que, ao rotular o samba e a capoeira como vadiagem, juntamente com a derrubada dos cortiços que fora feita e noticiada grandiosamente pela imprensa em 1893, o governo estava assumindo uma ideia errônea de que o Brasil precisava se desafricanizar:

“Foi um espetáculo bonito”, definiu um dos jornais de maior circulação à época, *O Paiz*. “A impressão moral daquele feito era como se aos golpes ruidosos, em vez de rolarem pedras, rolassem crenças, ruissem tradições”, analisou o matutino. Outra publicação, *O Tempo*, foi mais explícita: “Metemos uma lança em África, esposteando a Cabeça de Porco”. (LIRA NETO, 2017, p.36)

Ou seja, apesar da presença da elite econômica carioca nos bailes organizados pelas tias em suas casas, apesar dos costumes de reisados, a descendência africana não podia ser vista no Rio de Janeiro. Não importava o sabor das comidas típicas que eram servidas nestes bailes, não importava gostar das músicas e das danças, a desigualdade e a intolerância racial ainda eram presenças fortes no imaginário carioca. Algo que, ainda hoje, atravessa a alma da pessoa negra, matando todos os dias mães, pais, crianças e adolescentes, vítimas dessa estrutura que só era mais sedimentada, mesmo após a valorização da produção negra.

Com essa nova política de higienização, que veio com o regime republicano, ancorado na filosofia de Auguste Comte, e que tinha como máxima “O amor como princípio, a ordem como base e o progresso como meta”, trouxe uma ideia de que os cortiços - resultados de uma ausência de políticas que reparassem os quatrocentos anos de escravidão - eram sinal de retrocesso. A verdade é que estava havendo uma desafricanização do país, um embranquecimento populacional, e, conseqüentemente, uma domesticação dos corpos negros.

Sueli Carneiro e Cristiane Cury (2008) nos mostram que estas decisões se ancoram num sistema capitalista, na qual “as formas de exploração e opressão que ele engendra e a injustiça social na qual ela se baseia só encontra seu termo na subversão dessa ordem econômica por meio de lutas sociais organizadas e, em última instância, de um processo revolucionário”. Assim, à luz do que Luís Felipe Miguel (2015) também diz sobre violência sistêmica, se conclui que o subjugo é dado pelas classes dominantes para incutir, nestes corpos negros, o imaginário de que o que estão fazendo não contribui em nada para o crescimento social, cultural e econômico da república recém criada. Dando, também, autoridade ao corpo policial para o uso da força para dominar estes corpos que se contrapõem a esta ideologia, sempre que necessário.

Portanto, se a sociedade veicula constantemente uma auto-imagem de competência e racionalidade, bem como de “chances iguais para todos”, o sofrimento, as insatisfações e os desajustes são atribuídos e percebidos pelos próprios agentes sociais como falhas individuais. É nessa perspectiva que assumem a imagem do “divergente”, apartados do todo social. Acuados pela própria alienação, dada a falta de consciência de classe, não podem imputar às instituições sociais a responsabilidade por seus problemas - e quando

o fazem se dizem impotentes para transformá-las: esse é o nível da irracionalidade do social. (CARNEIRO; CURY, 2008, p.100)

Julgando tais acontecimentos, talvez estes tenham sido os principais motivos que levaram a comunidade negra a procurar abrigo nas casas das “tias”, uma vez que, por serem pessoas respeitadas dentro da comunidade carioca, não eram alvos do sistema. E assim, para fugirem da violência sistêmica que começava a imperar contra os costumes africanos, muitas das Agremiações que foram surgindo ao longo deste período para desfilar no Carnaval tiveram o apoio, ou melhor dizendo, o apadrinhamento de yalorixás e babalorixás, uma vez que eram figuras respeitadas.

Mas mesmo assim, só alguns ranchos eram aceitos socialmente nesses cortejos carnavalescos, que buscavam “civilizar” a festa, que contavam com cordões⁸ que não se prendiam à regra de um Carnaval veneziano, tanto elogiado pelos jornais da época.

A constatação de que o Rei de Ouro fundado por Hilário chegara para instituir uma nova forma de folia, mais disciplinada e ordeira, com cordas de isolamento separando os brincantes do público das calçadas, vinha a calhar com o propósito das autoridades desejosas por “civilizar” o Rio de Janeiro. Aos olhos do aparato repressivo, era preferível os moradores da zona portuária se reunirem durante o Carnaval em torno de ranchos de origem natalina e vagamente católica a vê-los envolvidos, por exemplo, nos alvoroços do entrudo, ou nos cortejos dos velhos cordões. (LIRA NETO, 2017, p.33)

Contudo, também fora o Rei de Ouro que uniu o som feito pelos instrumentos comuns aos reisados com uma percussão próxima da musicalidade africana, com instrumentos como tantãs, pandeiros e ganzás. Além de instituir a figura da porta estandarte e do baliza (antecedente do mestre-sala). Tem início aí o formato dos desfiles os quais são aplaudidos incessantemente hoje.

1.3. Do fundo de quintal para a elite carioca

Antes de falar sobre os desfiles, é preciso entender o significado das ruas para a cultura afro indígena brasileira. Como foi discutido anteriormente, a cultura africana sofreu algumas alterações quando reproduzida no Brasil. Ela foi reinventada de acordo com as condições às quais os negros se encontravam. Algumas das suas entidades como Exu, Zé Pelintra e pomba giras são protetoras das ruas. Ou seja, todo aquele que usasse da rua para suas atividades, sejam elas quais fossem, e que compartilhasse da crença do candomblé estava sob a égide da entidade correspondente a sua atividade.

⁸ Os cordões carnavalescos eram os blocos de rua, nos quais os foliões promoviam guerras de farinhas, de esferas perfumadas que eram atiradas por homens e rapazes e, também, líquidos malcheirosos.

Todavia, as ruas não são representativas apenas para a cultura afro, elas também possuem um significado forte para os indígenas, principalmente as ruas cariocas. Foi nesse espaço que batalhas foram travadas entre colonizadores e nativos brasileiros. Luiz Antonio Simas nos conta que:

Para os gabinetes oficiais a cidade do Rio de Janeiro comemora aniversário no dia 1 de março. [...]. A fundação, em certo sentido, escancara alguns dilemas que marcam os cariocas até hoje: bravos canoieiros, guerreiros entrincheirados nas paliçadas de Uruçumirim (o atual Morro da Glória), os índios resistiram, infernizaram a vida dos colonizadores, foram escravizados, combateram até o fim de suas forças e acabaram relegados ao subterrâneo da história. (SIMAS, 2019, p.12)

Ou seja, o sangue indígena pavimentou as ruas que hoje passam pela cidade do Rio de Janeiro. Ainda segundo o autor, são os tupinambás derrotados que “descem nas umbandas cariocas para saravar a nossa banda”. Assim, pensar a rua como um local sagrado para esses dois povos, para essas duas comunidades, é vital.

Um outro fator crucial para a importância das ruas para o povo negro e indígena, é o fato de que o teatro, enquanto espaço físico, lhes fora negado. Baseado em Joel Rufino dos Santos (2014), Izak Dahora nos diz que:

Santos constrói uma das bases para o entendimento da participação do negro e do mestiço na evolução do teatro brasileiro que, por conta da longevidade de um período colonial de mentalidade escravocrata, somou-se às práticas de uma elite que exclui (quando não periferizou) o negro e mestiço da participação e da representação teatral. (DAHORA, 2019, p.50)

Assim, esses povos marginalizados tomaram conta das ruas, das praças e de locais públicos para fazerem suas próprias representações do mundo de forma teatral. Contavam histórias sobre suas vidas, suas experiências. Repetindo, de certa forma, o modo como o samba começou. O samba começou como uma expressão cênica de romances, de reverências e cultos. Suas histórias eram passadas de forma oral, de geração para geração. E assim também foi quando a população pobre do Rio de Janeiro começou a ocupar as ruas para representar. Por fim, eles se apresentavam para um público que os assistia em arquibancadas, de pé, ou até mesmo em rodas.

É interessante pensar que, na religiosidade africana, a rua era o palco em que a classe pobre da cidade se reunia para assistir uma arte que lhe era negada. Uma visão do mundo de acordo com a interpretação do artista. E tal forma de entregar essa performance ao público excluído, ainda se mantém por meio das Escolas de Samba. Segundo Simas (2019) “para muitos é difícil admitir, mas os inventores do que há de mais forte na cidade do Rio de Janeiro não discutiram filosofia nas academias e universidades [...] e só frequentaram os salões empedernidos para servir às sinhas”.

Os grandes criadores desta forma de teatralidade, foram os que despacharam oferendas nas encruzilhadas para os exus, foram os que tocaram seus tambores nas giras de umbanda, que receberam entidades, que lutaram até a morte contra aqueles que queriam tomar suas terras a força. E era nessa encruzilhada que a cultura marginal se encontrava com a herança colonial portuguesa, onde os desfiles de ranchos escolas se encontravam com as procissões católicas.

Inspiradas pelos grupos de reisados, da tradição católica, os ranchos escolas começaram a esticar seu calendário para se apresentarem no Carnaval, segundo Lira Neto (2017). Inicialmente, o primeiro rancho a fazê-lo foi o Rei de Ouro, juntamente com os clubes que já eram tradição no modelo veneziano de Carnaval que imperava na época. Segundo o autor:

O Rei de Ouro forneceu o modelo e, nos anos posteriores, outros grupos similares brotariam no Carnaval da cidade, todos fazendo questão de se diferenciar do formato insubmisso dos antigos cordões. Os jornais, engajados na campanha civilizatória em curso na capital da República, teceriam loas às novas agremiações, comparando-as a uma espécie de versão popular das três grandes sociedades carnavalescas cariocas - o Clube dos Fenianos, os Democráticos e os Tenentes do Diabo. (LIRA NETO, 2017, p.33)

Este formato apresentado pelo rancho-escola de Hilário Jovino viria a definir então, segundo Izak Dahora (2019), a divisão dos desfiles de Escolas de Samba em Alas visto atualmente, e que surgiu com as celebrações portuguesas do Corpo de Deus, organizadas por confrarias e irmandades. O autor ainda explica que algumas destas irmandades eram tolerantes à presença de negros, principalmente aquelas em devoção às santidades como São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário⁹.

E assim aconteceu, também, com os ranchos escolas. Ao som de instrumentos já utilizados nos grupos de reisados, acompanhados de uma percussão pertencente aos terreiros de candomblé, que eles atraíram o olhar das elites culturais do Rio de Janeiro que, ancorados no ideal eugenista de evolução, viram nestes desfiles uma possibilidade de defender a "civilização" do Carnaval.

Assim, entende-se que a aceitação destes desfiles, se dava, principalmente pela forma com que estes grupos se organizavam ao se apresentar, assim como o que apresentavam. Um dos grandes momentos deste tipo de apresentação, talvez, tenha sido o desfile de estreia do rancho escola Ameno Resedá:

⁹ Estes santos, inclusive, são cultuados em diversas cidades de Minas Gerais em festas de congadas. Em alguns lugares recebe o nome de Festa do Rosário. Fonte: BRETAS, Aline Pinheiro; FROTA, Maria Guiomar da Cunha. O registro do Congado como instrumento de preservação do patrimônio mineiro: novas possibilidades. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio |, Rio de Janeiro, v. 5, ed. 1, p. 29-47, 2012. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/138/176>. Acesso em: 30 out. 2019.

Logo na estreia, como enredo "Corte egípciana", o Ameno Resedá arrebatou o público com pomposas fantasias de faraós e nobres do Antigo Egito. Uma orquestra formada por mais de vinte músicos com instrumentos de corda e sobre - acompanhada de um coro de vozes masculinas e femininas - executou catorze músicas eruditas e operísticas adaptadas ao ritmo de marcha, incluindo trechos de *O guarani*, de Carlos Gomes, e *La Bohème*, de Giacomo Puccini. "[Somos] um grêmio carnavalesco cheio de originalidade, diferente dos grupos barulhentos de batuque e berreiro", gabou-se o jornalzinho oficial do Ameno Resedá. (LIRA NETO, 2017, p.57)

Essa junção entre ritmos carnavalescos com música erudita é justamente a popularização do teatro. É trazer para o povo algo de que eles estavam privados, e ainda assim agradar o público elitista carioca. É inverter a ordem hierárquica imposta, mas tomando as ruas e fazendo algo que uma parcela racista e classista do Rio de Janeiro os havia despojado: a arte e a cultura.

Essa inversão de ordem social e, conseqüentemente, de territorialidade, fala sobre como "o Carnaval é, assim, um ritual do imaginado, do surreal ou do simbólico, que se origina na reflexão e, acima de tudo, na dramatização do mundo real", como definido pelo historiador e pesquisador Emerson Porto Ferreira (2018). Era feita ali a representação de vivência daquele povo inserido em uma cultura de marginalização da pobreza - algo que continua acontecendo - em que o "riso seria a ferramenta de fuga dessa realidade hierárquica", segundo Bakhtin (2013).

Logo, as concepções sobre o Carnaval se difundiram ainda mais com a decisão de produção radiofônica deste ritmo. Muniz Sodré (1998) aponta uma visão capitalista, que ao mesmo tempo apresentava uma característica de unidade no país:

Nesse momento, através do disco e do rádio, o samba faz seu ingresso no sistema de produção capitalista. O poder econômico e político emergente de um modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente a população negra, começava a criar papéis sociais (como o de músico profissional) capazes de acomodar uma certa margem de competição entre negros e brancos. Ao mesmo tempo, a música negra, que tinha preservado as suas matrizes rítmicas através de um longo processo de continuidade e resistências culturais, passou a ser considerada fonte geradora de significações *nacionalistas*. (SODRÉ, 1998, p.39)

Essa difusão tornou, então, o samba em música popular, ignorando suas origens orais, que passava entre gerações, produzida de modo coletivo. E partiria para uma composição individual, e assim perdendo algumas de suas definições morfológicas, como a improvisação. Também perdia sua associação com a dança, expressão visual dos ritmos e musicalidade. Mas manteve sua síncopa, algo que agradava sonoramente aos ouvidos da sociedade. Assim como agradava em sua mentalidade.

A exclusão das características geracionais, originárias das rodas africanas feitas pelos escravos, nos leva a refletir sobre a domesticação do corpo negro. E, talvez tenha sido essa a ação mais frutífera do governo em tentar apagar de vez a lembrança da escravidão e da invasão

das terras indígenas. Ao levar o samba para o rádio, o Estado se absteve de tomar medidas que combatessem um histórico de racismo. Logo, o Carnaval se tornaria um movimento turístico, que serviria apenas para o entretenimento. Ainda, segundo Luiz Antonio Simas (2019), "a forma mais fácil de matar uma escola de samba, afinal, é reduzi-la à condição de simples empresa turística de entretenimento ligeiro, recheada de celebridades de ocasião, destituída de suas referências fundamentais como instituição de ponta da cultura popular."

Assim, uma domesticação vem para subjugar os corpos que estão em disputa com o espaço social, que não se encaixam com a definição de civilização criada pela elite socioeconômica carioca. São esses corpos subversivos que foram colocados sob uma visão que julga, impede e apaga. E assim, quando o samba fora enquadrado numa forma de produção capitalista, retirando essa insurgência das ruas presente em sua construção musical, fora tido como identidade nacional. Esse é o apagamento da favela, da periferia, do povo pobre que faz parte da composição deste ritmo.

Se torna necessário, então, entender melhor os processos que levaram o samba a esse patamar de música nacional, quais os fatores que influenciaram essa construção. Além disso, é preciso captar o conceito de lugar e de pertencimento para podermos compreender melhor a própria constituição de uma Escola de Samba. Ainda é necessário também entender a potencialidade narrativa do samba dentro das próprias Agremiações. Como foi dito anteriormente, a musicalidade negra tem a característica de contar uma história, formular estratégias de resistência, manter viva a cultura ancestral. E é isso que também vamos discutir ao analisar três enredos que se tornaram emblemáticos na história dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

2. É A NOSSA CANÇÃO PELAS RUAS E BARES

Antes de adentrarmos no histórico do Carnaval, mais especificamente dos desfiles das Escolas de Samba, precisamos primeiro compreender como se construiu esse espetáculo a partir dos jogos políticos criados para fabricar uma identidade nacional. É necessário entender que o samba, assim como o Carnaval, desde os seus primórdios, são meios de manifestação política e cultural, dão voz aos sentimentos de um povo, mesmo que indiretamente.

O samba, como foi dito no capítulo anterior, surgiu a partir da vontade dos negros cativos de cantarem suas esperanças, agonias e de promover revoltas contra seus abusadores. Muitas estratégias de lutas foram criadas por meio dos cantos, segundo Maíra Neiva Gomes (2017). Logo, por ser o ritmo que embalava os ranchos escolas do início do século XX, o Carnaval fora visto como um outro palco para manifestações políticas.

Exemplo disso são as manifestações políticas feitas a partir de enredos de Escolas de Samba. Desfiles como o da Salgueiro, em 1960, que contava a história de Zumbi dos Palmares mesmo sofrendo pressão de uma elite brasileira racista. Em 1969, a Império Serrano entrou no sambódromo com o enredo *Heróis da Liberdade*, o que foi uma óbvia crítica ao momento ditatorial no qual o país vivia. Além de tantos outros desfiles.

Estes enredos serviram de impulso para a profissionalização dos desfiles. Foi exatamente a partir de 1960 que profissionais voltados para a arte plástica e arte cênica encheram os olhos de alguns diretores e presidentes das Agremiações, tal como as temáticas raciais. A Acadêmicos do Salgueiro se tornaria, então, a escola pioneira e seria, com o passar do tempo, a responsável por mudanças estruturais em várias outras Agremiações.

E é por isso que este capítulo contará, também, com os enredos *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia* (1989), da escola Beija-Flor de Nilópolis; e *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* (2018), da escola Paraíso de Tuiuti. Além de terem forte apelo estético, o que com certeza podemos relacionar com a discussão que este trabalho propõe; também possuem uma carga histórica e uma certa irreverência e resistência que se assemelha ao nosso objeto mais específico, o enredo *História Pra Ninar Gente Grande* (2019).

Podemos observar que o pioneirismo da Salgueiro e os enredos vão debater a relação de poder entre a elite econômica e o povo pobre do país. E, talvez, seja esse o motivo pelo qual estes desfiles tanto intrigaram e causaram certo incômodo no público, por debater os privilégios e as diferenças sociais que existem na sociedade. Discutiremos sobre sua concepção, suas fantasias e sua importância.

2.1 De música marginal para identidade nacional: o preterimento das raízes e do lugar

No final dos anos 1930 o samba tomou lugar nas rádios brasileiras. O estilo musical saía da marginalidade e conquistava espaço nas casas da elite política e econômica carioca. O samba não era mais sobre ser negro, agora ele era sobre ser brasileiro. A medida que o samba ia conquistando espaço nas emissoras de rádio ele era difundido no país e criava uma sensação de pertencimento à nacionalidade.

O país passava por uma busca pela sua identidade nacional, a elite intelectual brasileira se esforçava para encontrar elementos que compusessem essa parte tão importante que ainda fazia falta na construção de uma república jovem, que acabara de sair das mãos do imperialismo. Era necessário identificar no popular traços de cultura que unissem a população e promovesse essa identificação.

De acordo com Hermano Vianna (1995), o estilo musical acabou sendo elevado a este status de elemento da identidade nacional, visto que o samba já estava sendo apresentado à sociedade brasileira por meio do rádio. Podemos tomar, então, o rádio como principal meio para a popularização do samba na década de 1930. Rodrigo José Brasil Silva (2012) aponta que:

A partir da década de 1930, a popularização do rádio no Brasil ajudou a difundir o samba por todo o país. O rádio fez sua primeira transmissão no Brasil no dia 7 de setembro de 1922, nas comemorações do centenário da independência. O evento, promovido pela Rádio Sociedade, contou com a participação de Pixinguinha. (SILVA, 2012, p.149)

Com esse auxílio dos programas de rádio, foi tomando forma o que seria visto posteriormente como a identidade da cultura brasileira, dando uma “cara” ao país, reforçando a ideia de nacionalidade. Contudo, não existia até então algo que ligasse a cultura negra aos brasileiros; povo negro não tinha reconhecimento na cultura do país. Pensadores como Gonçalves Dias e José de Alencar excluía, segundo Renato Ortiz (1986), o negro da sua concepção de nacionalidade durante a era hegemônica do romantismo. Acreditava-se que o brasileiro era uma mistura entre indígenas e brancos. É certo pensar que esse preterimento era motivado pela desumanização do negro cativo.

Segundo ele, essa situação se daria a partir de um parasitismo social – teoria de Manuel Bonfim, a partir os estudos biológicos – no qual o resultado seria uma degeneração do parasitado. Se bem entendido, aplica-se essa teoria sobre a relação de colonização pela qual o Brasil passou. A Metrópole Portuguesa teria, então, agido de forma parasitária, explorando nossas terras e retirando riquezas. Logo, essa relação atrasa a evolução da sociedade, a partir de

um sistema político dominador. Essa relação resultaria em um povo que não crê em seus governantes, desenvolve uma aversão ao trabalho e uma distorção do próprio senso de moralidade, e, por fim, avança em direção a um instinto agressivo. Porém:

Na medida em que o colonizado é educado pelo colonizador, tem-se que aquele procura o imitar. As mazelas do “animal” parasita se transmitem, assim, hereditariamente para o parasitado. Das qualidades transmitidas que definiram o caráter brasileiro, duas delas Manuel Bonfim considera como as mais funestas: o conservantismo e a falta de espírito de observação. (ORTIZ, 1986, p.25)

Ou seja, é necessário que o colonizador se empenhe em ser um modelo de cidadão e de civilidade para o colonizado, dando a ele um exemplo de como se portar dentro desta sociedade, a mesma que o desconsidera como sua parte integrante. Seria o que Jacques Rancière, em seu livro *O desentendimento: Política e Filosofia* (1996) aponta como uma negação da existência de uma parcela da sociedade que não é representada nela mesma – o escravo. Essa negação acontece por meio das partes organizadoras da ordem social: os oligarcas e os aristocratas, uma vez que se apoiam na premissa de que, mesmo que o escravo possua compreensão do que é falado, discutido, ele não possui voz ativa nessas discussões, pois não é considerado como parte alguma do todo social. Essa exclusão do componente negro dentro dessas discussões se apresenta, de certa maneira, como uma barreira para a valorização e reconhecimento da contribuição negra para a construção da nacionalidade brasileira, mesmo após a abolição. O negro só viria a aparecer, mesmo que de forma equivocada e discriminatória, como componente integrado da sociedade nos estudos sobre mestiçagem, no começo do século seguinte.

Porém, não existe um meio de discutirmos sobre a cultura brasileira sem abordarmos as disputas de poder que estão inseridas dentro deste tema. Além do mais, devemos entender que nesta chave um outro problema é acionado: a identidade nacional. Ortiz aponta que, durante o colapso do romantismo hegemônico, autores como Sílvio Romero nos chamam atenção para três teorias – que foram usadas como justificativa para as teorias racistas destes autores – que de alguma maneira balizaram as discussões acerca da produção da época.

Dentre elas, três tiveram um impacto real junto a *intelligentsia* brasileira: e de uma certa forma delinearão os limites no interior dos quais toda a produção teórica da época se constitui: o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer. Elaboradas na Europa em meados do século XIX, essas teorias, distintas entre si, podem ser consideradas sob um aspecto único: o da evolução histórica dos povos. (ORTIZ, 1986, p.14)

Essa busca da identidade nacional deve ser encarada, ainda, pela relação entre cultura e Estado. Como dito anteriormente, a exclusão do negro como parte integrante da sociedade faz com que os estudos sobre identidade cultural do Brasil sejam restritivos. A partir da abolição, quando é dado ao negro a sua parte cidadã, e ele se torna mais do que força de trabalho, a

problemática social destes estudos se modifica para entender essa cultura. O resultado disso é o mito das três raças, que traz uma ausência de racionalidade para o ser mestiço, considerando que essa mestiçagem une apenas os piores aspectos do indígena, do negro e do branco. Assim, a racionalidade do branco, que é o que permite uma sociedade a se desenvolver, é ausente num país como o Brasil, o qual sua população seria composta por estas pessoas.

Em linguagem sociológica, Simmel diria que as qualidades atribuídas à raça branca são aquelas que determinam a racionalidade do espírito capitalista. Ao se retirar do mestiço as qualidades da racionalidade, os intelectuais do século XIX estão negando, naquele momento histórico, as possibilidades de desenvolvimento real do capitalismo no Brasil. (ORTIZ, 1986, p.39)

Teria sido, então, com a revolução ocorrida nos anos 1930, que o governo procuraria consolidar o desenvolvimento social. Com o auxílio de Gilberto Freyre, o negro mestiço seria visto de forma positiva com uma reelaboração do mito das três raças. E assim ser celebrado em eventos como o Carnaval e futebol. É a partir daí que vemos o Estado interferindo e começando a “fabricar” uma identidade nacional.

A necessidade que era vista para incorporar o negro nessa realidade social encontrou sua conclusão com as teorias de Gilberto Freyre, e logo após os produtos oriundos da cultura negra são inclusos, também, na sociedade. E de todos eles, o que interessa a essa pesquisa é o samba. O governo Vargas vem então para transformar, pensando nos efeitos econômicos de ter teorias obsoletas sobre o seu povo, o significado do conceito de homem brasileiro.

O mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo de Vargas, por exemplo na ação que se estabelece em direção à música popular. É justamente nesse período que a música de malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira. (ORTIZ, 1986, p.43)

Ao fazer isso, o governo proporciona ao povo brasileiro uma identificação com este mito das três raças e consegue se apropriar, em larga medida, do samba. Um estilo que ainda no início do século era encarado de forma criminoso, relacionado à malandragem e vadiagem é elevado ao status de ritmo nacional, de acordo com Hermano Vianna. Assim o Estado retira sua essência, sua origem, e transforma o ritmo em algo popular para reafirmar sua brasilidade. Não se trata aqui de criar uma dicotomia entre o samba feito apenas por negros *versus* samba como produto midiático, mas entender que essa instrumentalização do samba para forjar uma identificação cultural do povo brasileiro resultou na crença de uma falsa democracia racial no Brasil. Isso pode ser visto na letra de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, como aponta Rodrigo José Brasil Silva (2012).

Analisando a letra com mais atenção ainda encontramos um desenho de Brasil que se apropria da cultura negra para construir sua identidade, valoriza o negro, como mostra o trecho

“ô abre a cortina do passado/ Tira a mãe preta do cerrado/ Bota o rei congo no congado/ Brasil! Brasil! /”, apesar de a realidade da época ser totalmente diferente. Mas para o governo Vargas era necessário construir uma imagem do Brasil que se destacasse das demais nações, principalmente as europeias.

Mario Cesar Carvalho (2004), em reportagem para a Folha de São Paulo, aborda o tema de maneira a explicitar o trabalho meticuloso desse governo. Em *Brasil brasileiro nasce com Vargas*¹⁰, ele discute como que no governo Vargas políticas foram tomadas para que a identidade cultural do país fosse reconhecida em termos de democratização racial. Produtos como o samba e a feijoada, juntamente com o futebol, a democracia racial, entre outros elementos, se constituísse como identidade nacional.

Segundo Carvalho:

Getúlio não se limitou a entronizar o samba como ritmo nacional. Um decreto de 1937 obrigava as escolas [de samba] a adotar enredos cívicos ou históricos. A maior parte desse processo antecedeu Getúlio, mas foi no seu governo que as rádios e as gravadoras transformaram o samba em fenômeno de massa. (CARVALHO, 2004, Folha de São Paulo)

Essa fabricação ainda continua por mais alguns anos, se encontrando com um projeto político ao longo dos anos 1950. Partidos políticos, sindicatos e meios de comunicação da época teriam papel fundamental na disseminação e concretização dessa identidade. Esses Setores uniriam forças ao ISEB¹¹ para que juntos pensassem, ideologicamente, numa nação desenvolvimentista que promovesse uma identidade cultural única, que tivesse origem no seio das classes populares.

Outra medida tomada por Vargas foi a fixação de um limite de programação de 19% nas rádios brasileiras para a música estrangeira. Essa medida faria com que mais samba tocasse nas rádios e, de tal modo, se infiltrasse ainda mais nas casas do brasileiro. Isso criaria uma sensação de pertencimento e de identificação com o país.

Uma vez que o samba estava diretamente associado ao Carnaval e aos ranchos e Escolas de Samba, os veículos de comunicação da época, em trabalho conjunto com os ideais varguistas, começaram a apoiar as escolas, dando mais atenção e espaço em seus noticiários. Assim, o Carnaval também foi se tornando alvo de identificação do brasileiro. Segundo Brasil Silva:

Quem inventou o desfile foi o jornalista Mário Filho, em 1932. Embora voltado para os esportes, o jornal fazia cobertura do Carnaval, até porque durante os festejos havia um recesso dos eventos esportivos. Segundo Coutinho, os ranchos cariocas, em sua primeira fase, tinham a obrigação de cumprimentar Tia Ciata e Tia Bebiana antes de

¹⁰ CARVALHO, Mario Cesar. **Brasil brasileiro nasce com Vargas**. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2208200407.htm>. Acesso em: 28 mar. 2020.

¹¹ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado no ano de 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/instituto-superior-de-estudos-brasileiros-iseb>

sair para o Carnaval. Depois os ranchos adotaram o costume de visitar também os jornais em busca de divulgação. Essa prática exemplifica o modo como os sambistas populares também participavam ativamente desse processo de inclusão social e reconhecimento do samba.” (SILVA, 2012, p.159)

Ao desenvolver esse “sentimento populista” no país, Vargas deixou de lado os problemas que o país ainda enfrentava como a questão geográfica que se relacionava diretamente com o samba e o Carnaval das Escolas de Samba. As periferias ainda eram excluídas, os morros e favelas que formavam eram ignorados, mas suas produções eram apropriadas para montar uma imagem de um país unido socialmente em volta de Carnaval, Samba e Futebol.

Essas questões de pertencimento, identidade e lugar trarão, no futuro, grande importância na composição e formação dos agentes que se envolvem na produção dos desfiles das Escolas de Samba no Rio de Janeiro. Ademais, também se farão presente na criação de novas escolas, na composição de enredos e samba enredos.

As relações que estes indivíduos criam com a comunidade em que vivem é resultado de uma identificação com o próprio espaço. Não é a geografia física, mas a geografia social que vai lidar com estas discussões que rodeiam o espaço. Marcelo Pereira Matos (2005) aborda este tema em *O Rio de Janeiro das Escolas de Samba: Lugar, Identidade e Imagem Urbana*. Para o autor, “o sentido de lugar se refere, antes de mais nada, às noções de significado, identidade e singularidade” (2004, p. 55). E, ademais, a identificação pode se dar de forma coletiva e de forma individual. O autor ainda utiliza de Bauman para explicar a relação que o indivíduo pode criar de proteção e cooperação com a sua comunidade e os outros indivíduos daquele espaço. Essa definição subsidia o argumento de que a ligação com o lugar ao qual vivemos se dá a partir de uma experiência de vida neste lugar. E tal definição deve ser aplicada, principalmente, às favelas e comunidades carnavalescas.

Ao pensar as Escolas de Samba devemos, em primeiro plano, pensar seu local de origem: a favela. É lá que se concretizam as relações de cooperação para a realização do Carnaval e a produção do enredo. São os habitantes deste lugar que mantiveram e elevaram os desfiles das Escolas de Samba, cada vez mais, a um status de espetacularização que ainda hoje é encontrado, e toda essa relação se deve pela sua fidelidade ao espaço na qual estão inseridas e que é negligenciado por essa “identidade cultural brasileira”.

Inicialmente devemos entender o conceito de lugar. Lugar, segundo o autor, é o espaço pelo qual desenvolvemos uma relação de troca, na qual, inconscientemente, criamos um sentimento de confiança e segurança. O lugar surge a partir da identificação e reconhecimento

da nossa experiência e do peso que aquele espaço tem para nossa história. O ser pode desenvolver tanto uma relação positiva ou negativa com o lugar, mas irá se conectar de alguma maneira. Segundo Marcelo Pereira, “Os sambistas habitam, vivenciam experiências, interpretam e representam seus lugares, afinal o lugar em que o homem habita faz parte de seu mundo vivido” (PEREIRA, 2004, p.58).

Se a identidade cultural executa, ou tenta executar, um reconhecimento entre o cidadão e os elementos que constroem essa nacionalidade, cabe a ela entender como o samba irá se tornar representativo para uma parcela da população que está diretamente ligada ao seu lugar de origem. Seria o samba, então, a verbalização da ligação entre o morro – sua nova morada – e a brasilidade. E os desfiles das escolas uma teatralização deste sentimento de relação, de troca, no qual as histórias de quem construiu o lugar são contadas em seu enredo, “reafirmando as relações de pertinência, de identidade territorial e comunidade” (PEREIRA, 2004, p.59).

Essa comunidade se torna a identidade do indivíduo que a compõe, principalmente se ele estiver ligado – o que, na maioria dos casos, é comum – com a Escola de Samba que naquele espaço faz morada. Esse indivíduo se apresentará como sendo originário desta comunidade. E, ao mesmo tempo, comporá as Alas e auxiliará na composição do desfile desta escola. Não é incomum uma grande parte dos moradores de uma determinada comunidade desfilarem pelas suas escolas. E, principalmente, fazer parte do corpo diretor daquela Agremiação, participando de todo o processo criativo do enredo.

É só a partir do início da década de 60 que a figura do carnavalesco começa a surgir nas Escolas de Samba. A parte visual começa a se destacar mais e os enredos começam a contar histórias sobre o próprio povo, a transmitir fatos que até então não eram contados nos desfiles, talvez por pressão de uma elite conservadora e que ainda se sentia possuidora dos meios culturais. Segundo Mauro Cordeiro, em seu artigo publicado *Carnavalescos e as Escolas de Samba SA: produção simbólica, indústria cultural e mediação* (2018):

É na virada da década de 1950 para a década de 1960 que algumas das principais transformações ocorrem no seio das Escolas de Samba, sobretudo a principal delas: o surgimento do carnavalesco. Trata-se de uma transformação primordial por ter induzido a diversas outras transformações que, por um lado, ajudaram a alçar os desfiles a um espetáculo de repercussão mundial e, por outro, alteraram significativamente a organização, a estrutura e os sentidos do espetáculo. (OLIVEIRA JUNIOR, 2018, p.243)

Foi a partir dessa incorporação que o Carnaval do Rio de Janeiro iniciou uma busca por pessoas com qualificações necessárias para comandarem a parte visual de seu enredo. O papel do carnavalesco é exatamente este, dar vida a um enredo – que em alguns casos não é sua ideia

– levando em consideração a mão de obra que possui, os materiais e a parte financeira. Ainda segundo o autor, a primeira escola a realizar essa façanha teria sido a Acadêmicos do Salgueiro, “presidida à época por Nelson de Andrade, a escola da Tijuca convidou para o carnaval de 1959 dois artistas plásticos para a confecção da parte artística visual de seu desfile” (OLIVEIRA JUNIOR, 2018, p.243). Foram Dirceu Nery e Marie Louise Nery os responsáveis por trazer para a Salgueiro uma visualidade estética até então nunca vista na avenida. Mas o casal Nery encontrou obstáculos pela frente.

Até a contratação e implementação do casal de artistas visuais, o desfile e o enredo de uma Escola de Samba eram todo pensados e construídos pelos moradores da comunidade a qual a escola era originária. A inclusão de “forasteiros” na concepção e criação do desfile não agradou. Porém, devemos pensar na luta histórica e na disposição do corpo periférico no espaço geográfico e sua relação de identificação com aquele espaço.

Logo, a partir do ponto que Nelson de Andrade adicionou o casal Nery ao corpo colaborador da Salgueiro, inicialmente os outros integrantes se viram numa posição de desconfiança, já que ambos não pertenciam àquela comunidade. E sua desconfiança se via ancorada justamente por esse senso de proteção.

Entretanto, essa animosidade se esvaiu, e o produto final foi muito elogiado por um dos juízes daquele ano, o até então cenógrafo do Teatro Municipal – e que posteriormente viria se tornar carnavalesco – Fernando Pamplona, mesmo tendo perdido o título para a Portela. Segundo Oliveira Junior, “o presidente do Salgueiro tratou de convidar o artista para elaborar o Carnaval da escola no ano seguinte, devido aos elogios que o mesmo fez a apresentação da escola quando do julgamento” (OLIVEIRA JUNIOR, 2018, p.245).



Figura 1- Ala dos Tambores. 1960- Foto: Arquivo do Salgueiro¹²

¹² Disponível em: <http://www.salgueiro.com.br/anos-50/>

Pode-se dizer então que os três artistas foram os pioneiros para o que viria depois a se tornar o trabalho do carnavalesco. Fernando Pamplona, inclusive, se tornou um dos maiores carnavalescos do século XX, ganhando o título de 1960 da Salgueiro, o primeiro, contando, como dito anteriormente, a história de Zumbi de Palmares.

Pamplona se tornaria, juntamente com Joãozinho Trinta, Roberto Lage e Rosa Magalhães, um dos principais nomes do século XX e XXI para o Carnaval carioca. Estes nomes serão, em companhia de Jack Vasconcelos e Leandro Vieira, os principais nomes para os desfiles mais politizados da história do carnaval carioca.

Foi a partir desta introdução de especialistas nas Escolas de Samba que houve, também, uma evolução no quesito estético dos desfiles. Para que toda essa parte visual seja coesa com o enredo devemos entender como é estruturada uma escola de samba, quais são suas divisões, como cada uma opera, quem é o responsável e como elas se unem para formar o todo.

O primeiro ponto a ser entendido é a divisão entre Cidade do Samba e a Quadra. A Cidade do Samba, no Rio de Janeiro, é o local destinado para a concentração dos barracões das Escolas de Samba. É lá que são produzidas as fantasias e os Carros Alegóricos que serão desfilados no sambódromo durante a competição, e fica localizada no bairro Gamboa, na capital carioca¹³. Já as Quadras das Escolas de Samba são os locais onde ocorrem os ensaios da Bateria, além de ser o local que sedia festas e eventos sociais para arrecadar fundos para a escola¹⁴. As Quadras normalmente são localizadas nas comunidades referente às suas Escolas de Samba e se tornam parte da rota turística da cidade a partir do meio do ano, quando começam os ensaios de Bateria. Principalmente porque é muito comum as madrinhas, rainhas e musas de Bateria estarem na quadra para os ensaios.

Dito isso, vamos entender agora a composição estrutural da escola de samba. Em seu livro *Arte Total Brasileira* (2019), Izak Dahora traz para o leitor a especificação de cada segmentação de uma escola durante o seu desfile. A Comissão de Frente é a primeira delas. Como o próprio nome já diz, é ela que vai se encarregar de resumir o enredo, apresentá-lo ao público, surpreendê-lo. Segundo o autor, talvez seja essa a parte mais teatralizada do desfile. A Comissão de Frente tem uma importância tão grande para o desfile que é um dos quesitos avaliados pelos jurados da competição. Ela demanda um tempo do carnavalesco, para projetá-la de acordo com o enredo, mas a fazendo se destacar; possui um coreógrafo particular e ensaios

¹³ Fonte: <http://cidadedosambarj.globo.com/> Acesso em: 23/05/2020, às 01:35

¹⁴ Fonte: <https://www.nexojournal.com.br/grafico/2020/02/03/Onde-est%C3%A3o-as-quadras-das-escolas-de-samba-no-Rio-e-em-S%C3%A3o-Paulo> Acesso em: 23/05/2020, às 01:42

particularmente minuciosos, e um tempo de 34 minutos para chegar ao final do sambódromo. Segundo Dahora:

Se o desfile é um grande “teatro” a céu aberto, cabe à comissão de frente a função de prólogo, sintetizando ou introduzindo a narrativa. Além disso, com o crescimento dos desfiles como espetáculo, este segmento que é a dianteira das escolas e é quesito, foi um dos que mais se estetizaram e profissionalizaram. (DAHORA, 2019, p.101)



Figura 2 - Comissão de Frente Mangueira 2019 – Foto: G1

Após a Comissão de Frente, temos o casal de Porta-Bandeira e Mestre-Sala. Essa segmentação da Escola de Samba é parte elementar da Agremiação. Desde os ranchos escolas já existiam casais que resultaram no que hoje conhecemos como Porta-Bandeira e Mestre-Sala. O trabalho da dupla consiste em, enquanto a mulher traz, sozinha todo o pavilhão, toda a escola, erguendo a bandeira desta escola, o homem vem a cortejando. Ambos têm uma coreografia diferente dos demais, roupas deslumbrantes e um encanto a parte. Devemos lembrar que é comum que o casal seja pessoas de dentro da própria comunidade referente à Agremiação.



Figura 3 - Casal de Porta-Bandeira e Mestre-Sala da escola Beija-Flor de Nilópolis em 2018 - Foto: SRZD¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://sambaconexao.com/beija-flor-de-nilopolis-monstro-e-aquele-que-nao-sabe-amar-os-filhos-abandonados-da-patria-que-os-pariu/> Acesso: 23/05/2020 às 03:25

Por sua vez, temos as Alas, Alegorias e Setores. As Alas são formadas por grupos de indivíduos que, geralmente, usam a mesma fantasia e contam uma história. Entre os conjuntos de Alas estão as Alegorias, ou os Carros Alegóricos, que são considerados como “palco móveis que são animados pela presença de destaques e composições humanas” (DAHORA, 2019, p.104). O autor defende que:

Se a coletividade dos desfilantes pode ser comparada à função do coro numa orquestra ou espetáculo teatral, podemos observar nas composições e sobretudo nos destaques, um processo de individualização protagônica em relação à massa análoga ao corifeu sobre o coro trágico. (DAHORA, 2019, p.105)

Já os Setores seria o conjunto dessas Alas e alegorias, encerrando em si a narrativa deste conjunto. Podemos enxergá-los, talvez, como atos em um espetáculo teatral. Em seguida temos a Ala das Baianas. Essa ala é um elemento obrigatório nos desfiles, mas que não se traduz em pontos, a qual representa a ancestralidade das Escolas de Samba. Como foi discutido no capítulo anterior, em seus primórdios, os ranchos escolas que desfilavam pela Praça Onze tinham uma rota que passava pelas casas das tias, como a Tia Ciata, por exemplo. A Ala das Baianas é justamente para representar a importância dessas mulheres na constituição histórica das Escolas de Samba. É uma ala totalmente feminina, contudo nem sempre foi assim, inicialmente eram os homens que se vestiam com as fantasias, até que em 1960, com a Mangueira, esse costume foi mudado, dando origem ao modo como conhecemos atualmente. As roupas características remetem às mesmas que mulheres negras daquela época vestiam em momentos apropriados, como em procissões em devoção a Nossa Senhora do Rosário. Esse segmento traduz também a sabedoria da mulher negra, sua proteção, como era feito nos terreiros das tias que abençoavam os ranchos escolas durante suas apresentações. Numa interpretação livre sobre a importância dos dois, talvez seja a mais pura representação, quando nos referimos à Porta-Bandeira, da fala da filósofa estadunidense Ângela Davis, em um dos seus discursos durante sua passagem pelo

Brasil, em 2017: “Quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela” (EL PAÍS, 2017).



Figura 4- Ala Escravidão no Egito - Paraíso do Tuiuti 2018 – Foto: G1¹⁶



Figura 5- Carro Alegórico Genocídio Indígena Mangueira 2019 – Foto: VEJA.com¹⁷



Figura 6- Ala das Baianas - Beija-Flor de Nilópolis 2018 – Foto:G1¹⁸

Há, também, a Bateria. Pensando no desfile das Escolas de Samba como um espetáculo teatral, a Bateria seria análoga a uma orquestra, regida por um maestro. Esse elemento se

¹⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/desfile-da-paraíso-do-tuiuti-veja-fotos.ghtml> Acesso: 23/05/2020 às 03:35

¹⁷ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/mangueira-vence-o-estandarte-de-ouro-do-carnaval-2019/> Acesso: 23/05/2020 às 03:47.

diferencia de escola para escola, pelos seus toques, o tempo entre uma batida e outra e seu ritmo. Segundo Izak Dahora, isso se deve pela representação do orixá da Agremiação. À frente da Bateria encontramos instrumentos mais leves, como agogô, cuíca e tamborins; mais ao fundo encontramos os instrumentos mais pesados como surdos, caixas de guerra, repiques e taróis. A Bateria é comandada pelo mestre, que vai a frente dando os sinais para comandar o ritmo de todos. Ali também, liderando, é encontrado o intérprete, o qual precisa de uma afinação e carisma no mais elevado nível, para animar e manter a energia da Bateria. Segundo Dahora “seu carisma deve ser capaz de gerar identificação com a massa de componentes e insufla-los de ânimo” (DAHORA, 2019, p.108).

Figura 7- Bateria Império Serrano 2020 – Foto: SRZD¹⁹

E por fim uma figura muito importante na Bateria é a Madrinha/Rainha de Bateria. A



figura da Rainha de Bateria surge na década de 1960, guiando a Bateria pela avenida. Inicialmente esse segmento era totalmente masculino, a figura feminina veio para trazer um apelo erótico significativo para os desfiles, mas o seu papel é muito mais importante que isso. Ela também tem seu papel relevante na nota final da Agremiação dentro da competição. Caso a rainha/madrinha de Bateria não tenha um entendimento rítmico ela pode acabar atrapalhando e prejudicando na nota final. Finalmente, é muito comum grandes mulheres da mídia serem convidadas para este posto. Este convite é feito numa visível relação de troca. Segundo Izak Dahora:

Mais fortemente desde 1980 tem sido posto atrativo a celebridades e aspirantes à fama em detrimento das passistas mais talentosas da comunidade que reinavam inicialmente na função (Lopes e Simas, 2015). As musas atuais sinalizam um outro tipo de desejo

¹⁹ Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/imperio-serrano-2020-audio-desfile-ao-vivo/>
Acesso: 23/05/2020 às 04:06.

que têm hoje em muitas escolas: o de ampliação do espaço na mídia. (DAHORA, 2019, p.108)



Figura 8 - Cantora IZA como rainha de *Bateria da Imperatriz Leopoldinense* em 2020 – Foto: AgNews²⁰

Além dos segmentos já citados, existe também a Ala dos Passistas. Essa, talvez, seja a ala que seja mais representativa para o povo negro, uma vez que é nela que os passistas colocam seu corpo para sambar. Como foi dito no capítulo anterior, ao sambar o indivíduo traduz, dá visualidade, para o ritmo, para as batidas, para a música. É um talento natural, mas que nem todos possuem. Não é regra ser negro e saber sambar. Mas aqueles que possuem o que chamamos de “samba no pé” o fazem lindamente, trazendo emoção a cada movimento. Ao longo dos anos, “passou a conviver com a inserção de instrumentos e a introdução de coreografias ou movimentos acrobáticos (“ritmistas-passistas acrobatas”)” (DAHORA, 2019, p.109).



Figura 9 - Ala das Passistas Império Serrano - 2019 – Foto: G1²¹

²⁰ Disponível em: <https://portalpopline.com.br/iza-segue-como-rainha-de-bateria-da-imperatriz-leopoldinense-para-o-carnaval-2021/>. Acesso: 23/05/2020 às 04:13.

²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/03/imperio-serrano-abre-grupo-especial-filosofando-sobre-sentido-da-vida-ao-som-de-gonzaguinha.ghtml>. Acesso: 23/05/2020 às 17:16.

E, por fim, a ala dos Compositores e Velha Guarda. São eles que trazem a representação dos valores e da tradição da escola, defendendo o samba-enredo e fechando com dignidade o desfile. Ainda existem também a Direção de Harmonia, que se responsabiliza pela coesão do desfile; e a Direção de Carnaval, que se envolvem mais com a área administrativa da escola. Todos esses elementos de uma escola são considerados na avaliação dos jurados para darem as notas e escolherem uma campeã. Mas como surgiu a competição, em primeiro lugar?

Atualmente, os desfiles e a competição são organizados pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA. Mas antes da fundação da LIESA, outras instituições existiram para defender os interesses das Agremiações e organizar os desfiles competitivos. O primeiro concurso das Escolas de Samba aconteceu em 1932, com a participação de quatro escolas pioneiras: a Estação Primeira de Mangueira; a Segunda Linha do Estácio; o Conjunto Oswaldo Cruz; e uma quarta escola fundada na Tijuca, a Unidos da Tijuca. Segundo Victor Mey Oliveira (2015), “a organização, a divulgação e o patrocínio ficaram por conta do jornal Mundo Sportivo, dirigido pelo jornalista Mário Filho”. Essa colaboração foi o que deu início a relação entre as Escolas de Samba e a mídia, o que viria depois elevar os desfiles a um patamar de espetáculo cultural e midiático.

Foi só em 1934 que as Escolas de Samba do Rio se unem para fundar a primeira instituição que as representaria no meio público, a União das Escolas de Samba (UES). Oliveira fala que:

A criação da UES possibilitou que a partir de 1935, os desfiles se tornassem oficiais pela prefeitura do Rio de Janeiro. Isso significa que a partir daquele ano as Escolas de Samba passaram a receber subvenção pública para elaborar seus desfiles, que entraram no calendário de eventos oficiais do carnaval da cidade. A UES dividiu o dinheiro recebido pela prefeitura igualmente entre vinte e cinco agremiações inscritas no concurso, o que representa um crescimento vertiginoso de participantes em tão pouco tempo. Novamente o desfile era promovido por um jornal, desta vez o A Nação. (OLIVEIRA, 2015, p.24)

O primeiro regulamento do desfile oficial foi criado a partir de uma reunião feita entre a UES e o próprio jornal. Foram definidos quatro quesitos de avaliação: harmonia, Bateria, originalidade e bandeira. Atualmente são nove quesitos²²: Bateria, samba-enredo, harmonia, evolução, enredo, Alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente e mestre-sala/porta-bandeira. Porém, em 1947 houve uma separação dentro da UES.

Algumas Agremiações saíram da instituição motivados pela aproximação da UES, que em 1939 passara a se chamar UGES (União Geral das Escolas de Samba), com o Partida

²² Informação retirada de: <https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2020/02/25/saiba-como-sera-a-apuracao-dos-criterios-e-o-desempate-no-carnaval-do-rio.htm> Acesso em: 25/05/2020 às 00:54

Comunista Brasileiro, ou PCB. Vale ressaltar que naquele período era ilegal a atuação ou criação de qualquer partido político que defendesse ideais comunistas, com o pretexto de que tais partidos eram contrários ao funcionamento da vida democrática do país. Surge, então, a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), fundada por várias Escolas de Samba, dentre elas a Azul e Branco do Salgueiro. Devido ao envolvimento da UGES com o PCB, a instituição deixou então de receber as verbas públicas para o carnaval, e a FBES se tornou o órgão representativo oficial das Escolas de Samba no Rio de Janeiro, a partir de 1948, o que levou muitas Agremiações a se filiarem a instituição. Poucas escolas se mantiveram na UGES, entre elas a Portela e a Mangueira “pois se recusavam a ingressar na FBES, que tinha em sua comissão julgadora, indicada pela prefeitura, Irênio Delgado, componente da escola da serrinha²³” (OLIVEIRA, 2015, p.24).

Contudo, houve também a criação de mais uma instituição representativa das Escolas de Samba. A UCES (União Cívica das Escolas de Samba), surgiu face ao descontentamento com a UGES e a recusa das escolas de se filiarem a FBES. Sendo assim, a instituição passou a receber o subsídio do governo e organizou, em 1950, outro desfile oficial, ao qual fizeram parte a Portela, Mangueira e Unidos da Tijuca. Mas logo em 1951, a instituição foi encerrada, uma vez que grandes escolas retornaram à UGES. Victor Mey Oliveira fala que:

Após o Carnaval de 1952, as duas instituições acertaram a fusão, dando origem a Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ). Pela enorme quantidade de Escolas de Samba filiadas a nova entidade, pela primeira vez as agremiações foram divididas em grupos diferentes com ascensão e rebaixamento entre eles. Todo este período, envolvendo a rivalidade entre Portela e Império Serrano, compreendido entre a fundação da verde-e-branco e a unificação das federações é chamada por Cabral de “guerra fria no samba”. (OLIVEIRA, 2015, p.27)

Em 1983, o então governador do estado do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, tirou do papel um antigo desejo das Agremiações, e anunciou a construção do sambódromo. Até então, os desfiles que inicialmente aconteciam na Praça Onze, e já haviam passado pelas Avenidas Presidente Vargas, Rio Branco, Presidente Antônio Carlos e no estádio do Vasco, o São Januário, eram realizados, desde 1978, na Rua Marquês de Sapucaí. O projeto, idealizado pelo grande arquiteto e artista Oscar Niemeyer, pretendia “devolver o Carnaval carioca ao povo carioca” (OLIVEIRA, 2015, p.28). Foi então escolhida esta localização para concretizar o plano. As obras levaram apenas quatro meses, e a Passarela do Samba foi entregue, se tornando uma representação da importância das Escolas de Samba para a cidade.

²³ A escola da serrinha, Império Serrano, surgiu da insatisfação de Mano Décio, Silas de Oliveira e Molequinho com a Prazer da Serrinha, em 1947.

Foi em 1984, após o ápice de uma relação conflituosa entre dirigentes de algumas Agremiações com a AESCRJ, que dez Escolas de Samba decidiram abandonar a instituição e fundar a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA). Eram elas: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano, Imperatriz Leopoldinense, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel, segundo Victor Oliveira (2015). O autor ainda complementa que:

A instituição que representa o grupo de elite do Carnaval carioca passava a ser gerida por quem entende de negócios e crescimento financeiro e estrutural, mesmo que de forma ilícita. A Liga foi fundada por contraventores, chefões do jogo do bicho, que há tempos já estavam no comando de algumas agremiações e agora compunham a diretoria da LIESA. Seu primeiro presidente foi o bicheiro Castor de Andrade. (OLIVEIRA, 2015, p.35).

A partir deste momento o Carnaval carioca tomou um outro rumo. A LIESA reformulou todo o regulamento dos desfiles, desde seus critérios, jurados, até o tempo de cada escola no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Além do que, o relacionamento entre a grande mídia e as escolas crescia cada vez mais e, juntamente com as empresas de turismo da cidade, os desfiles foram se tornando cada vez mais atrativos, dado que a transmissão dos desfiles acontecia ao vivo. Logo, os dirigentes da LIESA, que já estavam acostumados a lidar com valores e negócios, aumentaram o preço dos ingressos, elitizando e transformando os desfiles e um espetáculo midiático também. Em 1992, o então candidato à prefeitura do Rio, Cesar Maia, em visita à sede da LIESA, promete entregar a direção artística dos desfiles à instituição. Promessa que cumpriu assim que tomou posse no ano seguinte. E, por fim, em 2003, com parceria da Prefeitura do Rio de Janeiro, construiu a Cidade do Samba, localizada na Gamboa. Atualmente a LIESA é presidida por Jorge Luiz Castanheira.

2.2 O pioneirismo da Salgueiro

A Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro teve, em 1960, a fundamental importância para a história dos desfiles de Escolas de Samba no Brasil. Naquela época, Fernando Pamplona e Nelson de Andrade não faziam ideia de que eles seriam responsáveis pelo modo como as outras Agremiações encarariam, daquele ano em diante, a visualidade estética das suas escolas e, muito menos, os temas que deveriam ser abordados em seus enredos.

Um ano antes, Nelson de Andrade já havia contratado Dirceu e Marie Louise Nery para auxiliarem na definição e montagem visual do desfile. Um acerto da parte do presidente da

Salgueiro, que se deparou com um admirado Fernando Pamplona, que se maravilhou com a montagem de seus colegas e, mesmo o Salgueiro não ganhando, declarou para Nelson de Andrade todo o seu encanto e sua curiosidade para com o desfile apresentado. O presidente da Agremiação percebeu que Fernando Pamplona poderia ser quem alavancaria a escola e pudesse lhe render seu primeiro campeonato. E assim, então, o contratou para comandar seu enredo no ano seguinte, *Quilombo dos Palmares*.

Jorge Renato Ramos (2019) conta em seu livro *Apoteótico: os maiores carnavais de todos os tempos: 1960* que, segundo Pamplona, os componentes da escola, negros em sua maioria, não concordaram em usar as indumentárias pensadas para o enredo. Isso se dava pelo fato que as roupas às mesmas que os negros usavam na África, antes de serem sequestrados. Ao refletir sobre isso, podemos entender o porquê de tanta agitação entre eles, pouco menos de sessenta anos haviam se passado desde a abolição do sistema escravagista. A sociedade não enxergava o povo preto como dignos de valorização, o racismo ainda se fazia presente em seu cotidiano. Segundo Ramos:

Pamplona questionou então: “Você tem vergonha de ser negro? ”. “Não é bem isto...”, respondeu um. O carnavalesco teve que explicar, então, a todos eles sobre a importância dos quilombos, da luta dos negros pela liberdade, que o Brasil devia muito, de sua luta pela igualdade, aos negros e que a roupa destinada a eles no desfile era linda e não havia sido utilizada, até aquele momento, por escola alguma, o que, certamente, geraria um grande destaque, com enorme possibilidade de estampar as capas dos principais jornais e revistas do país. (RAMOS, 2019, p.36)

E Pamplona acertara sua previsão. O desfile causou um bom impacto na mídia. Os jornais e revistas apostavam na vitória da Salgueiro. Naquele ano, a escola não desfilaria com carros alegóricos, apenas com fantasias e Alegorias que foram criados por Pamplona, Newton Sá e Arlindo Rodrigues. Segundo Jorge Renato Ramos “Newton Sá fez cinco “estandartes-escudos”, correspondentes aos reis de cinco nações rebeldes, que resolveram não se submeter à escravidão” (RAMOS, 2019, p.36). As fantasias eram trabalhadas em uma sala do Teatro Municipal; foram produzidos, também, atabaques e tambores gigantes, para dar um toque mais africano ao desfile, que seguiu o seguinte roteiro: O CATIVEIRO: Ala que representou os escravos, capatazes, capitães do mato e outros tipos; A LUTA: As cinco nações africanas que não se renderam ao processo escravagista do período colonial representada em cinco Alas diferentes, logo após cada destaque de cada ala, seguia atrás soldados portugueses, para representar a luta que houve entre os reis africanos e eles; FORMAÇÃO DOS QUILOMBOS: A Ala das Baianas com bandeiras vermelhas, os quilombolas propriamente ditos e representados e uma ala de negros em trajes à rigor representando os intelectuais negros

aboliconistas; PALMARES: A ala que trouxe a representação do reinado de Nzambi, com o formato de Maracatu, “ladeados por lanterneiros, apresentavam as alas nobres, e carregado por seis homens, encontravam-se Nzambi Rei e sua Rainha” (RAMOS, 2019, p.37).

Além destes, ainda seguiam: NAÇÃO LIVRE: as baianas com bandeiras brancas, pedindo paz, damas, nobres e aristocratas. Na letra²⁴ de seu samba podemos entender um pouco mais sobre o que eles estavam cantando, qual história estavam apresentando para o público:

*No tempo em que o Brasil ainda era
Um simples país colonial,
Pernambuco foi palco da história
Que apresentamos neste carnaval.
Com a invasão dos holandeses
Os escravos fugiram da opressão
E do julgo dos portugueses.
Esses revoltosos
Ansiosos pela liberdade
Nos arraiais dos Palmares
Buscavam a tranqüilidade.*

*Ô-ô-ô-ô-ô-ô
Ô-ô, ô-ô, ô-ô.*

*Surgiu nessa história um protetor.
Zumbi, o divino imperador,
Resistiu com seus guerreiros em sua tróia,
Muitos anos, ao furor dos opressores,
Ao qual os negros refugiados
Rendiam respeito e louvor.
Quarenta e oito anos depois*

*De luta e glória,
Terminou o conflito dos Palmares,
E lá no alto da serra,
Contemplando a sua terra,
Viu em chamas a sua tróia,
E num lance impressionante
Zumbi no seu orgulho se precipitou
Lá do alto da Serra do Gigante.*

*Meu maracatu
É da coroa imperial.*

²⁴ Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/salgueiro-rj/683006/letra/>

*É de Pernambuco,
Ele é da casa real.*

A letra conta a história de coragem e resistência de um povo que não desiste fácil, não porque o povo negro é forte, ou qualquer um dos argumentos usados por autores que realmente acreditaram no mito equivocada das três raças. Mas pela vontade de ser livre outra vez, pelos sonhos de retornar às suas terras. Pela vontade de ocupar, outra vez, o seu trono por direito. O povo negro daquela época não se sentia pertencente à essa terra, e os brancos que os torturavam os faziam lembrar disso a cada minuto.

Eles cantaram sobre ser forte e lutar, lutar como seus ancestrais lutaram. Digladiar contra aqueles cujo ainda sentiam vontade de tirar-lhes a liberdade. Lutar contra um sistema racista que não lhes dava dignidade, cidadania, mesmo sendo um direito deles. Contam a tragédia de um homem que lutou até seu último dia de vida.

Apesar do enredo trazer todo esse peso histórico e emocional, a opressão acontecia durante o desfile. Jorge Renato (2019) ainda nos conta que um grupo do Juizado de Menores invadiu a apresentação da Salgueiro com o pretexto de retirar os menores que faziam parte do desfile sem a autorização judicial. Essa interrupção causou uma reação entre os componentes da escola e o público contra os membros do juizado de menores e os policiais. Tal ação teve como consequência uma coluna indignada de Eneida de Moraes, no jornal Correio da Manhã:

“Enquanto os Acadêmicos do Salgueiro desfilavam cantando um samba que dizia: ‘os escravos fugiam da opressão’, enquanto suas vozes rompiam a chuva entoando palavras que cantavam dos Palmares ‘ansiosos pela liberdade’, a polícia atacava, batia, arrancava suas crianças. Estava ali aquilo que o samba relembra: ‘... o furor dos opressores’”. (RAMOS, 2019, p.99)

Após o desfile, jornais de todo o estado apostavam na vitória da Salgueiro. Mas houve, então, uma reviravolta. Durante a apuração das notas, a Portela tomava a dianteira e faturava o campeonato, isso fez com que Nelson de Andrade, juntamente com alguns outros presidentes de Agremiações distintas, entrassem com uma reclamação formal contra a apuração. O resultado final trouxe um campeonato para cinco escolas: Portela, Mangueira, Salgueiro, Unidos da Capela e Império Serrano. A Acadêmicos do Salgueiro iria, ainda, faturar seu segundo campeonato três anos depois, em 1963, com um enredo que contou a história da vida de Xica da Silva. Imortalizando-se como a escola pioneira nas temáticas raciais dentro dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Essa decisão de dar espaço para a história da negritude traz consigo uma valorização muito grande da vida dessas pessoas, do seu passado, da sua ancestralidade. Ainda abriu as

portas para que outras escolas também se sentissem confortáveis de trazer estes temas, em diferentes angulações, para seus desfiles. Mas nem todos os enredos são bem aceitos.

2.3 1989 e o Cristo Mendigo de Joãosinho O Trinta

A década de 1980 no Brasil foi marcada pelo fim da Ditadura Militar e pelo esforço da sociedade brasileira em reestabelecer uma democracia no país. Contudo, a censura ainda se fazia presente até o fim daquela época. Com o enredo *Ratos e Urubus... Larguem a Minha Fantasia* (1989), a Agremiação Beija-Flor de Nilópolis veio a público fazer um protesto. Naquele ano, a inflação em janeiro já passava da marca de 70%, e fecharia, em dezembro, em 1.782,90%. Tais fatores só corroboraram ainda mais para o enredo que estava sendo desenvolvido, expondo o grande abismo que separava a elite política e econômica brasileira dos mais pobres. O desfile se propôs a expor as sujeiras políticas que ocorriam no país. Joãosinho O Trinta, famoso carnavalesco do Rio de Janeiro, e que por anos assinou os enredos da escola em questão, decidiu expor a diferença de classe, criticar a falta de atenção que os governantes e a elite econômica do país tinham em relação aos mais pobres.

A ideia do carnavalesco se traduz, então, em uma exposição do que seria a miséria do mundo. Na ficha técnica do enredo, presente no site Galeria do Samba, é descrito que “mendigo é mendigo. Eles carregam as misérias do mundo inteiro. Por isso, alguns acabam ficando sábios como aqueles do Oriente chamados de Budas de Compaixão: podemos garantir que o mendigo brasileiro é, hoje, um arquétipo da pobreza universal. Seus rostos são impessoais” (GALERIA DO SAMBA, 2020).

No intuito de revelar a verdadeira face do país, a Agremiação apresentou suas Alas de maneira nunca vista antes, o que transformaria o desfile, anos depois, em uma das maiores apresentações da história das Escolas de Samba do Brasil. O desfile ficou conhecido, principalmente, pela censura imposta após uma ação coletiva para barrar o uso do primeiro Carro Alegórico da escola: O CRISTO MENDIGO. Liderada pela Igreja Católica, a ação acabou vencendo nos tribunais e conseguindo censurar o carro. Porém, nada impediria o carro de sair. Envolto em um grande saco de lixo, o carro abre Alas se apresentou, sendo possível distinguir a forma do Cristo Redentor por debaixo daquele plástico preto. E ainda vinha com um pedido: “Mesmo proibido, olhai por nós”. A mensagem era clara: as aparências são mais importantes que o amor ao próximo.



Figura 10 - O cristo mendigo censurado - Beija Flor 1989 – Foto: Jornal o Globo

A ideia de Joãosinho era apresentar a disparidade entre a imagem que os turistas e os outros países tinham do Brasil e do Rio de Janeiro, e a imagem que os próprios brasileiros e cariocas tinham de sua nação. Mostrar a sujeira que era escondida com a espetacularização dos desfiles. E isso foi representado por “uma multidão de pedintes, famintos, pivetes, meretrizes, bêbados, loucos, entidades de rua é representada pelos grupos TÁ NA RUA, RAÍZES DA LIBERDADE, FEITIÇO E MAGIA e SENZALA”, (GALERIA DO SAMBA, 2020).

Logo no segundo carro, um convite é feito: a escola convida todos os moradores de ruas para participar do grande braile de máscaras que ocorrerá na Marquês de Sapucaí. Ao fazer isso, a Beija-Flor faz uma crítica justamente às aparências que são mantidas por essa classe elitista para retratar uma imagem de Brasil que, naquela época, não era real. Um casal de reis mendigos é colocado como destaque e são ladeados por mendigos e ratos, que se transformam na Guarda Real, e a lixeira faz alusão ao Palácio Real. É criada então a monarquia dos Mendigos, fazendo analogia a uma era histórica, o Período das Trevas.



Figura 11- Alegoria convidando os mendigos para o baile na Sapucaí - Foto: Jornal O Globo



Figura 12 - O Baile de Máscaras - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo

A seguir, se apresentam outros pedintes, aqueles que se aglomeram nas portas de igrejas, sejam elas católicas, protestantes, umbandistas, etc. Essa parte do desfile traz uma crítica ao que as religiões se propõem a fazer: a caridade. Ao representar mendigos fantasiados com materiais que representam os restos das mais belas roupas usadas pelos membros destas congregações, eles questionam a falta de empatia e amor ao próximo das instituições religiosas. Criticam suas irresponsabilidades com a sociedade, seus preconceitos e seu fascínio pela elite econômica brasileira. É a verdadeira alusão a relação do clero com a nobreza, e a exclusão da parte inferior da sociedade, da “escória”.



Figura 13 - A elegância pelos restos - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo

E então, os loucos. Pessoas que que entraram em situação de rua por serem vítimas da ganância dos ricos, deixados para sofrer com a fome, com a miséria. Párias da sociedade que não tiveram o auxílio dos governantes, descartados e abandonados à própria sorte. Fantasiados como Guerreiros do Apocalipse, anunciando o fim do mundo como consequência do pior do ser humano, o egoísmo. E logo atrás, o lixo sexual, representando a prostituição, outros seres que são marginalizados por serem submetidos a uma condição de exploração do próprio corpo por uma sociedade que não acredita na sua potencialidade. E seguem protegidos pelos guardiões das ruas como Zé Pilintra e Exú.

Além destes, a Beija-Flor traz um espaço só para o respeito a Imprensa, dando a importância a mídia e ao direito à informação. Seguido, um espaço para criticar os políticos e os representantes da nação, fazendo analogias a corrupção, aos políticos que se dizem honestos, mas são os grandes ladrões do Brasil, que minam o nosso tesouro. E que obedecem às ordens da sua Majestade: a ganância. Segundo a apresentação do enredo, no site Galeria do Samba:

O palco mostra as grandes vedetes fantasiadas de diferentes Carmens Mirandas. Cada cabeça mostra um turbante diferente. Enfeitados com canetas que assinam decretos e pacotes. Vassourinhas coloridas, cuias de chimarrão, faixas de múmias e outras excentricidades. Tudo verde e amarelo. Neste lixo de tanto luxo os ratos completam a festa. De tantos decretos, leis e pacotes eles fizeram picadinhos que jogam, para euforia geral, pelos buracos abertos no cenário. (GALERIA DO SAMBA, 2020)

Tem também OS PIVETES, representando a manipulação das crianças pelos adultos, a exploração infantil dentro do crime organizado, que matam não só pessoas, mas a própria infância, mesmo que desorientados. As baianas vieram representando o sonho da gata borralheira, que sempre quisera, pelo menos por uma noite, participar de um baile no Palácio Real. E que contaram com a ajuda dos mais ricos da sociedade para poderem reutilizar tudo que fosse encontrado em suas lixeiras para montar o verdadeiro banquete. E por fim, os mendigos tomam banho em chafarizes.



Figura 14 - Carro representando o banho nos chafarizes - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo

Numa ala na qual o próprio Joãozinho veio participando, os mendigos limpam a avenida, se preparando para o que há por vir, separada especialmente para a diretoria da escola, na qual os componentes molhavam a multidão com uma enorme mangueira, lavando-os das suas sujeiras.



Figura 15 - Ala dos Diretores - Beija-Flor de Nilópolis 1989 - Foto: Jornal O Globo

E todo o enredo é traduzido no samba que o acompanha, explicando para a sociedade o resultado da ganância, do egoísmo e da negligência dos mais pobres pela grande elite econômica do Brasil, por aqueles que deram suporte para a ditadura. O mais irônico de toda essa crítica que a Beija-Flor faz à censura, a repressão, é que a própria Agremiação, nos anos de 1970, chegara ao Grupo Especial com enredos que exaltavam militares, bem em meio ao período ditatorial. Claro que tudo isso mudou quando Joãozinho O Trinta chegou na escola e começou a reformular seus enredos. A letra do samba²⁵ traz justamente esse ideal proposto e muito bem realizado, e que se tornou uma lenda para os carnavais posteriores.

*Reluziu... É ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
É o luxo e a pobreza
No meu mundo de ilusão*

*Xepa de lá pra cá xepi
Sou na vida um mendigo
da folia eu sou rei*

*Sai do lixo a pobreza
Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair urubu come*

*Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia*

²⁵ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/beija-flor-rj/709628/>

*Que agonia... Deixem-me
Mostrar meu carnaval*

*Firme... Belo perfil!
Alegria e manifestação
Eis a Beija-flor tão linda
Derramando na avenida
Frutos de uma imaginação*

*Leba - laro - ô ô ô ô
Ebó lebará - laiá - laiá – ô*

Reluziu..

Este desfile veio justamente para causar um incômodo nos espectadores e, ao mesmo tempo, cobrar das autoridades que fizessem valer as novas leis. Coincidentemente, o enredo coube perfeitamente no momento político, em outubro de 1988 o Brasil havia redigido e publicado a Constituição Federal, criado três anos após o fim oficial da Ditadura Militar. O conjunto de leis veio com a proposta de corrigir erros do passado, promovendo a igualdade entre cidadãos. Um dos seus intuitos, por exemplo, era combater o racismo, tornando-o crime e lhe dando uma carga penal. Quase 20 anos depois, a escola Paraíso do Tuiuti traz um questionamento sobre como o governo trata a Constituição, e se segue cegamente o que ela propõe.

2.4 130 anos de liberdade, está mesmo extinta a escravidão?

Até este momento, foi apresentado enredos emblemáticos na história dos desfiles de Escolas de Samba, ambos integrantes do século XX e que foram apresentados por escolas que têm seus nomes eternizados no Grupo Especial. Todavia, iremos avançar para o ano de 2018, e apresentar uma escola que, durante 15 anos, não estava presente nos desfiles do grupo de elite do Carnaval carioca. A Paraíso do Tuiuti, fundada em 1952, atraiu a atenção do público ao levar para a Sapucaí um desfile que questionava a conjuntura política do país.

Em 2018, o país passava por momento político conturbado com um governo ilegítimo, resultado de um processo de impeachment movido, acima de tudo, por interesses corruptos. Em abril de 2016, catorze meses após a eleição da então presidenta Dilma Rousseff, por meio de uma jogada política, a jovem (re)democracia brasileira passava por um grande atentado, a abertura do processo de impedimento contra Dilma. O resultado – catastrófico, diga-se por

passagem – é conhecido mundialmente. A presidência foi tomada pelo vice-presidente Michel Temer, um dos principais atores políticos por trás de todo esse teatro.

O cenário político em 2016 foi estarrecedor, durante todo o governo interino de Temer houve manifestações da oposição política, liderado por personalidades como Aécio Neves, Janaína Paschoal e a família Bolsonaro. A direita brasileira era insuflada a disparar mensagens de ódio contra a esquerda brasileira. Era comum ver nas mídias hegemônicas passeatas nas principais avenidas das capitais brasileiras, mobilizadas por grupos midiáticos, que pediam o fim do governo Dilma, culpando-a pela piora na economia. O motivo usado para o impeachment? Uma possível pedalada fiscal, algo que era considerado “ilegal” pela Constituição, mas um dia após a abertura do processo fora votado e tornado legal pelo Congresso Federal.

A partir deste momento as piores expectativas foram se tornando realidade. Direitos foram tirados dos trabalhadores, a discussão sobre a alteração nas diretrizes da CLT, por exemplo. A reforma na previdência; uma lei para congelar os investimentos em áreas consideradas importantes pela Constituição, como saúde, educação, assistência social e segurança pública. A insatisfação da população foi crescendo diante disso. E junto um nome que, espantosamente, ia se tornando cada vez mais visado para o cargo de Presidente da República.

Ao perceber que os governantes estavam sugando a vida econômica do país, entender a instabilidade política na qual o Brasil se encontrava, a Paraíso do Tuiuti, que há dois anos tentava se colocar no pódio do campeonato das Escolas de Samba, investiu seus esforços para denunciar os crimes que aconteciam no Planalto Central. Com o enredo *Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão*, a Agremiação chegou em segundo lugar, atrás apenas da Beija-Flor, com 0,1 décimo de diferença em suas notas.

O enredo cobrava honestidade dos governantes, e mostrava de quem era, realmente, a culpa pela instabilidade política a qual o país enfrenta até hoje. Em 2018, também, enfrentaríamos uma corrida eleitoral acirrada e polarizada, que refletiu de uma maneira negativa nos brasileiros. A escola usou da ideia da escravidão, e da comemoração de 130 anos da Lei Áurea para refletir sobre a exploração do homem pobre no Brasil.

Dividido em seis Setores, o enredo discutiria de forma pedagógica estes temas. O primeiro setor, nomeado de “Meu Paraíso é Meu Bastião”, trouxe em suas Alas a representação do homem negro escravo, e a sua luta pela liberdade, e traduzido ao longo do setor em diferentes comunidades de resistência negras, como as favelas. A representação do negro neste setor

atravessa a cidade, questionando se o corpo negro havia mesmo sido libertado dos grilhões de um imaginário racista e escravagista, ou se era apenas ilusão.

No segundo setor, a escola trouxe a representação do caminho histórico da escravidão e luta pela liberdade nas sociedades civilizadas, sob o nome de “Pobre Artigo de Mercado”. Foram representados escravos da era egípcia e babilônica; guerreiros romanos e gregos; e, por fim, escravos árabes e eslavos. É importante ressaltar que nessas civilizações a escravidão de povos era feita sempre com o mesmo pensamento que orientou o processo escravagista no Brasil, a relação de poder e o sentimento de superioridade dos povos dominantes.



Figura 16- Escravos sendo punidos por chibatadas - Comissão de frente Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: Alexandre Durão



Figura 17- Escravos do Egito Antigo - Paraíso do Tuiuti 2018 – Foto: G1

Já no terceiro setor, nomeado “Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão”, foi apresentado ao público a relação de poder entre a África e a Europa, riquezas como ouro, marfim e a pele negra. Também, a riqueza africana, os guerreiros africanos e, por último, uma

discussão muito apropriada: como a ganância e o capitalismo são os grandes responsáveis pela crueldade e criminalidade da escravidão. Esta discussão tem um Carro Alegórico especial chamado de “tumbeiro”. É a representação dos navios tumbeiros, veículos náuticos que transportavam os negros sequestrados para as colônias. Eles recebiam este nome porque as condições as quais os escravos eram submetidos dentro destes navios causou a morte de milhares de negros. Eram condições precárias, sem cuidado com a saúde ou a higiene dos sequestrados, e por causa disso muitos se atiravam ao mar, preferiam a morte a viver sob um regime de tortura e crueldade.



*Figura 18- Soldados Romanos - Paraíso do Tuiuti 2018 -
Foto: G1*

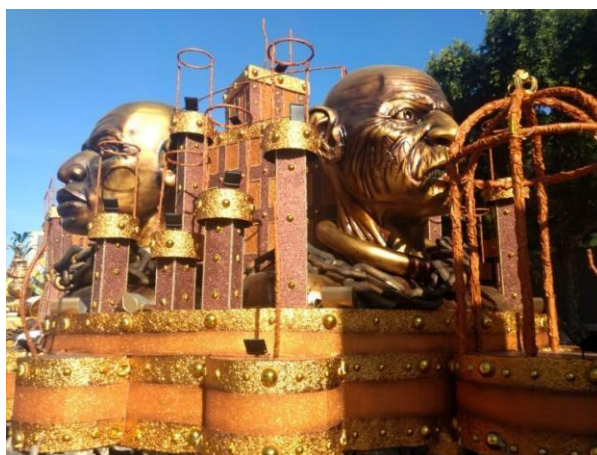


Figura 19- Carro Alegórico Tumbeiro - Paraíso do Tuiuti 2018 - Foto: SRzd

O quarto setor chega para contar a história dos cativos no Brasil colonial. É tratado por este segmento os trabalhos nas lavouras, nas minerações, nos canaviais. A discussão gira ao redor da mão de obra escrava no Brasil e na produção de riquezas para Portugal. A economia

brasileira naquela época era quase que exclusivamente movida por meio do trabalho forçado, e nenhum dos produtos adquiridos ali era entregue para os escravos. Este setor chega para mostrar como se deu a bestialização do povo negro no território brasileiro.



Figura 20- Fantasia que representa os escravos nos canaviais - Paraíso do Tuiuti 2018 – Foto: G1

“Um Rito, Uma Luta, um homem de cor” é o penúltimo setor. Nele podemos ver as reflexões acerca do processo de abolição da escravatura, indo ao encontro da construção do Povo Brasileiro e a busca por uma identidade nacional. O negro é, finalmente, inserido como cidadão na luta pela construção da imagem brasileira. Porém, como já discutimos anteriormente, não é assim que ocorre. O negro continua sendo negligenciado por aqueles que estão no poder. E, por último, o setor cinco, que trouxe a discussão da exploração do trabalhador na nos dias atuais. A ganância das elites brasileiras e as condições insalubres pelas quais o trabalhador rural e informal passa cotidianamente. Além, óbvio, da luta contra as decisões arbitrárias e desumanas do governo Temer, e os “Manifestoches”, que se tornou símbolo deste desfile.



Figura 21- O vampiro neoliberalista, representação caricata do então presidente Temer – Foto G1



Figura 22- Manifestoches - Paráíso do Tuiuti 2018 - Foto: Galeria da Paráíso do Tuiuti

O desfile foi aclamado pela opinião pública, que ficou totalmente indecisa ao dar seu palpite sobre a escola vitoriosa de 2018. A Beija-Flor de Nilópolis havia apresentado um enredo que criticava amplamente a vida política do país. Abaixo, a letra do samba-enredo²⁶ parece realçar ainda mais o desfile e suas reflexões:

*Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paráíso é meu bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela
É sentinela na libertação*

*Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé
E nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão
E um prato de feijão com arroz*

*Eu fui mandiga, cambinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente*

*Ê, Calunga, ê
Ê, Calunga
Preto Velho me contou
Preto Velho me contou*

²⁶ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/moacyr-luz/meu-deus-meu-deus-esta-extinta-a-escravidao/>

*Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor*

*Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
E assim, quando a lei foi assinada
Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu
Áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel*

*Meu Deus, meu Deus
Se eu chorar, não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social*

A letra deste samba concentra as temáticas dos dois enredos citados anteriormente, mostrando que a realidade do Brasil não teve tantas alterações como era esperada. Mas principalmente a situação da população negra, mesmo tendo uma cláusula constitucional prevendo a seguridade e reparo histórico para esta comunidade. No fim de tudo, o que foi discutido nos três enredos foi a perseguição que os negros e pobres sofrem no país.

Políticas que não funcionam, leis que não são aplicadas, tudo isso contribui para um crescimento absurdo no que chamamos de genocídio do povo negro. São mais de 500 anos de luta da população negra contra uma sociedade que, apesar de insistir que não existe racismo no Brasil, se mostra cada vez mais racista, intolerante e criminosa. E é a partir dessa perspectiva de luta e sobrevivência que esta pesquisa se propõe mais especialmente. O enredo *História Pra Ninar Gente Grande*, da Estação Primeira de Mangueira (2019) escancara esta situação na cara de um Brasil totalmente radical, extremista e discriminatório. Um país que elegeu um presidente baseados em fake news, ignorando o seu pior crime: o crime contra a honra e a vida.

Entretanto, há também uma relação entre o sagrado e o profano no carnaval, no qual a fé serve de instrumento para defender os desejos e a esperança do povo. Em que o sincretismo afrodescendente se dá na sua forma mais esperançada. São nesses desfiles que a ancestralidade se faz presente, mostrando a valorização pelos costumes e pela cultura rica que herdamos dos povos negros e que é perpetuada em forma de espetáculo.

A relação entre o sagrado e o profano é algo inerente ao carnaval, estabelecendo seus próprios limites. A simbologia religiosa, o sincretismo com a religiosidade negra, os orixás e entidades que saem dela compartilham os mesmos espaços com as divindades do catolicismo.

É na avenida que podemos ver santos e orixás contarem a história de uma personalidade, como fez a Mangueira em 2016, ao homenagear a cantora Maria Bethânia.

É por meio do espetáculo carnavalesco que os desfiles se tornam obra de arte ao se transformar em manifestação de valores no qual o público e o próprio espetáculo partilham o comum. O sensível se sobrepõe ao lógico a partir do momento que o público experimenta uma manifestação do real por meio da arte, absorvendo o discurso que emana de cada alegoria, cada componente da Escola de Samba.

A sensação que é despertada no espectador ao assistir ao desfile, somada a reação dos outros sujeitos ao seu redor a cada paradinha da Bateria, cada performance do casal de mestre-sala e porta-bandeira, da coreografia da Rainha de Bateria e das passistas, da sensação ancestral presente na Ala das Baianas, seu desejo de descobrir cada nível do enredo de uma Escola de Samba, sem se preocupar em seguir uma sequência lógica, que permite a compreensão única do que ele vê, livre das amarras das transmissões televisivas. E é no sambódromo, nesse curto tempo, que a inversão de valores transforma o pobre e o negro em reis da cidade, confronta o público. É a partir dessa inversão de valores que o enredo *História Pra Ninar Gente Grande* opera essencialmente.

Assim partimos então para uma descrição do objeto de maneira mais detalhada, inicialmente dando ênfase na estruturação do próprio desfile, analisando atentamente a narrativa que se desenvolve a partir de cada um dos Setores, cada uma das Alas e Carros Alegóricos para podermos extrair os caminhos que irão nos levar a uma discussão mais analítica do objeto em si e de suas potencialidades estéticas e discursivas. É essa análise que irá nos explicar um pouco do que foi essa catarse que *História Pra Ninar Gente Grande* causou no público.

3. A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA

Durante todo o percurso feito até aqui, podemos entender que o povo negro se viu, desde o início, tendo sua cidadania e humanidade negadas pelo Estado a partir da leitura de que eles não estavam no mesmo patamar de igualdade com a população branca. O que motivou, então, Leandro Vieira a construir um enredo tão complexo em suas diferentes camadas? A ideia de trazer o povo negro, indígena, pobre, para seu lugar de direito. Colocar em debate as versões contadas sobre a construção de um país no qual a maior parte da população é negra.

Inicialmente iremos descrever como foi construído o enredo, suas discussões, e a partir disso no direcionar para três questões citadas dentro do samba-enredo e que se faz muito pertinente, tendo em vista o que esta pesquisa tem nos sugerido. A primeira questão fala sobre o que talvez seja a força motriz de todo o planejamento desta pesquisa, a criminalização de uma juventude negra. E com o auxílio do governo e dos meios de comunicação, são desenhados de forma vil no imaginário coletivo como menos qualificados e mais propensos para o crime.

No segundo tópico falaremos sobre como o desfile interpreta de maneira lúdica a relação entre Estado, violência e mídia. Focando principalmente no assassinato de jovens negros, trazendo dados que fundamentem essa parte da pesquisa. É neste momento que acionaremos a importância da narrativa jornalística na cobertura do negricídio no Brasil.

Posteriormente, nos aprofundaremos então na relação entre violência policial e violência política. É neste momento que será discutida a convivência e concessão do Estado em relação a coercitividade das forças policiais com os corpos negros. Além do mais, também será discutida a atuação da “Bancada da Bala” e os efeitos do discurso de ódio propagados por eles na ação policial.

Por último, o quarto momento deste capítulo discorrerá sobre as personalidades citadas no enredo. E como elas se tornaram referência de representatividade para a comunidade negra com suas contribuições na construção de uma memória coletiva e identidade política dos jovens negros.

3.1 São verdes e rosas as multidões

A Estação Primeira de Mangueira até 2016 estava há 14 anos sem um campeonato. Seus enredos eram considerados fracos em comparação com as outras Escolas de Samba do Grupo Especial. O risco de rebaixamento constante criou nos mangueirenses um sentimento de

decepção, de desesperança, seria esse o fim de uma escola tão tradicional? Foi então, em 2015, que o carnavalesco Leandro Vieira foi integrado à equipe da Agremiação. Era seu primeiro desfile no Grupo Especial como carnavalesco principal de uma Escola de Samba, e com o enredo *Menina dos olhos de Oyá* (2016), em homenagem a vida da cantora Maria Bethânia, a Mangueira saiu do longo regime e abocanhou o seu tão esperado título. E com isso, graças ao carnavalesco, a comunidade se reuniu outra vez embaixo das cores da Verde e Rosa. Leandro Vieira trouxe, outra vez, a esperança para o coração dos mangueirenses.

O que este enredo tem de especial é que ele voltou às origens da Escola, que nasceu das rodas de samba que aconteciam após as rodas de Candomblé no morro da Mangueira. A Agremiação buscou em seus ancestrais as forças necessárias para retornar aos seus dias de glória. No documentário *Fevereiro* (2017), Leandro Vieira fala sobre a proposta de relembrar a comunidade como brincar o carnaval, como aproveitá-lo da melhor maneira possível, e unir a todos nessa grande brincadeira. A estética trazida por Vieira, encarada neste trabalho como uma estética do artifício que retrata o real, como define Denilson Lopes (2007), na qual a obra cria uma narrativa da experiência do contemporâneo, chega ao público com uma mensagem que vai além do caráter mercantil. Mas considera toda a trajetória do indivíduo dentro do que é contemporâneo a ele, se constituindo numa narrativa de identidade histórica, social e política. E é nessa mesma chave que trabalha a estética do enredo de 2019.

O conflito proposto por esse enredo vai além da relação de crítica com o que é apresentado. Ele traz a mensagem esperando ir ao encontro das experiências do espectador, ultrapassando a lógica e acessando o nível do sensível. A estética apresentada pela Mangueira, em *História Pra Ninar Gente Grande* se localiza dentro de um espaço e tempo determinados, nascendo do “confronto e dos embates com a materialidade”. Criando categorias das mais diversas competências a partir de dilemas, conceitos e classes. É nessa partilha do sensível, segundo Jacques Rancière (2005), que o comum e o político se encontram, se livrando das amarras do status social e se prendendo apenas às experiências que o observador coleciona ao longo de sua vida.

Segundo Rancière, existem três modelos em que essa partilha do sensível pode conceber o jeito ao qual as artes podem ser reconhecidas: as pinturas, as várias formas do teatro e “o ritmo do coro dançante”, e por meio disso, podem se inscrever no sentido de comunidade. São esses formatos que “definem a maneira como obras de performance fazem política, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2005, p.19).

Baseados nisso, podemos então observar atentamente os vários discursos que o enredo nos apresenta desde o seu início.

A Mangueira decidiu, em 2019, apresentar-se não como uma forma literal da realidade, mas como uma performance representativa e lúdica da história e as consequências que ela trouxe para os dias atuais. A forma com que o carro abre Alas trouxe toda a lógica pensada para o desfile a partir da exaltação dos sujeitos indígenas e negros para a construção de uma sociedade marcada pela colonização e o sistema escravagista. A negação dos direitos fundamentais ao povo negro, o genocídio da juventude negra, tudo isso resumido no primeiro ato do desfile, apenas valida o que Lopes (2012) define como uma estética do artifício que propõe uma representação do real por meio das artes performáticas e a experiência que estas artes trazem ao público.

É essa experiência que move ainda mais esta pesquisa, considerando também a potencialização que é dada ao enredo dos desfiles das Escolas de Samba. Uma vez que estas apresentações são televisionadas, elas adentram outros espaços, reverberam dentro da intimidade dos sujeitos. Chegam nas casas daqueles que, de alguma forma, não puderam presenciar esse momento único, mas sentiram a emoção de se ver representado. Nos interessa tanto a construção de cada elemento do desfile, quanto o discurso proveniente deles, como o conceito pensado atravessa as histórias do indivíduo e do coletivo negro.

Inicialmente, devemos entender como o desfile foi estruturado, quais são suas divisões e como ele discursa através da disposição dos elementos. De acordo com o livro *Abre-Alas* (2019), no qual a LIESA publicou os detalhes de todos os enredos desfilados naquele ano, o desfile da Mangueira fora dividido em cinco Setores. O primeiro setor, chamado “*Mais Invasão Que Descobrimto*” se propõe a questionar a versão apresentada nos livros sobre o “descobrimto” do Brasil, indagando a atitude dos portugueses ao considerarem que estas terras eram desocupadas. Neste primeiro setor a exuberância indígena é exaltada, assim como sua cultura. Ao mesmo tempo, a Mangueira afirma a existência de povos indígenas anteriores à invasão dos colonizadores, fato comprovado pelos achados arqueológicos de cerâmicas marajoaras e tapajônicas. Artefatos estes que corroboram a existência de sociedades complexas e hierárquicas na região norte do país.

Em seguida, o setor “*Heróis de Lutas Inglórias*” se propõe a eleger os heróis indígenas que foram esquecidos dos livros de história. É neste setor que a escola decide apresentar a partir de um outro ponto de vista qual foi a real situação do início da colonização, desmistificando a imagem dos índios como povos pacíficos, mas que na verdade foram resistência ao sistema escravocrata que estava sendo imposto a eles. É neste momento que a Mangueira questiona essa

exclusão, e apresenta ao espectador os grandes nomes indígenas que lutaram bravamente contra os desmandos dos portugueses. São eles: Cunhambebe, líder da resistência indígena Confederação dos Tamoios; Sepé Tiaraju, principal personagem da Guerra Guaranítica; a Confederação dos Índios Cariris; a Guerra de Independência da Bahia; e os Caboclos que lutaram no Dois de Julho. O setor também fala, mais no seu fim, sobre o genocídio indígena que ocorreu durante a invasão portuguesa, principalmente durante as bandeiras.

O terceiro setor, *“Nem do Céu, Nem das Mãos de Isabel”*, por sua vez, traz as histórias do povo negro, principalmente a história daqueles que lutaram incessantemente para conquistar a liberdade. Essas histórias foram diminuídas para exaltar a Princesa Isabel e sua decisão duvidosa²⁷ de assinar a Lei Áurea.

A história oficial do Brasil não se deu ao trabalho de contar sobre os principais personagens que tiveram importância decisiva no processo de libertação dos negros cativos. Como os líderes de rebeliões que ameaçavam o funcionamento da política escravagista, os quilombos que foram formados durante este período, as irmandades negras que se uniam para comprar as cartas de alforrias. Até mesmo os atores do cenário abolicionista, como Aqualtune, Luiza Mahin, Esperança Garcia, O Dragão do Mar de Aracati, Luís Gama, entre tantos outros nomes que foram importantes para que isso acontecesse.

Já no quarto setor, *“A História Que A História Não Conta”*, a escola decide por questionar a importância de alguns “heróis” do Brasil, ao desconstruir suas imagens. Segundo Leandro Vieira (2019):

Como se sabe, heróis são símbolos de identificação coletiva. Personalidades reconhecidas através de seus feitos, por um território, ocorrendo entre eles, uma identificação. A priori, existem dois tipos distintos de herói: os que nascem de forma espontânea, a partir do reconhecimento popular de seus feitos emblemáticos, e aqueles de menor impacto, desprovidos de tanto heroísmo, dependentes quase como regra de “um empurrãozinho” para a promoção da figura. É nesse último perfil que se encaixa a seleção de personagens históricos apresentados ao longo das Alas e na alegoria que encerra o setor. (VIEIRA, 2019, p.318)

De tal modo, a escola decide por criticar essa importância de personagens como Pedro Álvares Cabral, Pedro I, Marechal Deodoro da Fonseca, Tiradentes, Padre Anchieta, o bandeirante Borba Gato, Duque de Caxias e Floriano Peixoto.

Por fim, no último setor, nomeado *“Dos Brasis Que Se Faz Um País”*, a Mangueira encerra seu desfile exaltando toda a produção popular como a maior riqueza cultural que o Brasil pode ter e produzir. É neste momento que a escola se desprende do contorno alegórico e

²⁷ Como já foi dito anteriormente, a decisão tomada pela monarca da época se baseou no risco de sofrer sanções econômicas de outros países que já haviam abolido o regime escravocrata aos quais o Brasil era parceiro econômico.

das fantasias para dar palco para as multidões negras, indígenas e pobres. É neste setor que algumas personalidades negras e pobres, algumas periféricas, são exaltadas. É o caso de Aleijadinho, grande nome da arte barroca; Matita Perê, símbolo do folclore brasileiro; Mussum, humorista que em vida foi muito reconhecido pelo seu trabalho como integrante do grupo *Os Trapalhões*. Carolina de Jesus, escritora negra e favelada da zona norte de São Paulo; Jamelão, um dos nomes mais importantes na história da Mangueira. E, obviamente, Marielle Franco, mulher negra, favelada, vereadora lésbica, que trabalhou incansavelmente pelos direitos dos cidadãos periféricos do Rio de Janeiro, e que foi executada brutalmente pela milícia em março de 2018.

A Estação Primeira, então, decide contar neste enredo de quem são essas histórias, a quais vidas estes nomes representam, por quem eles lutaram. E aos que tiveram sua notoriedade questionada, a quais existências seus feitos têm atingido. Para entendermos como foi estruturado esse desfile, passaremos pelos Setores de maneira calma, atenta. É nas entrelinhas que estão o que Marcelo Campos vai apontar, em seu artigo *Leandro Vieira e o samba catártico nas manifestações políticas* (2020), como um “rito de cura” para as feridas sociais que afligem a sociedade brasileira. E essa cura tem início com a performance da Comissão de Frente.

Coreografada e dirigida por Priscilla Mota e Rodrigo Negri, a Comissão de Frente, nomeada “*Eu Quero Um País Que Não Tá No Retrato*”, contesta a importância da Princesa Isabel. Além de personalidades como o Bandeirante Domingos Jorge Velho, Marechal Deodoro da Fonseca, D. Pedro I, Padre José de Anchieta e Pedro Álvares Cabral na construção do Brasil, mostrando a resistência dos indígenas e negros durante todo esse processo.

Enquanto emoldurados nas paredes da história nacional são gigantes, mas na realidade, de acordo com o que é apresentado no desfile, suas contribuições não têm tamanho perto da grandeza de contribuição dos índios e negros. Assim, estes se apossam dos seus lugares por direito nas páginas da história para assim servirem de inspiração e representação para crianças negras e indígenas que estudarem sobre a construção social e política do país.

Esse primeiro elemento do desfile serve como um resumo para toda a narrativa que será criada durante o enredo. Além disso ele evoca um sentimento de ancestralidade e pertencimento histórico no desfile, ativando essa identificação por meio da experiência proporcionada pela performance artística.



Figura 23- Comissão de Frente "Eu quero um país que não tá no retrato – Mangueira 2019 - Fonte: G1

Seguindo o desfile, outro momento muito importante é a valorização e a confirmação da existência de sociedades complexas e organizadas no território brasileiro antes da chegada dos portugueses. O primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, incorporam “os donos da terra”, interpretando os primeiros e verdadeiros habitantes do Brasil. Somado a eles, o Tripé “*Exuberância indígena*” apresenta-se com índios dourados para lembrar as riquezas que essa terra possuía antes da invasão portuguesa. Para mais, as primeiras Alas vêm para valorizar os achados arqueológicos no norte do Brasil, levando a atenção do espectador para as cerâmicas tapajônicas e marajoaras, indícios fortes da organização dessas tribos antes de 1.500. E para finalizar o primeiro setor, o carro abre-Alas, intitulado “*Mais invasão do que descobrimento*”, traz para o público as evidências de que o território brasileiro é ocupado desde o início da humanidade. Estampando pinturas rupestres em sua estrutura que foram encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado no estado do Piauí.



Figura 24- 1º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Mangueira 2019 - Fonte: G1



Figura 25- Ala A cerâmica Testemunha de um Brasil Milenar – Mangueira 2019 - Fonte: G1



Figura 26- Carro Abre-Alas - Mangueira 2019 - Foto: G1

O segundo setor se inicia com a ala dos compositores representando os verdes das nossas matas, ainda intocadas pela invasão funesta dos portugueses, mas que seriam campo de batalhas entre indígenas e portugueses. Sendo assim, as Alas que a seguem são, respectivamente, a ala “CUNHAMBEBE”, “Confederação dos índios CARIRIS”, “Sepé Tiaraju”, “Salve os caboclos de julho”, “O genocídio indígena”. Estas Alas representam as principais batalhas travadas como forma de resistência ao que a Coroa Portuguesa tentava impor e às violências que os colonizadores infligiam aos índios. Estes líderes são o oposto da imagem que nos é passada na educação básica sobre os indígenas.

Mas também representa a quase aniquilação de toda uma cultura que já existia nestas terras, todo um povo que aqui já vivia, resultado, especialmente, das bandeiras realizadas para desbravar e conquistar o interior do país. E das missões jesuítas para evangelizar os povos indígenas e desnudá-los de suas crenças e rituais religiosos. Segundo a FUNAI (Fundação Nacional do Índio), estima-se que antes da colonização, mais de 3 milhões de indígenas viviam no Brasil, porém, no último censo realizado pelo IBGE em 2010, apenas 0,26% ainda permanece viva.

E o Carro Alegórico que finaliza o segundo setor aponta isso. Em vermelho sangue, o carro intitulado “*O sangue retinto por trás do herói emoldurado*” apresenta esse genocídio de uma forma mais brutal. Com índios de pele dourada escorrendo sangue, é uma réplica do Monumento às Bandeiras pichado com a palavra “assassinos”.



Figura 27- Ala Cunhambebe - Mangueira 2019 - Foto:G1



Figura 28- Carro Alegórico *O sangue retinto por trás do herói emoldurado* - Mangueira 2019 - Foto: G1

A partir do terceiro setor a Mangueira inicia a narrativa acerca da história dos negros no Brasil. A primeira ala, a ala dos compositores, traz o orgulho negro, são eles que vão exaltar e incentivar o amor à descendência africana, à raça. E, principalmente, ressaltar de onde vem toda a força e resistência do povo negro. Seguindo, a partir desse discurso, a ala do “*Negro Quilombola*”, que resalta as comunidades criadas por negros que conseguiram fugir dos engenhos e criaram essas comunidades para reviver seus costumes antes de serem traficados. Ademais, os quilombos eram também lugares para se protegerem dos colonizadores, sedes de resistência negra. Nesse setor vem, também, o terceiro Carro Alegórico, nomeado “*O trono Palmarino*”, que revive o Quilombo dos Palmares. É nele que três nomes importantes da

história da resistência negra são ressaltados, Aqualtune, Dandara e Zumbi dos Palmares, no desfile representados por Tia Suluca, Alcione e Nelson Sargento, respectivamente.

Se faz necessário, então, reconhecer a história destes nomes. Aqualtune era uma princesa do Congo, todavia, devido a uma guerra com outras tribos no qual saíram derrotados, ela e seu povo foram vendidos e traficados como escravos. Aqualtune também é conhecida por ter organizado uma fuga em massa do engenho no qual ela estava presa, e seguir para o Quilombo dos Palmares. Ela também viria, posteriormente, a ser avó de Zumbi, um outro grande guerreiro e herói da luta negra. Dandara, por sua vez, foi esposa de Zumbi, mas não era apenas uma esposa. Dandara era guerreira, uma grande líder no quilombo, lutava ao lado dos homens nas batalhas para proteger o quilombo, assim como seu marido.

Zumbi, um dos poucos heróis negros conhecidos entre os brasileiros, foi o último dos líderes do Quilombo dos Palmares. Foi um guerreiro valente que enfrentou por várias vezes o bandeirante Domingos Jorge Velho. Esses três nomes formam a Santíssima Trindade da resistência do Quilombo dos Palmares.



Figura 29- Carro Alegórico O trono Palmarino - Mangueira 2019 - Foto: G1

Após esse carro, vem a ala dos passistas que homenageia Tereza de Benguela e José Piolho, líderes do Quilombo do Piolho, que se localizava onde hoje é a fronteira do Mato Grosso com a Bolívia. José Piolho era o líder do Quilombo do Piolho, também conhecido como Quilombo de Quariterê, que abrigava no mínimo 100 pessoas, entre negros e índios. Ele foi assassinado após uma investida de bandeirantes por ordem do Estado. Após sua morte, Tereza de Benguela tomou frente da liderança do quilombo, instituindo um governo por meio de parlamento. Sabe-se que este quilombo resistiu por 20 anos contra o sistema escravocrata, até 1770, ano em que Tereza de Benguela foi capturada. Não se sabe ao certo como ela morreu, alguns teóricos defendem que ela teria sido vítima de suicídio após ser capturada, outros acreditam que ela fora assassinada e tivera sua cabeça exposta no meio do quilombo.

Após esta ala, a Rainha de Bateria, Evelyn Bastos, vem fantasiada de Esperança Garcia, considerada pela OAB a primeira advogada do Brasil. Esperança Garcia ficou conhecida após escrever uma carta para o governador do Piauí, em 1770, denunciando os abusos que sofria onde era escravizada. Para a OAB, sua carta pode ser considerada a primeira petição da história do Brasil.



Figura 30- Evelyn Bastos como Esperança Garcia - Mangureira 2019 - Foto: G1

As próximas Alas são a da Bateria, representando a “*Sapiência Negra*”, com o intuito de desvincular a imagem do povo negro aos trabalhos braçais, e relacioná-los ao mundo acadêmico, da sabedoria, do intelectual. Já o segundo casal de mestre-sala e Porta-Bandeira representam Manoel Congo e Mariana Crioula, líderes do Quilombo de St. Cararina. O grupo de musas é intitulado “*Tantos nomes para uma só luta*”. A Ala das Baianas, “*Irmandade Negra*”, retrata as escravas de ganho que produziam seus próprios artefatos e tinham parte nos lucros das vendas destes produtos. Muitas delas arrecadavam dinheiro o suficiente para comprar suas cartas de alforria, e após isso se juntavam para comprar cartas de alforrias de outros escravos.



Figura 31- Ala das Baianas Irmandade Negra - Mangureira 2019 - Foto: O Carnavalesco



Figura 32- Bateria Sapiência Negra - Mangueira 2019 - Foto: O carnavalesco

Em sequência temos a ala sobre o Levante dos Malês, com um elemento alegórico para vangloriar a figura de Luiza Mahin, mulher negra e importante guerreira durante o Levante dos Malês, na Bahia. A revolta ficou conhecida por ter sido travada, principalmente, por negros islâmicos. Luiza Mahin também foi mãe do poeta e abolicionista negro, Luís Gama, que foi vendido aos 10 anos por seu pai para quitar uma dívida do mesmo. Luiza, segundo os escritos do seu filho, era mulher pagã que recusara ser batizada segundo os costumes da tradição cristã. Luís Gama também foi homenageado na ala subsequente a que homenageara sua mãe.

Após a ala que faz tributo a Luiza Gama, o setor é finalizado com o quarto Carro Alegórico, “O Dragão do Mar de Aracati”. O jangadeiro cearense Chico da Matilde, anos antes de ser abolida a escravidão, se recusou a transportar mais negros escravizados dando fim à escravidão no Ceará antes mesmo que acontecesse em todo o território brasileiro. Ao contrário dos outros Carros Alegóricos do desfile, este se apresenta em tons de ouro e marfim. O carnavalesco, Leandro Vieira, trata de ressignificar todo o conceito de navio negreiro/tumbeiro, e assim discursa toda a cultura que veio para o Brasil juntamente com os negros, elevando-a.



Figura 33- Leci Brandão como Luiza Mahin - Mangueira 2019 - Foto: G1



Figura 34- Carro Alegórico Dragão do Mar de Aracati - Mangueira 2019 - Foto: G1

No quarto setor, com o nome de “*A História que a História não conta*”, são apresentadas mais cinco Alas que vão satirizar e questionar a importância de nomes que são considerados “heróis” pela história oficial do país. As Alas “*Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral*”, “*Versão heroica para Pedro I*”, “*Versão jocosa para Pedro I*”, “*O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça*” e “*O retrato de Tiradentes*” vem para questionar qual foi a real participação destes nomes para a construção social e política para o país. Cabral, considerado invasor; Pedro I, considerado um mentiroso, uma vez que a tela em que foi pintado o Grito da Independência não relata a real situação, e então foi pintado de maneira mais heroica. Marechal Deodoro que proclamou a república, mas se arrependeu logo em seguida. E Tiradentes, personagem da Inconfidência Mineira, ressuscitado quase um século depois da sua morte para o imaginário popular de maneira a ser identificado como herói, sendo retratado de maneira similar a Jesus Cristo.



Figura 35- Ala Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral - Mangueira 2019 - Foto: O Carnavalesco

O último Carro Alegórico do desfile, e também último elemento do quarto setor, é intitulado “*A História que a História não conta*”, neste carro que lembra uma escrivaninha há vários livros, alguns deles abertos em páginas que recontam histórias de nomes famosos da história oficial. Floriano Peixoto, Padre Anchieta, Duque de Caxias e Princesa Isabel são os

personagens que tem suas histórias recontadas, para lembrar as verdadeiras contribuições que fizeram para o Brasil. Aliás, pode ser visto que cada um desses nomes está dançando em cima de corpos negros, pobres e indígenas, consequências das ações destas personalidades.

Este carro também vem com uma forte crítica ao período da Ditadura Militar com os escritos “ditadura assassina” a frente do carro. É neste ponto, a frente do carro, que vem Hildegard Angel, como destaque e representando sua mãe, Zuzu Angel. Famosa estilista brasileira que se tornou conhecida mundialmente não só pelas suas criações, mas também pela busca incansável pelo seu filho Stuart Angel, que atuava na frente das lutas contra o processo ditatorial e foi dado como desaparecido político nessa época.



Figura 36- Hildegard Angel representando sua mãe, Zuzu Angel - Mangueira 2019 - Foto: Jornal do Brasil

No último setor, que recebeu o nome de “*Dos Brasis que se faz um País*”, a escola se propõe, então, em homenagear os homens e mulheres negras que fizeram história e se tornaram heróis populares. Assim, na primeira ala do quinto setor temos uma homenagem ao artista barroco Aleijadinho, o qual foi embranquecido no processo de reconhecê-lo pelo talento que tinha.

Em seguida, uma ala especial voltada para um dos principais personagens do nosso folclore, o Matita Perê, também conhecido como Saci Pererê. Fruto da cultura indígena de tribos do sul do país, o Matita Perê acabou sendo conhecido no resto do Brasil e teve sua aparência adaptada para os traços mais negroides. A penúltima ala conta com uma aclamação ao povo nordestino, que concentra a maior parte da população negra do país e possui uma vasta e rica cultura. O Nordeste, também, é o berço de grandes nomes do meio artístico, como Caetano e Maria Bethânia, Alcione, Belchior, entre tantos outros.

E puxando a última ala, denominada “*São verde e rosa as multidões*”, estão a cantora Rosemary e Mônica Benício, viúva da vereadora Marielle Franco. É nesta ala que as multidões são exaltadas, que os povos pobres, negros e indígenas se tornam heróis da própria história.

Nomes de personalidades como Mussum, Marielle, Jamelão e Carolina de Jesus têm seus rostos estampados em grandes bandeiras verde e rosa que tremulam sobre essa ala. E fechando o desfile, um grito estético: a bandeira do Brasil em verde e rosa, e no lugar de “ordem e progresso”, se encontram as palavras “índios, negros e pobres”.



Figura 37- Rosemary e Mônica Benício - Mangueira 2019 - Foto: O carnavalesco



Figura 38- Bandeira verde e rosa de encerramento - Mangueira 2019 - Foto: O Carnavalesco

O desfile contou com 3.500 integrantes, 24 Alas, 5 alegorias, um elemento alegórico, dois Tripés e muita coragem para enfrentar um padrão de história que é contado. Uma decisão corajosa, impulsionado pela força e o dever de dar a sua comunidade aquilo que mais lhe é cara, o reconhecimento da sua própria história. E a letra do samba-enredo diz isso, ela reconhece quem foram os grandes nomes da construção social do Brasil, e entende a importância de aprendermos sobre eles.

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

*Mangueira, tira a poeira dos porões
 Ô, abre alas pros teus heróis de barracões*

*Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões
São verde e rosa, as multidões*

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

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

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

*Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês*

Assim, após essa descrição volumosa e detalhada se torna necessário uma reflexão de três categorias de análise que se destacaram a partir da descrição. A primeira discorre sobre os problemas que envolvem a relação entre a violência do Estado e as vidas negras, que chama atenção a partir da afirmação do enredo de que essa associação é algo recorrente no histórico brasileiro. Para isso, lançaremos mão de autores como Luis Felipe Miguel (2015) e Ana Paula Torres (2007) que discutem esse elo entre violência e política, para embasar a discussão proposta por Jurandir Araujo (2016) sobre o descaso da mídia com estas situações de violência.

A segunda categoria de análise se dará no campo das políticas públicas de segurança, partindo de um olhar mais atento para o Quarto Setor do desfile, que analisa as ações de um racismo mais institucional. A partir desse ponto será debatido a ação de grupos políticos da extrema direita que defendem uma criminalização do corpo negro dentro do espaço social. Assim pensaremos os impactos dos discursos de ódio dentro dos dias atuais e de como a

construção de um imaginário social estereotipou o indivíduo negro como marginal e o colocou sob suspeitas infundadas.

E por fim, na última categoria, focaremos então na representatividade negra dentro do desfile. Uma proposta feita pela própria Mangueira para vangloriar as contribuições negras para a construção da sociedade brasileira. Para mais, como essas colaborações serviram para influenciar uma nova geração de jovens negros a resistir mesmo sob as condições adversas que são impostas para eles. Além de interpretar como a Escola de Samba traz o retrato de Marielle Franco dentro do enredo para falar sobre pertencimento e representatividade.

E é a partir desse sentimento de pertencimento, ou da falta de representatividade no processo de formação das várias identidades brasileiras que este trabalho se propõe a discutir. É entender como que toda essa história que não está nos livros, todos estes padrões se repetem dentro da sociedade na qual vivemos. É entender, por meio do texto, quais são as dores que, como Marcelo Campos diz, precisam ser curadas.

3.2 A história dos subjugados

O desfile traz de forma enfática uma discussão sobre as relações de violência entre Estado e negritude de uma maneira lúdica, usando do entretenimento para isso. E como o mesmo, de forma consensual, guia os olhos da sociedade para uma criminalização dos corpos negros. Tal constatação, vinculada ao descaso da mídia sobre os vários homicídios de jovens negros e periféricos no Brasil, levanta o questionamento sobre quais os motivos que legitimam uma violência tão truculenta em torno da comunidade negra, qual o sentido de liberdade e as decisões políticas por trás dessas atitudes.

De início, vamos utilizar da definição de David Easton, em que ele capta três processos diferentes da política. A primeira diz respeito a 1) como a política é relativa às escolhas para a sociedade. A segunda mostra que 2) é relativa às escolhas consideradas impositivas, ou seja, que estejam vinculadas para aqueles que não contestam. E por fim, que 3) a política estabelece os valores para a sociedade e, também, encontra um jeito de distribuir tais valores.

Mas se deixarmos de lado o resto da teoria de Easton em favor de sua definição, ela envolve os conflitos sobre quem ou o que é impositivo e também sobre quais devem ser considerados os valores centrais da sociedade. (COOK, 2011, p. 204)

E a partir destes conflitos entramos no que Luis Felipe Miguel (2015) diz sobre como a violência é a sua expressão final, assim como também é o resultado da disputa de interesses. A partir disto, devemos entender que vivemos sob um período de violência e caça aos grupos que ocupam uma posição social subalterna e que não estão aos olhos das elites políticas. Mas como se dá essa violência? Como ela se relaciona com a política? E como o jornalismo atua na imposição destes valores?

A interpretação da Manguiera sobre como essas ações se instauram na sociedade podem ser encontradas no terceiro e quarto setor do desfile, ao retratar as várias resistências negras durante o regime escravagista e o período ditatorial. O agir político se enquadra por discursos que muitas vezes legitimam os agentes e os conflitos. Contudo, não o destaca dos muitos modos da atividade humana - quando tomamos a política como uma atividade inerente ao ser humano. Devemos compreender que a violência e a política estão tão unidas quanto podem, e ambas, independentemente de serem verbal (discurso político) ou não verbal (violência), caminham juntas através dos momentos históricos. A violência, mesmo que sem emitir nenhum discurso verbalizado, ainda assim discursa. É, também, um ato político, desde que seja entendida no contexto em que ocorre. Mas isso é o que Miguel discorre como violência aberta. Já a violência sistêmica, ou estrutural, é negligenciada, não é tida como um desvio de conduta em relação às formas aceitáveis da ação política, e é sobre ela que vamos falar.

Luís Felipe aborda o fato de que o mercado, em conjunção com o Estado, tem em seu funcionamento a responsabilidade nos resultados desta forma de violência. Explicando como é usada a força para manter a ordem dentro de um espaço que é supressivo aos menos favorecidos

O funcionamento combinado das estruturas do mercado e do Estado leva muitas pessoas a privações que anulam a possibilidade de exercício da autonomia individual, que as impedem de perseguir ou mesmo de formular suas próprias concepções de bem, que por vezes as condenam à desnutrição, à doença e à morte. Tais privações estão na base de muitas das manifestações de violência aberta, na medida em que promovem a frustração e mesmo o desespero daqueles que a sofrem. Levam também, como reação a tais ações, à violência aberta legitimada, das forças repressivas que têm a obrigação de manter a ordem excludente. (MIGUEL, 2015, p. 32)

Considerando este fator, podemos ver que o sistema sempre se coloca à parte dos que não estão na elite política, dos que não tem onde buscar auxílio e, principalmente, não tem sua liberdade para tomar suas decisões. A ação truculenta das autoridades designadas para manter a ordem, legitimadas pelo poder político, faz com que se desenvolva um movimento de desilusão com os processos políticos, como é bem defendido por Ana Paula Torres:

Ocorre que a perplexidade diante das catástrofes do século XX, bem como a constatação de que a destruição total, a eliminação da Humanidade e de toda vida orgânica da face da Terra é uma possibilidade real, fez não só com que se questionasse o que representa uma decisão “política” em uma guerra de extermínio, mas principalmente reforçou uma já tradicional aversão pela política, o anseio por uma ilusória extinção da mesma. Dessa forma, pode-se dizer, seguindo o desenvolvimento dos argumentos de Arendt, que o fato da “política” ter levado à desumanização completa dos indivíduos nos campos de concentração e de ter como resultado possível a extinção do fenômeno humano está por detrás dos preconceitos contra a mesma nas sociedades atuais [...]. (TORRES, 2007, p.236).

Vemos, então, numa sociedade subjugada pelos mais abastados de privilégios um certo receio por autoridades que policiam e cerceiam suas vidas. Colocando-os numa situação de perigo constante que cria a sensação de caça às bruxas moderna. Principalmente quando essa mesma sociedade não recebe a visibilidade, por meio da imprensa, que necessita para expor as violências que são infringidas sobre ela com o pretexto de manter a ordem. E é essa seletividade de versão a ser contada, essa escolha de atores para suas matérias que envia suas produções.

E essa escolha de quem deve ou não ter destaque dentro de uma determinada narrativa é algo que o próprio desfile da Mangueira busca retratar. O critério racial existe desde o início da construção de uma história brasileira. É ele que define quais vidas merecem ser contadas e quais merecem ser apagadas da memória popular. E a Escola de Samba deixa isso explícito no seu samba-enredo ao cantar: “*Brasil, meu dengo/ A Mangueira chegou/ Com versos que o livro apagou*”. Ao cantar esses versos, a Agremiação não apenas evidencia um apagamento histórico, mas também um apagamento midiático, que acontece diariamente e pode ser encontrado nos versos seguintes: “*Tem sangue retinto pisado/Atrás do herói emoldurado/Mulheres, tamoiros, mulatos/Eu quero um país que não está no retrato*”. O último verso faz alusão ao quadro “O Brasil que eu quero”, do Jornal Nacional²⁸

Isso nos leva a refletir sobre os valores de produção e os valores políticos de produtos jornalísticos, pensando sua narrativa, sua visão do que importa. Assim como a violência e as instituições, a crise e a contemporaneidade da república e a positividade da violência:

É perceptível que a mídia brasileira dispensa tratamento diferenciado aos diferentes grupos socioeconômicos, étnico-raciais e culturais que compõe a sociedade brasileira. Os grupos afortunados (diferentemente dos grupos menos favorecidos que historicamente têm sido perversamente discriminados e oprimidos) têm nos meios de comunicação espaço de destaque na reprodução de suas ideologias e apoio a manutenção de poder e de privilégios que os acompanham desde a formação da nação brasileira. (ARAUJO, 2016, p.473)

Entendendo que sua não objetividade traz riscos ao entendimento do fato como ele realmente é, e, principalmente, escondendo ou não cobrindo fatos que mostram a truculência

²⁸ Quadro de 2018, no qual o telejornal incentivou o público a enviar vídeos descrevendo o Brasil que queria para futuro.

das forças ordenadas pelo governo para conter a violência. E isso, vinculado ao fato de um sistema de segurança falho e que estereotipa o jovem negro, nos leva a pensar a reação à essa perseguição policial e ao descaso da imprensa. E a representação desse cotidiano em produções como os desfiles das Escolas de Samba.

Sabemos que os negros são pré-concebidos de maneira jocosa nos processos midiáticos, isso não é novidade e, inclusive, é algo muito sintomático. Jurandir Araujo (2016), em seu trabalho sobre “*Violência, Racismo e Mídia: a juventude negra em situação de risco*”, levanta o debate sobre como a mídia sustenta um discurso que naturaliza os negros em um campo violento e que, por meio dela, essa naturalização é banalizada:

Naturalização e aceitação essa que, na minha opinião, tem na mídia espaço de destaque na banalização da violência, e por parte de policiais militares condutas inaceitáveis. A qual tem se mostrado acrítica quando a violência acomete os indivíduos dos grupos mais favorecidos e altamente crítica quando envolve os sujeitos dos grupos menos favorecidos, às vezes os colocando na condição de réus, culpados, antes mesmo de uma averiguação condizente com os fatos. (ARAUJO, 2016, p.470)

A partir dessa informação, pensamos agora as reflexões feitas por Marx sobre como a violência é inata à subjugação de classes. Ou seja, a violência de quem oprime, assim como a reação a ela, entrelaça essa relação social entre as classes. A luta pela abolição escravocrata – que só ocorreu em 1888 e que teve como um importante agente nesse cenário, o poeta Luís Gama – resultou em muitas mortes e sangue negro derramado. Se continuarmos, após a Lei Áurea, iremos nos deparar com a Revolta da Vacina, em 1904, em que mais uma vez os que detinham o poder se acharam no direito de sobrepor suas vontades às dos negros. Novamente, a classe menos favorecida se revoltou contra quem os tentava violar.

Estes exemplos são usados para elucidar tal pensamento marxista, explicando como se dá a relação entre a ação violenta por parte dos dominadores e a reação dos dominados. E que essa relação é política, por se tratar de decisões que podem afetar a vida de um grupo social em um todo. Além de que, essa reação aos dominadores abre um caminho para uma reestruturação e reorganização das relações sociais.

E essa resistência é uma marca das sociedades colonizadas. O fato é que, ao submeter os negros à escravidão em épocas de colonização, o homem branco acabou por incitar uma ideia de revolução que foi crescente. Nos EUA o movimento abolicionista fora tão sangrento, ou até mais, que o brasileiro, uma vez que desencadeou uma guerra civil que até hoje é lembrada em filmes e documentários. E isso reflete na sociedade.

Em sua coluna para o jornal O Globo, Adriana Carrancas debate a violência policial e a reação da juventude negra, fazendo um comparativo com a ação policial no Brasil:

Que a polícia usa força excessiva, está claro. Que essa força é empregada desproporcionalmente em jovens negros, também. Ocorre que o comportamento da polícia nos EUA (ou no Brasil) e do atirador é apenas um retrato da sociedade. Não é causa, é consequência. (CARRANCAS, 2016, Jornal O Globo)

Tendo em vista estes acontecimentos e estes episódios de revolta com o extermínio da população jovem negra, temos produções da indústria fonográfica que trazem essa discussão à tona. Dito isso, vamos às análises e aos exemplos.

Em 2016, às vésperas de se apresentar no intervalo da final do campeonato de futebol americano, o Super Bowl, a cantora Beyoncé lançou o videoclipe de sua música “Formation”, o qual denuncia a violência policial nos Estados Unidos contra os jovens negros. Foi uma cartada de mestre, dado que a final do campeonato é acompanhada por maior parte do país e do mundo. Ela se beneficiou disso para dar atenção aos seus propósitos, e usufruiu de um mercado determinado para transmitir uma mensagem. Nas palavras de Ulrike Meinhof:

Protesto é quando eu digo que não gosto disso. Resistência é quando eu coloco um fim naquilo de que eu não gosto. Protesto é quando eu digo que me recuso a continuar com isso. Resistência é quando garanto que todo mundo também pare com isso (MEINHOF [1968] 2008a, p. 239)

Em 2018, num contexto brasileiro, a cantora IZA denuncia, em seu videoclipe “Dona de Mim”, o racismo institucional e velado que está entranhado na sociedade brasileira. Ela expõe as dificuldades de três mulheres negras e periféricas para criar seus filhos, educá-los com qualidade em meio à guerra do tráfico e os julgamentos injustos que os negros, parte majoritária da população carcerária no Brasil, são submetidos.

Os dados nos mostram que essa relação de poder social que acontece de forma sutil dentro da comunidade brasileira, revelando os traços racistas que se desenvolvem desde a colonização. Segundo dados do informativo de Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil (2019), do IBGE, em 2018 apenas 29,9% dos cargos gerenciais no Brasil eram ocupados por pretos ou pardos. Cerca de 32,9% das pessoas negras ou pardas estavam identificadas como abaixo da linha da pobreza neste mesmo ano, quase o dobro da porcentagem de pessoas brancas na mesma situação, que era de 15,4%. Enquanto o número de pessoas brancas analfabetas era de 3,9%, os dados sobre pretos e pardos quase triplicava, chegando a 9,1%.

Em 2017, a taxa de homicídio entre jovens de 15 a 29 anos era de 34 brancos para cada 100 mil jovens, enquanto entre os jovens negros era de 98,5 para cada 100 mil jovens. Por fim, de acordo com o Atlas da Violência publicado em 2020, 75,5% das vítimas de homicídio no país em 2018 eram negros, um número de, aproximadamente, 38 a cada 100 mil habitantes, enquanto a taxa de não-negros foram de aproximadamente 14 a cada 100 mil habitantes. Ou seja, a cada pessoa não-negra morta, 3 negros eram assassinados. Os números se tornam ainda

mais alarmantes quando recortados pelo parâmetro de gênero, no qual 68% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras. Também de acordo com o documento, a taxa de homicídio negro subiu 11,5% em dez anos.

Esses números, somados a pouca representatividade de negros na política, que no ano eleitoral de 2018 era 24,4% entre os deputados federais, são sintomas de uma sociedade que, apesar de não se dizer racista, corrobora com um discurso silencioso que assassina Marielles todos os dias, que lutam pelos direitos do povo negro no meio político. Que matam de forma covarde vários Igor Mendes²⁹ pelo Brasil, apenas pela cor da pele e um julgamento injusto do seu caráter pelo mesmo motivo.

Todos estes dados são consequência, principalmente, do crescimento de uma direita extremista que impôs uma cultura de ódio no país a partir do seu discurso. E isso se relaciona diretamente com o golpe de 2016 sofrido por Dilma, que resultou em ondas de opressão policial e abuso de poder que se apresenta de forma discriminatória, com um filtro racial para atacar, primeiramente, os negros.

Assim, estes exemplos se relacionam diretamente com o que a Mangueira apresentou na Sapucaí ao utilizar da arte e dos dados como ferramenta para denunciar os anos de preterimento da história da negritude. O desfile ainda pode ser interpretado através da chave da representação do real. A estética do artifício, conceito de Denilson Lopes (2012), propõe representação traduzida do cotidiano por meio das artes performáticas para narrar uma situação da sociedade de forma mais palatável.

3.3 O Congresso Nacional pintado com sangue retinto.

Como foi citado anteriormente, a discussão sobre a violência institucionalizada contra a população negra situa-se na chave das relações de poder entre os grupos políticos conservadores e as minorias sociais do país. Dentre elas um grupo intitulado “Bancada da Bala” se faz protagonista na defesa da violência como forma de repressão eficaz no âmbito da Segurança Pública. Usada como instrumento de controle político, a violência policial é algo que sempre esteve presente dentro dos processos políticos na sociedade. E que pode ser encontrado em qualquer momento histórico em que o autoritarismo se fez presente, como nos

²⁹ Igor Mendes era um jovem negro periférico de Ouro Preto – MG. O jovem estava a caminho do show do grupo Racionais MC's quando foi executado por um policial militar durante uma blitz em 15 de setembro de 2017.

sistemas coloniais, nos regimes ditatoriais, etc. Tais ações deixam sequelas graves nas sociedades, mesmo após o fim de sistemas políticos como esses.

Segundo Gabriela Costa Carvalho (2017), mesmo após o fim do período ditatorial brasileiro e a transição para o Estado Democrático, a população estava gravemente infectada pela crença em uma solução de conflitos a partir da violência. “Marcada pela assimetria entre direitos políticos e sociais e pela impossibilidade de assegurar a paz social e valores cidadãos que a defendam” (CARVALHO, 2017, p.15), causando um crescimento dos números de tortura policial, assassinatos e genocídio étnico. Porém, essa resolução violenta de conflitos tem início anterior ao período ditatorial. Datada no regime escravocrata, no qual a tortura e o medo eram impostos como foram de exercer o poder sobre a comunidade escravizada, a autora diz que:

A abolição seria incapaz de enterrar todo o imaginário no qual a população escravizada foi envolta através dos anos. Em grande parte, esse imaginário foi construído por uma criminologia racista pautada pela patologização de caracteres raciais. Tal empreendimento realizado por autores como Raimundo Nina Rodrigues (1933) foi responsável por popularizar uma epistemologia positivista na qual os corpos negros estariam suscetíveis a práticas criminosas, mais do que isso, destinados a elas. (CARVALHO, 2017, p.19)

É a partir disso, juntamente com a política eugenista que ganhou força no início do século XX, que se instaura uma perseguição ao corpo negro que era enxergado como indivíduos que não se adequavam a uma “estrutura do mercado de trabalho capitalista” (CARVALHO, 2017, p.19). Nesse momento, este “modelo” suprime a necessidade de leis que evidenciem o bem estar social, privilegiando “somente o cidadão que corresponde a essas expectativas definidas pelo funil do projeto de modernidade”, o famoso “cidadão de bem”.

Além disso, é importante entendermos que entre 1830 e 1840 o país se deparou com revoltas populares como Farrapos, Sabinada e Malês, criando um sentimento nas elites em que o negro era o verdadeiro inimigo da pátria. E fundamentados neste pensamento surge as primeiras ideias de uma força policial coercitiva que iria, então, vigiar os negros livres. Classificando-os como escória social, a exemplo dos senhores de escravos e seus métodos, respaldados pelo Estado:

O Brasil sequer chegou a experienciar as relações com as 22 polícias clássicas do Estado de bem estar social, pelo contrário, saiu diretamente do autoritarismo, que já carregava uma enorme bagagem de discriminações contra a população pobre e negra e passou a perpetuar modelos antidemocráticos e marcados por uma forte seletividade penal contra essa mesma população historicamente vigiada e aniquilada. (CARVALHO, 2017, p.22)

Logo, pode-se concluir que o mito da democracia racial veio apenas para encobrir o fato de que o sistema é racista, utilizando-se do fato de que todos possuem a mesma herança

ancestral possibilitada pela miscigenação. Esse pensamento esconde e diminui toda a luta da população negra no Brasil, visando “minar as possibilidades de diálogo acerca da existente estrutura de privilégios pautada na desigualdade racial”. Durante o processo de abolição, não foi garantida uma integralização do negro à sociedade, e nessa mesma época o crime de vadiagem se tornou a marca do corpo negro, na qual sua cultura era marginalizada. Angela Davis (2009) vem para elucidar, em seu livro *Democracia da Abolição*, que os direitos do povo negro foram negados no momento em que foram lhe dados. A abolição brasileira “significou a retirada da classificação de “escravo” para a de “criminoso de Estado” (CARVALHO, 2017, p.22).

Discorrido isso, podemos encontrar similaridades entre o processo punitivo existente no regime escravocrata com os processos de repressão atuais. Os olhos do Estado recaem sobre o corpo negro como se os monitorassem de forma a captar qualquer passo em falso que derem. São essas as sequelas deixadas no corpo social do Brasil, que incitam o pensamento de dominação e criminalização do corpo negro dentro dos processos políticos do país. E são a partir deles que o estereótipo do corpo negro, transformando-o num agente da violência, age nas produções de políticas de segurança pública, que vão contra a vida da comunidade negra no convívio social. A “Bancada da Bala” tem seu início a partir deste ponto.

Com o crescente avanço da criminalidade no Brasil a partir da década de 1970, cresceu também a necessidade de dar uma resposta efetiva a partir do Legislativo para essa situação. Conseqüentemente, a datar de 1990, há uma expressiva participação de integrantes das forças policiais nas eleições governamentais. Segundo Fábria Berlatto e Adriano Codato (2014), aproximadamente mais 950 policiais e militares se candidataram ao Congresso Nacional entre 1998 e 2014. O que resulta numa maior disseminação de um discurso conservador e de ódio, além do aumento da repressão policial. É necessário recordarmos que em 2014 surgiram pautas que discutiam o papel da segurança pública, uma vez que estas foram questionadas nas ondas de protestos popularmente conhecidas como “Jornadas de Junho”, em 2013. Estas pautas abordavam, principalmente, a truculência das forças policiais do Estado na repressão e tentativa de contenção destas manifestações, que se tornaram violentas e foram noticiadas em larga escala nos meios de comunicação.

Isto posto, podemos analisar com mais objetividade o que a Mangureira propõe ao retratar a ação policial durante o regime ditatorial. A partir da representação de Zuzu Angel como figura de destaque em um carro alegórico que contém os escritos “DITADURA ASSASSINA” a escola pretende mostrar como as forças de repressão do Estado foram utilizadas como arma contra a oposição ao governo.

Segundo Marco Antonio Faganello (2017), a Bancada da Bala pode ser distinguida em duas vertentes: uma ala extremista e outra moderada:

A primeira age ativamente na defesa intransigente da ação policial, tendo pouco ou nenhum cuidado com o estabelecimento de parâmetros de legalidade; defendem abertamente ações policiais arbitrárias, abraçando a defesa da máxima “bandido bom, é bandido morto”; suas páginas nas redes sociais concentram diversas postagens com conteúdos sobre supostos confrontos com civis – chamando-os, geralmente, de “vagabundo”¹¹ – e a exposição de casos de policiais mortos, ou de crimes em geral, seguidas por discursos revanchistas. Outros ex-policiais adotam discursos mais brandos, chamando a atenção para a questão da legalidade das ações da polícia, ou pedindo a investigação em casos de uso excessivo da força. Estes passam a impressão de um relativo entendimento sobre o caráter orgânico do problema da violência; entretanto, empunham bandeiras securitizadoras como solução para a segurança pública, tais como a redução da maioria penal, a revogação do Estatuto do Desarmamento, o aumento de penas, entre outros. (FAGANELLO, 2017, p.148)

Apesar de serem distinguidas entre extremismo e moderação, ambas trabalham sob um discurso de violência permitida pelo Estado na qual o “cidadão de bem” precisa proteger a si mesmo e ao seu patrimônio. E esse debate se tornou ainda mais fomentado a partir dos discursos de ódio presente na campanha eleitoral de Jair Bolsonaro em 2018.

De acordo com Deysi Cioccarri e Simonetta Persichetti (2018), “Bolsonaro utiliza o discurso do medo para respaldar-se num país em que há a construção de um imaginário no qual o delinquente é sempre um “outro” distante do “cidadão de bem”. E que obstrui o bom andamento da sociedade” (CIOCCARI; PERSICHETTI; 2018, p. 206). Ainda de acordo com as autoras, o político ainda se beneficia de sua proteção parlamentar para propagar um discurso que, se não dito, ficaria apenas no campo das ideias. Porém, a partir do momento em que é proferido para o campo fático se torna uma afirmação das ideologias de seus seguidores, positivando suas ações. O discurso de ódio age a partir de dois elementos fundamentais: o preconceito e a exposição dessas ideias. A partir do momento que ele é manifestado concede permissão para que o outro (receptor do discurso) pratique aquilo que ouve caso compartilhe do mesmo ideal. Bolsonaro faz uso da mídia para isso, em que o sensacionalismo e o alcance se farão peças importantes na engenharia desta prática. E assim, ao defender a ação policial por meio da sua fala do medo e do ódio, da política de armamento e a defesa da família e do “cidadão de bem”, ele valida a ação policial.

Essa atuação policial ainda se apresenta, pelo menos, de outras quatro formas diferentes, de acordo com Paulo Mesquita Neto (1999). A primeira diz a partir do ponto de vista jurídico: a legalidade ou ilegalidade do uso da força policial. O uso da força de forma ilegal é considerado em casos no qual não existe um dever legal para isso, como uma briga entre vizinhos ou situações correlatas. Para mais, há também os casos de uso da força para extorsão ou tortura. O

segundo diz respeito não só a legalidade, mas também ao uso legítimo ou não da força: situações em que o uso excessivo da força, mesmo que em dever legal, coloque em risco a segurança pública. Uma troca de tiros em local público que vá colocar em risco a vida de várias pessoas que nada tem a ver com a situação, como é o caso da menina Agatha, morta em setembro de 2019, no Complexo do Alemão, no colo da mãe enquanto voltava de um passeio e quando foi atingida por um tiro disparado pelo policial militar Rodrigo José de Matos Soares durante uma troca de tiros.

A terceira concepção se detém na violência policial que pode ser categorizada como jornalística: esta é difundida pelos meios de comunicação, principalmente em telejornais. São eles os casos chocantes e brutalizados que são noticiados em reportagens e notícias, uma vez que fogem do comportamento considerados normais pela opinião pública, independentemente do quão legal ou legítima seja aquela ação. A última seria a concepção de uma violência policial denominada como profissional, sendo a mais flexível e abrangente de todas, na qual o uso da força é altamente desproporcional e foge dos padrões considerados necessários por um especialista altamente treinado para determinada situação na qual ela é empregada. Segundo Mesquita Neto, os cientistas sociais possuem três explicações para o problema:

a) explicação estrutural: enfatiza as “causas” da violência policial, geralmente de natureza social, econômica, cultural, psicológica e/ou política. Este tipo de explicação dirige a atenção para características da sociedade — por exemplo, desigualdades sociais e particularmente econômicas, e políticas, culturas, personalidades e atitudes autoritárias —, cuja presença está positivamente associada à presença da violência policial; b) explicação funcional: enfatiza as “funções” da violência policial, geralmente do ponto de vista da preservação, mas possivelmente do ponto de vista da mudança de estruturas sociais, econômicas, culturais, psicológicas e/ou políticas. Este tipo de explicação dirige a atenção para problemas e crises em determinados sistemas — por exemplo, sistema social e/ou político, ou mais especificamente sistema de segurança pública —, em relação aos quais a violência policial seria um sintoma e uma resposta; e c) em cujo contexto a violência seria utilizada por organizações ou agentes policiais como um instrumento para a resolução de conflitos ou como forma de expressão destes conflitos. Dentro deste tipo de explicação cabem as explicações segundo as quais a violência policial é praticada em benefício dos próprios policiais tanto quanto as explicações segundo as quais a violência policial é praticada em benefício de um determinado grupo ou classe social ou mesmo de uma determinada sociedade ou Estado. (MESQUITA NETO, 1999, p. 136)

Por fim conseguimos, então, compreender como se empreende a força policial neste contexto e como ela se coloca de uma forma violenta, discriminatória e corrupta. Ao partir do pressuposto de que o corpo negro compõe o imaginário de marginalidade na sociedade, a força policial se desvia do propósito utópico, do mundo ideal, e parte para a atuação de vigilância do corpo negro, utilizando de sua força para impor o medo sobre determinada parcela da sociedade. E tudo isso é apenas o resultado de um processo histórico que teve início durante a era colonial

brasileira e que perpetua até hoje, algo que é denunciado no último carro alegórico do desfile “História que a história não conta”.

Mas, é apesar destas adversidades que surgem nomes que irão se tornar pontos de referência e resistência dentro da periferia. É dali que surgem artistas, políticos e personalidades que vão utilizar da música, da literatura, do discurso, para manifestar uma luta que reforça o caráter de luta de uma comunidade que há muito vem sendo marginalizada dentro da sociedade brasileira. Nomes como Jamelão, Carolina de Jesus, Cartola e Marielle, que foram exaltados pela Mangueira para representar o verso que dá nome a próxima categoria de análise.

3.4 Na luta é que a gente se encontra

E em meio à vigilância policial, a comunidade negra ainda consegue resistir. É do meio das multidões de negros que se localizam as favelas, de onde nascem escolas de samba, sambas-enredo, que saíram nomes que foram exaltados na última ala do desfile. São nesses morros, nessas favelas, que a resistência se faz presente, como no início do Brasil, momento em que os negros traficados se uniram em prol de uma causa em comum: sobreviver contra torturas e cativeiro e prosperar mesmo estando contra as possibilidades. E isso é feito até hoje.

Num cenário no qual o corpo negro é constantemente alvejado, nomes como de Carolina de Jesus, Jamelão, Cartola e Marielle Franco se fazem importante combustível para engajar o movimento de resistência para jovens negros, para manter acesa a memória e a ancestralidade do povo preto. De acordo com Giane Vargas Escobar (2010), a identidade só pode ser preservada pelo tempo e pela memória. É necessário manter a memória e os monumentos para ressignificar e integrar o sentido original dentro do contexto atual. A memória gera tensões, disputas e debates que provocam a reflexão a fim de evoluir o pensamento. Ela é individual e coletiva, e é necessária para manter a identidade do grupo. Como já foi dito anteriormente, a identidade coletiva é constituída pela identidade individual, a singularidade de cada integrante da comunidade, e cada uma dessas individualidades carrega consigo uma memória, que somadas constroem uma memória coletiva que mantém viva o sentido de ser e dita as relações interpessoais dentro e fora desta comunidade.

E essa construção da memória, que resulta numa resistência forte e coesa encontra sua força motriz na trajetória política de jovens negros do século atual, sem esquecer os que vieram antes e forjaram o caminho.

Inicialmente devemos entender que a resistência da juventude negra atualmente se dá fundamentalmente por meio da musicalidade. Não é incomum encontrarmos cantoras como

Karol Conká, Mc Carol, Tássia Reis, Mc Soffia, entre tantos outros, todas elas seguindo na esteira de Elza Soares para com a construção dessa memória coletiva. Esse foi o modo que essa geração encontrou para denunciar os abusos sofridos e ainda assim sobreviver: a arte. Ainda um outro fator deve ser considerado neste cenário, a representatividade da mulher negra nesse processo de carregar a memória, construí-la e divulgá-la.

No artigo *Da Tensão ao Sublime: Potencialidades Estéticas da Canção “Mulher do Fim do Mundo” de Elza Soares* (2019), Cláudio Rodrigues Coração e Francielle de Souza apontam a importância de Elza Soares como a artista que abriu espaço para outras cantoras negras no cenário musical brasileiro. O álbum *Mulher do Fim do Mundo* (2015), segundo os autores, vem como uma guinada na carreira musical da cantora, consolidando-a como um dos nomes mais importantes na música popular brasileira. Elza traz consigo 60 anos de construção e resistência de memória coletiva de toda uma comunidade, fazendo o trabalho que antes era feito pelas tias dos terreiros.

Coração e Souza (2019) ainda se atentam a contribuição de Elza para a inserção da performatividade do corpo negro dentro do cenário musical. Em análise podemos identificar os resultados desse corpo, que no início reforçava a sexualização da negritude, nas produções atuais de cantoras como MC Carol e Karol Conká, que discursam sobre a sexualidade da mulher negra. E é justamente esse espaço conquistado por Elza que traz à tona as questões relativas à inserção subjetiva do corpo negro no meio social, apesar das suas implicações socioeconômicas e das barreiras culturais impostas a ele.

E é nesse contexto estético que o racismo se fundamenta no Brasil, segundo os autores. É a partir da padronização da beleza que se define quem é bom ou ruim, quem é belo ou não. “É notável que nessa nova dinâmica a autoestima tem um forte impacto político, o que confronta as próprias características do racismo brasileiro” (CORAÇÃO; SOUZA, 2019, p.102). Ou seja, ao performar o corpo mulato no início de sua carreira, mesmo que reforçando um estereótipo, Elza aciona a representatividade do corpo negro no espaço social. E assim, isso nos leva a Alcione, Dona Ivone Lara, e tantas outras mulheres negras que construíram durante anos essa identidade de comunidade. O que nos move em direção a primeira personalidade retratada no enredo mangueirense: Carolina Maria de Jesus.

Carolina de Jesus foi uma escritora negra que em 1960 se tornou celebridade ao lançar seu livro *Quarto de Despejo*. O livro retrata o dia a dia de uma catadora de lixo da periferia de São Paulo, mãe de três filhos, no qual denuncia a realidade “sociopolítica de uma cultura hegemônica que exclui” (GELEDÉS, 2013). Ao incorporar a escritora no enredo, a Mangueira se propõe a interpretá-la como heroína.

Ao trazer este nome, a agremiação apresenta a dificuldade da mulher negra, pobre, privada do acesso à educação, mas que prospera e não deixa seu sonho desvanecer. E foi com esse sonho como âncora que em 1955 Carolina de Jesus começa seu diário – que seria publicado como livro cinco anos depois – retratando pela escrita contestadora e única não só os eu cotidiano, mas também descreve um cenário político de êxodo rural.

Seus textos são a marca de um tempo de transição de um Brasil agrário – “nos anos 50 a população rural atingia 64% (em relação a 36% da urbana)” – para um país em que predominaria a concentração urbana – “nos 60 baixou para 55% (contra 45%) e nos 70 para 44% (contra 56%)” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 221). Carolina e sua obra são o reflexo da miséria e da exclusão social. (FORTUNA, 2014, p.100)

Carolina de Jesus se firmou como uma importante voz nas denúncias contra o descaso político para com a negritude e também contra a miséria e a fome. Era um corpo resistente na sociedade. Por ser catadora de lixo, a escritora era um corpo invisível para a comunidade, ignorada e alocada na escória social, em primeiro por ser negro, em segundo por ser pobre e favelada. Mas era justamente nesse meio que ela se destacava, uma mulher que não comparava aos demais ao seu redor, que orgulhava-se de ser solteira e não depender economicamente de ninguém, principalmente de homens, e que não fora destruída pelas mazelas do racismo que impõe até os dias atuais ao negro condições subalternas de sobrevivência. Enquanto Carolina de Jesus é destacada e glorificada no meio literário, outro nome é entoado no samba-enredo da Estação Primeira, Jamelão.

Nascido em maio de 1913, Jamelão vem de uma família humilde do bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. O engraxate na infância se tornou conhecido pela sua voz ainda jovem no meio dos jornaleiros do estado carioca. Jamelão foi introduzido na Mangueira por Lauro Santos, o gradim, ainda aos 15 anos, se tornando aprendiz de cavaquinho e tamborim e participando das rodas de samba após os desfiles. Um dos grandes nomes da agremiação, em 1949 foi promovido a puxador da escola, com muita influência de Cyro Monteiro.

Antes disso, porém, seu talento natural para o canto já ganhara visibilidade, em 1945, quando se tornou conhecido pelo programa Calouros em Desfile, da então Rádio Tupi RJ. Sua carreira trilhou atividades paralelas: enquanto dava voz à comunidade do Morro da Mangueira, por pura paixão, **Jamelão** ganhava o mundo com suas gravações pela Continental, primeiro, e depois pela Odeon, pela Companhia Brasileira de Discos e pela Philips. Com os prêmios regionais que acumulou, conseguiu projeção internacional, e nos anos 70 chegou a se apresentar no castelo de Coberville, na França, na festa de Assis Chateaubriand e do estilista francês Jacques Fath. (BAZAN, 2016)

Importante para a história da Mangueira, o intérprete se consolidou na história do carnaval e da música brasileira com uma das carreiras mais bem sucedidas no cenário. De tal modo, podemos perceber como a juventude de Jamelão foi importante para se firmar e levar a

frente sua herança ancestral, inspirando gerações de mangueirenses e servindo de referência para futuros intérpretes da escola. Assim como outro grande nome da música brasileira: Cartola.

Fundador da Estação Primeira de Mangueira, Cartola recebeu esse apelido ainda na infância, quando trabalhava de pedreiro, por usar um chapéu côco para proteger seus cabelos da poeira das obras. Aos 17 anos expulso de casa pelo pai, após o falecimento da mãe e várias brigas entre ambos, ele conheceu sua primeira esposa Deolinda, uma vizinha que lhe acolhera após sair de casa. O primeiro desfile da agremiação teve como samba-enredo uma composição

de Cartola. É então aos 18 anos que Cartola começa a compor em demasia, devido ao crescimento do Rádio Brasil:

O samba ainda sofria discriminação quando representado por negros, tidos como malandros, vagabundos e desocupados. As mesmas canções nas vozes de cantores brancos e conhecidos do público eram tidas como boas e principalmente comercialmente aceitas. A curiosidade da época é que os sambas eram vendidos a figuras famosas, os 'sambistas brancos', pois o gênero conseguiu alguma projeção inicial apenas em vozes que não vinham do morro ou tinham a pele clara, sem saber que as composições em esmagadora quantidade vinham exatamente dos sensíveis e 'letrados' moradores dos morros, em sua maioria negros. (NAESCUTA, 2017)

Foi no restaurante ZICARTOLA, que era também um lugar de samba e que revelou artistas como Paulinho da Viola e também era um ponto da resistência negra, que ele comporia seu sucesso *O Sol Nascerá*. Então, aos 65 anos Cartola grava seu primeiro LP que o levaria rapidamente ao sucesso. Pouco tempo depois ele gravaria seu segundo disco e que lhe tornaria nacionalmente conhecido, e que continham músicas que foram imortalizadas nas vozes de Beth Carvalho, Chico Buarque, Cazuzza e tantos outros. Cartola é sinônimo de perseverança da negritude, da irreverência do sambista, de resistência. E assim, no meio de três nomes que se consolidaram por seus projetos, suas lutas no meio artístico, um nome se torna gigante no enredo, que caracterizou o desfile *História Pra Ninar Gente Grande* como o seu desfile: Marielle Franco.

Até este ponto foi feito um breve histórico sobre Carolina Maria de Jesus, Jamelão e Cartola. Breve, porém necessário. Esse percurso serviu, não apenas para mobilizar o percurso da análise proposta, mas também para fundamentar a escolha da Mangueira em posicionar esses quatro nomes de maneira a evidenciar a importância do reconhecimento ancestral para as lutas atuais. Tratados como heróis da resistência negra, pintados como os verdadeiros heróis do Brasil, que saíram do anonimato da pobreza, descaso e desigualdade, para adentrar o hall de personalidades que construíram e ainda constroem a nossa identidade. E dentre eles está Marielle, mulher negra, periférica, assassinada em março de 2018 de forma brutal e política. Por que Marielle incomodou em vida e ainda o faz, mesmo após seu falecimento?

A vereadora ficou conhecida no Rio de Janeiro por seu empenho em defender os direitos humanos, a população das favelas cariocas, lutar contra as ações das milícias nas periferias da cidade, incentivada pela sua própria experiência vivendo no Complexo da Maré. Marielle se atreveu a ocupar o espaço dedicado à Casa Grande. E essa atitude incomoda.

O assassinato de Marielle é o reflexo do crescimento da ação criminosa dos discursos de ódio e da repressão contra a população negra, que se faz cada vez mais atuante na luta antirracista em prol da vida do sujeito periférico, que tem seu corpo alvejado diariamente pelas políticas de segurança pública, que os veem como a parte marginal desde os primórdios do Brasil. Sua morte é a prova da tentativa do sistema em calar as minorias sociais que lutam pela igualdade dos direitos, contra os discursos de ódio propagados por políticos da Bancada da Bala e da Bíblia.

Coração e Souza (2019) relacionam Marielle com a canção título Mulher do Fim do Mundo

A canção de Elza Soares, “Mulher do fim do mundo”, parece dialogar com a revalorização dos sentidos presente no desfile da Mangueira, e mais marcadamente na síntese delineada em “Marielle Vive”, pois narra/descreve um empoderamento particularmente fincado nos propósitos rítmicos e poéticos da escola de samba. Mas, mais do que isso, trata-se de uma reflexão sobre a emancipação da mulher artista negra, ao se deparar com um dado discernimento do horror da realidade externa, em que a subjetividade do eu lírico tem contas a tratar. Esse desconcerto de uma representação cultural hegemônica, na canção de Elza, se faz presente no desfile da Mangueira, a partir da síntese estampada no sorriso e na carne de Marielle Franco. (CORAÇÃO, SOUZA, 2019, p.106)

E isso é retratado pela Mangueira desde o Carro Abre-Alas, ao colocar Cacá Nascimento, uma menina negra de 11 anos, como peça de destaque em busca da representatividade nas páginas dos livros de história brasileira. Ao posicioná-la na abertura do desfile, a Escola de Samba assume a narrativa que pretende trazer ao deixar subentendido a importância para os jovens negros em se verem representados na construção do país. Ao mesmo tempo, a Agremiação assume implicitamente o descaso com a educação destes mesmos jovens, os riscos que essa falta de representação trouxe para a vida deles. O assassinato de Marielle também se transcreve em todo o desfile ao trazer as lutas do povo negro pela liberdade e a igualdade de direitos. Pelo fim do negricídio e por uma ação mais firme contra o racismo estrutural e institucional imperantes no Brasil.

Marielle representa esse embate entre o asfalto e o morro, a casa grande e a senzala, que há anos se circunscreve na brasileira, manchando as páginas de sua história com o sangue retinto. Entregando na mão da força policial a responsabilidade de expurgar a sociedade do que eles consideram nocivo para o andamento de um Brasil racista, que ignora a vida de João

Pedros, Agathas, Igor Mendes, e tantos outros que se tornaram dados estatísticos para comprovar quem segue morrendo e por qual motivo. E é por isso que Marielle ainda incomoda, por que sua morte é o símbolo desta luta que é travada desde 1500. É por isso que Marielle vive.

ME DEIXEM CANTAR ATÉ O FIM...

A escolha pelo tema desta pesquisa não foi algo aleatório, não foi algo que me chamou a atenção e eu quis debater mais sobre, não foi por ego. Foi pessoal. Até 2016 eu não me considerava uma pessoa negra, o mito das três raças se apresentava para mim de um jeito muito prático enquanto eu negava minhas raízes, ignorava tudo aquilo do qual eu era constituído e apenas aceitava a minha herança indígena, vinda do lado paterno de minha mãe.

Até 2016, eu ignorava totalmente a negritude que visivelmente existia em mim, não só pela minha aparência, mas pelo modo como fui criado, pelas partes da cultura negra a qual fiz parte ativamente, como o congado, as simpatias com ervas e banhos. Eu ignorava aquele incômodo que existia dentro de mim como se algo tivesse faltando, uma peça não se encaixasse dentro desse território que é a identidade e o autorreconhecimento.

Mas tudo isso mudou quando conheci uma mulher negra que me abriu os olhos e me fez enxergar minha outra ancestralidade, minha outra potência histórica. Ao me reconhecer como negro, reconheci também todas as estruturas que durante muitos anos tentaram me colocar fora do jogo acadêmico, me levar para o campo das estatísticas, para objeto de estudo. Porém, me tornei mais adepto às discussões sobre raça, comecei a buscar dentro e fora da minha bolha os resultados mais de quinhentos anos de racismo. No início da minha vida acadêmica eu queria pesquisar sobre sexualidade e performatividade de gênero, não me importava minha cor. Mas isso mudou.

Ao abraçar a minha cor, minha identidade, eu descobri que havia muito mais negritude em mim do que jamais havia percebido, e no início desse processo tive contato com uma professora que me ajudou a entender esses meus dois lados: raça e sexualidade. Não desejo parecer proselitista, basta saber que sua presença na minha jornada se fez mais importante do que talvez ela imagine.

E foi a partir da disciplina de Comunicação e Diversidade, ministrada de maneira a abraçar questões como gênero, sexualidade e feminismo dentro a partir da ótica étnico-racial que pude entender melhor o meu papel enquanto futuro acadêmico. Foi a partir dessa disciplina que raça se tornou a questão principal pelo qual iria orbitar meu trabalho final para a faculdade. Seria ali, bebendo dessa fonte inesgotável que é a ancestralidade que eu iria buscar sobre as origens da comunidade negra brasileira, suas lutas e suas dores. Eu precisava me entender e me localizar dentro desse meio. Eu já havia me atentado à minha identidade coletiva, mas como eu poderia contribuir com a minha singularidade? E foi aí que a Mangueira me presenteou na

madrugada do dia 04 de março de 2019 com um enredo que me levaria a questionar o que é representatividade e como ela se apresenta para a juventude.

História Pra Ninar Gente Grande é um grande livro de história. É um livro que reescreve com sentimentos e com pesar o apagamento de nomes, de pessoas, de vidas, dentro da construção da memória brasileira. O desfile traz em seu cerne a dor que até hoje avassala a saúde mental da sociedade negra, explicando quais são os fatores que nos levaram a isso. Escolher analisar esse desfile é um movimento de acolhimento da minha parte, da minha herança, da minha ancestralidade. É a aceitação do meu corpo negro dentro de uma sociedade que me recrimina por isso, que recrimina os meus.

Durante o processo de pesquisa e análise desse objeto uma pergunta sempre se fez presente: “o que essa pesquisa busca analisar?”. E no caminho que percorri nessa construção essa pergunta ficou sem resposta, o desfile foi direcionando os caminhos, mostrando os trajetos a serem seguidas e as discussões a serem debatidas. A pergunta incomodava, assim como o desfile me incomodou ao entrar no sambódromo. Assim como o assassinato de Marielle me doeu, assim como a execução de Igor Mendes me tirou o rumo. Mas ainda assim não entendia resposta. E eis que chego ao fim e a resposta me vem na força de uma onda forte enviada por Iemanjá: a criminalização do corpo negro e sua resistência *apesar* disso. É a isso que a pesquisa se propôs. A refletir e compreender a minha vida, a minha luta também.

Se pararmos para olhar a fundo toda a discussão feita até aqui, podemos perceber as estruturas que se constituíram para impedir o corpo negro de ocupar espaços, de respirar, de viver uma vida digna. Mas mesmo assim houve prosperidade, mesmo estando sob a marca da bestialização, movimentamos toda uma sociedade baseada no imperialismo e colonialismo para seu crescimento, a despeito de toda a morte, toda a perseguição, a despeito do apagamento que nos foi feito.

Desde o primeiro capítulo, da primeira palavra escrita, podemos ver que a música, algo que para muitos é só uma distração, é ferramenta de sobrevivência de uma cultura que se fez possível em terras hostis e que mantiveram acesas as chamas da esperança de dias melhores. A arte lava a alma, empodera, dá forças e foi justamente esse o caminho encontrado para lutar contra essa escravidão que se escreve até hoje.

É a ancestralidade que trabalha nessa chave, é ela que se faz viva através da memória das artes mais sagradas e que desenha as estratégias de luta e resistência em tempos atuais, revestida de samba, rap ou funk, músicas que surgiram de locais marginalizados, feitas por corpos marginalizados e que tratam sobre a vida deste povo.

O samba, mais especificamente, vem para denunciar essas atrocidades e lembrar esse valor, lembrar essa qualidade da arte negra. Não é por acaso que no carnaval o samba se fez rei e as situações se invertem, o negro passa a comandar a avenida, e ali, naquele momento, nada pode lhe atingir, nada pode destruir sua alma, seu eu. E não é porque a sociedade permite, mas porque o negro conquistou esse espaço de folia, dominou e mostrou que ele é o verdadeiro detentor de uma arte secular. O samba é nada mais que um desabafo, melancólico, doído, que traduz a realidade de quem o canta para notas e melodias, versos e estrofes. É sentimento que se traduz nas pontas dos pés, fazendo o corpo personificar por meio dos movimentos esse rio que deságua no cotidiano.

Então, ao ser classificado e produzido como parte da identidade nacional, o samba perde um pouco dessa sua essência, se transforma em produto, mercadoria. Não que isso seja negativo, na verdade não é de todo ruim, mas ao chegar nas rádios em 1930, o samba se tornou popular pelas vozes brancas, e mais uma vez a negritude tem mais um pouco de si sendo roubada. Cartola, gênio do samba e fundador da Mangueira, por anos viu suas composições ganharem forma na voz de intérpretes brancos, e mesmo com o reconhecimento que obteve, ainda sim se afastou do seu talento por um tempo.

Ou seja, transformar esse ritmo em identidade nacional apenas o desconectou de sua origem, principalmente numa época em que o Brasil passava por políticas de embranquecimento e eugeniação. E é por isso que os desfiles de carnaval começaram a se tornar cada vez mais políticos, e acredito que *História Pra Ninar Gente Grande* seja só o produto de uma somatória de desfiles que se tornaram grandiosos por denunciarem esse roubo permanente da cultura negra no país e a violência contra o nosso povo.

O descaso da elite política do Brasil ao longo de quinhentos anos retratado em desfiles como o da Salgueiro, em 1960, em homenagem ao Quilombo dos Palmares; da Beija-Flor de Nilópolis, *Ratos e Urubus*, em 1989, que retrata a incoerência em pintar um Rio de Janeiro belo em contraste com o número de famílias em situação de miséria; e até mesmo o enredo da Tuiuti, *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*, em 2018, que denuncia a corrupção e as novas formas de violência contra a comunidade pobre do país; servem de combustível para mover o carro da luta em prol das vidas negras.

O que a Mangueira faz é reunir os atores que foram cruciais para essa exclusão da negritude da sociedade, é gritar ao som do verso “Brasil, meu nego deixa eu te contar, a história que a história não conta”. É apresentar a verdadeira realidade de lutas dentro de uma constituição que na prática não funciona, de uma justiça que só enxerga através do filtro racial.

E que se deixa influenciar pela conta bancária daqueles que mais tiveram oportunidades dentro desse sistema falho e intransigente com qualquer pessoa que não se encaixe.

Mas apesar de toda essa construção embasada nas relações brancas de poder, realizar esta pesquisa me trouxe um prazer imenso de poder me aprofundar em cada detalhe desse que é um projeto para a negritude. Em todos os anos em que acompanhei os desfiles do Rio de Janeiro, talvez esse tenha sido o ano em que realmente encontrei uma escola que não só apontava para a reestruturação de uma história parcial e pouco realista, mas principalmente que reescrevia o conceito de representatividade. *História Pra Ninar Gente Grande* é feito para o povo negro e indígena do Brasil, é um texto de amor, uma declaração de admiração por aqueles que lutaram pelos seus e pelos seus ideais, e um incentivo para os jovens negros que lutam pelo direito de viverem suas próprias vidas. Uma carta visual, um teatro a céu aberto, que escancara os principais heróis da luta negra no país, servindo como combustível para inflamar a resistência desses jovens.

O desfile da Mangueira traz, numa linha cronológica, as ações dos vários governos e contra essa parcela da população, e a reação destes contra as atrocidades que eram cometidas, desde a invasão tida como descobrimento até os dias atuais que resultam na continuação do genocídio da população negra. Mas, principalmente, na resistência desse povo.

O prazer de poder pesquisar sobre isso se traduz numa única imagem do desfile: o carro abre-alas, quando uma menina negra se vê representada nos quadros e se sente pertencente àquela história. Contudo, nesta pesquisa é impossível esgotar as discussões sobre o enredo da Verde e Rosa devido à sua complexidade estética. Olhar para esse desfile é uma verdadeira obra em palimpsesto, no qual a cada camada que se olha há algo mais profundo e mais substancial a ser analisado.

Neste trabalho entramos numa das primeiras camadas do desfile, uma pequena parcela das várias que compõem a complexidade artística, estética e comunicacional que a Mangueira nos oferece: a negritude através dos tempos. Porém, as discussões sobre a importância de cada nome citado, dos indígenas e suas relações com o cenário político atual ainda me incomodam e me servem como incentivo na busca pela melhor compreensão, não a total, do que é ser um homem gay afro-ameríndio no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Rita; GONÇALVES DA SILVA, Vagner. **Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia**, Salvador, v. 1, n. 34, p.189-235, jun. 2006. Anual.

ARRAES, Jarid. **Aqaltune: princesa no Congo, mas escrava no Brasil**. 2016. Disponível em: https://www.geledes.org.br/aqaltune-princesa-no-congo-mas-escrava-no-brasil/?gclid=EAIaIQobChMIz834jMqr6wIVh4SRCh350AkJEAAAYASAAEgJnI_D_BwE. Acesso em: 18 jul. 2020.

ARRAES, Jarid. **E Dandara dos Palmares, você sabe quem foi?** 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-dandara-dos-palmares-voce-sabe-quem-foi/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

BAZAN, Renato. **A HISTÓRIA DO CANTOR JAMELÃO**. 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-historia-do-cantor-jamelao/>. Acesso em: 01 nov. 2020.

BARBON, Julia. **Policia Militar é denunciado pela morte da menina Agatha no Rio**. 2019. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/policia-militar-e-denunciado-pela-morte-da-menina-agatha-no-rio.shtml#:~:text=O%20Minist%C3%A9rio%20P%C3%ABlico%20do%20Rio,Alem%C3%A3o%20\(zona%20norte%20carioca](https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/policia-militar-e-denunciado-pela-morte-da-menina-agatha-no-rio.shtml#:~:text=O%20Minist%C3%A9rio%20P%C3%ABlico%20do%20Rio,Alem%C3%A3o%20(zona%20norte%20carioca). Acesso em: 25 out. 2020.

BERLATTO, F ; CODATO, A . **Candidatos policiais na política nacional: uma análise dos aspirantes a deputado federal**. Newsletter. Observatório de Elites Políticas e Sociais do Brasil, v. 1, p. 1-16, 2014.

BRAGA, JL. **Circuitos versus campos sociais**. In: **MATTOS, MA., JANOTTI JUNIOR, J., and JACKS, N., orgs. Mediação & midiaticização** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 29-52. ISBN 978-85-232-1205-6. Available from SciELO Books.

BRASIL. Marcos Moura. Departamento Penitenciário Nacional (Org.). **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Atualização - junho 2017**. 2017. Disponível em: <<http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-sinteticos/infopen-jun-2017-rev-12072019-0721.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2019

CAMPOS, Marcelo. **Leandro Vieira e o samba catártico nas manifestações políticas**. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 89-94, jan. 2020.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. O candomblé. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Guerreiras de Natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008. Cap. 5. p. 97-116.

CARVALHO, Gabriela Costa. **Violência se resolve na (bancada da) bala: Percepções sobre a Frente Parlamentar de Segurança Pública**. 2017. 89 f. TCC (Graduação) - Curso de

Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: https://www.bdm.unb.br/bitstream/10483/18590/1/2017_GabrielaCostaCarvalho.pdf. Acesso em: 28 out. 2020.

CORAÇÃO, Claudio Rodrigues; SOUZA, Francielle. **DA TENSÃO AO SUBLIME: Potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”**, de Elza Soares. *Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 94-113, jan/jun 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157563>. Acesso em: 01 nov. 2020.

DAHORA, Izak. **A arte total brasileira: A teatralidade do "Maior Show da Terra"**. Rio de Janeiro: Cândido, 2019. 192 p.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: O sistema totêmico na Austrália**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1912. 499 p. Tradução de: Paulo Neves.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes sociais negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. 2010. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/10961/ESCOBAR%2c%20GIANE%20VARGAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 31 out. 2020.

EVARISTO, Maria L. Igino. **O útero pulsante no candomblé: a construção da “afroreligiosidade” brasileira**. *Sacrilegens: Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião - UFJF, Juiz de Fora*, v. 9, n. 1, p.35-55, jun. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2012/04/9-1-4.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2019.

FERNANDES, Cintia Sanmartin; TROTTA, Felipe Costa; HERSCHMANN, Micael M.. **Não pode tocar aqui?!**: Territorialidades sônico-musicais cariocas produzindo tensões e aproximações envolvendo diferentes segmentos sociais. **E-compós**, Brasília, p.1-15, setembro 2015. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1132/828>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

FERREIRA, Emerson Porto. **"Sou da negritude, o fruto e a raiz": Os sambas afro brasileiros da Nenê de Vila Matilde como recurso didática à Lei 10.639/03**. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21404>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. **CAROLINA MARIA DE JESUS: REPRESENTAÇÃO E RESISTÊNCIA**. *Uniabeu, Belford Roxo*, v. 07, n. 15, p. 97-113, jan. 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268396604.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2020.

FUNAI. **Quem são?** Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>. Acesso em: 18 jul. 2020.

GELEDÉS. **Luíza Mahin**. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/luiza-mahin/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

GUERRA, Guilherme Roberto. **O papel do Estado na marginalização da população negra**. 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-set-20/opinio-papel-estado-marginalizacao-populacao-negra>. Acesso em: 31 out. 2020.

GUMIERI, Sinara. **Mulher, negra e escravizada: Esperança Garcia, a primeira advogada do Piauí**. 2017. Disponível em: https://www.geledes.org.br/mulher-negra-e-escravizada-esperanca-garcia-primeira-advogada-do-piaui/?gclid=EAIaIQobChMI_rDu0dCr6wIVloWRCh0NjQfnEAAAYASAAEgLS6fD_BwE. Acesso em: 18 jul. 2020.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. 302 p.

HIDALGO, Luisa da Silva. **MARIELLE VIVE: POLÍTICA, VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NAS REDES SOCIAIS E RESISTÊNCIA**. Memento, Três Corações, v. 11, n. 1, p. 1-16, jun. 2020. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/6049/pdf_157. Acesso em: 01 nov. 2020.

INSTITUIÇÃO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA (Brasil). Fórum Brasileiro de Segurança Pública. **Atlas da Violência 2020**. Brasil: [s. n.], 2020.

IPAHB. **A SAGA DE MANOEL CONGO**. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-saga-de-manoel-congo/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

LIESA. **Abre-Alas**: segunda-feira. Rio de Janeiro: Liesa, 2019. 446 p.

LIRA NETO. **Uma história do SAMBA**: As origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 342 p.

LOPES, Denilson In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. **Novos Realismos**. BeloHorizonte, Editora UFMG, 2012, p. 147-162.

LOPES, Eduardo. **Como a Lei de Terras perpetuou a opressão dos negros**. In: Center for a Stateless Society. [S. l.], 20 nov. 2014. Disponível em: <https://c4ss.org/content/33668>. Acesso em: 24 out. 2019.

MANGUEIRA - **Grupo Especial (RJ)** - Íntegra do desfile de 04/03/2019. Rio de Janeiro: Globoplay, 2019. P&B. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7386631/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

MESQUITA NETO, Paulo. **Violência policial no Brasil**: abordagens teóricas e práticas de controle. In: CIDADANIA, justiça e violência/ Organizadores Dulce Pandolfi...[et al]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. p.130-148

MIGUEL, Luís Felipe. **Violência e política**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.30, n.88, junho 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n88/0102-6909-rbcsoc-30-88-0029.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

NAESCUTA. **Cartola - O Gênio da Estação Primeira de Mangueira**. 2017. Disponível em: <https://medium.com/neworder/cartola-o-genio-da-estacao-primeira-de-mangueira-f6cb97c7a5a5>. Acesso em: 31 out. 2020.

PAULA BIANCHI (Rio de Janeiro). Uol. **9 em cada 10 mortos pela polícia no Rio são negros ou pardos**. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/07/26/rj-9-em-cada-10-mortos-pela-policia-no-rio-sao-negros-ou-pardos.htm>. Acesso em: 21 nov. 2019.

RAMOS, Jorge Renato. **Apoteótico: os maiores carnavais de todos os tempos: 1960**. Rio de Janeiro: Publicação Independente, 2019. 177 p. Disponível em: <https://ler.amazon.com.br/?asin=B07QFYJM54>. Acesso em: 29 maio 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

SAMBA, Galeria do. **Ratos e Urubus...: larguem minha fantasia**. Larguem Minha Fantasia. 2020. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>. Acesso em: 29 maio 2020.

SÁ, Simone Pereira de; CUNHA, Simone Evangelista. **Controvérsias do funk no Youtube: o caso do Passinho do Volante**. **Eco-pós**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p.1-14, mar. 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1401/pdf_41. Acesso em: 20 nov. 2019.

SILVA, Carlos Eduardo. **Estação Primeira de Mangueira: tradição, identidade e simultaneidade**. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 55-70, jul. 2016.

SILVA, Francisco Ernande Arcanjo. **SE TEM ESCRAVIDÃO, HÁ RESISTÊNCIA: uma análise do trabalho escravo e luta negra a partir de uma apresentação carnavalesca**. In: SEMINÁRIO CETROS: CRISE E MUNDO DO TRABALHO DO TRABALHO NO BRASIL, DESAFIOS PARA A CLASSE TRABALHADORA, 6., 2018, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: Uece, 2018. v. 1, p. 1-11. Disponível em: http://www.uece.br/eventos/seminariocetros/anais/trabalhos_completos/425-51375-18072018-174519.pdf. Acesso em: 29 maio 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 175 p.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. 359 p.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 111 p.

SOUZA, Jessé (Org.). **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 238 p.

VIANNA, Hermano. 1995. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 196 p.

UFRB. **Tereza de Benguela: a escrava que virou rainha e liderou um quilombo de negros e índios.** Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/220-tereza-de-benguela-a-escrava-que-virou-rainha-e-liderou-um-quilombo-de-negros-e-indios#:~:text=do%20menu%20principal-,Tereza%20de%20Benguela%3A%20a%20escrava%20que%20virou%20rainha%20e%20liderou,quilombo%20de%20negros%20e%20%C3%ADndios&text=Esse%20quilombo%20foi%20o%20maior,%C3%A0%20escravid%C3%A3o%20por%20duas%20d%C3%A9cadas..>
Acesso em: 18 jul. 2020.