



EXTRAPRENSA

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

USP

CELACC/ECA/USP
v. 14 n. 1. (2020)
e-ISSN: 2236-3467

**Carnaval: cultura e a educação das
relações étnico-raciais – imagem do
íbero-ásio-afro-ameríndio**

[EQUIPE EDITORIAL]**Diretor**

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Editor Responsável

Prof. Dr. Silas Nogueira

Editores Científicos

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira

Prof. Dr. Celso Luiz Prudente

Editor Executivo

Luís Antonio Matos

Prof. Dr. Celso Luiz Prudente

Capa e Projeto Gráfico

Jaqueline Restrepo Díez

Diagramação

Patricia Okamoto - Tikinet

Revisão de Textos

Lucas Giron e Matheus Farah - Tikinet

Luna D'Alama - bolsista CELACC

Ilustrações

Leni Vasconcellos

Conselho Deliberativo

Prof. Dr. Luiz Cláudio Bittencourt (UNESP)

Prof. Dr. José Luiz Proença (USP)

Prof.ª Dr.ª Kátia Maria Kodama (UNESP)

Prof. Dr. Luciano Victor Barros Maluly (USP)

Prof.ª Dr.ª Luiza Cristina Lusvarghi (UNINOVE)

Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira (USP)

Conselho Científico

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (USP)

Prof. Dr. Alfonso Gumucio Dagron (UNESCO) Bolívia

Prof.ª Dr.ª Andreia Terzariol Couto (UNIP)

Prof. Dr. Celso Luiz Prudente (UFMT)

Prof.ª Dr.ª Maria Ângela Pavan (UFRN)

Prof.ª Dr.ª Tatiana Gutiérrez Alarcón (UNIMINUTO), Bogotá, Colômbia.

Prof. Dr. Angel Mestres Vila (Universitat de Barcelona) Espanha

Prof. Dr. Enio Moraes Jr (ESPM)

Prof.ª Dr.ª Fabiana Lopes Cunha (UNESP)

Prof. Dr. Jordi Tresserras (Universitat de Barcelona) Espanha

Prof. Dr. Luis Pablo Martínez (Universitat de València) Espanha

Prof.ª Dr.ª Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT)

Prof.ª Dr.ª Marta Regina Maia (UFOP)

Prof. Dr. Paul Heritage (University of London) Reino Unido

Prof. Dr. Valdemar Filho Siqueira (UFERSA)

Prof. Dr. Wilton Garcia (FATEC/UNISO)

**CELACC**
**Centro de Estudos
Latino-Americanos
sobre Cultura
e Comunicação**
**Centro de Estudos
Latino-Americanos sobre Cultura
e Comunicação (Celacc)**

 Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
 Prédio 09, Sala 08 - Cidade Universitária
 Butantã - São Paulo - SP
 CEP. 05508-010
 Tel/Fax: (11) 3091-4327
 E-mail: celacc@usp.br
**EXTRAPRENSA**

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Ano XIV - n. 1 (jul. - dez. 2020)
 Extraprensa: cultura e comunicação na América
 Latina / Centro de Estudos Latino-Americanos
 sobre Cultura e Comunicação da Escola de
 Comunicações e Artes da Universidade de São
 Paulo - v. 14, n. 1. (jul./dez. 2020) - São Paulo:
 CELACC-ECA-USP, 2020.

 Carnaval: cultura e a educação das relações étnico-
 raciais - imagem do ibero-ásio- afro-ameríndio.
 Semestral
 ISSN 1519-6895
 e-ISSN 2236-3467

 1. Comunicação - América Latina 2. Cultura -
 América Latina I. Universidade de São Paulo.
 Escola de Comunicações e Artes. Centro de
 Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e
 Comunicação.

 CDD 22.ed. - 302.2098
 Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado
 CRB-8/6194
AGUIA
**AGÊNCIA USP DE GESTÃO DA INFORMAÇÃO ACADÊMICA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

6

Apresentação: Carnaval: cultura e a educação das relações étnico-raciais – imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio

Dennis de Oliveira

Antropologia

8

Dimensões lúdico-sagradas e resistências das congadas em Lambari (MG)

Aline Guerra da Costa, Cláudia Maria Ribeiro, Fábio Pinto Gonçalves dos Reis

27

Sincretismo de um Carnaval no Rio das Pérolas: o caso de Macau

Ana Maria Saldanha

46

El Carnaval en Los Andes: una aproximación a la fertilidad de sus sentidos

Andrea Chamorro Pérez

64

La Jardinera, emblemática comparsa carnavalesca del barrio “Jesús María” de la Habana en Cuba

Eduardo Francisco Freyre Roach, Adolfo Ramos Lamar, Jesse da Cruz

92

Uma análise comparativa do carnaval de Salvador e do “Pequeno Brasil” - Quelimane

Elielba Nascimento Reis, Jorge Ferrão

107

Trabalho e carnaval: experiências vividas por crianças e adolescentes em situação de rua

Fábio Santos de Andrade, Silvana Viana Andrade

121

Dança dos mascarados: resistência e elegância de movimentos

Ivoneides Maria Amaral, Benedito Dielcio Moreira

133

Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador

Paulo Miguez

148

Do Carnaval em Portugal: para a compreensão de algumas permeabilidades culturais e sociais entre o Brasil e Portugal: da música à ressemantização social através da construção de um figurino

Paulo Morais-Alexandre

170

O Cortejo das Rainhas: performance transdisciplinar de invocação do feminino e da água

Selma Pereira, Pilar Pérez, Adérito Fernandes-Marcos

Artes**193**

A fantasia de carnaval: um ensaio a partir de Hegel e Freud

Adriano Bueno Kurle

212

O humanismo negro, sua cultura e o carnaval

Ivan Cotrim

231

Análisis crítico del manuscrito *El cacique de andacollo*, de Pablo Galleguillos (1931)

Rafael Contreras Mühlenbrock,
Rafael González Romero,
Daniel González Hernández

Educação**254**

O carnaval educa: um olhar a partir da primeira capital do Brasil

Alexandre Siles Vargas, Anderson Brasil

274

Escolas de samba: comunicação e pedagogia para a resistência do quilombismo

Celso Luiz Prudente, Haroldo Costa

295

Negros saberes em festa: Ilê Aiyê e Olodum e suas (trans)formações

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira,
Simone de Jesus Santos

313

Maracatu: uma marca cultural ibero-ásio-afro-ameríndia no Carnaval do Nordeste

Neudson Johnson Martinho,
Celso Luiz Prudente,
Dacirlene Célia Silva

Semiótica

329

Relação entre as escolas de samba,
os bailes *black* paulistanos e o hip hop

João Batista de Jesus Felix

341

Representações, representatividades e
dismorfias: mediação das identidades

Ricardo Alexino Ferreira

353

Orfeu no carnaval: ensaio sobre
as adaptações da peça *Orfeu da Conceição*

Rogério de Almeida

Minibiografia Leni Vasconcellos

A artista plástica carioca Leni Vasconcellos iniciou suas atividades profissionais em 1978, trabalhando como artista gráfica em diversos jornais e revistas brasileiras, e realizando paralelamente estudos de desenho e pintura. Em 1988, mudou-se para a Alemanha, participando de exposições em Berlim e outras cidades. A partir de 1992, passou a morar na África, em busca de suas raízes ancestrais, vivendo entre Camarões, Togo e Benin. Treze anos de experiências diversas pelo continente ajudaram a moldar sua identidade artística e cultural.

Apresentação

Carnaval: cultura e a educação das relações étnico-raciais – imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio

A revista *Extraprensa* nesta edição fala sobre “carnaval”, esta festividade do período medieval que foi definida pelo pensador russo Mikhail Bakhtin como a subversão pelas inversões, o momento no qual as estruturas hierarquicamente rígidas das sociedades europeias do período medieval eram ressignificadas subversivamente pelos segmentos sociais subalternos, gerando uma expressão estética que exprime o sentido etimológico da palavra carnaval (“a procissão dos deuses mortos”).

É fato que quando Bakhtin faz este estudo, ele se refere às culturas populares europeias e o seu caráter libertário que se transforma em potencial criativo. Era um momento de suspensão temporária das rígidas hierarquias. Podemos falar do carnaval, assim, como um “tempo liminar das minorias”, conceito proposto por Hohmi Bhabha para explicar os momentos pontuais em que os grupos minoritários expressam pontualmente suas diversidades impedindo a plena homogeneização cultural a partir da perspectiva hegemônica global. Porém, Bhabha esclarece que este tempo liminar é provisório, ao mesmo tempo que constitui um campo de diferenciação não se constitui, necessariamente, como contraposição sistêmica que sinaliza para um conflito no sentido finalista. É o jogo da *différence* de Jacques Derrida.

Os artigos aqui apresentados refletem sobre o carnaval apropriado como expressão da cultura de matriz africana. O sentido de subversão e diferenciação assume a perspectiva das relações raciais. O contexto sistêmico de opressão racista contra negras e negros no Brasil expresso, por exemplo, pela subalternização

na vida profissional, política, econômica, é subvertido no cenário cultural não apenas com a presença negra no protagonismo dos eventos carnavalescos, mas com a impressão das marcas de uma cultura que, segundo Muniz Sodré, é dimensão essencial da cultura brasileira. Assim, o carnaval expressa alegremente a imagem real de um país que se denega – um país “americano”.

Por isto, a subversão bakhtiniana no caso do carnaval brasileiro tem um caráter singular: arruma o espelho infiel de um país que se nega a ver como uma nação não branca. Se este momento é meramente pontual, liminar, tópico, como dizem alguns pensadores, é caso para discussão. O que é fato é que tal expressão constituiu um circuito de sociabilidades, arranjos produtivos próprios e, diante disto, um jogo de forças sociais que merece ser refletido.

Os autores que colaboraram com esta edição foram convidados pelo professor Celso Prudente, da Universidade Federal do Mato Grosso e pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), a trazerem as várias perspectivas teóricas para se pensar o carnaval dentro deste escopo. Com este dossiê, o Celacc espera contribuir com esta importante reflexão. Se este ano, as festas de carnaval foram suspensas por conta da epidemia do coronavírus, as marcas dessa cultura estão indelevelmente registradas nos nossos corpos e mentes.

Boa leitura.

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

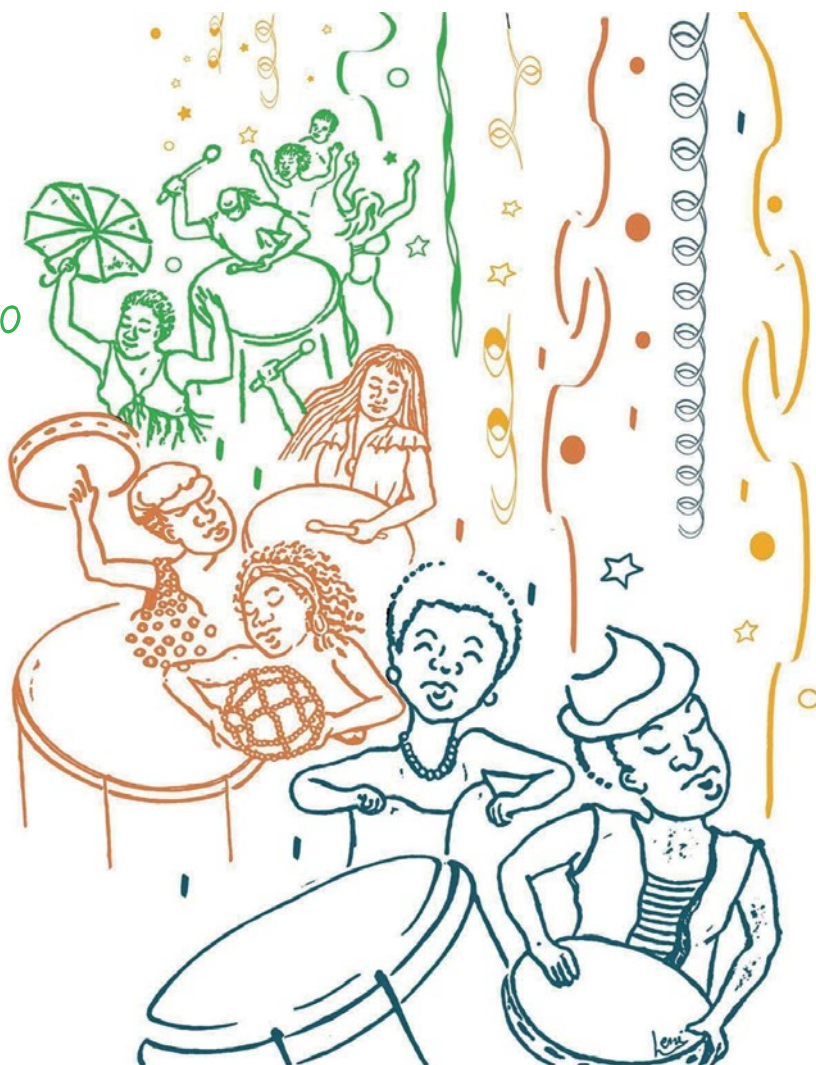
Dezembro de 2020

Coordenador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC)

A felicidade
do pobre parece
A grande ilusão
do carnaval

A gente trabalha
o ano inteiro
Por um momento
de sonho

Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira



A felicidade
Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes*

*A felicidade. Compositores: Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes - Interpretação de Tom Jobim.
Fonte: Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/tom-jobim/a-felicidade.html>

DIMENSÕES LÚDICO- SAGRADAS E RESISTÊNCIAS DAS CONGADAS EM LAMBARI (MG)

[ARTIGO]

Aline Guerra da Costa

Universidade Federal de Lavras

Cláudia Maria Ribeiro

Universidade Federal de Lavras

Fábio Pinto Gonçalves dos Reis

Universidade Federal de Lavras

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A Congada é uma tradicional festa popular brasileira criada por pessoas negras escravizadas como uma reedição dos cortejos reais africanos. Essa manifestação cultural modificou seus significados originais diante das necessidades de representação e de reatamento dos laços identitários de uma população sequestrada da sua terra natal e lançada ao trabalho compulsório. Diante disso, este artigo propõe problematizar as experiências (de resistência) dos(as) praticantes da Congada e a constituição dos seus processos identitários acionados a partir da participação na festa no município de Lambari (MG). Para tanto, utilizou-se o material empírico produzido por meio de entrevistas semiestruturadas com os(as) congadeiros(as), ao passo que esses relatos foram interpretados a partir do aporte teórico pós-estruturalista. Ao final, conclui-se que as disputas travadas entre os(as) congadeiros(as) e o poder público acabaram por fortalecer os laços de resistência e as identidades da comunidade negra envolvida.

Palavras-chave: Congada. Identidade Negra. Política das Diferenças. Relações de Poder. Pós-abolição.

Congada is a traditional Brazilian popular festival created by black slaves to resemble African royal processions. This cultural manifestation changed its original meanings due to the needs for representation and the resumption of the identity ties of a population kidnapped in their land and launched into compulsory work. Thus, this article proposes a discussion (of resistance) of the Congada participants and the constitution of their identity processes triggered based on the involvement in the party in the municipality of Lambari, state of Minas Gerais. For this purpose, this article based its analysis in the empirical material composed of semi-structured interviews with Congada players (“congadeiros”) and it examine these reports based on the poststructuralist theoretical contribution. Finally, this study concludes that the disputes between the “congadeiros” and the public power ended up strengthening the bonds of resistance and the identities of the black community involved.

Keywords: Congada. Black Identity. Differences Policy. Power Relations. Post-abolition.

Congada es una fiesta popular tradicional brasileña creada por negros/as esclavizados/as como una reedición de procesiones reales africanas. Esa manifestación cultural cambió su significado original debido a las necesidades de representación y la reanudación de los lazos identitarios de una población secuestrada de sus tierras y lanzada al trabajo obligatorio. Ante esto, este artículo propone problematizar las experiencias (de resistencia) de los/las practicantes de Congada y la constitución de sus procesos identitarios provocados por la participación en la fiesta en el municipio de Lambari (estado de Minas Gerais, Brasil). Para esto, se utilizó el material empírico de entrevistas semiestructuradas con los/las congadeiros/as, y para el análisis de esos informes se aplicó la contribución teórica posestructuralista. Se concluye que las disputas entre los/as congadeiros/as y el poder público terminaron fortaleciendo los lazos de resistencia y las identidades de la comunidad negra involucrada.

Palabras clave: Congada. Identidad Negra. Política de Diferencias. Relaciones de Poder. Postabolición.

“Tempo de nos aquilombar”¹

Que tempo é esse que Conceição Evaristo (2019) escreve em seu poema dizendo que a liberdade é uma luta constante? Essa luta requer uma “reconexão com nossa ancestralidade para atuar no presente”, como escreveu o militante do movimento negro Joselicio Junior, em texto veiculado pela Revista Fórum (2019). O verbo *aquilombar* significa “fazer quilombo”². Ou seja, ter ousadia, ser perspicaz diante das dificuldades e lutar pela integração social, econômica e cultural do povo negro.

Ao mergulharmos nos significados de aquilombar-se, especialmente para refletirmos sobre a dinâmica sócio-racial do(a) negro(a) brasileiro(a), buscamos em Celso Prudente (2018) o artigo intitulado “Futebol e samba na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental”. Nele, o autor apresenta “o futebol e o samba como dois componentes estruturantes da possível estética brasileira” (PRUDENTE, 2018, p. 119), abordando as relações de poder e a contribuição histórica negra “pulverizada no plexo da apropriação cultural, que tem sido uma espécie de pilar do eurocentrismo” (Ibidem, p. 120). Prudente salienta também “a demanda mítica do processo de ritualidade, que se configura em linhas dinâmicas

de esfericidades existenciais, marcadas pela dança e pelo tambor” (Ibidem, p. 121).

Outras manifestações lúdico-sagradas, para além do futebol e do samba, podem ser problematizadas. Referimo-nos, em especial, à produção de saberes no complexo universo das Congadas. Seus instrumentos (violões, reco-reco, tambores, chocalhos, acordeões), as roupas, os gestos, os estandartes, os cantos e os(as) dançantes³ fazem da Congada uma festa que tem o caráter de mobilização. Para navegar por aspectos da Congada, problematizaremos o material empírico composto por entrevistas semiestruturadas advindas da dissertação de mestrado intitulada “Pedagogias da Congada no contexto de produção das identidades, diferenças, territórios e saberes em Lambari/MG” (COSTA, 2020). O aporte teórico utilizado em nossas análises é pós-estruturalista, com foco nas reflexões de Michel Foucault (1979) sobre poder e resistências, e nas conclusões de Stuart Hall (2014) e Tomaz Tadeu da Silva (2014; 2017) em relação às identidades e diferenças.

Congada: contribuição histórica à cultura negra

A Congada é uma tradicional festa popular que acontece em diversas regiões do país, sobretudo no Sudeste e no Centro-Oeste brasileiros. Está disseminada em

1 Referência ao poema de Conceição Evaristo publicado no jornal *O Globo* em 31 dez. 2019 (EVARISTO, 2019, p. 9).

2 AQUILOMBAR-SE. In: Dicionário online de português. Disponível em: <https://bityli.com/XipRy>. Acesso em: 15 fev. 2020.

3 Como são conhecidos os participantes dos ternos de Congada, sejam aqueles que tocam instrumentos, sejam os que cantam e dançam.

quase todo o território de Minas Gerais e, dependendo da localidade, ocorre em diferentes épocas do ano, de maio a dezembro. Criada por pessoas negras escravizadas no Brasil como uma reedição dos cortejos de reis e rainhas africanos, a Congada modificou seus significados originais diante das necessidades de representação, reatamento de laços identitários e sociais de uma população sequestrada de sua terra natal e lançada ao trabalho compulsório. Conforme bem questiona o historiador Luiz Antônio Simas (2016), se a diáspora africana foi uma experiência de morte, as manifestações culturais criadas por essa população encarcerada são experiências de reinvenção. Se a travessia do Atlântico tirou muitas vidas e esgarçou laços de sociabilidade forjados em África, as culturas criadas no Brasil proporcionaram para muitas e muitos a possibilidade de se recriar nas resistências⁴.

As irmandades católicas feitas por e para pessoas negras, em grande medida encharcaram-se de possibilidades para que novos laços sociais fossem produzidos e que redes de solidariedade se fortalecessem. Escravizados(as) e libertos(as) podiam realizar ritos católicos – desde batismos e casamentos até cortejos fúnebres –, que lhes eram vetados nas irmandades “brancas” (DELFINO, 2017). Segundo a autora, as irmandades também auxiliavam aqueles(as) doentes e mais velhos(as) que se encontravam em situação de maior vulnerabilidade social. Além disso, representavam a possibilidade para muitos(as) escravizados(as) de

guardarem suas economias com o objetivo de comprar a própria liberdade.

Há um grande número de irmandades negras em Minas Gerais que prestam sua devoção à Nossa Senhora do Rosário, enquanto outras são devotas de santos como São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês. No início do século XIX, com o propósito de pagar promessas por graças recebidas, para demonstrar sua fé e até mesmo visando conquistar novos(as) associados(as), os(as) componentes das irmandades formavam cortejos e saíam às ruas com o estandarte de seu santo de devoção à frente, acompanhados de músicas e danças embaladas pela vibração dos sagrados tambores africanos (DELFINO, 2017). Com o tempo, essa prática tornou-se tradição.

Lambari (MG)⁵: uma enxurrada de possibilidades

Em nossa imersão no campo de pesquisa, descobrimos que na cidade de Lambari a festa da Congada acontece durante três dias próximos ao 13 de maio. A data é uma referência à abolição da escravidão, ocorrida em 1888. Há dois rituais que antecedem a festa: a Exaltação à Santa Cruz, que ocorre no dia 3 de maio, e a Subida do Mastro, que acontece no dia 10 do mesmo mês. Em Lambari, quatro mastros são levantados com suas bandeiras em louvor

⁴ Afirmação do historiador Luiz Antônio Simas em entrevista concedida ao canal no YouTube Casa Comum, publicada em 11 de julho de 2016. Disponível em: <https://bitly.com/l7VaI>. Acesso em: 9 jan. 2020.

⁵ Cidade situada no sul de Minas Gerais, com 20 mil habitantes.

a São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. Na madrugada de 12 para 13 de maio, um terno – nome dado aos grupos participantes – vai até o Cruzeiro da cidade para a Alvorada, simbolizando o anúncio da libertação dos escravizados.

A festa é predominantemente (mas não exclusivamente, conforme veremos adiante) católica e integra o calendário religioso da cidade. Nesse contexto, pudemos identificar que a Igreja agregadora dos ternos era a de São Benedito, sendo que os grupos envolvidos não reverenciavam somente esse santo, mas também Santa Efigênia, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora Aparecida e Santo Antônio de Categeró.

Constatamos ainda que, em Lambari, existem hoje oito ternos de Congada (Estrela Cadente, Rainha das Águas, Flor de Maio, Treze de Maio, São Benedito, Astro Rei, Nossa Senhora do Rosário e Garça Branca) e um de Moçambique⁶ (Companhia Folclórica

Moçambique Santo Antônio de Categeró). Três desses ternos são comandados por mulheres: o Estrela Cadente, o Astro Rei e o Flor de Maio. Este último é conhecido na cidade como o “terno das mulheres”, que, comandado por Carmelina, abriga mulheres em todas as frentes de atuação no grupo, inclusive no posto de capitã de guia. Mediante essa composição, pouco comum em um terno de Congada, os homens só têm permissão para participar na percussão dos tambores localizados ao fundo.

A quantidade de pessoas que participam da festa é variada, uma vez que a cada ano entram e saem participantes. Em suma, os ternos têm de 10 a 80 pessoas e todos estão localizados nos bairros mais simples do município, a saber: Vila Brasil, Vila Nova e Campinho.

Impossível falar em reconhecimento e identidade sem citar Ângela Rodrigues⁷, congadeira e capitã do terno Estrela Cadente. A entrevista com ela foi uma das que realizamos primeiramente, e sua reação diante da nossa explicação sobre a garantia do anonimato (de que seu nome não seria revelado) nos causou espanto e encantamento⁸. Ela entoou em alto e bom som: “*De jeito nenhum! Faço questão de que meu nome esteja no trabalho! Quero que meus netos e bisnetos leiam sua pesquisa e saibam*

6 Assim como a Congada, o Moçambique também é um grupo festivo de dançantes que louva santos católicos, mas há algumas diferenças primordiais entre eles. No Moçambique, há um predomínio de instrumentos de percussão (surdos e caixas) e é comum que os dançantes utilizem guizos ou gungas (tipo de chocalho) amarrados aos tornozelos que marcam o ritmo (em Lambari, o grupo não utiliza tais guizos). Os dançantes fazem coreografias bem marcadas e utilizam bengalas que, de forma sincronizada, batem umas nas outras. Segundo Anderson do Carmo, capitão do Moçambique de Lambari, o canto Moçambiqueiro “é bem mais chorado, como se fosse uma lamentação”. Ao estabelecer a diferença entre Congada e Moçambique, Lívia Monteiro afirma que “as músicas entoadas e cantadas pela Congada são leves como o soar da sanfona [...]”. No Moçambique, como são apenas instrumentos de percussão, a perfeição rítmica entre caixa, guizo, bengalas, passos e vozes faz um efeito vibrante que ecoa por toda a cidade e transmite os sons das memórias da escravidão e da liberdade celebrados no tempo presente” (MONTEIRO, 2016, p. 61).

7 Revelaremos apenas o nome de Ângela e os daqueles que aceitaram expor sua identidade. Os que optaram pelo anonimato serão citados a partir de nomes fictícios. Em homenagem à Congada, utilizamos nomes de santos católicos negros ou protetores dos negros.

8 O projeto foi aprovado em 26/10/2018 sem pendências éticas, de acordo com a Resolução 466/2012 CNS, sob o número de inscrição CAAE 97931718.6.0000.5148.

que foi a avó deles que falou tudo o que vou lhe dizer”⁹. O que responder diante da veemência e convicção de Ângela? Apenas concordar e dar prosseguimento à riquíssima entrevista.

A reação dela nos dá pistas sobre o quanto a cultura congadeira de Lambari foi reiteradamente posta de lado e como a história a relegou ao segundo plano, ou mesmo ao completo silenciamento. Quando a história desse município mineiro é abordada em eventos comemorativos, escolas ou exposições, o discurso restringe-se quase que exclusivamente aos feitos dos “pioneiros”, ou seja, dos deputados, prefeitos, engenheiros, professores, comerciantes e advogados locais. Isso pode ser constatado no relato da congadeira Elaine Rodrigues: “A gente sempre vivia às margens [...] da sociedade tradicional da cidade”. Assim sendo, torna-se inevitável questionar: e a versão da história dos(as) pedreiros(as), das donas de casa, das(os) cozinheiras(os), das(os) empregadas(os) domésticas(os), dos(as) agricultores(as) e das(os) congadeiras(os)?

Em nossa perspectiva, ficou evidente nos diversos depoimentos coletados que a visão das(os) congadeiras(os) é a de que os(as) habitantes da cidade não valorizam sua cultura nem sua festa. Dentre as várias narrativas analisadas, emergiram palavras como “desprezo”, “preconceito”, “vergonha”, “deboche”, “discriminação”, “falta de respeito” e “descaso”. Perguntados sobre como as(os) não congadeiras(os) percebiam a festa, as(os) entrevistadas(os) foram quase unânimes ao

citar representações pejorativas que inferiorizavam tal prática lúdico-sagrada.

[...] Bando de à toa que não tem nada pra fazer, que sai com o tanto de caixa pra bater na rua [...] um tanto de gente desocupada que não tem o que fazer, que fica ali batendo, que eles não sabem nem o quê que a gente tá cantando, não sabe de nada. (Rosário)

[...] Com desprezo, né... não generalizando, mas Lambari vê a nossa Congada como bagunça, né, como barulho que não deixa eles dormir, né. Eles falam que mês de maio é a época do... pão com... pão com cebola, que o nosso batido, o batido do Congo pra eles é pão com cebola [...]. (Ângela)

Identificar a Congada como “pão com cebola” significa dizer que essa prática “é coisa de pobre” e, por isso, algo inferior, sem valor. Essa forma distorcida de interpretar a festa influencia potencialmente a constituição da identidade das pessoas praticantes. Nessa direção, Munanga (2003) sustenta que a formação da identidade, em diferentes contextos e culturas, funda-se sempre na diversidade (presente em conceitos como raça, classe, gênero, sexo e etnia) e na oposição entre “nós” e “eles”. Para o autor, estabelecemos o que somos a partir do que não somos, representado na figura do outro, do “eles”. Entretanto, a formação da identidade não se concretiza apenas de características e habilidades autoatribuídas, ou seja, nós a elaboramos e reelaboramos também a partir do reconhecimento do outro. “O não reconhecimento ou o reconhecimento inadequado da identidade do outro pode causar um prejuízo ou uma deformação ao aprisionar alguém num modo de ser falso e reduzido” (MUNANGA, 2003, p. 5).

⁹ Sempre que transcrevermos relatos dos(das) depoentes da pesquisa, colocaremos em itálico para diferenciá-los dos trechos da bibliografia sobre a temática.

O aspecto relacional da identidade é igualmente salientado por Silva (2017), ao afirmar que, na teoria social contemporânea, a identidade não é um constructo cultural fixo, definitivo; ao contrário, faz parte de um processo relacional – que é histórico, discursivo e social. “O que é (a identidade) depende do que não é (a diferença), e vice-versa” (SILVA, 2017, p. 101), sendo que também não há construção de identidade sem representação. Na formação de identidades, criamos formas visuais e textuais que descrevem os diferentes grupos culturais e suas características (SILVA, 2000, p. 96). Assim, os “textos” apreendidos nos cantos/pontos¹⁰ das Congadas, as marcas deixadas, os relatos dos(as) depoentes nos vídeos e fotografias produzidos – tanto com relação à sua autorrepresentação quanto às representações produzidas pelos(as) não praticantes – passam a ser significantes, isto é, sugerem como se produziram e se produzem pluralmente as identidades dos(as) integrantes das Congadas.

Nessa esteira de discussão, é bastante comum pensarmos o conceito de diferença

¹⁰ Explicitamos os dois modos de caracterizar as músicas cantadas pelos participantes dos ternos, pois os(as) depoentes fizeram considerações importantes no sentido de defender qual o modo correto de se referir a elas, dependendo se o entrevistado era católico (canto) ou umbandista (ponto). Tais considerações demonstram que as autorrepresentações a respeito da Congada e das(os) congadeiras(os) são algo em disputa mesmo no interior do próprio movimento. Envolvem crenças e modos de ver e de se apropriar de uma cultura popular, construída histórica e socialmente. Por isso, não há como se pensar em uma essência fixa ou em uma história longínqua a ser resgatada. Trata-se de cultura e, como tal, em constante movimento e transformação. Sem fazer qualquer juízo de valor ou escolha por uma ou outra perspectiva, consideramos importante, portanto, registrar os dois modos de se referir às músicas.

(aliás, muito importante na percepção acerca da Congada) como resultado da identidade, pois isso se dá pela tendência de tomarmos aquilo que somos como a norma, a partir da qual avaliamos e descrevemos o que não somos. Para Silva (2014), a diferença não é consequência da identidade, nem resultado de seu processo de produção. Ambas se autodeterminam mutuamente, em um ato sem fim de criação linguística, ou seja, atos produzidos por nós e, por isso mesmo, encharcados das relações de poder, disputas, crenças e visões de mundo que carregamos.

Constatamos nos discursos das(os) entrevistadas(os) pares binários (identidade/diferença) de forma muito evidente: “nós, congadeiros(as); eles/elas, da cidade”; Campinho (onde é celebrada a festa) / Centro, pobres/ricos, negros/brancos, com estudo/sem estudo. Pode-se notar, nesse caso, que a diferença não é o produto cultural em si, mas o próprio processo básico de funcionamento da língua e de instituições sociais e culturais como a identidade.

Engana-se quem pensa, por exemplo, que basta estabelecer esses pares identidade/diferença e tudo está definido. Trata-se de um processo linguístico e simbólico e, como tal, é instável e indeterminado. Em função dos interesses e das disputas dos sujeitos envolvidos, ele pode ser constantemente modificado. Não é um processo imparcial – é, por excelência, um lugar de disputa por espaço e direito à existência.

Conforme Silva (2014), no processo de afirmação da identidade/diferença entre os(as) congadeiros(as) e as(os) não praticantes, coexistem atos de incluir e excluir. Ao tratarmos das identidades e diferenças no contexto da cidade de Lambari, ficou

estabelecido quem seriam “nós” e quem seriam “eles”. São divisões e classificações que estabelecem (nunca de modo definitivo, mas sempre impositivamente) quem deve ter acesso a certos espaços, a bens sociais e culturais específicos. Dividir o mundo social entre “nós” e “eles” significa classificar e hierarquizar. Ao classificar, hierarquizamos e atribuímos valores aos grupos por nós classificados (SILVA, 2014).

Uma das coisas mais cruéis e corriqueiras que vivenciamos em termos de identidade e diferença é a fixação de um dos lados desses binarismos como norma. A normalização é o processo pelo qual uma das identidades é arbitrariamente definida como a referência para se avaliar e determinar o que é “certo”, “valoroso”, “desejado”, “natural” (SILVA, 2014). O que há de sutil e, por isso mesmo, extremamente eficiente nessa fixação é que a identidade “normal” nem é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade. “A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional a sua invisibilidade” (SILVA, 2014, p. 83).

No caso do Brasil, vivemos um contexto histórico de fixação da identidade branca e cristã como a norma a ser internalizada, desejada, alcançada. De diversas maneiras, desde as mais sutis e cruéis tentativas de apagamento da cultura negra, passando pelo seu uso como *commodity*¹¹, até o sistemático extermínio material da população negra pobre das periferias, somos

ensinados a acreditar que a branquitude¹² é o padrão que tem o direito de existir, é o melhor modelo (estético, epistemológico, econômico, afetivo, religioso etc.) a ser seguido. Nesse sentido, a branquitude não é *uma* das identidades existentes no país, mas *a* identidade a ser tomada como referência. Todas as demais identidades ou são esquecidas ou são manipuladas e diluídas a ponto de serem descaracterizadas/exterminadas (HALL, 2014). Com a Congada não foi diferente, uma vez que houve – e ainda há – reiteradas tentativas de dificultar a continuidade da festa, mas, na mesma medida, localizamos estratégias de resistência e de luta.

Apesar de a fixação da identidade branca como norma ser um instrumento poderoso, a branquitude não atua de modo infalível e, mesmo com a crueldade da colonialidade que nos foi imposta, ela sempre sofreu fortes abalos em sua estrutura. Assim como há o movimento de essencializar a identidade negra, ligando-a ao que é inferior e negativo, há também o movimento contrário de subverter essa fixação e de construir algo novo. De acordo com Bhabha (1996), é comum nesses embates surgirem os hibridismos e sincretismos que subvertem a identidade normalizada e criam um “terceiro espaço”, que introduz uma diferença, sendo essa a possibilidade de seu questionamento.

“Os hibridismos colocam em xeque os processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, ao

¹¹ Mais à frente, faremos uma reflexão a respeito do conceito de *comodificação* da cultura, desenvolvido pela ativista social e teórica feminista estadunidense bell hooks.

¹² *Branquitude* é uma construção sócio-histórica produzida com base na ideia falaciosa da superioridade racial branca, o que permite que sujeitos considerados brancos adquiriram e perpetuem privilégios, simbólicos e materiais, em relação aos não brancos (BENTO, 2014; SCHUCMAN, 2012).

confundir a suposta pureza de grupos sociais que se reúnem sob determinadas identidades étnicas, raciais ou nacionais” (BHABHA, 1996, p. 36-37). No caso da Congada, ela já nasce híbrida ao misturar elementos de culturas historicamente relegadas a um plano subalternizado – em especial, as africanas – com elementos da cultura hegemônica branca e cristã. Ao inserir a música, a dança e os tambores no culto aos santos católicos, as(os) congadeiras(os) modificaram a ortodoxia dos ritos da Igreja Católica e criaram uma nova identidade. “A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas” (SILVA, 2014, p. 87). Ou, ainda, nas palavras de Benedito, capitão de Congada: “O congado, pra mim, ele acaba sendo uma religião à parte, né, porque nós temos dentro do congado os princípios da umbanda dos escravos, e temos os princípios da Igreja Católica, do catolicismo, né”.

Se, por um lado, afirmar identidades é um instrumento político importante para ocupar posições sociais, por outro, perceber o caráter móvel, incompleto e mutável do processo de identificação e diferença é importante para perceber as brechas do poder e das identidades hegemônicas que se colocam como norma. No entanto, não se trata de um mecanismo fácil de acessar e manejar. Reconhecer a mutabilidade das identidades significa abdicar de seu porto seguro, de sua zona de conforto, da fixação da identidade que lhe é conhecida, e abrir espaço para outras. É se abrir para a mudança e a possibilidade de extinção. Ou de fortalecimento.

Com a finalidade de evidenciar isso, questionamos aos(às) depoentes se a Congada era uma festa exclusivamente católica ou não, a fim de desvelar a intensa

disputa pelas identidades religiosas entre os(as) participantes. A palavra “macumba”, por exemplo, foi o disparador de múltiplas representações a respeito das origens e vertentes dessa manifestação lúdico-sagrada. Encontramos aqueles(as) que avaliaram o termo “macumba” como sinônimo de maldade, no sentido de fazer mal aos outros:

[...] Tem gente que leva a Congada para o lado que é “macumba”, tem um lado que a pessoa fala que a... é... o lado de espiritismo, é de num sei o quê, mas dentro da Congada é feito oração, oração que é pedido pra Deus abençoar as famílias. (Francisca)

[...] O pessoal fala “Congada é macumba”, e não é nada disso, não tem nada disso [...] Assim, que o povo, que a gente vai na rua pra fazer maldade pros outros, o povo pensa isso, só que nunca teve nada disso, nunca assim dentro da Congada, não é a essência isso. (Victor)

Em contrapartida, houve praticantes que reconheceram na umbanda ou no espiritismo a origem da Congada, em função dos vínculos da festa com pessoas escravizadas no passado:

[...] Foram os que iniciaram mesmo, né, que o candomblé... da umbanda, né, então assim praticamente foram eles que iniciaram a nossa cultura, né, então o catolicismo que acabou é... tomando posse disso, né [...] (Elaine)

[...] Pra falar a verdade, o congo vem do espiritismo mesmo, dos, dos, dos, como é que fala? Dos escravos, então, queira ou não queira, tem que acreditar porque veio dessa é... lado assim, é... dos antigos [...] (Conceição)

Ouvimos também pessoas que integram a Congada e se declaram umbandistas ou espíritas, considerando essas religiões como partes constituintes da festa:

[...] Por que a gente conhece congado, sabe mexer com congado? [...] É trazido do pensamento do espiritismo, sempre vai ter três, quatro, dez, às vezes até mais num grupo, só que é trazido, vindo do espiritismo. (Anderson)

[...] Eu sou médium de umbanda, então da umbanda tem muita ligação com o congado, porque são os tambores africanos, né. [...] É igual eu falei pra você, eu passei a seguir o espiritismo, aprendi muita coisa dentro dele, aprendo muita coisa com as entidades que é os pais véio e os preto véio... [...] porque eu aprendi dentro de um terreiro de umbanda as coisas sobre o Congado [...] (Benedito)

A partir dos depoimentos, podemos perceber quão variadas são as representações a respeito da Congada. A representação é a marca visível, exterior da identidade e da diferença, pois é por meio dela que esses conceitos passam a existir. Tal qual a linguagem, a representação é instável, indeterminada, mutável e intimamente ligada às relações de poder, e “quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2014, p. 91). Dada a horizontalidade existente entre os ternos e seus(suas) participantes e o próprio caráter popular da festa, não há uma definição homogênea do que é a Congada, uma vez que narrativas produzidas pelos(as) congadeiras(os) são representações que caracterizam e disputam a constituição de suas identidades.

Importante atentar que, no interior do processo de constituição de identidade

e diferença, os mecanismos de fixação e subversão das identidades não são etapas nem etapas facilmente discerníveis. Ao comentar sobre a importância de Foucault para a compreensão dos processos de subjetivação e identidade, Stuart Hall considera que há uma questão em aberto:

A questão que fica é se nós também precisamos, por assim dizer, diminuir o fosso entre dois domínios, isto é, se precisamos de uma teoria que descreva quais são os mecanismos pelos quais os indivíduos considerados como sujeitos se identificam (ou não se identificam) com as “posições” para as quais são convocados; que descreva de que forma eles moldam, estilizam, produzem e “exercem” essas posições; que explique por que eles não o fazem completamente, de uma só vez e por todo o tempo, e por que alguns nunca o fazem, ou estão em um processo constante, agonístico, de luta com as regras normativas ou regulativas com as quais se confrontam e pelas quais regulam a si mesmos – fazendo-lhes resistência, negociando-as ou acomodando-as (HALL, 2014, p. 126).

Cabe lembrar ainda que o processo de identificação não é um movimento apenas autoatribuído, pois depende também das representações produzidas pelo outro. Portanto, é compreensível que muitos(as) praticantes busquem negar as relações da Congada com as religiões afro-brasileiras; assim como é inegável reconhecer a coragem daqueles(as) que, a despeito de tudo isso, mantêm-se firmes em suas crenças e resistem.

Não ser reconhecido socialmente é uma forma eficaz de colocar um grupo na invisibilidade. Talvez essa seja uma

estratégia utilizada pelas pessoas “da cidade” que objetivam subalternizar a festa e suas diferentes formas de manifestação. Contudo, pudemos perceber também que esses vetores de força e poder também se revelam no interior da própria prática lúdico-sagrada, sobretudo quando os(as) congadeiros(as) abordam a temática da religião. Na sessão seguinte, vamos aprofundar essa análise para compreender como outras estratégias de dominação são elaboradas por parte da população da cidade, e de que maneira os(as) praticantes se reinventam e resistem. Para exemplificar melhor, traremos à tona uma situação ocorrida no ano de 2016.

Relações de poder: “É a mesma coisa se você tirar o Sambódromo e botar em outro lugar, cê tentar o carnaval no Maracanã” (Antônio de Oliveira – Madô)

Ao lermos e interpretarmos o material empírico produzido durante as entrevistas, constatamos que, no ano de 2016, as lideranças da Congada de Lambari foram surpreendidas pelo comunicado da prefeitura municipal de que a festa não poderia ser mais realizada no Campinho, bairro onde os ternos tradicionalmente faziam seus cortejos. Várias justificativas foram apresentadas, a saber: o fato de as ruas laterais serem muito estreitas, haveria dificuldade no escoamento do público em caso de emergência; a existência de um posto de gasolina próximo, por efeito os bombeiros não autorizariam a realização do evento; a realização em local aberto, na rua, o que dificultaria o policiamento – mas nenhum

desses motivos convenceu as(os) congadeiras(os). O poder público local, nesse sentido, estava determinado em transferir a festa do Campinho para o interior de um campo de futebol, conhecido como Campo do Águas (que fora o local de treinamento do antigo time da cidade, o clube Águas Virtuosas). Os representantes do poder local foram muito incisivos, conforme relatos dos(as) depoentes, afirmando que as(os) congadeiras(os) seriam penalmente responsabilizadas(os) se algo acontecesse durante a festa. Outra estratégia adotada por autoridades municipais foi a chantagem, visto que, se a mudança de espaço não ocorresse, a verba destinada à Congada não seria liberada no ano seguinte.

A revolta foi grande: de um lado, alguns queriam resistir aos apelos da municipalidade; de outro, parte do grupo queria ceder diante das ameaças. Entremeados por esse jogo de forças, alguns ternos acabaram aceitando a mudança e se apresentando no Campo do Águas em maio de 2016.

Em meio a esses acontecimentos, no dia da festa os ternos estavam perdidos, como se não soubessem bem o que fazer, para onde ir. Enquanto se apresentavam, simultaneamente o locutor que “animava” a festa falava ao microfone, anunciando as duplas sertanejas que se apresentariam naquela noite, sem qualquer respeito ao ritual. O prefeito se posicionou no local onde estavam o Rei e a Rainha Congos, criando uma situação constrangedora, pois praticamente obrigava as(os) congadeiras(os) a cumprimentá-lo, já que faz parte da tradição saudar os reis. Ao se posicionar em um local mais elevado, o prefeito tinha de ser cumprimentado pelos participantes do evento, e as(os) congadeiras(os), dessa forma, foram submetidos a saudá-lo como autoridade

máxima do evento. Um espetáculo estranho de ser apreciado, uma espécie de reedição insólita da cerimônia do beija-mão¹³.

[...] Colocar a gente num local fechado não condiz com o nosso movimento, né, não condiz com o movimento de libertação da escravatura, de repente colocar a gente enjaulou a gente, e toda a população reclamando que eles não conseguiam sentir nem a vibração do tambor [...] Nós mesmos que estávamos lá com os tambores na mão e com os nossos cantos...a gente tava mais triste do que tudo. (Elaine)

[...] É tipo assim, cê já experimentou comida sem alho e sem sal? [...] A gente chegou... aí viu os ternos parados lá, entendeu, e eu sentia assim como se fosse...curral... é tipo um cercado, um curral [...] (Anderson)

[...] Horrível, horrível... Congado não é pra lugar fechado, Congada é na rua, Congada é pro povo, né [...] Todo terno de Congado que foi lá embaixo tava murcho, tava sem brilho, tava sem aquela força, aquela energia, aquela irradiação boa que a gente sente. (Benedito)

Vale ressaltar que a tentativa de tirar a Congada das ruas da cidade em 2016 não foi a primeira e, possivelmente, não será

¹³ O beija-mão é uma tradição de reverência a personalidades importantes, praticada em várias culturas há muitos séculos. No Brasil, foi uma cerimônia instituída pelo rei português D. João VI após a vinda da corte para o país, em 1808. O rei se sentava em seu trono e então se formava uma fila enorme de pessoas que vinham – estupefatas com a presença da figura real – beijar-lhe a mão, para prestar reverência e obediência. Era o momento em que a população aproveitava para fazer pedidos e reclamações a respeito de suas necessidades mais prementes.

a última, conforme alerta uma depoente: “[basta] um vacilo, leva, alguém pode falar, pode levar de volta, né?”. De acordo com outra depoente, alguns anos antes o poder local teve a intenção de transferir a festa para o antigo Clube dos Cavalos, situado a oito quilômetros do centro, na zona rural, um local sem estrutura e sem nenhuma relação com a tradição histórica da Congada em Lambari.

É preciso denunciar essas reiteradas tentativas de velar, marginalizar e silenciar as práticas sociais atribuídas às comunidades negras e pobres, a fim de que os processos de resistência se fortaleçam e os jogos de poder sejam descortinados. Essas tentativas de controle estão no exercício das relações sociais de poder, não apenas daquelas emanadas pelo Estado. O poder não deve ser entendido como algo que se possui com o objetivo de submeter pessoas e grupos verticalmente ao interesse das classes dominantes, haja vista que o consideramos como: “[...] uma ação sobre outras ações, todas elas pulverizadas, distribuídas, capilarizadas, manifestações de uma vontade de potência cujo objetivo é estruturar o campo das ações alheias” (VEIGA-NETO, s.d., p. 18).

Utilizando, portanto, as perspectivas pós-estruturalistas sobre o poder, é importante notar que, segundo Foucault, onde há poder, há possibilidade de resistência. Para Judith Revel (2005), o conceito de resistência em Foucault se difere de transgressão quando o sujeito consegue, proposital ou fortuitamente, escapar dos dispositivos de identificação, classificação e normalização do discurso. A partir da necessidade de colocar o problema da transgressão em um plano coletivo e de modo mais geral (abrangendo também as práticas não

discursivas), é que o autor desenvolveu o conceito de resistência:

[...] a resistência se dá, necessariamente, onde há poder, porque ela é inseparável das relações de poder; assim, tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, às vezes, o resultado dessas relações; na medida em que as relações de poder estão em todo lugar, a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e de agenciar possibilidades de transformação em toda parte (REVEL, 2005, p. 74).

Algumas características do conceito de resistência são importantes de compreendermos: ela não é anterior ao poder, é sua contemporânea. Não há anterioridade lógica ou cronológica entre os dois, de modo que o par poder/resistência não opera sob a mesma lógica do par liberdade/dominação. Nessa direção, Revel (2005) aponta que a resistência tem as mesmas características do poder, sendo tão inventiva e móvel quanto ele, consolidando-se e disseminando-se na teia das relações – vem de baixo e nela se distribui estrategicamente. Por outras palavras, a resistência não é exterior ao poder, mas nasce com ele, abrindo espaço para a criação de novas estratégias, assim como o movimento contrário ocorre frequentemente. Poder e resistência, portanto, constituem uma espécie de limite permanente, onde há “atração recíproca, encadeamento indefinido e inversão perpétua” (FOUCAULT apud REVEL, 2005, p. 76).

As repetidas investidas para controlar, reprimir e modificar o “corpo”¹⁴ congadeiro

¹⁴ Utilizamos aqui “corpo” congadeiro como uma referência ao que acontece no plano individual, quando o

não vêm somente de uma instituição (a prefeitura, a polícia ou os bombeiros) como representação de um poder centralizado, exterior às ações e à influência das pessoas. Essas ações penetram as relações sociais de forma capilarizada e se ramificam pela via dos discursos, das “piadas”, dos olhares, dos risos, das expressões faciais, ou seja, por meio daquilo que também não é dito. Do mesmo modo, a resistência se constitui como parte desse processo e se fortalece ao criar novos campos de disputa pelo reconhecimento e pela ocupação dos espaços sociais.

A título de explicitar os processos de resistência envolvendo a Congada de Lambari em 2016, deixamos registrado que as(os) congadeiras(os) se organizaram para composição de um abaixo-assinado e, bravamente, conseguiram retomar o espaço sagrado do Campinho:

[...] O espaço do Campinho é um espaço sagrado, então assim, quando a gente desce, tá descendo o morro pra entrar no Campinho a energia é muito forte, a gente sente uma vibração muito forte, a gente não sabe explicar e... É uma emoção assim que todos falam a mesma coisa, a gente tem uma energia assim, coisa de ancestralidade, né, a gente sente a presença muito forte, a presença espiritual muito forte, muito [...] que fica centralizada naquele espaço ali. (Elaine)

Mais potente até que o próprio retorno ao Campinho em si, foi o que a situação

corpo negro é controlado, mutilado, modificado (as recorrentes tentativas de afinar o nariz ou alisar o cabelo, por exemplo) com o intuito de enquadrá-lo ao ideal da branquitude. Aproximamos essa noção do corpo individual ao organismo social formado pelos congadeiros e congadeiras da cidade de Lambari.

extrema da expulsão daquele espaço proporcionou a parte das(os) congadeiras(os) envolvidas(os). Ou seja, o fato dos(as) praticantes terem sido coagidos(as) a saírem do Campinho acabou incitando uma reflexão crítica coletiva sobre a importância do local para a festa, com destaque à percepção da indissociabilidade entre a Congada e seu espaço tradicional de celebração. Mais do que isso, despertou em muitas(os) a força coletiva do grupo, no sentido de intervir e exercer influência nas decisões concernentes à apropriação e ao uso dos espaços públicos da cidade.

[...] Num tinha nem como eu não confrontar, bater de frente por todos, né, e até pra gente mostrar pras pessoas que estão também na Congada, que eles têm que lutar pelo objetivos deles, porque, se a gente aceitar a ser manipulado, a gente nunca vai conseguir mudar, né, então essa questão da manipulação é uma coisa perigosa e a gente tem que trabalhar com essa veia identidade, a gente saber por que tá ali, pra gente saber o porquê que a gente tá brigando. Senão fica aquela coisa: “Joga aqui”, ah, não! Aí joga onde eles querem sem nem nos perguntar, saber se a gente tá feliz, se a gente tá gostando do que foi feito, né, isso não teve nenhum cuidado, simplesmente colocaram, né, jogaram a gente lá e não tava preocupado com as pessoas, tava preocupados com o que o movimento traria de retorno... (Elaine)

[...] Eles têm que botar uma coisa na cabeça: a Congada é festa popular, é do povo, entendeu? A parte do administrativa da cidade tem que ficar com a parte administrativa – é montar uma tenda, um palco que seja, o restante entrega à comunidade, tendeu? (Anderson)

[...] têm muitas pessoas da Congada não sabem a força que têm, entendeu? Então, quando demonstra a força que tem, aí aquilo cria força, se recua, aí os maiores vêm e te faz ficar bem pequenininho, que foi o caso que aconteceu de colocar lá. Na hora que viu que não deu, que não num tinha cabimento, e o pessoal da Congada viu que não ia mais e chegou ao ponto de falar que, se fosse lá embaixo ninguém ia, então foi o que aconteceu, aí que retornou, porque aí eles sabem a força que a Congada tem. [...] A festa é nossa, então quem resolve quem tem que resolver as situações da nossa festa é o próprio congadeiro. (Rosário)

Os referidos excertos, apesar de longos, trazem a lume o movimento legítimo de reivindicação desse grupo cultural específico para ter a sua manifestação lúdico-sagrada reconhecida e representada na esfera da cidade. Em segunda instância, os trechos das entrevistas destacam a composição coletiva como um importante instrumento de luta política frente às investidas do poder público na tentativa de instituir um território outro à Congada. Por fim, fornecem diretrizes sobre a importância da tradição e o reconhecimento dessa prática como patrimônio cultural que necessita ser legitimado.

A questão da tradição é acionada discursivamente por vários(as) congadeiros(as) entrevistados(as) como argumento fundamental para o reconhecimento da Congada como patrimônio cultural, bem como para legitimar a realização da festa no território em questão. Tia Ia, devido à idade avançada (108 anos), não acompanhou de perto a questão do Campo do Águas, mas nos confirmou que a festa sempre ocorreu naquele local: “Toda vida era ali”. Nessa busca incessante pelo reconhecimento, o

grupo vem empreendendo uma luta coletiva para tornar o Campinho parte do patrimônio cultural de Lambari.

[...] Fiz o abaixo-assinado, tivemos quase duas mil assinaturas que a gente conseguiu coletar pra levar no poder público, pra gente retomar o nosso espaço de origem. Então hoje a gente retomou com força total, a gente tá no nosso espaço agora, e a gente nunca mais vai sair, né, então tô, numa tentativa, num processo pra tentar tombar como patrimônio imaterial lá o espaço, né. (Elaine)

[...] O congado é ali, e a raiz dele é ali [...] Eles vivem querendo dar o lugar pro congado, o congado ele já tem o lugar dele aqui, quando ele é enraizado num lugar é naquele lugar, cê entendeu? (Benedito)

[...] Congada não é uma manifestação fechada, Congada se movimenta, então não tem como se limitar, botar, coloca oito ternos de Congada no mesmo lugar e ficar parado e dança um pouquinho, apresenta e um apresenta outra, Congada não é isso, Congada evolui, anda, ela anda, anda pelos bairros, anda pela cidade, anda pelas ruas... é assim, faz as visitas tudo, então o foco da gente é aqui. (Rosário)

Com relação a esse último depoimento, da congadeira Rosário, cabe ressaltar que a liderança da festa lembra muito apropriadamente que a tradição da Congada é a mesma do cortejo. Sobre o assunto, Marina de Mello e Souza (2002) reconstitui de que forma os cortejos e as embaixadas já existiam em África antes mesmo da vinda forçada de africanos escravizados às Américas. Tinham, entretanto, significados bem distintos daqueles que

observamos nos dias atuais. Com maestria, a autora demonstra que, durante o século XV, quando dos primeiros contatos entre portugueses e africanos da região central, tanto o rei português quanto o soba congolês tinham a prática de sempre se fazerem acompanhar de grande cortejo – com música, dança e encenação – quando se deslocavam entre cidades ou países. O costume de fazer esses ricos cortejos também ocorria em situações nas quais embaixadores iam representar o rei em terras distantes. Era uma forma de demonstrar o poder real.

Nesse sentido, além das justificativas locais referentes ao caso específico de Lambari, a historiografia (MARTINS, 1997; MELLO E SOUZA, 2002; MONTEIRO, 2016; SILVA, 2016; SOUZA, 2018) sobre o tema atesta que a origem da Congada está ligada à tradição dos cortejos reais. Pensar em limitar a festa a um local fechado, portanto, é submeter seus significados a uma lógica totalmente extemporânea, alimentada por interesses mercadológicos e embebida de preconceito, discriminação e racismo.

Alinhavando experiências congadeiras de resistência

Obviamente que o movimento de resistência ora problematizado no contexto da Congada em Lambari (MG) não é homogêneo, tampouco definitivo. Foi tecido por meio de avanços, retrocessos e ressignificações. As experiências congadeiras de resistência foram parte dos processos de identificação e produção das diferenças pelos indivíduos que integram a trama

da cidade. Na medida em que o sujeito se nomeia como parte de um grupo, anuncia sua representatividade e seu pertencimento no que concerne a determinada prática cultural, constituindo sua identidade, a ponto de disputar a apropriação de espaços públicos com o poder local.

Apesar de considerarmos marcantes os acontecimentos ocorridos em 2016, por expressar a força do grupo, consideramos primordial salientar que a resistência dos(as) congadeiros(as) de Lambari se manifesta cotidianamente nos momentos em que os tambores rufam, as saias rodam e as vozes harmonicamente ecoam juntas pelas ruas do Campinho. Sem isso, permaneceriam escondidas a vida e a trajetória de um povo, em sua maioria negro e pobre, que, por diversos fatores, pouco opina e participa politicamente das decisões de seu bairro, sua cidade e seu país.

Diante do racismo diário que busca invisibilizar a população negra, existir é a resistência primordial. A Congada de Lambari possibilitou que os(as) praticantes seguissem outros caminhos, pensassem outros pensares e vivessem outros viveres diante do preconceito que tenta esgarçar a alma desses sujeitos, seus corpos e seus movimentos. Portanto, ao vestirem suas roupas coloridas e entoarem sua história, dizem a todos: “Estamos aqui! E não vamos sair!”

Seria ótimo simplesmente finalizar este texto com um grito verdadeiro e necessário. Mas cabe lembrarmos que, devido aos processos de globalização, nunca é demais problematizarmos nossos discursos e pensamentos, ou seja: para que(m) esse reconhecimento é necessário? Queremos que

nossa história seja vista e reconhecida, mas por que desejamos isso? Quais são os grupos interessados nisso?

Analisando o contexto cultural estadunidense na contemporaneidade, bell hooks¹⁵ (2019) pondera que hoje há muito interesse, por parte da branquitude, nas manifestações culturais de grupos etnicamente “diferentes”. Ocorre que esse “interesse” é meramente recreativo e atua apenas como um “tempero” na cultura branca homogeneizada. A autora salienta que, enquanto esse interesse não trazer consigo o compromisso de questionar de fato as relações de poder que produziram as diferenças entre esses grupos, ele apenas reforçará o *status quo*. Essa percepção “turística” da diferença que apenas consome as diversas manifestações culturais “exóticas” constitui aquilo que hooks conceitua como “comodificação” da cultura, ou seja, tornar a cultura apenas mais uma entre várias mercadorias (*commodities*) a serem consumidas.

A crise de identidade contemporânea no Ocidente, especialmente a vivida pelos jovens brancos, é amenizada quando o “primitivo” é recuperado pelo foco na diversidade e no pluralismo que insinuam que o Outro pode fornecer alternativas que deem sentido à vida [...] Enquanto isso, grupos marginalizados, considerados Outros, que têm sido ignorados, tratados como invisíveis, podem ser seduzidos pela

¹⁵ Grafaremos o nome da teórica feminista conforme seu desejo, explicitado em “A pedagogia negra e feminista de bell hooks”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-pedagogia-negra-e-feminista-de-bell-hooks/>. Acesso em: 7 jan. 2021.

ênfase na Outridade¹⁶, pela sua commodificação, porque ela oferece a promessa de reconhecimento e reconciliação (hooks, 2019, p. 73).

Nesse tipo de reconhecimento em que as relações de poder não são discutidas, em que não se questiona como o racismo e as desigualdades sociais impactam quem é dominado e quem domina, tais culturas consideradas exóticas são apenas pano de fundo para as questões do mundo branco capitalista guiadas pelas motivações de mercado e de lucro. Aquele que solicita o contato com essa outridade – muitas vezes, de modo entusiástico e elogioso – deseja, ao mesmo tempo, que as fronteiras que o separa desse outro permaneçam intactas. Desse modo, diluindo os significados de seus símbolos, “comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo” (Ibidem, p. 85).

Esses aportes conceituais nos permitem colocar em suspeição as relações tecidas entre os(as) congadeiros(as) e os demais sujeitos que integram a cidade de Lambari, na medida em que desvelam o olhar contemplativo, respeitoso e, por vezes, até tolerante acerca da Congada. Para Silva (2017, p. 88):

Apesar de seu impulso aparentemente generoso, a ideia da tolerância implica também uma certa superioridade por parte de quem mostra tolerância. Por outro lado, a noção de respeito implica

um certo essencialismo cultural, pelo qual as diferenças culturais são vistas como fixas, restando apenas respeitá-las.

Nesse sentido, as diferenças não devem ser simplesmente respeitadas e toleradas, pois, por mais desejável que isso possa parecer, essas representações são forjadas por meio de relações assimétricas e desiguais. A percepção dessas questões não deve, porém, fomentar um sentimento de desânimo, fatalismo e tristeza; pelo contrário, deve nos mostrar a potência que temos em nossos corpos e perceber que o “desejo desestabiliza, subverte e torna a resistência possível. Não podemos, entretanto, aceitar essas novas imagens acriticamente” (hooks, 2019, p. 95) (grifo nosso). ■

[ALINE GUERRA DA COSTA]

Professora de história da rede pública no estado de Minas Gerais e mestra em Educação pela Universidade Federal de Lavras (Ufla). Integrante do grupo de pesquisa Relações entre filosofia e educação para a sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente.
E-mail: aline.gu@gmail.com

[CLÁUDIA MARIA RIBEIRO]

Professora titular aposentada da Ufla. Integrante do grupo de pesquisa Relações entre filosofia e educação para a sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente.
E-mail: ribeiro@ded.ufla.br

[FÁBIO PINTO GONÇALVES DOS REIS]

Professor associado da Ufla. Integrante do grupo de pesquisa Relações entre filosofia e educação para a sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente.
E-mail: fabioreis@ufla.br

¹⁶ O conceito de “Outridade”, segundo hooks, difere do conceito do “outro” psicanalítico ou etnográfico (para o qual poderíamos utilizar o termo “alteridade”). Aqui, o outro pode ser alguém próximo, de nossa convivência, cujas diferenças que o constituem são tratadas como algo exótico.

Referências

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 25-58.

BHABHA, Homi. O terceiro espaço. [Entrevista cedida a] Jonathan Rutherford. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 24, p. 35-41, 1996. Disponível em: <https://bityli.com/nFM0>. Acesso em: 2 jan. 2020.

COSTA, Aline Guerra da. **Pedagogias da Congada no contexto de produção das identidades, diferenças, territórios e saberes em Lambari – MG**. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2020.

DELFINO, Leonara Lacerda. **O rosário das almas ancestrais: fronteiras, identidade e representações do “viver e morrer” na diáspora atlântica**. Freguesia do Pilar – São João Del Rei (1787-1841). Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2017.

EVARISTO, Conceição. Tempo de nos aquilombar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://bityli.com/2VLcB>. Acesso em: 9 jan. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JUNIOR, Joselicio. **É tempo de se aquilombar**. **Revista Fórum**, Santos, 2019. Disponível em: <https://bityli.com/c9uNU>. Acesso em: 19 jul. 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MONTEIRO, Livia Nascimento. **“A Congada é do mundo e da raça negra”**: memórias da escravidão e da liberdade nas festas de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande-MG (1873-2015). 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MUNANGA, Kabengele. Diversidade, identidade, etnicidade e cidadania. In: SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICO, 1., 2003, São Paulo. **Cadernos Anped**. São Paulo, 2003. p. 1-13.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Darcilene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro: o olhar de Celso Prudente**. Curitiba: Editora Prismas, 2018. p. 119-148.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Tradução de Carlos Piovesani, Maria do Rosário Gregolin e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2005.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Daniel Albergaria. **Festas de guardas, ternos e nações: a coroação de reis congos e a devoção à Nossa Senhora do Rosário**. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SOUZA, Tatiane Pereira de. **Permanências africanas no congado brasileiro**. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2018.

VEIGA-NETO, Alfredo. Foucault e os estudos culturais. **Laboratório Interdisciplinar de Tecnologias Educacionais**, Unicamp. Disponível em: <https://bityli.com/cQKNg>. Acesso em: 7 jan. 2020.

SINCRETISMO DE UM CARNAVAL NO RIO DAS PÉROLAS: O CASO DE MACAU

[ARTIGO]

Ana Maria Saldanha
Instituto Politécnico de Macau

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin afirma que o ser humano tem a capacidade de assumir duas vivências distintas: numa delas, o Homem encontra-se sujeito à hierarquia e procura levar uma vida com seriedade e em conformidade com padrões e normas sociais, conquanto na outra se encontra liberto de constrangimentos. É nesta última que uma manifestação cultural como o carnaval ganha vida e forma. Será a partir da acepção bakhtiniana de que o carnaval permite uma representação invertida da realidade da qual emerge que procuraremos compreender a forma como confluíram no (já desaparecido) carnaval macaense, culturas, identidades e expressões linguísticas, as quais, por sua vez, são o resultado de um sincretismo cultural que permitiu a formação de uma cultura, especificamente, macaense.

Palavras-chave: Carnaval. Macau. Mikhail Bakhtin. Cultura macaense.

The Russian thinker Mikhail Bakhtin affirms that the human being has the capacity to assume two different experiences in life: in one of these, men are subject to hierarchy and seek to lead a life seriously and in accordance with social standards and norms; in the other life experience, men are free of constraints. It is in this last life experience that a cultural event like Carnival comes to life. Based on the Bakhtinian principles about Carnival, we will try to understand the way cultures, identities and linguistic expressions appear in the (already disappeared) Macanese Carnival. Those cultures, identities and linguistic Macanese expressions are, in turn, the result of a cultural syncretism that allowed the formation of a culture, specifically, the Macanese.

Keywords: Carnival. Macao. Mikhail Bakhtin. Macanese culture.

El filósofo y pensador ruso Mikhail Bakhtin afirma que el ser humano tiene la capacidad de asumir dos experiencias de vida diferentes: en una de ellas, el Hombre está sujeto a una jerarquía y busca llevar una vida seria y en acorde con los estándares y normas sociales, mientras en la otra el Hombre está libre de limitaciones. Es en esta última experiencia de vida donde un evento cultural como el carnaval cobra vida y forma. Basándonos en la aceptación bakhtiniana de que el carnaval permite una representación invertida de la realidad de la que surge, trataremos de entender como han confluído en el (ya desaparecido) Carnaval de Macao, culturas, identidades y expresiones lingüísticas, que, a su vez, son resultado de un sincretismo cultural que permitió la formación de una cultura propia.

Palabras clave: Carnaval. Macao. Mikhail Bakhtin. Cultura macaense.

Introdução

O discurso fundador, nas ciências humanas, referente ao carnaval, remonta ao filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1970; 1982), que afirma que o ser humano tem a capacidade de assumir duas vivências distintas. Sendo assim, o Homem ora se encontraria sujeito à hierarquia e procuraria levar uma vida com seriedade e em conformidade com padrões e normas sociais, previamente estabelecidos, ora buscaria levar uma vida sem constrangimentos. Seria nesta última vivência humana que o riso e a inversão de processos hierárquicos, padrões e papéis sociais, posições de classe e outros, permitiriam que uma manifestação cultural como o carnaval ganhasse vida.

Considerando que, na Idade Média e no decurso do Renascimento, o carnaval constituiu uma manifestação da cultura popular, que ia para além de uma mera manifestação folclórica, Mikhail Bakhtin (1982) atribuiu a essa manifestação cultural um vetor subversivo, assinalando que a situação carnavalesca permitia que uma determinada comunidade invertesse os tradicionais valores e papéis socialmente atribuídos e assumidos. O carnaval permite, nesse sentido, um mundo de jogo e de brincadeira, ou seja, um mundo de fantasias e de fantasiados, no qual o *Eu* se transmuta num *Outro*, graças a uma encenação onde diversas identidades e culturas confluem e onde rupturas e convergências se unem.

Ora, durante décadas (até meados do século XX), uma tradição macaense – o carnaval – juntou, em diferentes clubes,

a comunidade macaense (e, também, a portuguesa). Sendo esse carnaval uma manifestação cultural própria da comunidade macaense, nele buscaremos identificar os elementos culturais resultantes do cruzamento que o *outro asiático* encetou com o *outro europeu*. A partir da inversão de imagens e de padrões sociais, da reinterpretção de papéis sociais e de situações vivenciadas, assim como da representação simbólica e cultural que ocorrem naquele evento, procuraremos quer refletir (sobre), quer analisar elementos específicos da cultura macaense, a qual, nascendo das entranhas de um cruzamento entre culturas asiáticas e cultura(s) europeia(s), originou um carnaval que, ainda que não tenha sobrevivido até aos dias de hoje, ganhara forma e vida em território chinês.

Com efeito, todas as restrições e imposições sociais que regem a vida de uma determinada sociedade ficam suspensas durante o carnaval, pelo que as diferenças sociais se amenizam, incentivando e aproximando um contato próximo com o *Outro* (considerado do ponto de vista etário, de gênero ou de estrato social). As hierarquizações presentes na sociedade (de classe, de idade, entre outras) são, desse modo, ultrapassadas, graças a um evento que altera a lógica da vida cotidiana. A excentricidade, as desalianças e a profanação assumem-se, no contexto carnavalesco, como categorias especiais de perceção do mundo, permitindo superar hierarquias, opressões e repressões sentidas ou vivenciadas pelo Homem. No carnaval, os elementos que separam os homens na sua vivência quotidiana deixam de os desunir, permitindo, por exemplo, que a profanação de

textos sagrados se torne objeto de paródia (BAKHTIN, 1982).

De facto, o carnaval aproxima, une e permite o diálogo entre o sagrado e o profano, abole diferenças de gênero ou etárias, brinca (com) e inverte as diferenças de estratos sociais.

Para levar a cabo o presente estudo, partiremos da acepção bakhtiniana de que o carnaval permite uma representação invertida da realidade da qual emerge (1970; 1982). Nesse sentido, depois de uma breve apresentação histórica, buscaremos compreender a forma como diferentes culturas, identidades e expressões linguísticas – cujo sincretismo, em Macau, levou ao surgimento de uma cultura própria, distinta da cultura portuguesa ou da cultura chinesa – confluíram no (hoje, desaparecido) carnaval macaense.

Estabelecimento dos portugueses no Sudeste Asiático: o nascimento de Macau

É no início do século XVI que os portugueses penetram nos Mares da China, com o objetivo de estabelecer feitorias na costa chinesa, na sequência da avidez de novos mercados que beneficiassem a então classe burguesa em ascensão.

Porém, pouco tempo depois das primeiras incursões portuguesas na Ásia, a China publica um édito, em 1522, no qual interdita todo o comércio com estrangeiros. Esse fato interromperia a maioria

das viagens portuguesas à China, até à década de 1540, quando os portugueses, desrespeitando aquela proibição legal, gradualmente intensificariam as suas atividades comerciais no país, nomeadamente a Norte de Cantão, aprofundando e participando (n)um comércio clandestino, em concomitância, como alerta Wu Zhiliang (2002), com atividades de pirataria. Em 1548, contudo, as autoridades de Fujian destroem as bases de comércio instaladas pelos portugueses na região, que, assim, se veem obrigados a recuar até à baía do Rio das Pérolas, a sul, na província de Cantão.

Esse momento de tentativa de expansão econômica e geográfica, por parte do então Império Português, na Ásia, fazia-se num momento da História da China bastante conturbado. Com efeito, vários conflitos internos assolavam a China – revolta da seita Lótus Branco, em Shandong (província leste chinesa); conflitos com os mongóis, no Noroeste do país; guerra contra os espanhóis, nas Filipinas; guerra contra o Japão e contra a Coreia; cerco de Beijing, pelas tropas mongóis lideradas por Altan Kahn, em 1550 –, o que fazia com que o Império Ming (1368-1644) demonstrasse dificuldades em dar resposta aos problemas comerciais que a tentativa de penetração portuguesa colocava no sudeste do país. Segundo Wu Zhiling (2002), os portugueses teriam, então, beneficiado da situação social instável para se instalar em Macau – um território, à época, frequentado por piratas e pescadores.

Seria nesse contexto, em 1553, que os portugueses teriam obtido, graças ao pagamento de um suborno, autorização

das autoridades cantonesas para secar, nas praias macaenses, artigos que teriam ficado molhados no decorrer de uma tempestade. Teriam, então, construído pequenas cabanas em madeira que, gradualmente, foram dando lugar a construções definitivas. Depois do pagamento daquele suborno que lhes permitira alongar a sua estadia nas praias macaenses, os portugueses passariam a utilizar Macau como escala nas viagens para Cantão.

Em 1554, Portugal obteria de Cantão uma autorização para instalar uma feitoria permanente, em troca de impostos sobre o comércio e sobre a terra. Ainda assim, como afirma Wu Zhiliang (2002), a instalação dos portugueses, em Macau, não pode ser justificada, apenas, por um suborno, decorrendo, igualmente, de outros dois elementos sócio-históricos: por um lado, o comércio de âmbar cinzento; por outro, a pirataria na região.

Com efeito, os portugueses dominavam, nesta primeira metade do século XVI, o comércio entre o Leste e o Oeste (inclusivamente no Mar da China Oriental e no Oceano Índico), pelo que eram os melhores colocados para a aquisição de âmbar cinzento, uma resina fóssil que, no século XVI, era muito procurada pela Corte Imperial Ming. Por outro lado, ao permitir que os portugueses se instalassem em Macau, as autoridades cantonenses esperavam que estes cortassem o vínculo com os piratas japoneses, e que, assim, adotassem uma posição neutra ou favorável à China. As autoridades cantonenses esperavam, portanto, que os portugueses servissem de barreira aos ataques dos barcos piratas, sobretudo vindos do Japão.

A cidade de Macau, a partir de então, cresceria, e o seu porto impor-se-ia como um local privilegiado para o comércio entre a Europa e a Ásia. O crescimento da comunidade chinesa, em Macau, fez com que, em 1736, a China colocasse uma autoridade chinesa na cidade (o *Mandarim*), uma situação que confirma, já no século XVIII, uma forma de administração mista que, desde o nascimento de Macau, havia sido uma característica no exercício do poder local.

A confirmação de Macau como colônia e o nascimento de uma comunidade com uma identidade específica

Será em 1822, sob o impulso liberal, que as Cortes de Portugal, na primeira Constituição, declaram Macau uma colônia portuguesa. Os poderes do Governador são, desde então, definitivamente reforçados. Em 1844, o Governo de Portugal deixa de considerar Macau parte do *Estado da Índia*, passando a cidade a formar, juntamente com Timor e Solor, uma única província ultramarina. O Governador de Macau passou, então, a ter o título de *Governador de Macau e Timor*.

Após a Primeira Guerra do Ópio (1839-1942), quando a China se vê obrigada a abrir cinco portos (Shanghai, Cantão, Ningbo, Fuzhou e Xiamen) ao comércio com o exterior, Macau perde sua posição favorável de único porto sob administração estrangeira que pode comercializar com a China. É, então,

que Ferreira do Amaral, Governador de Macau desde 1846, aproveitando a fragilidade da China, devastada pela Guerra do Ópio, leva a cabo a implementação de um efetivo plano de colonização. Ferreira do Amaral assume o poder de administração sobre os cidadãos chineses de Macau e, em 1849, encerra a alfândega estabelecida pela China¹. Entretanto, o *Mandarim* – destacado, como referimos, para administrar os assuntos relacionados com os comerciantes chineses –, retira-se, num momento em que os portugueses, habitantes de Macau, deixam de pagar foro à China: Portugal pretendia, desse modo, afirmar Macau como colônia. Esse estatuto colonial não seria, contudo, reconhecido pelo Governo chinês e o avanço das pretensões colonialistas portuguesas sofreria um revés.

Com efeito, também a economia macaense iria sofrer as consequências advindas do fim da Guerra do Ópio, uma vez que a abertura dos cinco portos chineses ao comércio exterior fez com que Macau deixasse de ter a importância que tinha no plano econômico e estratégico sino-europeu. Macau perde, por essa razão, um número elevado de habitantes, que preferem instalar-se em Cantão ou em Hong Kong.

Portugal apercebe-se, então, que teria todo o interesse em reatar as boas relações com a China, pois só assim poderia reanimar a economia macaense e garantir a sua presença na China. Este fato vai coincidir com as pretensões chinesas, uma

vez que, após o conflito franco-chinês de 1884, circulava o boato de que a França pretendia comprar Macau aos portugueses, visando fazer deste território uma base para uma eventual invasão do sul da China.

Depois de longas e difíceis negociações, é assinado, em 1887, o Protocolo de Lisboa, o qual assegurava o exercício da soberania portuguesa, em Macau; um ano depois, é assinado o Tratado Sino-Português de Amizade e de Comércio, o qual estabelece que os portugueses podem viver na cidade de Macau e administrá-la, por tempo ilimitado. A China reconhece, em suma, Macau como colônia portuguesa, enquanto os portugueses se comprometem a nunca alienar Macau, sem o acordo prévio da China.

Desde então, e até fim de 1999, o poder executivo, nas áreas militar e civil, ficou nas mãos do Governador de Macau, escolhido na metrópole portuguesa e enviado, desde a velha Europa colonial, para Macau.

Em 1949, a recém-implantada República Popular da China recusa integrar Macau na lista dos territórios a descolonizar, tal como estabelecido na carta da Organização das Nações Unidas (ONU), uma vez que considera a questão de Macau como um tema de âmbito interno da República Popular da China. Por outro lado, o fim da Segunda Guerra Mundial impôs uma nova reorganização sociogeográfica no mundo, assim como uma condenação clara da ideologia nazi, pelo que a ditadura portuguesa enceta uma manobra de diversão, revogando o Ato Colonial (o qual consagra legislativamente as relações que a

¹ Ferreira do Amaral será assassinado um ano depois, em 1850.

metrópole portuguesa estabelece com as colônias)². Numa evidente manobra propagandística, efetuam-se mudanças terminológicas – o termo *colônias* é substituído pelo termo *províncias ultramarinas* – e afirma-se a unidade nacional a partir do reagrupamento de diferentes territórios em três continentes. Considera-se, a partir de então, Portugal como uma nação pluricontinental, da qual as colônias (já não consideradas, legalmente, como tal) seriam parte inalienável (SALDANHA, 2019).

Em 1976, mais de um ano depois da Revolução portuguesa de Abril que terminaria com 48 anos de opressão e violência, é publicado o Estatuto Orgânico de

² Em 1930, é legislado, em Portugal, o Ato Colonial, o qual consagra legislativamente as relações que a metrópole portuguesa estabelece com as colônias. Este Ato Colonial foi considerado matéria constitucional pelo artigo 133º da Constituição de 1933, a qual consolidaria, constitucionalmente, o fascismo português. Este Ato seria reproduzido na Carta Orgânica do Império Colonial Português, de 15 de novembro de 1933. No seu artigo 3º, ponto 1), afirma-se que “Os domínios ultramarinos de Portugal denominam-se colônias e constituem o Império Colonial Português” (Ato Colonial, art. 3º), enquanto o seu artigo 5º estipula que “O Império Colonial Português é solidário nas suas partes componentes com a metrópole” (Ato Colonial, art. 5º), num ato legislativo que procurava intensificar o controlo da metrópole portuguesa sobre as suas colônias. A Constituição de 1933 – que estabelecia os parâmetros de ação legais da opressão ditatorial e na qual se incluía o referido Ato Colonial – considerava a existência de oito colônias, repartidas por três Continentes (África, Ásia e Oceânia). Na Ásia, situavam-se, segundo a nova Constituição, o “Estado da Índia, Macau e respectivas dependências” (Constituição de 11 de Abril de 1933, art. 1º). A Carta Orgânica, por seu lado, aplicava as normas associativas e as leis normativas das associações portuguesas às colônias, referindo que as leis portuguesas extensíveis a Macau e ao Estado da Índia eram decretadas e comunicadas pelo Ministério das Colônias (mais tarde, Ministério do Ultramar) (SALDANHA, 2019).

Macau. Dão-se, então, os primeiros passos para o processo de transição para a Região Administrativa Especial de Macau (Raem) da República Popular da China (RPC), a qual se oficializa em 1999.

Essa história particular do território macaense fez com que aqui coexistissem, desde o estabelecimento dos portugueses, no século XVI, comunidades do Sudeste Asiático, índias, timorenses, africanas, chinesas e portuguesas. Do contato de todas estas comunidades, em particular, das comunidades portuguesa, malaia, japonesa, singapurense e índia, nascerá a comunidade macaense. Essa comunidade procederá a um sincretismo linguístico e cultural que constituirá a base de uma identidade comunitária que, até hoje, reivindica uma cultura própria, distinta, ainda que próxima, das culturas chinesa ou portuguesa.

Quem são, então, os chineses de Macau? E quem são os macaenses?

A origem dos chineses de Macau remonta a uma população migrante das regiões de Fujian e de Cantão. Os mandarins e suas tropas, estacionadas perto da península do sul de Zhongshan (Xiangshan), procuraram controlar essa comunidade chinesa que, ao longo dos séculos, se tornaria cada vez mais numerosa. Em 1563, a população chinesa rondaria 4.100 membros, enquanto a população portuguesa teria, aproximadamente, 900 membros (BERLIE, 2002). Seria, contudo, durante as duas guerras mundiais que muitos migrantes chineses das regiões ocupadas de Hong Kong e de Guangdong seriam atraídos pela colônia portuguesa (BERLIE, 2002).

Em 1991, 50.000 habitantes e trabalhadores de Macau eram, na sua maioria, chineses da província de Guangdong e da zona econômica especial de Zhuhai. Com efeito, em 1991, apenas 40% dos residentes de Macau tinham nascido no território, sendo que grande maioria (50%) tinha nascido na China. Ora, estes chineses “não colocam em primeiro plano sua ligação com Macau, mas antes suas características chinesas, uma vez que se definem, antes de mais, como *Zhongguoren*, ou seja, gentes da China” (BERLIE, 2002, p. 75).

A comunidade macaense, ao contrário, reivindica um passado de mestiçagem e uma forte ligação com o território macaense, e não com a China continental.

No final do século XIX, afirmava-se que os macaenses eram fruto de “uma grande mistura de raças e sub-raças” (FRANCA, 1897 apud BERLIE, 2002, p. 79). Os macaenses – os *filhos da terra*, com a sua gastronomia, indumentária e, desde o século XVII, a sua própria língua crioula (o *patuá* ou língu *nho* *nha*, *papiâ cristâm di Macau*, *papiaçâm* ou *maquista* (BAXTER; FERNANDES, 2001)³ –, são, em geral, bilíngues, expressando-se quer em português, quer em cantonense. Porém, apesar da fluência nessas duas línguas, os macaenses, durante a colonização portuguesa do território, raramente desfrutaram do mais alto estatuto sociopolítico, o qual se destinava, sobretudo, aos portugueses

³ O *patuá* encontra-se na lista de línguas em risco de desaparecimento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Segundo a Unesco, em 2000, existiam apenas 50 falantes regulares (Unesco Interactive Atlas of the World's Languages in Danger). Disponível em: <https://bitly.com/44bgA>. Acesso em: 10 out. 2020.

metropolitanos. Já constituíam, no entanto, uma comunidade distinta dos chineses de Macau e de outras comunidades europeias, expressando-se, para além do cantonense, em *patuá* – uma língua crioula, hoje em dia, em vias de extinção.

Ainda que a definição de *macaense* se apresente como “um empreendimento sociológico muito complexo” (BERLIE, 2002, p. 79), considerá-lo-emos como fruto de uma miscigenação que, por sua vez, teve como consequência a criação de uma comunidade com uma expressão cultural e linguística própria.

A indissociável ligação do teatro em *patuá* com o carnaval macaense

A atividade teatral no território macaense encontra-se intimamente ligada com o Teatro D. Pedro V, edifício construído por subscrição voluntária, em 1858 (FERREIRA, 2006). Uma vez aberto ao público, o Teatro D. Pedro V albergou não apenas peças de teatro e variados espetáculos (como óperas chinesas ou revistas portuguesas), mas tornou-se, igualmente, num espaço de reunião e de discussão de membros de clubes e de associações locais (SERGIO, 2012, p. 26). Até ao final do século XIX, o Teatro D. Pedro V foi, igualmente, o local, por excelência, de realização de vários bailes locais, tornando-se no mais importante local cosmopolita e de entretenimento do território macaense:

O Teatro D. Pedro V, pequeno mas de aspecto imponente, serviu, ao longo

dos anos, como sala única de qualquer pequena povoação, para os mais variados espectáculos e fins sociais. Dos programas que ficaram dos anúncios em jornais e revistas publicitando alguns dos espectáculos apresentados, conclui-se que por aquele palco chegaram a passar nomes sonantes da música e do bailado nacional e internacional, e artistas locais, portugueses e chineses, em récitas e concertos de música clássica, óperas e operetas, ópera chinesa, e espectáculos de acrobacia, de ilusionismo, de circo, e a sempre festejada revista à portuguesa (COELHO, 1994, p. 45-46).

Entretanto, seria no palco do Teatro D. Pedro V, graças ao impulso e à organização de clubes locais, que a apresentação de peças de teatro, na língua local, se daria a conhecer ao grande público.

Na década de 1930, é formado um grupo local de teatro que estimulava as representações teatrais em patuá: a *Academia de Amadores de Teatro e Música*. O início da Segunda Grande Guerra fez, contudo, com que aquela academia de teatro amador se dissolvesse, em 1941. As representações teatrais em patuá sofreriam, assim, um interregno, sendo necessário esperar o término da Segunda Guerra Mundial para que, na década de 1950, ressurgisse um novo interesse pelo teatro em patuá. Esse renascimento teve como principais instigadores personalidades macaenses, nomeadamente ligadas às letras e ao jornalismo, como Cassiano Fonseca, Antonieta Pacheco Jorge ou Henrique de Senna Fernandes, entre muitos outros (COELHO, 1994).

Ora, as origens desse teatro amador, em língua maquista, remonta ao início

do século XX e encontra-se intimamente ligado com o carnaval. Com efeito, era nessa época do ano que as peças em patuá eram apresentadas ao público. Realizadas na época da Quaresma, estas peças poderiam acompanhar o desfile de orquestras carnavalescas ou *tunas*. Toda a organização desstes eventos encontrava-se, por seu lado, sob a responsabilidade de clubes macaenses, como o Clube de Macau, o Clube União ou o Clube dos Sargentos.

É de assinalar o fato de que as peças de teatro na língua local se encontravam intimamente ligadas com o carnaval, não apenas porque eram apresentadas neste momento do ano e se incluíam nas festividades carnavalescas, mas também porque abordavam temas próprios da época carnavalesca. Com efeito, as peças de teatro em patuá faziam um retrato satírico da sociedade, recorrendo a personagens simbólicas e caricaturais como “a idosa amarga, o velho sedutor, a jovem de costumes libertinos, a criança que parece mais velha ou ainda o travesti” (SERGIO, 2012, p. 28).

Estamos, portanto, perante a abordagem de temas que evocam uma transgressão das normas sociais, recorrendo a personagens marginais e/ou inversores de valores tradicionais e/ou socialmente oprimidos. Esta manifestação cultural macaense, nascida no seio dessa comunidade e expressa no crioulo local, assume, assim, tipologias e características próprias do carnaval, enquanto manifestação cultural, acabando por dar forma a um carnaval tipicamente macaense.

Essas peças buscavam sua inspiração em folhetins locais (muitas vezes, anônimos), nos quais se parodiavam as

personalidades da época, mormente aquelas que se moviam nas esferas do poder local. Por outro lado, ao recorrer ao crioulo – apenas falado e compreendido pela população macaense (e uma pequena parte da população portuguesa) –, este teatro afirmava a existência de uma identidade própria, distanciando-se das suas congêneres portuguesa e chinesa:

Cedo, porém, compreendeu a sua condição profunda de macaense, e logo dedicou o seu talento quase exclusivamente ao patoá de Macau [...]. Através da sua poesia e prosa, peça de teatro e comédia, récitas e programas radiofónicos, genuinamente macaenses, com apetitoso sabor popular, autenticidade e inteligência, divulgou intensamente um dialecto moribundo, insuflando-lhe vida, tantas vezes, quixotesicamente, pagando do seu próprio bolso muitas dessas actividades (MARREIROS, 1994, p. 17-18).

Cecília Jorge (1994), por seu lado, relembra a semelhança destas peças de teatro com a tradicional Revista Portuguesa:

A récita em patoá, na esteira das revistas à portuguesa aonde foi provavelmente buscar inspiração, pois que privilegia o humor, o falar popular, o picaresco e a linguagem libertina, serve de veículo para uma sátira aos costumes, com maior propensão naquela (a revista) para uma crítica política mais ou menos – democraticamente – generalizada. Trata-se, no fundo, da manifestação de uma tendência inata, natural do hábito bem lusitano de exorcizar os males e minorá-los, de subverter o equilíbrio de forças pela via da troça e do riso, ridiculizando personagens e situações (p. 28).

Ora, ainda que semelhanças possam ser encontradas com a Revista Portuguesa, os temas a que recorre – parodiando situações do cotidiano e recorrendo a temas transgressores – fazem com que estas peças dialoguem, sobretudo, com o carnaval, não sendo de somenos importância o fato de ser durante esta manifestação cultural que são apresentadas ao público.

O carnaval macaense como expressão de uma identidade sincrética

O carnaval encontra-se presente em Macau, pelo menos, desde o século XIX, como nos sugerem diferentes artigos, publicados em órgãos da comunicação social local.

Nesse então, celebrava-se quer em instituições recreativas, quer em casas particulares (sobretudo, dos estratos sociais mais elevados), ambas albergando festejos onde vários grupos de mascarados se reuniam em bailes.

Segundo Ferreira (2006), haveria, então, dois festejos distintos: um deles era organizado e frequentado pela elite macaense e ocorria em círculo fechado e restrito, enquanto o outro era festejado pelas classes mais desfavorecidas, nas ruas de Macau.

Inevitavelmente, porém, ambos acabam por se cruzar, nem sempre de forma serena, como nos relata um artigo publicado no jornal *O Eco Macaense*. Com efeito,

os redatores do jornal *O Eco Macaense*, em artigo publicado em 23 de fevereiro de 1896, alertavam para a transgressão das regras e de comportamentos socialmente aceites, em festejos do carnaval na rua. Ora, a crítica mordaz presente no artigo permite-nos identificar quer os elementos de paródia e de transgressão que subjazem, também em Macau, ao ato carnavalesco, quer a realidade de uma manifestação cultural ainda festejada e vivida de diferente forma pelas classes mais abastadas e pelas classes mais desfavorecidas:

É irritante que um individuo se veja inesperadamente assaltado por uns estroinas, que o emporcalham com farinha, pós de sapatos, e não sabemos que mais, estragando-lhe o fato, sujando-lhe a cara e o corpo todo [...]

Que os que gostam de taes brincadeiras, ou antes, de taes barbaridades, restringissem as suas extravagancias ao circulo d'aquelles que teem o mesmo péssimo gosto, vá; mas o que se não póde tolerar, nem as auctoridades deviam jamais ter consentido, é que se faltasse ao respeito aos cidadãos pacíficos que transitam placidamente pelas ruas. [...]

Brinquem, embora, os que gostam d'essas brincadeiras mas deixem em socego as pessoas serias (p. 2).

Porém, ainda que, até ao início do século XX, a pertença a uma determinada classe social determinasse um festejo de carnaval específico, as comemorações do mesmo vão, gradualmente, dialogando e imbricando-se, dando origem a festejos abertos a toda a comunidade, e com elementos identificativos e distintivos de uma cultura própria.

As comemorações do carnaval prolongar-se-iam, assim, ao longo do século XX, tendo atingido o seu auge entre a década de 1920 e a década de 1940. A importância que assumiu, então, nas comunidades macaense e portuguesa, pode ser verificada graças a uma leitura dos periódicos da época. Para o presente artigo, tomaremos como exemplo a revista *Renascimento*. Criada em 1943 e extinta em 1945, a revista *Renascimento* foi uma revista macaense mensal, composta por redatores macaenses e portugueses. Dirigia-se, sobretudo, às comunidades macaense e portuguesa e procurava colmatar a falta de publicações de informação e de distração para um público oriundo daquelas comunidades. Integrava, igualmente, artigos elaborados em inglês, os quais eram escritos, sobretudo, por chineses, buscando dar a conhecer ao público português universos e cosmovisões chineses (SERGIO, 2012).

Publicada em plena ditadura portuguesa, a revista dizia não pretender tratar questões de ordem religiosa ou política. Ainda assim, continha uma rubrica dedicada ao humor. Esta página humorística intitulava-se *Espírito e Bom Humor* e era assinada, anonimamente, com um “Z.” (entre aspas). Apesar do título da rubrica, o conteúdo da mesma, assinala Sergio (2012), revestia um teor moralizante.

Ora, a exceção àquele teor moralizante da rubrica dedicada ao humor foi, precisamente, um artigo publicado no número de fevereiro de 1944, no qual “Z.” aclama o carnaval. Em “Recordações do Carnaval” (subtítulo do artigo), “Z.” elogia esta manifestação cultural, descrevendo,

com alguma nostalgia, a exuberância do carnaval de sua juventude:

Leitor Amigo. Há quem condene o Carnaval. Não pretendo rebater-lhe a opinião, nem combater-lhe a falta, de gosto, porém, como falo por mim e sem intenção de impôr o meu modo de pensar, quero afirmar, mais uma vez, que o Vélho Folião era – Oh que saudade! – como que um bálsamo a um inteiro ano em que a vida era tomada a sério, com dissabores e amarguras, falta de dinheiro, etc., o que tudo hoje continua sem o bálsamo que me contraía os músculos faciais, de modo a poder rir e folgar durante três dias encantadores (p. 136-137).

Estamos, portanto, tal como sugerido por Bakhtin (1982), perante uma apresentação do carnaval como uma manifestação transgressora e inversora de valores tradicionais, que busca colmatar vicissitudes e imposições do cotidiano através da paródia e do riso.

Única época do ano em que a população macaense poderia esquecer elementos constrangedores do dia a dia, e momento particularmente festivo, o carnaval surge como a catarse necessária para macaenses e portugueses transgredirem as normas sociais: “Ora o Carnaval permite-nos que digamos verdades a quem não gosta de ouvi-las e a quem não poderíamos dizê-las, sem risco grave, a cara descoberta” (Z, 1944, p. 130).

A revista *Renascimento* publicou, igualmente, peças de teatro em patuá, do início do século XX, as quais, como referimos, também apelavam ao riso como

forma de superação das vicissitudes sentidas pela comunidade.

Ora, no número referido de fevereiro de 1944, em plena época carnavalesca, são, ainda, publicados um poema e um artigo que relembram a importância que o carnaval assumia no seio das comunidades macaense e portuguesa.

Com efeito, para além da seção humorística acima referida, é publicado um poema que critica, com uma ironia corrosiva, o carnaval *Ao Truão... ao Carnaval*. Assinado por Sérgio (heterônimo do jornalista Francisco de Carvalho e Rêgo), ao poema subjaz um tom moralizador e uma crítica satírica ao carnaval. Para além deste poema, é, ainda, publicado um artigo, também assinado pelo mesmo autor do poema anterior, mas sob um outro heterônimo (Francisco Penajoia) (SERGIO, 2012). Intitulado *O Carnaval* (1944), o outro heterônimo de Francisco de Carvalho e Rêgo assume, desta feita, um tom contrário àquele que havia sido assumido pelo heterônimo Sérgio, aplaudindo com júbilo o carnaval.

Ora, não deixa de ser assinalável este jogo de heteronímia, em pleno evento carnavalesco. Este jogo de heteronímia revela, deveras, a essência do jogo carnavalesco, os prazeres mundanos e a ambivalência e dicotomias de mundos permitidos pelo carnaval: os opostos unem-se, entrelaçam-se, comunicam. Transgressor e corruptor da moral, o carnaval é, no entanto, irresistível:

O vélho e revélho Carnaval, pleno de mocidade e de vigor, estúrdio na sua eterna juventude, dionisíaco em todos os seus aspectos, enche o espaço de alegria

inebriante. Iguala por semelhança, equilibra por paridade, estabiliza pela força das circunstâncias.

[...]

Desmoronado o edifício das hierarquias, todos cantam e dançam em terra plana, todos se sujaram na mesma lama e todos se purificam na mesma pira. [...] Vêlho Carnaval! Incorrigível imoralão de longa data, que todos desprezam e a que todos não resistem (p. 116)!

Estamos, portanto, perante a ambivalência das imagens carnavalescas, as quais, como assinala Bakhtin (1970), são sempre duplas, reunindo dois polos que se opõem, como o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, a juventude e a decrepitude. Assim sendo, seguindo a *lei dos contrastes*, o arnaval incita o uso de roupa ao contrário, o uso de roupa realizada para uma parte do corpo, em outra parte, ou do uso de um utensílio doméstico como arma. Estamos, portanto, perante uma vida fora da sua normalidade, a qual deixa antever a forma que assume, com particular acuidade, a categoria bakhtiniana de *excentricidade*.

As tunas no carnaval macaense: de Portugal a Macau

O carnaval macaense é, como já referimos, um momento festivo de grande importância, em Macau. A memória ficcionada deste evento, no século XX, encontra-se patente na literatura macaense, a qual permitiu a perduração, na memória

coletiva, de um evento tão particular da vida deste enclave:

Estava-se em tempo de Carnaval. Como todos os anos, seguindo uma já longa tradição, a cidade saiu da sua pasmaceira e preparou-se para se divertir e brincar, desentorpecer as pernas e entregar-se, de alma e coração, aos folguedos, pondo de parte os problemas e agruras do quotidiano. As tunas de músicos organizaram-se, ensaiavam-se com afinco e planeava-se o assalto às casas que podiam receber os foliões. Isto a começar já três semanas antes dos dias propriamente do Entrudo (FERNANDES, 2012, p. 123).

Na primeira metade do século XX, e até à sua gradual extinção, no início da década de 1970, o carnaval macaense consistia em desfiles de mascarados pelas ruas, seguidos de um baile. De notar, no entanto, quer nos desfiles, quer nos bailes, a presença de uma organização musical com características próprias. Existentes desde, pelo menos, finais do século XIX, as tunas musicais (tal como citado no trecho de Henrique de Senna Fernandes, acima reproduzido) assumiram uma particular importância no Carnaval de Macau. Tal como o nome indica, as tunas macaenses inspiram-se das tunas estudantis portuguesas, as quais, ainda hoje, agrupam músicos estudantes que atuam em diversas ocasiões festivas.

Em Macau, as tunas estavam condicionadas pelo carnaval e consistiam num grupo de músicos amadores, macaenses e/ou portugueses, que tocavam nos desfiles e nos bailes de carnaval. Os ensaios começavam, aproximadamente, dois meses antes

do carnaval: “tunas houve muitas, entre os anos 30 e fins de 40, já que nem o período da guerra tirou aos macaenses o gosto pelo convívio e pela folia. Nomes como a Harmonia e a Tuna Macaense são ainda lembrados por quem participou nos assaltos e desfiles carnavalescos” (JARDIM, 1993). As tunas percorriam as ruas da cidade em marcha, sendo acompanhadas por um cortejo de fantasiados:

Às nove horas, mal tocara o sino da Igreja de São Lázaro, prontas, cada uma irradiando o seu próprio encanto, marcharam para o lugar da concentração da tuna e dos mascarados [...] Quando chegaram a Santa Clara, já havia um aglomerado de pessoas que cavaqueavam e gargalhavam, mas os atrasados eram ainda muitos. A porta-bandeira da tuna e as suas duas ajudantes, fardadas de casaquinho branco e calças pretas, empertigavam-se à frente da coluna em formação (FERNANDES, 2012, p. 125).

As tunas tinham um repertório muito vasto, englobando, por exemplo, marchas, rumbas e valsas. Nos desfiles, predominavam as marchinhas, enquanto nos bailes predominavam outras músicas dançantes. Em geral, os músicos não recebiam dinheiro e, muitas vezes, os uniformes e as fantasias eram comprados pelos próprios. Ainda assim, as tunas tinham o apoio do clube a que pertenciam ou do próprio Presidente da tuna. Em Macau, eram vários os clubes que organizavam grandes bailes, por altura do carnaval.

O modo de organização do carnaval e das tunas passou a repetir-se, ano após ano: a tuna saía da sua freguesia de origem

e desfilava pela cidade, até ao clube onde ia tocar no baile: “Tinha horário para começar mas não tinha para acabar, Tocávamos até às 5 da manhã e depois ainda íamos à Novena de N.S. dos Passos, que normalmente coincidia com a época do Carnaval. Comíamos qualquer coisa – depois de já termos, durante a noite, comido não sei quantas vezes – finalmente, voltávamos para casa. Era divertido, mas muito cansativo...” (NOGUEIRA apud JARDIM, 1993)⁴.

O carnaval macaense incluía, ainda, um *assalto* a casas, normalmente a casas de famílias abastadas. Por vezes, as famílias não sabiam, outras já os esperavam. As tunas entravam dentro das casas, tocavam e, em geral, uma ceia era oferecida aos músicos *assaltantes*.

Sobre o carnaval de 1934, afirma Henrique da Senna Fernandes (1995):

No Domingo Gordo, realizaram-se as matinées para os filhos dos sócios do Clube de Macau e do Clube de Sargentos. À noite, foi o baile na União Recreativa, com exibição das tunas e centenas de mascarados. Na Segunda, foi a vez do baile tradicional do Grémio Militar, mas também muito protocolar, nas primeiras horas, mas animadíssimo, depois da ceia. Na Terça-Feira, a rematar de novo, no Clube de Macau e no Clube de Sargentos, ambas as festas divertidíssimas, esquecendo-se todos que no dia seguinte era dia de trabalho e Quarta-Feira de Cinzas (p. 140).

⁴ Entrevista de Mário José Nogueira a Veiga Jardim (1993).

[Figura 1]
Tuna macaense



Fonte: <https://bitly.com/P8MBX>

Ainda que, depois da Segunda Guerra Mundial, o carnaval macaense sofra um revés, com a publicação de um edital restritivo dos festejos, o carnaval ainda perduraria duas décadas. O edital, publicado em 1945, procurava criminalizar algumas das práticas carnavalescas, estipulando, entre outras imposições, a proibição de “atirar das casas, ruas e outros lugares quaisquer cousas que possam molestar, sujar ou, por qualquer forma, incomodar as pessoas ou deteriorar as suas propriedades” (Edital de 8 de Janeiro de 1945), de mascarados divagarem “no bairro chinês” (idem) ou de se apresentarem “com trajos ofensivos das crenças religiosas, da moral e dos bons costumes” (idem)⁵.

⁵ Transcrição do Edital: “Eduardo de Madureira Proença, capitão de cavalaria, Administrador do Concelho e Comissário de Polícia de Macau.

O carnaval, como referimos, sobreviveria a este edital, ainda que, gradualmente, se fosse extinguindo.

Faço saber que, durante os dias do próximo Carnaval, é proibido, sob pena de desobediência aos mandados da autoridade, o seguinte:

A Exibição de danças, música, paródias e grupos carnavalescos, cujos directores não tenham obtido a necessária licença do Govêrno da Colônia, não podendo os mesmos solicitar, sob pretexto algum, esmolas ou dádivas;

Atirar das casas, ruas e outros lugares quaisquer cousas que possam molestar, sujar ou, por qualquer forma, incomodar as pessoas ou deteriorar as suas propriedades;

A divagação de mascarados no bairro chinês;

A apresentação de mascarados com trajos ofensivos das crenças religiosas, da moral e dos bons costumes. Para conhecimento de todos e para que se não possa alegar ignorância, é êste edital, com a respectiva versão chinesa, publicado no Boletim Oficial desta colônia, e afixado nos lugares públicos do costume.

Administração do Concelho e Comissariado de Polícia em Macau, 8 de Janeiro de 1945

O Administrador do Concelho e Comissário de Polícia, Eduardo de Madureira Proença, capitão de cavalaria.

Macau deixaria de comemorar um carnaval que ganhara características únicas, no Sudeste Asiático, assim como de apresentar um teatro em patuá (hoje, uma língua em vias de extinção) e bailes que perduravam pela noite e madrugadas macaenses, acompanhados pelas tunas. Este carnaval que surgira da fusão de elementos culturais portugueses com elementos culturais asiáticos perduraria, no entanto, ainda que de forma ficcionada, na literatura macaense, onde *assaltos* às casas se faziam com “bocas escancaradas de hospitalidade” e magotes de cabeças se debruçavam “das janelas com vivas excitados à tuna” (FERNANDES, 2012).

O carnaval macaense fora, em suma, a festa de um tempo “destruidor e regenerador” (BAKHTIN, 1970, p.172), reveladora de uma confluência cultural e comunitária que se operara em território macaense.

Ainda, assim, não podemos deixar de notar a ausência de uma participação ativa por parte da comunidade chinesa de Macau – a qual, aliás, se encontra bem patenteada no citado Edital de 1945, onde se impõe a proibição de fantasiados no bairro onde estes viviam.

O carnaval tornara-se, de fato, numa manifestação cultural própria da comunidade macaense, ainda que também a comunidade portuguesa (ao contrário da chinesa) dela participasse ativamente. Neste sentido, o carnaval tornar-se-ia num dos elementos identificativos desta comunidade, sendo comemorado e vivenciado como um elemento cultural que, intrinsecamente, daquela brotara e da qual dependia.

Conclusão

O carnaval é um espetáculo onde se esbatem as diferenças entre atores e espectadores, já que ambos são partícipes ativos do ato carnavalesco. As práticas carnavalescas vão para além do cotidiano normal, invertem hábitos e costumes, parodiam uma situação organizada segundo determinados parâmetros, invertendo-os e transgredindo-os (BAKHTIN, 1970). Assim acontecia com o carnaval macaense e com as diversas práticas que nele ocorriam. Neste sentido, as peças de teatro em patuá que eram apresentadas durante o carnaval são, não apenas numa expressão de dramaturgia tradicional e típica da comunidade macaense, mas também um ato de criação artística indissolúvel dos festejos carnavalescos.

Não deixa, assim, de ser assinalável que a perduração do crioulo maquista – o patuá – tenha podido prolongar-se entre a comunidade, graças a uma manifestação cultural como o carnaval. Indissociavelmente ligado a este, o patuá serviu, assim, como um instrumento ao serviço do humor e do riso, tornando-se num partícipe da abolição de distâncias existentes entre membros de uma determinada comunidade.

O carnaval macaense, com o seu teatro maquista, as suas tunas e os seus desfiles, permitiu, assim, a superação de barreiras sociais, etárias, de gênero ou outras, criando, como Bakhtin (1970; 1982) assinalou, um novo mundo de relações humanas, diametralmente opostas àquelas que regiam o normal cotidiano dos habitantes de Macau.

O carnaval macaense desvenda, deste modo, a categoria bakhtiniana de *excentricidade*, a qual, constituindo uma categoria especial de percepção do mundo “permite que tudo o que é normalmente reprimido no Homem se abra e se expresse sob uma forma concreta” (BAKHTIN, 1970, p. 170).

Manifestação cultural transgressora de valores e de uma determinada ordem social e organizada e vivenciada por uma comunidade cuja identidade resulta do sincretismo de combinações socioculturais asiáticas e europeias, o carnaval macaense tornar-se-ia num símbolo distintivo da identidade e cultura da comunidade macaense, ainda que, hoje, apenas perdure na memória coletiva graças a registos fotográficos, jornalísticos ou literários. ■

[ANA MARIA SALDANHA]

Professora Adjunta Convidada do Instituto Politécnico de Macau (IPM), República Popular da China (RPC). Doutora em Estudos Literários – Especialidade Literatura Comparada, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (UL), e doutora em Letras, Línguas e Ciências Humanas – Especialidade Estudos Luso-brasileiros pela Université Stendhal-Grenoble III, na França. Tem pós-doutorado em Sociologia da Literatura pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo (FCLAr-Unesp).
E-mail: anasaldanha2@gmail.com

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1982 [1970].

BAKHTIN, Mikhail. **La poétique de Dostoïevski**. Paris: Éditions du Seuil, 1970 [1929].

BERLIE, Jean. **Macao**: une société multi-communautaire. **Perspectives Chinoises**, Ann Arbor, n. 73, p. 74-82, 2002.

COELHO, Rogério Beltrão. Teatro D. Pedro V: uma história atribulada. **Revista Macau**, Macau, n. 25, p. 41-47, 1994.

FERNANDES, Henrique de Senna. Cinema em Macau III (1932-36). **Revista da Cultura**, Macau, n. 23, p. 132-152, 1995.

FERNANDES, Henrique de Senna. **Os dores**. Macau: Instituto Cultural do Governo da RAEM, 2012.

FERNANDES, Miguel Senna; BAXTER, Alan Norman. **Maquista chapado**: vocabulário e expressões do crioulo português de Macau. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2001.

FERREIRA, Márcia Rosa dos Reis. **Cultura e sociabilidades em Macau nos finais de oitocentos**: o eco macaense (1893-1899). 2006. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) – Flup, Porto, 2006.

JARDIM, Veiga. Tunas de Macau: convívio e folia. **Revista Macau**, Macau, v. 2, n. 13, p. 12-16, 1993. Disponível em: <https://bityli.com/tóibs>. Acesso em: 12 nov. 2020.

JORGE, Cecília. Récita e língua maquista. **Revista Macau**, Macau, n. 25, p. 27-32, 1994.

MARREIROS, Carlos. Alianças para o futuro. **Revista de Cultura**, Macau, n. 20, p. 157-168, 1994.

PENAJÓIA, Francisco. O carnaval. **Renascimento**, Macau, v. 3, n. 2, p. 115-116, 1944.

SALDANHA, Ana. O luso-tropicalismo na construção de um imaginário imperial: os casos de Macau e de Goa. In: DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO JOSÉ. **Goa e Macau**: a inscrição da identidade (nas línguas, literaturas e culturas). Macau: Universidade de São José, 2019. p. 22-42.

SÉRGIO. Secção poética – “Ao truão... ao carnaval”. **Renascimento**, Macau, v. 3, n. 2, p. 215-216, 1944.

SERGIO, Vanessa. **Macao** : vie culturelle et littéraire d’expression portugaise au milieu du XXe siècle : Luís Gonzaga Gomes, ‘Fils de la Terre’. 2012. Tese (Doutorado) – Université Paris Ouest, Nanterre, 2012.

ZHILIANG, Wu; JACQUET, Raphaël. Le rôle de l’ambre gris et de l’opium dans l’histoire de Macao. **Perspectives Chinoises**, Ann Arbor, n. 73, p. 4-19, 2002.

Z. Espírito e bom humor (recordações carnavalescas). **Renascimento**, Macau, v. 3, n. 2, p. 130-137, 1944.

EL CARNAVAL EN LOS ANDES: UNA APROXIMACIÓN A LA FERTILIDAD DE SUS SENTIDOS

[ARTIGO]

Andrea Chamorro Pérez
Universidad de Tarapacá

[RESUMEN RESUMO ABSTRACT]

A partir de la revisión de estudios etnográficos y etnohistóricos referidos a la celebración de carnavales rurales y urbanos en el área surandina, caracterizo y contrasto sus prácticas y representaciones a fin de establecer similitudes y diferencias en cuanto a las orientaciones del carnaval europeo, problematizando su comprensión como una performance que ha sido resignificada por las sociedades indígenas y mestizas andinas permitiéndoles “preservar y re-existir” como colectivos y subjetividades. A la luz de estos sentidos, aludo al carnaval andino “Inti Ch’amampi, con la Fuerza del Sol” que se celebra en la ciudad de Arica (Chile) como ejemplo de una “entrada folklórica” cuya estructura procesional es comprendida como una plataforma pública en la que las colectividades aymara han podido visibilizarse a nivel local, nacional e internacional como una *communitas* translocal y transfronteriza que posee recursos y sentidos propios.

Palabras clave: Carnaval. Andes. Performance. Nación. Etnicidad.

Com base na revisão dos estudos etnográficos e etno-históricos referentes à celebração dos carnavais rurais e urbanos na zona sul andina, caracterizo e comparo as suas práticas e representações de modo a estabelecer semelhanças e diferenças em relação às orientações do carnaval europeu, problematizando a sua compreensão como uma performance que foi resignificada pelas sociedades indígenas e mestiças andinas permitindo-lhes “preservar e reexistir” como coletivos e subjetividades. À luz destes sentidos, refiro-me ao Carnaval Andino “Inti Ch’amampi, Con la Fuerza del Sol”, celebrado na cidade de Arica (Chile), como um exemplo de uma “entrada folclórica” cuja estrutura processional é entendida como uma plataforma pública na qual as colectividades aymaras conseguiram se tornar visíveis a nível local, nacional e internacional como uma comunidade translocal e transfronteiriça que tem os seus próprios recursos e sentidos.

Palavras-chave: Carnaval. Andes. Performance. Nação. Etnicidade.

Reviewing ethnographic and ethno-historical studies related to the celebration of rural and urban carnivals in the southern Andean area, their practices and representations are characterized and contrasted to determine similarities and differences with respect to the orientations of the European carnival (Prati Carós, 1993), and to question its interpretation as a performance that has been redefined by the Andean indigenous and mestizo societies, allowing them to “preserve and re-exist” as collectives and subjectivities (Albain Achinte, 2012). Thus, the Andean Carnival “Inti Ch’amampi, with the force of the sun” celebrated in the city of Arica (Chile), poses as an example of a “folkloric entrance” whose process structure is understood as a public platform where Aymara communities have been able to make themselves visible at the local, national and international level as a translocal and cross-border *communitas* with its own resources and meanings.

Keywords: Carnival. Andes. Performance. Nation. Ethnicity.

Introducción

Comprender la preponderancia de la fiestas en Latinoamérica, más específicamente en los Andes, supone reconocer que estas no solo tuvieron asidero entre las sociedades indígenas precolombinas (DEDENBACH-SALAZAR, 1996; HOCQUENGHEM, 1996; URBANO, 1974), sino que ocuparon un lugar destacado en el horizonte medieval y renacentista del Mediterráneo europeo (DÍAZ; GALDAMES; MUÑOZ, 2012), siendo particularmente centrales para la cultura hispánica (BAJTÍN, 2003; CARO BAROJA, 1984; GAIGNEBET, 1984; LE GOFF; TRUONG, 2005; PRAT I CARÓS, 1993). De este modo, si bien la organización y celebración de fiestas coloniales constituyeron dispositivos de evangelización y control social a través de los cuales se promovió un modelo de castas con base en la exhibición de jerarquías, diferencias y roles (BARRAGÁN, 2009; ESTENSSORO, 1992; GISBERT, 1999); estas fueron apropiadas y resignificadas por la tradición festivo-ritual de las poblaciones indígenas (DÍAZ, 2011; DÍAZ *et al.*, 2012), permitiéndoles “preservar y re-existir” como colectivos y subjetividades pese a la larga y dolorosa trama de violencias y exclusiones (ALBÁN ACHINTE, 2012; GÓMEZ; MIGNOLO, 2012).

El carnaval en el medioevo europeo se asociaba con antiguos cultos agrarios vinculados al comienzo de la primavera en el hemisferio Norte (GAIGNEBET 1984), así como con ideas cristianas referidas al ayuno y la Cuaresma (CARO BAROJA, 1984). Esta celebración no solo tuvo “un papel estructurador de primer orden en la antigua concepción cíclica

del tiempo” (PRAT I CARÓS, 1993, p. 280), de modo que a “la alegría familiar de la Navidad le sucede, o ha sucedido, el desenfreno del Carnaval, y a éste, la tristeza obligada de la Semana Santa” (CARO BAROJA, 1984, p. 19); sino que, en palabras de Mijail Bajtín (2003), los festejos transgredían el gobierno del espacio y el tiempo establecido por la norma y el poder eclesiástico (LE GOFF; TRUONG, 2005), creando una experiencia de inversión o del “mundo al revés” que, basada en la parodia y subversión de la vida ordinaria por medio de dramatizaciones en calles y plazas públicas, celebraba el renacimiento del mundo, la liberación de las almas de los muertos y la expresión de pulsiones habitualmente reprimidas.

No obstante, durante los siglos XV y XVI estas prácticas y relaciones entre las personas y cosmos comienzan a declinar debido al desarrollo del capitalismo y al ascenso de la burguesía ilustrada; consecuentemente, la noción de Carnaval, que derivaría del italiano “*Carnevale*”: “sin carne”, “dejar la carne” (CARO BAROJA, 1984), se pondría en uso en Europa de los siglos XVIII, XIX y XX para hablar de una estructura del tiempo social y religioso asociada a los placeres carnales y a actos o juegos violentos, así como con una idea espectáculo en que un espíritu de competición y de ostentación lo convirtió “en una diversión burguesa caracterizada por la ocupación masiva de las calles y en un reflejo del mismo poder burgués y ciudadano que lo impulsa y lo acoge” (PRAT I CARÓS, 1993, p. 290). Es así como, por ejemplo, en algunas ciudades españolas de los siglos XVIII y XIX, los carnavales se caracterizarían más por la ostentación de sus cortejos y desfiles que por la crítica

y parodia sobre la que se articulaban los carnavales populares y rurales (PRAT I CARÓS, 1993).

En los Andes, en tanto, a pesar de que las autoridades coloniales procuraron que la incorporación de sus calendarios festivos se realizara “libre de conmemoraciones y festejos que pudieran apartarse de la ortodoxia religiosa y social de la época” (FLORES, 2001, p. 31), las celebraciones del Carnaval y del Día de Muertos se caracterizaron –a los ojos del poder colonial– por un estado de desorden fruto “de la desaparición de las barreras entre gentes de ‘distintas cualidades, sexos y condiciones’” (FLORES, 2001, p. 32). Asimismo, si bien las fiestas barrocas y renacentistas de los siglos XVII y XVIII privilegiaron la estructura de la procesión pues permitían exhibir las posiciones y jerarquías de la sociedad de castas, esta devino en un guion que fue apropiado y resignificado por las poblaciones indígenas (BARRAGÁN, 2009; DÍAZ, 2011; DÍAZ *et al.*, 2012; GISBERT, 1999). Esto implicó que las “entradas de hoy tienen el formato de las procesiones religiosas y de las entradas seculares en las que convergieron tradiciones españolas y seguramente también andinas” (BARRAGÁN, 2009, p. 29).

En esta perspectiva, caracterizaré y contrastaré las prácticas y representaciones de algunos de los carnavales rurales y urbanos que se celebran en el área surandina a fin de establecer similitudes y diferencias respecto de las orientaciones del carnaval europeo (PRAT I CARÓS, 1993) y problematizar su comprensión como una performance que ha sido resignificada por las sociedades indígenas y mestizas andinas permitiéndoles “preservar y re-existir”

como colectivos y subjetividades (ALBÁN ACHINTE, 2012). A la luz de estos sentidos, aludo al carnaval andino “Inti Ch’amampi, con la Fuerza del Sol” que se celebra en la ciudad de Arica (Chile) como ejemplo de una “entrada folklórica” cuya estructura procesional es comprendida como una plataforma pública en la que las colectividades aymara han podido visibilizarse a nivel local, nacional e internacional como una *communitas* translocal y transfronteriza que posee recursos y dinámicas culturales propias (CHAMORRO, 2013; 2017).

Carnavales rurales: fertilidad, juego y demonios

Como hijo del cristianismo y la política colonial en los Andes, el Carnaval se inicia con las celebraciones de jueves de comadres y compadres, y continúa los días sábado, domingo, lunes y martes –de *ch’alla*¹– para finalizar el domingo de tentación. A semejanza de la tradición medieval europea que se vincularía con la fertilidad de la primavera, sus festejos despiden la época de lluvias e inauguran la temporada de cosecha o de los “primeros brotes” celebrando y propiciando la fertilidad de los productos venideros. No obstante, importa advertir que, a diferencia del tiempo lineal

¹ “La *ch’alla* es un rito de fertilidad celebrado a Pachamama, para nutrirla, alejar el castigo, para que la tierra dé frutos, y para que los animales se reproduzcan en mayor número. Se realiza en todos los actos religiosos, y consiste en acullicar (masticar coca) y beber alcohol. Se *ch’alla* primero con alcohol puro, después diluido en agua (aguado), se utiliza poco la cerveza y la chicha” (Iicep, 1973, p. 2).

del calendario romano, en los Andes este se concibe como una experiencia cíclica: “lo que separa y al mismo tiempo junta a los acontecimientos son actividades agrofestivas y rituales que a la manera de nudos o eslabones marcan el fin y el inicio de los acontecimientos” (RENGIFO, 2006, p. 27). Por este motivo, se reconocen dos grandes temporadas: una estación de lluvias (o tiempo de tristeza y trabajo duro) que comenzaría con la celebración de Todos los Santos en el mes de noviembre; y una estación seca y fría (o tiempo de fiesta, placer y descanso) que arrancarían con la despedida o entierro de los carnavales (HARRIS, 1983)².

En este sentido, Olivia Harris (1983) observa, por ejemplo, que entre los *Laymi* (Bolivia) las fiestas de Todos los Santos y Carnaval son identificadas como el comienzo y cumplimiento de un ciclo de lluvias, por lo que el Carnaval se comprende como el inicio de un periodo de renovación de la fertilidad cósmica, humana y animal que suscita una sentida alegría y sensación de liberación (BIGENHO, 1999; CARRASCO; GAVILÁN, 2009; HARRIS, 1983; LÓPEZ, 2007; MARTÍNEZ G., 1996; MARTÍNEZ R., 1996; OCHOA, 1975; ULFE, 2001; URTON, 1994). De ahí que también se lo identifique como el “año nuevo de las chacras”, puesto que “en esta época dan sus primeros frutos, por lo tanto es considerado como el

² De acuerdo a Gavilán y Carrasco (2009), entre los aymara de la región de Tarapacá (Chile), el calendario cíclico anual se organiza en torno a los principios de bipartición y tripartición; mientras que “la bipartición sigue el orden de los solsticios de invierno y verano. El segundo, se basa en el ciclo climático que distingue tres estaciones: una época seca y tibia, una lluviosa y cálida y una fría y seca” (CARRASCO; GAVILÁN; 2009, p. 104).

nacimiento de las chacras” (OCHOA, 1975, p. 2). De igual forma, Vivian Gavilán y Ana María Carrasco (2009) observan que, para los aymara de la región de Tarapacá (Chile), el Carnaval constituye un tiempo de reunión, juegos, alegría y sensualidad donde la sociedad de humanos propicia su propia multiplicación³; es decir, “la fiesta de carnavales o ‘floreo de la gente’ [...] es por definición el espacio de reproducción social de la comunidad” (CARRASCO; GAVILÁN, 2009, p. 106)⁴.

No obstante, Olivia Harris (1983) advierte que el Carnaval es identificado como “*anata*”, palabra aymara que se traduce como “tiempo de jugar” o “fiesta de los demonios”, pues junto a la alegría asociada a la experiencia y deseos de fertilidad⁵, también despiertan la acción ambivalente de seres no humanos que junto con hacer florecer cultivos y reproducir el ganado, “hacen enfermar a las personas, extraviarse y las conducen a la muerte si permanecen

³ María Eugenia Ulfe (2001) señala que los carnavales celebrados en el sur del Perú (Ayacucho, Apurímac y Huancavelica) son vividos como momentos de diversión plena: comilonas, borracheras, bailes, enamoramientos, enfrentamientos individuales entre vecinos.

⁴ Para el caso de Pacariqtambo (provincia de Paruro, Cuzco, Perú), Gary Urton (1994) señala que durante la época de carnaval (desde los inicios de febrero hasta la mitad de marzo) se refuerzan ritualmente tres niveles y formas de reproducción social: 1. Doméstico (ceremonias matrimoniales), 2. Sociopolítico (entre mitades), 3. Económico (redistribución de tierras). Estos ámbitos permiten comprender el carnaval como tiempo de fiesta, proliferación, competencia y afianzamiento de la comunidad humana.

⁵ La autora destaca que “la fertilidad humana no se destaca como valor primordial. Más bien se traspone metafóricamente a la clave de la vegetación: el símbolo más común de fertilidad es el de las flores silvestres” (HARRIS, 1983, p. 137).

solos en vez de reunirse para la celebración colectiva” (HARRIS, 1983, p. 143). Específicamente, se concibe que los “diables”, “demonios” o “almas” permanecen cerca de los vivos desde la fiesta de Todos los Santos hasta que son despachados a las tierras de los muertos con la finalización de la celebración (CARRASCO; GAVILÁN, 2009; MARTINEZ, 1996; ORTEGA, 2001)⁶.

En síntesis, en esta primera aproximación sugiero que la singularidad de los carnavales andinos mantienen correspondencias con su homónimo europeo en un doble sentido: como rituales cósmicos y de fertilidad (PRAT I CARÓS, 1993). Vale decir, se conciben como marcadores de un tiempo cíclico asociado a la celebración de la fertilidad y al término de una época lluviosa. Sin embargo, si bien los carnavales son experimentados como un tiempo de juegos, sensualidad y alegría que se contraponen a las constricciones morales que impone la Cuaresma cristiana, más que aludir a una temporalidad y a las regulaciones del cuerpo impuesto por el poder colonial, constituye un diálogo de reciprocidades con animales, plantas y seres no humanos que contribuye a propiciar la abundancia de un mundo concebido como una trama de relaciones que contrasta respecto del episteme y estéticas moderno-coloniales (DE MUNTER, 2016; INGOLD, 2018).

⁶ Gabriel Martínez (1996) observa que para los Jalq'a (Bolivia) “apenas terminado Todos Santos ya puede tocarse abiertamente música de Carnaval. Incluso, en el atardecer del día 2 de noviembre, cuando los deudos se despojan de sus ropas de luto y éstas son arrojadas o enterradas, los acompañantes que hicieron la ceremonia del despojo de las ropas vuelven ya tocando música de Carnaval en sus charangos” (MARTÍNEZ, 1996, p. 296).

Carnavales urbanos: desorden, nación y etnicidad

A continuación, refiero a algunos de los carnavales urbanos celebrados en Chile, Perú y Bolivia, pues se trata de Estados nación cuyos procesos de definición de fronteras políticas durante el siglo XIX no solo los mantuvo en conflicto a lo largo del siglo XX y en el curso del XXI, sino que durante estos procesos debieron definir su relación con las sociedades indígenas y sus tradiciones festivas. En estos contextos, los carnavales emergen como manifestaciones expresivas de poblaciones indígenas y de populares subalternizadas por las élites republicanas, como estrategias de construcción de identidades nacionales, y como expresión de ciudadanía culturales con agendas propias.

El caso de Chile, el tratamiento del carnaval ha sido emblemático por los esfuerzos de las clases dominantes por disciplinar y gobernar las expresiones festivas de los sectores indígenas y populares. En Santiago, por ejemplo, “durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX fue una fiesta viva y permanente” (SALINAS, 2001, p. 282) que se designaba empleando dos palabras indígenas: *ch'alla* o *chaya*, del quechua *ch'alla*, que quiere decir “libación”, y *chalilones*, del mapuche *chalin*, que se traduce como “despedirme” e *ilon* “carne”. Así “bajo el lema popular ‘En tiempo de chaya nadie se enoja’, la comunidad se sometía voluntariamente a los excesos orgiásticos y regeneradores de las fuerzas de la Naturaleza” (SALINAS, 2001, p. 290). Sin embargo, los sectores burgueses protestaron frente al cese de la producción durante los días feriados

(lunes, martes de carnaval y miércoles de ceniza) y formularon leyes que regularon las expresiones carnavalescas logrando masificar las denuncias y detenciones policiales durante los días de festejo, terminando así por criminalizar el carnaval (SALINAS, 2001)⁷. De esta manera, a pesar de que los carnavales “fueron unas fiestas donde precisamente el espíritu del pueblo, destinado a morir, y aún expresamente prohibido, se tornaba vivo, indomable, obstinado, ajeno a todo control policial” (SALINAS, 2001, p. 304), el modelo represivo fue implacable; por lo que hasta el año 1904 “celebrar el carnaval llegó a constituir un desafío o un desacato a la autoridad edilicia ciudadana, republicana” (SALINAS, 2001, p. 313)⁸.

En un proceso paralelo, durante los siglos XIX y principio del siglo XX

los carnavales fueron asimilados con “las naciones vecinas del norte [Perú y Bolivia], las que representaban para la élite el peor ejemplo de lo que podía suscitarse en el país” (GODOY, 2007, p. 32), pues el espíritu carnavalesco y festivo estaría lejos de un país ordenado y eficientemente administrado (GODOY, 2007). Específicamente, tras la anexión del Desierto de Atacama como resultado de la Guerra del Pacífico (años 1879-1884)⁹, para la élite decimonónica chilena, el carnaval habría favorecido la ocupación militar de Antofagasta (entonces territorio boliviano), sirviendo “para denostar la conducta de Hilarión Daza y su lentitud para responder a la ocupación después de su resaca carnavalesca” (GODOY, 2007, p. 33)¹⁰. Consecuentemente, y tal como lo venían haciendo a lo largo del país, las autoridades chilenas prohibieron la celebración de carnavales en los territorios invadidos (SALINAS, 2001)¹¹.

En el caso de Perú, Rolando Rojas (2005) sostiene que durante el siglo XVII el carnaval de la ciudad de Lima era una fiesta popular asimilada por negros, indios

⁷ Como ejemplo de estos procesos, “Benjamín Vicuña Mackenna como Intendente de Santiago comenzó a borrar del mapa de la ciudad santa o decente, la vida real e históricamente construida de los pobres y de los rotos” (SALINAS, 2011, p. 302). Prohibió: la mendicidad, la medicina popular, el vestirse como rotos, las fondas en la Alameda y la chaya en el Ferrocarril Urbano, y persiguió la “vil chingana”.

⁸ En la ciudad de Copiapó (norte de Chile), a los juegos de *chaya* del carnaval “se sumaban comparsas de enmascarados y bandas de músicos que con sus instrumentos recorrían la ciudad, compartiendo el licor en las calles” (GODOY, 2007, p. 17) y pregonando cantos populares a través de la Cueca del *Pullay*, el muñeco de la fiesta. El carnaval recibió el mismo tratamiento punitivo que en Santiago “debido a las pendencias y desórdenes que se originaban” (GODOY, 2007, p. 24), por lo que se controlaron los espacios de sociabilidad popular (reuniones en chinganas y bodegones) y se replegó a los *chayeros* a la periferia de la ciudad o hacia los pueblos aledaños. Paulatinamente, la fiesta, convertida en un espectáculo, fue “sostenida y promovida por autoridades y comerciantes, quienes esperaban sus particulares réditos de esta celebración” (GODOY, 2007, p. 34).

⁹ Territorio que comprende, de sur a norte, las actuales regiones de Antofagasta, Tarapacá y Arica y Parinacota.

¹⁰ Hilarión Daza (1840-1894) político boliviano derrotado durante los días del carnaval.

¹¹ Si bien Jorge Said y Alberto Díaz (2011) sostienen que, durante el período de crisis de la década de 1920, en Iquique (actual región de Tarapacá) se seguían celebrando carnavales. Importa notar se repetirán los mismos procesos regulatorios antes descritos (confinamiento a espacios segmentados o cerrados, construcción de discurso de indecencia e incultura popular, entre otros); provocando la elitización de la fiesta (organización de bailes de fantasía), el control de las prácticas populares urbanas y la transformación del carnaval en un producto comercial.

y mestizos que se iniciaba “simbólicamente con el Paseo de Ño Carnaval, el muñeco que lo representaba, y concluía el Miércoles de Ceniza con el entierro de este para dar paso al tiempo de Cuaresma” (ROJAS, 2005, p. 33). No obstante, el autor argumenta que sectores como la Iglesia y la nobleza se opusieron a los festejos populares de carnaval por asociarlos al paganismo, desorden e irreverencia de la plebe a pesar de que se lo consideraba como “una forma de arraigar el calendario festivo católico y los valores cristianos” (ROJAS, 2005, p. 41). En este sentido, y a pesar de que “el carnaval [o lo carnavalesco] evitaba los riesgos de una confrontación abierta, al mismo tiempo que mantenía vivas las utopías prácticas en los festejos y rituales” (FLORES-GALINDO, 1988, p. 27 *apud* ROJAS, 2005, p. 40), la modernización de la sociedad limeña de los años 1822-1922 introduce regulaciones en los espacios públicos y en las prácticas de las clases populares que buscaban evitar el desborden por temor a una revuelta popular. En consecuencia, en 1822 quedan prohibidas “la costumbre de arrojar agua en los días del carnaval”, las corridas de toros, las peleas de gallos, las casas de juego y loterías públicas.

En los inicios de la vida republicana, “tanto la tarea de reformar las costumbres populares como la de educar al pueblo formaron parte de un evidente proyecto político: construir una comunidad nacional homogénea” (ROJAS, 2005, p. 55). Sin embargo, este proceso no dejó de ser errático y contradictorio, pues aunque las élites se hicieron parte de la modernización y buscaron diferenciarse de las clases populares (indígenas, negros y mestizos), su participación durante el

carnaval anulaba las jerarquías y distancias construidas¹².

No obstante, la definición pública de lo popular como indecente, inculto y bárbaro, la derrota contra Chile durante la Guerra del Pacífico (1879) “constituyó una especie de bisagra histórica que afectó virtualmente a todo el territorio peruano, luego de la cual el país fue radicalmente otro” (ROJAS, 2005, p. 103). De acuerdo a Rojas, junto a lo traumático de los acontecimientos, la legitimidad de la clase dirigente entró en crisis y comenzó un proceso de revalorización de lo propio que puso acento en los contenidos culturales de la identidad nacional. En los hechos, el carnaval se celebró a un mes y medio del ingreso de los chilenos a Lima en 1881, y a pesar de que en el año 1882 las autoridades militares que ocupaban Lima lo prohibieron (SALINAS, 2001), los carnavales de 1884 y 1885 se realizaron normalmente. Como resultado, se comenzó a hablar de “personas del pueblo” o “gente del pueblo”, y el carnaval se concibió como una fiesta nacional que pese a los intentos de disciplinamiento y control (eliminación del juego de aguas y baldazos, definir los lunes y martes de carnaval como días laborales) hacía parte de la cultura peruana.

En el caso de Bolivia, la celebración del Carnaval de Oruro se remonta al siglo

¹² Así, “en muchas casas de familias pudientes se le permitía entrar [a las cuadrillas de negros carnavalescos] y ahí se improvisaban breves fiestas. El dueño del hogar tenía la obligación de ofrecerles licor o dinero” (ROJAS, 2005, p. 76). Finalmente, el miércoles de ceniza, se acudía masivamente al entierro de Ño Carnaval “en las afueras de Lima, cerca de la plaza de toros de Acho, y se acompañaba de fuegos artificiales, comidas, música, bailes y licor” (ROJAS, 2005, p. 77).

XVIII cuando los mineros de estaño crearon las primeras comparsas de diablos para venerar a la Virgen de la Candelaria (o Virgen del Socavón). Sin embargo, este vínculo se afianzará hacia mediados del siglo XIX de la mano de migrantes indígenas quienes “incorporan los nuevos símbolos rituales católicos, como las bendiciones, la misa, la romería, etcétera, y los despliegan junto con las otras prácticas de su propio horizonte cultural, las *ch'allas*, la danza, los *aynis*, etcétera” (ROMERO, 2012, p. 11). Ya en el año 1904 se registra la fundación oficial de la diablada de los mañazos con el nombre de “Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro”, por medio de la cual los actores indígenas buscarán legitimarse en los espacios urbanos (ROMERO, 2012).

Durante la década de 1940, tras la Guerra del Chaco (años 1932-1935), se presentaron transformaciones fundamentales en la composición social de las comparsas, pues pasaron de ser consideradas como manifestaciones expresivas de indios o indiada a convocar la participación diferenciada de las clases medias (mestizos y criollos). Estas no solo se posicionaron visiblemente en este espacio festivo, sino que transformaron los contenidos andinos de la fiesta y danzas rituales, en una danza/espectáculo que es puesta en escena como emblema nacional y patriótico a través de las cuales autorrepresentan su relación con el Estado-nación y la tradición indígena andina (ABERCROMBIE, 1992).

De este modo, para Thomas Abercrombie (1992), el Carnaval de Oruro constituye un espectáculo urbano-nacionalista en el cual coinciden dos identidades sociales: la élite (cuyos miembros se disfrazan de indígenas para ser más auténticos) y

los mestizos (quienes se reafirman como no indios). Los primeros controlan lo popular y los sentidos de sus *performances*, en la gestación de un proyecto de unidad nacional basado en la conquista de las deidades diabólicas precolombinas (ABERCROMBIE, 1992)¹³. Sin embargo, también se observa que el desarrollo y los sentidos del Carnaval se elaboran por continuas prácticas de intercambio social, económico y simbólico con el área rural a través de las cuales “tanto los miembros de las ‘clases populares’ como las élites contratan a shamanes ‘indios’ para [...] buscar a las oscuras fuerzas de las deidades de la tierra (que presuntamente tienen orígenes precolombinos) a las cuales, se cree, tienen acceso especial los indígenas” (ABERCROMBIE, 1992, p. 281).

En este sentido, importa destacar que la espectacularización del Carnaval de Oruro no termina asimilando a las poblaciones indígenas a las dinámicas urbanas, pues estas no solo mantienen sus propios dominios de acción festivo-ritual en las localidades rurales (ABERCROMBIE, 1992), sino que han buscado obtener visibilidad pública en Oruro. Como ejemplo, Romero (2012) señala que a mediados de la década de 1980 y como respuesta a la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, los pueblos indígenas reivindicaron públicamente

¹³ Para Emmanuelle Lafrance (2003), la participación indígena en el Carnaval por medio del baile de “Diablada” constituyó una estrategia de confrontación y resistencia frente a la evangelización y al poder colonial que permitió venerar las propias deidades y preservar las tradiciones. “Por lo tanto, este ‘diablo andino’ o *supay* no es completamente maléfico como el diablo europeo. La Diablada, ‘danza de diablos’, es, de cierta manera, una veneración disimulada del ‘tío’ (o ‘señor de las profundidades’, en June Nash 2008)” (LAFRANCE, 2003, p. 277).

a los rituales “populares” urbanos como parte de la *cosmopraxis* de los pueblos rurales andinos, logrando situar públicamente el lema: “Nosotros somos Patrimonio Viviente, Natural, Material y Tangible de las Naciones Originarias” (ROMERO, 2012, p. 19). Asimismo, desde el año 1993 la Federación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Oruro (FSUTCO) ha comenzado a promover la realización de un carnaval rural o entrada folklórica: la *Anata Andina*, como respuesta a la apropiación del Carnaval por parte de las élites¹⁴. De este modo, y a pesar del rechazo por parte de sectores mestizos y de los organizadores del Carnaval de Oruro (ROMERO, 2012), han logrado problematizar la definición urbana del mismo desde una perspectiva que pone acento en su dimensión espiritual y política (LÓPEZ, 2007). Es así como la celebración de la *Anata* no solo busca conquistar el reconocimiento público de los pueblos indígenas rurales, sino que poner en valor su historia, identidad, saberes y estética en el medio urbano (LÓPEZ, 2007; ROMERO, 2012)¹⁵.

¹⁴ En el año 2000, por iniciativa de FSUTCO, el gobierno municipal de la ciudad de Oruro reconoce oficialmente al *Anata Andino* por medio de Ordenanza municipal n.º 10/2000 como expresión genuina de las provincias del Departamento de Oruro (LÓPEZ, 2007).

¹⁵ La XIII *Anata Andina* (año 2005) contó con la participación de 81 grupos de área rural de Oruro, Potosí y La Paz; en la mayoría de los casos llevaban trajes elaborados por ellos mismos, cargaban plantas silvestres y algunos productos como papa, haba, etc. “Es así que los grupos rurales que habían participado en las distintas actividades o desfiles de carnavales en la ciudad de Oruro se distinguían por su identidad de pueblo y la pertenencia a alguna provincia. Pero también aquí había la relación importante con las antiguas naciones, tales por ejemplo de los *Carangas*, *Soras*, *Charkas* (*Q'ara q'aras*), *Quillacas* – *Asanaques*, *Pakajes* (*Sika Sika*, *Suka Suka*)” (LÓPEZ, 2007, p. 54).

Recapitulando, se puede sostener que en el marco de la conformación de los Estados nación mientras las autoridades y burguesía chilena logran criminalizar el carnaval, elaborando un discurso moderno/racializador que se asienta en la supuesta necesidad de transformar las costumbres coloniales y prácticas indecentes e incultas del pueblo mestizo e indígena, este se traslapa con la representación y estigmatización de las poblaciones sometidas tras la Guerra del Pacífico como atrasadas. Por su parte, en el Perú, la experiencia de derrota en la Guerra lleva a reconocer los festejos populares carnavales como una fiesta que no solo representa y permite poner en valor la identidad y cultura peruana, sino que contribuye a reparar y unificar lo nacional en la perspectiva de que todas las colectividades compartieron una misma experiencia de fractura o trauma.

Para Bolivia, en tanto, si bien las clases dominantes también vieron en los recursos expresivos andinos (música, danzas, ritualidad) una oportunidad de reconstruir la identidad nacional y las crisis sociales suscitadas tras las guerras (Guerra del Chaco y Guerra del Pacífico); el esfuerzo de las élites por construir una nación mestiza por medio de la apropiación del carnaval ha sido conflictivo, pues los carnavales no solo constituyen manifestaciones expresivas que poseen raigambre en la *cosmopraxis* de las sociedades indígenas, sino que son considerados recursos epistémicos, espirituales y estéticos que reivindican como pueblos soberanos.

En síntesis, interesa destacar que, a diferencia de los carnavales rurales

andinos, las celebraciones indígenas y populares urbanas, como es el caso de la *ch'alla* o juegos con agua, pueden ser consideradas como una inversión del orden e inclusive una transgresión (BAJTÍN, 2003), pues cuestionan el sistema de jerarquías y gobierno de los cuerpos impuestos

por el orden colonial. Por lo demás, las élites criollas andinas no solo continuaron estigmatizando estas prácticas como atávicas e indecentes, sino que temieron que su “desorden” se transformara en una rebelión que desestabilizara la sociedad moderna imaginada.

[CUADRO 1]

Comparación de los rasgos de carnavales europeos y andinos¹⁶

Carnavales europeos	Carnavales andinos
Ritual cósmico	Ritual cósmico (marcador de la experiencia de un tiempo cíclico)
Ritual de fertilidad (primavera)	Ritual de fertilidad que propicia la abundancia y reciprocidad con el mundo viviente
Ritual de inversión (parodia y subversión)	Ritual de inversión y transgresión
Ritual de ostentación (s. XVIII en adelante)	Carnavales urbanos siguen el esquema de las procesiones o “entradas folklóricas”
Fiesta inserta en ciclo ritual cristiano que antecede a Cuaresma	Antecede y se calendariza en relación a la celebración de la Cuaresma
Liberación de las almas (muertos)	Liberación de los demonios y las almas de los muertos
Liberación de las pulsiones y el gobierno del cuerpo	Expresión de emociones de alegría, sensualidad y juego
Rechazo cuerpo individual	Identificación con comunidad ritual (communitas)

Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, si bien el carnaval –como espectáculo procesional– constituye una normalización de la expresión festiva, las “entradas folklóricas” andinas se han perpetuado como una expresión barroca de índices de prestigio y ostentación que han sido reelaboradas por las poblaciones indígenas y populares contemporáneas de acuerdo con sus propias lógicas y estéticas (GUAYGUA, 2001; CÁRDENAS, 2009), pasando a ser concebidas como plataformas públicas de expresión de una

ciudadanía festiva con características y agenda propia.

El Carnaval Andino “Inti Ch’amampi, con la Fuerza del Sol”

En la perspectiva de relevar la agencia y creatividad de los actores populares andinos para insertarse y resignificar sus tradiciones festivas en espacios urbanos (CÁNEPA, 2003; GUERRERO, 2007; NASH, 2008; TURINO, 1992), refiero a las características y representaciones del carnaval

¹⁶ Trabajo que conversa con la caracterización de los carnavales europeos realizada por Joan Prat i Carós (1993).

andino “*Inti Ch’amampi*, con la Fuerza del Sol” que se desarrolla en Arica (Chile) desde el año 2002, pues si bien su calendarización fue fijada como antesala de los carnavales de los pueblos rurales y se concibe como una fiesta de competencia de carácter internacional que lo singularizaría respecto de los sentidos religiosos y/o agroganaderos de otros carnavales andinos. Su creación y producción no solo ha sido fruto de la participación de más de sesenta agrupaciones de bailes folklóricos andinos y afrodescendientes ariqueños, quienes año a año, y de manera autónoma, preparan los bailes y “Entrada del Carnaval”¹⁷, sino que ha sido el corolario de un largo y sostenido proceso de migración de la población aymara desde la Cordillera de los Andes (vertiente chilena y boliviana) hacia la ciudad de Arica que comenzó a fines de la década de 1950 (CHAMORRO, 2013).

En este contexto, importa destacar que las organizaciones folklóricas de bailes andinos están compuestas mayormente por familias aymara y amigos que mantienen una relación filial y simbólica con sus pueblos de origen en la cordillera, a la vez que manifiestan una identificación social y afectiva con Arica y la nacionalidad chilena, a pesar de los dolorosos procesos de estigmatización y exclusión de la sociabilidad chilena a lo largo del siglo XX (GUNDERMANN *et al.*, 2014). En este último sentido, la participación en el

¹⁷ Este Carnaval se ha posicionado como un espectáculo masivo que constituye uno de los principales recursos culturales con los cuales el gobierno local (Ilustre Municipalidad de Arica) ha buscado visibilizar a la ciudad en el mapa turístico nacional e internacional (CORPORACIÓN LIBERTADES CIUDADANAS, 2010).

carnaval andino puede ser considerada como una estrategia que les ha permitido posicionarse y “mostrarse” en la ciudad de Arica en términos de una genuina ciudadanía (CHAMORRO, 2013; 2017), no siendo casual que las Bases del Carnaval indiquen que “este evento es patrimonio de la sociedad civil aymara, y lo pone a disposición de la ciudad de Arica y la humanidad”¹⁸, haciendo del carnaval una plataforma de reconocimiento de la persistencia histórica, social y cultural de los pueblos andinos, y de la diversidad étnica chilena.

Al respecto, cabe señalar que el carácter fronterizo de la ciudad de Arica ha potenciado la representación del carnaval como un espacio de integración transfronteriza que trasciende las lógicas nacionalistas impuestas tras la Guerra del Pacífico. En un primer sentido, el carnaval ha favorecido el intercambio y circulación de bienes o recursos culturales (trajes, danzas, música) a nivel translocal (Arica y los pueblos de la cordillera) e internacional, pues los actores andinos no solo han afianzado relaciones de colaboración y reciprocidad con bailarines peruanos y bolivianos que participan en las agrupaciones chilenas, sino que han dinamizado una economía basada en la compra y arriendo de trajes e indumentarias

¹⁸ Desde el año 2007 una Comisión Organizadora compuesta por cinco representantes por cada entidad (Asociación Indígena Confraternidad Agrupaciones Folklóricas Andinas de Arica, Federación de la Cultura y las Artes Indígena *Kimsa Suyu*, e Ilustre Municipalidad de Arica) define y formaliza las Bases de Participación del Carnaval Andino Internacional “*Inti Ch’amampi*, con la Fuerza del Sol”. En esta “se describe al carnaval como ‘la expresión popular de las raíces andinas expresadas en la danza y música abarcando la macro región andina comprendida en las actuales fronteras de los países de Bolivia, Perú y Chile’” (CHAMORRO, 2013, p. 47).

festivas, y el contrato de bandas de música de Perú y Bolivia. Asimismo, han logrado construir y consolidar redes de colaboración e intercambio con Perú y Bolivia por medio de invitaciones formales a cónsules, alcaldes, gestores culturales, entre otros; y, de manera notable, han favorecido la asistencia de turistas locales, nacionales e internacionales que habrían comenzado a situar a Arica en el mapa de los carnavales urbanos latinoamericanos.

Por lo demás, ello se refrenda en la noción de que los recursos culturales desplegados durante la fiesta (trajes, danzas, música) son “herencia” de los pueblos andinos con independencia de sus adscripciones nacionales; y, fundamentalmente, en una experiencia de *communitas* (TURNER, 1988) que ha permitido valorizar y vivenciar el carnaval como una suerte de colectividad utópica que los hace Uno. Dimensión corporizada de lo festivo a través de la cual han recobrado los sentidos de una tradición que, originada en la cordillera andina, se siente como la alegría de participar de la renovación del tiempo.

El Carnaval en sí es como que ya terminamos un ciclo, vamos a empezar una nueva vida y a eso hay que darle un poco de emoción, un poco de festividad, un poco de alegría y eso es el Carnaval para nosotros, no es una puesta en escena, sino que es un sentimiento... descansemos, mostremos nuestra cultura, bailemos, tomemos, lo que se puede hacer para descansar, todo lo que hicimos en el año y encontrando lo bueno como amigo, más que un Carnaval es una fiesta, una fiesta de los pueblos, donde se juntan todos los pueblos, donde tú puedes conversar con todos, con caporal, morenadas, te puedes

tomar una cerveza, una agüita, es una alegría, o sea, es compartir (Entrevista al bailarín y dirigente aymara, Tobas Andino Sajama).

Conclusiones

A partir de la caracterización de los carnavales europeos sistematizada por Joan Prat i Carós (1993), trazo algunas de las similitudes y diferencias respecto de los carnavales rurales y urbanos celebrados en el área surandina (Chile, Perú y Bolivia) buscando problematizar su comprensión como una performance que sido resignificada por las sociedades indígenas y mestizas andinas permitiéndoles “preservar y re-existir” como colectivos y subjetividades (ALBÁN ACHINTE, 2012). En este sentido, si bien en las áreas andina y europea el carnaval se ha presentado como una festividad vinculada a la renovación cíclica del tiempo y la fertilidad, importa advertir entre las sociedades andinas el carnaval deviene en una festividad propiciatoria de la abundancia que permite actuar en reciprocidad (DE MUNTER, 2016). Por otra parte, también he advertido que pese a la estructura procesional de los carnavales urbanos –o “entradas folklóricas”– y su tendencia a la espectacularización, esta fiesta ha sido comprendida como una plataforma pública en que diversas colectividades han buscado exhibir y validar sus propias agendas e índices de identidad.

A la luz de estos sentidos, aludo al carnaval andino “Inti Ch’amampi, con la Fuerza del Sol” que se celebra en la ciudad

de Arica como ejemplo de una fiesta urbana que, sobre la base de las prácticas festivo-rituales de las colectividades aymara migrantes, ha contribuido a reelaborar y democratizar el espacio público respondiendo a las lógicas de estigmatización y discriminación impuestas por el nacionalismo chileno. Por otra parte, este carnaval ha logrado afianzar el intercambio y circulación de recursos culturales a nivel local, nacional e internacional, favoreciendo la expresión de una *communitas* translocal y transfronteriza que posee sentidos, saberes y estéticas propias.

Finalmente, me importa destacar que esta lectura antropológica constituye una propuesta de aproximación a la vitalidad de los carnavales en los Andes, concibiéndola como una suerte de negativo de la velocidad y brillo de los procesos sociales, culturales y creativos que gestan el arte indígena. ■

[ANDREA CHAMORRO PÉREZ]

Doctorada en Antropología (UCN Chile), con especialización en lenguaje cinematográfico. Es investigadora y docente del Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá (Arica, Chile).
E-mail: andrea_achp@yahoo.com

Bibliografía

ABERCROMBIE, Thomas. La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. **Revista Andina**, Cuzco, n. 2, p. 279-352, 1992.

ALBÁNACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?. In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo (coord.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 281-295.

BAJTIN, Mijaíl. Introducción. In: BAJTIN, Mijaíl. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais**. Madrid: Alianza Editorial, 2003. p. 7-57.

BARRAGÁN, Rossana. La fiesta del poder, el poder de la fiesta. In: BARRAGÁN, Rossana; CÁRDENAS, Cleverth (coord.). **Gran poder: la morenada**. La Paz, Bolivia: Archivo de La Paz, 2009. p. 15-258.

BIGENHO, Michelle. Sensing locality in Yura: ritual of carnival and of the Bolivian State. **American Ethnologist**, Hoboken, n. 4, p. 957-980, 1999.

CÁNEPA, Gisela. "Autenticidad" y reproducción: la fiesta y la danza andinas en el contexto de la globalización. In: LIENHARD, Martin (coord.). **Ritualidades Latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario**, 2003. p. 137-152.

CÁRDENAS, Cleverth. El poder de las polleras. In: BARRAGÁN, Rossana; CÁRDENAS, Cleverth (coord.). **Gran Poder: La Morenada**. La Paz, Bolivia: Archivo de La Paz, 2009. p. 259-398.

CARO BAROJA, Julio. **El Carnaval (Análisis histórico-cultural)**. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.

CHAMORRO, Andrea. Carnaval Andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena. **Estudios Atacameños**, San Pedro de Atacama, n. 45, p. 41-54, 2013.

CHAMORRO, Andrea. Imagen y experiencia: el Carnaval de Arica como autorrepresentación festiva. **Chungara**, Arica, v. 49, n. 1, p. 121-132, 2017.

CORPORACIÓN LIBERTADES CIUDADANAS Y GRUPO PROCESO. **La riqueza de las identidades de Arica y Parinacota: todas las diversidades construyendo el Sueño Colectivo**. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2010.

DE MUNTER, Koen. Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes: visitar y conmemorar entre familias aymara. **Chungara**, v. 48, n. 4, p. 629-644, 2016.

DEDENBACH-SALAZAR, Sabine. La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "tradiciones de huarochiri". In: BAUMANN, Max Peter (ed.). **Cosmología y música en los Andes**. Madrid: Biblioteca Iberoamericana, 1996. p. 175-196.

DÍAZ, Alberto. En la pampa los diablos andan sueltos: demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. **Revista Musical Chilena**, Santiago, n. 216, p. 58-97, 2011.

DÍAZ, Alberto; GALDAMES, Luis; MUÑOZ, Wilson. Santos patronos en los Andes: imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI XVII). **Revista Alpha**, Osorno, n. 35, p. 23-39, 2012.

DÍAZ, Alberto; MONDACA, Carlos; AGUIRRE, Claudio; SAID, Jorge. Nación y ritualidad en el desierto chileno: representaciones y discursos nacionales en Iquique (1900-1930). **Polis**, Santiago, n. 31, v. 11, p. 1-14, 2012.

ESTENSSORO, Juan Carlos. Los bailes de los indios y el proyecto colonial. **Revista Andina**, Cuzco, n. 2, p. 353-440, 1992.

FLORES, Juan. Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos. **Anales del Museo de América**, Madrid, n. 9, p. 29-58, 2001.

GAIGNEBET, Claude. **El Carnaval**: ensayos de mitología popular. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1984.

GAVILÁN, Vivian; CARRASCO, Ana. Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. **Chungara**, Arica, v. 41, n. 1, p. 101-112, 2009.

GISBERT, Teresa. El control de lo imaginario: teatralización de la fiesta. In: LABARGA-GARCÍA, Fermin. **El paraíso de los pájaros parlantes**: la imagen del otro en la cultura andina. La Paz: Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999. p. 237-256.

GODOY, Milton. "¡Cuándo el siglo se sacará la máscara!": fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el Norte Chico-Copiapó, 1840-1900. **Historia**, Santiago, v. 40, n. 1, p. 5-34, 2007.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GUAYGUA, Germán. **Las estrategias de la diferencia**: construcción de identidades urbanas populares en la festividad del Gran Poder. La Paz: Instituto de Investigaciones Sociológicas - UMSA, 2001.

GUERRERO, Bernardo. Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: la música sound. **Última década**, Santiago, v. 15, n. 27, p. 11-25, 2007.

GUNDERMANN, Hand; GONZÁLEZ, Héctor; DURSTON, John. Relaciones sociales y etnicidad en el espacio aymara chileno. **Chungara**, Arica, n. 46, n. 3, p. 397-421, 2014.

HARRIS, Olivia. Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia. **Chungara**, Arica, n. 11, p. 135-152, 1983.

HOCQUENGHEM, Anne Marie. Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. In: INGOLD, Tim. **La vida de las líneas**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

LAFRANCE, Emmanuele. La danza-ritual de la diablada como práctica de resistencia en la época colonial andina. In: MARTÍN, L. (coord.). **Ritualidades latinoamericanas**: un acercamiento interdisciplinario. Vervuert: Iberoamericana, 2003. p. 271-278.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolás. El cuerpo como metáfora. In: **Una historia del cuerpo en la Edad Media**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

LÓPEZ, Ulpián. **Anata Andino**: máscaras y danzas de los ayllus de Oruro. Oruro, Bolivia: Cepa, 2007.

MARTÍNEZ, Rosalía. El Sajra en la música de los Jalq'a. In: BAUMANN, Max Peter (ed.). **Cosmología y música en los Andes**. Madrid: Iberoamericana, 1996. p. 311-322.

MARTÍNEZ, Gabriel. Saxra (Diablo)/Pachamama: música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a. **Estudios Atacameños**, San Pedro de Atacama, n. 21, p. 133-151, 2001.

NASH, June. Capítulo 5. El orden natural y sobrenatural. En **Comemos a las minas y las minas nos comen a nosotros. Dependencia y explotación en las minas de estaño bolivianas**. Buenos Aires: Antropofagia, 2008. p. 153-200.

OCHOA, Víctor. Carnaval aymara. **Iecta**, Arica, n. 18, p. 1-18, 1975.

ORTEGA, Marietta. Escatología Andina: metáforas del alma. **Chungara**, Arica, v. 33, n. 2, p. 253-258, 2001.

PRAT I CARÓS, Joan. El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas. **Temas de antropología aragonesa**, La Rioja, n. 4, p. 278-296, 1993.

RENGIFO, Grimaldo. Apuntes. In: RENGIFO, Grimaldo. **Calendario Agrofestivo en Comunidades y Escuela**. Lima: Bellido Ediciones, 2006. p. 41-48.

ROJAS, Rolando. **Tiempos de Carnaval**: el ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922). Lima: Instituto Francés de Estudios Andino IFEA: Instituto de Estudio Peruano IEP: IEP Ediciones, 2005.

ROMERO, Javier. Colonialidad y dinámica festiva. Legitimación de la modernidad/colonialidad en el carnaval de Oruro. **T'inkazos**, La Paz, año 31, p. 137-156, 2012.

SAID, Jorge; DÍAZ, Alberto. Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). **Aisthesis**, Porto Alegre, n. 50, p. 54-71, 2011.

SALINAS, Maximiliano. "¡En tiempo de chaya nadie se enoja!": la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910. **Mapocho, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales**, Santiago de Chile, n. 50, p. 281-325, 2001.

TURINO, Thomas. De esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. **Revista Andina**, Cuzco, v. 10, n. 2, p. 44-456, 1992.

TURNER, Víctor. **El proceso ritual**: estructura y antiestructura. Madrid: Editorial Taurus, 1988.

ULFE, María Eugenia. Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavélica. In: CÁNEPA, G. (ed.). **Identidades representadas**: performance, experiencia y memoria en los Andes. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial, 2001. p. 399-436.

URBANO, Osvaldo. La representación andina del tiempo y del espacio en la fiesta. **Allpanchis**, San Lazaro, n. 2, p. 9-49, 1974.

URTON, Gary. Actividad ceremonial y división de mitades en el mundo andino: las batallas rituales en los carnavales del Sur del Perú. In: MILLONES, Luis. (org.). **El mundo ceremonial andino**. Lima: Editorial Horizonte, 1994. p. 117-142.

LA JARDINERA,
EMBLEMÁTICA
COMPARSA
CARNAVALESCA
DEL BARRIO
“JESÚS MARÍA”
DE LA HABANA
EN CUBA

[ARTIGO]

Eduardo Franciso Freyre Roach

Universidade Regional de Blumenau

Adolfo Ramos Lamar

Universidade Regional de Blumenau

Jesse da Cruz

Universidade Federal do Paraná

[RESUMEN RESUMO ABSTRACT]

Las comparsas en los carnavales de Cuba son como las escuelas de samba en los carnavales del Brasil. A través del repertorio de ritmos, cantos y danzas que derrochan, se expresa el sentido de liberación corporal, emocional, y verbal de los artistas y el pueblo. La gente comparte su alegría, sus penas, así como su sentido de identidad y pertenencia comunitaria, nacional, gremial, racial, de género, familiar, y religiosa. Estas agrupaciones son portavoces de la disconformidad popular por los tabúes, y los estereotipos que atentan con las tradiciones y la prosperidad de la comunidad que representa. Este artículo trata de la comparsa "La Jardinera" del barrio de "Jesús María" en la Habana Vieja, emblemáticas comparsas de Cuba. Hablaremos del barrio y sus celebridades de la conga y la rumba.

Palabras clave: Comparsa la Jardinera de Cuba. Barrio de Jesus Maria. Cuba. Conga. Rumba.

As comparsas nos carnavais de Cuba são como as escolas de samba nos carnavais do Brasil. Por meio do repertório de ritmos, canções e danças que esbanjam, se expressa o sentido de liberação corporal, emocional e verbal dos artistas e do povo. As pessoas compartilham sua alegria, suas tristezas, bem como seu senso de identidade e pertencimento de comunidade, nacionalidade, união, raça, gênero, família e religião. Esses grupos são porta-vozes do desacordo popular com tabus e estereótipos que ameaçam as tradições e a prosperidade da comunidade que representam. Este artigo é sobre a trupe "La Jardinera" do bairro "Jesús María" de Havana Velha, uma trupe emblemática cubana. Falaremos sobre o bairro e suas celebridades da conga e da rumba.

Palavras-chave: Comparsa la Jardinera de Cuba. Bairro de Jesus Maria. Cuba. Conga. Rumba.

The comparsas in the carnivals of Cuba are like the samba schools in the carnivals of Brazil. Through their repertoire of rhythms, songs and dances, they express a sense of bodily, emotional, and verbal freedom of the artists and the public. People share their joy, their sorrows, as well as their sense of community, national, union, racial, gender, family and religious identity, and belonging. These groups are representative of popular disagreement with taboos and stereotypes that threaten the traditions and prosperity of the community they represent. We will talk about the comparsa "La Jardinera" of the Jesus Maria neighborhood in Old Havana, Cuba and its celebrities of conga and rumba.

Keywords: Comparsa la Jardinera de Cuba. Barrio de Jesús María. Cuba. Conga. Rumba.

Introducción

*Comparseros,
¡a mucha honra!*

Los carnavales en América Latina y Caribe son una legendaria manifestación cultural, festiva y popular donde se entrelazan diversos círculos sociales, culturales, políticos y religiosos de todo el mundo, con diferentes formas estéticas y contextos de acción y significados, generando posibilidades de discursos y (des) visibilidad de los subalternos sociales.

En Brasil antes de ser una representación nacional que proyectaba la espectacularidad cultural del país, el carnaval ya tenía otros significados en la historia registrada de la humanidad, una diversidad de representaciones en diferentes formas y objetos, que puede entenderse como una "fiesta de la fertilidad", celebración de la "carne", agradecimiento y diálogos con sus "dioses y diosas". Tales son las numerosas propuestas que presentan el origen de esta acción cultural.

Inicialmente el carnaval es conocido como "entrudo" o "introito", comienzo o entrada" para las ceremonias litúrgicas de la Cuaresma, la acción del cristianismo colonial, el período anterior a la Pascua. El carnaval tuvo lugar tres días antes del miércoles de ceniza. [...] Se conocía como "días gordos", porque era una fiesta en la que abundaba el vino, la carne y el sexo, en contraste con la cuarentena pascual, período de abstinencia, ayuno y penitencia para los católicos. Conocido como Gordo Entrudo, el carnaval también

se celebró en varios países europeos (GASPAR, 2009).

Con los ritmos africanos y las circularidades de religiosidades y espiritualidades de origen africano, el carnaval en Brasil fue creando identidad de una manera muy específica y particular, aunque estas innumerables proyecciones ocupan espacios distintos, pero ambas traen en común la procesión, el desfile, el arrastre, caminar, peregrinar y sus sonidos específicos mezclados con los diversos sonidos, latidos, ritos de África en Brasil.

Las escuelas de sambas ("escolas da samba") en los carnavales brasileños son un gesto de agradecimiento a Tia Ciata, Yalorisha, Mãe de Santo, que protegió y abrigó a los bailarines de samba en su terreno ("terreiro"), en tiempos en que la samba, la capoeira y cualquier manifestación afrobrasileña era considerada un crimen contra el Estado.

Muchas son las similitudes entre los carnavales en el Brasil y en Cuba, los cuales se corresponden con la historia colonial que comparten. Las comparsas en los carnavales cubanos son como las escuelas de samba, comunidades o grupos que organizan y protagonizan espectáculos rítmicos de música, cantos y danzas. La gente usa disfraces, canta, y baila, desfilan por las calles, arrastrando contagiosamente al público; llevan carrozas ornamentadas, faroles, banderas y emblemas alegóricos. En la competencia carnavalesca las comparsas presentan su coreografía bajo las instrucciones de un director, y de coreografía.

Tanto en Brasil como en Cuba los carnavales exhiben elementos de origen africano y europeo, lo cual se refleja en los ritmos, instrumentos musicales, cantos, y danzas. Las comparsas en Cuba resultan el género dancístico colectivo y popular, que "por la sencillez de sus pasos y la integración del pueblo sin trabas económicas ni étnicas, simboliza perfectamente el gran crisol de nuestra nacionalidad (FELIÚ, 2003, p. 100). A través de la euforia o efervescencia de las comparsas cubanas se expresa ese sentido de liberación corporal, emocional, y verbal, mediante el cual los vecinos comparten sus alegrías y sus penas, así como su sentido de identidad y de pertenencia barrial, urbana, nacional, racial, de género, familiar, y religiosa. Pero son también espacios de denuncia, disconformidad, repudio, resistencia, y rebeldía ante el estatuto quo, los tabúes, y los estereotipos, que precisamente denigran la tradición y entorpecen la prosperidad del barrio.

Este artículo trata de la comparsa de "La Jardinera" del barrio de "Jesús María" en la Habana Vieja, una de las más emblemáticas comparsas de Cuba. Hablaremos de su performance carnavalesco y de algunas de sus celebridades artísticas.

No somos ni técnica ni profesionalmente comparseros, pero si nos llamaran así, ¡a mucha honra!, pues sentimos orgullo de haber nacido y vivido en el barrio de Jesús María, y participar en los espectáculos de La Jardinera, y de otras comparsas de la Habana y de otros lugares de Cuba. Aunque a temprana edad nos mudamos del barrio, el espíritu comparsero nos acompañó, durante nuestro enrolamiento en

comparsas universitarias dentro y fuera de nuestro país. Súmele a esto el interés de entender la situación actual de nuestro barrio natal. Las fiestas, por muy triviales que se consideren, son una ventana heurística indispensable para "comprender mejor las sociedades y las culturas" (TESSA, 2019, p. 2), y a nosotros como seres humanos personas y sujetos culturales.

Las Comparsas como expresión de la Idiosincrasia Fiestera de los Cubanos

*¡Ay!, no hay que llorar
Que la vida es un carnaval...
Víctor Daniel*

Porque si gritan fiesta (¡que bolá!) estamos en primera plana, estribillo de una composición del joven reguetonero cubano El Chacal, que expresa muy bien el valor que en Cuba le otorgamos a las fiestas. Sin duda, somos un pueblo fiestero, así nos ven y así nos vemos.

En cuanto cultura de masas una comparsa, una vez que se apodera de la calle, no hay quien detenga la sinergia o amalgama contagiosa de anfitriones y visitantes, actores y espectadores. Así nos sentíamos nosotros desde pequeños cuando arrollábamos detrás de algunas de las comparsas de nuestro barrio y de otros barrios. Es si el espíritu comparsero del barrio se apoderara de nuestros cuerpos y nuestras mentes.

[Figura 1]

"Comparsa 1940", de Oscar Rivera (Vero Beach Museum of Art)



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/421649583844019026/>

Hoy en día los jóvenes del barrio de Jesús María con orgullo se perciben como personas alegres y fiesteras, y se resaltan la cultura religiosa de origen africano como factor de identidad del barrio (SARDUY, 2016). Tal apreciación se extiende a las comparsas y los carnavales, a lo mejor porque ciertamente es predominante y protagónica la participación de la población de descendientes de africanos en la organización y composición de las comparsas. Sin embargo, hay gran consenso en que la cultura cubana es resultado del sincretismo cultural o 'transculturación', concepto propuesto por el antropólogo cubano, Fernando Ortiz, refiriéndose a un proceso de "complejísimas transmutaciones de culturas", cuyo conocimiento es indispensable para "entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico,

sexual y en los demás aspectos de su vida" (ORTIZ, 1983, p. 86).

El vocablo de "transculturación":

expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*... El concepto de transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general (ORTIZ, 1983, p. 87).

En correspondencia con esta pauta epistemológica no se debe perder de vista que las comparsas en Cuba son:

sencillamente, la forma típica y tradicional con que los diversos elementos componentes del pueblo de esta ciudad celebraban Carnaval de acuerdo con las costumbres heredadas de sus antepasados. EL más rico valor artístico de las comparsas viene desde luego, del África; pero no es exclusivamente africano, sino producto de la adaptación de los elementos africanos en nuestra tierra y de su fusión con los elementos blancos españoles nativos y con los elementos de procedencia china. O sea, está allí el verdadero pueblo de Cuba, que no es ni blanco español sólo, ni negro africano sólo, ni amarillo chino sólo, sino la resultante de la unión de todas esas razas y de todos esos pueblos (ROIG, 2008, p. 2).

Las comparsas en España eran fiestas para celebrar para conmemorar las batallas entre los moros y los cristianos. En Cuba colonial del XVIII a los negros esclavos y sirvientes domésticos de África y de España les permitieron formar sociedades fraternales, conocidas como los Cabildos, y celebraron fiestas y procesiones durante las vísperas de fiestas católicas como la del "Corpus Christi", el Día de los Reyes Magos (6 de octubre), y el Miércoles de Cenizas (FELIÚ, 2003; GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2001). El legado de las comparsas en España y esos Cabildos son los antecedentes más remotos de los carnavales y las comparsas cubanas.

No obstante, a su origen religioso, los carnavales terminaron siendo una consumación estética secular de los procesos de transculturación, que configuraron la

identidad de Cuba y los barrios. De ahí que en Cuba, al igual que en Brasil y otros países de América Latina y el Caribe, el carnaval es todo un *collage* de cosas, en tanto amalgama lo africano y lo hispano, las clases sociales, las etnias y las razas, lo religioso y lo pagano, la música, el canto, el baile, el coro, la coreografía, los disfraces, las comidas y las bebidas, las luces, los colores, las vestimentas, y los símbolos.

Además de las propuestas artísticas de las comparsas, también nos viene el ambiente de su preparación ya sea en una casa, un solar, la esquina de una cuadra, un portal, un parque, un teatro, o un establecimiento de trabajo. Una comparsa podía empezar en el barrio y terminar en otro. Para la ocasión se cocinaban platos típicos, se preparaban bebidas, disfraces, y se ensayaban los cantos y bailes. Celebridades del mundo artístico se daban cita en ese ambiente compañero del barrio. En medio de esa euforia comparsera no en pocas ocasiones presenciábamos rivalidades, peleas y violencia. Por todo esto es que los carnavales y las comparsas hay que enfocarlos como un fenómeno social de múltiples aristas y significados, cuyo estudio debe ser interdisciplinar, cualitativo, participativo y colaborativo.

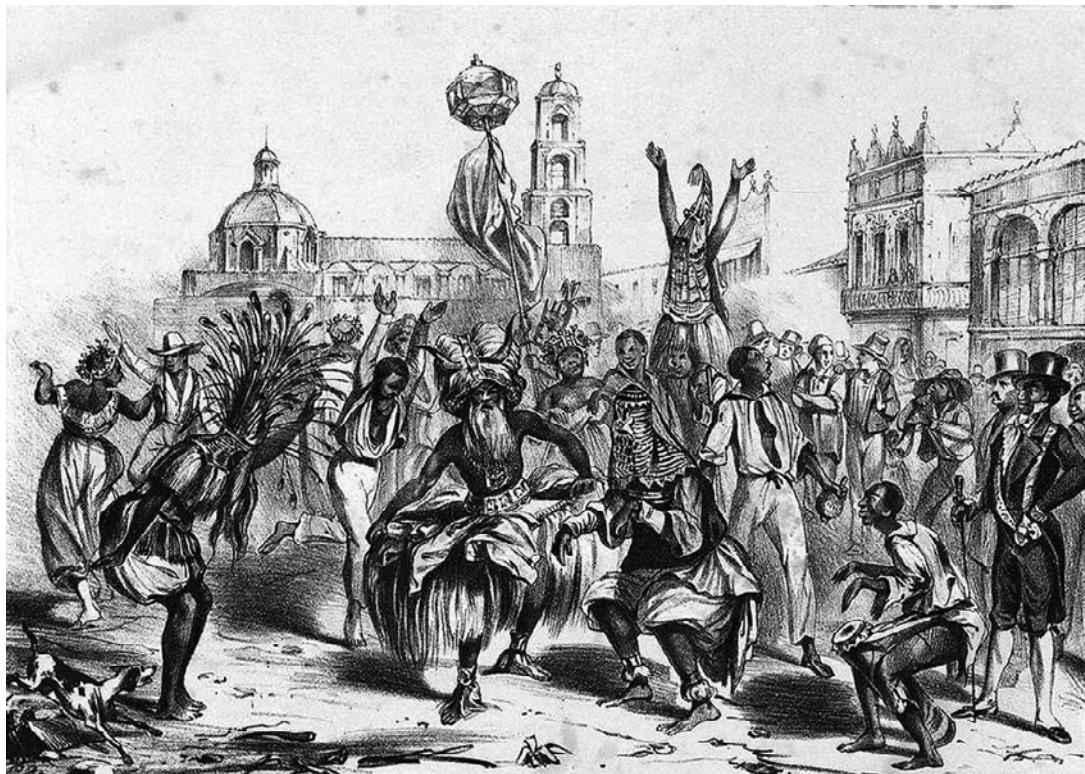
Dada la importancia que los cubanos históricamente les otorgan a los carnavales, aparecen de forma predilecta y recurrentemente en la obra destacados intelectuales cubanos. Por ejemplo, ilustraciones costumbristas de los carnavales y las comparsas aparecen en los lienzos de Víctor Patricio de Landaluze y Federico Mialhe; en las obras literarias de Cirilo Villaverde y Alejo Carpentier; y, en composiciones musicales de Ernesto Lecuona.

[Figura 2]
Comparsa en La Habana Vieja, Cuba



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ODap0YGyFCY>

[Figura 3]
Día de Reyes. Grabado de Federico Miahle, 1855



Fonte: https://www.wikiwand.com/es/Carnaval_cubano

Las comparsas han sido objeto de estudio de importantes historiadores, antropólogos, etnólogos, y folkloristas cubanos como el mencionado Fernando Ortiz, así como José Luciano Franco, Ángel Pintó, Rómulo Lachatañeré, Manuel Moreno Friginals, y Emilio Roig de Leuchsenring; así también cabe mencionarse a investigadores contemporáneos de la cultura cubana, como Rogelio Martínez Furé, Virtudes Feliú, Miguel Barnet, Juan Jesús Guanche Pérez y Marta Rojas.

En aras del rescate, la conservación, y la promoción nacional e internacional de las tradiciones comparseras de Cuba despuntan asociaciones como el Conjunto Folclórico Nacional, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), la Fundación Fernando Ortiz, Sábado de la rumba y agrupaciones musicales como Los Muñequitos de Matanzas, Yoruba

Andabo, Orquesta Afrocuba, Conjunto Clave y Guaguancó, y los grupos Timbalaye, Iyerusun, y Rumbatá.

Si bien para muchos cubanos los carnavales son sinónimo de fiesta, fete-cún, pachanga, o cumbancha, también se perciben como metáforas del sentido optimista y alegre de la vida del cubano, incluso ante adversidades o calamidades. Este estribillo de *La Vida es un Carnaval*, del compositor Víctor Daniel, con arreglos de Isidro Infante, expresa muy bien esta factura de la idiosincrasia cubana: ...!Ay!, no hay que llorar (No hay que llorar)/Que la vida es un carnaval/Que es más bello vivir cantando...Y las penas se van cantando...Popularizada por Celia Cruz, esta canción ha dado la vuelta al mundo, es un icono de la música cubana, de los carnavales y las comparsas, y popularizada por La Reyna de la Salsa y La Guarachera de Cuba" (RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, 2015).

[Figura 4]

Disco *La Vida es un Carnaval* de Celia Cruz



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ibaoNRS1IZA>

El Barrio de Jesús María, cuna de la comparsa "La Jardinera"

*Pero Belén, Belén, Belén, adonde anda tú
metía, que en to Jesús María
yo te buscé y no te encontré
!Ay chico si!
Eliseo Grenet*

Uno vive el ambiente festivo en el barrio de Jesús María como en otros lugares de Cuba, semanas antes de que

oficialmente se declara su comienzo, los vecinos en sus calles, casas, edificios y solares ensayan los cantos y los bailes. En cualquier mes del año, y aun después de la clausura oficial de los carnavales, los tambores continúan repicando y retumbando. Aquí se fundó en 1938 La Jardinera, primero con el nombre de "La Jabonera", una de las comparsas más antigua de la Ciudad de la Habana. Estamos hablando de una tradición familiar y urbana de más de 80 años de existencia.

[Figura 5]
Vista del Barrio de Jesús María



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NvaNo77fMLU>

Antiguamente al barrio se le conocía como "El Demajugal" y "El Manglar" (SARDUY HERRERA, 2020). Hubo un tiempo en que se le llamó "San José del Real Astillero", debido a que gran parte del barrio se encuentra en la zona del puerto de la Habana. Cuentan que en el barrio vivía una negra que ayudaba a los esclavos a

irse como polizontes hacia Haití. Al barrio se le conocía también como Amalia, y los viejos dicen llamarse hijos de Amalia o amalianos. El nombre actual remite a la Santísima Trinidad cristiana: "Jesús, María y José", y a la ermita o Iglesia parroquial del mismo nombre ubicada en el Parque de Jesús María.

[Figura 6]
Iglesia parroquial de Jesús, María y José



Fonte: <https://palabranueva.net/new/iglesia-de-jesus-maria-y-jose/>

Debido a la cercanía con el puerto, se construyeron fortificaciones, palacios, y palacetes, y se levantaron instituciones históricas, además de la ermita, la Estación Central de Ferrocarriles, el Cuartel de los Bomberos de Zulueta y Corrales, la Termoeléctrica de Tallapiedra, la Fábrica de tabaco "La Excepción", el Cuartel de San Ambrosio, así como el Primer Archivo Nacional de Cuba, el cine Patria, el Ten Cent de Monte, y el Mercado de Cuatro Caminos.

En el barrio habanero de Jesús María vivieron y ejercieron actividades celebridades que plasmaron su huella en la historia política y cultural de Cuba. El Héroe Nacional de Cuba, José Martí (1853-1895), vivió parte de su infancia (de 1853 a 1856) en la calle Ángeles #56, entre Monte y Corrales.

Jesús María es la cuna de la Unión Fraternal, de negros y mulatos libres para la ayuda mutua, la instrucción y el recreo. Juan Gualberto Gómez (1854-1933), destacado líder afrocubano de la Guerra por la Independencia de Cuba del colonialismo

español, fue elegido presidente de honor de esta asociación de ayuda mutua. También se localizó aquí el Club Atenas, una asociación de la aristocracia negra, cuyo primer presidente fue Aquilino Lombart, otro independentista afrocubano, y Juan Gualberto Gómez también aparece aquí también como presidente de honor.

Nacieron en nuestro barrio el famoso violinista negro Claudio Brindis de Salas, y se fundaron legendarias orquestas de música popular cubana como La Ideal de Joseíto Fernández, a quien se le conoce por la interpretación de *Guajira Guantanamera*, la canción cubana mas conocida en el mundo. Hijo del barrio es el gran músico cubano Ignacio Piñeiro, y es en Jesús María donde se fundan su orquesta el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, y otra de gran popularidad, la Sonora Matancera.

Llama la atención que en Jesús María nacieron un conjunto importante de celebridades destacadas de la rumba y las comparsas en Cuba, tales como Mongo Santamaria,

Carlos Embale, Silvestre Méndez, Carlos Noa, Mario Marino "Papo" Angarica y otros.

La vecindad con el puerto de la Habana, y el proyecto de una inmensa Factoría de Tabacos que comenzó en 1764, prometían mayor bonanza para Jesús María. "Pero el incendio del año 1802 le dejaron en situación bien miserable" (BIANCHI, 2020, p. 3). En otro momento de la era colonial la prosperidad del barrio y de otros fue perjudicada por una división de la Habana en intramuros y extramuros, que relegó a las clases pobres a las "afueras de las murallas" (PEÑATE LEIVA; LÓPEZ SANTOS, 2009, p. 6). Desde entonces Jesús María y otros arrastran la condición y el estigma de la marginalidad.

La extensión actual del barrio de Jesús María es de 1,0 Km² y su población es de 28 853, por lo que su índice de densidad poblacional (29 personas por metros cuadrados) es alto. A esto sumémosle la población inmigrante y flotante. Nada halagador es la precariedad de las viviendas, las calles, los alcantarillados, el abastecimiento de agua potable, la pobreza, las ilegalidades (prostitución, drogadicción, y violencia), etc.

Parte del barrio fue beneficiada por el proyecto de restauración auspiciado por la Oficina del Historiador de la Habana, respondiendo en gran medida al interés estatal en la potenciación del turismo. Pero en 1990 la Habana fue dividida en siete Consejos Populares, quedando, por un lado, los barrios del Casco Histórico, y los barrios "que no pertenecen a nada" (SAN MARTIN, 2020, p. 3), es decir, cuya realidad marginal es aún preocupante.

A esta triste circunstancia se suman otras adversidades como la disfuncionalidad

de la familia y los comportamientos inadecuados en la comunidad y las escuelas, así como el debilitamiento de las tradiciones. No obstante, hay proyectos en marcha que revalorizan, fortalecen y potencian acciones comunitarias para enfrentar esta situación (MORALES CHUCO, 2015).

El barrio es el lugar donde se desarrolló la trama de la obra cumbre de la literatura cubana, "Cecilia Valdés", escrita por Cirilo Villaverde (1812-1894) y publicada por primera vez en 1839. La madre de la protagonista, Dolores Santa Cruz, dicen que representa a un personaje real, una negrita conga africana traída a Cuba como esclava, que, en su condición de liberta, caminaba sandungueramente por las calles de Jesús María, fumando tabaco y tomando café. Le llamaban Mama Inés, y, de ahí, una canción zarzuela tango conga y otra de cuna sobremanera popular en Cuba del compositor Eliseo Grenet (1893-1950), "Neno": ¡Ay!, *Mama Inés*, y *Drume Negrita*. Cuando íbamos al parque al montar el cachumbambé (subibaja o balancín) cantábamos: *Cachumbambé, la vieja Inés que fuma tabaco y toma café*.

Ritmos, cantos y danzas de La Jardinera

*Tambó, tambó, tambó, escucho el eco del
tambó...*

*Así decía un rumbero del barrio de Jesús
María en una rumba que había.*

*Tambó, tambó, tambó, escucho el eco del
tambó.*

Silvestre Méndez

“La Jardinera”, “Los Chicos”, “Los Turcos”, “El Alacrán”, y “La Modernita”, etc., son comparsas que de antaño juegan un papel protagónico en las festividades y tradiciones carnavalescas del barrio (VEGA *et al.*, 2010) y constituyen también un factor indispensable de la vigorización del consumo cultural (VALDÉS, 2012). Las prácticas comparseras emergen como un espacio de valorización mutuo, entre ellas sobresale la comparsa “La Jardinera” como emblema

barrial (SARDUY, 2016). Cabe destacar que en el 2002 a la comparsa La Jardinera le fue otorgado el Premio Memoria Viva, por la Dirección Municipal de Cultura de La Habana Vieja. El Carnaval de la Habana del 2018 fue dedicado a las Comparsas del Alacrán del Cerro, al aniversario 110 de los Compondores de Batea, y el 80 de Las Jardineras, que en este evento obtuvo el tercer lugar, y el Premio al Mejor Piquete y al mejor Quinto.

[Figura 7]

Digna Sánchez, directora actual de la Comparsa La Jardinera



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ODap0YGyFCY>

La comparsa La Jardinera ha estado presentándose en diversos espectáculos, festivales, y celebraciones dentro y fuera de la Habana, tanto en espacios abiertos como cerrados.

En el repertorio de géneros artísticos de las comparsas de la Habana sobresale la conga, género de ritmo, de canto y danza, liderado por el repicar de los

tambores conga y el acompañamiento de otros instrumentos membranófonos de origen africano, como la tumbadora, el quinto, el bombo, el tambor bata, las claves y objetos de metal como los cencerros, las campanas, y los sartenes. Una conga comparsera puede contemplar trombones y trompetas. Un percusionista conguero virtuoso toca el tambor con las palmas y los dedos de las manos, los codos y las

muñecas, y hasta con la cabeza y los pies. No es muy común el uso de baquetas. El ejecutor puede estar sentado, de pie, y hasta caminando, tocando solo ("descarga") o acompañado de una orquesta.

En los bailes de conga uno levanta alternadamente las piernas, da un golpe de cintura, mueve el cuerpo, y se desplaza agarrado de la cintura, los hombros o codos del que está adelante. Hay coreografías de

congas que se hacen en cadena, en línea, en círculo, en zigzag, o en forma de caracol, rombo, serpentina, culebra, molino, abanico, o estrella. Al ir bailando y cantando detrás de los congueros le llamamos "paseo" o "arrollar". Una famosa coplilla conga dice así: *Uno, dos y tres; uno, dos y tres; qué paso más chévere; qué paso más chévere, el de mi conga es...* Con esta cadencia uno se mueve de izquierda a derecha y viceversa.

[Figura 8]
Paso Básico de la Conga, o "arrollado"



Fonte: <http://www.americasalsa.com/baile/conga.html>

Hay polémica sobre el origen de la palabra 'chévere', unos sitúan su origen africano, pero otros apuestan a un origen franco-hispano. Pero tanto en España como en toda la América Latina y el Caribe significa lo que es gracioso, elegante, o bueno. La canción *Que paso más chévere* fue creada por el compositor Rafael Ortiz ('Mañungo') de la ciudad de Cienfuegos que se localiza en la parte central de Cuba, y devino en cuasi himno de la conga, ya no solo en Cuba, sino en el mundo entero. La conga en si misma ha penetrado en la sonoridad de otros géneros como el mambo, la salsa, y hasta en el Reggaetón.

Entre patrimonios culturales inmateriales de la humanidad en Cuba que

contempla la Unesco se tienen las parrandas de la región central (las provincias de Santa Clara, Villa Clara y Sancti Espiritu), los carnavales de Santiago de Cuba, la tumba francesa, el punto cubano, y la rumba, cuya cuna se sitúa en Matanzas, y se inspira en sonoridades y bailes hispanos, sobre todo del Flamenco, y de los pueblos africanos Bantú y Sara de Nigeria.

El ritmo de la rumba en claves es 1-2 1-2-3 o 1-2-3 1-2. La música es producida principalmente por tres tumbadoras: la prima y el segundo, que marcan el ritmo, y el quinto es el 'floreo' o improvisación. Las rumbas suelen entonar fraseos sin sentido semántico, uno muy famoso es *¡Aé, éa, aé.éa!*, *¡Qué bueno, qué bueno, aé!*

[Figura 9]

Rumberos (Documental sobre Rumba Cubana)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HXbbvvgg6_NM

Hay tres estilos fundamentales de rumba en Cuba: el guaguancó que nace en la Habana, y el yambú y la Columbia de Matanzas. Jesús María es un barrio famoso por los bailarines no solo de guaguancó, sino también de yambú y columbia (MESTAS ALFONSO, 2020, p. 29). El bailarín y la bailarina de la rumba yambú imitan la seducción, la sensualidad y el coqueteo, pero a un ritmo suave y pausado, no sucede así en la rumba guaguancó ni en la rumba Columbia, en las que se ejecutan gestos danzarios bruscos y rápidos.

En la rumba guaguancó se marca el compás, levantando de forma flexible y ligeramente una pierna, produciendo un sonido, nota o sincopa (FELIÚ, 2003, p. 103), y después, mueves el cuerpo como si estuvieras temblando de frío o te han dado un corrientazo de electricidad. Si mueves la pierna derecha, entonces mueves el brazo izquierdo, después sacas la

pierna izquierda y mueves el brazo derecho. Como se observa en el video citado, el hombre mueve la pelvis, y la mujer la cadera, figurando el número ocho, y coqueteando ante las vestidas eróticas y el acorralamiento de su pareja. Hay una parte en que el hombre se seca el sudor, tira el pañuelo, la mujer se agacha e imita que lo está lavando, y el hombre aprovecha para 'vacunarla', 'penetrarla', es decir, ejecuta el gesto del 'vacunao'. No obstante, el guaguancó no se reduce a esto, pues simboliza y narra disímiles historias, emociones, y sentimientos.

Entre los ejecutores celebres de este ritmo suelen mencionarse a Chano Pozo, Silvestre Méndez, Carlos Valdez, Patato, y entre los cantadores famosos en primer lugar Benito González Roncona, y luego Esteban Lantrí, Saldiguera, Hortensio Alfonso, Virulilla, Mercedes Valdés, Celeste Mendoza (MESTAS ALFONSO, 2020).

[Figura 10]

Así se baila la rumba en Cuba | Callejón de Hamel



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hq2AwlMyLyc>

Un ritmo que durante los 60 del siglo XX fue viral en las comparsas habaneras, y entre los comparseros de la Jardinera, es el Mozambique que fue creado por un hijo del barrio de Jesús María: Pello el Afrokán. Este ritmo fusiona la conga, la rumba, y géneros de origen africano, y entran en escena tambores, trompetas, trombones, el bombo, campanas y un sarten. Al sonido grave del tambor, y el bombo, usted flexiona las rodillas, adelanta una pierna, después la retira, y vuelve a la posición normal (ECURED, 2020, p. 1).

Tenemos fresca la memoria del Mozambique, y la de otros géneros (el pa' acá, el dengue y el pilón) fruto de la efervescencia rítmica popular de los años 60 y hasta finales de los 70. En una fiesta cualquiera los actores pasaban de un ritmo a otro, y, en ocasiones, los bailarines, inconsciente o deliberadamente, los confundían.

Celebridades de la conga, la rumba y de las comparsas en el barrio de Jesús María

*Rumba, ¡qué bonita es la rumba!
Rumba, hay que comprender la rumba
Porque, porque la rumba
significa algo tradicional en la historia de
mi Cuba.
Hoy no es ayer que maltrataban a la
rumba.
Silvestre Méndez López*

La rumba se bailaba primero en los barrios y solares pobres, pero, al igual que la conga, se convirtió también en baile de cabarés, salones, pistas y plazas al aire libre, y salas de teatros. Sin embargo, debemos tener presente que desde antaño el barrio de Jesús María como otros de la Habana Vieja "jugaban el papel de una gigantesca escuela de a cielo abierto, dando, a través de

la práctica diaria de la rumba y las polirritmias afrocubanas, una formación empírica, pero de alta calidad, a miles de artistas en ciernes" (HATEM, 2018, p. 4).

No es para menos. En Jesús María nacieron personas y composiciones celebres de la conga, la rumba, el Mozambique, y las comparsas de la Habana. De Jesús María es el gran percusionista, arreglista, y director de orquesta, Ramón "Mongo" Santamaría Rodríguez (1917-2003). Siendo integrante de La Jardinera, compuso *Mi Guaguancó*. Como es usual en las rumbas la lírica de esta rumba comienza con el fraseo: *A la bala balaba. A la bala balaba. A la bala balaba. A la bala balaba...*y, después el mensaje poético: *Nunca digas que el dolor te mata/Jamás reniegues de tu suerte/Recuerda que los hombres en esta vida/. Tenemos que ser fuertes hasta en la adversidad. Al final se entona el fraseo: O ya ya, o ya ya...*

[Figura 11]
Rumba "Mi Guaguancó",
Mongo Santamaria



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=K7xcqg1DJPE>

Otra celebridad conguera y rumbera del barrio y de Cuba es Carlos Embale (1923-1997), a quien le decían "Rumbero Mayor". Coloca en su voz el famoso *Guaguancó amaliano*, que rinde honores a Jesús María y su gente: ... *Nosotros los Amalianos señores/Sabemos divertirnos. Por eso los invitamos/. Para que vengan a gozar/A mi Amalia...*

[Figura 12]
Guaguanco Amaliano,
canta Carlos Embale.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QmEQIT1h0NE>

En *El Mulato Rumbero*, de Alejandro Rodríguez, Embale continua esta misma línea temática de elogio al barrio y la rumba*Soy el mulato rumbero,/rumbero soy Del barrio Jesús María,/válgame, Dios...* Pero resulta típico a las rumbas el homenaje que se le brinda a otros barrios y otras provincias. Al final de *A una Mamita*, por ejemplo, se dice: *Yo soy de Jesús María/*

De aquí, de La Habana Caballero el son Soy sonero guaguancó/Cancionero de mi patria/ Pero quiero a Santiago/ Porque me llevo en el alma. Este es un guaguancó del compositor Evaristo Aparicio "El Pícaro", nacido también en Jesús María", en el que se le canta a las mujeres, resaltando ciertos atributos: *Niña linda de mi vida,/ ven hacia mi Linda mujer, linda mujer,/ linda mujer Quisiera poner en el trono/ De su cuerpo angelical/ Y saborear tus labios, linda mujer,/ Linda mujer, linda mujer/ A una mamita bonita que vi/ A una mamita bonita que vi/ Tanto me gustó su modo de caminar...* Hay un estribillo de una composición yambú – cuyo autor no se conoce – cantada por Embale, *Rumba criolla* que dice así: *La rumba es un baile/ donde todo el cuerpo se menea;/ ninguna mujer se esconde/ cuando bailarlo desea...* Pero el tema de la mujer aparece en *Complicaciones*, rumba compuesta por Francisco Aguabella (1925-2010), en la que jaraneramente se dice *La mujer es como el pan/. Que hay que comer lo caliente/ Se lo deja enfriar/ Ni el diablo le meta el diente.* El autor pudiera haberse referido a los encantos de una mujer joven.

Silvestre Méndez López (1926-1997), "Tabaquito", también fue un gran rumbero nacido en el barrio de Jesús María, que compuso temas para la comparsa La Jabonera. Por los años de 1940 vivió el apogeo de las citas rumberas y comparsas en el parquecito situado entre las calles Águila y Puerta Cerrada. Ya con 14 años había compuesto el guaguancó *Tambó: Tambó, tambó,/ escucho el eco del tambó.../ Así decía un rumbero del barrio de Jesús María/ en una rumba que había* (ESQUINA RUMBERA, 2011). En esta

fuente aparece Silvestre diciendo que Miguelito (otro gran rumbero de Jesús María), al enterarse de *Tambó*, compuso esta rumba retadora: *En mi barrio hay un grupito de rumberitos nuevos,/ Yo siempre le digo así: Con él que sabe no se juega,/ y si se juega con cuidado./ Yo siempre le diga los rumberitos nuevos:/ Óyelo bien, aé Óyelo bien, aé Sabes que yo soy la llave./ Óyelo bien, aé...la rumba esa?* Silvestre le responde *face to face* con *Rumberito de ahora*, que después registró en el derecho de autor como *Sonerito de ahora*: *Tú me dijistes que era rumberito, rumberito de ahora./ Yo canto hace tiempo, pero nunca quise cantarte mi rumba hasta cierto momento./ Después me dijiste que tú era la llave./ ¿La llave de dónde?/ Tú canta un poquito no seas alabancioso Miguel,/ no te metas con La Estrella Amaliana.* La Estrella Amaliana era un grupo infantil, que solía verse en Águila y Diaria. Clásico honor a la rumba uno oye en su *Yiri – Yiri – Bon*, una de sus estrofas es: *Yiriyiri bon Yimboro, yimboroyimboro. En Cuba se corta la cana, en Cuba se toma el café. En Cuba... No vayas a la rumba, es una Columbia, donde Silvestre entona un juego de frases africanas, que nunca entendíamos, pero sonaban bien a nuestros oídos, lo único que entendíamos era: Si no 'ta en el swing, No vayas a la rumba, No vayas a la rumba. No vayas a la rumba...* Silvestre fue un artista músico, bailarín y compositor muy popular tanto en Cuba como en México, y los Estados Unidos de América. Temas de su creación fueron grabados por otros grandes músicos y agrupaciones musicales como Tito Rodríguez, Panchito Rizet, Tito Puente, Celia Cruz, así como por el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, Eliades Ochoa y La Sonora Matancera.

[Figura 13]
Tambo, cantada por de Silvestre Méndez



Fonte: <http://esquinarumbera.blogspot.com/2011/07/>

En su valioso testimonio, que puede oírse en la fuente citada, Silvestre habla de otros rumberos de Jesús María, cuya biografía en detalle es una asignatura pendiente de investigación. Menciona a Carlos Noa, que compuso *La Rumba es Cubana*, un guaguancó emblemático que dice así: *Rumba, ¡qué bonita es la rumba! / Rumba, hay que comprender la rumba / Porque, porque la rumba significa algo tradicional en la historia de mi Cuba. / Hoy no es ayer que maltrataban a la rumba. / Ya tú lo vé Todo el mundo la aclama. / Le gustan oír la tocar y él que no la baila le gusta mirarla, / aunque sea desde un balcón y él que no la baila / le gusta mirarla, aunque sea desde un balcón. / Es el origen de la rumba. / La rumba*

es cubana.../Coro: La rumba es cubana, la rumba es cubana. Silvestre menciona también a Eulogio "Yoyo" Casteleiro, a Juan De Saraguata, a Santos Ramírez Arango ("Niño"), fundador de la comparsa "El Alakrán", y a Miguelito "Cara Ancha" o "Cheo el Muerto", quizás refiriéndose a Miguel Valdés Hernández, "Míster Babalú", un gran compositor de rumba nacido en el barrio de Belén, autor del tema conga de presentación de la comparsa Las Jardineras, y también la de la comparsa Los Componedores de Batea (AYALA, 2001, p. 35).

[Figura 14]
Miguel Ángel Eugenio Lázaro
Zacarías Izquierdo Valdés (1912-1978),
interpretando "Rumba rumbero"



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=WFMnRieiOfY&list=RDWFMnRieiOfY&start_radio=1&t=88

Miguelito compuso un guaguancó de reconocimiento a una pareja de baile rumbero Los Diamantes, que también son nativos de Jesús María. Una de las estrofas de su rumba "José Isabel" reza así: *José Isabel tu no sabe bailá. Pablito y Lilón ahora van a arrollá...*. Se refiere respectivamente a Pablo Duarte y Georgina Fernández (MARTRE, 1997). En *Rumberos de ayer*, Benny More, "El Bárbaro del Ritmo", canta: *Qué sentimiento me da/Cada vez que yo me acuerdo/De los rumberos famosos*, en

homenaje póstumo a prestigiosas celebridades de la rumba como Chano Pozo, Andrea Baró, Malanga (José Rosario Oviedo) y el dúo Pablito y Lilón. Pablito en 1938 fue coreógrafo de la primera película musical cubana *Sucedió en la Habana* de Ramon Peón García y también del filme *El Romance del Palmar*, donde interpreta una rumba en la Danza de la Piña, junto a Olga Martínez, Diego Pedroso y Fermín Roig, según "consta en los créditos" (BLOG DE TANIA QUINTERO, 2016, p. 1).

[Figura 15]

Pablito bailando, y Pablito en la película *El Romance del Palmar*, minuto 39-12



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JMDctOlyZvo>

Como habíamos dicho el Mozambique fue un ritmo viral durante los 60 y 70. Su creador Pedro Izquierdo Padrón (1933-2000), conocido en el mundo artístico como Pello el Afrokán hijo del barrio de Jesús María, compuso piezas de rumba y conga para las comparsas. Su versión de *Mamita, la Jardinera*, en clave de este ritmo no podían faltar en los carnavales coplillas como *Camina como cómico*, *yo bailo como el Afrokán*, y *María Caracoles*,

baila, Mozambique. Pello fue director músico de una de las comparsas jóvenes que alcanzaron gran reputación en la Habana en los 60, la de la Universidad de la Habana y de la cual fueron alumnos dos de los autores del artículo, más conocida como la Comparsa de la FEU (MARQUETTI TORRES, 2020). Probablemente, algunos integrantes de esta comparsa que fuera premiada en carnavales eran vecinos del barrio de Jesús María.

[Figura 16]

La Jardinera en ritmo Mozambique por el Pello el Afrokán y su orquesta



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vhl73CqjsjI>

Arrollando y guarachando con "La Jardinera"

*Flores, flores... Ahí viene La Jardinera,
viene regando flores
Miguel Valdés*

Quien compuso este estribillo emblema de La Jardinera fue una celebridad del género conga en la Habana, Miguel Valdés, Miguelito Valdés o *Míster Babalú* (1912-1978), de Belén, pero era muy popular en el barrio de Jesús María. Precisamente las flores naturales y artificiales ornamentan y decoran las carrosas y las vestimentas, y le imprimen a la comparsa su colorido sui generis.

Dicen que antes las comparsas del barrio eran concebidas por las cofradías Abakúas, y después por los clubes de las clases pudientes (de negros, blancos y

mulatos) del barrio. Alrededor de la comparsa había mucho espíritu mercantilista y publicitario (PÉREZ RIVERO, 2009, p. 3). Después del 1959 los carnavales tomaron una perspectiva a tono con la perspectiva ideológica y política de la Revolución, lo cual se aprecia en el espectáculo de algunas comparsas y carrozas con los muñecos ("Cabezones", como les llamábamos) y momos que satirizaban a la OEA, el Tío Sam y otros símbolos capitalistas.

A partir de la década de los 70 la tradición de los carnavales y las comparsas entraron en un periodo adverso, debido sobre todo a la División Político-Administrativa de Cuba del 1976, el surgimiento de la Empresa Nacional de Carnavales, las crisis económicas desde finales de los 80, agudizadas a partir del derrumbe del campo socialista 1991, y el impacto del auge del turismo hasta nuestros días.

[Figura 17]
La Jardinera es carnaval. CubaLlama. 2014



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sTgzLw6iZ2w>

En la Habana (como mismo ocurre en otras provincias) las Circunscripciones pasan a primer plano, y la actividad de los carnavales sucumbe al mercantilismo turístico, lo cual afectó con creces la identidad, autonomía, protagonismo y liderazgo de los barrios en la organización y fechas (de febrero a julio) de las comparsas tradicionales.

Poco a poco fue disminuyendo la visibilidad y representación de los géneros afrocubanos en la radio y la televisión, en la prensa joven e intelectual (*El Caimán Barbudo*, *Juventud Rebelde*). Vivimos tiempos en que fueron estigmatizados los géneros musicales como el bolero, la rumba, el son, la guaracha, el rock y el jazz, por considerarse unos como pesimistas (el bolero), otros como enervantes (la rumba), decadentes (el son y la guaracha), o como música del enemigo (el jazz y el rock), “los desorientados productores radiales bombardearon a la juventud con traducciones de ritmos norteamericanos,

interpretados por combos españoles, ¡para morir! (LÓPEZ, 2006, p. 1). Ciertamente, “el carnaval habanero ha sido asimilado por las instancias administrativas, corre peligro de desaparecer y es necesario rescatarlo para devolvérselo a su único protagonista: el pueblo” (BARNET; GUANCHE PÉREZ, 2020, p. 2).

Se añora la frenesís comparsera, las congas y rumbas en los solares, el desfile de las carrozas, la competencia por la Reyna del Carnaval, y sus luceros. Tiempos atrás, tanto era la multitud contagiada por el ritmo y la alegría, que “las comparsas tenían que abrir el camino con fuego, para apartar a la gente que empezaba a arrollar apenas sonaban los tambores” (CUBANET, 2016, p. 2).

Recordamos que la gente lanzaba confetis y serpentinas de colores a la comparsa, a los tamboristas, bailadores y faroleros que iban delante. “En cada comparsa van comúnmente varias farolas que el «farolero» hace girar apoyándolas en un sostén

de cuero que pende de su cintura y que le permite bailar al compás de la música, con movimientos propios de gran originalidad" (FELIÚ, 2003, p. 100). Esto es reminiscencia de las "luminarias" de las procesiones religiosas nocturnas.

Al comienzo y a intervalos se oía el silbato del director de la comparsa, y la voz aguda y potente de un solista ("clarina"). Pero con el tiempo esta función la comenzó a realizar el artista que tocaba la corneta, cornetín o trompeta china (MARTÍNEZ FURÉ, 1997). Para algunos, es un instrumento que

viene de China, pero otros sugieren que es "un hermoso híbrido de las originales cornetas genuinamente chinas" (ROJAS, 2015, p. 7). En 1903 "unos músicos santiagueros, a su paso por el Barrio Chino de La Habana, escucharon a unos chinos tocando una pequeña corneta elaborada con una caña de bambú. Sin embargo, el saxofonista y clarinetista santiaguero David Mesa Ibarra, al percibir un sonido parecido en Bagdad, sugiere que probablemente la corneta que se oye en las comparsas es genuinamente cubana, aunque originaria "en algún país asiático o árabe" (SNTGCUBA, 2016, p. 2).

[Figura 18]
Carnaval santiaguero y la corneta china



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gZhnwU0gnF8>

Se piensa también que soldados del Ejército Constitucional o Ejército Permanente, como también se le solía llamar, fueron los que introdujeron este instrumento en Santiago de Cuba. No tardó mucho tiempo para que este instrumento y su sonido fañoso y agudo fueran incorporados en las comparsas de la Habana. Sin embargo, desde finales de la década de los 50, decayó "su posición hegemónica". "Su espacio ha sido copado por las modernas

trompetas y cornetines de llaves, aunque ocasionalmente se han escuchado cornetas chinas tocadas por músicos santiagueros contratados por las comparsas habaneras" (BREA, 2016, p. 26). Para Portuondo Zúñiga (2010) el carnaval de Santiago de Cuba es el más popular de Cuba.

Recordamos que el recorrido de las comparsas y carrozas comenzaba en el Malecón, desde la calle Paseo hasta el Paseo

del Prado, hasta el Capitolio, y daban la vuelta en la Fuente de la India. Ya a partir de los 60 el desfile oficial se realiza por el Malecón, comenzando en la Piragua hasta la calle Marina. Paralelamente en ciertos lugares la gente baila con las orquestas, come y bebe. Los carnavales de la Habana suelen realizarse en agosto y durante dos semanas. Hay día en que se lleva a cabo el carnaval infantil o "carnavalito".

En el espectáculo de la comparsa de Jesús María sincronizan tradiciones culturales y religiosas africanas (yoruba, bantú, y Abakuá), y cristianas (católicas, espiritistas y protestantes). Y esa transculturación uno la vive tanto en la fusión de instrumentos y géneros como en la letra de las canciones de guaguancó, yambú, Columbia y el Mozambique, así como en otros estilos de ritmos cubanos como la contradanza, el danzón, el son, el dengue, el changüí, el Pilón, la guaracha, la trova, el mambo, el chachachá, el jazz, la timba, el guaguancó, el bolero y hasta el Reggaetón. Es importante destacar el sincretismo rítmico, decorativo, y coreográfico de las comparsas.

[Figura 19]
"Ciclo Rumbas y Comparsas"
Comparsa La Jardinera. Conjunto
Folclórico Nacional de Cuba



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=O2APtSdSZeU>

Comparsa, Guapería y violencia

*Jesús María, Belén, Los Sitios
Asere son tres corazones en uno
que, unido están para siempre que,
nos une con sinceridad oye,
tiene mi barrio Los Sitios caramba, un
ambiente colectivo.
Patato y Totico*

Recordamos que nuestros padres, aunque entusiasmados con la fiesta del carnaval, solían decirnos: ¡ven pa acá, muchacho!, no te metas en el molote. O, cierra la puerta, que la comparsa va a pasar. ¿Por qué lo decían? Porque en medio de la efervescencia comparsera y la alegría, de pronto usted oye: ¡Caballero!, se formó la bronca, el despelote, la debacle, el lio, o la 'piñacera'. Y quien te contaba el suceso seguro que diría: ¡Se armó la tremenda...!, o que la comparsa acabo como la "Fiesta del Guatao", expresión típica cubana que se usa para expresar que una cosa empezó bien, pero terminó mal.

El carnaval es un momento de demostración de guapería, altanería, egocentrismo, y lógicamente de rivalidades, trifulcas, conflictos, peleas y vendettas cuyas expresiones gestuales y sonoras entran en escena durante el espectáculo. Allí lo mismo se pierde una galleta o avión (bofetada), una cuchillada o un navajazo, e, incluso, un proyectil, una piedra, un huevo, o una bala. No es menos cierto que estos sucesos dan pie a las actitudes de reluctancia, rechazo o indiferencia ante las comparsas y los carnavales.

El barrio de Jesús María comenzó a poblarse de negros curros esclavos y

servientes traídos por sus empleadores en el XVI, pero no de África, sino de España, sobre todo de Andalucía y Sevilla. El antropólogo cubano, el Dr. Fernando Ortiz (1993), los describió como hombres libres, sin oficio, pendencieros, ladrones, matones y proxenetas, lo alimentó la mala reputación que se le otorgó a las tradiciones afrocubanas. Se dice que el planteamiento del Dr. Ortiz estaba inspirado en la teoría de la criminalidad genética o innata de Lombroso, pero más tarde abandonaría esta perspectiva.

En el barrio de antaño han existidos cofradías, fraternidades o sociedades secretas de los Abakuá o ñañigos. De hecho, las comparsas de los barrios en la Habana eran organizadas por ñañigos, e inspiradas en gestos, códigos y símbolos afines.

Dado a que era un barrio poblado de negros africanos y mestizos, lógicamente, el sentimiento anticolonial y de rebeldía no se hacía esperar. Autoidentificarse como 'Amaliano' resulta, por lo que ya se dijo, un gesto de identidad, pertenencia barrial, pero también de rebeldía barrial.

La violencia en las comparsas suele asociarse también a la marginalidad, en tanto que a través de los tiempos el barrio de Jesús María registra desventajas en indicadores económicos y sociales. Resulta indispensable abandonar las estigmatizaciones de los carnavales como eventos de violencia *per se*. Ciertamente, ambientes de carnavales son propicios para el estallido de conflictos, dado su carácter masivo, la euforia que genera, el consumo de bebidas y drogas. Estos factores elevan la probabilidad de la violencia en esos eventos. Pero hay un hecho que hace pensar en el

potencial de solución de conflictos una vez que este surge en medio de la diversión.

Se cuenta que tres comparsas habaneras, Los Dandys de Belén, Los Jardineros de Jesús María y Las Bollerías de Los Sitios, muy representadas y lideradas por las logias Abakuá, se encontraron en una esquina del barrio Los sitios. En medio de la tensión, alguien improvisó un guaguancó que calmó la situación. "Siguiendo protocolos de respeto en todos los sistemas derivados de África, la comparsa mayor se fue primero, luego la siguiente en edad y finalmente La Jardinera (PEÑA, 2017, p.1). Por los 60, dos rumberos de "Los Sitios", 'Patato' y 'Totico' – respectivamente Carlos Valdés y Eugenio Arango – compusieron esta estrofa: *Jesús María, Belén, Los Sitios Asere son tres corazones en uno que, unido están para siempre que, nos une con sinceridad y, tiene mi barrio Los Sitios caramba, un ambiente colectivo.*

Hoy en día sabemos que la tolerancia, la permisión, el consentimiento y la estetización de la violencia están en alza, no hay más que asomarse a la industria de las pelliculares de acción y los videojuegos. La violencia es ritual, espectáculo y diversión. Curiosamente uno de los usos del término 'diversión' es alejar al enemigo de un punto. Por otro lado, la violencia como espectáculo tiene gran arraigo en las culturas.

No por ello hay que estigmatizar y prohibir las comparsas y carnavales como entornos de inevitables actos de violencia. A fin de cuentas, en juego hay muchos aspectos interdependientes, históricos, psicológicos, económicos, políticos y socioculturales.

Y Continuaremos tratando de entrar en el ritmo de La Jardinera

*Dale mambo, La tuba, Ese soy yo o La rumba se formó,
Elvis Manuel*

La tradición comparsera del barrio de Jesús María prestigia este género, aportando el proyecto legendario de La Jardinera y de otras comparsas que representan a este barrio en los carnavales de la Habana.

El performance carnavalesco de La Jardinera se sustenta en una encomiable tradición de celebridades artísticas, compositores, percusionistas y bailadores de conga, rumba y otros ritmos, continuidad por una generación de jóvenes que participan y asisten a las actividades de las instituciones que mantienen viva la tradición comparsera afrocubana.

Como toda comparsa, La Jardinera es un espacio de alegría compartida y divertimento, pero su agenda artística transcultural va mucho más allá, en la medida que los vecinos del barrio lo asuman como un factor de su identidad, liderazgo y protagonismo cultural.

Santos "Santi" Ramírez, director de la comparsa "El Alacrán" del barrio de Jesús María, fundada en 1908, en entrevista con la agencia AFP habló de la necesidad de ganar a los jóvenes para esta fiesta popular, ante la gran acogida del Reggaetón (AFP, 2019). Pero no se trata de la competencia de géneros, pues uno siente el espíritu de la conga, la rumba, y la comparsa, en otros géneros rítmicos populares en Cuba. ■

[EDUARDO FRANCISCO FREYRE ROACH]

Doutor em Filosofia, pesquisador colaborador do Grupo de Pesquisa Filosofia e Educação Educogitans. Universidade Regional de Blumenau (Furb). Pesquisa sobre Filosofia, Teoria Decolonial e Diversidade Cultural.

E-mail: freyre.roach2016@gmail.com

[ADOLFO RAMOS LAMAR]

Doutor em Educação, pesquisador do Grupo de Pesquisa Filosofia e Educação Educogitans pela Furb. Pesquisa sobre Educação Intercultural e Teoria Decolonial.

E-mail: ajemabra@yahoo.com.br

[JESSE DA CRUZ]

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná, mestre em Educação pela Furb, com pesquisa na linha de "Linguagens, Arte e Educação", com foco no estudo do Corpo Negro na Dança. Membro do NEAB, que dentro da tecnicidade da dança, pesquisa o corpo e os brincantes a partir das manifestações afro populares brasileiras.

E-mail: jesseacruz.cruz@bol.com.br

Referências

AGENCIA AFP. Reguetón aleja a jóvenes de una importante tradición: las comparsas. **Radio Televisión Martí**, Miami, 2019.

AYALA, Diaz Cristobal. The Días Ayala cuban and latin american music. *Encyclopedia Discographic of Cuban Music*. Florida: Florida International University 2001. Disponible en: <https://bityli.com/6lfgN>. Acceso en: 18 fev. 2021.

BIANCHI ROSS, Ciro. Siniestros. **Cubadebate**, La Habana, Disponible em: <https://bityli.com/G7mNv>. Acceso: 18 fev. 2020.

BREA LÓPEZ, Rafael. Carnaval: conga y corneta china en Santiago de Cuba. *Revista Cuadernos del Caribe*, Bogotá, v. 13, n. 21, p. 21-34, 2016.

ESQUINA RUMBERA. "From the Solar to the Salon: Silvestre"... – Blog ¡Vamos a guarachar!. **Esquina Rumbera**, La Habana, 2011. Disponible en: <https://bityli.com/mtXNG>. Acceso en: 18 fev. 2021.

FELIÚ, Virtudes. **Fiestas populares tradicionales de Cuba**. Quito: Instituto Andino de Artes Populares, 2003.

GASPAR, Lúcia. Entrudo. **Pesquisa escolar on-line**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Fiestas cubanas: Villaverde, Ortiz, Carpentier. **La fête en Amérique latine**, v. 1, p. 123-139, 2001. Disponible en: <https://bityli.com/8dBGq>. Acceso en: 18 fev. 2021.

GUANCHEPÉREZ, Juan Jesús; BARNET, Miguel. El carnaval de La Habana: pasado, presente y futuro. **Researchgate**, 2020. <https://www.researchgate.net/publication/341509470>. Acceso en: 10 out. 2020

HATEM, Fabrice. Rumba y música afrocubana: de los humildes solares de barrios a los congresos internacionales de Salsa. **Fabrice Hatem**, 2018. Disponible en: <https://bityli.com/V60Ye>. Acceso en: 27 ago. 2020.

LEON, Ana. Las comparsas ya no son lo que solían. **Cubanos por el mundo**, La Habana, 2016. Disponible en: <https://bityli.com/aOPNI>. Acceso en: 18 fev. 2021.

LÓPEZ, Armando. Canciones viejas para el hombre nuevo. Tras cuatro décadas de dogmatismo ideológico y aislamiento, ¿hacia dónde va la música cubana? *Cubaencuentro*, New Jersey, 2006. Disponible en: <https://bityli.com/xDZd0>. Acceso en: 18 fev. 2021

MARQUETTI TORRES, Rosa. Soy Cuba – Tres historias sobre su música...medio siglo después: Pello el Afrokán. **Desmemoriados**: Historias de la Música Cubana. 2014. Disponible en: <https://bityli.com/Ry1ex>. Acceso en: 11 nov. 2020.

MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio. **Diálogos imaginarios**. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1997.

MARTRÉ, Gonzalo; MÉNDEZ, Silvestre. **Rumberos de ayer**: músicos cubanos en México (1930-1950). Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997.

MESTAS ALFONSO, María del Carmen. Historia de la rumba. **Comparative Cultural Studies**: European and Latin American Perspectives, Firenze, n. 9, p. 143-149, 2020.

MORALES CHUCO, Elaine. Marginación e identidad: acercamiento a los jóvenes residentes en los barrios Colón y Jesús María. **Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello**, La Habana, 2015.

MOZAMBIQUE (GÉNERO MUSICAL). In: ECURED. La Habana, [s. n.]. Disponible en: <https://bityli.com/Q1PKw>. Acceso en: 18 fev. 2021.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba. In: ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. p. 86-90. Disponible en: <https://bityli.com/ONBul>. Acceso en: 18 fev. 2021

ORTIZ, Fernando. **Los negros curros**. La Habana: Ciencias Sociales, 1993.

PEÑA, Tomás. Revisiting Patato y Totico. **Jazz de La Peña**, 2017. Disponible en: <https://bityli.com/H82aQ>. Acceso en: 14 out. 2020.

PEÑATE LEIVA, Ana Isabel; LOPEZ SANTOS, Dalgis. La Habana: jóvenes, barrios e identidad – Apuntes desde la investigación social. **Ultima década**, Santiago, v. 17, n. 31, p. 31-54, 2009. Disponible en: <https://bityli.com/vpeCc>. Acceso en: 18 fev. 2021

PÉREZ RIVERO, Pedro Teófilo. El carnaval de La Habana y la revolución. **Archivo cubano**, La Habana, 2009. Disponible en: <https://bityli.com/yIt86>. Acceso en: 18 fev. 2021.

PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga. El Carnaval Santiaguero, origen y resistencia. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, v. 10, n. 20, p. 475-484, 2010.

QUINTERO, Tania. La leyenda de Lilón y Pablito. **El Blog de Tania Quintero**, La Habana, 2016. p. 1-6. Disponible en: <https://bityli.com/If8ai>. Acceso en: 6 maio 2020.

RODRÍGUEZ RUIDÍAZ, Armando. El Carnaval Cubano y su música. **Academia.edu**, 2015. https://www.academia.edu/19810545/El_Carnaval_Cubano_y_su_m%C3%BAsica- Acceso en: 20 out. 2020.

ROIG DE LEUCHSENDRING, Emilio. Las comparsas callejeras de La Habana. **Cuba Debate**, La Habana, 2008. Disponible en: <https://bitly.com/MUtmE>. Acceso en: 2 set. 2020.

ROJAS, Marta. El secreto de la corneta china santiaguera. **Periódico Granma**, La Habana, 2015.

SAN MARTIN, Augusto Cesar. Jesús María, un barrio condenado al abandono y la tragedia. **Cubanet**, 2020. Disponible en: <https://bitly.com/5fE25>. Acceso en: 18 fev. 2020

SARDUY HERRERA, Yeisa Beatriz. Territorio y desigualdad: acercamiento al caso de Jesús María desde la perspectiva de los elementos mediadores en la configuración de la identidad barrial juvenil. **Clacso**, Buenos Aires, 2016. Disponible en: <https://bitly.com/00A1S>. Acceso en: 12 nov. 2020.

SNTGCUBA. La corneta china, ni corneta, ni china, **Santiago 24 Horas**: El Portaluco de Santiago de Cuba, Santiago de Cuba, 2016. Disponible en: <https://bitly.com/nvp7J>. Acceso en: 17 fev. 2021.

TESTA, Alessandro. Doing research on festivals: Cui Bono?. **Journal of Festive Studies**, East Lansing, v. 1, n. 1, p. 5-10, 2019. Disponible en: <https://bitly.com/17zgP>. Acceso en: 18 fev. 2021.

VALDÉS PÉREZ, Miguel Gerardo. **Estudios sobre patrimonio histórico cultural en contextos sociales**. La Habana: Editorial Universitaria, 2012.

VEGA MONTERO, Ailec *et al.* Estudio de consumo cultural en el barrio histórico de Jesús María en La Habana Vieja. La Habana: Habana Cultural, 2010. Disponible en: <https://bitly.com/3LJKP>. Acceso en: 18 fev. 2021.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO CARNAVAL DE SALVADOR E DO “PEQUENO BRASIL” - QUELIMANE

[ARTIGO]

Elielba Nascimento Reis

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Jorge Ferrão

Universidade Pedagógica de Moçambique

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente artigo pretende comparar o Carnaval de Salvador com o carnaval da cidade de Quelimane, capital da Zambézia, em Moçambique, que ao decorrer do tempo ganhou visibilidade devido às características brasileiras como o carro alegórico, músicas, desfiles, máscaras e principalmente os protestos para com as falhas do governo, entre outros assuntos. Entretanto, é importante ressaltar que ambos os países foram colonizados por Portugal, dessa forma compreendemos que o carnaval não tem apenas a sua origem europeia, cujos festejos eram celebrados em clubes fechados, salões, mas que no decorrer do tempo se tornou uma manifestação popular. E, em África, também se notabilizaram as festas pagãs de carnaval.

Palavras-chave: Carnaval. Salvador. Brasil. Quelimane. Moçambique. África.

This article aims to compare the Carnival of Salvador, in Bahia state (Brazil), with the carnival of the city of Quelimane, capital of Zambézia, in Mozambique, which over time has gained visibility due to the Brazilian characteristics such as the float, music, parades, masks and especially the protests against the failures of the government among other matters. However, it is important to note that both countries were colonized by the Portuguese, so we understand that Carnival has its European origin whose celebrations were celebrated in closed clubs, salons, but in the course of time it has become a manifestation of popular. Africa also played an important role, mainly with non-religion collaborations.

Keywords: Carnival. Salvador. Brazil. Quelimane. Mozambique. Africa.

Este artículo tiene como objetivo comparar el Carnaval de Salvador con el carnaval en la ciudad de Quelimane, capital de Zambézia, en Mozambique, que con el tiempo ha ganado visibilidad debido a las características brasileñas como la carroza, la música, los desfiles, las máscaras y especialmente las protestas por fallas gubernamentales, entre otros problemas. Sin embargo, es importante señalar que ambos países fueron colonizados por Portugal, por lo que entendemos que el carnaval no solo tiene su origen europeo cuyas fiestas se celebraban en clubes cerrados, salones, sino que con el tiempo se convirtió en una manifestación popular. En África también se destacaron las fiestas de carnaval paganas.

Palabras clave: Carnaval. Salvador. Brasil. Quelimane. Mozambique. África.

Introdução

A festividade carnavalesca remonta à história de um povo que, através das suas manifestações e ritmos de dança, transmite os seus costumes, a sua cultura e raízes, o seu modo de pensar e viver, além de ser uma forma que a população transformou para reivindicar a conjuntura política, as crises econômicas, sociais e, principalmente, as questões étnicas provindas de preconceitos e abusos de autoridades em seu país.

O carnaval tem origem europeia e africana, na qual está associado aos rituais pagãos e ao cristianismo, dado que os dias de festas precedem a Quarta-feira de Cinzas, período em que a Igreja Católica começa a Quaresma¹. Dessa forma, a origem de sua palavra, conforme o portal oficial do Carnaval de Salvador:

As palavras que resultaram na forma usada hoje, Carnaval, surgiram nos séculos XI e XII na Itália. A expressão latina *carne levare* (“abstenção de carne” ou “adeus à carne”) produziu, no latim medieval, vocábulos como *carnilevarium*, *camilevaria* e *carnilevamen*, todos designativos da véspera da Quarta-feira de Cinzas, o dia em que se iniciava jejum de carne exigido pela Quaresma. Nos séculos XVI e XVII, já aparecem, na língua francesa, as grafias *carneval* e *Carnaval*. Em inglês a palavra

hoje é *carnival*, que denota claramente sua origem. Essas festas, porém, não começam na Idade Média, mas vêm da antiguidade remota e têm parentesco com as bacanais, saturnais, lupercais e outras manifestações populares gregas e romanas. No início do cristianismo, a Igreja Católica procurou dar novo espírito às festividades, localizando-as no tempo imediatamente anterior à Quaresma. Depois, elas desapareceram durante séculos para ressurgirem na Idade Média, especialmente em Turim, Veneza, Nice e Roma (SALVADOR, 2008, p. 7 apud VIEIRA, 2009, p. 18).

Dito isso, pode se dizer que a tradição carnavalesca entre Brasil e Moçambique se dá devido à sua colonização portuguesa, conforme Vieira (2009). Do ponto de vista histórico, os carnavais brasileiros têm sua origem no carnaval lusitano trazido para o Brasil Colônia². Era conhecido inicialmente como *entrudo*³ português, que foi classificado como uma festa pagã europeia. Dessa forma, o presente trabalho busca traçar uma análise comparativa do carnaval em Quelimane com as festas carnavalescas do Brasil, que se tornou conhecido mundialmente como “o país do carnaval”⁴.

1 A Quaresma é o período de quarenta dias que antecedem a maior comemoração cristã: a ressurreição de Jesus Cristo, comemorada no Domingo de Páscoa. Portanto, o carnaval é definido a partir do calendário cristão (VIEIRA, 2009, p. 19).

2 No início da era cristã, já se notavam os primeiros sinais de proibição dos festejos considerados “mundanos” pela Igreja Católica (Ibidem).

3 O *Entrudo*, do latim *introitu* (introdução) é sinônimo de carnaval e, no Brasil, também designa uma antiga brincadeira carnavalesca, trazida pelos colonizadores portugueses, no século XVI (GASPAR, 2012).

4 Expressão popular que se transformou em uma obra literária de Jorge Amado, o livro foi escrito em português, em 1931, e traduzido em três línguas (espanhol, italiano e francês).

A cidade de Quelimane-Moçambique ficou conhecida como "o pequeno Brasil", devido à celebração carnavalesca, ao baile de máscaras e ao enterro do carnaval, celebrando, durante dez dias, músicas brasileiras, desfiles, grupos de foliões, e agitando toda a cidade com muita alegria ao redor da praça principal. Segundo a pesquisadora e diretora da Afreaka⁵, Flora Pereira:

De brasileiro mesmo são apenas duas características: o fundo musical, regado de sambas-enredo, alguns pagodes e muito axé, e o samba, que os quelimaneses com o remeleixo de pés, pernas e quadris provam que a dança não é mais de um país só. Mas de resto, o carnaval do Pequeno Brasil é grávido de vida e tradições próprias. Mascarados assombrados, foliões de bairro e o enterro do Senhor Carnaval são algumas das marcas que Quelimane deixa para a história da festa (SILVA, [2012]).

Contudo, para compreender a conexão desses dois países (Brasil e Moçambique), a fim de perceber essa diversidade cultural, é necessário abordar uma pequena historiografia sobre a presença dos portugueses na região, até a província da Zambézia. Sendo assim, em 1498, os portugueses chegam à Ilha de Moçambique, por meio da expedição

marítima realizada por Vasco da Gama, a caminho das Índias.

De acordo com Cachat (2018), Quelimane era um pequeno entreposto árabe-mulçumano ligado ao Sultanato de Kilwa, no Sul da atual Tanzânia. Dessa maneira, os portugueses construíram, nas regiões que dominaram suas fortalezas como forma de estratégia política para o estabelecimento das rotas de comércio marítimo entre África, Europa e Ásia.

A província da Zambézia está situada na região central de Moçambique, e o distrito de Quelimane é sua capital e maior cidade. Ainda assim, segundo Rosário (2017), Quelimane era uma povoação swahili no delta do rio Zambeze, que serviu como porto para acesso ao interior. Dessa maneira, os portugueses ocuparam a cidade por volta de 1530, com o objetivo de explorar ouro, marfim e escravos.

De acordo com Cachat (2018), a fortaleza da Ilha de Moçambique, no início do século XVIII, tornou-se uma placa giratória do comércio de escravos que se instala em grande escala na zona com destino às ilhas do Oceano Índico (Reunião, Maurício, Madagáscar, Comores) e das Américas, Brasil e Caribe (Ibidem).

No Brasil, é pela Bahia de Todos os Santos, na cidade de Salvador, que as embarcações chegavam, trazendo mercadorias e escravos do continente africano, para serem vendidos no mercado municipal, descreve assim a turismóloga e historiadora Olivia Biasin (2011).

O comércio de escravos foi uma lucrativa atividade na pauta comercial da

5 Afreaka é um projeto de mídia alternativa, educação e produção cultural que traz um lado pouco conhecido do continente africano no Brasil, fugindo dos estereótipos como fome, pobreza e passividade, e cobrindo as expressões coletivas e individuais das culturas locais - tendências, música, literatura, arte, culinária, arquitetura etc. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/projeto>. Acesso em: 3 fev. 2020.

província desde o século XVI (BIASIN, 2011), sendo assim:

A sociedade baiana do período manteve profundas relações escravistas na sua composição, que permeavam não só as atividades econômicas, como todos os aspectos da vida social. Em Salvador, funcionava o maior mercado de escravos do Norte. Negros recém-chegados da África eram expostos nas portas dos armazéns para seres vendidos ou alugados, cena que deixou muitos estrangeiros perplexos (Ibidem, p. 32).

Dessa forma se explica a pluralidade étnico-cultural e as suas manifestações culturais entre ambos os países, o axé, a capoeira, a dança, entre outras semelhanças que, ao decorrer do texto, descreveremos por que a cidade de Quelimane se tornou conhecida como "o pequeno Brasil", não somente pelo carnaval em si, mas pela sua história de colonização e revoluções.

A festa popular a partir da colonização portuguesa entre dois países (Brasil e Moçambique)

A festa popular entre os dois países que comungaram do mesmo usurpador⁶ pode ser analisada em duas vertentes,

⁶ A palavra *usurpador* está no sentido do que foi a colonização portuguesa entre esses dois países (Brasil e Moçambique), trazendo grandes prejuízos à população, além dos elevados índices de analfabetos, entre outros impactos, como na cultura, nos costumes e na própria religião.

conforme expressa Nina Rodrigues (1977). A festa brasileira é a ocasião de verdadeiras práticas africanas que os negros adicionam a ela como suas equivalentes; ou essas práticas já se revelam incorporadas ou integradas às nossas festas como simples tradição ou lembrança (Ibidem, p. 204).

A autora revela que as manifestações culturais, a dança, a música, a culinária e os costumes aqui deixados são frutos de um passado escravista. Vale ressaltar que a presença dos africanos no Brasil teve um papel fundamental no processo de formação da cultura brasileira, apresentado pela autora em duas hipóteses:

Na primeira hipótese, trata-se de manifestações de uma crença, de uma prática, costume ou festa africana, atualmente ainda viva entre nós; na segunda, da tradição ou recordação de sentimentos que só existiram em atividade nos seus maiores. A lavagem da igreja do Bonfim é, como demonstrei, uma prática religiosa iorubana ou nagô; mas é verdadeiro culto vivo, pois, para Africanos, negros crioulos e mestiços daquela seita, o Senhor do Bonfim é o próprio Obatalá (RODRIGUES, 1977, p. 204).

A partir disso, percebemos a mistura das religiões de matriz africana e a associação dos cultos de candomblé aos Orixás, trazidos pelos próprios escravos; uma forma que eles tinham para cultuar seus deuses. Entretanto, não é o foco do nosso trabalho tratar sobre a história do sincretismo religioso, embora seja importante enfatizar certo estigma e preconceito às religiões de matriz africana, pois em 1889 a lavagem do Bonfim em Salvador foi proibida devido à ligação dos cultos aos orixás adotados pelos escravizados.

Ao contrário, os clubes carnavalescos do Cucumby⁷, no Rio de Janeiro, descritos pelo Sr. Dr. Melo Moraes, são as festas⁸ populares que passaram de todo ao estado de tradição (Ibidem). É exatamente este ponto que descreveremos: as festas carnavalescas da Bahia na análise comparativa com o carnaval existente em Quelimane, Moçambique.

Com a presença da Embaixada Africana (1885) e dos Pândegos da África (1886), na Bahia, surgem os primeiros toques de afoxés⁹ no Carnaval de Salvador, os batuques, o uso das máscaras e os cantos em iorubá traziam para a população em geral grandes incômodos, tornando-se notícias nos jornais de circulação na região. A ideia da Embaixada Africana era trazer temas sobre o continente africano, mostrar a diversidade cultural com sua história e

tradição. Segundo Rodrigues (1977, p. 205), em relação à Embaixada:

O tema é a África inculta que veio escravizada para o Brasil. Nos *Pândegos da África*, o carro, descreve um jornal diário, "representa a margem do Zambeze, em cuja riba, reclinado em imensa concha, descansa o rei Labossi, cercado dos seus ministros Auá, Oman, Abato, empunhando o último estandarte do clube". Após vinha "um carro com dois sócios representando poderosos influentes da corte do rei – Barborim e Rodá. Três cavaleiros precediam a charanga africana que vinha a pé, com os seus instrumentos estridentes e impossíveis".

As publicações do jornal chistoso *A Malagueta*, do *Diário de Notícias* e do *Jornal Notícias*, entre os anos 1890 e 1910, que tratavam sobre os desfiles do carnaval, davam ênfase maior ao intuito de criticar e vangloriar os clubes negros. A população da classe média de Salvador começou a expressar sua indignação pelo novo público que o carnaval da cidade estava formando. Em uma publicação no *Jornal Notícias* do ano de 1901, um autor não identificado diz:

Refiro-me a grande festa do carnaval e o abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcas e mesmo maltrapilhos, e também do modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa de civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como Embaixada Africana, os Pândegos da África etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade,

⁷ Os Cucumbys baianos das festas de Natal e Reis são também verdadeiras festas africanas. Mas, quando levados por negros baianos, os Cucumbys apareceram no Carnaval do Rio de Janeiro, constituindo diversos clubes carnavalescos, já que não se podia admitir que fossem outra coisa além de uma tradição africana.

⁸ As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços. Nos últimos anos, os clubes mais ricos e importantes têm sido: *A Embaixada Africana* e os *Pândegos da África*. Mas, além de pequenos clubes como *A Chegada Africana*, os *Filhos de África*, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e as máscaras negras isoladas. Na constituição desses clubes, se revelam aqueles dois sentimentos distintos (RODRIGUES, 1977, p. 205).

⁹ Falar sobre a presença do afoxé no carnaval é pensar sobre a relação entre os toques de matriz africana e a sociedade de Salvador. É entender a expressão musical a partir das cantigas e dos instrumentos das religiões de matriz africana, orientados pela fé e pelo culto. E compreender essas entidades carnavalescas como extensões dos terreiros que levam ao carnaval, suas cores, letras, crenças, e promovendo um verdadeiro "candomblé de rua" (FRANÇA, 2017).

alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como si estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização (JORNAL DE NOTÍCIAS, 1901).

Veja o quanto é explícito o peso do preconceito, devido à nova configuração carnavalesca que as ruas de Salvador estavam assumindo, aos bailes e máscaras que estavam associados ao entrudo, ditando a civilização carnavalesca, e que agora a festa era representada por uma massa da população trabalhadora que nunca fora valorizada após a abolição da escravidão, marcada até hoje por um estigma brutal.

O carnaval é a alegria de um povo que traz consigo o sofrimento de uma nação privada dos seus direitos, do seu lazer, de um trabalho digno que possa promover à sua família um sustento para uma educação de qualidade. E, em meio a toda essa festividade, relembramos que esse povo teve os seus corpos massacrados, violados, torturados durante o período colonial. Utilizamos a alegria com bailes de máscara para poder expressar de forma crítica a resistência de líderes importantes do movimento negro.

Mostrando o inverso da propagação da história europeia, foi no período da ditadura militar que os blocos Ilê Aiyê (1974) e Olodum (1979), sobre os quais falaremos com ênfase no tópico a seguir, expressaram nas ruas de Salvador a força histórica do negro e o reforço da autoestima do povo negro baiano, as suas indumentárias e musicalidades, e trouxeram temáticas

como a Revolta dos Búzios e Moçambique no carnaval de 1985.

O Olodum, líder dos maiores propagadores sobre a Revolta dos Búzios (ou dos Alfaiates), começou sua atuação com a finalidade de mostrar elementos ligados a uma África negra na melodia musical, à religião de matriz africana e principalmente ao símbolo dos jovens negros revolucionários de 1978. O professor e o antropólogo Osmundo Pinho (UFRB) retrata bem em seu trabalho ao falar sobre o mundo negro e as músicas que reconstroem a historicidade dos negros no Brasil e na diáspora. Seus escritos são de grande importância para entender a conjuntura internacional na luta contra o racismo e as desigualdades sociais.

O marco central de maior importância em combate pela valorização da cultura negra e, também, pela luta em favor da independência de países africanos inicia-se a partir da década de 1960. Os movimentos nacionalistas começam a se organizar contra os seus colonizadores, e em Moçambique isso é marcado pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), movimento que teve a junção de três organizações nacionalistas e uma liderança emblemática: Eduardo Mondlane (1977).

Líder revolucionário, contribuidor das causas raciais, autor do livro *Lutar por Moçambique*, no qual é descrita, de forma lúdica, a composição da população moçambicana no período de 1960-1961, tendo uma população total de 6.591.994 pessoas que, quando distribuídas por camadas socioeconômicas apresenta uma minoria de 2,5% de asiáticos, europeus e mistos que se concentravam na parte urbana. Enquanto isso, a população habitada nas periferias,

constituída por elementos de diversas raças, apresenta um número de 3,5% do total. Já a sua grande maioria (94%) são africanos rurais, trabalhadores assalariados e camponeses. Não dá para deixar de considerar, portanto, que a presença portuguesa causou profundas mazelas no povo moçambicano, com suas políticas de assimilação e discriminação racial.

As festas populares do entrudo, realizadas por colonizadores portugueses, estavam associadas a costumes bárbaros, em que a figura do negro era fruto de brincadeiras perversas feitas pelo branco europeu, que com suas armas atirava, zombava e via como objeto um ser estigmatizado pelo tom de pele. Entretanto, para essa camada social, essa era apenas uma forma de brincadeira e diversão.

É repugnante que ainda hoje, em pleno século XXI, esses tipos de discriminações raciais ainda prevaleçam, nas quais a figura do negro é vista como a de uma pessoa diferente. Por isso, a luta antirracista é cada dia mais necessária para combater o racismo dentro de uma sociedade excludente, e é graças aos movimentos sociais, como os da Bahia, que vemos hoje uma maior conscientização humana, com seu axé e seu ritmo baiano.

A obra *Tornar-se Negro*, de Neuza Santos Souza, nos faz refletir o quanto ainda somos violados por uma construção social, e temos a consciência de que o homem branco criou o colonialismo, o nazismo, entre outras barbaridades que a escravidão causou. Por isso, é preciso que sejamos cidadãos conscientes, militantes, a ponto de perceber a usurpação que ocorre em uma festa popular realizada originalmente

por povos de línguas bantu, nilótica, emakhuwa, e não por colonizadores.

Foi a política construída de cor, denominando que a raça negra é inferior à raça branca, que incutiu no imaginário da população negra o pensamento de que o branco é um modelo a ser seguido e, assim, seria possível traçar uma estratégia de ascensão social. A sociedade escravista demarcou a posição social, tirando todos os direitos que um negro poderia ter, até mesmo a sua própria privacidade e festejo popular.

As afinidades socioculturais e históricas dos praticantes dos carnavais de Salvador e de Quelimane

Ao analisar o Carnaval de Salvador e o Carnaval de Quelimane, capital da Zambézia, em Moçambique, percebemos que, no decorrer do tempo, essas duas festas ganharam visibilidade devido às afinidades socioculturais e históricas dos seus praticantes, manifestadas pelas mais emblemáticas expressões de culinária, dança, canto, música, desfiles, máscaras, atos e cerimônias em agradecimento à fertilidade da natureza, em apelo à proteção das divindades e às críticas de intervenção social comunitária e governativa.

Entretanto, é necessário salientar que ambos os países foram colonizados pelos portugueses e, por essa via, alguns traços do carnaval português, de origem celta-visigótica, em tempos de potência colonizadora, tenha deixado ficar algumas

das suas marcas indelévels nesse processo forçado de culturalização, assimilação e miscigenação nas populações indígenas desses lugares, que acolheram, em regime de escravidão, muitos africanos, essencialmente de origem bantu e nilótica.

Esses escravos, cujas celebrações da festa da fertilidade da natureza, no tempo da colheita dos primeiros frutos silvestres e de suas formas, eram sempre feitas a céu aberto, iniciaram essas festividades muitos séculos antes da existência do cristianismo ou do islamismo.

Na verdade, a espiritualidade do homem e a sua religião é endógena à sua existência e se expressa de forma distinta, conforme o nível de desenvolvimento das forças produtivas. Essas civilizações africanas tinham, e têm, suas divindades e veneram espíritos de seus antepassados. Não podemos mesmo dizer que tais civilizações sejam ateístas, por nossa ignorância de suas divindades, credos e maneira de estar no universo. Não podemos também dizer que tais cerimônias, como o *Deb-shid*, dança ao redor da grande fogueira dos bantus somalis, a grande dança dos *Xchewas*, a dança *Incwala*, de celebração da colheita, em dezembro, na Suazilândia, ou que as festas de colheita feitas no Império *Mapungubwe*, na região atual da África do Sul, Zimbábue e Botswana, entre os séculos XI e XIV, ou império de *MweneMutapa* (atual Zimbábue), entre os séculos XV e XIX, eram ateístas ou pagãs para servir aos interesses da Igreja Católica.

Os povos nilóticos e núbios começaram a celebrar a fertilidade da natureza há cerca de 3.000 a.C., e constitui de inteira responsabilidade dos faraós negros *Kushitas*,

da vigésima quinta dinastia, especialmente o faraó Taharqa, 664 a.C., a aculturação dessas manifestações no império egípcio.

Os povos bantus, provenientes da região central de África, atuais Níger e Congo, e migrados por toda a África Subsaariana, viram suas civilizações étnicas (mais de 600 grupos, com cerca de 300 milhões de habitantes atualmente) realizarem de formas diversas essas festividades. Mais de dois mil anos antes de Cristo, dominando o ferro e praticando a agricultura itinerante, esses povos já buscavam territórios mais férteis na direção sul do continente.

Entre os bantus, os emakhuwas, essa sociedade matrilinear, em navios negreiros, muitos dos seus homens foram levados para o Brasil e Cuba, do mesmo modo que os Quimbundos. E, apesar de tantos séculos vividos, eles souberam reivindicar a liberdade de serem homens, expressar sua cultura identitária e, nas celebrações, homenagear suas divindades, tendo em linha de conta os calendários solar e lunar.

Brasil, Moçambique e Guiné celebram seus próprios carnavais, com a mesma folia que a rainha Nzinga, do território onde hoje fica Angola, já o fazia antes mesmo da chegada dos portugueses à África. Antes mesmo do nascimento de Cristo, o carnaval, vestido de todas as emoções de folia, não celebrava os 40 dias antes da Quaresma. Celebrava a alegria da festa da abundância por 60 ou mesmo 70 dias. Era comemorado entre dezembro e abril, com exceção da Finlândia, que o faz em junho-julho, devido às baixas temperaturas no seu inverno. E, nessa festa, vale tudo para mostrar às divindades e à natureza o nosso reconhecimento. Dançar,

cantar, mascarar, gritar alegremente, como também zombar, são manifestações de pessoas em tempos de felicidade.

A tentativa de ligar a origem da festa da fertilidade e da colheita ao Cristianismo é, simplesmente, uma atitude de falsificação da história e um estratagema do dominador para integrar novas almas e povos aos desígnios da cruz de Cristo.

A Igreja Católica usou o mesmo estratagema para evangelizar os bárbaros Vikings. Fizeram do mesmo modo para evangelizar o rei do Congo e todo o seu povo no século XIX. Fizeram isso como com muitos outros povos, na base da força das espadas das Cruzadas.

Os povos emakhuwas celebram a festa da colheita geralmente em fevereiro e março e chamam-na de Mariro. A exemplo da celebração do Mariro, festa em comemoração à abundância, e porque a cultura é a manifestação mais elevada de expressão da identidade de um povo, é causal a afinidade cultural entre os emakhuwas e os povos brasileiros, especialmente onde os efeitos da escravidão fizeram sentir-se de forma mais marcante.

Esses povos celebram a abundância da mexoeira e do sorgum (cereais nativos do continente africano), celebram a colheita do arroz e da castanha de caju, celebram com bebidas tradicionais de aguardente de caju, de sura de palmeira. Bebem em festa coletiva, onde cada um leva o que quiser ou puder, reforçando a solidariedade comunitária. Comem todo tipo de iguarias, com diversos pratos típicos, bem condimentados e ornamentados. O arroz novo e o feijão fresco são cozidos de forma tradicional.

Nessas ocasiões, todo mundo dança ao som de cantares cujo coro repetitivo realça a mensagem principal a ser transmitida. O rufar dos batusques de pele de gazela, de vários tipos, emprestam o compasso de alegria aos corpos que dançam sem compromisso com a etiqueta, cortesia ou esnobismo. Cada um dança por si. Uns dançam com máscaras diversas, representando espíritos, outros vão vestidos em capulanas garridas ou em tronco nu. Dançam na rua e galvanizam os assistentes a entrar na festa.

São vários grupos dançando. São vários grupos tocando. Tudo ao mesmo tempo. Não tem juiz para avaliar o desempenho dos dançarinos que não seja a alegria dos presentes. Não é como em Quelimane, que tem sambódromo, prêmios para os grupos foliões, eleição da rainha e rei do carnaval, além do enterro de cinzas.

As populações ainda festejam o Mariro como o festejavam há muitos séculos, antes mesmo de os árabes iniciarem as trocas comerciais nessa região e o islamismo, mais o cristianismo, chegarem e transformarem muitas estruturas sociais matriarcais e patrilineares. Dessa forma, se pensarmos no processo de reafricanização do carnaval no final do século XX, devemos vê-lo como uma vitória negra, e não como resultado de uma imposição de cima para baixo, na qual a elite manipula as manifestações culturais em função dos seus interesses, conforme pensa a historiadora Martha Rosa¹⁰.

¹⁰ Professora Dra. em História pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e com mestrado profissional em História da África, da diáspora e dos povos indígenas pela mesma instituição.

Como exemplo temos o livro de Gilberto Freyre lançado em 1936, *Sobrados e Mucambos*, que define o festejo carnavalesco brasileiro como um momento de diversão entre os extremos sociais, ou seja, acabaria com a separação entre as classes e as raças formadoras do povo brasileiro, visto que a festa carnavalesca traz a ideia de confraternização, liberdade e eliminação das diferenças existentes no cotidiano (FREYRE, 1961).

Com o passar do tempo, depois de se consolidar o carnaval popular, que era visto como uma cultura de elite desde os seus primórdios, em 1880, no Brasil, tem início o carnaval nas ruas da cidade de Salvador, acarretando a chegada dos três grandes clubes de elite: Cruz Vermelha, Inocentes em Progresso e Fantoches da Euterpe, que apenas atendiam uma pequena parcela da elite baiana, ganhando sucesso durante toda a Primeira República (1889-1930).

No entanto, após o declínio dos clubes de elite, surgem no ano de 1949 a presença do afoxé Filhos de Gandhi, embora as primeiras ondas de afoxés em Salvador já sejam datadas do final dos anos de 1890, com todos os seus batuques afro-baianos, danças e musicalidades, causando grandes críticas por parte do público da classe alta burguesa e estampando os jornais de grande circulação da época.

Com a chegada dos blocos afros (como Pai Bukoto e Filhas de Oxum), Salvador inicia uma nova configuração carnavalesca, um novo cenário sociopolítico e cultural, trazendo para as ruas soteropolitanas diversas reivindicações da população negra, que fora silenciada por séculos. Destaque também para o samba-reggae, que surge

no final da década de 1970, e representantes como a Banda Didá, composta só por mulheres, o bloco afro Olodum, entre outros, que através de suas letras e luta pela igualdade racial levaram à população baiana uma consciência do ser negro, no resgate das suas raízes africanas

Dessa forma, se recapitularmos a definição do que é a cultura moçambicana sob uma perspectiva histórica, para compreender o enraizamento do carnaval em Quelimane, entenderemos que a cultura é dança, e não só isso, mas também arte, e não só arte. Segundo Sergio Vieira, poeta moçambicano, a cultura é um conceito total de inovação, uma concepção de mundo voltado ao progresso. É com essas configurações dialogadas neste texto que conseguimos mostrar a essência de um carnaval de resistência em ambos os países, que acende a chama negra da paixão africana, pronunciada nas músicas do Ilê Aiyê e de outros blocos afros.

O Ilê Aiyê é o primeiro bloco afro que surge da Liberdade/Curuzu, bairro periférico da cidade de Salvador, cuja população é majoritariamente composta por negros. Os integrantes do Ilê foram conquistando espaços, trazendo a história de luta dos seus antepassados e propagando, através da musicalidade, das suas batidas do tambor, as danças e principalmente as vestes africanas, combatendo o racismo, a intolerância religiosa, e possibilitando o grito de liberdade do povo negro, em um momento no qual o Brasil estava sob o domínio da ditadura militar (1964-1985), quando as repressões policiais eram ainda mais severas às pessoas negras na sociedade soteropolitana, cujo cenário era de segregação social e espacial na relação entre brancos

e negros, problemáticas que até hoje não desapareceram dessa sociedade.

A saída do Ilê Aiyê em fevereiro de 1975 pelas ruas de Salvador causou grandes impactos, com suas fantasias de guerreiro Ashanti na Praça Castro Alves, cantando o orgulho de ser negro, mostrando a cultura negra, o samba e a capoeira. No entanto, nesse período Moçambique estava vivendo a sua liberdade como um país independente, reconstruindo a sua história política, econômica e cultural. É com a libertação nacional conquistada pelo único movimento nacionalista, a Frelimo, e por todo o povo moçambicano, que começou a aparecer, nos rostos cansados da população, a esperança de reescrever uma cultura moçambicana de valores e preceitos.

Em resumo, trazemos esse contexto histórico da festividade carnavalesca, que aponta o entrudo como forma de brincar o carnaval, o qual era praticado muito antes por meio dos povos nilóticos, núbios, bantus, emakhuwas, entre outros, já mencionados no início deste tópico, e não pelos europeus, que continuam em querer usurpar e aproveitar dos momentos históricos conquistados por meio de lutas e resistências da população negra.

Se fizermos uma análise aprofundada sobre as manifestações culturais afro-brasileiras em todas as cidades do país, teríamos um ponto central que as ligaria com o continente africano. Essas regiões brasileiras que comemoram as festividades carnavalescas remontam à ancestralidade da cultura africana, como a dança, música, culinária, etc. É por isto que a cidade de Quelimane é conhecida como "o pequeno Brasil": devido às semelhanças

entre as duas regiões. Enquanto isso, no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, há uma área denominada "Pequena África".

São milhares de exemplos semelhantes que poderíamos mencionar com o intuito de demonstrar as afinidades históricas que o Brasil tem com o continente africano. Não obstante, os festejos carnavalescos são uma produção cultural que explicita uma ação política em diversas categorias de luta já apresentadas neste artigo. Hoje, no cenário atual, é benéfico também para a economia das capitais que são sede dessa festividade.

O turismo é valorizado, gerando diversos empregos temporários às famílias que não têm renda fixa, e a cidade acaba sendo contemplada pelo "milagre econômico" na contribuição com o aumento do PIB (Produto Interno Bruto). O carnaval é um eixo transformador, seja na política, economia ou até mesmo nas lutas sociais. Para além disso, o aparecimento do movimento negro no Brasil traz consigo a trajetória histórica dessas manifestações culturais, símbolo da nacionalidade brasileira e das inúmeras conquistas apresentadas na primeira década do século XXI, que levaram à promulgação da Lei nº 10.639/2003 e à sua atualização, Lei nº 11.645/2008.

Foi por meio das mobilizações, diversões e brincadeiras que o carnaval, até hoje tem um rosto, buscando refletir sobre processos socioculturais e históricos da valorização da herança africana e afro-brasileira, e rompendo com todo tipo de preconceitos raciais que contribuem para a alimentação dos estereótipos sociais que são guias de uma violência física ou simbólicas.

Conclusão

Destacamos neste artigo as manifestações da folia carnavalesca em Quelimane (Moçambique) e em Salvador (Brasil), dentro de uma perspectiva histórica, com suas semelhanças e até mesmo a miscigenação das populações nos ritmos das canções e na organização dos desfiles.

Dessa forma, Salvador se torna uma cidade histórica dos ritmos, dos sambas, do axé, e um lugar de grandes revoluções. Foi a Bahia líder de rebeliões escravas, e, segundo o historiador João José Reis (2003, p. 100), em seu livro *Rebelião Escravo no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*:

As rebeliões escravas que aconteceram na Bahia na primeira metade do século XIX podem ser explicadas por vários fatores. Em primeiro lugar, a expansão da economia a partir do final do século XVIII, que fez aumentar o número de engenhos, a produção de açúcar para a exportação e a importação de escravos da África. Esses mesmos fatores influenciaram ainda o desenvolvimento da cultura do fumo, em Cachoeira, principalmente, fumo que era trocado na África por escravos. O crescimento da agricultura de exportação, por outro lado, foi feito às custas de uma intensificação do trabalho escravo e também às custas da produção de alimentos. O escravo do Recôncavo agora trabalhava mais e comia menos.

Dito isso, é com essa análise historiográfica que compreendemos as semelhanças relatadas neste artigo. Foi com essas relações que os brasileiros adquiriram sua cultura, dança, ritmo, culinária, entre

outras diversidades culturais, e a presença no território brasileiro das etnias bantus, nagôs, jejes é que formou as religiões afro-brasileiras. Não podemos nos esquecer das perseguições ao povo negro no início do século XIX, período de grande represália no qual, por ordem do Juiz de Direito Joaquim Inácio da Costa, começam os toques de recolher para os escravos, sendo proibidas também manifestações culturais como os batuques e as danças que os escravos realizavam (REIS, 1986, p. 104).

É nesse cenário que se constroem os blocos carnavalescos em Salvador, os afoxés, os ritmos, a dança, quebrando um paradigma mistificado de que o carnaval seria uma festa cristã somente para as elites. Assim, provamos no decorrer deste artigo que o eixo principal dessa festividade é pagão. Reescrevemos o sentido principal dessa cultura tão viva e rica, pois o carnaval é alegria de um povo, de uma nação, e que, com o passar do tempo, tornou-se um processo político, como os blocos carnavalescos descrevem bem.

Com seus desfiles de máscaras que, ainda hoje, revelam um posicionamento social e econômico, no intuito de reforçar os valores burgueses de sua época, os artistas que arrastam uma multidão nas avenidas de Salvador, os sambistas com suas escolas de samba em São Paulo e no Rio de Janeiro, o frevo e o maracatu do Recife, todos esses ritmos musicais e danças brasileiras trazem consigo um mundo de cultura, lugares marcados por diversos acontecimentos históricos escravistas.

Todos os anos, organizações carnavalescas buscam contar uma história real, e em 2020 não foi diferente: a escola de

samba Unidos do Viradouro, no Rio de Janeiro, lembrou a história das mulheres lavadeiras escravizadas na Bahia durante o século XIX, com o tema da força da mulher negra que, durante o período escravista, vendia comida e lavava roupa na Lagoa do Abaeté (Salvador), com o objetivo de arrecadar dinheiro para comprar a liberdade de outras mulheres que viviam sob o domínio dos escravocratas.

Por isso, é de fundamental importância refletir sobre a presença das manifestações negras nessa festa carnavalesca, pois o tempo todo estamos retratando uma festividade que não partiu de uma camada burguesa ou de um entrudo português, afinal, não se pode criar algo que já existia. A diferença é que sempre estamos em conflitos sociais, raciais, entre outros fatores. O carnaval do século XXI é o reflexo de que a luta negra para continuar demarcando território ainda perpetua, e o tempo todo estamos reescrevendo e mostrando alegria, liberdade e respeito, mas também no intuito de trazer consciência e valorização cultural ao povo negro.

A identidade étnica com a qual muitos foliões se identificam, por meio dos blocos afros ou escolas de samba, entretanto, mantém o processo de domesticação das manifestações populares, acirrado pela represália policial, pelo abuso do poder, pelos crimes de racismo e pela violência contra a mulher e contra grupos LGBTQIA+. O tema do carnaval 2020 na Bahia promoveu ações de combate ao racismo e à intolerância religiosa, mas, ainda assim, Salvador teve 402 casos de racismo no carnaval (de 544, ou 73,8%) registrados pelo órgão vinculado à Secretaria Municipal da Reparação (Racial).

Por fim, finalizamos com um dito popular em Portugal: "Às vezes penso que todos os pássaros de bom canto cantam no seu espaço o seu melhor canto. E pouco importa se o vento muda seu melhor espaço. Somos resistência de um povo herói, punho forte, braços erguidos, que caminha com olhar para frente, herdado da Mãe África". ■

[ELIELBA NASCIMENTO REIS]

Tem Graduação Sanduíche em História - Licenciatura (UFRB) e especialização em andamento no curso de Pós-graduação Lato Sensu em História e Cultura Afro-brasileira e Indígena, pelo Instituto Federal Baiano Governador Mangabeira (IFBA-Mangabeira), e em Docência (IFMG - EAD Campus Arcos). É também mestranda em História da África da Diáspora e dos Povos Indígenas, pelo Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB).
E-mail: elielba91@gmail.com

[JORGE FERRÃO]

Formado em Relações Internacionais e Diplomacia pelo Instituto Superior de Relações Internacionais (ISRI), em Maputo, Moçambique. Mestre em Políticas Públicas pela Universidade do Zimbábue (SARPS). Doutor em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Reitor da Universidade Pedagógica de Moçambique.
E-mail: ljferrao@tdm.co.mz

Referências

BIASIN, Olívia. Olhares estrangeiros: impressões dos viajantes acerca da Bahia no transcurso dos oitocentos. In: MOURA, M. (org.). **A larga barra da baía**: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 18-55.

CACHAT, Séverine. **Ilha de Moçambique**: uma herança ambígua. Maputo: Alcance, 2018.

FRANÇA, Camila. Afoxés: por diferentes pontos de vistas, os primeiros passos. **Soteropreta**, Salvador, 11 jan. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3aCXM3S>. Acesso em: 5 fev. 2020.

FREYRE, G. **Sobrados e Mocambos**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GASPAR, Lúcia. Entrudo. In: FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. **Pesquisa escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/36HR9w0>. Acesso em: 2 fev. 2020.

JORNAL DE NOTICIAS. Salvador: [s. n.], 1901.

MONDLANE, Eduardo Chivambo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

Reis, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês em 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. 5. ed. Revisão e prefácio de Homero Pires. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

ROSÁRIO, Carmeliza Soares da Costa. Donas da cidade: navegando arquivo de factos e fantasia na memória das donas de Quelimane. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 6, n. 11, p. 54-66, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3pSRdR6>. Acesso em: 3 fev. 2020.

SILVA, Flora Pereira da Silva. **O Baile de Máscaras e o enterro do Carnaval**. [S. l.: s. n.], [2012] Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/o-baile-de-mascaras-e-o-enterro-do-carnaval>. Acesso em: 4 fev. 2020.

VIEIRA, Naiara da Cunha. **A gestão da festa**: um estudo sobre o poder público municipal e a organização do Carnaval de Salvador. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3rJswXQ>. Acesso em: 10 fev. 2021.

TRABALHO
E CARNAVAL:
EXPERIÊNCIAS
VIVIDAS POR
CRIANÇAS E
ADOLESCENTES
EM SITUAÇÃO
DE RUA

[ARTIGO]

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Rondônia

Silvana Viana Andrade
Centro Universitário UniFTC

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O(a) trabalhador(a) brasileiro sempre foi uma importante ferramenta de fortalecimento da economia. Mesmo com o desenvolvimento econômico recentemente apresentado pelo Brasil, o trabalhador ainda é sujeito ao trabalho duro e à exploração. Nessa trilha, vemos o aumento significativo do número de pessoas em situação de rua – principalmente de crianças e adolescentes, que vivem nas ruas, desenvolvendo táticas para a sobrevivência individual ou coletiva. Neste estudo, compreendemos as táticas como trabalho lícito ou ilícito por promoverem a sobrevivência e denunciarem a falta de políticas públicas de qualidade. Devemos considerar que algumas táticas de sobrevivência, tais como a mendicância e o furto, apenas demonstram o poder das crianças e adolescentes sobre o espaço da rua. Para exemplificar essas vivências, utilizamos o carnaval da cidade de Salvador (BA) por ser uma festa que amplia o número de crianças e adolescentes em situação de rua, além de invisibilizar a violência por elas sofrida.

Palavras-chave: Trabalho. Crianças e Adolescentes em Situação de Rua. Táticas de Sobrevivência. Carnaval.

The Brazilian worker has always been an important tool for strengthening the economy. Even with the economic development, the worker is still conditioned to hard work and exploitation. In this context, we see a significant increase in the number of people living on the streets, especially children and adolescents, who must develop tactics for individual or collective survival. In our study, we understand tactics as legal or illegal work, since it promotes survival and denounces the lack of quality of public policies. We must consider that some survival tactics, such as begging and theft, only demonstrate the influence of children and adolescents over the street space. To exemplify these experiences, we used the carnival in the city of Salvador, state of Bahia, because it increases the number of street children and adolescents and masks the violence they suffer.

Keywords: Work. Street Children and Adolescents. Survival Tactics. Carnival.

El trabajador brasileño siempre ha sido una herramienta importante para fortalecer la economía. Incluso con el reciente desarrollo económico del país, el trabajador sigue condicionado al trabajo duro y la explotación. En este camino se observa un aumento significativo en el número de personas que viven en las calles, especialmente niños y adolescentes, que están desarrollando táticas para la supervivencia individual o colectiva en ese espacio. En este estudio, se comprende la táctica como trabajo legal o ilegal, ya que promueve la supervivencia y denuncia la falta de políticas públicas de calidad. Se debe considerar que algunas táticas de supervivencia, como la mendicidad y el robo, solo demuestran el poder de los niños y adolescentes sobre el espacio callejero. Para ejemplificar estas experiencias se toma el carnaval de la ciudad de Salvador (estado de Bahía, Brasil), ya que es una fiesta que aumenta el número de niños y adolescentes en situación de calle y hace invisible la violencia que sufren.

Palabras clave: Trabajo. Niños y Adolescentes en Situación de Calle. Táticas de Supervivencia. Carnaval.

Introdução

Cotidianamente, nas ruas das cidades, visualizamos diversas crianças e adolescentes desenvolvendo táticas de sobrevivência, compreendidas neste artigo, também como trabalho, vivendo a negação de direitos básicos que os obriga a estar em situação de rua, contrariando o que preconiza o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (BRASIL, 1990),

Cabe ressaltar que, mesmo com a implementação do ECA, a prática de táticas de sobrevivência continua frequente, impulsionando, a cada dia, a ida de crianças e adolescentes às ruas, ocupando os espaços públicos, desenvolvendo atividades variadas, denominadas aqui como táticas de sobrevivência. Essas práticas presentes nos espaços públicos urbanos, tornaram-se frequentes desde que os princípios capitalistas neoliberais passaram a orientar a política econômica brasileira, impulsionando o aumento da pobreza do povo brasileiro, aprofundando a desigualdade (ANDRADE, 2019, p. 24).

Nesse contexto, a vida cotidiana dessas crianças e adolescentes é marcada pela carência de estruturas básicas capazes de possibilitar sua sobrevivência, tais como saúde, educação, infraestrutura urbana, saneamento básico, entre outras. É com base nessas carências que surgem as táticas de sobrevivência capazes de promover a manutenção de suas vidas e de seus familiares.

Buscar o significado das táticas de sobrevivência no contexto do trabalho, as distancia do campo do não-trabalho. Dessa

maneira, as atividades desenvolvidas pelas crianças e adolescentes em situação de rua podem ser consideradas trabalho, tendo em vista que as atividades desenvolvidas exigem um exercício físico e mental dos executores, que adaptam a natureza a si próprios através das táticas que desenvolvem, o que possibilita a sobrevivência e satisfazem suas necessidades humanas no mundo capitalista. Para Blass (2004, p. 472), a noção de trabalho compreendida de forma alargada “[...] recobre um conjunto amplo de práticas que a noção de emprego ou trabalho assalariado não abrange”. Dessa forma, considerar roubo e mendicância como trabalho seria buscar o significado do trabalho no aparente não trabalho. “Pensar o trabalho dentro do contexto contemporâneo é assumir que o mesmo se manifesta de diversas formas e em diversos lugares.” (ANDRADE, 2019, p. 73). Sendo assim, poderemos visualizar as atividades antes conceituadas como vagabundagem ou banditismo como trabalho, mesmo que sejam ilícitas ou desafiadoras da ordem estabelecida pelo Estado.

Quando abordamos as táticas de sobrevivência desenvolvidas e executadas pelas crianças e adolescentes em situação de rua como trabalho, lícito ou ilícito, consideramos sua importância para manutenção da vida de tais crianças e adolescentes, de seus grupos ou de suas famílias. Tais táticas, lícitas ou ilícitas, caminham em total oposição já que uma desperta pena e a outra, ódio. É importante destacar que essas oscilações são comuns e constantes no cotidiano da rua e sobre isso Gregori (2000a, p. 30), considera que,

Do ponto de vista das imagens dos meninos de rua, encontramos oscilações e

conflito: são tomados ora como “pequenas monstruosidades sociais”, “bandidos em potencial” – em versões em que sua periculosidade já está definida como algo inato ou, se não inato, como resultado de uma miséria social e moral que dificulta a busca de soluções –, ora “verdadeiros carentes”, nas versões que os representam como a ilustração mais cabal do abandono, dos desmandos e da desigualdade social.

Assim, para compreender parte do cotidiano das crianças e adolescentes em situação de rua, consideramos importante aprofundar, teoricamente, o estudo sobre dois temas que envolvem diretamente o cotidiano da rua: trabalho e pobreza. Para possibilitar a compreensão desse cotidiano, escolhemos a festividade do Carnaval de Salvador (BA), por possibilitar a efetivação das táticas de sobrevivência desenvolvidas por crianças e adolescentes em situação de rua.

Trabalho, trabalhadores(as) e pobreza

Os principais efeitos da devastação capitalista no Brasil puderam ser vistos com mais intensidade após 1980, quando o grande contingente do exército de reserva possibilitou ao capital determinar que tipo de trabalhador seria aproveitado pelo mercado e quais se tornariam obsoletos. Isso faz crescer a concorrência e o desejo de superação entre os trabalhadores. Era a formação de cada trabalhador e a assimilação dos códigos, símbolos e signos da sociedade

capitalista que determinava seu grau de competência.

Dentro do contexto neoliberal, o capitalismo confina a massa trabalhadora aos serviços sociais públicos decadentes, reservando os serviços sociais privados para os setores de renda elevada. A política neoliberal também fez crescer o desemprego, atingindo o elo mais fraco da corrente capitalista, o trabalhador. Esse trabalhador, antes transformado em politécnico ou polivalente, aprendeu a transformar sua força de trabalho em mercadoria. A partir do momento em que não conseguia mais vender sua mercadoria, passou a ser inútil ao mercado capitalista e caiu para a categoria de trabalhador sem trabalho.

O capitalismo controla os seres humanos por meio de suas necessidades de sobrevivência, dessa forma consegue reproduzir e manter a força de trabalho pagando salários que possibilitam aos trabalhadores e trabalhadoras apenas alimentarem-se e gerar a nova massa trabalhadora. Nesse novo contexto de exploração, a substituição do emprego pela ocupação e o crescimento da desestruturação salarial se ampliaram pelo Brasil. Segundo Schwarz, em introdução feita no livro de Oliveira (2003a, p. 13), essa nova relação, capital/trabalho, leva ao “desmanche dos direitos” conquistados anteriormente e possibilita o crescimento do número de trabalhadores informais no Brasil. Esse “desmanche” intensificou-se com a ideologia neoliberal pós 1990, inserindo o Brasil no que Oliveira (2003b), denominou como “era da indeterminação”.

Neste caminho, Telles (2006, p. 109), afirma que a tentativa de controle dos

trabalhadores que ocupam o espaço público urbano esbarra nos acertos obscuros com os fiscais do Estado, que tentam regular o comércio clandestino e o uso irregular dos espaços públicos urbanos. Para Oliveira (2002), isso serve apenas aos processos de acumulação do capital, por exemplo:

Um dia de futebol no Brasil (ou em qualquer parte do mundo) quando milhões de pessoas vão a campos de futebol. Ali, os vendedores ambulantes estão vendendo Coca Cola, Guaraná, cerveja etc. Alguém vai me dizer que isso não é relevante para o movimento do capital, para a Coca Cola, Antártica, Brahma, Skol? O movimento nesse dia é maior do que durante toda a semana (OLIVEIRA, 2002, p. 93).

Esse comentário nos permite compreender que o capitalismo encontrou uma forma de extrair mais-valia do trabalhador sem necessariamente precisar mantê-lo em um emprego formal e sem controlar sua força de trabalho. Assim, o capitalismo extrai valor através da desorganização do trabalho/emprego. Essa nova forma de trabalho, porém, não retira este trabalhador da situação de pobreza, apenas lhe possibilita desenvolver táticas para manter sua sobrevivência. Dessa forma, a situação de pobreza, classificada como “caos”, era percebida como exceção, só podendo ser normalizada com a ascensão do capitalismo. Entretanto, a situação de pobreza transformou-se em regra, pois as desigualdades sociais, a pobreza urbana, o desemprego e o trabalho sem forma, dos ambulantes que ocupam os espaços públicos urbanos, permanecerão.

Marx (1993, p. 89), ao estudar a sociedade concluiu que esta se divide em duas

classes: possuidores de propriedade e trabalhadores sem propriedade. Porém, hoje devemos somar à segunda os trabalhadores sem trabalho, formada por pessoas que vivem sem emprego fixo por não atenderem às necessidades do mercado capitalista, desenvolvendo trabalhos informais ou ilícitos pelas ruas das cidades.

Inserida nesta discussão, Blass (2006), aponta para a noção de trabalho reinventada na modernidade ocidental, quando as atividades de trabalho aparecem separadas e automatizadas do conjunto das atividades sociais. Arendt (2004) afirma que o trabalho das mãos está ligado ao esforço físico transformado em suor. Sobre essa afirmação, Blass (2006) acrescenta que esse conceito desaparece nas sociedades modernas, onde o trabalho aparece reduzido ao labor.

Neste contexto, a noção de trabalho passa a vincular-se ao emprego formal, pois aquele oriundo de outros vínculos passa a ser visto como não-trabalho. Por outro lado, quando o trabalho é inserido em um contexto mais amplo, que extrapola as barreiras do emprego, passa a englobar outras atividades, como as táticas de sobrevivência.

A situação atual do trabalho no Brasil evidencia a pobreza existente, massacrando grande parte da população. No entanto, essa mazela ainda não foi suficiente para a mobilização da opinião pública, gerando políticas eficazes de combate à pobreza. Dessa forma, consideramos, neste trabalho, a pobreza e o desemprego como algumas das causas primordiais da existência da situação de rua, pois, como nos afirma Barros (2004, p. 23),

[...] as mudanças ocorridas no mundo do trabalho, a reestruturação produtiva e o enxugamento do parque produtivo do país nos últimos vinte anos são a causa imediata do aumento de pessoas vivendo em “situação de rua”. A equação é simples (não simplória): diminuição dos postos de trabalho, rotatividade intensa de inserção dos trabalhadores na produção (seja ela formal ou não) e a baixa qualificação da mão-de-obra geram desemprego em massa e com isso o *sair para a rua*.

Para Barros (2004, p. 24), o “sair para a rua” é consequência direta do desemprego e da desarticulação “real e simbólica” do que isto representa na vida dos trabalhadores e que, por conseguinte, dão a seus filhos o mesmo destino. Assim, o alto número de pessoas em situação de rua não é fruto das ações dos governos atuais, mas sim de fatores que marcaram a história do Brasil, principalmente no que se refere à condução de certo grupo de trabalhadores à condição de desqualificados, obsoletos, miseráveis e descartáveis.

Destacamos que há pesquisas e publicações que trazem causas multifatoriais, tais como: dependência química, problemas familiares entre outras, para que as pessoas estejam em situação de rua, e não descartamos essas demais causas, entretanto para a finalidade desse artigo, nos ateremos às causas voltadas ao contexto do trabalho e da pobreza.

Para Pais (2003, p. 17), essa ocupação do espaço público pelos jovens em busca de táticas que gerem recursos,

[...] correspondem a processos no qual os jovens colocam em jogo sua pluralidade

de estratégias que expressam a sua capacidade de gerar formas próprias de ganhar dinheiro ou de ganhar a vida, como eles dizem expressivamente, ainda que em terreno de marginalidade, substancializando culturas de aleatoriedade e de improvisação.

Nesse contexto, a falta de emprego tem forçado várias famílias a utilizarem seus filhos pequenos como instrumentos de geração de renda, mesmo com a vigência do ECA. “As crianças e os adolescentes, que existem em número significativo dentro dessas famílias, utilizam a rua para arranjar dinheiro, para isso procuram dominar o espaço público com suas táticas de sobrevivência.” (ANDRADE, 2019, p. 32).

Trabalho e situação de rua

Ao abordarmos as táticas de sobrevivência faz-se necessário compreendê-las a partir da rua, sendo esta o espaço onde elas são criadas e efetivadas. Sendo a rua como um espaço adverso e imprevisível, sobreviver se torna uma meta diária, redefinida a cada passo e a cada experiência vivida. Fatores climáticos como calor, frio e chuva; fatores políticos como segurança pública, limpeza dos espaços públicos urbanos e violência policial; fatores religiosos como a caridade e a doutrinação; e fatores sociais como o preconceito, a violência e o assistencialismo tornam-se facilitadores, estabilizadores e desafiadores para os que estão em situação de rua.

Para o Estado, a população pobre encontra-se incapaz de exercer sua “cidadania” e por isso necessita de ações assistencialistas que lhe conduzam ao posto de cidadão. A condição de cidadania na atualidade é estabelecida via regras institucionalizadas. São os códigos, símbolos e signos da sociedade que condicionam o padrão de cidadão e este, por sua vez, dialoga cotidianamente com esses códigos, símbolos e signos alterando-os sempre que necessário. Todavia, quando as instituições passam a ser politicamente controladas pela minoria, o modelo de cidadão é imposto e a maioria é condicionada a obedecer, desconstruindo assim, o que seria o modelo ideal de cidadania. Para Francisco de Oliveira (2000), “Hoje nós estamos vivendo um período em que há tentativas efetivas de desconstrução da cidadania. Pode vir pelo Estado, pode vir pelo setor privado, pode vir pelos próprios movimentos que denominamos ou nomeamos de sociedade civil”.

Dessa forma, cidadão passa a ser aquele que consegue se adaptar e obedecer a tais códigos e não o que participa da formulação. Os que não obedecem, tornam-se marginais que buscam a justiça social por meios que, muitas vezes, desembocam na violência.

Tanto o roubo quanto as demais atividades desenvolvidas são táticas de sobrevivência que exigem das crianças e adolescentes planejamento e execução que enquadram os jovens no mercado capitalista. Todo o dinheiro adquirido com o roubo insere as crianças e os adolescentes em situação de rua no mercado de compras, possibilitando que os mesmos se enquadrem no sistema capitalista, comportando-se como consumidores.

Assim, cotidianamente, as ruas são ocupadas por pessoas que as utilizam para sobreviver: são vendedores, ladrões, mendigos, artistas e outras. Dentre essas pessoas estão as crianças e adolescentes em situação de rua que são encontradas furtando, mendigando, usando drogas, fazendo apresentações artísticas nas principais vias urbanas ou dormindo sob qualquer cobertura que lhes ofereça proteção. Presença nas ruas que intensifica nas festas de carnaval.

Se o trabalho, normalmente, é considerado o oposto a tempo livre, sendo assim, enquanto mantenedores da vida, o ato de pensar, criar táticas, executar e dividir o lucro do roubo e da mendicância não podem ser caracterizados como tempo livre e tampouco como lazer (ANDRADE, 2019, p. 31).

Essas afirmações permitem a compreensão das crianças e adolescentes em situação de rua enquanto trabalhadores livres, pois suas táticas são pensadas e executadas de forma individual e/ou grupal sem cumprimento de carga horária estabelecida, sem produção mínima determinada ou salário estipulado. Contudo, não se pode desconsiderar que sua independência e motivação estão ligadas ao capitalismo. Tais crianças e adolescentes são, ao mesmo tempo, “patrões e empregados”, sobrevivendo no sistema capitalista e sendo incentivadas ao consumo (ANDRADE, 2019, p. 31).

Em vários lugares do Brasil, crianças e adolescentes em situação de rua desenvolvem táticas de sobrevivência denominadas “caça jeito”, “correria”, “manguear”, dentre outras, que são tipos de táticas e que envolvem a aquisição de bens via mendicância,

venda de produtos e serviços, atividades artísticas ou furto. No furto, há uma simetria na elaboração do plano de ação, e na mendicância, uma operação dos recursos da linguagem, tendo em vista que eles sabem o que o cidadão comum quer ouvir e, assim, criam como afirma Gregori (2000, p. 45), “[...] uma imagem de si mesmo que combine com a figura de menino de rua de um mundo que não é seu, empregando conteúdos de retórica política” que objetivam seduzir e conquistar o interlocutor.

Carnaval e táticas de sobrevivência

Pensar em carnaval nos leva à três espaços distintos onde a festa ganha proporções mundiais: Salvador (BA), Recife/Olinda (PE) e Rio de Janeiro (RJ). De acordo com Silva (2007, p. 4258), é importante destacar que a origem da festa do carnaval está relacionada ao calendário católico com início da quaresma, “[...] ou seja trata-se de orientação da Igreja Católica Romana para os fiéis absterem-se do consumo de carne, isto é, darem adeus à carne, literalmente, carna (carne) e vale (adeus), no período da quaresma.”. No entanto, o carnaval extrapolou o desejo de Igreja Católica, tornando se uma festa de rua para alegria dos foliões e um mercado financeiro para artistas e empresários.

O Carnaval nos conduz a vivenciar um espaço de magia, de alegria. São milhares de pessoas que se encantam com a grandiosidade das festas. Dessa forma, para fixar um espaço de pesquisa, escolhemos

o Carnaval de Salvador para explorar a realidade da população pobre que utiliza a festa como espaço de aquisição de dinheiro por meio de suas táticas de sobrevivência. Assim, é importante considerar que,

O carnaval de rua em Salvador-Bahia é um fenômeno com fortes raízes histórico-culturais cujo modelo passou por contínuas e desordenadas transformações nas últimas décadas e que se encontra atualmente em fase crítica, carente de projetos sustentáveis de renovação do atual formato e de redistribuição dos lucros em benefício da cidade e de sua população (BOCCIA, 2015, p. 184).

Para muitos o carnaval de Salvador representa um momento de alegria e descontração. Os trios elétricos, as luzes, a presença de bandas e cantores(as) famosos(as), tornam o carnaval um espaço mágico que esconde sua face perversa e invisibiliza as pessoas em situação de rua.

Rua é lugar de dor, de violência, onde a face cruel do ser humano é liberada. Rua é espaço de vida, mas também é espaço de morte, principalmente dos mais pobres, dos que estão em situação de rua que morrem pelo frio, pela fome, pela violência gratuita e pelo fogo que queima a carne, a vida e a esperança (ANDRADE, 2019, p.19).

Nos subúrbios do carnaval é possível vivenciar a luta pela sobrevivência representada pelas catadoras(os) de material reciclável, pelas que furtam, pelos que mendigam e pelas que sofrem violência policial ou pelas que distribuem a violência gratuita. São idosos, adultos, adolescentes e crianças, invisíveis do carnaval, que

buscam no carnaval, por meios de táticas, suas sobrevivências.

Tendo em vistas os significantes e significados do carnaval, delimitamos como público de estudo as crianças e adolescentes em situação de rua. Para sobreviver, essas crianças e adolescentes estão distribuídas em diversos grupos que possuem características próprias e regras de convivência e sobrevivência influenciadas pelo tempo e pela festa. Dentre os diversos grupos Andrade (2019, p. 87) destaca cinco:

1. Crianças e adolescentes que mantêm vínculo com a família e com a escola – Esse grupo mantém fortes vínculos familiares, tem residência fixa e frequentam a escola. Vão à rua desenvolver táticas de sobrevivência, no turno oposto ao da escola, a fim de gerarem renda para contribuir no sustento da família. Em muitos casos o rendimento escolar é baixo, tendo em vista que as táticas de sobrevivência provocam o esgotamento físico e mental, o que, conseqüentemente, interfere na execução das atividades escolares;

2. Crianças e adolescentes que mantêm vínculo com a família e que abandonaram a escola – Esse grupo mantém fortes vínculos familiares e tem residência fixa, no entanto deixaram a escola, priorizando a ida à rua, na tentativa de garantir a sobrevivência individual e familiar. Desenvolvem táticas de sobrevivência na rua e retornam para casa ao final do dia levando os ganhos que complementam o sustento da família;

3. Crianças e adolescentes que vão à rua acompanhados da família – Esse grupo vai à rua em família e retornam para casa

ao fim do dia. Normalmente é composto, principalmente, por pais e filhos e as táticas de sobrevivência são desenvolvidas em grupo, destacando especialmente a mendicância;

4. Crianças e adolescentes que tomaram a rua como moradia, mas ainda mantêm vínculos familiares – Esse grupo passou a residir na rua, mas ainda mantêm vínculos com as famílias, que tem residência fixa, visitando-as regularmente. Em muitos casos as famílias residem em cidades diferentes das que as crianças e adolescentes em situação de rua estão;

5. Crianças e adolescentes que perderam os vínculos familiares, tomando a rua como moradia – Esse grupo é formado por crianças e adolescentes independentes. Os laços familiares foram rompidos por diversos fatores (distância, brigas, exploração, abusos, falta de comida etc.). Vivem em grupos que delimitam espaços, regras de convivência e funções na rua. Desenvolvem táticas de sobrevivências diversas: roubo, mendicância, malabares, uso e venda de drogas, relações sexuais consentidas ou pagas. Muitos formam famílias e têm filhos, mesmo morando na rua. Há casos em que bebês são alugados para outros membros do grupo, para que estes o usem como sensibilizador na mendicância, fazendo-se passar por pais da criança. Assim, para eles, a rua se torna um lugar de dinâmicas variadas.

Assim, sobreviver significa criar táticas que dialoguem com os diversos fatores e situações que surgem cotidianamente; sobreviver significa possuir instrumentos de luta contra inimigos visíveis e invisíveis; sobreviver significa transformar os

fatores externos em campo para as táticas de sobrevivência; ou como nos diz Certeau (2011), significa provocar a vitória do lugar sobre o tempo.

Na rua impera a ausência de políticas públicas de qualidade, a ausência da garantia de direitos e as práticas assistencialistas e compensatórias que transferem a situação de rua para um “não-lugar”, um território sem significados, o que remete para a questão da desresponsabilização do papel do Estado.

Ao abordar a definição de “não-lugar” Marc Augé (2012), trata do oposto ao lar, ao espaço familiar, ao espaço personalizado. “Se o lugar pode se definir com identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2012, p. 73). Para o autor, o não-lugar é representado pelos espaços públicos de rápida circulação (como as ruas) e marcado pela relação entre o indivíduo e os símbolos da supermodernidade.

Para Pais (2003), as táticas de sobrevivência, chamadas “desenrascaço” (tida neste contexto como sinônimo de “caça jeito”, “correria”, “manguear” ou “viração”), configuram-se como meio de ocupação do espaço público urbano pelos jovens em busca de recursos e,

[...] correspondem a processos nos quais os jovens colocam em jogo sua pluralidade de estratégias que expressam a sua capacidade de gerar formas próprias de ganhar dinheiro ou de ganhar a vida, como eles dizem expressivamente, ainda que em terreno de marginalidade,

substancializando culturas de aleatoriedade e de improvisação (PAIS, 2003, p. 17).

A partir dessa discussão, voltamos aos bastidores do carnaval de Salvador que não é apenas uma manifestação cultural e/ou artística de espetáculo, “[...] mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.” (BAKHTIN, 1996, p. 6). Para alguns o carnaval é uma grande festa de alegria, para outros o carnaval é um espaço de sobrevivência, de aquisição de recursos de forma lícita ou ilícita.

Durante o carnaval se produz grande quantidade de materiais recicláveis, os furtos se tornam mais fáceis e a mendicâncias passa a abordar um número maior de alvos. Também traz à tona várias situações que subjetivam o estar em situação de rua,

A questão do trabalho infantil; a condição de vida dos catadores de latinhas; o ambiente insalubre no qual permanecem durante toda festa ambulantes e crianças sem condições mínimas de higiene e infraestrutura; a emissão de gás carbônico pelos trios; o consumo excessivo de álcool e outras drogas; a insegurança e as dificuldades com a mobilidade urbana durante a festa (BOCCIA, 2015, p. 185).

Quando compreendemos o cotidiano das crianças e adolescentes em situação de rua durante o carnaval, verificaremos que suas táticas de sobrevivência são apenas reflexos combativos às políticas públicas de má qualidade executadas pelo Estado. Durante o carnaval as crianças e adolescentes podem ser vistas trabalhando na rua, furtando,

mendigando em meio a brigas, “[...] som alto e empurrões, ou dormindo embaixo das barracas assentadas em um chão enlameado por água de chuva ou do gelo utilizado para gelar bebidas. Clímaco Dias (2002) registrou que 40% dessas crianças ficavam doentes por viroses ou bactérias.” (DIAS, 2018, p. 109).

Tendo em vista suas táticas de sobrevivência ilícitas que desafiam o poder de polícia do Estado, as crianças e adolescentes em situação de rua são submetidas a violências inimagináveis e com alto grau de crueldade. Violências cometidas principalmente pela polícia e que são invisibilizadas pela festa.

Os invisíveis do carnaval, vistos socialmente como inferiores e infratores, devem tirar partido de forças que lhes são estranhas para sobreviver e potencializar as táticas de sobrevivência. Assim, “[...] pelo fato de seu não-lugar, a tática depende de tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho” (CERTEAU, 2011, p. 46). Não há uma rotina onde as táticas de sobrevivência se desenvolvem, elas devem se adaptar às metamorfoses do tempo e do espaço. A tática se aproveita da “ocasião” para conseguir resultados positivos. No contexto das crianças e adolescentes em situação de rua, as táticas estão diretamente ligadas à retórica e à habilidade física, usadas comumente nas abordagens na rua.

Nada de surpreendente, pois, de um lado, ela descreve os “rodeios” de que uma língua pode ser simultaneamente o lugar do objeto e, de outro, essas manifestações são relativas às ocasiões e às maneiras de mudar (seduzir, persuadir,

utilizar) o querer do outro (o destinatário) (CERTEAU, 2011, p. 47).

Devemos considerar que algumas táticas de sobrevivência, consideradas aqui como trabalho, tais como a mendicância e o furto, demonstram o poder das crianças e adolescentes sobre o espaço da rua. Assim, as práticas de trabalho, no contexto das táticas de sobrevivência, ocupam diferentes lugares e podem assumir diferentes significados. “As práticas de trabalho têm, portanto, uma linguagem que se expressa em vários lugares e apresentam múltiplos significados” (BLASS, 2003, p. 10).

A mendicância tem como objetivo despertar a caridade da população, a utilização adequada da dramaturgia resulta na comoção dos foliões e na recompensa material, o que demonstra o poder de persuasão das crianças e adolescentes em situação de rua. No entanto, o furto, quando bem planejado e executado, demonstra a superioridade do executor tanto sobre aquele que detém melhor condição financeira, quanto sobre o Estado na medida em que consegue driblar seus mecanismos de segurança.

No carnaval de Salvador dois mundos se erguem paralelamente. De um lado temos o mundo visível com seus festejos de alegria ornados pelas bandas, cantores e cantoras, trios elétricos, blocos comerciais, afoxés, blocos afros e intensa cobertura midiáticas. Do outro temos o mundo invisível onde as crianças e adolescentes em situação de rua desenvolvem táticas de sobrevivência como furto, mendicância, coleta de materiais recicláveis; onde são violentadas fisicamente, consomem drogas e adoecem nos espaços insalubres

que se instalam ou pela exposição ao som alto dos trios. Esse mundo invisível é composto pela população pobre que busca sua sobrevivência nas sobras do mundo real. ■

[FÁBIO SANTOS DE ANDRADE]

Professor Adjunto do Departamento Acadêmico de Ciências da Educação (Dacie) e do Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional (PPGEEProf) da Universidade Federal de Rondônia (Unir). Doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).
E-mail: fasaan@hotmail.com

[SILVANA VIANA ANDRADE]

Professora do Colegiado de Psicologia do Centro Universitário UniFTC, Campus de Vitória da Conquista (BA). Graduada em Psicologia pela Universidade (Fumec) e mestra em Psicologia pela Unir.
E-mail: silvana_andrade@yahoo.com.br

Referências

ANDRADE, Fábio Santos de. **Crianças e adolescentes em situação de rua no Brasil**: táticas de sobrevivência e ocupação do espaço público urbano. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARROS, Joana da Silva. **Moradores de Rua**: pobreza e trabalho: interrogações sobre a exceção e a experiência política brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

BLASS, Leila Maria da Silva. **Ato de trabalhar**: imagens e representações. São Paulo: Annablume, 2006.

BLASS, Leila Maria da Silva. Juventude e trabalho. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elizabeth Murilho da (org.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2004.

BLASS, Leila Maria da Silva. Nas interfaces do trabalho, emprego e lazer. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 27., 2003, Caxambu. **Anais** [...]. Caxambu: Hotel Glória, 2003.

BOCCIA, Leonardo Vincenzo. Carnaval de rua de uma cidade histórica do Brasil. **Revista Repertório**, Salvador, n. 25, p. 180-193, 2015.

BRASIL. Lei Federal nº 8069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 16 de julho de 1990.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes do fazer. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CRAIDY, Carmem Maria. **Meninos de rua e analfabetismo**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

DIAS, Clímaco Cesar Siqueira. Carnaval de Salvador: o declínio da festa mercantil. **Revista GeoTextos**, Salvador, v. 14, n. 1, p. 103-123, 2018.

GREGORI, Maria Filomena. **Viração**: experiências de meninos nas ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARX, Karl. **Manuscritos económicos-filosóficos de 1844**. Lisboa: Edições Avante!, 1993.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista / O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003a.

OLIVEIRA, Francisco de. O trabalho abstrato e as novas formas de conflito. In: LOUREIRO, Isabel Maria; LEITE, José Corrêa; CEVASCO, Maria Elisa (org.). **O espírito de Porto Alegre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

OLIVEIRA, Francisco de. Política numa era de indeterminação social. In: SILVA, Fernando Teixeira da; NAXARA, Márcia Regina Capelari; CAMILOTTI, Virgínia C. (org.). **República, liberalismo, cidadania**. Piracicaba: Unimep, 2003b.

OLIVEIRA, Francisco de; PAOLI, Maria Célia. (org.). **Os sentidos da democracia**: políticas do dissenso e hegemonia global. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

PAIS, José Machado. **Ganchos, tachos e biscates**: jovens, trabalho e futuro. Porto: Ambar, 2003.

SILVA, Tagore Trajano de Almeida. Apropriação dos espaços públicos durante o carnaval de Salvador/Bahia/Brasil: síntese das desigualdades sociais. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007. p. 4257-4275.

TELLES, Vera da Silva. Itinerários da pobreza e da violência. In: MARQUES, Eduardo *et al.* Pobreza e criminalidade. **Revista Sexta Feira**, São Paulo, n. 8, p. 106-110, 2006.

DANÇA DOS
MASCARADOS:
RESISTÊNCIA E
ELEGÂNCIA DE
MOVIMENTOS

[ARTIGO]

Ivoneides Maria Amaral

Universidade Federal do Mato Grosso

Benedito Dielcio Moreira

Universidade Federal de Mato Grosso

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Apresentamos neste texto a trajetória da Dança dos Mascarados de Poconé, em Mato Grosso. O grupo dos Mascarados mantém-se atuante no resgate das tradições pantaneiras há mais de um século, sempre se reorganizando e enfrentando as dificuldades que a maioria dos grupos populares enfrenta para manter vivas as tradições culturais. Dentre seus adereços, ressaltamos o uso da máscara, objeto de valor ritualístico que permeia a dança, além da elegância e força atratora dos movimentos. Como ocorre em todo país, em Mato Grosso as manifestações folclóricas representativas da cultura popular estão distantes da prioridade nos investimentos governamentais. Trata-se de um estudo sobre o enfrentamento da cultura popular e a modernidade.

Palavras-chave: Cultura Popular. Dança dos Mascarados. Mascaras. Modernidade.

In this text we present the trajectory of the Dança dos Mascarados of Poconé, Mato Grosso, Brazil. The Mascarados group has actively rescued traditions of Pantanal for over a century, always reorganizing and facing the challenges that most popular groups face in keeping cultural traditions alive. Among their props, we highlight the use of the mask, an object of ritualistic value that permeates the dance, in addition to the elegance and attracting force of the dancing movements. As occurs all over the country, in Mato Grosso the folkloric manifestations that represent popular culture have low priority in terms of government investments. This is a study on the confrontation of popular culture and modernity.

Keywords: Popular Culture. Dance of the Masked. Masks. Modernity.

En este texto presentamos la trayectoria de la Danza de los Enmascarados de Poconé, en Mato Grosso. El grupo de los Enmascarados ha participado activamente en el rescate de las tradiciones del Pantanal durante más de un siglo, siempre reorganizándose y enfrentándose a las dificultades que la mayoría de los grupos populares enfrentan para mantener vivas las tradiciones culturales. Entre sus accesorios, destacamos el uso de la máscara, un objeto de valor ritual que impregna la danza, además de la elegancia y la fuerza de atracción de los movimientos. Como sucede en todo el país, en Mato Grosso las manifestaciones folclóricas representativas de la cultura popular están lejos de ser la prioridad en las inversiones gubernamentales. Este es un estudio sobre la confrontación de la cultura popular y la modernidad.

Palabras clave: Cultura Popular. Danza de los Enmascarados. Máscaras. Modernidad.

Cultura popular e modernidade

Este texto discute a Dança dos Mascarados, dotada de uma força atratora, com movimentos elegantes e densos, capazes de se impor, de ocupar os espaços, apesar da pressão cada vez maior causada pelos eventos de massa cultuados e disseminados pelos meios de comunicação e redes sociais, entre os quais as manifestações populares raramente são incluídas. A Dança dos Mascarados é uma manifestação folclórica, que tem sua origem na cidade de Poconé, distante 100 quilômetros de Cuiabá. Durante muito tempo a cidade foi ocupada por garimpeiros em busca de ouro. Hoje Poconé é conhecida por ser parte do Pantanal Mato-grossense. A cultura local também é reconhecida, já que a cidade pertence ao circuito de festas e folguedos populares, manifestações que atraem a comunidade local e da região.

A dança acontece na cidade há mais de cem anos. São duas as versões sobre o surgimento da Dança dos Mascarados. Segundo os estudos de Lott (1987), Brandão (1978), Abreu (2006) a dança tem seus passos baseados na contradança europeia: a forma de se colocar para realizar a dança, o ritmo da música e as movimentações remetem às danças de salão realizadas pela corte portuguesa, que na região se instalou para acompanhar a exploração das minas de ouro. Como forma de representação e fortalecimento da cultura erudita, eram ofertadas danças, espetáculos teatrais e outras distrações como entretenimento para a população que sofria com a exploração da mão de obra e vivia em condições precárias na região. Vale ressaltar, de acordo com Lott (1987), que Mato Grosso foi

uma das regiões que mais recebeu espetáculos vindos da Europa.

A segunda versão do surgimento da Dança dos Mascarados, contextualizada pelos moradores da região, afirma que essa dança é parte da história dos índios Beripoconés que habitaram a região. No contexto de trocas culturais, fizeram amizade com os escravos libertados que permaneceram na região e a eles foram ensinados os passos da dança realizada nas festividades indígenas. Como na aldeia apenas os índios dançavam, pois não era permitido a participação de mulheres, isso foi reproduzido pelos moradores de Poconé. Até os dias de hoje a Dança dos Mascarados tem apenas integrantes homens, que se vestem de damas e galãs.

Para a realização dos encontros e ensaios era cedido o quintal de uma casa, onde os dançantes tinham momentos de vivência e aperfeiçoavam os passos, além de estabelecer o entrosamento necessário para o desenvolvimento da dança. Conforme relato dos moradores, mesmo nos ensaios as pessoas da comunidade participavam como plateia, por considerar interessante e envolvente essa experiência artística e cultural.

A Cultura Popular

A cultura popular, em seus múltiplos significados e ações (ABREU, 2003; CAVALCANTE, 2012; DAMATTA, 1997), contextualizada em histórias e memórias envolve as diversidades vivenciadas pelas comunidades e reivindica para si parte do

espaço urbano. Em Mato Grosso, as representações culturais são inúmeras, baseadas na experiência do cotidiano e fortalecidas pelas comunidades que se organizam para disseminar suas formas de expressão, seja por meio de danças, teatro, músicas ou outros rituais representativos, executados com profunda expressividade. Como em muitas outras regiões do Brasil, as representações populares no Estado ocorrem em aniversários de cidades e festas de santos, principalmente.

Por muito tempo as festividades realizadas no Estado eram contempladas com as apresentações de diferentes danças, grupos musicais e espetáculos teatrais regionais, sendo uma forma de difusão da cultura local e fortalecimento das raízes culturais. Os grupos se encontravam, movimentavam-se por diferentes cidades partilhando experiências e conhecendo outras representações. Com o passar dos anos, mais precisamente após a década de 1990, esses eventos foram se enfraquecendo por falta de incentivo. O que é regional foi sendo deixado de lado em troca do que era novo, moderno, midiático. As histórias e memórias do povo tem encontrado pouco interesse e espaço nas mídias.

A modernidade, em seus diferentes processos culturais e sociais, com reflexos profundos em todas as manifestações artísticas, principalmente na música e na dança, ganhou padrões estéticos distintos com o advento da televisão e depois com as mídias digitais. Até mesmo comunidades distantes dos grandes centros se deram conta que, de repente, em suas festas tradicionais havia um alienígena cultural difícil de conter: os sons e movimentos das músicas e danças de massa.

Em uma pesquisa participante realizada em várias comunidades rurais e ribeirinhas do Pantanal Mato-Grossense, em 2015, acompanhamos uma festa tradicional em uma comunidade de ribeirinhos, distante 45 minutos de barco da pequena cidade mais próxima, Barão de Melgaço, um município distante 115 quilômetros de Cuiabá. As danças do Siriri e do Cururu¹ são duas danças populares no Estado, e os jovens formavam à época com os adultos o corpo de dançarinos. Antes e depois dessa apresentação, a festa pertencia ao novo, às representações do mundo midiático.

Essas festas tradicionais, com o tempo, cederam mais espaços para outras manifestações musicais e dançantes, presentes nos sistemas midiáticos, reservando apenas um momento para o Siriri e o Cururu, agora não mais como experiência da comunidade, mas como uma atração do passado que, felizmente, insiste em ficar. As comunidades passam a acolher as representações de intensidade transitória como shows de artistas regionais e nacionais, com formatos de eventos conhecidos pelos meios de comunicação. Giddens (1991, p. 29) admite: “A modernidade é inseparável de sua *própria* mídia: os textos impressos e, em seguida, o sinal eletrônico”. Em 1901, muito antes da televisão e mais distante ainda da Internet, Mattelart

¹ Ozorio (2011), o siriri e o cururu são duas danças folclóricas representativas e difundidas em Mato Grosso, O siriri é dançada aos pares, em roda e fileiras, ao som de reco-reco, viola de cocho e tambor. O cururu é composto de toadas, tocadas por homens em tons de desafio. Em círculo, eles se expressão, dançam e cantam, utilizando com instrumentos a viola de cocho e ganzá.

(1996, p. 39) se beneficia de Cooley² para demonstrar o quanto a compreensão da era moderna passa pelo estudo da comunicação: “Nada conseguiremos compreender a era moderna se não nos apercebermos da maneira como a revolução na comunicação criou para nós um novo mundo”.

Como consequência da condição de inseparabilidade da modernidade de seus sistemas midiáticos, os grupos menores e tradicionais sofrem com a falta de investimento governamental, ausência de eventos voltados para o contexto regional, entre outras limitações, como a falta de locais para ensaios, encontros, diálogos, produção comunitária de instrumentos e roupas e locais para apresentações.

Nesta modernidade de muitas imagens e acesso via internet a diferentes tipos de informações, as manifestações culturais locais, com origem em comunidades ribeirinhas, pantaneiras, por exemplo, têm sido pouco estimulada ou apreciada pela população de um modo geral. De acordo com Giddens (2008, p. 61) “há uma revolução global em curso no modo como pensamos sobre nós mesmos e no modo como formamos laços e ligações com outros. É uma revolução que avança de maneira desigual em diferentes regiões e culturas encontrando muitas resistências”. De fato, apesar da falta de incentivos e as dificuldades constantes para a formação de plateia e de sucessores entre os jovens da comunidade, certas manifestações como o Rasqueado, Siriri e Cururu e a Dança dos Mascarados, esta, objeto deste trabalho, são marcos da

resistência cultural na região conhecida como Baixada Cuiabana

Durante o percurso de formação do povo brasileiro, de acordo com Barros et al. (2012, p. 75) “...a constituição do interesse pelo folclore no contexto europeu dos séculos XVIII e XIX examina brevemente as formulações dos antiquários e do romantismo, matrizes de pensamento que encontraram pronta repercussão no Brasil”. O contato entre as diferentes culturas no Brasil colônia ocorreu entre os europeus, índios e negros, transformando de maneira permanente a realidade espacial e social das regiões brasileiras. O domínio dos europeus ocorreu de forma opressora durante a colonização, de acordo com Lott (1987). Utilizando-se da instrumentalização ideológica, os europeus buscaram meios para reafirmar o poder colonial, tornando-se cada vez mais forte e bem definido na manutenção da ordem, sendo assimilada e reelaborada pelos negros e índios em suas complexidades e peculiaridades, o que influenciou profundamente o contexto da identidade brasileira.

Do período colonial até os dias de hoje, em alguns grupos sociais ainda é comum considerar os movimentos com valor cultural apenas o erudito. Já as manifestações musicais, de teatro ou cinema tem seu valor assegurado pela força dos meios de comunicação eletrônicos e digitais. Para Abreu; Soihet (2003) na construção dos relatos históricos percebe-se que a cultura popular possui uma imagem poética, retratada nos papéis dos indígenas e dos negros, grupos tratados por muito tempo como populares, primitivos e naturais Suas representações eram tidas como retrógradas e de pouco valor crítico, pois o

² Cooley, C.H. Social Organization. Charles Scribner's Sons, New York, 1901, p. 65.

preconceito étnico sugere a incorporação do branco, ou seja, do europeu como forma de qualidade na orientação do progresso, servindo como legitimador e mediador da vida social coletiva. Conseqüentemente, são desqualificados os personagens negros e os índios como seres inferiores sem qualidades significativas, vivendo a construção de uma identidade que se inspirava na vida dos europeus.

A influência intelectual europeia é transformada a partir do século XX, pois foi a partir desse momento histórico que ocorreu o fortalecimento da identidade do povo brasileiro. Por meio de suas novas configurações políticas e sociais, ampliaram-se os movimentos nacionalistas, tendo como foco a valorização da cultura popular. As ações que influenciaram de maneira positiva a difusão do universo social, destacando certos aspectos próprios da cultura brasileira, tornaram-se necessários nos estudos sobre o folclore, festas populares e rituais. Sobre esses estudos, Cavalcante (2012, p. 82) afirma: “apressamo-nos em reconhecer, festas, folguedos, danças, religiosidade, arte, saberes e fazeres populares são partes integrantes da vida social”.

Muitas vezes esses personagens são descritos nas obras literárias e contos populares de maneira heroica, mas nem sempre tiveram a oportunidade de impor suas qualidades, sendo vivenciados apenas nas teorias românticas. No contexto brasileiro, as novas formulações da cultura popular aproximam a identidade dos índios e negros dos movimentos de renovação da sociedade, diferenciado do contexto dos europeus na fusão e no trato com o processo de ocupação territorial.

As Máscaras

As máscaras transitam no universo da cultura, transpondo as fronteiras do meramente pragmático da organização social, abrindo espaço para o imaginário, para a fantasia, para as lendas e histórias, para as invenções, para a ficção. As máscaras possibilitam uma experiência coletiva, possui um caráter que se ordena enquanto linguagem. O indivíduo ao colocar sua máscara torna-se um outro ser, passa a representar um papel (QUILICI, 2004). Ao investigarmos, encontraremos as máscaras atreladas a nossa vida passada e presente nos espetáculos cênicos, festas e rituais.

As máscaras são rostos em busca de um corpo ou seres em busca de alma, este objeto emana energias, expressa ideias, tem a arte de dramatizar, para usa-la é preciso conhecer, respeitar e aceitar o personagem, pois sua ação vai para além das qualidades do ator, é um processo maior, enfatizam o movimento e a forma, são metafísicas, sempre ligadas ao gesto, ampliam conceitos, exageram fatos, amplificam a vida, expressam algo que está oculto na arte representada (AMARAL, 1994, p. 55).

Com base em todas as heranças e experiências feitas com as máscaras, tanto históricas quanto contemporâneas, Fonseca (2008, p. 60) explica que a experiência sobre as máscaras é um papel de primeira importância na atividade artístico-cultural. “É relevante e significativo consolidar as relações sociais e culturais que envolvam a interdependência entre máscaras e movimentos, representadas por

meio das danças, performances, rituais e carnavais”. Com suas várias faces e realidades, alçam voos constantes interligando autores, artistas, comunidades de culturas primitivas e contemporâneas. De acordo com Bauch (2003), a máscara é um objeto exato, um instrumento de comunicação que surgiu na pré-história, em que representava a divindade e como tal não poderia ter forma humana. No interior de Mato Grosso, os índios Bakairis, que vivem as margens do rio Paranatinga, também seguem a tradição do uso das máscaras e pinturas nos festejos do ritual do Kado, para obter fartura e prestar culto aos deuses.

As pessoas, ao utilizarem esse “instrumento”, ou seja, ao vestirem a máscara, perdem completamente sua identidade cotidiana para assumir outra. Essa regra é seguida pelos dançantes Mascarados, que ao colocarem suas máscaras tornam-se personagens da história, seguindo o ritual da dança com alegria e diversão. Na folia pantaneira, a comunidade permanece curiosa, na vontade de querer saber quem são os dançantes, e os mascarados entram e saem das apresentações sem se despirem para não serem reconhecidos, para mostrar e esconder, valorizando a importância da comunicação sem a fala, exposta através do sentir, do agir e das perspectivas de cada um, tanto da comunidade quanto dos artistas.

Os costumes e culturas do povo mato-grossense preservam sua identidade pautadas nas festas religiosas, e mesmo sofrendo processo civilizatório, mantém suas manifestações culturais, onde danças, rezas, músicas e crenças se integram e configuram nos festejos populares que

acontecem durante todo ano em várias cidades do Estado (LOUREIRO, 2006, p. 23).

O grupo, composto por homens da comunidade, tem suas identidades ocultas pelo cotidiano habitual, passam a ser reconhecidos e familiarizados com a história da cidade. Para o grupo dos Mascarados de Poconé, a dança é parte do contexto histórico e cultural, é uma forma de os tornarem iguais, pertencentes ao mesmo contexto e grupo, é uma representação da força, da forma, de estar em sociedade, lutar pelos seus.

Em uma apresentação do grupo, um dos integrantes afirmou que ao colocar a máscara ele deixa de ser ele e assume um personagem, e este indivíduo mascarado precisa transmitir alegria, curiosidade e expectativas. Está associada ao teatro, danças, rituais e festas populares.

As máscaras utilizadas pelos dançantes dos Mascarados de Poconé são confeccionadas artesanalmente, feitas de tela de arame, um material de baixo custo, fácil de ser encontrado. Sua estrutura facilita a utilização pelos dançantes, permite que a visão fique clara e a respiração aconteça normalmente. A máscara é agradável e confortável, feita com material resistente, pode ser usada por muitas horas. Mantendo a tradição da Dança, alguns integrantes do grupo confeccionam as máscaras. Antigamente as máscaras eram confeccionadas pelo senhor Dito de Joia, hoje já falecido.

É interessante perceber o quanto esse espetáculo dos mascarados transforma o espaço e a cidade em vários aspectos, fazendo conexão entre o que se vê e o

que a ação representa. Quando presentes, os Mascarados se impõem. Santos (2002, p. 63) “afirma que a cultura popular foi subjugada pela ideologia dominante, porém esses grupos recriam e processam valores e símbolos, de acordo com a necessidade da auto expressão”. No processo de travessia, as máscaras provocam um mundo de possibilidades, criam um distanciamento entre o real e o irreal. Conforme Damatta (1997), cada um pode ser o que quiser, é uma possibilidade de emanar as energias acumuladas na vida rotineira.

Os Mascarados de Poconé

Nas primeiras apresentações dos Mascarados de Poconé, os homens que representavam as damas vestiam a roupa de suas esposas ou filhas, as máscaras eram feitas de papelão e pintadas com tintas. Devidamente vestidos, no dia da Festa do Divino, sempre nos meses de junho, os mascarados dançavam pelas ruas da cidade, seguidos por moradores. A caminhada era festiva, no ritmo dos instrumentos musicais que anunciavam a passagem do grupo. A caminhada durante o dia era também um convite para a festa que aconteceria logo mais à noite. A dança era realizada após a celebração religiosa, no pátio da igreja matriz.

Em sua história, com o passar dos anos o grupo foi crescendo em número de integrantes e apresentações, sendo conhecido pelas diversas comunidades da cidade de Poconé e de outras regiões de Mato Grosso, sempre convidados para apresentações em

eventos culturais. Para atender a demanda de eventos e fortalecer o grupo, novos integrantes foram incorporados, formando três grupos, de adultos, jovens e crianças. O senhor João Benedito, responsável pelo grupo, em 2013, afirmou, naquela oportunidade que essa divisão foi importante para tornar mais expansiva a Dança e atender a comunidade, pois, segundo ele, houve momentos que o grupo participou de três eventos diferentes no mesmo dia, o que não seria possível sem um número expressivo de integrantes.

Segundo Loureiro (2006, p. 36), “essa dança mexe com o imaginário do povo, é uma dança que mescla a contradança europeia, dança indígena e ritmo negro, somente homens podem dançar”. Ao presenciar a apresentação da Dança na festa do Divino em Poconé, percebe-se o caráter solene e respeitoso conquistado pelo grupo. Logo após a celebração da missa, os fogos são disparados e um misto de sons, explosões, luzes anunciam a entrada dos mascarados. Em fila, entram os dançantes com suas roupas brilhantes, máscaras expressivas e chapéus decorados. Seguem o estandarte de São Benedito, carregado por uma criança do grupo.

Doze casais de dançantes Mascarados formam duas filas, damas de um lado e galãs de outro. No centro um integrante mascarado segura um pedaço grande de madeira, colorido com fitas de cetim, e os outros integrantes começam a dançar com as fitas se entrelaçando aos poucos, de maneira ordenada, ao ritmo da música. Em seguida outras peças são apresentadas. Após 50 minutos de apresentação, o grupo se despede, sendo muito aplaudido pela comunidade.

Se no início da formação do grupo os vestidos para o grupo de damas eram emprestados das esposas e filhas, atualmente eles são brilhantes e de cetim, com diferentes estampas e cortes ajustados para atender os integrantes do grupo. Tanto as damas quanto os galãs vestem figurinos exclusivos. Com o passar dos tempos, as vestimentas foram sendo aprimoradas. Os chapéus participam da composição, todos com plumas e alongados, que se destacam nos movimentos. As máscaras, que a princípio eram feitas de papelão, são confeccionadas atualmente de tela de arame, representando as faces do homem e da mulher. A banda, que antes utilizava instrumentos confeccionados de maneira artesanal, hoje é composta por um grupo de músicos cedidos pela prefeitura da cidade.

A casa da cultura da cidade de Poconé é um local que acolhe o grupo, e onde realizam reuniões, encontros e tem espaços para guardar suas roupas, máscaras e outros artefatos, como fotos e memórias. Ao visitar o local, observa-se as mudanças vivenciadas pelo grupo, sem abandonar suas histórias, compostas por imagens de avós, tios e outros parentes que, por muito tempo, fizeram parte do grupo e contribuíram para a preservação da dança.

Considerações finais

Ao analisarmos a trajetória da Dança dos Mascarados percebemos traços comuns com diferentes representações que acontecem no Brasil, seja na composição do grupo, no uso de máscaras, no ritmo das

músicas, uso das indumentárias ou as questões religiosas presentes nas apresentações dos grupos. No Brasil, temos diversas manifestações populares que ocupam ruas, praças, parques para celebrar e partilhar apresentações artísticas culturais. Em Mato Grosso, no entanto, essas celebrações não recebem o devido apoio.

Com muitas dificuldades, os grupos que fomentam a cultura permanecem ativos até os dias atuais, na maioria das vezes conservando parte do processo tradicional e se adaptando ao contexto moderno, com apresentações antes de algum show musical regional ou nacional. A busca por novos conhecimentos se dá por meio dos canais informativos eletrônicos ou digitais, principalmente. Nesses veículos de comunicação há pouco ou quase nenhum espaço para os eventos populares, salvos aqueles de grande concentração de pessoas em estados do Nordeste brasileiro, por exemplo.

No contexto atual, a arte é uma mercadoria, destinada ao consumo. Ancorado nos estudos de Walter Benjamin, Araújo (2010), argumenta que os eventos populares perderam a aura e o peso do tradicional, ou seja, há uma ruptura entre a história, comunidade, arte e outras confluências que fazem com que ocorra um desencontro de interesses com relação a cultura regional.

Mesmo assim, os eventos populares não deixam de existir, pois as pessoas das comunidades continuam consumindo a cultura local, ainda que em menor quantidade. Algumas pessoas ainda se identificam com as apresentações folclóricas, contam suas histórias e se relacionam entre si, mesmo que essas ações pareçam apresentadas de forma limitada e direcionada a

um pequeno público. Conforme Nobrega (2008), as manifestações culturais tradicionais permanecem vivas em milhares de comunidades espalhadas por todo o país, rurais, suburbanas e até mesmo em setores urbanos, defendidos por alguma lógica espacial, que sobrevivem e continuarão sobrevivendo, alheias às pressões da tecnologia e de outras manifestações de massa.

Observamos que mesmo com tantas mudanças econômicas e políticas a cultura popular insiste em não desaparecer, permanece viva e ativa nas comunidades. Alguns grupos, como é o caso da Dança dos Mascarados, com pouca participação em eventos públicos, apesar das dificuldades mantem suas bases sempre em alerta e prontas para alguma apresentação. O grupo não recusa convite e está sempre muito disposto a participar de eventos.

A estética que emerge da Dança é de reconhecimento, identidade, conciliação, interação com a comunidade. Os mascarados de Poconé, interessados em resguardar a tradição, ação descrita por Hobsbawm (2002) como possibilidade de potencializar a comunidade, busca meios de dar continuidade ao processo de atuação familiar, tendo como foco estimular os jovens a participar como dançante, uma vez que trata-se de uma ação geralmente passada de pai para filho. Pais (1990) afirma que os jovens enquanto categoria social são parte da potencialidade das ações e podem se relacionar por meio das crenças e práticas que dão mostras de compartilhar, quer das gerações precedentes ou por convívio ao mesmo grupo. No grupo dos Mascarados, o senhor João Benedito, logo após o falecimento do seu pai, assumiu o cargo ocupado

por ele e tornou-se organizador, orientador e professor.

Nesse ciclo de herança familiar ele tem dois netos que participam como dançantes mirins, um com treze e o outro com seis anos de idade. Jonathan o mais velho, com treze anos, e João Pedro, com seis, mascote do grupo, participam desde os quatro anos de idade dos ensaios. João Pedro gosta de dançar, segue os passos da dança com desenvoltura e elegância. Ao observar sua atuação durante o espetáculo, pela pouca idade e performance é reconhecido por sua habilidade. Habitado ao uso das vestimentas, máscaras e adereços, assim como os outros dançantes, segue o ritmo da música, demonstra coerência e eficácia nos treinamentos e ensaios realizados pelo grupo. A herança familiar é algo forte e pertinente nos grupos e rituais. Sendo a melhor forma de manter viva a história dos grupos, essa passagem de pai para filho ocorre em diferentes culturas e comunidades. A formação de dançarinos nas comunidades é uma resistência ao pensamento moderno que separa o homem de sua história, de sua gente. ■

[**IVONEIDES MARIA AMARAL**]

Mestre em Cultura Contemporânea pela
Universidade Federal de Mato Grosso.
E-mail: ivoneidesbamaral@gmail.com

[**BENEDITO DIELCIO MOREIRA**]

Doutor em Filosofia pela Universität
Siegen, Alemanha, e professor Associado
do Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Cultura Contemporânea da
Universidade Federal de Mato Grosso.
E-mail: dielcio.moreira@gmail.com

Referências

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História**: conceitos, temáticas e metodologias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

AMARAL, Ana Maria de Abreu. Teatro de animação: um breve panorama. **Sesc Pompeia**, São Paulo, p. 10, 1994.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, v. 17, n. 28, p. 120-143, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://bityli.com/sdyEx>. Acesso em: 5 maio 2020.

BARROS, Mirian Lins *et al.* Os estudos do folclore no Brasil. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (org.). **Reconhecimentos**: antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 72-101.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O divino, o santo e a senhora**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Reconhecimentos**: antropologia, folclore e cultura popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

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

FONSECA, Venício; RETTL, Erika. **Sentido da máscara teatral**: uma metodologia para a dramaturgia do ator. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

HOBBSAWM, Eric; TERENCE, Ranger. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOTT, Alcides Moura. **Teatro em Mato Grosso**: veículo da dominação colonial. Brasília: Brasiliense, 1987.

LOUREIRO, Roberto. **Cultura mato-grossense**: festa de santo e outras tradições. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.

MATTELARD, Armand. **Comunicação-mundo**: história das ideias e das estratégias. Rio de Janeiro: Vozes, 1996

NÓBREGA, Zulmira. Cultura popular na pós-modernidade. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Faculdade de Comunicação/Ufba, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3pb3E9O>. Acesso em: 18 jan. 2020.

OSORIO, Patrícia Silva. Os festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 37, n. 1, p. 237-260, 2018.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. **Análise Social**, Lisboa, v. 25, p. 139-165, 1990. Disponível em: <https://bityli.com/MT0vr>. Acesso em: 20 maio 2020.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonim Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

SANTOS, Jose Luis dos. **O que é cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

AFROFOLIAS: NOTAS SOBRE A PRESENÇA NEGRA NO CARNAVAL DE SALVADOR

[ARTIGO]

Paulo Miguez

Universidade Federal da Bahia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

As culturas africanas tiveram papel absolutamente significativo na consolidação e desenvolvimento de muitos carnavais brasileiros. É o caso, particularmente, do carnaval baiano, impensável fora dos vistosos marcos das matrizes afroculturais que, ao longo do tempo, foram agregando vida, cor e ritmo aos festejos, inclusive do ponto de vista do atual mercado da festa, que tem, na exploração destes marcos, um capital simbólico-cultural de grande valor. Todavia, tal presença se impôs, e se impõe, em meio às muitas disputas e enfrentamentos travados pelas organizações afrocarnavalescas baianas com as práticas festivas das elites, largamente preconceituosas e discriminatórias.

Palavras-chave: Carnaval. Afrocarnavalesco. Afoxé. Bloco afro. Trio elétrico.

African cultures played quite a significant role in the consolidation and development of the many Brazilian Carnivals. This is the case, in particular, of the Carnival in Bahia, which is unconceivable outside the flashy landmarks of the African cultural matrices that have added life, color and rhythm to the festivities, in the course of time. This relevance is also confirmed by the current market of celebrations that extracts a valuable symbolic capital out of such uses. Nevertheless, this presence asserts itself and is asserted, amidst the many disputes and confrontations waged by African-Brazilian organizations of Bahia against the festive practices conducted by elite groups, which are largely prejudiced and discriminatory.

Keywords: Carnival. African carnival spirit. Afoxé. African groups. Electric trios.

Las culturas africanas jugaron un papel absolutamente significativo en la consolidación y el desarrollo de los numerosos carnavales brasileños. Este es el caso del carnaval bahiano, impensable fuera de los llamativos hitos de las matrizes afroculturales que con el tiempo han dado vida, color y ritmo a las festividades, incluso desde el punto de vista del actual mercado de la fiesta que tiene en la explotación de estas matrizes un capital simbólico y cultural de gran valor. Sin embargo, esta presencia se impuso y se impone, en medio de las múltiples disputas y enfrentamientos de las organizaciones afrocarnavalescas bahianas con las prácticas festivas de las élites, en gran parte prejuiciosas y discriminatorias.

Palabras clave: Carnaval. Afrocarnavalesco. Afoxé. Bloque afro. Trío eléctrico.

O entrudo

As festas carnavalescas na América têm sua raiz nas tradições festivas ibérico-barrocas. No Brasil, chegaram na forma do Entrudo lusitano. Na América Hispânica, aportaram como Antruejo, nome dado ao conjunto dos três dias dedicados a Momo, as “carnestolendas”, na Espanha. Mas numa e noutra parte do chamado Novo Mundo, seja nos países de colonização espanhola, seja no caso da colonização do Brasil pelos portugueses, as culturas africanas jogaram papel absolutamente significativo na consolidação e desenvolvimento do Carnaval. No Brasil, elas são elementos essenciais da formação dos importantes e famosos carnavais da Bahia, do Rio de Janeiro, de Recife e Olinda e, também, das festividades carnavalescas realizadas em um sem-número de pequenas e médias cidades do país. Na América Latina e no Caribe, é igualmente expressiva a presença das matrizes afroculturais na configuração e desenvolvimento dos festejos carnavalescos, de que são bons exemplos os carnavais colombianos de Barranquilla e Pasto e os carnavais de Trinidad e Tobago, de Santo Domingo, de Cuba, do Uruguai e de New Orleans, este último nos Estados Unidos.

Na Bahia, em particular, o repertório cultural de matrizes africanas, elemento-chave do corpo de cultura local, contribuiu de forma decisiva e definitiva para garantir a singularidade do seu Carnaval. Sua presença pode ser percebida desde os tempos dos jogos e “combates” festivos do Entrudo, que eram realizados nos quarenta dias que antecediam a Quaresma e cujos registros mais antigos no Brasil datam do século XVII.

No Entrudo, as famílias da aristocracia colonial se divertiam numa espécie de “guerra” em que os contendores utilizavam como “armas” os “limões” ou “laranjinhas” de cheiro – pequenas bisnagas de cera contendo água perfumada mas, também, outros líquidos não exatamente perfumados como, por exemplo, urina – e que não raras vezes descambava para violência. Já a população negra, escravos e libertos, era quem garantia o tom festivo dos jogos, ocupando as ruas da cidade com músicas e danças típicas das suas culturas, geralmente ao fim da tarde – quando o Entrudo da elite adquiria um caráter mais doméstico e a festa era marcada por grande comilança no interior dos sobrados – nas proximidades dos fontanários, onde os escravos iam recolher água para as residências senhoriais.

De qualquer forma, tanto no Entrudo como em outras festas daquela época, em particular nas inúmeras festividades de cunho religioso, a presença de negros sempre obedecia a uma segmentação socioétnica, de resto uma marca do cotidiano da sociedade colonial. A distância entre pretos e brancos era assim mantida, variando a atitude dos poderes entre a mera tolerância e a repressão pura e simples das manifestações da população negra. O fato é que a rígida hierarquia que regia as relações entre os senhores brancos e a população negra no seio da sociedade escravista e patriarcal, tanto no Brasil Colônia quanto no período pós-Independência, continuavam vigentes durante as festividades do Entrudo.

A segunda metade do século XIX, contudo, vai assistir ao declínio do Entrudo, combatido desde sempre pelas autoridades devido não apenas ao seu caráter perturbador da ordem pública,

representado pela anarquia e violência dos festejos, mas também pelo fato dos jogos servirem de oportunidade para manifestações públicas dos costumes da população de origem africana.

Os primeiros carnavais modernos

São seguramente os últimos vinte anos do século XIX que delimitam o início do Carnaval como um substituto do Entrudo. Este processo aponta particularmente no sentido da “europeização” da festa, ou seja, da adoção das práticas festivas que davam corpo ao Carnaval da cidade francesa de Nice – de resto, modelo que vai ser adotado por boa parte dos carnavais modernos no Ocidente – em substituição a “barbárie” do Entrudo, forma festiva incompatível com um país cuja elite desejava alçá-lo à condição de “civilizado”.

Mas o surgimento do Carnaval como substituto do Entrudo não vai impedir a presença da população negra nos festejos. Muito ao contrário, agora organizados em clubes, como a Embaixada Africana, os Pândegos d’Africa, a Chegada Africana e os Filhos de África, os negros foram incentivados a participar dos desfiles carnavalescos, ponto alto do Carnaval *a la Nice*, e aí passaram a ocupar lugar de destaque apesar do espírito “europeizante” e “civilizador” que motivou a substituição da algazarra do Entrudo pelo Carnaval. Tal espírito, observe-se, muito bem expresso tanto nos préstitos das organizações carnavalescas das elites, que desfilavam ao

som de marchas militares e óperas celebrando temas ligados à história e cultura europeias, quanto nos bailes de máscaras, animados por polcas e óperas e que aconteciam em dois dos redutos da elite baiana, o Polytheama e o Theatro São João, espaços obviamente interditados à população negra e escrava.

Assim, os primeiros carnavais do século XX, ainda que obedecendo a um espírito acentuadamente afrancesado, contaram com a presença expressiva dos negros, que além de participarem com seus “clubes” no desfile dos préstitos – legitimando as regras do carnaval “civilizado” através de uma estratégia “conformista” – ocupavam as ruas da cidade com seus batuques, grupos de mascarados e afoxés. De imediato, o desconforto com a presença negra vai traduzir-se numa sistemática intolerância racial e cultural das elites, seja através dos seus jornais, seja pela via da repressão policial. Em 1905, por exemplo, após insistentes pedidos através dos jornais, uma portaria do chefe de polícia, reeditada nos anos seguintes, proibia expressamente e punia duramente a exibição de costumes africanos, como os batuques, durante os festejos carnavalescos. Reafirmava-se, assim, uma vez mais, a segmentação socioétnica dos espaços e o caráter aristocrático e elitista da sociedade.

É importante observar que as atitudes intolerantes e repressivas das elites frente à participação dos negros no Carnaval dirigiam-se particularmente contra os batuques, grupos de mascarados e afoxés, formados na sua totalidade pela população pobre, que pelas suas vinculações explícitas com as tradições africanas, o candomblé

em especial, apresentavam um caráter “primitivo” e de “barbárie”, algo como uma “resistência” à “sociedade civilizada”. A participação dos negros através das organizações que desfilavam no préstito, os “clubes,” eram toleradas e mesmo estimuladas, exatamente por significarem um momento de cooptação social, sinalizando, portanto, o reverso da “resistencia”.

Mas a presença das elites brancas no carnaval de rua é de pouca duração. Rapidamente a aristocracia baiana se recolhe aos bailes carnavalescos do Clube Bahiano de Tênis, do Yatch Clube da Bahia e da Associação Atlética da Bahia, trocando o território aberto da rua pelo espaço fechado dos salões dos clubes sociais, opção esta que, a rigor, manteve-se, praticamente, até as décadas de 1960 e 1970, correspondendo plenamente à tradição da família patriarcal brasileira para quem a rua era inimiga da elegância do sobrado, portanto, um espaço sem prestígio social.

E, assim, a rua permaneceu festivamente ocupada pelas manifestações da população negromestiça. Além dos afoxés, com suas orquestras percussivas executando os ritmos e os cantos alegres típicos da liturgia nagô-iorubá dos terreiros de Candomblé, desfilam pelas ruas da cidade, em formação de fila indiana, as batucadas, verdadeiras orquestras ambulantes compostas de tambores, cuícas, reco-recos e agogôs; os blocos, agremiações em que o número de participantes era mais numeroso do que o das batucadas e se apresentavam com fantasias iguais; e os cordões, que dispunham de orquestras maiores do que as das batucadas e as dos blocos, chegavam a desfilarem com carros

alegóricos e eram assim chamados por utilizarem uma corda delimitando o espaço dos participantes.

Mas a ocupação das ruas no Carnaval comportava uma clara segmentação do ponto de vista territorial. Na área nobre do centro da cidade, especialmente a Rua Chile, desfilavam os préstitos, o curso, as pranchas¹ e alguns blocos e cordões, e as famílias colocavam cadeiras ao longo dos passeios para assistirem aos desfiles carnavalescos dos clubes da elite branca – Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha, Inocentes em Progresso – sendo raras e furtivas a presença neste espaço de afoxés ou qualquer outra agremiação formada por negros. Estes ocupavam as áreas mais populares do centro, Piedade, Terreiro de Jesus, Baixa dos Sapateiros, Largo de São Miguel, onde eram realizados bailes públicos e desfiles de batucadas, blocos, cordões e grupos de mascarados. Em vários bairros populares, como Tororó, Garcia, Liberdade, Saúde, Cosme de Farias, Engenho Velho de Brotas, Itapagipe, Ribeira, era grande a animação e muitos eram pontos obrigatórios de passagem das agremiações afrocarnavalescas para participarem de concorridos e animados concursos organizados pelas associações ou grupos de moradores.

¹ Além dos bailes de máscaras, os préstitos, o curso e as pranchas eram as manifestações típicas da presença da elite aristocrática nos carnavais da primeira metade do século XX. Os préstitos eram os suntuosos desfiles dos clubes carnavalescos, à imagem e semelhança dos desfiles do carnaval de Nice. O curso era o desfile de carros particulares pelas avenidas centrais, ornamentados e com ocupantes envergando fantasias. As pranchas eram carrocerias de caminhões, ricamente ornamentadas e repletas de foliões fantasiados, que desfilavam junto com os carros do curso.

A festa afrocarnavalesca baiana entre os anos 1950-1960

As décadas de 1950 e 1960 vão agregar quatro novos e importantes atores ao carnaval de Salvador que reforçam ainda mais o caráter popular e majoritariamente negromestiço dos festejos de Momo nas ruas da cidade.

O primeiro surge um ano antes do início dos cinquenta. Trata-se do Afoxé Filhos de Gandhi, agremiação afrocarnavalesca fundada em 1949 por estivadores negromestiços do porto de Salvador, quase todos com ligações diretas com terreiros de Candomblé, e que se tornaria, muitos anos depois, um dos grandes símbolos do carnaval baiano. Aqui, vale registrar que a fundação desta agremiação afrocarnavalesca impõe dupla leitura. Por um lado, explicitava uma posição política claramente anticolonialista ao homenagear Mahatma Gandhi na sua luta pela independência da Índia, exatamente num momento em que os trabalhadores do porto da cidade se recusavam a descarregar navios ingleses aí ancorados – é importante registrar que parte dos fundadores do Afoxé era formada por militantes sindicais da estiva ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Por outro – ainda que a presença de elementos do Candomblé, como os cânticos, os instrumentos musicais e a cerimônia que antecede a saída para os festejos, deva ser compreendida como um ousado gesto de resistência e enfrentamento numa festa historicamente segmentada do ponto de vista socioétnico –, seus fundadores não enfrentavam a questão das relações raciais e acabavam por adotar

uma postura integracionista frente à cultura e aos valores da sociedade branca. Tal enfrentamento é o que vamos ver claramente expresso pelo blocos afro que emergirão na cena carnavalesca um quarto de século depois, em momento, contudo, claramente diverso no que diz respeito à presença da questão das relações raciais na agenda brasileira.

O segundo vem à luz no carnaval de 1950. É a criação/invenção do trio elétrico por Dodô e Osmar, uma verdadeira revolução que vai alterar radicalmente o tecido da festa. A mais importante das mudanças trazidas pelo trio elétrico, sem dúvidas, diz respeito à configuração socioespacial dos festejos. Com o trio elétrico, uma espécie de palco móvel que se desloca pelas ruas da cidade, o carnaval conquista definitivamente a rua redefinindo-a e tornando-a comum a todos, sem distinções de qualquer natureza. Com ele, o carnaval popular, majoritariamente formado pela população negromestiça, invade as zonas centrais da cidade promovendo a desierarquização do espaço social da festa e inaugurando um outro espaço absolutamente igualitário onde passa a reinar, alegremente, o que pode ser chamado de “democracia do lúdico”. Conquistando as ruas e arrastando atrás de si, com sua música, uma multidões de foliões, o trio elétrico vai romper com a dualidade palco-platéia, até então hegemônica na festa, fazendo com que o carnaval baiano passe a ostentar, desde então, como seu traço distintivo maior, um caráter essencialmente participativo.

Mas não se resumem apenas a esta importante mudança as transformações operadas pela chegada do trio elétrico. No

plano estético-musical, a trieletrização do frevo pernambucano levada a cabo por Dodô e Osmar² pela sua originalidade, acabou criando um novo gênero musical, abrindo uma linha evolutiva que levaria a um hibridismo musical sem precedentes na música popular brasileira, com a incorporação de estilos variados como rock'n'roll, acid rock, reggae, ijexá³ etc., e que resultaria, nos anos 1980, na chamada “axé music”.

De um outro ponto de vista, o trio elétrico, que na sua condição de palco móvel de grande visibilidade se revela um privilegiado veículo de propaganda, vai dar lugar aos primeiros contornos empresariais do Carnaval. Inauguram-se com ele, portanto, as possibilidades para a difusão de uma lógica mercantil que marca, daí por diante, a organização e

a realização da festa que progressivamente vai deixar de ser suportada pelo esquema de contribuições espontâneas ou patrocínios eventuais que garantiam a sua realização. Assim é que se nos momentos iniciais os movimentos de mercado que alcançam a festa carnavalesca, propiciados por este atributo do trio elétrico, não ultrapassam o patamar da exposição de marcas, ao final dos anos 1980, o trio elétrico, já então articulado com blocos e artistas, vai capitanear a configuração do carnaval-negócio, traço característico dos festejos carnavalescos da Salvador contemporânea.

Um outro aspecto transformador aportado pelo trio elétrico localiza-se no plano tecnológico. Aliás, a contribuição tecnológica dos inventores do trio elétrico antecede em alguns anos a criação do trio elétrico propriamente dito. É que ao longo dos anos 1940, Dodô e Osmar, o primeiro eletrotécnico, o segundo, especialista em mecânica, os dois, músicos de grande gabarito, ao conseguirem, com o espírito insistente típico dos inventores, superar o problema da microfonia construindo o “pau elétrico” para utilizarem nas suas apresentações em shows e bailes da cidade, podem ser considerados como precursores da guitarra elétrica que, inventada nos Estados Unidos por Les Paul, era ainda desconhecida no Brasil. De resto, o trio elétrico estimulou, na sua configuração mesma, um processo permanente de transformação tecnológica que alcançou variadas áreas como a engenharia de som e de iluminação, a cenotécnica e, particularmente, a arquitetura e o design, uma área que respondeu aos desafios de fazer com que o palco móvel evoluísse de uma simples fóbica, primeiro, para simples caminhões e, contemporaneamente, para as carretas de mais de trinta toneladas que abrigam, além

2 O frevo - palavra que vem de *ferver*, por corruptela de *frever*, para designar a efervescência, a agitação e o rebuliço típicos dos festejos carnavalescos - é um ritmo musical carnavalesco surgido em Pernambuco, entre o fim do século XIX e o início do século XX, como resultado da fusão de outros gêneros musicais como a marcha, o maxixe, o dobrado e a polca. Originalmente executado por bandas de música marciais e sem letra, o frevo é também uma dança de passos complicados e que exigem muita técnica. Os dançarinos, chamados de passistas do frevo, utilizam, durante a performance, uma sombrinha colorida e executam seus passos misturando rodopios, gingados e malabarismos improvisados. Em 1950, Dodô e Osmar assistiram a apresentação do famoso grupo de frevo de Recife, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, de passagem por Salvador a caminho do Rio de Janeiro, e tiveram a ideia de sair às ruas, em cima da carroceria de um velho Ford Bigode, executando frevos com suas guitarras elétricas, inaugurando, assim, a tradição do trio elétrico e do frevo trieletrizado. O frevo esta registrado como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro desde 2007 e, em 2012, foi reconhecido pela Unesco como Patrimônio Imaterial da Humanidade.

3 Ritmo de origem africana tocado nos terreiros de candomblé da Bahia. Durante o carnaval, o ijexá é executado pelos afoxés com suas orquestras de atabaques, agogôs, xequerês etc.

de imenso palco, confortáveis camarins e sofisticados estúdios de gravação ao vivo.

As escolas de samba são mais um dos atores que irromperam na cena afrocarnavalesca de Salvador na metade dos noventa. Surgem na folia baiana já quase ao final da década de 1950, mais precisamente em 1957, ano de fundação da primeira escola de samba, a Ritmistas do Samba. Seu aparecimento na folia baiana é claramente inspirado nas escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro que, a esta altura, eram conhecidas e admiradas país afora graças aos jornais e revistas, que davam imenso destaque aos seus exuberantes desfiles, e ao rádio, que divulgava seus contagiantes sambas-enredo⁴.

Tanto quanto suas homólogas cariocas, as escolas de samba do Carnaval de Salvador eram, regra geral, ancoradas em forte identidade territorial, surgindo sempre vinculadas aos diferentes bairros populares da cidade em que residiam seus participantes, majoritariamente afrodescendentes. No Rio de Janeiro, têm a sua origem nos ranchos carnavalescos, uma forma organizada de participação da população afrodescendente nos primeiros carnavais cariocas. Em Salvador, surgem das batucadas e cordões que animavam o Carnaval popular da cidade⁵. Chegam

a ser mais de cinquenta e marcam presença no carnaval de Salvador até meados dos anos 1970⁶ quando entram em decadência e desaparecem, seja pelo fim dos subsídios públicos indispensáveis à sua organização que implicava em custos elevados, seja pelas transformações experimentadas pela festa, particularmente devido ao surgimento de um novo tipo de agremiação que vai mobilizar largamente a comunidade afrocarnavalesca, os blocos afro.

O quarto e último dos atores afrocarnavalescos que entre as décadas de 1950-60 impactaram com sua chegada o Carnaval de Salvador foram os blocos de índio. Sua inspiração foi o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, agremiação carnavalesca carioca fundada em 1961 inteiramente dedicada ao samba e que veio a tornar-se uma referência de peso no carnaval do Rio de Janeiro⁷. Em Salvador, surgem nos últimos carnavais dos anos 1960 e são organizados por jovens da

⁴ O sucesso nacional alcançado pelas escolas de samba do carnaval carioca nos anos 1950 acabou influenciando os festejos carnavalescos Brasil afora. Assim, muitas cidades brasileiras têm, até hoje, os desfiles das escolas de samba locais como o ponto alto dos festejos – em alguns casos, a exemplo de São Paulo, as escolas de samba desfilam com o luxo e a sofisticação das escolas de samba cariocas.

⁵ A pioneira Ritmistas do Samba, por exemplo, foi criada a partir da batucada Nega Maluca, na Ladeira da Preguiça. Muitas estampavam no próprio nome sua

identidade territorial, como as famosas Diplomatas de Amaralina, Filhos da Liberdade, Juventude do Garcia e Filhos do Tororó – as duas últimas fundadas em bairros com forte tradição carnavalesca, a Juventude do Garcia a partir do antigo cordão Filhos do Garcia, em 1959, e a Filhos do Tororó, do não menos famoso Cordão Carnavalesco Filhos do Tororó, em 1963.

⁶ Um panorama das escolas de samba, cordões e batucadas presentes no carnaval de Salvador entre os anos 1950 e 1975 está disponível no site do projeto “Memórias do Reinado de Momo: cordões, batucadas e escolas de samba no carnaval de Salvador – 1950-1975”: <http://memoriasdemomo.com.br/>

⁷ Não é incomum a relação entre afrodescendentes e índios na cena carnavalesca. É o caso, por exemplo, dos “black indians” do carnaval de New Orleans. No carnaval baiano, ainda que os blocos de índio tenham tido como inspiração formal o bloco Cacique de Ramos do carnaval do Rio de Janeiro, não resta dúvida que sua aparição reverencia, de alguma forma, as divindades do que é chamado de candomblé de caboclo, uma variação da religião africana de grande presença na vida baiana.

comunidade negromestiça que participavam dos festejos desfilando nas escolas de samba. O primeiro, por exemplo, o Bloco Carnavalesco Caciques do Garcia, fundado em 1966, é formado por participantes da Escola de Samba Juventude do Garcia que decidem aproveitar o dia em que a escola não desfilava para saírem às ruas com o bloco. O Apaxes do Tororó, famoso pelas grande número de participantes, por suas músicas e pela numerosa e exuberante bateria, por sua vez, foi fundado em 1968 por integrantes da Escola de Samba Filhos do Tororó.

Do seu surgimento na cena carnavalesca baiana até o início dos anos 1980, a festa chegou a ter mais de vinte blocos de índio que, em alguns casos, desfilavam com milhares de participantes. Desde então, contudo, perderam espaço, particularmente para as novas organizações carnavalescas da comunidade negromestiça que começaram a surgir, os blocos afro, e hoje têm sua presença no Carnaval restrita praticamente a apenas duas agremiações, o Apaxes do Tororó e o Comanches do Pelô.

Uma revolução cultural ou a emergência dos blocos afro

Na metade dos anos 1970 o Carnaval de Salvador vai experimentar uma inflexão de grande importância e cujos efeitos, ultrapassando o território específico da festa, se fazem presentes com grande força ainda hoje. Trata-se da emergência dos blocos afro com seu repertório estético-político de matriz afrobaiana. O primeiro, o Ilê Aiyê, nascido no Curuzu, área do bairro popular

chamado de Liberdade, sai às ruas em 1975⁸. No seu rastro, dezenas de blocos afro são criados cidade a fora e a eles vão somar-se os muitos afoxés que ressurgem com grande força no período.

Estas novas organizações afrocarnavalescas, surgem, regra geral, obedecendo a uma clara intenção de afirmação do seu caráter étnico. Assim, a juventude negromestiça de Salvador assenhora-se da festa e, através dos seus blocos afro e afoxés, suas danças, canções e vestimentas, vai ocupar o espaço do carnaval ancorada nas tradições culturais afro-baianas mas com o claro objetivo de enfrentar politicamente a questão das relações raciais, enfrentamento este até então ausente do cenário em que se moviam as anteriores agremiações afrocarnavalescas baianas⁹.

8 No sábado de carnaval, a saída do Ilê Aiyê da sua sede, a Senzala do Barro Preto, no Curuzu, é marcada por uma belíssima cerimônia acompanhada por milhares de pessoas. Após a apresentação e amarração do torso na Deusa do Ébano, título dado à rainha do bloco escolhida anualmente em grande e festivo concurso, tem lugar uma cerimônia de caráter religioso - o Ilê Aiyê tem fortes vínculos com um terreiro de candomblé, o *Terreiro Ilê Axé Jitolu*, cuja yalorixá, Mãe Hilda, recentemente falecida, é mãe de Vovô, um dos fundadores do bloco - com os pedidos de benção aos Orixás, banho de pipoca e a soltura das Pombas Brancas.

9 Interessante observar que muitos dos blocos de índio, como Apaxes, Comanches e Sioux, dentre outros, recorrem aos "índios" dos filmes de *farwest*, gênero bastante presente, na altura, nas salas de cinema da cidade e de grande sucesso nas camadas populares, como fonte de inspiração para a escolha do nome do bloco. Certamente que tal inspiração, que decorria da sua identificação com os índios dos *westerns*, quase sempre derrotados ao final do filme, era uma forma de dramatizar a posição dos negros do ponto de vista socioracial na cidade de Salvador. Todavia, diferentemente do que vai acontecer com os blocos afro, os blocos de índio não chegavam a recorrer a expressões culturais de origens africanas, exceção feita ao repertório musical de blocos como o Apaxes do Tororó.

Experimentando os efeitos do processo de redefinição da cena econômica baiana iniciada a partir da década de 1970, os jovens negromestiços dos bairros populares de Salvador vão também ser forte e duplamente impactados pelo que acontece mundo afora: de um lado, pelo cenário estético-político criado pelos negros norte-americanos nos anos 1960, com especial destaque para a luta pelos direitos civis e a emergência da “soul music”; de outro, pelo processo de libertação nacional vitorioso em África na luta contra o colonialismo português.

Os blocos afro não apenas desencadeiam um processo de renovação / inovação do carnaval baiano, passando a hegemonizar os festejos do ponto de vista estético-musical-gestual, como chegam a estender a sua ação transformadora para espaços antes reservados apenas às elites brancas, o que vai lhe permitir explicitar a matriz negra da cultura baiana numa dimensão até então inédita. As novas organizações da comunidade negromestiça, atuando para além do carnaval propriamente dito, vão, assim, produzir níveis de inserção na sociedade englobando cultura, política e negócio, cujo exemplo mais conhecido, inclusive internacionalmente, é o Bloco Afro Olodum, criado em 1979. Hoje, o carnaval baiano conta com grande número de blocos afro com seus ritmos percussivos de grande beleza e com milhares de foliões participantes dos desfiles. Além do pioneiro Ilê Aiyê, com seu discurso e performance ancorados numa perspectiva mais tradicional, e o Olodum, de características marcadamente pop, merecem grande destaque nas ruas o Muzenza, inspirado no universo afrojamaicano e fortemente vinculado à estética rastafari e ao reggae, o Malê de Balê, originário do famoso bairro de Itapoã e inspirado nos

negros malês que comandaram uma importante revolta escrava na Bahia em 1835, e o Cortejo Afro, o mais novo dos blocos afro, fundado em 1998, e que desfila, com grande apuro estético nas suas fantasias, alegorias e canções, em tudo justificando o mote que adotou, o bloco “elegantemente sofisticado”.

O carnaval baiano contemporâneo: mercado & exclusão

As modificações experimentadas pelos festejos carnavalescos em Salvador a partir da metade dos anos 1980 vão delimitar os traços da configuração atual da festa que tem na dimensão de mercado sua característica dominante. Reconfigurada, a festa exhibe uma diversificada ecologia organizacional, constituída por mais de duas centenas de entidades como blocos de variados tipos e tamanhos e trios elétricos, com destaque para a presença afro-carnavalesca representada neste universo especialmente pelos muitos afoxés, blocos afro, blocos de samba – estes, um tipo de agremiação que sempre esteve presente nos festejos mas que ganhou muita força nos últimos quinze anos, mobilizando largos setores da comunidade negromestiça da cidade e que dominam os festejos na sexta-feira e no sábado da semana do Carnaval. De outro ponto de vista, o novo desenho dos festejos apresenta como elemento central de sua organização uma lógica e uma dinâmica de caráter mercantil sob o domínio dos grandes blocos de trio, o que justifica plenamente sua caracterização como carnaval-negócio.

Surgidos na metade dos anos 1970, na década seguinte os blocos de trio vão experimentar um processo acelerado de crescimento e adquirem grande importância quando, especialmente aqueles formados por jovens das classes médias e altas da cidade, passam a organizar-se em bases empresariais. Sua denominação decorre do fato de utilizarem dentro das cordas que delimitam sua presença nos desfiles um trio elétrico como substituto das charangas, nome dado às orquestras com instrumentos de percussão e sopro que caracterizavam muitos dos blocos tradicionais. Dessa forma, ao privatizarem o trio elétrico aprisionando-o dentro de suas cordas, os blocos de trio reintroduzem uma hierarquia socioespacial da festa – separando os foliões que pagam para brincar dentro das cordas daqueles que brincam fora das cordas – reestabelecendo um modelo de festa que havia sido desconstruído com o surgimento do trio elétrico nos anos 1950¹⁰.

No topo do negócio carnavalesco, estes blocos articulam-se com os interesses da economia do turismo e, mais importante ainda, estabelecem relações privilegiadas com a mídia televisiva, assim criando as condições para a emergência do *star system* da música carnavalesca conhecida como axé music que funcionará como o grande ativo do mercado da festa, base essencial

¹⁰ Até a virada para o ano 2000, quando a Câmara Municipal de Vereadores de Salvador instalou uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar as denúncias de racismo no carnaval, os blocos de trio recorriam a práticas discriminatórias na seleção dos seus foliões obrigando-os a apresentarem, no ato de aquisição das fantasias para o desfile, fotografia e comprovante de residência, mecanismo que garantia a exclusão de negros e moradores de bairros populares dos seus desfiles.

para a amplificação das suas possibilidades do negócio como, por exemplo, a presença expressiva nos mercados discográfico e do show business e a exportação para outras cidades do Brasil, e mesmo para outros países, do seu modelo de carnaval.

Resultou daí, um mercado de proporções gigantescas mas que é altamente concentrado na mão de alguns grandes blocos de trio que possuem estruturas profissionalizadas de gestão e detêm capital econômico-financeiro e político-relacional para operar os muitos negócios do Carnaval¹¹.

No andar de baixo deste concentrado mercado carnavalesco debatem-se as demais entidades carnavalescas, disputando com dificuldades os patrocínios comerciais indispensáveis para sair às ruas durante os festejos. Situação ainda mais difícil no enfrentamento desta disputa estão as agremiações afrocarnavalescas como os afoxés e os blocos afro. São, regra geral, entidades que mantêm vínculos socioculturais com suas comunidades de origem, onde desenvolvem intenso trabalho associativo nas áreas educacional, cultural e assistencial de forma permanente – os afoxés, em particular, são entidades sem fins lucrativos, geridas com base nos sistemas tradicionais dos terreiros de Candomblé. Não se organizando como empresas, nem mesmo os os grandes e tradicionais blocos afro como Ilê Ayiê, Olodum, Malê Debalê,

¹¹ A economia do Carnaval de Salvador movimentada, hoje, recursos que ultrapassam 1 bilhão de Reais. Estudos e pesquisas com estatísticas e indicadores sobre a festa e sua economia podem ser encontrados nos números 1, 3, 4 e 6 do *Infocultura*, publicação da Secretaria Estadual de Cultura (Secult-Ba) e disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=89>.

Muzenza e Os Negões dispõem de estruturas organizativas e gerenciais com maturidade suficiente que lhes permita disputar recursos no mercado carnavalesco, além do que enfrentam preconceitos racistas por parte de muitos patrocinadores e acabam dependendo de subsídios públicos¹², regra geral insuficientes, para financiar sua presença na festa¹³.

Desafios no reinado de Momo

O Carnaval de Salvador é hoje impen-sável fora dos vistosos marcos negros que ao longo do tempo foram agregando, em meio a muitas disputas, enfrentamentos e preconceitos, vida, cor e ritmo aos festejos – inclusive do ponto de vista do mercado da festa que tem na exploração destes marcos um capital simbólico-cultural de grande valor.

¹² As organizações afrocarnavalescas (blocos afro, blocos de samba, afoxés, blocos de reggae etc.) contam, hoje, com recursos públicos, ainda que em volume muito aquém das suas necessidades, para financiar sua presença na festa. Aqui, merece destaque o Programa Ouro Negro, executado pelo Governo Estadual.

¹³ O alto grau de concentração do mercado carnavalesco impõe dificuldades semelhantes aos trios elétricos independentes na captação dos recursos patrocinados necessários para fazer face aos elevados custos que sua presença na festa demanda bem como ao numeroso exército de dezenas de milhares de trabalhadores informais, em sua larga medida formado pela população negromestiça da cidade, que em condições de grande precariedade procuram garantir alguma renda como vendedores ambulantes, catadores de lata ou cordeiros – nome dado aos que se ocupam segurar as cordas dos blocos durante os desfiles.

Todavia, o Carnaval soteropolitano contemporâneo, caracterizado especialmente a partir de uma lógica de indústria cultural, a que corresponde um mercado de proporções significativas e elevado grau de concentração, e realizado numa escala que, seguramente, lhe garante o título de maior evento de rua do mundo¹⁴, impõe a necessidade de uma compreensão das suas implicações no que diz respeito à trama afrocarnavalesca e, em plano ainda mais largo, ao próprio caráter de participação popular que sempre distinguiu a festa.

Aqui, o desafio é duplo e impõe responsabilidades a que não pode fugir o Poder Público sob pena de fragilizar a dimensão cultural do carnaval, comprometendo seu sentido e significado e, no limite, inviabilizando as possibilidades de um desenvolvimento socioeconômico mais inclusivo que esta grande celebração encerra.

Assim, no que diz respeito especificamente à economia da festa, é imperativa a renovação radical dos marcos que regulam os negócios carnavalescos e que hoje sustentam um mercado caracterizado por práticas concentradoras e oligopolistas, cuja tendência é ampliar e aprofundar o quadro de desigualdade e precariedade em que atuam os atores mais fragilizados da festa, a exemplo das muitas dezenas de entidades afrocarnavalescas, mantendo-os à margem de uma melhor repartição

¹⁴ Os festejos duram mais de sete dias, ocupam grande parte da malha urbana da cidade, mobilizam um gigantesco esforço dos órgãos públicos municipais e estaduais no provimento de infraestrutura e logística (segurança, saúde, limpeza pública, transporte etc.) e reúnem perto de um milhão de pessoas nas ruas a cada dia da festa.

dos benefícios econômicos gerados pelo negócio. Já em horizonte mais amplo, o desafio mais urgente e fundamental é o reconhecimento efetivo do carnaval como patrimônio imaterial da cultura baiana e do seu significado para a alma da cidade e de suas gentes, questão que exige a formulação e implementação de políticas culturais que identifiquem, reconheçam e garantam a visibilidade e convivência da diversidade de manifestações carnavalescas que têm sua origem ancorada tanto em antigas tradições quanto nos repertórios mais contemporâneos da festa, elemento indispensável à continuidade do caráter participativo que fez do carnaval baiano uma grande festa. ■

[PAULO MIGUEZ]

Vice-Reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Ciências Econômicas pela UFBA; mestre em Administração e doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA; professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA. Áreas de interesse: estudos socioeconômicos da cultura; políticas culturais; estudos da festa com ênfase no carnaval. E-mail: paulomiguez@uol.com.br

Sugestões de leitura

CADENA, Nelson Varón. **História do carnaval da Bahia**: 130 anos do carnaval de Salvador, 1884-2014. Salvador: [s. n.], 2014.

DANTAS, Marcelo. **Olodum**: de bloco afro a holding cultural. Salvador: Olodum, 1994.

FRY, Peter *et al.* Negros e brancos no carnaval da Velha República. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense: CNPq, 1988. p. 232-263.

GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. A presença afro-carnavalesca soteropolitana. In: CERQUEIRA, Nelson *et al.* **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 94-111.

GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH**, Salvador, v. 4, p. 51-70, 1991.

GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982.

ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 47, p. 199-238, 2013.

MIGUEZ, Paulo. A cor da festa – cooptação & resistência: espaços de construção da cidadania negra no carnaval baiano. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 161-170, 1999.

MIGUEZ, Paulo (org.). **Casa do carnaval – primeiros textos**. Salvador: FGM, 2018.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, Salvador, n. 4, p. 72-93, 1991.

MORALES, Anamaria. O afoxé Filhos de Gandhi pede paz. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense: CNPq, 1988. p. 264-274.

MOURA, Milton. O carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. **Caderno CRH**, Salvador, v. 9, n. 24-25, p. 171-192, 1996.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (org.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a Cor da Bahia/Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 15-38.

VEIGA, Ericivaldo. O errante e apocalíptico Muzenza. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (org.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a Cor da Bahia/Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 123-143.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930). In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (org.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a Cor da Bahia/Projeto S.A.M.B.A., 1997. p. 39-57.

DO CARNAVAL EM
PORTUGAL: PARA
A COMPREENSÃO
DE ALGUMAS
PERMEABILIDADES
CULTURAIS E SOCIAIS
ENTRE O BRASIL E
PORTUGAL: DA MÚSICA
À RESSEMANTIZAÇÃO
SOCIAL ATRAVÉS
DA CONSTRUÇÃO
DE UM FIGURINO

[ARTIGO]

Paulo Morais-Alexandre
Escola Superior de Teatro e Cinema

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Visa-se com o presente trabalho acrescentar alguns subsídios ao estudo das relações entre os Carnavais do Brasil e de Portugal, nomeadamente tendo em conta as vertentes culturais e sociais, verificando-se um movimento vai-e-vem e uma permeabilidade cultural e influências mútuas.

Palavras-chave: Carnaval. Figurino. Marchas. Culturas. Tradições Culturais.

The aim of the present work is to add some subsidies to the study of the relations between the Carnivals of Brazil and Portugal, namely taking into account cultural and social aspects, verifying a back-and-forth movement and cultural permeability and mutual influences.

Keywords: Carnival. Stage Costume. Marches. Culture. Cultural Traditions.

El objetivo del presente trabajo es agregar algunos subsidios al estudio de las relaciones entre los Carnavales de Brasil y Portugal, es decir, teniendo en cuenta los aspectos culturales y sociales, verificando un movimiento de ida y vuelta y permeabilidad cultural e influencias mutuas.

Palabras-clave: Carnaval. Disfraz. Engranajes. Culturas. Tradiciones Culturales.

A festa é a exteriorização de todo o potencial cinético do homem, uma vivência de situações-limite que necessitam de explosões temporárias como se verifica no Carnaval com a sua existência críptica, tolerada episodicamente. Este põe em causa os valores sociais estabelecidos e marca, sobretudo pelo seu carácter popular e fantasioso, no campo da mentalidade colectiva, uma intenção deliberada de contestação expressa das mais variadas maneiras. Um mesmo aspecto cómico do mundo reflecte-se em várias manifestações interdependentes, mas colocando-se de diferentes formas. Está presente na festa dos tolos, do asno, no riso pascal, em festejos que ocupavam um importante lugar na vida do homem medieval, mas também nas festas religiosas e nas cerimónias e ritos civis se encontra esse mesmo tom cómico e público.
(Maria Teles, Leonor Cruz e Marta Pinheiro)

Introdução

O presente artigo é motivado pelo desafio do professor doutor Celso Prudente no sentido de ser produzido um novo olhar sobre o Carnaval, embora depois não se avance para a pesquisa na esfera que este investigador tem trabalhado e produzido, mais vocacionada para a análise da “[...] construção de uma alegoria carnavalesca com dimensão pedagógica, faz-se necessário observar em que medida este discernimento aponta em favor da imagem de

afirmação positiva das relações socioculturais da africanidade, e os desdobramentos étnicos” (PRUDENTE, 2014, p. 404), não obstante e ainda referente à pesquisa deste investigador tenta-se desenvolver a via que abre quando afirma que “ A africanidade, possivelmente, tem sua maior visibilidade no período carnavalesco, em que a estética da escola de samba tornar-se-á referência para o carnaval do mundo [...]” (PRUDENTE, 2014, p. 407), verificando esse desenvolvimento em Portugal.

Efetivamente, a pesquisa que norteia o presente texto é espoletada por uma afirmação encontrada num artigo de investigação de Marcos Luiz Filippim e Miguel Bahl – “Experiências de ressignificação de tradições carnavalescas em Podence e Ovar, Portugal”, que verbalizava algo sobre o qual se considera que merece ser alvo de investigação ou investigações, ao aludir a algumas comemorações portuguesas do Carnaval como: “[...] um fenómeno em que a criatura influencia o criador, por assim dizer, já que o Carnaval foi introduzido no Brasil por meio dos portugueses, mas retorna às terras lusitanas, pelo menos no caso de Ovar, com a formatação que lhe foi dada na ex-colônia” (FILIPPIM, BAHL, 2017, p. 164).

O desafio é grande. Tentar analisar, ainda que parcialmente, as comemorações do Carnaval em Portugal e perceber como funcionam estas dinâmicas, primeiro no estabelecimento dos cortejos, depois na sua construção cenográfica, nos figurinos, na música, nas diferentes opções e perceber que relação há entre os vários tipos de Carnaval que se fazem em Portugal. Não podem ser abordadas, obviamente, todas as diferentes formas de comemoração do

Carnaval em Portugal, mas apenas as mais significativas e, sobretudo, as que de alguma forma se consideram exemplares.

O aparecimento do Carnaval está bem sintetizado no estudo de Lynne Guitar – *The origins of carnival: and the special traditions of Dominican carnival*¹ – e permite, desde logo, perceber a permeabilidade entre diversas festas, mas sobretudo a grande riqueza. Talvez, de tudo, o mais notável seja realmente a permeabilidade em termos de diversas tradições, a começar pela apropriação cristã das diversas festividades pagãs, neste caso a começar pelas celebrações do equinócio da primavera, mas também com todas as outras festividades do equinócio de outono e sobretudo

1 “Na antiga Grécia e em Itália, muito antes do surgimento do Cristianismo, as pessoas a quem hoje chamamos de pagãos tinham celebrações selvagens centradas nos solstícios de inverno e verão e equinócios de primavera e outono, celebrações das quais as pessoas não queriam desistir, mesmo depois de se tornar cristãs. Assim, a Igreja Católica, adotou muitas destas celebrações, carregando-as com significados cristãos. Por exemplo, o banquete licencioso chamado *Saturnalia*, dedicado a Saturno, o deus da agricultura, e ao deus do vinho, Baco, um festival que costumava ser celebrado por altura da noite mais longa do ano (17 de dezembro no antigo calendário), tornou-se a celebração do Natal do Império Romano em 25 de dezembro. A licenciosidade da celebração pagã foi adiada para a semana anterior ao início da Quaresma, por ocasião do equinócio da primavera. A nova celebração da primavera passou a ser chamada de carnaval, com origem nas palavras latinas *carnis* (“carne”) e *levare* (“para deixar”), porque logo após a festa de carnaval chegava a hora da Quaresma, 40 dias solenes de penitência e sacrifício, que incluíam não comer carne, bem como a renúncia de outros prazeres da carne. A maioria dos festivais de carnaval medievais culminava na terça-feira gorda, um dia antes do início oficial da Quaresma, na quarta-feira de cinzas. (Em latim, terça-feira gorda é *mardis gras*.) A Quaresma termina no domingo de Páscoa [...]” (GUITAR, 2007, p. 1, tradução nossa).

com os solstícios, nomeadamente o do verão. Depois o seu estabelecimento como festa “cristã” antecedente do período da Quaresma, com a criação de um número significativo de especificidades locais, das mais eruditas, às mais populares, com a instituição de profundas diferenças entre países, mas havendo também a criação de características muito próprias dentro destes e depois, a partir de Portugal e de Espanha também o transporte desta tradição para a América Latina, com o enorme desenvolvimento que aí se deu, sobretudo através do cruzamento com novas culturas, levadas de África.

É óbvio que o Carnaval propriamente dito tem efetivamente um tempo próprio, o já anteriormente dito, imediatamente antes da Quaresma, mas que curiosamente em algumas culturas há outras festividades com claras afinidades que se passam em outros períodos do ano, colando-se por exemplo às festas solsticiais, quer de inverno, quer de verão, ou por vezes em datas que surgem sem qualquer associação, sendo destes o mais conhecido o londrino carnaval de *Nothing Hill*. Comparando algumas destas festividades, com o Carnaval do Brasil, é também iniludível a semelhança de procedimentos e organização, nomeadamente no caso das Marchas Populares que se organizam em Portugal, por ocasião dos “Santos Populares”, sobretudo na cidade de Lisboa.

Importa assim tentar perceber algumas dinâmicas, sobretudo na segunda metade do século XX e início do século XXI em Portugal, embora excepcionalmente se refiram tradições anteriores muito relevantes até para ser possível um enquadramento histórico.

Carnaval ou “carnavais” em Portugal

Não obstante a afirmação da tradição do Carnaval em Portugal, importa asseverar que este, tal como é entendido na contemporaneidade, este tem formas francamente recentes, nomeadamente as que mais perto seguem o modelo brasileiro.

Verifica-se que em meados do século XIX era comemorado de forma completamente diversa, sendo bem descrito por Pinto de Carvalho (Tinop) em *Lisboa d'outros tempos*, considerando este investigador o período como um tempo de partidas, que muitas vezes raiavam o mau gosto e até o escatológico². Eram preparados vários bailes, por clubes mais ou menos populares, mas também em espaços de elite, públicos e privados que podiam chegar ao próprio paço real, sendo de entre todos o mais prestigiado o organizado no Teatro São Carlos (CARVALHO, 1898).

Moralista, o mesmo autor dá-nos conta de que algumas mudanças estavam para acontecer:

Os nossos bailes públicos ainda não se haviam substituído às desarticulações obscenas do *can-can*, ao *chahut* das *Rigolboches cantharidae*, que, com a sua desenvoltura exótica do *Mabille*, agitam

² “Nos escusos das escadas exerciam-se sevícias graves, garotices inéditas, ataques *á mão armada*; applicava-se a velha gebada portugueza puxada com força gallaica, supprimiam-se cordões de campainhas, os degraus eram bezuntados com cebo, os fechos das portas untados com substancias tresandando a fetida perfumaria latrinaria” (CARVALHO, 1898, p. 162).

as saias palpitantes como um bando de pombas brancas, borboleteantes como uma neve de rosas pallidas, e, sob as chicotadas dos cobs da orchestra, tomam attitudes archi-reveladoras, descobrem, impudicamente, as pernas até aos rins, teem meneios d’ancas que são verdadeiras *trouvailles* do vicio, imprimem-se movimentos d’uma eloquência muda, mas que se faz perceber melhor que os mais brilhantes oradores (CARVALHO, 1898, p. 163).

O carnaval das tradições populares

Há, antes de mais, que referir a existência de tradições de comemoração do Carnaval em Trás-os-Montes, mas que em vários casos são até transfronteiriças, já que ultrapassam a fronteira do país e evidenciam denominadores comuns com comemorações realizadas a norte de Trás-os-Montes³, que se revestem de características muito próprias, nomeadamente através da criação de máscaras. Destes haverá que citar o carnaval de Podence, de Vila Boa de Ousilhão, de Lazarim. Estas formas de comemorar o Entrudo são as mais antigas, havendo investigadores que as fazem remontar mesmo a tradições pagãs.

Luís Filipe Rodrigues da Costa que estudou este fenómeno chama a atenção para um ponto particularmente importante que é o fato de nessa região, mas obviamente que tal é verdade para todo Portugal continental, que estas festas se desenrolam

³ O Museu Ibérico da Máscara e do Traje, sediado em Bragança, como o nome indica abrange também as máscaras e trajes usados na província de Zamora.

“[...] durante o período mais frio e escuro do ano” (COSTA, 2015, p. 9). Paralelamente importa afirmar que há grandes afinidades entre as festas que se desenrolam por altura do Carnaval, com as que se dão por altura do solstício de inverno, nomeadamente a Festa dos Rapazes da Aveleda, Festa dos Rapazes de Varge, Festas do Rei de Baçal, a Festa de Santo Estevão em Grijó de Parada, Festa de Santo Estevão de Ousilhão e várias outras, embora, obviamente que o momento alto dos festejos transmontanos seja mesmo no Entrudo, altura em que estes atingem o zénite, numa sucessão de festas das mais variadas características. O notabilíssimo investigador Francisco Manuel Alves, mais conhecido como Abade de Baçal, filia estas tradições nas bacanais de março, registrando ainda as características particularmente gastronómicas das comemorações carnavalescas:

Celebrizam-se por grandes comezainas, mascaradas e bailes. No Entrudo, come-se tudo, diz o rifão popular. A galhofa começa quinze dias antes, na Quinta-feira das comadres, oito dias depois é a Quinta-feira dos compadres, seguem-se o Domingo gordo, Segunda-feira gorda e Terça-feira de Entrudo, tudo dias perfeitamente pantagruélicos (BAÇAL, 2000, p. 300).

O carnaval da elite

Ao nível do carnaval de elite, e é de alguma forma lamentável que o mais interessante destes carnavais tenha acabado, o carnaval do Estoril, de tal forma luxuoso que chegou a ter um carro desenhado por Salvador Dalí, uma girafa surrealista. Seria certamente muito valiosa a existir hoje, infelizmente perdeu-se, não se conhecendo o paradeiro do desenho e muito menos da

própria girafa, perdida algures nos armazéns da empresa Estoril-Sol. O curso do Estoril ainda chegou a ser retomado, já no pós-revolução do 25 de Abril de 1974, mas perdeu sentido, sobretudo para uma região turística que já estava a entrar em decadência.

Hoje esse cortejo de elite e onde as elites participavam já não se faz, sendo substituído por festejos mais comedidos, por vezes em residências ou clubes privados, como sucedeu no ano de 2020, com o tradicional baile de carnaval promovido pelo vetusto Grémio Literário, o baile do Palácio Fronteira, de menor tradição, mas também claramente vocacionado para uma elite, tendo também o Teatro Nacional de São Carlos recuperado neste ano a tradição de organizar um baile de carnaval, com a curiosidade da polca integrar o programa musical.

O cortejo “Revista do ano”

Uma tipologia de curso carnavalesco interessante, remete para os eventos mais recentes, quase que estabelecendo uma revista do ano que passou. Desses, sem dúvida o mais relevante será o Corso de Torres Vedras onde, sobretudo, uma análise política do ano transato é feita

O curso político de Torres Vedras que muitas vezes se autodefine e se publicita como o carnaval mais português de Portugal e que recentemente até visa obter o estatuto de Património Imaterial da Humanidade da Unesco⁴, tendo já obtido o reconhecimento do governo português ao receber a classificação como

4 Cf. Portugal (2019).

“Património Imaterial Português, reconhecendo o contributo desta tradição para a divulgação da cultura identitária portuguesa [...]”, tem realmente algumas tradições carnavalescas, nomeadamente o cortejo das “matrafonas”⁵, “cabeçudos”, “gigantones”⁶ e “Zés Pereiras”⁷, mas o que mais atrai os que acorrem a esta cidade é a sátira que é feita pelos muito elaborados carros alegóricos aos acontecimentos e decisores da política nacional e internacional no ano. Assim, neste carnaval é feita a revista do ano, através de viaturas e adereços que representam os políticos e outros eventos decorridos no ano imediatamente anterior, mas onde há muitas vezes uma marcada crítica social, replicando o espetáculo teatral da “Revista do Ano”, com enormes tradições em Portugal, datando de 1851 a primeira produção deste relevante género teatral, com a estreia do espetáculo *Revista 1850* no Theatro do Gymnasio.

Permeabilidades culturais

Um aspeto importante é a música que acompanhava estes festejos – a polca.

⁵ Homens que por ocasião do carnaval se vestem de mulheres, muito mal-arranjadas e trapalhonas.

⁶ Figurinos, normalmente de cortejo com características antropomórficas habitualmente construídos em *papier machê*, os cabeçudos são normalmente mais pequenos, enquanto os gigantones são muito mais altos, implicando a criação de uma estrutura de avultadas dimensões.

⁷ Ensemble de percussão que acompanha cortejos festivos, nomeadamente carnavalescos, mas também outros, normalmente com bombos e caixas, mas podendo ainda incluir gaitas-de-fole.

Efetivamente depois da sua introdução em Portugal, onde fez grande sucesso, nomeadamente nos bailes e carnaval, a polca seria exportada para o outro lado do Atlântico, onde se transformaria e muito:

[...] polca foi o mais eletrizante e revolucionário género surgido no século XIX. Originária de uma dança da Boémia, região dos Países Baixos, de compasso binário e melodia saltitante, caiu no gosto de todos os segmentos da sociedade brasileira, pois, além de comunicativa, punha os corpos dos dançarinos tão juntinhos que chegava a dar calafrios. Executada por toda a cidade, a polca acabou por fundir-se com o lundu, de origem africana, influenciando o surgimento de novas expressões musicais no Rio de Janeiro (DIIZ, 2010).

É exatamente a partir da polca, que chega ao Brasil a oriunda de Portugal, que se vai dar desde logo uma influência do Carnaval Brasileiro no português. Assim, estas chegam ao Brasil e vão influenciar a música que aí se faz. A polca vai contaminar a música de origem africana que aí se praticava. Desta nasceria o lundum, deste sairia o maxixe, de onde, por sua vez, derivaria o samba que mais tarde viria para Portugal para transformar totalmente a comemoração do Carnaval, mas tal seria feito por várias etapas e com várias experimentações em Portugal.

Efetivamente a partir da fusão entre a música africana e a polca que nasceria um novo género, o lundum, que logo de seguida haveria de ser importado para Portugal, onde viria a surpreender e a chocar até pelo seu cariz claramente sexual.

Regressando a Pinto de Carvalho, este autor, nos inícios do século XX, não sem uma redação e vocabulário racistas, descreve o lundum da seguinte forma:

O lundum ou lundú era uma dança obscena dos pretos congolezes, importada no Brasil e em Portugal, dança em que os dançarinos se boleavam n'um requebrar de quadris de uma nervosidade sensual, em movimentos cynicos de rins, em brejeiros arabescos corpóreos.

Ultimamente, o lundum reviveu na dança do ventre das cascadeuses parisienses, que – semelhantes a ídolos radiantes sob a chamma dos collares de strass e o oiro falso dos cabellos oxygenados – a executam n'um phrenesi de mimica, com contorsões abdominaes, com certa gymnastica lasciva.

O lundum rescendia um aroma de voluptuosidade mais vivaz que a nepèthes fabulosa. O lundum chorado attingia o cumulo da indecencia, o sublime do canalhismo, o que jamais impediu que o bailassem nas salas de primor. Tolentino, satirista impenitente, motejava assim uma bailante de lundum:

*Se Marsia se bamboleia,
N'este innocente exercício,
Se os quadris saracoteia.*

*Quem sabe se traz cilicio
E por virtude os meneia.*

Entre os lunduns citaremos os seguintes, que existem manuscriptos na Bibliotheca Nacional de Lisboa: o do dia de entrudo, o do Monroy e o lundun para piano (CARVALHO, 1910, p. 5-6).

Deste lundum, já a circular entre o Brasil e Portugal, onde chocava, como se viu, as consciências mais moralistas, derivaria o maxixe, de onde nasceria o

samba. Assim pode ser estabelecida uma clara genealogia entre a polca e o próprio samba, mas essa longa evolução traria características muito específicas e importa remeter para o texto de Judson Gonçalves de Lima – *Configurações e Reconfigurações da Canção Brasileira: do final do século XVIII à década de 1930* que ao traçar esta evolução afirma perentoriamente que foi “[...] foi na reorganização dos acentos musicais para atender às particularidades do lundu-dança que surgiu o maxixe.”, mas diz mais, informa que esse maxixe não derivou do lundu de salão, que já havia sido “amansado” por práticas aristocráticas, mas antes um lundum mais puro, o que era praticado pelos mais desfavorecidos, “[...] pela população mais pobre, composta em sua maioria de ex-escravos e negros nascidos livres, guardiã de práticas ainda próximas do batuque e portadora de coreografias mais antigas, como o gesto da umbigada” (LIMA, 2013, p. 42).

Para uma explicação do Carnaval “Brasileiro” em Portugal

A música brasileira tornou-se moda ainda antes da movimentação de uma elite que, na sequência da revolução de 1974, composta sobretudo de pessoas que haviam perdido cargos que ocupavam na hierarquia do Estado ou outros, que havia sido saneada por motivos ideológico dos postos dirigentes ou que, na sequência de diversas tentativas de golpe, seguidas de prisões ou da sua iminência, bem como das nacionalizações, não se sentia segura e motivou assim a sua instalação no Brasil.

Quase todos regressariam⁸, gratos à terra de acolhimento e trazendo consigo alguns usos e costumes do país que os havia acolhido.

Objetivamente, enquanto modelos tradicionais iam lentamente evoluindo em Portugal, com pequenas modificações e transformações, num momento em que as formas de comemoração do Entrudo eram profundamente díspares e onde existiam modelos regionais relativamente bem definidos⁹, modelos esses que em vários casos ainda subsistem, o carnaval brasileiro começou a influenciar as comemorações em Portugal, primeiro, sem dúvida, através da música importada.

A influência do Brasil e a profunda modificação da comemoração do Carnaval em Portugal na segunda metade do século XX, passou por vários estágios, que se iniciou numa mudança dos consumos musicais. Efetivamente, sobretudo no final dos anos sessenta, começaram a circular várias coletâneas de “música de Carnaval” em discos de vinil, que se tornaram muito populares e passaram a ser tocadas nos vários

bailes de Carnaval, públicos e privados¹⁰, com as marchinhas e sambas mais populares, rapidamente decorados e cantados por todos, com algumas presenças obrigatórias que haviam feito particular sucesso no Brasil, algumas já com décadas de existência: “Cidade Maravilhosa” da autoria de André Filho, divulgada no carnaval de 1935; “Mamãe eu quero” da autoria Vicente Paiva e Jararaca, tocada e cantada pela primeira vez no carnaval de 1937, “Cachaça não é água” de Marinósio Trigueiros Filho, publicada em 1944; “Sebastiana”, em Portugal conhecida por “A, E, I, O, U, Ypsilone”, da autoria de Rosil Cavalcanti, interpretada por Jackson do Pandeiro, 1953; “Maria Escandalosa” de Klecius Caldas, popularizada pela interpretação de Dalva de Oliveira no carnaval de 1955; “Quem sabe, sabe” de Joel de Almeida e Rodolfo da Rocha Carvalho, Carvalhinho, 1956; “Me dá um dinheiro aí”, da autoria de Ivan Ferreira, Homero Ferreira e Glauco Ferreira, datada de 1959 e interpretada por Moacyr Franco; “Trem das onze” de Adoniran Barbosa, ganha um prémio no Carnaval do Rio de Janeiro em 1964.

A grande transformação, dar-se-ia a partir do final do século XX e, sobretudo, no início do século XXI, altura em que a comunidade brasileira cresceu de forma exponencial em Portugal, com uma imigração de tal forma ampla que rapidamente a tornou a maior comunidade estrangeira no país, embora jamais tenha sido uniforme,

⁸ Como exemplo desta comunidade: o último presidente da república do Estado Novo, Américo Thomaz, o primeiro presidente da república da democracia, António de Spínola, o industrial António Champalimaud, o banqueiro Ricardo Salgado, o político Jaime Nogueira Pinto e tantos outros. Salvo o empresário Manuel Vinhas que aí faleceria prematuramente, o presidente do Conselho de Ministros, Marcello Caetano que recusaria regressar e poucos mais, quase todos optaram por retornar a Portugal mal o país se tornou “seguro”.

⁹ Veja-se, por exemplo, a particular forma de comemorar o entrudo nos Açores, que foi estudada por Augusto Gomes (1999).

¹⁰ Celso Prudente refere que este fenómeno já se havia dado no Brasil cerca de trinta anos antes: “Na terceira década do século XX, o samba ocupou os salões de dança. O getulismo precisava desta maneira de base para articulação do Estado Novo, razão pela qual indicou o samba como unidade nacional” (PRUDENTE, 2019).

com claras clivagens a vários níveis e onde os fatores sociais, mas também a cor da pele eram determinantes para o imigrado poder reivindicar o seu posto na sociedade. Os motivos da imigração eram, sobretudo dois: melhor qualidade de vida e segurança. Instalados em Portugal, foram estimulados não a aculturarem-se, mas antes a manterem a sua cultura e tradições:

[...] quisemos também delinear uma política de integração assente na valorização da diferença. Recusamos, pois, o princípio da assimilação, segundo o qual os imigrantes deverão ser como nós para poderem viver entre nós. Sabemos que todos temos a ganhar com uma sociedade heterogénea (SARMENTO, 2003, p. 17-19 apud MACHADO, 2006, p. 129-130).

De alguma forma “entalados” entre os imigrantes oriundos de África, com menos habilitações e uma pele mais escura e os imigrantes de “leste” com a pele muito mais clara até do que a dos portugueses e muitas vezes com mais habilitações académicas que estes, o que muitas vezes gerava desconfianças, como tão bem analisou Igor José de Renó Machado no seu artigo “Imigração em Portugal”, a comunidade brasileira embora com vários fatores de clivagem internos, sendo sem dúvida um desses fatores a raça¹¹, foi claramente aceite.

¹¹ “As identidades brasileiras construídas a partir da experiência da imigração são distintas entre si, cortadas por: 1) questões de classe entre a população imigrante, 2) por questões de temporalidade da imigração, 3) por questões de gênero e sexualidade, 4) de ascendência portuguesa (por sua vez diferenciada por graus diferentes de ascendência), 5) por questões de cor/raça, 6) por questões de ocupação no mercado de trabalho, 7) por questões de origem regional e, finalmente, 8) questões de religião, entre outras possíveis.

Importa citar um trecho do texto do referido investigador:

O resultado desse processo foi uma radicalização do discurso ideológico brasileiro da mestiçagem. É como se apenas em Portugal o sonho de uma sociedade mais justa racialmente fosse possível. É como se o Brasil pudesse ser um Brasil “de verdade” em Portugal. Ao redor desse processo, emerge uma identidade ultra-essencializada, preocupada em enfatizar todos os estereótipos sobre o que é o Brasil, como que numa forma de reafirmar constantemente aos portugueses que o Brasil é mesmo o lugar que eles imaginam. Assim, o processo identitário que resulta dessa conjuntura é a invenção de uma brasilidade radicalmente estereotipada, mas que tem existência real como motor de auto-identificação dos sujeitos imigrantes. Vemos que as questões de raça produzem conformações específicas nas construções identitárias dos brasileiros em Portugal. A esse processo estava ligada uma determinada posição no mercado de trabalho: afinal, o brasileiro deveria ocupar o lugar de feliz animador de uma eterna platéia portuguesa: músicos, dançarinos, atendentes ao público em geral (MACHADO, 2006, p. 127).

É a partir daqui que o panorama do Carnaval em Portugal muda substancialmente, surgindo em várias cidades do país novos cortejos de carnaval decalcados do Brasil.

Citei ao menos oito diferentes eixos de clivagem nos processos de construção de identidades brasileiras em Portugal” (MACHADO, 2006, p. 126).

Recriando o carnaval carioca

Se é afirmado ou, no mínimo, aceite por todos os que investigam o Carnaval no Brasil que este para aqui terá sido trazido para este país pela Corte e depois sofrido apropriações e extraordinários desenvolvimentos é extraordinária a transformação que as comemorações do Carnaval sofreram em Portugal, sobretudo a partir da década de sessenta do século XX por influência brasileira e que também lhe mudaram completamente o carácter. Efetivamente um dos aspetos mais interessantes relativamente à evolução do Carnaval em Portugal é a evidência da permeabilidade cultural, ou seja, o retorno do Carnaval a Portugal depois da enorme transformação que sofreu no Brasil.

Em Portugal várias das comemorações locais do carnaval plasmam o grande desfile do Carnaval do Rio de Janeiro, obviamente sem chegar à magnificência deste, mas por vezes com vultuosos investimentos que se destinam a criar um espetáculo que tem várias afinidades com o que se passa do outro lado do Atlântico, indo esta imitação da música aos figurinos, passando muitas vezes até pelas cores predominantes dos desfiles que remetem para os esmaltes predominantes da bandeira do Brasil, o verde e o ouro.

Na Madeira é assumido que, tal como vem publicitado num periódico, não desmentido “[...] é na cidade do Funchal que, ao som de bandas filarmónicas, desfilam cortejos cujo imaginário remete para o sambódromo do Rio de Janeiro” (ALMEIDA; MIRANDO, 2020).

No Algarve o mais importante cortejo é o carnaval de Loulé, que ocupa a avenida

José Costa Mealha, por vários dias. Tem a característica de anualmente ser definido um tema, que pode ter pouco ou nada que ver com os festejos, como no caso de 2020, onde este foi o Cinema (ALMEIDA; MIRANDA, 2020), sendo ainda de referir o carnaval de Quarteira, cidade com uma importante comunidade brasileira, que se realiza na Avenida Infante Sagres, também com um mote anual. No ano de 2020, este foi “Uma viagem pelas décadas, entre os anos de 1920 e 2000” (CARNAVAL..., 2020).

O carnaval de Sines também costuma atrair multidões e, embora a organização o considere diferente de todos os outros, depois verifica-se que a diferença é apenas porque “é o único do país feito só por voluntários”, verificando-se que grande parte do financiamento é camarário, contando com cerca de dois mil figurantes, dezassete carros alegóricos e a participação de cinco escolas de samba (O CARNAVAL..., 2020).

O carnaval de Sesimbra, tem a característica assumida de reunir a maior comunidade brasileira. Descrito como “um carnaval sem igual”, verifica-se que é muito semelhante a todos os outros, nomeadamente nas grandes afinidades evidenciadas com o carnaval do Rio, mas numa escala ínfima já que, como é dito, apenas se “[...] juntam mais de mil participantes [...]” (UM CARNAVAL..., [201-]).

Ovar teve um primeiro cortejo em 1952, chegando a participar nas comemorações do carnaval no Porto organizadas pelo clube Feniano, mas sobretudo a partir da década de oitenta do século XX transformou-se num carnaval “brasileiro”, que em tudo replica este, nomeadamente através da criação de várias escolas de samba, Escola

de Samba Costa de Prata; Charanguinha; Juventude Vareira e Kan-Kans¹².

Também na Mealhada se faz um carnaval “brasileiro”, com apresentações de escolas de samba e ao som desta música, com marchantes enfeitados de penas, plumas, enormes toucados e adereços de cabeça, que remetem, por vezes, para os trajes tradicionais dos nativos do Brasil, que não têm qualquer relação com qualquer tradição portuguesa. A própria designação de três das quatro escolas de samba alude diretamente ao carnaval do Rio de Janeiro: “Sócios da Mangueira”, “Real Imperatriz” e “Amigos da Tijuca” (CARNAVAL..., 2020).

Registe-se que estas imitações do carnaval do Rio, se estendem a todos os aspetos, nomeadamente aos figurinos escolhidos, o que, neste particular, resultam, por vezes, num absurdo total. Tal como apontaram Marcos Luiz Filippim e Miguel Bahl (2017):

A observação de fotografias dos eventos permite concluir que inclusive os figurinos mínimos das passistas (biquínis ou top less com pinturas e adereços), que parecem naturais no Carnaval “tropical” tupiniquim, assumem contornos aparentemente pouco confortáveis quando adotados em Ovar, pois seu evento ocorre no inverno europeu.

Assim, a máxima “muitas plumas e pouco tecido” leva, sobretudo em dias de clima mais rigoroso, ao sofrimento dos participantes, que não se encontram preparados para resistir às intempéries,

¹² Veja-se a este respeito Pinho e Terra (2019).

nem ao frio, sendo aliás um período do ano onde há enorme probabilidade de temperaturas muito baixas e de precipitação, que no limite pode mesmo inviabilizar o cortejo. Efetivamente, a questão climatérica torna objetivamente o carnaval lusitano profundamente diferente do carnaval do Brasil. De um modo geral, em termos climatéricos, o carnaval de Portugal está muito perto do veneziano, que do carnaval do Rio, que neste particular estará muito mais perto das celebrações do solstício, dos Santos Populares, das Marchas Populares, que é quando está bom tempo que no caso de Portugal corresponde a quando se fazem as colheitas, o que permitirá explicar algumas derivas para a comemoração do carnaval fora do seu período canónico.

O Carnaval fora do Carnaval e alguns festejos das comunidades negras

Um outro elemento perturbante é a mistura de diferentes tradições e sobretudo o encontro de denominadores comuns, notados por vários investigadores, em festividades havidas em diferentes épocas, nomeadamente alguma permeabilidade entre as comemorações do Carnaval e dos Santos Populares, mas não só, já que em Portugal são evidentes as permeabilidades também com algumas festas solsticiais/natalícias, como a comemoração do dia de Reis, como sucede em Trás-os-Montes, ou na procissão do Corpo de Deus em Lisboa. É ainda possível estabelecer outras ligações “temporais”, ou meramente comemorativas,

como sucede no caso da deriva para uma muito particular forma de fazer teatro, o teatro são-tomense “Tchiloli”¹³, que não é para ser visto em sala, mas antes é uma comemoração que pode ser feita em qualquer época do ano, obviamente que também no Carnaval.

Do dia de Santo Estevão ao dia de Reis

O já referido Abade de Baçal, é taxativo a explicar estes festejos que decorrem em épocas distintas, nomeadamente em algumas terras em 26 de dezembro, ou no dia de Reis, mas com denominadores comuns e onde os disfarces carnavalescos são particularmente relevantes¹⁴: “É escusado dizer que estas festas perpetuam o culto báquico e a liturgia das bacanais à sombra do hagiológico cristão” (BAÇAL, 2000, p. 289).

Ele explica também a razão destas festas como uma verdadeira catarse libertadora necessária à prossecução de uma vida dura, difícil, submissa ao poderosos, permitindo ao povo que comemora, e pelo que se vê, não apenas nos três dias

de Carnaval, mas em várias alturas do ano, a começar logo no dia de Reis e a terminar no dia de Santo Estevão, mimar os poderosos – obviamente a nobreza e o clero, encarnando estes enquanto verdadeiras personagens, encenando verdadeiros espetáculos que mimavam aqueles e experimentando até a impunidade da sua licenciosidade:

Estas costumeiras atingiram o apogeu na Idade Média na *Festa dos loucos*. Era celebrada por clérigos de ordens menores, diáconos e sacerdotes durante doze dias, ou seja desde o dia de Natal a dia de Reis. Também lhe chamavam *Festa das Calendas*, por ser celebrada principalmente no dia 1 de Janeiro, e ainda *Festa dos Subdiáconos*.

Elegiam um bispo ou um papa, a que chamavam bispo ou papa dos loucos, entravam mascarados e vestidos grotescamente e com trajes de mulheres nas igrejas, dançando, cantando obscenamente e comendo sobre o altar ao lado do sacerdote que celebrava, jogando sobre ele e incensando-o com o fumo de couros queimados no turíbulo, garrafas de vinho e pratos de carne. Tinha quatro danças principais: a dos diáconos, dia de Natal; a dos presbíteros, dia de Santo Estevão (26 de Dezembro), cantando na Missa a *Prosa ao Asno*; a dos clérigos de ordens menores, dia de São João Evangelista (27 de Dezembro), cantando na Missa a *Prosa ou hino do boi*, e a dos subdiáconos no dia 1 de Janeiro.

Vestiam-se alguns pontificalmente e lançavam bênçãos como bispos; outros de reis e duques e ainda de comediantes a representar farsas. Em Algosó, concelho do Vimioso, ainda se estilam personagens por este teor [...] (BAÇAL, 2000, p. 287).

¹³ Veja-se a este respeito o documentário de Solveig Nordlund *Uma história imortal* (TorromFilms, 1990).

¹⁴ “Em muitas aldeias do concelho de Bragança, como Baçal, Sacoias, Aveleda, Varge, Franca e outras, os moços solteiros de dezasseis anos para cima, juntam-se no dia 26 de Dezembro, festa de Santo Estevão (em Baçal a reunião é a 6 de Janeiro, festa dos Reis), chamam gaiteiro para os acompanhar na estúrdia; comem uma vitela comprada com o produto de trabalhos agrícolas, geralmente *malhadas* (debulha de centeio); percorrem a povoação mascarados e vestidos de fatos felpudos de variadas cores, em algazarra louca de gritaria ensurdecadora, soltando estrídulos *hi, gu, gus* durante esse dia e seguinte, inclusas as respectivas noites [...]” (BAÇAL, 2000, p. 289).

As Marchas Populares de Lisboa

As Marchas Populares de Lisboa, embora relativamente recentes, são no presente já uma tradição e todos anos um conjunto de marchas desfila na avenida da Liberdade, nesta cidade, na véspera do dia de Santo António.

As Marchas têm profundas diferenças se comparadas com o Carnaval, não só o que se comemora no Brasil, mas mesmo com as diferentes formas de o comemorar em Portugal, sendo festejos objetivamente solsticiais. A música é profundamente diferenciada e os figurinos partem de uma estruturação e até filosofia profundamente diferente, já que remetem para os trajes tradicionais das diferentes comunidades que habitaram em Lisboa¹⁵ ou, também, para as antigas e emblemáticas profissões da capital, não havendo propriamente uma “mascarada” ou uma objetiva ressemantização social através do traje. Assim os figurinos das Marchas vão das jaquetas dos insolentes boleiros que aterravam os lisboetas que se atravessavam no caminho das suas traquitanas aos ardinhas, que apenas se extinguiram

¹⁵ Na cidade de Lisboa ao longo dos séculos foram-se fixando populações, desde as gentes oriundas da zona da barra de Aveiro e mais especificamente de Ovar, que fixadas no Bairro da Madragoa se dedicavam à faina e comércio da pesca, aos algarvios e frieleiros, passando pela colónia negra e os galegos, cada qual com sua forma própria de estar, de falar e de vestir, frutos de heranças culturais diversas, sendo ainda de referir um grupo particularmente curioso, o dos “Saloios” dos arredores, que aqui não viviam, mas que aqui vinham vender os seus produtos e dedicar-se a outras atividades. Estas gentes não se aculturavam facilmente, antes pelo contrário, criavam espaços próprios onde preservavam os usos, costumes e tradições das suas origens, o que permitiu o estabelecimento de trajes muito próprios determinados por vários fatores.

no final do século XX, geralmente miuditos de calças largas, mas curtas, presas por uma cinta, descalços, mas orgulhosos do seu saco e do boné, passando pelo amolador com o seu pregão e pelos diversos mercadores ambulantes como as vendedoras de hortaliça, de castanhas assadas, de figos e dos colares de pinhão. Entre as profissões que desapareceram, mas que revivem anualmente nas Marchas, estão os catraeiros, os remadores das galeotas ou os Archeiros da Guarda Real, que animavam as ruas com os seus reluzentes uniformes, autêntica guarda de opereta. Por fim refira-se a tradição do Fado em Lisboa, onde é quase indistintamente cantado, desde a aristocrática Lapa, à castiça Mouraria, sendo habitualmente também representados os trajes mais emblemáticos dos seus intérpretes¹⁶.

Não obstante é possível encontrar vários e significativos paralelismos, existindo investigadores que filiam a tradição das marchas populares numa evolução da “Marche aux Flambeaux” que em Portugal recebeu a curiosa designação de “Marcha ao Flambó”¹⁷, também muito comum nos cortejos carnavalescos noturnos. Refira-se ainda o facto de os motores das Marchas em Lisboa serem os clubes populares dos diferentes bairros de Lisboa, que tudo organizam, sendo os seus membros, no geral, de origem francamente modesta, mas são exatamente estes que por uma noite ocupam a mais importante via de Lisboa, onde exibem o seu muito trabalho, para admiração dos “poderosos” que ocupam as bancadas estrategicamente colocadas no melhor local do cortejo, como acontecia no Rio de Janeiro antes da inauguração

¹⁶ Veja-se a este respeito Morais-Alexandre(2003).

¹⁷ Veja-se a este respeito Pinto (2004, p. 18-19).

do Sambódromo. Também nesta cidade os organizadores são os moradores dos morros, autênticos guetos de desfavorecidos. Daniel Melo em “Festa popular e identidade nacional nos dois lados do Atlântico durante o século XX” estabelece ainda vários outros paralelismos, nomeadamente e até a contemporaneidade da sua formalização em cortejo: no Rio em 1929 e depois em 1932 e em Lisboa neste último ano (MELO, 2015), mas não só estabelecendo também paralelismos até na forma de os difundir, nomeadamente nos meios televisivos, e da sua evolução para um espetáculo moderno, com recurso a um número significativo de dispositivos teatrais, nomeadamente recorrendo aos técnicos e aos meios técnicos desenvolvidos para o Teatro, o que também se verifica em termos de cenografia (PINTO, 2004, p. 187).

Tchiloli

Num outro país, em São Tomé e Príncipe, mas com profundas relações com Portugal dá-se uma comemoração muito particular, que se pode realizar no Carnaval ou não. Trata-se do Tchiloli¹⁸, uma extraordinária forma de teatro, que mais do que se destinar a ser visto, se destina a ser representado, ou seja, mais do que ser destinado à fruição do espectador, que obviamente também o frui, se destina à fruição dos atores. *A tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, um medíocre texto de Baltazar Dias (1737), serve ainda no presente de pretexto para uma representação de um anacronismo extraordinário, onde algumas personagens históricas são glosadas pelos atores através da construção de personagens cujos trajos mimam os usados

¹⁸ Veja-se a este respeito Levi (2012).

pelos colonialistas, o mesmo se passando com alguns dos acessórios mais emblemáticos usados por estes, nomeadamente os óculos escuros, as condecorações dos militares ou as pastas “de diplomata” tão em voga na década de 70 do século XX, sendo também alvo de representação e mimados os próprios gestos destes, nomeadamente os mais pomposos.

A procissão do Corpo de Deus

A História regista vários casos com grande similitude, sendo de referir particularmente os festejos onde as comunidades negras participam, por vezes com grande reprovação das comunidades dominantes, que ficavam chocadas com a influência das raízes africanas na forma como estes “viviam” a sua religiosidade nomeadamente introduzindo nesta “[...] feitos sátiros, a seu uso de suas terras, ao modo gentílico” (LAHON, 2001, p. 358 apud FONSECA, 2016, p. 2016, p. 111).

Jorge Fonseca na obra *Religião e Liberdade: Os negros nas irmandades e confrarias portuguesas (séculos XV a XX)* evidencia que muitas vezes essa participação da comunidade negra servia exatamente para ridicularizar esta, apresentando-os muitas vezes como “selvagens”, em versões caricaturais, nas quais se viam forçados a participar para gáudio das outras comunidades¹⁹, embora este investigador refira que

¹⁹ “Numa procissão saída do mosteiro lisboeta da Anunciada, em 1701, de acordo com o relato dos britânicos Thomas Cox e Cox Macro, figuraram vários pretos a tocar um instrumento de percussão feito de uma espécie de abóbora, proveniente de Angola. Afirmaram os mesmos que, dentro da capela, estavam muitos outros com máscaras, a dançar para divertirem os presentes, o que os escandalizou por estar exposto o Sacramento” (FONSECA, 2016, p. 116).

nem sempre tal sucedia, citando o exemplo da procissão do Corpo de Deus.

Trata-se de uma procissão que se realiza anualmente em Lisboa desde 1389, com breves interrupções, que tinha uma muito curiosa tradição, a de no cortejo um grupo de negros acompanhar a figura de São Jorge. Designados como “os pretos de São Jorge” José Malhoa pintá-los-ia em 1886 e Fialho d’Almeida em *Vida Ironica* a eles se viria a referir como o ponto mais pitoresco da procissão, realçando que seria exatamente o figurino que vestiam que os viriam a celebrar de

[...] entre os grotescos de que o velho catholicismo lançou mão para destruir a monotonia dos seus cortejos publicos. Nesse grande drama mudo, especie de *auto marchado*, que era a procissão do Corpo de Deus nas nossas cidades, os pretos de S. Jorge punham como um entreacto de farça, servindo a preparar a transição entre os diferentes quadros da vida social que a procissão mettia (ALMEIDA, 1921, p. 339-340)²⁰.

20 O texto de Fialho d’Almeida é bem esclarecedor do papel desta comunidade, não só na procissão e da forma como eram vistos / escarnecidos “A falar verdade, nós fazemos enormes judiarias aos pretos. Temol-as sempre feito, desde a mais remota idade, e por ahi fóra viemos de mandação com eles, ora a espirrar quando passavam, ora a lhes gastar os merecimentos em misteres a modos que esquisitos: *verbi gratia*, caiador, gentil homem do Congo, fantoche de toiradas [...] A procissão de Corpus Christi!... Onde isto vae, essa Paschoa dos bons pretinhos vestidos d’encarnado! Com que fidalgo orgulho, com que enfase sacerdotal elles marchavam em linha, pífaros e tambores soando, rua fóra, entre as collegiadas e o primeiro corcel de batalha de S. Jorge!... Não! Que n’esse dia reinavam os pretos na cidade, Lisboa era d’elles, e não havia ninguem que ao vêr passarem na procissão, cruces sem conta, padres ás grosas, e irmãos do

Como se vê também aqui e ao contrário do que refere Jorge Fonseca se celebrava a caricatura.

Duas últimas nótulas a este respeito, ambas registadas de forma mordaz e particularmente cruel por Fialho d’Almeida na supracitada obra.

Apesar de serem vistos como algo de “pitoresco” e de serem mesmo por vezes alvo de chacota, os tais “pretos de São Jorge” consideravam que a sua participação na procissão do Corpo de Deus era socialmente prestigiante, pelo que chegou a existir a transmissão hereditária desta, sendo constituídas verdadeiras dinastias, “[...] de todas as posições sociaes a que entre nós tem aspirado um preto, nenhuma ainda foi tão cubiçada como esta de membro effectivo do estado de S. Jorge” (ALMEIDA, 1921, p. 338).

Por fim a constatação, por parte de Fialho d’Almeida que este e outros festejos permitem a continuação do *status quo* vigente, que participam de uma verdadeira política de *panem et circenses* que permite manter os mais desfavorecidos alheados do próprio sofrimento, que estes festejos ajudam sem dúvida a minorar, e dá ao leitor a antevisão da revolta contra esta pobreza que lhes é imposta, no dia em que estes rituais desapareçam, ou sejam substituídos por outros:

Por ventura virá um dia em que os pobres, despojados das suas velhas entretengas, prohibidos de continuar nas suas ratonas

Santissimo aos milheiros, não exclamasse com impaciência, para os lados – que estopada! tomára já cá os pretos!” (ALMEIDA, 1921, p. 337-340).

usanças, se aborreçam de morte, e por distracção se lembrem d'attentar por seu turno, contra as entretengas dos ricos. N'esse dia terrível, hemos de ver, quem sabe? talvez o preto de S. Jorge arvorado em dictador... (ALMEIDA, 1921, p. 340).

Carnaval no verão europeu

Mais recentemente começaram a ser programados festejos carnavalescos designados como “Carnaval de Verão” sobretudo promovidos por municípios que visam atrair turistas para os visitar e destes obterem benefício.

Trata-se da criação artificial de um evento que visa potenciar o turismo e aumentar as receitas daí derivadas para o município, aproveitando muitas vezes turistas que visitam a região onde este carnaval de verão decorre por motivos balneares. Resulta particularmente estranha a realização de “carnavais” completamente fora do período tradicional, fora de tradições, muitas vezes em datas marcadas porque se estará, eventualmente, numa boa altura para atrair espetadores aos cortejos, caso dos vários cortejos que se desenrolam no verão, nomeadamente em Moncarapacho, onde, por exemplo no ano de 2019, decorreu na noite do sábado, dia 3 de agosto²¹. Destes citem-se ainda os

²¹ “Naquela que é uma das noites mais animadas da vila, a palavra de ordem é alegria, sendo uma excelente oportunidade para matar saudades de uma das épocas do ano vividas mais intensamente em Moncarapacho, atraindo muitos visitantes à vila e proporcionando também aos imigrantes do concelho, que nesta altura regressam de férias, a possibilidade de reviver o tradicional Carnaval de Moncarapacho e a sua genuína “Batalha de Flores” (CARNAVAL..., 2019).

casos de Sesimbra²², Setúbal (CARNAVAL..., 2013), Castro Marim (CASTRO... 2019), Santa Cruz que se assume como “o mais antigo Carnaval fora de época de Portugal” (CARNAVAL..., [201-]) etc. Considera-se que nestas manifestações se perde o significado simbólico do Carnaval, uma vez que o fim é meramente económico e de marketing para o município que as organiza, vulgarizando-o e despojando-o do seu sentido.

“Pisando o Risco”

Se forem procurados denominadores comuns em todas as comemorações de Carnaval, quer no seu tempo canónico, quer comemorado fora deste, e são efetivamente muitos, há talvez um que não seja absolutamente evidente, mas que é talvez dos mais interessantes e que justifica o seu sucesso, é o aspeto transgressor que está sempre presente, seja no mais elitista dos carnavais ao mais popular, mas surgem também muito frequentemente os rituais de inversão.

O várias vezes referido abade de Baçal ao filiar as várias tradições das mascaradas foi muito claro ao remeter as comemorações que decorrem no distrito

²² “No final de julho, as escolas de samba e grupos de axe voltam à marginal para um desfile noturno que atrai milhares de visitantes. Na mesma altura, Sesimbra recebe o Mega Samba, Encontro Europeu de Baterias, organizado pelo GRES Bota, que é já uma referência neste género musical. Alguns dias depois, os ritmos e alegria contagiantes do Carnaval voltam à rua com o Trio Elétrico, organizado pela Tripa Associação” (CARNAVAL..., [202-]).

de Bragança para as festas Saturnais do tempo do império romano, altura em que ricos e pobres conviviam, num dos poucos períodos do ano em que reinava a igualdade entre os homens, “[...] convivendo fraternalmente ricos e pobres, servindo à mesa os amos aos criados e escravos” (BAÇAL, 2000, p. 287).

O investigador Juan Ignacio Garay Toboso (2002) no capítulo “Fiestas con ritos de inversión sociojurídica y de transgresión social: la participación de los esclavos en las Nonas Caprotinas, Matronalia y Saturnalia” da sua tese de doutoramento *La participación de los esclavos en las fiestas del calendario romano*, analisa estes ritos e prova a sua existência, não apenas nas Saturnalia, mas também nas Nonas Caprotinas e Matronalia. Nesta análise retoma a expressão de “ritual de inversão” que já havia sido utilizada por Henk S. Versnel em 1993 e cruza-a com a expressão “ritual de transgressão” proposta por Dario Sabbatucci em 1988, considerando Juan Ignacio Garay Toboso ser bem explícito o carácter carnavalesco de todos estes ritos (2002, p. 309).

Importa perceber que na Europa onde o Carnaval se desenvolveu, desde sempre que havia distinções sociais muito marcadas e muitas vezes intransponíveis que no Carnaval eram ultrapassadas, subvertidas, invertidas, para tudo se acabar na quarta-feira, como diz o verso de Martinho da Vila, mas importa também afirmar perentoriamente que era exatamente isso que as tornava permissíveis: já se sabia que qualquer transgressão ou inversão se acabava com o término das comemorações do Entrudo e tudo retomava o seu “normal” curso.

Recue-se por exemplo à Idade Média e analise-se, por exemplo a produção de pragmáticas, de legislação sumptuária, que visa sobretudo e objetivamente a separação das classes sociais. Lembre-se, por exemplo, o caso do *hennin*, a cobertura da cabeça medieval representada na pintura de Hans Memling – *Jovem mulher com rosa*, existente no Metropolitan Museum of Art e popularizada no imaginário popular como o chapéu das fadas, que as burguesas só poderiam usar até uma certa dimensão, ou as pontilhas que tinham as mesmas limitações de extensão. Todas estas limitações que se estenderiam cronologicamente até à Idade Moderna, como o provam as pragmáticas emitidas no século XVII em Portugal, nomeadamente a datada de 29 de outubro de 1609 que prescrevia penas particularmente duras a quem não cumprisse o que nelas estava disposto:

Primeiramente ordeno e mando que toda a pessoa que usar das cousas que por a dita Lei e Pragmática defendem, em sua casa, ou fóra della, sendo peão, seja preso, e, com pregão em audiência vá degradado por um anno para um dos logares de África, e perderá a cousa que lhe for coutada, e pagará vinte cruzados – e sendo pessoa de maior qualidade, será também preso, conforme a sua qualidade, na forma da Ordenação, e degradado por um anno para um dos logares de África, e perderá a cousa que lhe for coutada, e pagará cincoenta cruzados; e pela segunda e mais vezes, que uns e outros forem comprehendidos, se lhes dobrará a pena, assim de dinheiro, como de degredo; e isto sem remissão (FREITAS, 1819, p. 275-278).

Registe-se que só tardiamente é que essa legislação teve preocupações de

proteção das finanças nacionais, o que seria já do tempo de Louis XIII. No entanto, mesmo depois, no tempo do longo reinado do seu sucessor Louis XIV, seria mantido que apenas os nobres pudessem usar o salto e o forro dos sapatos de vermelho, feito do tal cordovão, o couro de cabra curtido e tingido de vermelho na região de Córdova que evidenciava a capacidade financeira do seu proprietário, mas sobretudo o seu estatuto de nobre²³.

da *polis*, para por uns dias pensar que a sua vida será outra, que a sua vida não será apenas a do oprimido. ■

Conclusão

A partir do pretexto da análise do fenómeno do Carnaval em Portugal e a sua ligação cada vez mais forte à forma como é comemorado no Brasil, percebe-se que há efetiva influência, uma quase cópia, mas que paralelamente há especificidades muito próprias que interessa estudar e de que aqui se deixam algumas nótulas e pistas. Evidencia-se que as comemorações do Entrudo em Portugal não são de todo estáticas embora mais recentemente tenham vindo a tender para uma certa uniformidade: “O carnaval brasileiro”, mas que evoluem e muito, sendo a cada momento criadas novas tradições, como o caso da comemoração do Carnaval no verão. Há, no entanto, algo que tem que ser registado e que é imutável desde tempos imemoriais: há pelo menos uma altura no ano, no caso em apreço no Carnaval, em que o povo se mascara de um outro estatuto, superior obviamente e ocupa o espaço mais nobre

²³ Veja-se a este respeito Morais-Alexandre (2002).

[PAULO MORAIS-ALEXANDRE]

Doutor em Letras, área de História, especialidade de História da Arte, pela Universidade de Coimbra; Professor Coordenador da Escola Superior de Teatro e Cinema; Pró-presidente para as Artes do Instituto Politécnico de Lisboa; Académico correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes.

E-mail: pmorais@estc.ipl.pt

Referências

ALMEIDA, Fialho d'. **Vida irónica**: jornal d'um vagabundo. 4. ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1921.

ALMEIDA, Markus; MIRANDA, Pedro Henrique. Portugal fora, atrás do Carnaval. **Sábado**, Lisboa, 21 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2MSHSKp>. Acesso em: 2 fev. 2021.

BAÇAL, Abade de (Francisco Manuel Alves). **Bragança**: memórias arqueológico-históricas do distrito de Bragança: arqueologia, etnografia e arte. Bragança: Câmara Municipal de Bragança: Instituto Português de Museus, 2000. t. 9.

“CARNAVAL das Décadas” festeja-se em Quarteira”. **DiariOnline**: Região Sul, Quarteira, 12 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3tou6QJ>. Acesso em: 3 fev. 2021.

CARNAVAL de Setúbal aquece a avenida. **Mun-setubal.pt**, Setúbal, 5 jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3arlQqj>. Acesso em: 2 fev. 2021.

CARNAVAL de Verão. **Promotorres.pt**, Torres Vedras, [201-]. Disponível em: <https://www.promotorres.pt/cats/view/9>. Acesso em: 2 fev. 2021.

CARNAVAL de Verão. **YesSesimbra**, Sesimbra, [202-]. Disponível em: <https://bit.ly/2NRfM2K>. Acesso em: 2 fev. 2021.

CARNAVAL de Verão com 12 carros alegóricos e 300 figurantes anima Moncarapacho. **DiariOnline**: Região Sul, Quarteira, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3jc15mG>. Acesso em: 3 fev. 2021.

CARNAVAL luso-brasileiro da bairrada. Portugal: Spot of Brands, 2020. Disponível em: <https://www.carnavalmealhada.pt>. Acesso em: 2 fev. 2021.

CARVALHO, Pinto de (Tinop). **Historia do Fado**. Lisboa: Livraria Moderna, 1910.

CARVALHO, Pinto de (Tinop). **Lisboa d'outros tempos**. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1898. v. 1.

CASTRO Marim teve Carnaval de Verão animado com músicas do mundo. **Sulinformação**, Faro, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3pH5IHS>. Acesso em: 2 fev. 2021.

COSTA, Luís Filipe Rodrigues da. **Caretos de podence**: história, património e turismo. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte e Património) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/30337>. Acesso em: 2 fev. 2021.

DIAS, Baltazar. **Tragedia do Marquez de Mantua, & do Emperador Carlos Magno**. Lisboa: Oficina de António Galraão, 1737.

DIIZ, André. **Almanaque do Samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FILIPPIM, Marcos Luiz; BAHLL, Miguel. Experiências de resignificação de tradições carnavalescas em Podence e Ovar, Portugal. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, 2017.

FONSECA, Jorge. **Religião e liberdade**: os negros nas irmandades e confrarias portuguesas (séculos XV a XX). Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016.

FREITAS, Joaquim Ignacio de (ed.). **Colleção chronologica de leis extravagantes, posteriores à nova compilação das ordenações do reino, publicadas em 1603**. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1819. t. 2.

GARAY TOBOSO, Juan Ignacio. **La participación de los esclavos en las fiestas del calendario romano**. 2002. Tese (Doutoramento em História) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/2449/1/AH0029701.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2021.

GOMES, Augusto Gomes. **Danças de entrudo nos Açores**. Angra do Heroísmo: BLU Edições, 1999.

GUITAR, Lynne. **The origins of carnival**: and the special traditions of Dominican Carnival. [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2LgNeip>. Acesso em: 3 fev. 2021.

LEVI, Joseph Abraham Levi. “São Tomé e Príncipe um Laboratório Atlântico: Diásporas e Dinâmicas Literárias”. In: ROQUE, Ana Cristina; SEIBERT, Gerhard; MARQUES, Vítor Rosado (coord.). **Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica**. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2012.

LIMA, Judson Gonçalves de Lima. **Configurações e reconfigurações da canção brasileira**: do final do século XVIII à década de 1930. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Acesso em: 3 fev. 2021.

MACHADO, Igor José de Renó. Imigração em Portugal. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 20, n. 57, p. 119-135, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3aoCuH2>. Acesso em: 3 fev. 2021.

MELO, Daniel. Festa popular e identidade nacional nos dois lados do Atlântico durante o século XX. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 41, n. 1, p. 181-200, 2015.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. A propósito do traje tradicional de Lisboa. **Olisipo**, Lisboa, n. 16, p. 52-60, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/1955>. Acesso em: 3 fev. 2021.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. O poder e a moda vestimentar. **Brotéria**: Cristianismo e Cultura, Lisboa, v. 156, n. 2, p. 14-151, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/1953>. Acesso em: 3 fev. 2021.

O CARNAVAL de Sines é diferente de todos os outros. **Carnavaldesines.pt**, Sines, 26 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3tnSkua>. Acesso em: 2 fev. 2021.

PINHO, Jorge Almeida e; TERRA, Guilherme. **O Carnaval de Ovar**: a vitamina da alegria. Ovar: Câmara Municipal de Ovar, 2019.

PINTO, João Ricardo da Silva. **Marchas populares de Lisboa**: a performance musical na identidade bairrista. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) –Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

PORTUGAL. Secretária de Estado do Turismo. Alvará nº 5/2019. **Diário da República**, Lisboa, n. 59, p. 7756-7757, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3tligH2>. Acesso em: 2 fev. 2021.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 53/1, p. 403-424, 2014.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3aC1n2q>. Acesso em: 3 fev. 2021.

UM CARNAVAL sem igual: o Carnaval de Sesimbra é um dos mais bonitos de Portugal. **YesSesimbra**, Sesimbra, [201-]. Disponível em: <https://bit.ly/39H8veA>. Acesso em: 2 fev. 2021.

O CORTEJO
DAS RAINHAS:
PERFORMANCE
TRANSDISCIPLINAR
DE INVOCACÃO
DO FEMININO
E DA ÁGUA

[ARTIGO]

Selma Pereira

Instituto Politécnico de Castelo Branco

Pilar Pérez

Universidade Autónoma de Madrid

Adérito Fernandes-Marcos

Universidade Aberta de Portugal/Artech-International/CIAC/INESC-TEC/ LE@D

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O *Cortejo das Rainhas* constituiu uma performance artística com expressão transdisciplinar e uma forte ligação à cultura, ao ancestral, ao simbólico e ao espiritual. A performance, integrada na linha de reflexão e crítica denominada *Reina Posbolonia*, envolveu mais de 20 participantes, teve lugar na cidade de Silves, Portugal, e resultou num fator catalisador individual, do grupo e da interpelação da comunidade no seu lugar (nas ruas, vielas, castelo e teatro da cidade). Neste artigo, analisamos os arquétipos, símbolos e dualidades presentes na performance, focando-nos no processo criativo da performance-ritual e nos seus aspetos comuns com o carnaval, de modo a contribuir para a discussão da dimensão transdisciplinar da invocação simbólica a elementos da espiritualidade, da ancestralidade e do sagrado.

Palavras-chave: Performance. Ritual. Arquétipos. Transdisciplinaridade. Pós-digital.

The *Cortejo das Rainhas* (Procession of Queens) constituted an artistic performance with transdisciplinary expression and a strong connection to culture, ancestry, symbolic and spiritual. The performance, integrated in the line of reflection and criticism denominated *Reina Posbolonia* (Post-Bolognian Queen), involved more than 20 participants, took place in the city of Silves, Portugal, and resulted in an individual catalyst, group and community challenge in its place (in the streets, alleys, castle and city theatre). In this article we analyse the archetypes, symbols and dualities present in the performance, focusing on the creative process of the performance-ritual and its common aspects with Carnival, in order to contribute to the discussion of the transdisciplinary dimension of symbolic invocation to elements of spirituality, ancestry and the sacred.

Keywords: Performance. Ritual. Archetypes. Transdisciplinarity. Postdigital.

El *Cortejo das Rainhas* (Desfile de Reinas) constituyó una performance artística con expresión transdisciplinar y una fuerte conexión con la cultura, ancestralidad, lo simbólico y lo espiritual. La performance, integrada en la línea de reflexión y crítica denominada *Reina Posbolonia*, involucró a más de 20 participantes, tuvo lugar en la ciudad de Silves, Portugal, y resultó en un catalizador individual, desafío de la comunidad del lugar (en las calles, callejones), castillo y teatro de la ciudad). En este artículo analizamos los arquétipos, símbolos y dualidades presentes en la performance, enfocándonos en el proceso creativo de performance-ritual y sus aspectos comunes con el carnaval, con el fin de contribuir a la discusión de la dimensión transdisciplinar de la invocación simbólica a elementos de espiritualidad, relación con los ancestros y lo sagrado.

Palabras clave: Performance. Ritual. Arquetipos. Transdisciplinariedad. Post-digital.

Introdução

“No dia seguinte choveu...” É esta a frase mais mencionada pelos participantes do *Cortejo das Rainhas* ao recordar essa performance de 2014, que eles consideram plena de magia. A performance, concebida e liderada pela professora, investigadora e artista Pilar Pérez, fez parte da participação da artista no 2º Retiro Doutoral de Média-Arte Digital, cujo tema geral, alusivo à cidade de Silves, em Portugal, foi “Poéticas Digitais em Al-Mut’amid” (MARCOS, 2014). O retiro reuniu alunos, professores, investigadores e artistas de vários pontos do globo.

Silves é uma cidade no interior algarvio e tem cerca de 680,06 km². A história de Silves remonta ao período pré-histórico (comprovado pelos achados arqueológicos encontrados na região, com maior predominância a partir da Idade dos Metais, entre 3.000 a.C. e 1.000 a.C.). A abundância em recursos naturais atraiu remotos antepassados, tais como os fenícios, gregos, cartagineses, romanos e muçulmanos. A estrutura atual da cidade é influenciada pela longa presença árabe, em razão da qual se sobressai o avermelhado das muralhas do castelo e dos vestígios das muralhas da cidade, além das cores esverdeadas da natureza envolvente.

Quando o grupo chegou a Silves, em julho de 2014, estava um forte calor incomodativo, ar muito seco, o rio com pouca água e enlameado, e havia muitos insetos. Contudo, a cidade exalava um cheiro floral.

Pilar Pérez, durante uma semana – a duração do retiro –, deu corpo ao arquétipo

da rainha na performance *Reina Posbolonia*. Ela “vestiu-se como uma rainha”, remetendo às imagens arquetípicas das rainhas medievais europeias, com a indumentária pesada e régia, carregando o peso e a dignidade do alto cargo (PÉREZ, 2014).

O conceito “posbolonio” é muito presente no trabalho de Pilar, funcionando como um caminho da transdisciplinaridade, na perspectiva de abertura a vários conhecimentos. O “posbolonio” ou “pós-bolonha” surgiu quando Pilar Pérez lançou a performance chamada “Uniforme Posbolonio”, depois de uma longa incubação. Mais tarde, Raúl Díaz-Obregón e outros professores se juntaram a ela. O “pós-bolonha” é uma reação de professores de artes e artistas às estratégias políticas e económicas dos chamados PIGS (Portugal, Itália, Grécia e Espanha), defendendo que a cultura, a arte e a educação são ferramentas de mudança, de democracia e da liberdade do pensamento crítico, e utilizam a performance como forma de intervenção social (DÍAZ-OBREGÓN; PÉREZ, 2018).

De forma espontânea, Pilar reuniu alguns participantes voluntários, com quem planeou o *Cortejo das Rainhas*, que teve a intenção de homenagear o feminino e alertar para o desequilíbrio ambiental do local.

Enquanto performance-ritual, o *Cortejo das Rainhas* aproxima-se do carnaval brasileiro, no qual o arquétipo permitiu aos participantes vivenciarem, depois de uma preparação ritualística e recorrendo a papéis metafóricos/arquetípicos, experiências singulares, formativas e transformativas, partilhadas entre o grupo de participantes, mas também com o público (CRUZ, 2017). A experiência reúne o conceito cultural de

um tempo histórico excepcional, o momento em que é ritualizado, em que o calendário ordinário se rompe, e nesse aspeto tem um paralelo com as festas carnavalescas. O fato de se fazer uma inversão das iconografias, vestindo-se todos, homens, mulheres e crianças, com roupas de “rainha”, estabelece também a relação com a ideia de investimento de valores do carnaval e das chamadas “festas malucas” da cultura popular. Só que, nesse caso, a indumentária de rainha foi vestida com toda a dignidade, o que não acontece quando os homens se vestem de mulher no carnaval.

Com este artigo, pretendemos trazer à discussão a dimensão transdisciplinar da invocação simbólica a elementos de espiritualidade, da ancestralidade e do sagrado enquanto espaço comum da intervenção artística.

Assim, organizamos o artigo da seguinte forma: *I-Descrição da performance*, onde apresentamos a preparação ritualística e as fases/momentos da performance; de seguida apresentamos *II-Contextualização teórica*, onde abordamos a dimensão transdisciplinar; o diálogo entre a performance e a cidade de Silves; o carnaval, o espiritual e a catarse. Segue-se *III-Análise do processo criativo à luz da estética do pós-digital*, e terminamos com as *Considerações finais*.

Descrição da performance

A escolha do arquétipo está relacionada ao convite que a artista Pilar Pérez

recebeu para participar no retiro doutoral, com uma performance relacionada ao trabalho que desenvolve e aos conceitos que integra. Uma das atividades programadas no retiro implicava a utilização de roupas medievais; contudo, não estava integrada em nenhuma festa típica medieval. A roupa que deveria usar levou Pilar a se lembrar da expressão muitas vezes ouvida: “Vestir-se como uma rainha”.

Durante uma semana, ou seja, a duração do retiro, Pilar vestiu a indumentária de rainha europeia medieval (*Rainha Posbolonia*) e caminhou pelas ruas da pacata cidade de Silves, nos dias quentes de julho. Ela viu nesse arquétipo uma boa oportunidade performativa, transformadora e invocadora do feminino, além de uma sublime compensação para o arquétipo hipermasculinizado do *Uniforme Posbolonio*, que consiste na utilização ostensiva de roupas militares.

A ideia do *Cortejo das Rainhas* (ver Figura 1) foi surgindo nos últimos dias do retiro. Após a “Rainha” conversar com alguns dos participantes, a performance foi se formando. No penúltimo dia do retiro, ela esperou os integrantes do retiro na torre de Silves para convidá-los a participar da futura performance, confrontando-se com alguma oposição explícita até do corpo docente. Mas, com a persistência da Rainha, o grupo de voluntários foi enfim reunido e ficou pronto a experimentar as indumentárias na manhã seguinte (no dia da performance).

A performance começou no Teatro Mascarenhas Gregório, onde todos os participantes (homens, mulheres e crianças) se vestiram de rainhas medievais. De lá,

saíram percorrendo as ruas de Silves, em espiral e no sentido horário, em direção ao castelo, e regressaram ao teatro para fechar o círculo. O percurso foi feito ao som da música criada pelo estudante e artista

Hernando Urrutia, que através de gritos/urros individuais e coletivos invocava o feminino. A performance terminou no teatro com um momento de retroação, extremamente imersivo e emotivo.

[Figura 1]
O Cortejo das Rainhas



Fonte: Fotografia de José Bidarra

A preparação ritualística da performance: “Ficar à vontade, ser recetiva, ouvir e apreciar os detalhes e aceitar o peso do arquétipo”

O conceito da performance desenvolveu-se, sobretudo, do ato de vivenciar Silves em sua plenitude. Nos primeiros dias da performance, Pilar era a única rainha. O vestido de soberana medieval é régio, pesado, volumoso e principalmente quente, o que o torna incomodativo

e dificulta o seu uso nos dias de verão (ver Figura 2). A carga emocional desse arquétipo é enorme, e a imagem da rainha faz parte do imaginário coletivo desde a infância. Esse é um arquétipo feminino poderoso, um feminino que governa, lidera, e é símbolo da dignidade, do exemplar. Em oposição, o feminino está fragilizado na história e na vida coletiva de todos nós. A corporificação desse arquétipo, portanto, foi um “tratamento de choque” muito forte e transformador, que exigiu um trabalho profundo de interiorização

e de reflexão. Pilar usou dois vestidos de monarca que trocou ao longo da semana, um azul e outro vermelho – duas cores presentes no Tarot de Marselha e que têm um sentido simbólico de polaridade, do princípio do pensamento ao princípio do sentimento, duas funções da psique segundo o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (JUNG, 1939).

A utilização de vestes medievais pesadas, que se arrastam pelo chão, no dia a dia de uma cidade pacata no interior algarvio (ver Figura 3), num dia quente de verão, chamava a atenção de todos os transeuntes. Contudo, perante a dignidade do arquétipo, após a natural reação de curiosidade, as pessoas ao redor acabavam reagindo com simpatia e respeito pela artista.

Citando o relato de Pilar Pérez (2014): “Quando me vesti com a roupa pesada de rainha medieval e comecei a vaguear pelas ruas, ao aceitar aquele fardo e aquele arquétipo, integrando-o, normalizando-o, fui tomando consciência de um certo desequilíbrio sentido na cidade”.

Pilar Pérez descreve essa etapa da preparação como: “Fique à vontade, seja recetivo, ouça, aprecie os detalhes e aceite o peso do arquétipo” (PÉREZ, 2014). Pilar refletiu sobre o que todos nós podemos contribuir para a cidade (segundo o desafio de Adérito Fernandes-Marcos) e, nesse sentido, ela procurou as melhores respostas/soluções. Para pensar no que podemos contribuir, é preciso pensar no que falta na cidade: falta água, há o vermelho do muro que remete ao sangue antigo derramado (um excesso de masculino muito doloroso), há muitos

bichos (principalmente insetos e animais rastejantes). Mas, em compensação, existem muitas ervas boas e as cegonhas, um símbolo maravilhoso. A artista precisou passar algum tempo sozinha para entender e “deixar que aconteça o que tem que acontecer”, para entrar em equilíbrio e ajudar a restabelecê-lo. Fez isso seguindo a história junguiana do eremita que chegou a uma cidade devastada pela seca e pediu uma cabana onde pudesse ficar na solidão para encontrar o seu próprio equilíbrio, de forma que, quando o recuperasse, ele seria transmitido para a cidade e, finalmente, choveria.

[Figura 2]
Pilar Pérez no arquétipo de
“Reina Posbolonia”



Fonte: Fotografia de Elizabeth Carvalho

[Figura 3 e 4]
A peregrinação da “Reina Posbolonia” pelas ruas de Silves



Fonte: Fotografia de Selma Pereira e Ana Marques

O Cortejo das Rainhas

Para essa performance, a artista pretendia permitir uma experiência coletiva, integrada ao local/cidade, e que ela desse continuação à performance *Reina Posbolonia*, que Pilar estava a corporizar naqueles dias.

O *Cortejo das Rainhas* inspirou-se em vários elementos, pormenores da vivência em Silves, tanto da artista como do grupo participante, a exemplo de:

As ervas aromáticas: No dia de chegada a Silves, havia no ar um forte perfume de ervas aromáticas. O aroma manteve-se durante toda a semana, proporcionado por árvores e pequenos

jardins das habitações da cidade. Pilar associou esse aroma às lembranças de sua adolescência, quando vivia em Castela, na Espanha.

Nas escadas da Sé de Silves, uma das professoras convidadas do retiro encontrou um pequeno ramo de salsa a crescer no meio das pedras. As ervas aromáticas são utilizadas na cultura e nos rituais populares para fazer “limpeza” e repelir as más energias, sendo muito comum o seu uso em países bem diferentes e distantes uns dos outros (Europa, América, África etc). “Según Mircea Eliade las hierbas medicinales obtienen su valor de un arquetipo celeste, que es una expresión del árbol cósmico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 566).

[Figura 5]

À esquerda, Ervas aromáticas (alecrim) no castelo. Ao centro, ramo de salsa a crescer na escadaria da Sé de Silves. À direita, corte de ervas (lavanda) para a performance



Fonte: Fotografias de Pilar Pérez e Selma Pereira (terceira foto)

A falta de água: No primeiro passeio pela cidade, a artista sentiu que faltava água na cidade. O castelo tinha o entorno ressequido, os caminhos de água estavam secos. As salas subterrâneas do castelo (cisternas almóadas), que antes serviam para armazenar água, estavam todas secas. O rio Arade estava quase sem água, e a pouca que existia estava com um aspeto turvo e enlameado.

A acrescentar à falta de água da cidade, com o calor abafado que se sentia, os participantes do retiro estavam cheios de sede, o que fazia com que os colaboradores levassem várias vezes por dia garrafas de água e as distribuíssem aos participantes: “Ideia que compartilhei com Sara, que se via como nossa carregadora de água, levando água para o pessoal do retiro” (PÉREZ, 2014). A água é fundamental para a vida e para o ser humano. O corpo é composto principalmente de água. Ela também é o símbolo por excelência do inconsciente e do emocional (os complexos de carga afetiva do inconsciente individual estão relacionados a aspetos emocionais não resolvidos).

Os insetos: Os insetos se proliferavam muito devido à estação do ano e à falta de água na cidade. Uma das participantes do retiro, depois de ter acordado toda picada, encontrou na cama do hotel onde estava hospedada três tipos de insetos diferentes. Também Pilar tropeçou, com a longa saia do vestido de rainha, num rato morto abandonado na calçada.

Os insetos e vermes estão associados a aspetos psíquicos de desintegração e perturbação. Estão associados também à ideia de peste, que é simbolicamente prejudicial e aparece repetidamente em sonhos, indicando invasão de facetas inferiores que dissociam a consciência. “Se o sonho se repete constantemente, formigas voadoras, vespas, moscas ou outros insetos desse tipo anunciam uma dissociação psíquica que, em algumas ocasiões, pode ser muito perigosa” (DE LA ROCHETERIE, 1995, p. 191).

A Dona Rosa: É uma senhora idosa que gere um café local, cativante e acolhedor, cheio de lembranças e apelo ao

feminino. Esse café situa-se numa praça, junto à torre medieval, onde há um chafariz com água (o único que encontramos). Pilar Pérez considerou que, “apesar da presença maravilhosa da D. Rosa, Silves também carecia do feminino” (PÉREZ, 2014). O Café de Dona Rosa é um espaço de resistência,

uma forma de aguentar o peso do tempo, aquela memória coletiva tão carregada de energia yang. No café, a força da memória concentra-se nos ancestrais que perfumam a esfera privada, nas histórias de família e na transmissão do feminino, como a língua materna.

[Figura 6]

À esquerda, fotografia do cativante espaço feminino do Café da Dona Rosa; à direita, pormenor de um dos quadros do local (desenho de rainhas)



Fonte: Fotografias de Pilar Pérez

As cegonhas: No alto dos telhados e no cimo das muralhas, encontramos vários ninhos de cegonhas, com a presença destas e de suas crias. Nos vários locais onde decorria o retiro, as cegonhas apareciam a observar, altaneiras, como se tivessem a acompanhar cada ação, cada acontecimento realizado no retiro pelos participantes. Imediatamente, Pilar Pérez intuiu o significado protetor do símbolo que a cegonha personifica. “A cegonha é uma ave pernalta migratória que mata roedores, cobras e outros parasitas” (DE LA ROCHETERIE, 1995, p. 112).

As muralhas cor de sangue: Diz-se que o vermelho das pedras do castelo existe por conta do sangue já derramado no local.

O vermelho é uma cor dominante na cidade, e muito pelas muralhas, o que aproxima Silves do cenário de uma obra medieval dramática. As paredes e torres estão relacionadas às construções do pensamento e, novamente, são elementos que sugerem o logos e o patriarcal. A cor vermelha de sangue, com alusão direta, é um símbolo que envolve uma memória muito sinistra, remetendo ao sangue que permeia a pequena chave na história de Barba Azul. O sangue que mancha a chave do quarto proibido e que denuncia a esposa por esta ter entrada no quarto contra a vontade do marido Barba Azul. O sangue também é a energia vital e, quando é derramado, acaba se perdendo. Além disso, há muita dor por trás dessas memórias.

A performance foi ganhando forma para Pilar ao conversar com vários participantes, compartilhando e discutindo suas ideias. Uma parte da ideia do *Cortejo das Rainhas* foi discutida numa das mesas do café de D. Rosa, e em seguida foi necessário reunir os participantes voluntários. A Rainha subiu à torre (onde estava a decorrer o retiro) e aguardou que terminasse uma das sessões. No intervalo, reuniram-se participantes e alguns opositores. Foi um trabalho coletivo maravilhoso, que teve a força enorme do colaborativo: por um lado, a solidão preparou o terreno, mas sem a força de todos não teria sido possível.

Citando Pilar Pérez: “Por fim e com mais discricção, o ritual foi sendo construído com um simples grupo caminhando em espiral em direção ao castelo, no sentido horário, e retornando para fechar o círculo. Todos os homens e mulheres vestidos de rainha, mas não como um disfarce, mas como uma suposição digna do arquétipo” (PÉREZ, 2014, p. 1).

Integração dos símbolos na performance

O feminino: Homens e mulheres vestidos com o traje de rainha medieval europeia, com uma coroa na cabeça. Também a música evoca o feminino: “Quando desenvolvemos o ritual, o Hernando Urrutia foi um presente porque ele colocou a música, ele nos deu a voz, aqueles acordes procurando o feminino que nos acompanhavam na viagem, o som do coração” (PÉREZ, 2014, p. 1). A música como arquétipo é a linguagem do coração.

A água: Para evocar a água, reciclaram-se garrafas de vidro, que foram cheias de água potável e distribuídas para cada

participante. Cada garrafa continha uma etiqueta branca, onde cada participante foi convidado a escrever uma bela palavra (ver Figuras 8 e 9). Foram escritas coisas positivas, a fim de verificar a força da palavra gentil que transforma a água, conforme já investigou o fotógrafo e escritor japonês Masaru Emoto (EMOTO, 2006, p. 45). É a capacidade de transformar moléculas de água que recebem palavras boas ou ruins escritas nos recipientes que as contêm.

Ao chegar ao castelo de Silves, diante da estátua do rei D. Sancho I (que governou Portugal de 1185 a 1211), cada participante bebeu um pouco da água que transportava e despejou o restante na estátua. A água foi bebida como uma espécie de autovacinação ou comunhão, e dada à estátua e muralha em oferenda.

As ervas aromáticas: Durante a manhã do dia da performance, Pilar colheu vários raminhos de lavanda, que cada participante levou durante o trajeto do cortejo. Ervas na mão direita simbolizando o masculino, a ação e a capacidade de limpeza, e água na esquerda, remetendo ao feminino (bilateralidade simbólica do corpo) e personificando a enorme força do poder do amor no coração e bons votos para todos os seres capazes de amar.

As cegonhas: Daniel, um menino de 5 anos, filho de um dos integrantes do retiro, foi muito participativo e desenhou cegonhas, com as quais se fizeram medalhas que acompanharam todos os participantes na performance. As figuras das aves foram usadas penduradas no pescoço, como enfeite ou medalha, como acontece nos rituais de devoção popular, e também como forma de proteção.

[Figura 6]
A preparação ritualística do Cortejo das Rainhas



Fonte: Fotografia de Vânia Sousa

[Figura 8]
À esquerda, as rainhas preparando as garrafas de vidro recicladas para a performance.
À direita, um dos participantes com o vestido de rainha, a coroa e a garrafa de água
com a etiqueta branca onde cada participante escreveu uma palavra positiva



Fonte: Fotografias de Ana Marques

[Figura 9]
As rainhas despejam água na estátua do rei



Fonte: Fotografia de José Bidarra

[Figura 10]
Desenho de Daniel (5 anos), “A cegonha-rainha”



Fonte: Fotografia de Vânia Sousa

[Figura 11]

Pilar Pérez vestindo o figurino completo de Rainha: a coroa, o vestido, a medalha no pescoço com o desenho da cegonha e, na mão, a garrafa de vidro com água



Fonte: Fotografia de Ana Marques

O círculo: O trajeto foi definido por Pilar e Catarina, uma participante natural de Silves, que, embora não integrasse o retiro, aceitou integrar a performance. No trajeto de regresso, citando Pilar, Catarina atuou como uma bússola, como ocorre no filme *O mágico de Oz*. O círculo mágico é também um símbolo de proteção, utilizado em rituais por todo o planeta e em diversos tempos históricos.

A retroação: No final do trajeto, todos os participantes se reuniram para partilhar, se assim o desejassem, a sua perceção da experiência realizada, dos sentimentos e

das emoções que experimentaram, fazendo a ligação a uma ou mais figuras femininas que lhes fosse grata e importante. Uns falaram da esposa, outros da mãe, avó, irmã, tia, amiga ou confidente. Foi um momento muito importante para fechar o ciclo interior da performance, onde a alma em silêncio ou partilha interioriza e potencia a vivência operada no mais íntimo de cada ser, mas também faz isso em ligação com os outros, próximos ou distantes, a cidade e todo o sistema pessoal de crenças. Na retroação, um momento mais reservado da experiência da performance, fechou-se, com emoção misturada a lágrimas, o

processo interior iniciado dias antes, com a decisão (ou a indecisão) de participar do cortejo. E assim começou um novo processo de reflexão, interior e coletivo, reverberando a importância dos arquétipos Feminino e Água ou, ainda, da transdisciplinaridade vista e vivida como a abertura aos vários saberes e conhecimentos, às realidades do sagrado e à espiritualidade. Compartilhar, sob essa perspectiva, é uma forma de homenagear a memória e os ancestrais.

A chuva: Na manhã do dia da performance (18 de julho), Pilar sentiu algo no ar que indicava uma mudança no tempo. No dia seguinte, o céu de Silves amanheceu nublado e depois choveu, abundantemente. Uma chuva fresca e purificadora. A chuva é um símbolo de fertilidade, de renovação e de vida, uma emoção que irriga e um elemento benéfico em todas as culturas, quando cai na medida certa.

Contextualização teórica

A dimensão transdisciplinar do Cortejo das Rainhas

O trabalho artístico de Pilar Pérez tem uma ligação muito forte com o conceito “Pós-Bolonha”. Entre 2011 e 2015, a artista desenvolveu a performance *Uniforme Posbolonio*, um alerta para o estado da educação pública em Espanha e Portugal, entre outros países europeus, que aderiram à reforma do ensino superior resultante do denominado Modelo de Bolonha, após a Declaração de Bolonha assinada por 22 ministros de educação de

países europeus, em 19 de junho de 1999 na cidade de Bolonha, Itália, para estabelecer um modelo comum de ensino superior baseada na uniformização da organização do ensino e da transferência e creditação de competências. Esta reforma universitária, que antecedeu o advento da crise global, e os problemas políticos, econômicos e sociais decorrentes dela, constituem a gênese que leva ao alerta *Posbolonio*, ou seja, os perigos de uma excessiva normalização castradora da liberdade criativa imposta pelo Modelo de Bolonha. Em *Uniforme Posbolonio*, Pilar Pérez e Raúl Díaz-Obregón apropriaram-se da iconografia militar e submeteram-se a essa indumentária resistente, comportando-se de acordo com o arquétipo. O processo de criação e as repercussões desse arquétipo na vida dos artistas foram documentados no blog homônimo. O trabalho longitudinal foi se transformando ao longo do tempo, e a performance adquiriu diferentes metáforas no seu processo criativo e experiencial. O conceito “posbolonio” serviu como um caminho de transdisciplinaridade, de abertura a vários conhecimentos (DÍAZ-OBREGÓN; PÉREZ, 2018). Foi uma performance onde o arquétipo em questão era muito duro e masculino.

Como vimos, a performance *Reina Posbolonia* veio compensar esse arquétipo, além de interagir com a cidade de Silves e a sua memória. Hoje, no ano de 2021, vivemos uma realidade de crise global com a chamada “Pandemia de Covid-19”, na qual a força da tensão das polaridades e a necessidade de encontrar um equilíbrio entre o feminino e o masculino estão mais presentes do que nunca. A pertinência da transdisciplinaridade urge perante os problemas da contemporaneidade, em que cada vez mais se impõe a lógica da alta produtividade e

da eficácia, acentuando a rutura “entre um saber cada vez mais acumulativo e um ser interior cada vez mais empobrecido [que] leva à ascensão de um novo obscurantismo, cujas consequências sobre o plano individual e social são incalculáveis” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994). Entendendo a visão da transdisciplinaridade tal como definida na *Carta da Transdisciplinaridade* conforme emitida em 1994 no seguimento do 1º Encontro da Transdisciplinaridade por Freitas, Morin e Nicolescu, esta não pretende ser o domínio de todas as disciplinas, mas sim a abertura delas, “na medida em que ela ultrapassa o domínio das ciências exatas por seu diálogo e sua reconciliação, não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994).

O diálogo entre a performance e a cidade de Silves

Recuemos no tempo até a Silves islâmica (séculos IX, X e XI), “época de ouro” da cidade, em que o rio Arade era navegável e permitia uma ligação permanente com o mar. Mas, simultaneamente, esse mesmo rio que liga a cidade ao mar esconde-a, pois o Castelo de Silves não é avistado do mar; as vias terrestres que partiam da cidade percorriam toda a costa algarvia e faziam ligação a Córdoba e a Sevilha; e as serras protegiam o castelo de ataques, por serem um terreno adverso a desconhecidos. Silves tinha uma posição muito favorável em termos estratégicos. Nada fazia prever que em 1189, durante o cerco à cidade, os habitantes fossem morrer de sede, reportando-nos ao símbolo da água (ou a sua ausência) na performance “O Cortejo das Rainhas”.

A primeira conquista de Silves, por D. Sancho I, com auxílio das Cruzadas inglesas e alemãs, ficou conhecida como “sangrenta conquista”. Ainda hoje, os habitantes fazem uma analogia entre o *vermelho das muralhas* e o sangue derramado naquela conquista (MELO, 2016, p. 72).

O vermelho, aliás, é um pigmento natural da região, produzido de diferentes formas, e que tem sido utilizado ao longo da história para os mais variados fins: a cochinnilla ou grã, pequeno parasita das árvores de fruto que permite obter a cor vermelha escarlate e púrpura; a Ruiva dos Tinteiros (*Rubia tinctorum* Lin.), utilizada para tingir tecidos de lã de cor vermelha; o arenito, ou “grés vermelho de Silves”, utilizado nas muralhas e outras edificações; o coral, encontrado em escavações arqueológicas da localidade; e o vermelho das cerâmicas ancestrais, realçadas por um “verniz vermelho”. O traje vermelho da “Reina Posbolonia” reporta-nos a estas invocações históricas onde esta cor matizou alguns dos episódios mais significativos de Silves e ainda predomina na região hoje em dia.

Sobre as *ervas aromáticas* que integraram a performance *Cortejo das Rainhas*, pensa-se que sejam autóctones, “como a lavanda (*Lavandula stoechas*), o tomilho (*Thymus vulgaris* L.), muito utilizado no período muçulmano, o alecrim (*Salvia rosmarinus*), o zimbro-bravo ou cedro-de-espanha (*Juniperus oxycedrus*) e o loureiro-rosa ou loendro (*Nerium oleander*)” (GOMES, 2002, p. 61).

O carnaval, o espiritual e a catarse

Do ponto de vista cultural, o carnaval brasileiro enquadra-se “na moldura

cosmológica cristã ampla, dentro da qual se realizaram os processos de sincretismo, de incorporação das tradições afro, das tradições vindas de outras civilizações, de outras culturas” (CAVALCANTI, 2015, p. 14). Se por um lado o carnaval é associado à alegria e aos excessos; por outro, temporalmente procede o período de Quaresma cristã, citando Cavalcanti (2011): “Os excessos carnavalescos ganham assim sentido cosmológico mais amplo quando contrapostos ao período restritivo da Quaresma, e assim se ilumina também a oposição complementar entre a transcendência da alma e a afirmação do aqui e agora, do corpo e da carne celebrados pelo carnaval” (CAVALCANTI, 2011, p. 4).

O carnaval permite pensar a sociedade como um “jogo de espelhos”, e enquanto ritual, ou performance-ritual, é um sistema de comunicação simbólica (CRUZ; RODRIGUES, 2017), uma experiência coletiva de emoções e sentimentos expressos de modo padronizado (CAVALCANTI, 2015). Essas performances-rituais permitem aos seus participantes vivenciarem, através de papéis metafóricos, experiências singulares que são simultaneamente formativas e transformativas (CRUZ, 2017) e que seguem todo um processo ritualístico de preparação dos participantes para viver aquela experiência, tornando o participante um “não-eu”, através de processos de caracterização e representação que o transportam e transformam “identidades múltiplas e ambivalentes” (SCHECHNER, 2011).

Contextualizando essa vivência do carnaval e da performance-ritual, encontramos características já presentes na origem das artes cênicas, como a seguir

demonstraremos. O apolíneo e o dionisíaco é uma dupla conceitual, que desde a cultura grega é utilizada para expressar a oposição entre o impulso sereno e contemplativo (de Apolo) e o impulso obscuro, imoral e orgiástico (de Dioniso).

O filósofo alemão Friedrich Schelling, no século XIX, explica através do duo apolíneo/dionisíaco a criação artística e a potência criadora, resultado da união de uma “força produtiva cega” e de “uma força reflexiva, limitante e formadora” (CARCHIA; D'ANGELO, 2009).

Também o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em *A origem da tragédia*, explica com esse binómio a criação artística e a potência criadora, associando ao impulso apolíneo as disciplinas da filosofia, ciência, artes figurativas e ética; e ao impulso dionisíaco as religiões do mistério, a música e a dança, concluindo que essa conciliação falha em vários campos artísticos, só encontrando total realização na tragédia, ao que nós completamos, essa dialética do apolíneo e do dionisíaco existe também no carnaval e na performance-ritual (NIETZSCHE, 2002).

Outro fator importante é a catarse, termo utilizado por Aristóteles para designar a “purificação” sentida pelos espectadores durante e após uma representação dramática. Se considerarmos o conceito da catarse do ponto de vista da psicanálise, é um método utilizado para trazer à consciência e libertar recordações recalçadas. No âmbito da experiência estética, a catarse assegura o distanciamento de si, numa experiência libertadora de viver uma condição alternativa à habitual (CARCHIA; D'ANGELO, 2009).

Tomamos como exemplo, ainda, a produção da performer sérvia Marina Abramović, que desde a década de 1970 explora a catarse e a espiritualidade em seu trabalho artístico, levando o corpo a seus limites físicos e mentais, com o objetivo de atingir uma experiência espiritual plena. Em 2012, Marina passou um longo período no Brasil, a conhecer comunidades espirituais e “lugares de poder”, de modo a aplicar esse conhecimento sobre energia em formas imateriais de arte. Como resultado, em 2016 foi publicado o documentário *The space in between (Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil)* (2016) e inaugurada, na cidade de São Paulo, a exposição *Terra Comunal: Marina Abramović + MAI*, onde a artista mostrou a influência dos rituais e da cultura xamânica brasileira na sua obra (DEL FIOL, 2016).

Regina Müller (2016) explica a transcendência na performance, em geral (a partir da obra de Marina Abramović) através de uma “transconsciência cósmica”. Através dela, a performer, influenciado por rituais tribais, proporciona ao público experiências transformadoras – sem qualquer ligação à autoajuda ou a práticas religiosas – que, através da fruição artística, mudam a percepção que cada um tem sobre o tempo, o espaço, o mundo e sobre si próprio.

Tanto no trabalho de Marina Abramović como nos rituais indígenas, a relação entre o performer e o espectador (entenda-se por espectador os demais membros do grupo, incluindo os que assistem à performance e os que participam dela) faz parte da significação.

Nessas performances-rituais, o artista não se impõe como um criador de objetos para contemplação, mas sim como um

“motivador para a criação”, tornando a sua criação artística uma intervenção cultural (MÜLLER, 2016).

Análise do processo criativo à luz da estética pós-digital

Referimo-nos ao pós-digital como sinônimo da contemporaneidade, caracterizada pela ubiquidade da tecnologia digital e pela contestação explícita da onipresença física em todos os aspectos da vida cotidiana. Seguindo a linha de pensamento do curador de arte Hans Ulrich Obrist (2015), a geração de artistas pós-digitais habituados à internet e à tecnologia computacional é claramente influenciada/inspirada pelo digital, embora eles muitas vezes desenvolvam os seus trabalhos em materiais tangíveis.

O pós-digital e a inter e multidisciplinaridade a ele inerente trazem novos domínios e interpretações à arte, enquanto potencia a criação de novas expressões e narrativas estéticas, abrindo as portas a desafios e hipóteses renovadas, tanto formalmente como em face à reação do público aos temas tratados e a cenários de fruição-experimentação propostos.

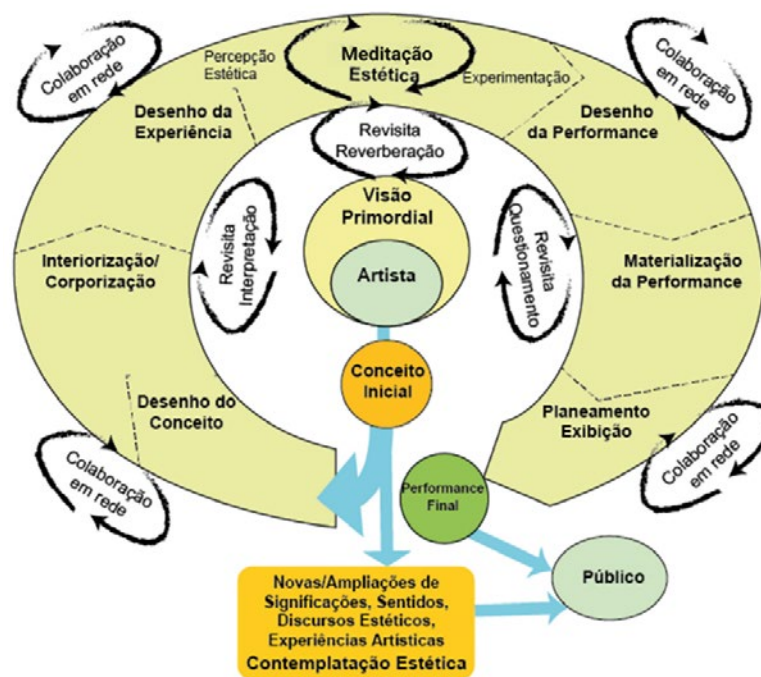
O *Cortejo das Rainhas* não contém elementos digitais, e mesmo a música é apenas vocalizada, sem a utilização de meios tecnológicos. Contudo, os seus participantes inserem-se na cultura digital, pois é notória nas imagens da preparação da performance o uso de tecnologia móvel. De facto, a sensibilidade pós-digital dos participantes (como docentes, estudantes

e pesquisadores) é acentuada por estarem de alguma forma ligados à investigação em média-arte digital. Assim, explica-se que, embora o componente digital não fizesse parte da performance, ele esteve presente na cultura dos participantes e manifestou-se no diário de bordo, em formato de blog, da artista Pilar Pérez, nos registos digitais da performance e nas inúmeras fotografias que encheram os perfis das redes sociais dos participantes e que permitiram uma continuidade espaciotemporal do evento,

através do éter dos meios digitais. Apesar do fato de a tecnologia não fazer parte da performance, a presença dela é intencional para intensificar a corporização do arquétipo de rainha medieval e o momento de interiorização dos participantes.

Analisaremos o processo de criação do *Cortejo das Rainhas* através de um ciclo de criação, desenvolvido com base no ciclo de criação digital de Marcos (2017), conforme a seguir:

[Figura 12]
Ciclo da criação da performance à luz do pós-digital.
Adaptação do ciclo de criação de Marcos (2017)



Nesse contexto, propomos o ciclo de criação à luz do pós-digital, em que o conceito é o “ponto de arranque” do ciclo. A partir daí, o artista, sozinho ou em colaboração com outros participantes, começa a projetar e a construir evoluções desse conceito original, entrando num processo não linear que o leva até a performance/artefacto final, mas que não acabará aí, e

continuará através da produção teórica, de publicações científicas, de comunicações acerca do artefacto produzido e, também, do próprio processo criativo.

Na fase “desenho do conceito”, o(a) artista questiona-se sobre o conceito inicial, e então começa a conceção da ideia que dará origem à performance, testando-se

diferentes relações entre conceitos e criando-se esboços e desenhos exploratórios. Essa fase permite ao(s) artista(s) planejar(em) o processo e conceber ideias mais complexas. Analisando essa etapa no contexto do *Cortejo das Rainhas*, ela corresponde às conversas iniciais da artista Pilar Pérez com os participantes e às primeiras ideias de como seria possível tornar a performance *Reina Posbolonia* uma experiência coletiva (*Cortejo das Rainhas*).

Na fase seguinte, o “interiorização/corporização”, a artista incorpora o arquétipo da rainha, sente o peso da indumentária, integra esse arquétipo à cidade e presta atenção à vivência no local, aos pormenores, aos símbolos, equilíbrios e desequilíbrios do dia a dia. Começa, então, a ser construída a narrativa da mensagem a partir do conceito/ideia inicial. Dessa forma, a mensagem proporcionará aos espectadores a conexão emocional que permitirá a evocação de memórias e a narração da obra.

Na etapa “desenho da experiência”, é definida a forma como a narrativa da performance será transmitida ao público, e como os elementos e símbolos serão adaptados aos materiais disponíveis e às limitações da apresentação ao público. Nesse estágio, são importantes os momentos de revisita às fases anteriores e a interpretação de resultados, assim como uma análise do processo a seguir.

A fase “meditação estética” constitui uma atividade central no ciclo de criação, já enunciada por Marcos (2017), e inclui momentos de contemplação, em que o artista e sua equipe revisitam as etapas anteriores, as decisões tomadas durante o projeto e o planejamento das seguintes.

Na fase do “desenho da performance”, são definidos todos os elementos constituintes da performance – no caso do *Cortejo das Rainhas*: os participantes, o percurso, os elementos a integrar e o som.

Na fase da “materialização da performance”, são construídos e testados todos os elementos da performance – no caso da performance em análise, a performer principal foi apanhar os raminhos de lavanda, os participantes foram reunidos, foram discutidos os últimos pormenores, os vestidos sofreram adaptações (com a importante contribuição de Selma Pereira, com sua especialização em moda), as garrafas de vidro foram recicladas e as medalhas das cegonhas, impressas.

Por fim, temos a apresentação da performance ao público e o momento de retroação final. Essa etapa é baseada nas decisões tomadas durante o ciclo de criação e está sujeita a alterações resultantes dos momentos de reflexão.

Nesse ciclo de criação, a colaboração em rede entre participantes e equipes multidisciplinares intensifica-se, dadas as diferenças de suportes, matérias e disciplinas inerentes a esse caráter híbrido dos artefactos.

Transpondo agora o ciclo criação, em uma potencial instanciação, para o carnaval e os fenômenos carnavalescos, também aqui como na performance-ritual, é preciso “preparar o performer para intervenção-ação”, ou seja, é preciso uma preparação ritualística. Se compararmos o processo criativo do desfile de carnaval do Maracatu Nação Ipanema, situado em Fortaleza, Estado do Ceará (CRUZ; RODRIGUES,

2017), que se assemelha ao do *Cortejo das Rainhas*, encontramos uma sequência que vai muito além da mera utilização de máscaras e indumentárias: desenvolvimento de conceitos, treinamento, oficinas, desenho da performance, materialização da cenografia e adereços, ensaios, aquecimento, performance, esfriamento e balanço.

Considerações finais

Com o presente artigo, apresentamos a visão transdisciplinar da performance *Cortejo das Rainhas*, de Pilar Pérez, contextualizando o processo criativo dessa performance-ritual, os símbolos, os arquétipos que a integram e o diálogo entre essa performance e a cidade de Silves, em Portugal, além do valor do trabalho colaborativo na performance. No decorrer do artigo, apresentamos as semelhanças, enquanto performance-ritual, do *Cortejo das Rainhas* com o carnaval brasileiro, estabelecendo ligações e paralelismos com o espiritual e a catarse, também presentes no trabalho de outros artistas performáticos, como Marina Abramović. Por fim, analisamos o processo criativo da performance à luz da estética do pós-digital. ■

Agradecimentos

Foram várias as pessoas e entidades que estiveram envolvidas no projeto do *Cortejo das Rainhas*, desde a coordenação, docentes, convidados, estudantes e secretariado do Doutorado em Média-Arte Digital, a Câmara Municipal de Silves, o CELAS – Centro de Estudos Luso-Árabes de Silves e a Associação ARTECH-INTERNATIONAL. Nossos sinceros agradecimentos a todos.

[SELMA PEREIRA]

Professora Adjunta Convidada na ESART – Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, Portugal; Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Lisboa, Portugal. E-mail: selmapereira@ipcb.pt

[PILAR PÉREZ]

Professora Titular na Universidade Autônoma de Madrid, Departamento de Educação Artística, Madrid, Espanha – Grupo de Investigación Mudança Educativa para a Justiça Social (GICE). E-mail: p.perez@uam.es

[ADÉRITO FERNANDES-MARCOS]

Professor Catedrático na Universidade Aberta de Portugal. Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Instituto de Engenharia de Sistemas e Computadores, Tecnologia e Ciência (INESC-TEC); Laboratório de Educação a Distância e Elearning (LE@D); Presidente da Artech-International, Lisboa, Portugal. Professor Honoris Causa no O Centro Universitário Eurípides de Marília (UNIVEM), São Paulo, Brasil. E-mail: aderito.marcos@artech-international.org

Referências

CAVALCANTI, Maria Laura. Ritual e teatro na cultura popular. **Textos escolhidos de cultura popular e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura. Ritual, drama e performance na cultura popular: uma conversa entre a antropologia e o teatro. **Série Passagens**, Rio de Janeiro, n. 12, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los** símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 2007.

CRUZ, Danielle Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. Drama, performance e experiência: o desfile de carnaval do maracatu Nação Iracema, Dossiê Arte do Carnaval, **Arquivos do CMD**, Brasília, DF, v. 6, n. 1, Jul/Dez 2017. Disponível em: <https://bit.ly/373MF36>. Acesso em: 30 set. 2020.

D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni. **Dicionário de estética**. São Paulo: Edições 70, 2009.

DE LA ROCHETERIE, Jaques. **La simbologia de los sueños, la naturaleza**. Ciudad de México: Editorial Fata Morgana, 1995.

ESPAÇO além – Marina Abramovic e o Brasil. Direção: Marco Del Fiol. São Paulo: Casa Redonda: Elo Company, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/371uVWc>. Acesso em: 1 out. 2020.

DIAZ-OBREGÓN, Raúl; PÉREZ, Pilar. ¿Qué es el blog del Uniforme Posbolonio?. **Uniforme Posbolonio**, Madrid, 2012. Disponível em: <https://bityli.com/hL8v9>. Acesso em: 30 set. 2020.

EMOTO, Masaru. **As mensagens escondidas na água**. Amadora: Estrela Polar, 2006.

FERNANDES-MARCOS, Adérito. *et al.* Poéticas digitais em Al-Mut'amid: inovação, poesia, inclusão. In: RETIRO DOUTORAL EM MÉDIA-ARTE DIGITAL, 2., 2014, Silves, Portugal. **Anais** [...]. Faro: Edições , 2014. p. 1-11 Disponível em: <https://bityli.com/gHZFC>. Acesso em: 6 out. 2020.

FERNANDES-MARCOS, Adérito. Artefacto computacional: elemento central na prática artística em arte e cultura digital. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, v. 3, n. 2, p. 129-147, 2017.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab. Carta de transdisciplinaridade. In: CONGRESSO MUNDIAL DA TRANSDISCIPLINARIDADE, 1994, Setúbal. **Anais** [...]. Setúbal: Convento da Arrábida, 1994.

GOMES, Rosa Varela. **Silves (Xelb), uma cidade de Gharb Al-Andalus**: território e cultura. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Phénomènes occultes**. Paris: Ed. Montaigne, 1939.

MELO, Lara. Guerra de Cerco (Silves). **Almadam online**, Almada, n. 20, v. 2, p. 64-72, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/aRjgh>. Acesso em: 10 set. 2020

MÜLLER, Regina. Transcendência: Marina Abramovic no Brasil. In: JOCHEN VOLZ, Júlia Rebouças (org.). **Terra comunal**: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: Sesc, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Portugal: Guimarães Editores, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. Curation in the postdigital age. In: OPENSHAW, Jonathan. **Postdigital artisans**: craftsmanship with a new aesthetic in fashion, art, design and architecture. Amesterdam: Frame Publishers, 2015. p. 10-14.

PÉREZ, Pilar. (2014). Reina posbolonia. **Con el Uniforme Posbolonio**, Madrid, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/Jb7kz>. Acesso em: 9 out. 2020.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.

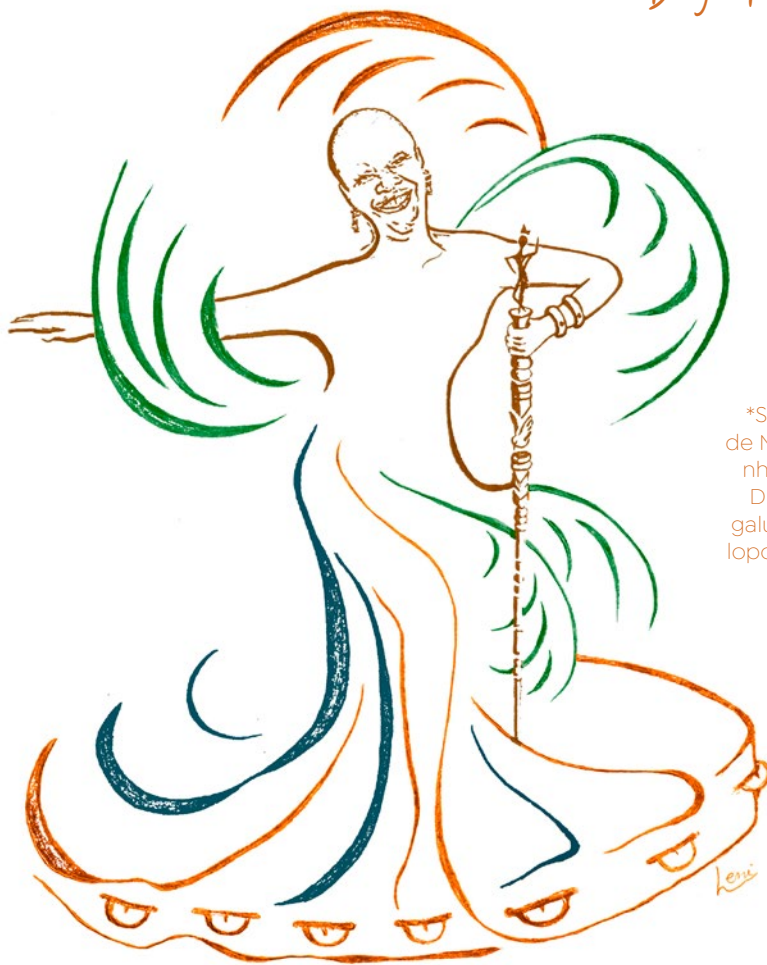
Pinah êêê Pinah

A Cinderela negra

Que ao príncipe encantou

No carnaval com o seu esplendor

Samba-Enredo 1983,
Beija-Flor de Nilópolis*



*Samba-Enredo 1983, Beija-Flor de Nilópolis. Compositor: Neguinho da Beija Flor E Nêgo. Fonte: Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/beija-flor-de-nilopolis/samba-enredo-1983.html>.

A FANTASIA DE CARNAVAL: UM ENSAIO A PARTIR DE HEGEL E FREUD

[ARTIGO]

Adriano Bueno Kurle

Universidade Federal de Mato Grosso

Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Departamento de Filosofia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Neste ensaio, busco explorar a ideia de “fantasia” a partir do carnaval, relacionando os sentidos concreto e abstrato, real e ideal do conceito. Para tanto, exploro a noção de *fantasia* na filosofia da arte de Hegel enquanto princípio criativo na poesia, além de relacionar a ideia de manifestação concreta da fantasia com o tabu em Freud, a partir da obra *Totem e Tabu*. A fantasia de carnaval pode ser considerada, com base em Hegel, como o princípio poético do carnaval, enquanto o conjunto expresso por essa fantasia pode ser considerado uma criação poética.

Palavras-chave: Hegel. Fantasia. Freud. Tabu. Poesia.

In this essay, I explore the idea of fantasy/costume through Carnival, relating the concrete and abstract senses of the concept. For such, I explore the notion of fantasy in Hegel's philosophy of art as a creative principle of poetry, relating the idea of a concrete manifestation of fantasy with Freud's concept of taboo, as it appears in the work *Totem and Taboo*. The fantasy/costume of Carnival can be considered through Hegel as the poetic principle of Carnival, while the result of the manifestation of fantasy can be considered a poetic creation.

Keywords: Hegel. Fantasy. Freud. Taboo. Poetry.

En este ensayo, busco explorar la idea de “fantasía” de carnaval, relacionando los significados concretos y abstractos, reales e ideales, de ese concepto. Para ello, exploro la noción de fantasía en la filosofía del arte de Hegel como principio creativo en poesía, además de relacionar la idea de la manifestación concreta de la fantasía con el tabú en Freud, presente en la obra *Tótem y Tabú*. La fantasía de carnaval puede considerarse, desde Hegel, como el principio poético del carnaval, mientras que el conjunto expresado por esa fantasía puede constituirse una creación poética.

Palabras clave: Hegel. Fantasía. Freud. Tabú. Poesía.

Introdução

O carnaval é uma festa popular que se estabelece, ao menos em parte, no reino da ficção. O que o carnaval deve à literatura se relaciona com o poético e este, por sua vez, com a fantasia. No carnaval, a fantasia é concretizada sensivelmente.

Neste ensaio, busco explorar a ideia de “fantasia” a partir do carnaval, relacionando os sentidos concreto e abstrato, real e ideal do conceito. Para tanto, exploro a noção de *fantasia* na filosofia da arte de Hegel (1989b, 1990c, 1990d, 2000-2004)¹ enquanto princípio criativo na poesia, além de relacionar a ideia de manifestação concreta da fantasia com o tabu em Freud, a partir da obra *Totem e Tabu* (FREUD, 1974, 2013)². A fantasia de carnaval pode ser considerada, a partir de Hegel, como o princípio poético do carnaval, enquanto o conjunto expresso por essa fantasia (o mundo que ele cria artisticamente, seu *Weltanschauung*, ou sua intuição de mundo, no sentido hegeliano na filosofia da arte) pode ser considerado uma criação poética.

Neste texto, busco relacionar a noção cognitiva de fantasia com a noção material de fantasia de carnaval, defendendo uma perspectiva de que a fantasia de carnaval

é uma criação poética e, enquanto tal, colabora para a expressão saudável de impulsos e ideias reprimidas. Para tanto, apresento brevemente a ideia hegeliana de arte e alguns de seus aspectos básicos, para depois situar a fantasia, ainda neste autor, como uma capacidade cognitiva vinculada com a imaginação. Para isso, exponho a concepção hegeliana de imaginação, a partir da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio III: A Filosofia do Espírito* (HEGEL, 1986b, 1997)³. Posteriormente, relaciono a fantasia com a noção de poesia de Hegel, de modo a ressaltar sua função enquanto princípio formal desta. Depois, situo o modo de tratamento poético enquanto modo de pensar, com as formas de consciência ordinária, prosaica e especulativa, ressaltando o caráter poético. Na última parte, trato das noções de repressão, ambivalência e deslocamento em Freud (a partir do livro *Totem e Tabu*) de maneira muito breve, para depois relacioná-las com a expressão artística e com a fantasia. Por fim, vemos como a fantasia, enquanto capacidade cognitiva, se realiza na poesia, e essa pode se realizar concretamente na fantasia de carnaval.

Hegel e a arte

Apresento aqui alguns elementos que servem de pressuposição para a análise da

¹ Daqui em diante, para Hegel (1989b, 1990c, 1990d), será usado apenas “A”, seguido do volume da edição alemã (I, II ou III), com as correspondentes páginas da edição alemã, seguida da edição brasileira (2000-2004) com o devido volume (I, II, III ou IV), somado à indicação de “minha tradução” quando for o caso – em todos os outros, a tradução é dessa edição em português.

² Todas as citações deste artigo se utilizam da tradução adotada em Freud (2013), daqui em diante, “Totem e Tabu”, seguida da página da edição em alemão e da edição em português.

³ A obra, daqui em diante, Hegel 1986b será tratada apenas por Enz. III, seguida do devido parágrafo e da indicação de “Zusatz” para o adendo, quando for o caso. Indico com “minha tradução” quando for o caso; em todos os outros, a tradução é retirada desta edição em português.

fantasia de carnaval que pretendo realizar por meio dos conceitos de Hegel. Para tanto, apresento a seguir alguns traços fundamentais da noção de arte.

Para Hegel, a arte é o parecer sensível da ideia⁴, funcionando enquanto expressão de algo que busca um caminho de ampliação da compreensão e da experiência. A arte está vinculada à idealidade enquanto manifesta uma intenção de universalidade, ao mesmo tempo em que se vincula necessariamente à materialidade, à singularidade e ao sensível. Esses dois requisitos são as normas imanentes para a produção e a classificação artísticas, enquanto atividades humanas necessárias ao autoconhecimento cultural. De um lado, a arte manifesta uma ideia; de outro, dá-lhe forma sensível. Dessa maneira, a arte possibilita uma mediação sensível com a intenção de significação, permitindo ao ser humano o processo de estranhamento e reconhecimento de suas ideias, de sua intenção de compreensão da totalidade (enquanto se vincula com a ideia lógica) (cf. HEGEL, 1990b, 2000-2004 p. 102/87-87⁵), assim como permite a experiência sensível da significação. O processo de produção e recepção da arte gera um processo histórico de auto-compreensão do humano por meio da arte⁶. Podemos compreender a expressão artística em Hegel como o movimento de cognição que envolve o estranhamento e a externalização: aquilo que está “dentro” ou que ainda não está acessível à intuição ou à consciência é posto “para fora”,

possibilitando assim a sua objetivação e o processo de mediação com o sujeito. A arte é, em certo aspecto, um processo de mediação do sujeito consigo mesmo e dos sujeitos entre si, assim como uma maneira de configurar uma compreensão da realidade, gerando o que Hegel chama de *Weltanschauung* (intuição de mundo, para uma tradução literal que valoriza o papel da intuição – conceito que denota uma função cognitiva específica na formação subjetiva).

Ainda enquanto estrutura básica da filosofia da arte de Hegel, temos as formas singulares de arte, classificadas por meio do material e dos sentidos utilizados – cinco formas singulares de arte, distinguidas em três aspectos: 1. As artes espaço-visuais, a saber, a arquitetura, a escultura e a pintura; 2. A arte sonoro-temporal, a saber, a música; 3. A arte que se utiliza da linguagem e da representação, a saber, a poesia⁷.

A capacidade de relacionamento artístico está diretamente envolvida com as capacidades subjetivas humanas, em especial aquelas que geram cognição a partir da mediação que Hegel chama de racional – que já pressupõe uma espécie de consciência da unidade entre o eu e o mundo, do saber que se está no mundo: a intuição, a representação e o pensar. A arte funciona como uma forma de autointuição da unidade coletiva de um povo, enquanto uma forma sensível do significado e da vivacidade da unidade desse povo, abrindo o primeiro nível cultural da humanidade (seguido pela religião e pela filosofia). Podemos

4 Cf. AI 151/126.

5 Cf. AI 100-102/86-87.

6 Cf. AII.

7 Cf. AIII. Na edição em português, volumes III e IV.

dizer que a estrutura da arte, enquanto componente cultural, é *análoga* à estrutura e à função da intuição no processo cognitivo da subjetividade individual (HEGEL, 1986b/1997)⁸. Mas enquanto essa atividade artística é vinculada também à atividade de indivíduos, ela depende das capacidades destes, em especial da intuição e da fantasia (enquanto aspecto produtivo da imaginação). Assim, a fantasia opera como princípio formador da poesia, e a poesia, por sua vez, é a arte que direta ou indiretamente dá o conteúdo temático (*Gehalt*)⁹ às outras artes singulares.

A arte poética é, então, a sensibilização representativa da ideia por meio da operação da fantasia. A fantasia de carnaval é a expressão sensível da fantasia (enquanto capacidade cognitiva). Hegel, sobre a poesia (em diferença da música), diz que “o conteúdo da arte discursiva é o mundo todo das representações configuradas na riqueza da fantasia¹⁰” (HEGEL, 1990d/2000-2004, p. 228/15).

O carnaval é como uma expressão artística completa (plástica, musical e poética), regido pelo conteúdo dado pela poesia que, por sua vez, tem como princípio a fantasia enquanto manifestação concreta da fantasia abstrata. No que segue, apresento a análise das capacidades cognitivas em Hegel, com foco na representação, em especial na imaginação, em que se encontra a fantasia, assim como trato da

poesia e da importância da fantasia na sua produção.

A Fantasia: seu sentido cognitivo e sua realização

Podemos começar investigando o significado do termo *fantasia*: em geral, ele está associado tanto à atividade de criação imaginativa quanto à invenção de um mundo paralelo. Geralmente, diz-se de alguém que vive, percebe e pensa coisas fora da realidade que essa pessoa está *fantasiando*. Há uma diversidade de sentidos na palavra que, na verdade, surge da pluralidade dos contextos e julgamentos do uso de seus significados. Pode-se dizer que alguém “fantasia” porque está louco, fora da realidade, ou porque está delirando, com febre. Também se pode dizer (esse ponto será chave para nós) que um indivíduo fantasia porque sua imaginação está sendo controlada pelo desejo (dependendo do grau, novamente, está *louco*).

Já *estar fantasiado* pode significar que alguém não apenas se apresenta diferentemente do costume, mas que está *deslocado* da sua posição ou situação usual. Um médico não pode se “fantasiar” de médico, mas pode “fantasiar-se” de Napoleão ou de jogador de futebol. Nesse sentido, estar fantasiado revela uma alteridade: estamos fantasiados quando nos colocamos (ainda que no modo fictício) como outro, como aquilo que, na ordem causalmente conectada dos acontecimentos cotidianos e das regras sociais, não somos. Ainda, podemos dizer que alguém está fantasiado quando

⁸ Cf. Enz. III, §§553-577.

⁹ Em distinção do *Inhalt*, que poderíamos chamar de “conteúdo material”.

¹⁰ AIII/IV 228/15, tradução minha.

está *disfarçado*, muito embora nem todo disfarce seja uma fantasia. Um disfarce pode ser usado para se esconder, enquanto a fantasia (nesse sentido material que a língua portuguesa, ao menos em seu uso brasileiro, nos oferece) quer se mostrar. Nessa mera análise do uso das palavras, já encontramos a fantasia como ligada a uma coerência do personagem, ao mesmo tempo em que essa realidade coerente se dá em uma espécie de *mundo paralelo*, um mundo *particular*.

A fantasia também pode ser considerada, a partir de uma concepção filosófica de análise da cognição, como uma faculdade¹¹. Em Hegel, essa capacidade está ligada à atividade cognitiva chamada *representação* (*Vorstellung*) e, dentro (enquanto parte do processo) da representação, está vinculada à imaginação produtora (HEGEL, 1986b/1997)¹². Nos *Cursos de Filosofia da Arte*, Hegel confere uma importância central à fantasia na arte da poesia, uma vez que a fantasia tem a função produtora essencial no “modo de tratamento” (*Auffassungsweise*) poético¹³.

Antes de tratar da fantasia enquanto uma capacidade essencial para a produção poética, Hegel a aborda enquanto modo da representação, portanto enquanto capacidade cognitiva do sujeito individual, na

Enciclopédia. As faculdades cognitivas (ciência chamada por Hegel de “Psicologia” (1986b/1997)¹⁴) têm a função de gerar conhecimento objetivo. Elas envolvem-se na produção e apreciação artísticas. Há três momentos da atividade cognitiva consciente: intuição, representação e pensar, cada um subdividido em etapas e tipos de atividade. A intuição é o momento mais simples e elementar, imediato, em que não há distinção entre sujeito e objeto, e conseqüentemente não há a noção de objetividade nem o tratamento do que aparece como sensação ou sentimento enquanto objeto ou tema, enquanto “algo”. A representação, marcada pela cisão da unidade imediata inicial da intuição, traz a elevação do conteúdo da intuição para a lembrança e para a memória, conecta os conteúdos, distingue a representação do sujeito da intuição do objeto, por meio primeiro da imagem e, depois, pelas representações universais, para enfim nos levar ao signo e à linguagem, operados mecanicamente pela memória. Por fim, o pensar é aquela atividade em que o significado não está mais partido em intuição e imagem ou representação, mas é carregado pela própria unidade da palavra, permitindo a categorização, os juízos e as inferências, em um retorno mediado à unidade.

Hegel compreende a atividade cognitiva como um processo que se completa no caminho e que parte da intuição, passa pela representação e chega até o pensar. A seguir, procedo uma exposição pormenorizada da atividade da representação, em especial da imaginação, na qual se

¹¹ O termo grego *phantasia* é vinculado às capacidades da *psyché* (alma) já em Aristóteles, assim como o termo *phantasma* aparece como seu produto – os termos costumam ser traduzidos por “imaginação” e “imagem”. Cf. Aristóteles, 2006. Para mais informações sobre o conceito de fantasia na filosofia da arte de Hegel e as discussões que o influenciaram, cf. Werle, 2007, p. 146-159.

¹² Cf. Enz. III §451-464.

¹³ Cf. AIII/IV 222-236/11-21.

¹⁴ Cf. Enz. III §§440-468.

encontra a fantasia, elemento central da produção poética.

A representação é uma faculdade subdividida em reminiscência (*Erinnerung*)¹⁵, imaginação (*Einbildungskraft*)¹⁶ e memória (*Gedächtnis*). As principais características da representação são as relações singular-universal, intuição-imagem e sujeito-objeto. Ainda, a imaginação opera a geração do elemento abstrato na formação da imagem e a *subsunção* da intuição singular a essa imagem. A representação é a atividade cognitiva que permite a distinção entre sujeito e objeto, e a relação entre o singular da intuição e a reminiscência desse singular enquanto elevado ao primeiro grau de generalidade (universalidade, *Allgemeinheit*) por meio da *imagem* (*Bild*)¹⁷:

A representação é o meio-termo nas inferências da elevação da inteligência [ou seja, no processo de passar do singular, da intuição, para o universal, da inteligência]; a conexão de ambos os significados da relação-consigo-mesmo [Beziehung-auf-sich], a saber, do ser e

da universalidade, que são determinados na consciência como sujeito e objeto (HEGEL, 1986b §452, tradução minha)¹⁸.

A internalização/reminiscência (*Erinnerung*) é a capacidade de trazer de volta, pela própria atividade cognitiva do sujeito, aquilo que foi material da intuição. Não há atividade de transformação. É uma espécie de abstração a partir da intuição, um “guardar” do conteúdo. De um lado, ela transforma a intuição em algo *meu* e produz pela primeira vez o *Bild* (imagem), via processo de abstração das condições específicas do espaço e do tempo (do aqui e do agora), permitindo a manutenção da presença do conteúdo sem a necessidade da manutenção da intuição; do outro, estabilizando esse conteúdo diante da instabilidade das mudanças espaço-temporais da intuição, enquanto singular – ou seja, por meio da interiorização da intuição, torna-se internamente intuitiva, “colocando-se em si mesma como intuitiva” (HEGEL, 1986b, §451)¹⁹, e traz o conteúdo de forma independente da sua aparição ou presença na intuição. Na reminiscência, o conteúdo se torna, portanto, independente do *quando* e do *onde*, sem com isso perder sua característica sensível. Assim “aqui, na reminiscência, alcançamos de vista nossa subjetividade, nossa interioridade, e determinamos a medida do tempo de acordo com o interesse que ele teve para nós” (HEGEL, 1986b, §452)²⁰.

Na reminiscência (*Erinnerung*), a atividade inteligente ainda não é um processo

¹⁵ Hegel explora o termo *Erinnerung* na sua dupla significação de reminiscência e internalização, enquanto o “trazer pra dentro” do conteúdo intuitivo (seja ele interno ou externo – esse “para dentro” significa “trazer ao eu”, a algum nível de consciência). Há relação com uma espécie de lembrança ou memória, distinta, porém, da memória propriamente dita, *Gedächtnis*.

¹⁶ Imaginação (*Einbildung* – construção, *Bild* – imagem, *einbilden* – isto é, “fazer a imagem”; *Kraft* – força/poder, força construtiva, *Einbildungskraft* – capacidade imaginativa, força de formação de imagens).

¹⁷ Imagem não é necessariamente algo visual, mas o elemento trazido ao espaço e ao tempo (HEGEL, 1986b/1997, Enz. III, §452) e vinculado, mesmo que com mediação da imaginação, com a intuição. Parece-me que poderíamos tratar, também, de imagens sonoras aqui.

¹⁸ *Ibid.* §452.

¹⁹ *Ibid.*, §451. Tradução minha.

²⁰ *Ibid.* §452, Zusatz. Tradução minha.

consciente de seleção do que será “estocado” como imagem na cognição, nem de um processo produtivo consciente que seleciona os elementos da construção da imagem. Aqui, tanto o trabalho de estocar e interiorizar a imagem quanto o de trazê-la novamente à representação são *involuntários* (Cf. HEGEL, 1986b, §452)²¹. Nesse sentido, podemos entender que o material da experiência se encontra *inevitavelmente* reminiscente, como resquício de vivência. Esse é um dos materiais (junto com os impulsos, desejos, aspirações e concepções, unificados na *ideia fundamental* que dá unidade orgânica à poesia) que permitem o trabalho produtivo da *fantasia* na arte.

Na imaginação (*Einbildungskraft*), há o trabalho de trazer o material intuitivo e reminiscente ao universal, ao *eu*. Distingue-se o conteúdo entre o lado subjetivo (o conteúdo representado) e o lado objetivo (o conteúdo intuído). O primeiro passo da atividade da imaginação envolve uma generalização do conteúdo produzido pela reminiscência, e, ao final, produz o *signo* enquanto representante universal da intuição singular – tornando esse signo também objetivo e imaginado (*verbildlich*) (cf. HEGEL, 1986, §451)²².

A imaginação tem seus níveis de atividade distinguidos da seguinte maneira: 1. Imaginação reprodutiva, que é o mero trazer ao eu, ao universal, sendo meramente formal. Essa envolve o arbítrio (*Willkür*), diferentemente da reminiscência, que é involuntária²³. A imaginação produtiva

está relacionada a imagens (*Bilder*); 2. Imaginação associativa, que relaciona as imagens, elevando-as a representações universais (por exemplo, ao relacionar três imagens da reminiscência, formo uma imagem única, válida para as três, por meio de associações de semelhança, contiguidade etc.)²⁴. Temos ainda a distinção entre o lado interno (a representação universal) e o externo (a imagem)²⁵; 3. A unidade entre a particularidade da imagem e as representações universais, via símbolos e signos, produzidos pela capacidade de “fantasia” (de dois tipos: a simbolizadora e a produtora-de-signos – *Zeichenmachende*)²⁶. Aqui, aparece a fantasia (*Phantasie*) pela primeira vez. Esses elementos, finalmente, nos permitem a passagem para a memória (*Gedächtnis*).

Assim, a imaginação é o princípio formal da arte, principalmente no seu caráter produtivo, que é vinculado à fantasia. Hegel nos diz que

Enquanto a inteligência produz essa unidade do universal e do particular, do interior e do exterior, da representação e da intuição, e dessa maneira restabelece a totalidade presente nesta última, como uma totalidade confirmada, no entanto a atividade representativa se implementa em si mesma, na medida em que é imaginação produtora. Essa constitui o [princípio] formal da arte, porque a arte expõe o verdadeiramente universal ou a ideia na forma do ser-aí sensível, da imagem (HEGEL, 1986b, §456)²⁷.

²¹ Cf. *Ibid.*, §453, Zusatz.

²² *Ibid.*, §451, Zusatz.

²³ Cf. *Ibid.*, §455, Zusatz.

²⁴ *Ibid.*, *ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, §456, Zusatz.

²⁶ *Ibid.*, §455, Zusatz.

²⁷ *Ibid.*, §456, Zusatz.

A fantasia é o momento em que se complementa a intuição-de-si da inteligência (que neste trabalho com a imagem, o *Gebilde*, se mantém, porém, apenas subjetiva). Para completar esse processo de autointuição da inteligência, o sujeito dá materialidade ao produto da fantasia e à sua própria atividade. Ela tem a capacidade de trazer um tema ou conteúdo interno, da inteligência, à particularização imagética ou à intuição – sendo, portanto, uma atividade essencial na expressão cognitiva e afetiva do sujeito. Como podemos perceber nesse último caso, as capacidades cognitivas são analisadas por Hegel sem se restringir a um viés unilateral (por exemplo, daquele que nos leva da intuição e seus elementos singulares à representação e ao pensar nos seus caracteres gerais), mas considera o conjunto da sua atividade dialeticamente (ou seja, dos *dois lados*, porque, por exemplo, também analisa o processo de *singularização* do universal, o caminho da representação para a intuição, no caso da fantasia enquanto imaginação produtiva)²⁸.

Por meio da distinção entre a aparência imediata da intuição e seu *significado*, surge a expressão intuitiva do *signo*. Sua forma de apresentação é arbitrária (diferente do símbolo, que tem um vínculo estético imanente àquilo que representa), aponta para um *significado* (que é distinto da sua própria forma sensível, enquanto signo), que envolve um conjunto de relações que nem sempre está diretamente vinculado à intuição (por exemplo, quando se vê uma lápide, seu significado não se encontra imediatamente dado pela própria intuição do objeto, mas depende da compreensão

do significado de uma lápide em determinada cultura, da sua relação com o corpo do morto etc.).

Por meio do signo, torna-se possível a linguagem, que é a porta de entrada para a memória (*Gedächtnis*): esta tem a característica de ser um procedimento mecânico, mas traz a unidade entre o subjetivo e o objetivo, abrindo o caminho para o pensar. A memória se distingue da reminiscência, uma vez que opera com os elementos da imaginação e com a imediatidade entre o significado e sua forma intuitiva por meio do signo e da linguagem. Nesse ponto, já nos encontramos além do âmbito da imaginação.

A linguagem, porém, pode ter um uso memorativo (quando se reproduzem e se estocam os nomes e suas relações), assim como um uso pensante (quando se usa a linguagem de modo judicativo e inferencial) ou, ainda (esse ponto nos interessa), poético. Se, de um lado, a fantasia funciona como um meio para elevar a atividade cognitiva à *significação* (também no sentido de *fazer signos*) e, por meio dessa, à memória e ao pensar, de outro, ela encontra sua própria realização (enquanto *significadora*) na arte e na poesia. Por meio da linguagem e da poesia, a atividade artística consegue conceber e determinar seus temas (*Gehalte*). Assim, a linguagem é o meio da expressão poética, a representação de seu material, e, dentro dele, a fantasia é seu princípio formal de composição (cf. HEGEL, 1990d, p. 226-230/2000-2004, IV, p. 14-17)²⁹. A atividade significadora, dotada de um elemento sensível (seja na arbitrariedade da confecção do *signo*, para que se torne intuitivo,

²⁸ Cf. *Ibid.*, §457.

²⁹ Cf. AIII/IV 226-230/14-17.

seja na própria constituição do significado), expressa seu caráter estético na poesia. A fantasia pode, assim, expressar-se na forma de um “mundo objetivo” (Cf. HEGEL 1990d, p. 224/2000-2004, IV, p. 12-13)³⁰.

O português talvez seja uma das poucas línguas em que a palavra *fantasia* adquire um significado concreto e independente: não é uma capacidade, uma ação, um delírio – antes, é um objeto. E, justamente no carnaval, esse objeto se torna um elemento comum. Aqui, a fantasia pode ser um objeto particular com vida própria: as pessoas *fantasiam* para *criar a fantasia*, e *se fantasiam* para *vivê-la* – mas a fantasia, ela mesma, passa a ter um significado autônomo. A criação do objeto fantasia é análoga ao processo da criação poética na arte em Hegel. Dessa forma, a fantasia se assemelha à própria razão, no seu uso especulativo, pois “enquanto atividade desta unificação, a fantasia é razão, mas é a razão formal apenas, enquanto o tema (*Gehalt*) da fantasia enquanto tal é indiferente, mas a razão enquanto tal determina também o conteúdo (*Inhalt*) segundo a verdade” (HEGEL, 1986b/1997, §457)³¹.

O prosaico e o poético: a abertura do mundo poético no carnaval

Hegel explora o conflito entre uma vida guiada por um modo de tratamento

prosaico e outra pelo poético³² (Cf. HEGEL, 1989b, p. 233-256/ 2000-2004, I, p. 188-204; HEGEL, 1990d, p. 237-282/ 2000-2004, IV, p. 22-54; GONÇALVES, 2017) (também tratados como dois modos de representação³³ (HEGEL, 1990d, p. 240/ 2000-2004, IV, p. 23), de maneira que a prevalência do prosaico no momento histórico moderno dificulta a criação poética, assim como transfere a função do pensar poético.

Para compreendermos esse ponto, é importante tratar das distinções que Hegel faz entre esses modos de tratamento, que são, nos *Cursos de Filosofia da Arte*, apresentados como quatro: a consciência ordinária (*gewöhnliche Bewußtsein*) (HEGEL, 1990d, p. 243/ 2000-2004, IV, p. 26)³⁴, a poética, a prosaica e o modo especulativo. Esses modos se desenvolvem historicamente, sendo um anterior ao outro do ponto de vista fenomenológico (no sentido hegeliano).

A consciência ordinária se fixa nas particularidades sem conectá-las, sendo incapaz de formar uma concepção unificada e coerente da realidade. Já a representação poética progride em relação ao pensar vulgar, ao buscar a conexão e a totalidade no particular, e permite a criação autônoma ao não pretender valer-se universalmente, mas justamente ao dar forma orgânica e de totalidade ao próprio particular.

O modo poético ainda não faz distinção entre o universal e suas singularidades, mas dá unidade orgânica ao particular. A poesia não determina o particular e o

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 224/12-13.

³¹ Cf. *Enz.* III, §457, tradução minha.

³² Cf. AI 233-256/188-204; AIII/IV 237-282/p. 22-54.

³³ Cf. AIII/IV 240/23.

³⁴ *Ibid.*, 243/26.

singular por meio do universal (como o procedimento prosaico), mas visa gerar uma unidade autônoma e conectada a partir da vivacidade do particular. Sendo assim, ela não procede explicando o particular como algo externo ou determinado externamente, mas a unidade orgânica deve emergir a partir do próprio particular. É a partir da vivificação coerente do particular e do singular que somos levados ao universal – método que poderíamos, com ressalvas e considerando a concepção hegeliana da relação universal-particular-singular, chamar de *indutivo*.

A unidade poética deriva de uma conexão entre as partes, ligadas por meio de uma ideia fundamental, mas essa conexão não é teleológica (ou seja, não visa a um fim *externo* a ela, o que a caracterizaria antes como forma prosaica, uma vez que submeteria o particular, ao qual a poesia dá autonomia, à universalidade racional, matando a livre fantasia) (HEGEL, 1989b, 1990b, 2000-2004)³⁵. A distinção central entre o modo de pensar poético e o prosaico é que o poético (e a arte em geral) dá vida ao particular, enquanto a generalidade teórica da razão (que guia o modo prosaico) o vê apenas como um meio para um fim, ou determinado-o por meio de um universal (uma lei da natureza ou lei social). Por conta disso, podemos conceber a obra poética como uma *conformidade a fins sem finalidade* (em sintonia com a noção do belo apresentada em KANT, 2017, p. 134-154) e, dessa forma, como autônoma (uma vez que cria um mundo paralelo por meio de uma ideia fundamental, como quem dá

para si a própria norma de sua *finalidade imanente*): “A obra de arte poética não visa a outra coisa que a produção e o desfrute do belo” (HEGEL, 1990d, p. 265/2000-2004, IV, p. 42)³⁶.

A fantasia e o modo poético podem abrir mundos paralelos particulares. A arte pode funcionar como a criação de uma outra dimensão a partir do processo de dar organicidade ao particular, através da conexão entre as partes por meio de uma ideia fundamental.

O pensar prosaico considera o particular e o singular por meio de suas conexões, sendo um modo de submissão do particular ao universal – um modo de concepção que Hegel conecta com o modo lógico do entendimento –, em distinção da razão negativa e da razão positiva, ou dialética e especulativa (HEGEL, 1986a/1997, §§79-82)³⁷. Essas relações são pensadas, porém, de maneira limitada, na perspectiva da finitude. Há uma falta de valorização da intuição e do singular no modo prosaico, e isso também se expressa na vida cotidiana e social.

Para Hegel, o modelo especulativo é o modo superior de pensar, porém pressupõe os modos anteriores (o entendimento e a razão negativa ou dialética). A razão especulativa tem em comum com o modo poético de tratamento as características da organicidade e da totalidade imanente. A diferença é que aqui não se trata de uma totalização coerente a partir do particular,

³⁵ Sobre este ponto, cf. AIII/IV 252-253/ 31; 1989a, capítulo 3; 1990b, capítulo sobre teleologia.

³⁶ A III/IV 265/42, tradução minha.

³⁷ Cf. §§79-82. Daqui em diante, apenas Enz. I, seguido dos parágrafos e indicação de “Zusatz”, quando nos adendos. A tradução para o português é a mesma edição da Enz. III.

que se mantém presa à apresentação representativa (e, assim, estética), mas da totalização da própria noção de realidade, por meio da concepção ideal e intelectual que não simplesmente reduz o particular às finalidades internas do universal (por meio de uma separação entre eles, como no modo de tratamento prosaico), mas compreende na universalidade o próprio particular e o singular. Ainda, diferentemente da poesia, a razão especulativa não reivindica uma realidade própria ou particular, mas busca lidar com a própria realidade efetiva. O tratamento especulativo também é concebido como uma forma de consciência do que Hegel considera uma boa infinitude (em distinção da má infinitude, a infinitude enquanto mera negação do finito ou o infinito matemático, meramente quantitativo) (cf. HEGEL, 1990a, p. 301), em distinção da finitude da lógica do entendimento e da lógica prosaica.

Hegel distingue entre dois os momentos históricos da atividade poética: 1. O pré-prosaico, no qual o modo de concepção universal de um povo é o poético, e o pensar prosaico não é desenvolvido suficientemente. Aqui, a poesia funciona como meio de formação geral dos povos, contribuindo para a constituição da intuição de mundo (*Weltanschauung*), na organização social e na educação; e 2. O momento em que o modo de concepção prosaico é dominante na regulação da vida cotidiana, no modo de entender o mundo e na organização social. Nesse segundo momento, a poesia encontra limites e precisa lidar com seu conteúdo de outra forma, buscando o espaço do poético *apesar* do prosaísmo.

O carnaval, enquanto expressão poética diante do prosaico do mundo cotidiano,

é um meio de poetização da vida burocrática e de abertura para a expressão reprimida. Enquanto particularidade, a arte não pretende modificar a realidade pensada, seja no modo prosaico, seja no especulativo (este último, antes, deve incluí-la e considerá-la em algum aspecto). Por outro lado, ela não é mera *ilusão*, enquanto o não-real, uma vez que, além de possuir base na própria realidade do particular, o traz a uma configuração autônoma. A realidade da arte não é, portanto, uma falsidade ou uma ilusão, mas uma forma de realização da verdade, que, sendo totalidade orgânica em si mesma, não é a totalidade da realidade, nem pode pretender-se como tal.

Nesse sentido, veremos com Freud que, ainda quando transposta ou simbolizada, a expressão da fantasia contém sempre algo de real, mesmo quando apenas o sintoma de um conteúdo latente. O carnaval, enquanto dimensão aberta para a criação e expressão da fantasia, colabora, em uma perspectiva freudiana, para a liberdade de expressão dos impulsos e desejos reprimidos, o que pode aqui ser associado com a perspectiva hegeliana.

Freud: repressão, ambivalência e deslocamento

A partir de Freud, quero relacionar as ideias de repressão, ambivalência e deslocamento com as noções de fantasia e expressão artística, considerando essas últimas enquanto formas saudáveis de lidar com aquilo que é latente e que, de uma forma ou

de outra, se manifesta (ainda que de modo deslocado ou patológico).

Primeiro, temos que compreender, de maneira simples, que a concepção psíquica freudiana entende o sujeito como constituído primeiramente pelas pulsões/impulsos e pelo desejo³⁸. Esses impulsos envolvem, fundamentalmente, a libido sexual. No processo de adaptação à convivência familiar e social, o sujeito passa por repressões e proibições, de modo que algumas delas geram um processo de repressão de desejos de tal forma que eles não chegam (por conta da natureza da repressão) à consciência do sujeito. Aqui, há um nível de processos impulsivos e libidinais que se tornam inacessíveis à linguagem direta e denotativa e à consciência. A esse nível inacessível, Freud chama *inconsciente*. Dessa forma (dizendo de maneira muito rudimentar), a formação psíquica ajusta os desejos aceitáveis à consciência, enquanto reprime os desejos inaceitáveis no inconsciente. Apesar disso, o desejo permanece lá, latente, atuante de alguma forma – de modo que inevitavelmente *aparece*.

É nesse caminho que aparecem também a *ambivalência* e o *deslocamento*. A ambivalência pode ser considerada uma relação conflituosa, até mesmo contraditória, entre um desejo reprimido e um desejo consciente. Por exemplo, quando

uma pessoa (dotada de um conjunto complexo e conflituoso de pulsões/impulsos) ama seu pai, mas, ao mesmo tempo, deseja a morte dele. Esse desejo de morte, considerado inaceitável pelo mecanismo psíquico, fica reprimido e fora do alcance da consciência desse indivíduo. A relação entre o sentimento consciente de amor e o desejo inconsciente de morte forma o que Freud chama de *ambivalência* ou *atitude ambivalente* (FREUD, 1974/2013)³⁹.

Uma vez que o desejo, mesmo reprimido e inconsciente, permanece, ainda que latente, o aparelho psíquico encontra mecanismos para sua manifestação: isso pode ocorrer por meio da projeção ou do deslocamento. Na projeção, o desejo do sujeito é projetado para o outro (por exemplo, quando se teme que um morto, ou os mortos em geral, possa(m) fazer mal a uma pessoa, querendo sua morte, observa-se que, no fundo, quem desejava a morte daquele que morreu, ainda que inconscientemente, é o sujeito que agora teme o indivíduo falecido). No caso do deslocamento, a busca de saciar o desejo ou o impulso (como o medo) tem seu objeto deslocado (por exemplo, quando um filho teme o pai e relaciona, de alguma forma, a figura paterna com um cavalo, agora passa a ter medo de cavalos). Sobre isso, podemos ler a seguinte passagem de Freud:

Na história clínica do caso, enfatizamos como algo decisivo que a proibição ocorresse tão cedo na infância; na configuração ulterior, esse papel cabe ao mecanismo da repressão nessa faixa de idade.

³⁸ Assim como Hegel, guardadas suas devidas diferenças – Cf. “Antropologia” na *Enz.* III e cap. 4 da *Fenomenologia do Espírito*, onde Hegel afirma que “a consciência de si é, em geral, desejo”. O termo que Hegel usa aqui é *Begierde* (que também poderia ser traduzido por apetite), enquanto o termo traduzido para o português para definir *desejo* em Freud (na tradução que utilizamos, no caso de *Totem e Tabu*) é *Lust*.

³⁹ Cf. p. 321-322; p. 350-352/p. 24; p. 58-59, entre outras.

Devido à repressão havida, que se liga a um esquecimento – amnésia –, o motivo da proibição tornada consciente permanece desconhecido e fracassam todas as tentativas de decompô-la intelectualmente, desde que não acham o ponto em que poderiam atacá-lo. A proibição deve sua força – seu caráter obsessivo – justamente à relação com sua contrapartida inconsciente, o desejo oculto e não amortecido, ou seja, uma necessidade interna, inacessível à compreensão consciente. E sua transmissibilidade e capacidade de expansão refletem um processo que combina com o desejo inconsciente e é particularmente facilitado pelas condições psicológicas do inconsciente. O desejo instintual desloca-se constantemente, a fim de escapar ao cerco em que se acha, e procura obter sucedâneos para o proibido – objetos substitutos e ações substitutas (FREUD, 1974 p. 321/2013, p. 25, grifos meus).

A fantasia de carnaval, enquanto manifestação poética e concretização sensível do impulso, pode ser considerada como um meio saudável de lidar com o desejo instintual e suas transformações. É uma maneira de lidar com aquilo que se mantém reprimido – seja pela formação cultural, seja pela estrutura política e econômica. O “faz de conta” da fantasia, enquanto vivida e realizada poeticamente, cria, como vemos em Hegel, um mundo paralelo, que possui organicidade e totalidade próprias, não sendo, assim, mera ilusão (uma vez que a consideração é artística e não confunde essa composição particular com a totalidade da realidade).

É nesse caminho que podemos encontrar a verdade na arte: não no sentido de

que a fantasia, enquanto princípio criativo, simplesmente transforma a realidade a bel-prazer (como se poderia pensar em uma visão de mundo *animista*, segundo Freud⁴⁰), mas porque, nessa noção expressiva de arte, há sempre algo de verdadeiro que é revelado por meio dela, seja porque ela se baseia em elementos particulares da realidade, seja porque expressa, ainda que de modo figurado, o desejo ou os interesses do sujeito.

Abordando a concepção de Freud de *ambivalência* ou *atitude ambivalente*, encontramos no seu bojo a relação conflituosa ou contraditória entre o desejo inconsciente e a repressão consciente, de modo que esse processo faz com que o desejo inconsciente seja deslocado de objeto, transformado, transfigurado e/ou projetado para outro. A fantasia não deixa de operar como uma reconfiguração desse desejo reprimido e, quando realizada por meios poéticos, pode colaborar para a reflexão ou, ao menos, para a satisfação subjetiva. Nesse ponto, Freud e Hegel concordam sobre a manifestação artística enquanto meio de manifestação que *alivia*:

Apenas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real (FREUD, 1974, p. 378/2013, p. 90).

⁴⁰ Cf. terceiro ensaio do livro *Totem e Tabu* (1974/2013): “Animismo, magia e onipotência dos pensamentos”.

Já Hegel diz:

Quanto às sensações interiores vale especialmente, a seu respeito, que na sensação o homem está submetido à potência de suas impressões; mas que se subtrai a essa potência, quando se toma capaz de levar suas sensações até a intuição. Assim, por exemplo, sabemos que, quando alguém está em condições de se dar à intuição – digamos, em um poema – dos sentimentos de alegria ou de dor que o avassalam, [então] separa de si mesmo o que oprime seu espírito, e assim consegue para si alívio ou plena liberdade. Pois, embora pareça que, pela consideração dos múltiplos lados de suas sensações, se lhes aumente o poder, na realidade esse poder diminui, porque faz de suas sensações algo que se lhe contrapõe, algo que se toma exterior para ele (HEGEL, 1986b/1997 §448, Zusatz).

Considerando a arte como modo de expressão de impulsos, desejos e ideias, podemos conceber como ela opera também para a liberação da angústia causada pela repressão. Assim, é possível compreender como o carnaval e a fantasia, permitidos enquanto uma vida do mundo próprio e paralelo aberto pela arte, podem ser também *terapêuticos*, pois a “angústia remete a fontes inconscientes; a psicologia da neurose nos ensinou que, quando desejos são reprimidos, sua libido é transformada em angústia” (FREUD, 1975, p. 359/2013, p. 68). Podemos entender essa repressão tanto do ponto de vista interno (aquela repressão que o sujeito internalizou no seu processo de formação) quanto externo e social, isso é, aquela repressão que, ainda que não constitua propriamente a personalidade psíquica do sujeito (não bloqueando a consciência

que este tem de seus desejos), mesmo assim bloqueia a concretização de seus impulsos, interesses e desejos, bloqueando, também, a possibilidade de autoconstituição subjetiva a partir das limitações e repressões sociais.

De certa forma, o carnaval acaba servindo como um momento de exceção, no qual algumas regras sociais e a própria conexão prosaica do cotidiano são suspensas (Cf. AMALRIC, 2016). Com isso, suspendem-se alguns aspectos do *tabu* e da própria punição, uma vez que, sendo um período fantástico, extraordinário (no sentido próprio do termo), não corre o risco de estimular o que Freud chamou de *exemplo contagioso* (FREUD, 1974, p. 361/2013, p. 70-71). Segundo ele, é para evitar a imitação da atitude que quebra o *tabu* que foi criada a punição. Nesses termos, o carnaval permanece, porém, perigoso, uma vez que a experiência da fantasia permite trazer uma nova experiência e, com isso, a possibilidade de encontrar o ponto de *paralogia*, no sentido que descreve Lyotard em *A condição pós-moderna*, de um sistema prosaico cotidiano. Lyotard (1984), baseado na concepção pragmática de linguagem de Ludwig Wittgenstein (1979) e na de estruturas científicas de Thomas Kuhn (1991), compreende o conhecimento e o próprio sistema de legitimação social por meio de *jogos de linguagem*. A paralogia seria, então, aquela jogada que não é simplesmente classificada como proibida e punida, mas a que altera as regras do jogo – não por mera imposição de força, mas por encontrar uma espécie de “ponto cego”, abrindo, assim, o próprio jogo à sua nova constituição. Podemos entender, em conexão com Freud, essa noção de paralogia como uma maneira de fugir da contradição trazida pela atitude ambivalente (o conflito entre o desejo inconsciente

e a repressão da consciência), podendo essa paralogia se manifestar de forma patológica (por exemplo, a neurose obsessiva) ou por um meio saudável, por meio da arte e da fantasia de carnaval⁴¹.

Conclusão

Terminamos com uma citação de Freud:

Na análise instintual das neuroses, percebemos que nelas a influência determinante é a das forças instintuais de origem sexual, enquanto as formações culturais correspondentes baseiam-se em instintos sociais, aqueles oriundos da junção de elementos egoístas e eróticos. Pois a necessidade sexual não é capaz de unir os homens da mesma forma que as exigências da autopreservação; a satisfação sexual é, antes de tudo, assunto particular do indivíduo. Do ponto de vista genético, a natureza associada da neurose resulta da sua tendência original de escapar de uma realidade insatisfatória, rumo a um prazeroso mundo de fantasia. O mundo real, evitado pelo neurótico, é governado pela sociedade dos homens e pelas instituições que eles criaram conjuntamente; dar as costas à realidade é, ao mesmo tempo, retirar-se da comunidade humana (FREUD, 1974, p. 363/2013, p. 72-73).

⁴¹ “As neuroses mostram, por um lado, notáveis e profundas concordâncias com as grandes produções sociais que são a arte, a religião e a filosofia, e, por outro lado, aparecem como deformações delas.” (FREUD, 1974, p. 363/2013, p.72).

Assim, podemos relacionar a afirmação de Freud sobre a característica associada da neurose com a observação de Hegel sobre aqueles que se prendem ou apelam à intuição (nesse caso, uma de suas formas mais íntimas, a saber, o sentimento) quando tomam uma atitude que os coloca para fora da “comunidade da racionalidade”:

Quando um homem, a propósito de algo, apela não para a natureza ou conceito da coisa – ou pelo menos para razões, para a universalidade do entendimento –, mas para o sentimento, nada há a fazer senão deixá-lo onde está, porque desse modo se recusa à comunidade da racionalidade e se fecha em sua subjetividade isolada, na particularidade (HEGEL, 1986b/1997, §447).

Aquilo que se quer comunicar ou se expressar precisa tomar uma forma objetiva, o que se dá ou pela forma universal de conceitos, da linguagem etc., ou pela forma sensível da arte, sendo justamente a fantasia a capacidade de unir a universalidade da linguagem e a particularidade sensível da imagem na poesia. Seguindo as observações de Freud e Hegel, podemos conceber a arte e a fantasia como meios de manifestação de sentimentos, desejos e impulsos, sem que com isso se firam as normas prosaicas do mundo cotidiano social, evitando a doença causada pela repressão, que tende a gerar a fantasia solipsista, visando a lidar razoavelmente com a ambivalência.

Na abertura do reprimido, o desejo primitivo pode reaparecer, ainda que deslocado e fantasiado, com ares de falta de seriedade, como quando se canta, em uma famosa marcha de carnaval: “Mamãe, eu quero / mamãe, eu quero / mamãe, eu

quero mamar / dá a chupeta / dá a chupeta pro bebê não chorar”. Encontra-se, nesse caso, uma *imagem fantástica* do retorno ao momento anterior à repressão do desejo (a saber, a infância), como meio de libertar esse desejo primitivo. A figuração da infância nessa fantasia cumpre essa função, no limite entre a fantasia e a literalidade (a atividade de mamar como a totalidade de sentido, o mundo paralelo da memória infantil), como retorno do próprio desejo.

A delimitação, porém, entre a obra poética, enquanto realidade fechada em si, e a realidade prosaica, além da consciência de que a obra poética é fruto da atividade da fantasia do sujeito (e não uma existência externa e independente dele), é essencial para que não nos percamos na fantasia prosaica, na consciência ordinária ou na neurose (a “onipotência dos pensamentos”) de imperador⁴². A obra poética parte do real e do particular e, por meio da fantasia, significa de modo peculiar na imagetividade

(*Bildlichkeit*) o essencial para a autoprodução e o autoconhecimento humano, além de poder servir, nesse âmbito artístico, de *extra-vazão* e liberação de pulsões reprimidas pela burocracia do mundo prosaico. ■

⁴² Para uma provocação sobre este assunto, tenho em mente o exemplo do editorial *Fantasia de Imperador* (2019). Tanto no nível individual, quanto no social, se poderia dizer com Freud: “O problema pareceria ainda mais difícil, se tivéssemos que reconhecer que existem impulsos psíquicos que podem ser reprimidos tão completamente que não deixam quaisquer resíduos. Ocorre que estes não existem. A mais forte repressão tem que deixar espaço para impulsos substitutivos deformados e as reações que dele resultam”. (FREUD, 1974, p. 441/2013, p. 166-167). E ainda: “Devemos cuidar de não transferir o menosprezo pelo apenas pensado e desejado, de nosso mundo prosaico, cheio de valores materiais, para o mundo do primitivo e do neurótico, rico apenas interiormente” (*Ibid.*, 443/168) Não podemos deixar de lado, porém, a hipótese de que, por trás de um moralismo tosco e obsessivo, se encontre uma personalidade perversa – ainda que muito mal performada (como se, para cada perverso, nas suas dissimulações teatrais, houvesse um péssimo ator). Na vida tosca, há pobreza de fantasia poética.

[ADRIANO BUENO KURLE]

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Professor do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus Cuiabá. Atua nas áreas de História da Filosofia Moderna, Filosofia da Arte e Idealismo Alemão. Atualmente, desenvolve pesquisa na área de Filosofia da Música, com foco na Filosofia da Arte de Hegel. E-mail: adrianobk@gmail.com

Referências

AMALRIC, David. O Carnaval à beira da política: Paradoxos filosóficos e marcos históricos. In: SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da (org.) **O carnaval e a filosofia**. Porto Alegre: Fi, 2016. p. 33-62. E-book. Disponível em: <https://bit.ly/2VVBX90>. Acesso em: 8 dez. 2020.

ARISTÓTELES. **De Anima**. Tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

FANTASIA DE IMPERADOR. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2019. O que a Folha Pensa. Disponível em: <https://folha.com/7lt3yk1q>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. Totem und Tabu. In: **Kulturtheoretische Schriften**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974.

GONÇALVES, Marcia. Tempo Poético e Tempo Prosaico. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, Recife, 14, nº 23, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2K1HIEI>. Acesso em: 8 dez. 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Volumes I-IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000-2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio**: 1830. 3 volumes. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801-1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 3**: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 6**: Wissenschaft der Logik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 8**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 10**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 13**: Vorlesung über die Ästhetik I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 14**: Vorlesung über die Ästhetik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990c.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 15**: Vorlesung über die Ästhetik III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990d.

KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.

KUHN, Thomas Samuel. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LYOTARD, Jean Francois. **The postmodern condition**. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores)

O HUMANISMO NEGRO, SUA CULTURA E O CARNAVAL

[ARTIGO]

Ivan Cotrim

Fundação Santo André/Universidade Presbiteriana Mackenzie

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Focamos neste artigo a produção artística musical negra, resgatando momentos de erudição musical negra, no Brasil escravista, e destacando o samba e o carnaval, como centro de criação e produção negra a partir do período republicano. Pretendemos demonstrar o potencial artístico, intelectual negro, sua generidade humana, expressos na sua capacitação e produção, que elevou uma simples festividade carnavalesca ao reconhecimento internacional do país por meio desse evento.

Palavras-chave: Negro. Humanismo. Generidade. Musicalidade. Carnaval.

In this article we focus on black musical artistic production, rescuing moments of black musical erudition, in slavery Brazil, and highlighting samba and carnival, as a center of black creation and production from the republican period. We intend to demonstrate the artistic potential, black intellectual, his human generosity, expressed in his training and production, which elevated a simple carnival festivity to the international recognition of the country through this event.

Keywords: Black. Humanism. Generity. Musicality. Carnival.

En este artículo, nos enfocamos en la producción artística musical negra, rescatando momentos de erudición musical negra, en el Brasil esclavo, y destacando la samba y el carnaval, como centro de creación y producción negra de la época republicana. Pretendemos demostrar el potencial artístico, intelectual negro, su generosidad humana, expresada en su formación y producción, que elevó una simple fiesta de carnaval al reconocimiento internacional del país a través de este evento

Palabras clave: Negro. El humanismo. Generosidad. Musicalidad. Carnaval.

A cultura africana expandiu-se pelo mundo após a diáspora negra. A dispersão do negro, que se espalhou pelo globo a despeito da opressão e censuras sofridas, interferiu culturalmente em todas as regiões em que os cativos se instalaram submetidos a um processo de repulsivo desumanismo.

Sua difusão cultural foi se manifestando, e expressando, uma sensível sutileza ao patentear com ela algo da generidade humana indiferente a raça, que é sua compatibilidade potencial com razão humana. Potência essa comum aos distintos indivíduos diante de circunstâncias sociais, originárias, educacionais, desiguais ou igualitárias, das quais se desdobram as diferenças individuais, que não negam, ao contrário, confirmam a generidade humana.

Certamente, tal entendimento vai se tornando tanto mais necessário, e possível, quanto mais essa intersecção cultural avança, gerando inclusive demandas de pesquisas sociais, como foi ocorrendo já nos estertores do período da Ilustração. Ao mesmo tempo a diferenciação entre os homens, despertada nesse período em que a expansão do negro ocorria, e se intensificava de forma intercontinental, pesquisas e debates altamente diversificados em torno da igualdade humana fundiram-se com a perspectiva de liberdade política, ambas perspectivadas na Europa.

O século XVIII foi considerado, com justa razão, o século da ciência biológica, o que, de fato, fez mesclar com as determinações físicas biológicas a temática sobre igualdade humana, do ponto de vista filosófico humanista. Contudo, foi mantido no plano intelectual racional o caráter unitário do gênero humano. A abordagem de Lilia

Schwarcz sobre o tema expõe a questão a partir de seus inícios:

Herdeira de uma tradição humanista, a reflexão sobre a diversidade se torna, portanto, central quando, no século XVIII, a partir dos legados políticos da Revolução Francesa e dos ensinamentos da Ilustração, estabelecem-se as bases filosóficas para se pensar a humanidade como totalidade. Pressupor a igualdade e a liberdade como naturais levava à determinação da unidade do gênero humano [...] como um modelo imposto pela natureza (SCHWARCZ, 1993, p. 59).

Permanece em vigor nesse período o *jusnaturalismo* e, portanto, as bases naturais como referência para explicação da unidade social. A continuidade do tráfico de escravos negros mantém-se em paralelo no período da Ilustração, bem como a produção de uma riqueza científica nova, que criou múltiplos resultados.

No plano econômico, nesse momento, de orientação prática e mercantil, se coloca no interior da filosofia nascida na Escócia a concepção empirista sensualista, pautando a atividade humana, seu agir *desinteressado*, e orientado, pelas paixões de base natural. A reflexão filosófica de Locke, que alicerça o empirismo, foi desenvolvida posteriormente por Smith e Hume, respondendo a atividade prática-econômica como núcleo das pesquisas filosóficas e econômicas. A concorrência de mercado e o radical acento na individualidade ocupam a sociabilidade mercantil, em oposição aos resistentes laços comunitários, ainda presentes. Essa linha de pensamento ganhou com Hume o centro das discussões filosóficas ao sublinhar a plenitude da individualidade.

Esse critério marca o empirismo sensualista, que reorientou a compreensão da sociabilidade humana, caudatária à determinação natural, pondo acento na individualidade. Despontando, com isso, uma indefinida relação de indivíduo e gênero, pois o empirismo sensualista se torna prisioneiro de uma abstrata singularidade humana, que emerge com a ruptura dos laços comunitários, substituídos pelas relações de mercado. Essa contradição ideológica permanecerá insolúvel até finais do iluminismo. Focando nas relações estéticas sua apreensão e interpretação, a título de exemplo Hume mostra que o gosto *estético* é uma expressão singular, uma espécie de juiz interno a cada indivíduo que qualifica o padrão artístico. Em sua obra de análise estética, Luc Ferry nos indica os profundos embaraços de Hume ao defender o individualismo pleno, e cita seu próprio argumento: “O gosto de todos os indivíduos não é igualmente válido’ [...] mas existem regras da arte e que essas regras traduzem um acordo, ‘acerca do que agradou universalmente em todos os países e em todas as épocas’” (FERRY, 1994, p. 89 apud COTRIM, 2011, p. 213). Na confirmação da contraditória exposição humeana, ele destaca outra expressão do filósofo empirista: “O mesmo Homero, que deliciava Atenas e Roma a dois mil anos, ainda é admirado em Paris e Londres” (COTRIM, 2011, p. 89), indicando que, mesmo o filósofo escocês, implacável empirista sensualista, defensor do individualismo pleno, não pode sustentar, às últimas consequências, tal posição. De qualquer forma a compreensão da relação entre indivíduo e gênero se manteve indeterminada, até o século XIX, dificultando ainda mais a defesa das condições de igualdade dos indivíduos.

A sinuosidade conceitual que caracteriza esse período de passagem de século tenta deixar para trás as contradições sobre a relação de indivíduo e gênero abrindo portas novamente para a unidade humana. Lilia Schwarcz apresenta o argumento no qual essa característica positiva se repõe:

O final do século XVIII representa, dessa forma, o prolongamento de um debate ainda não resolvido. Prevalencia, porém, certo otimismo próprio da tradição igualitária que advinda da Revolução Francesa e que tendeu a considerar os diversos grupos como ‘povos’, ‘nações’ e jamais como raças diferentes em sua origem e conformação (SCHWARCZ, 1993, p. 63).

Entretanto, essa positividade sobre a unidade humana terá vida curta. Essa concepção desenvolvida ainda, por efeito da revolução burguesa sofrerá grave inflexão:

Com efeito, o termo *raça* é introduzido na literatura mais especializada em inícios do século XIX, por Georges Cuvier, inaugurando a idéia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos [...] Delineia-se a partir de então certa reorientação intelectual, uma reação ao Iluminismo em sua visão unitária da humanidade (SCHWARCZ, 1993, p. 65).

Desta forma desponta, na ultrapassagem do século XVIII, século em que as pesquisas biológicas foram dominantes, uma recusa aos argumentos que davam suporte científico ao igualitarismo humano societário. Certamente, as pesquisas nascidas no seio dos estudos de biologia suscitaram questões novas, e as teses sobre o igualitarismo

vão perdendo terreno para os diversos ramos teóricos racistas.

Na abordagem de Lilia Schwarcz observa-se que: “Esse tipo de viés foi encorajado, sobretudo pelo nascimento da frenologia e antropometria, teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta a proporção do cérebro dos diferentes povos” (SCHWARCZ, 1993, p. 67). A autora afirma que: “A frenologia alcança tal visibilidade que acaba sendo amplamente utilizada, [...] e insistia-se na idéia de que as diferentes raças humanas constituiriam, ‘espécies diversas’, ‘tipos’ específicos, não redutíveis, seja pela aclimatação, seja pelo cruzamento, a uma única humanidade” (SCHWARCZ, 1993, p. 66).

Em meio a essa transição o empirismo sensualista perdeu sua importância histórica deixando aberto um importante ponto, que será resgatado no quadro do desenvolvimento filosófico alemão. Trata-se exatamente da *atividade* humana.

Hegel, leitor de Smith, conferiu à sua teoria econômica importância singular. A atividade humana, centrada na economia, cumprirá papel essencial na filosofia hegeliana, que será a inclusão do papel ativo do homem. Ele destaca a atividade reconhecendo tratar-se de uma determinação central da vida, da qual extrai sua compreensão sobre *autoconstrução* humana. O filósofo prussiano supera as definições antropológicas em andamento, mas, prisioneiro do *idealismo objetivo* supõe que o produto social dessa atividade seja enriquecedor do espírito absoluto, fulcro de sua filosofia, e não a vida real, mundana, dos homens. Certamente Hegel deu um largo passo na

compreensão histórica do papel ativo do homem, como afirma Hegel de Lukács: “Hegel se encontra assim com toda uma nova propositura sobre a posição da prática humana no sistema de filosofia, [...] para Hegel o trabalho, a atividade econômica do homem, constitui agora, por assim dizer, a forma originária da prática humana” (LUKÁCS apud COTRIM, p. 103).

Contudo, a determinação efetiva da propositura de autoconstrução em Hegel, idealista objetivo, nos coloca, novamente, diante do dilema da relação de indivíduo e gênero, de um ser social também indefinido, cuja resolução será encontrada em Marx, a partir de sua apreensão da vida real dos homens, como *ser social*; pergunta-se então, que ser é esse? Conforme Marx: “Os homens, ao pôr em ação essa essência, *criam*, produzem a *comunidade humana*, a entidade social, que não é um poder abstrato-universal, enfrentado ao indivíduo singular, senão a essência de cada indivíduo, sua própria atividade, sua própria vida, seu próprio espírito, sua própria riqueza” (MARX, 1974, p. 137 apud COTRIM, 2011, p. 213). E mais adiante reafirma Marx: “a vida produtiva é vida genérica. É vida criando vida. No modo da atividade vital reside o caráter duma espécie, seu caráter genérico, e a atividade livre, consciente, é o caráter genérico do homem” (MARX apud COTRIM, 2011, p. 243). Nesse sentido vemos que Marx supera tanto a autoconstrução abstrata de Hegel quanto o histórico problema da relação abstrata de indivíduo e gênero. O trabalho, a atividade vital do homem corresponde, à sua essência, à vida genérica, que enquanto gênero só pode efetivar-se na forma comunitária, de total interdição à auto-suficiência individual.

Embora tendo-se solucionado essa contradição filosófica, que ocupou o período da Ilustração, permaneceu no século XIX, a continuidade do fluxo de escravos para a América, e para o Brasil que, aliás, foi o último país a romper com a escravidão.

Mas a história é implacável, e, na última década do século XIX despontam as primeiras ações imperialistas. Sua característica mais abarcante será a transformação da lógica livre concorrência do capital, em capital monopólico. Importante notar, que a nova dinâmica do capital imperialista afetou todo o tecido social, principalmente nos núcleos onde as tensões de sociais eram mais agudas, onde as contradições políticas se mantiveram sem resolução.

Com a presença das relações imperialistas opera-se uma ruptura com as relações do velho capital livre-concorrente, pois o capital monopólico, imperialista, imprimiu uma reestruturação naquelas relações sociais e econômicas ainda resistentes no globo. E é exatamente no bojo desse processo que questionamentos de toda ordem floresceram aprofundando as transformações e reorientando novas relações políticas. O processo de descolonização africana, por exemplo, ganhou peso e dinamismo no âmbito das alterações em curso, e a luta teórica tendo a questão do negro em foco, se liberta das amarras ideológicas colonialistas, que haviam se mantido tanto nas colônias quanto no continente africano. Certamente o capital imperialista criou brechas, e não pode controlá-las, possibilitando a detonação de movimentos revolucionários a partir da consciência dos negros, nesse momento, para enfrentamento não só do colonizador, mas da grande constelação conceitual, tramada e urdida, em décadas,

na justificativa de manutenção das relações impostas pela colonização. Some-se a isso o fato de que, nas primeiras duas décadas do século XX, na Europa, dominaram grandes movimentos revolucionários em países como Itália, Alemanha, Hungria e outros, dos quais emergiu a Revolução Russa. Numa tal ambientação política as discussões sobre o igualitarismo humano foram necessariamente resgatado, alavancando a discussão sobre a superação das desigualdades e pondo novamente em foco o negro e as contradições raciais que permaneceram irresolutas. Porém, o avanço imperialista desdobrou-se nas guerras mundiais, convertendo a história humana numa destruição brutal e no abominável genocídio de judeus. A retomada das lutas contra o racismo, pela igualdade social dos homens, pela democratização nas relações políticas só pode ter lugar com o fim da guerra.

Voltam à baila, após a guerra, as elaborações teóricas revolucionárias reorientando as ações em vários pontos da África. Pensadores das áreas humanas, filósofos, literatos e outros progrediram na direção revolucionária, cujo desfecho não poderia ser outro senão o que foi tratado por revolução africana.

O alcance ideológico conseguido contou com um efetivo processo de sensibilização cultural que embasou a auto-estima das populações negras, dentro e fora da África, trata-se da noção de *Négritude* que, possivelmente teve origem norte-americana alcançando o Brasil, se expandido para Europa, em particular na França, e atingindo a África negra.

Essa noção de *Négritude* nascida nas primeiras décadas do século XX respondeu

a um grande arco de questões instadas com o avanço imperialista, que descortinou as contradições internas da colonização Africana reverberando nos núcleos intelectuais negros nas Américas e Caribe, estimulando sua consciência na recuperação dos valores culturais negros. Desta forma, A literatura definida como negro africana surge nesse contexto plural do início do século XX” (DURÃO, 2016, p. 32). As discussões e a produção intelectual que emergem nesse contexto têm por finalidade desfazer o padrão de desigualdade racial insuflado pelo colonialismo: “O complexo de inferioridade e o complexo de dependência da África representam os dois lados de uma mesma medalha colonial” (MAZRUI, 2010, p. 771 apud DURÃO, 2016, p. 24), e se torna, portanto, o ponto de partida para a sensibilização política do negro.

Vários pensadores deram um passo à frente na recuperação da cultura negra estimulados pelo conceito de *Négritude*. Leopold Sédar Senghor, Senegalês entusiasta do conceito de *Négritude* “foi um dos primeiros pensadores africanos a se oporem à hipótese de que a África não possuía uma civilização” (DURÃO, 2016, p. 24-25). Senghor estudou na Sorbonne com bolsa de estudo do governo Frances. Sua ambientação em Paris reorientou seus posicionamentos sobre a *Négritude* permitindo uma abertura para as questões africanas até então incipientes. “Em suas próprias palavras, Paris era o maior museu de obra de arte negro-africana que conheceu [...] Ele logo compreendeu que em Paris havia toda uma geração de africanos e antilhanos que poderiam fazer florescer os valores da *art-nègre* dentro de si mesmos” (DURÃO, 2016, p. 27).

A partir da segunda década do século XX floresce no núcleo artístico parisiense manifestações musicais e poéticas produzidas pelos intelectuais negros. A confluência artística desse momento encontra-se com o movimento criado pelos negros norte americanos conhecidos por *Harlem Renaissance*. O Renascimento do Harlem teve grande influência sobre os artistas franceses, “significou, de alguma forma, a concretização de uma *intelligentsia* estadunidense que explorou valores do primitivismo e da criatividade artística, sobretudo através do conceito ‘soul’, baseado na ideia de redescoberta de uma ausência negra” (DURÃO, 2016, p. 33). A presença do jazz em Paris proporcionou uma reafirmação da cultura negra no seio de múltiplas manifestações em dinâmica. “Vale lembrar, por exemplo, que André Breton, um dos mais consagrados escritores franceses da época e um dos incentivadores do surrealismo foi quem assinou o prefácio do livro de Aimé Césaire em *Cahier d’un retour au pays natal*” (DURÃO, 2016, p. 32-33). Césaire nasceu na Martinica mantendo relações de profunda amizade com Senghor; foi um dos mais importantes poetas surrealistas, na avaliação de A. Breton, e trabalhou na defesa e difusão dos conteúdos culturais do negro, e ao lado de Senghor abraçou o conceito de *Négritude* no resgate dos valores literários africanos.

Figuras humanas de padrão inconfundível pavimentaram o plano intelectual revolucionário na África e fora dela. A lista de revolucionários negros que se manifestaram como tal é extensa. Evidenciaremos apenas alguns, ao lado de Senghor e de Césaire, como Frantz Fanon e Amílcar Cabral, no restrito espaço deste trabalho, no sentido de reduzir a lacuna

deixada pela baixa difusão no Brasil de suas produções intelectuais.

Frantz Fanon, nascido na Martinica, possessão francesa, teve formação nessa língua. Formou-se em medicina na França, especializando-se em psiquiatria, em 1951. Em seu retorno a Martinica, em 1945, retomou contato com o grande amigo e referência intelectual Aimé Césaire. Sua ação revolucionária foi exercida na luta pela libertação política da Argélia, suas aspirações pautaram-se na obra política de Marx, de onde extraiu os componentes estratégicos de sua ação. Destaque-se que para Fanon a *Négritude* é “a antítese afetiva senão lógica desse insulto (colonialismo) que o homem branco fazia à humanidade”, (FANON apud ROLIN, 2016, p. 170). Fanon combateu o racismo, as diferenças sociais tendo em perspectiva o processo revolucionário, analisou a composição das classes sociais visando identificar o segmento realmente capacitado para um processo revolucionário. Ele conclui que o setor operário conectado ao empreendimento imperialista é passivo de identificação com a burguesia em função das benesses recebidas, ao passo que o trabalhador agrário sofre a falta de condição de vida ao limite máximo, eles não teriam nada a perder se lançando numa luta revolucionária. Indica ainda que é esse o segmento que está disposto a assumir um projeto revolucionário. Sua produção intelectual profundamente revolucionária o tornou referência para toda a África nos processos de transformação política desencadeados. Tanto ele quanto Cabral, leitores de Lenin, procederam num padrão semelhante ao do revolucionário russo, em termos da necessária acuidade organizativa revolucionária.

Amílcar Cabral, intelectual revolucionário, nasceu na Guiné-Bissau em 1924, mudando-se com sua família para Cabo Verde. Seus estudos superiores ocorreram em Lisboa com bolsa de estudos conquistada para o curso de agronomia. Foi aí que teve contato com o intelectual e ideólogo da *Négritude*, Senghor e adquiriu consciência sobre a necessidade incontornável de luta contra o colonialismo. Cabral foi profundo leitor de Marx e de Lenin, tendo assimilado pontos relevantes da política revolucionária. Em 1955 ele e o grupo com o qual mantinha discussões políticas fundaram o PAIGC (Partido Africano de Independência da Guiné Bissau e Cabo Verde), tendo participado de vários eventos, como greves, formação e recrutamento de militantes e outros processos revolucionários. Suas ações de impecável racionalidade e audácia, o colocou na clandestinidade até 1963. Depois de um curto período fora da clandestinidade e de ações organizativas de grande expressão revolucionária, o partido é perseguido pelos colonialistas, resultando no assassinato de Amílcar Cabral em 1973. Contudo, dado a respeitabilidade conquistada na luta de defesa popular e emancipatória, contra o colonialismo, seu irmão pode se tornar o primeiro presidente de Guiné-Bissau. Cabral sempre observou que: “O valor da cultura como elemento de resistência se dá por ela ser uma manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade – fruto da história de um povo a cultura determinaria simultaneamente a história” (ROLIN, 2016, p. 191). Nesse sentido, e em total coerência com sua postura intelectual Cabral observava que: “vemos, então, a luta armada não apenas como um fato cultural, mas também um fator de cultura”

(CABRAL, 2012, p. 373 apud ROLIN, 2016, p. 195).

Toda a ação desses intelectuais revolucionários negros concentrou-se do outro lado do atlântico. Do lado de cá o processo histórico de inserção do negro nos oferece outro padrão de resistência, a começar, pela implantação escravocrata, especialmente no Brasil. Ela ocorre dentro do feroz processo diaspórico, que dilacerou relações humanas, destruiu famílias e oprimiu sua cultura. Tudo isso obrigou os negros assumirem uma forma específica de resistência e luta. Resta evidente que a inserção do negro cativo nunca pode, nem poderia ser pacífica. Seu destino era trágico, mas a preocupação dos traficantes portugueses resumia-se na mais grave opressão como garantia de que seu investimento em escravos fosse lucrativo. O capital comercial foi devastador para os povos negros. Contudo, resulta da opressão contra os escravos uma silenciosa rebeldia e uma resistência revelada na cotidiana luta pelo resgate do padrão cultural genuíno do negro, e pela sua inserção cultural, no restrito espectro de manifestações vigentes na colônia. Nisso reside o *humanismo negro*, sua resistência, sua luta silenciosa e sua inserção cultural, lenta e gradual, num mundo adverso. Nisso consiste sua exteriorização de vida fora de seu lugar, seu humanismo que só poderia ser efetivo na luta pelo resgate cultural originário. É preciso compreender que a cultura de um povo é a expressão de sua vida, de sua comunidade de sua essência. A luta por resgatá-la significava resgatar sua própria vida, daí que viver no cativeiro, se tornou ato revolucionário. Tudo isso criou o inextrincável caráter revolucionário do negro; sua existência está implicada

diretamente com um enfrentamento cultural, na medida em que seus valores artísticos, religiosos, culturais em geral, foram gravemente negados, e que só na luta cotidiana por seu reconhecimento poderia readquirir identidade histórica.

É exatamente esse caráter, intrinsecamente revolucionário, que possibilitou compreender, que o conteúdo da vida social do negro alterou os padrões culturais nos contextos sociais em que estivera envolvido no período escravista colonial. As pesquisas sobre os aquilombamentos, ainda em intenso processo de estudo e análise deverão proporcionar um conhecimento mais congruente com sua realidade, com a recriação cultural que suas organizações trouxeram. Mas temos o suficiente para dizer tratar-se de organização social comunitária regida pelo trabalho solidário envolvendo grupos familiares, ou não, inclusive com a presença de propriedade de terras produtivas que criaram novas ambientações avessas à escravidão. O que permitiu que, dentro dessas organizações, o incessante metabolismo de subjetividade/objetividade humanas posicionasse o negro como fator de modificação do meio social, no qual seu *ser e ir sendo negro* também o modificaram. De qualquer forma o negro alterou a cultura estagnada deste país, que se mantinha como reflexo da velha igreja infensa à vida mundana, à vida real. Essas condições societárias despertaram sua resistência tornando sua vida imediata um ato revolucionário, que impedia a mudez pretendida pelos senhores de escravo. Deriva daí a violência contra essas organizações. Certamente o cativeiro *colonial* em muito se diferia da subordinação existente nas *comunidades no interior da África*:

É necessário desfazer o mito de que a escravidão existia nos mesmos moldes tais como conhecemos nas Américas (Meillassoux, 1995) Havia, é certo, formas de servidão e escravidão na África pré-colonial. No entanto o fenômeno era restrito e mais praticado por Árabes. Os escravos assemelhavam-se muito a servos. Estes tinham possibilidade de integrar-se na sociedade local e usufruir seus bens socialmente válidos, bem como podiam deixar de ser escravos após algum tempo e, não raro ascender na hierarquia social. Ademais, as relações de escravidão entre povos africanos não pressupunham superexploração nem condições de vida sub-humanas tais como as verificadas nas Américas. Portanto, a dinâmica do tráfico Europeu impôs novas condições ao continente africano, criando a devastadora chaga da escravidão moderna (PRUDENTE, 2013, p. 43).

É preciso ter presente, que ao tratar dessa temática, o móbil definidor das condições de tratamento dos seres cativos (servos ou escravos) dependeu, em última análise, da determinação social desse processo, se patriarcal ou mercantil. Com Jacob Gorenader temos uma consistente confirmação da diferença entre esta última e a que se destina a renda natural. Ele cita Marx de *O Capital*, observando que:

Marx deixou clara sua opinião acerca de uma linha divisória entre os dois tipos, sem, infelizmente, aprofundar o tema. Limitou-se [...], a escrever que na *economia escravista propriamente dita* [...] há uma escala (Stufenleiter) que vai do patriarcalismo, predominante para auto-consumo, até o sistema de plantagem propriamente dito, que trabalha para o

mercado mundial' (GORENDER, 1992, p. 156).

No primeiro caso, o *escravismo patriarcal*, nos põe diante de um tratamento do escravo/servo com menor severidade. Vemos com Gorenader, forte aproximação desta primeira forma com a escravidão na África pré-colonial: "em sua estrutura originária, o escravismo da Antiguidade Greco-romana [...] desenvolveu-se como forma peculiar da economia natural, como conjunto de unidades produtoras de auto-subsistência." (GORENDER, 1992, p. 157). O segundo caso, *escravismo mercantil*, ao contrário teve como objetivo a renda monetária absorvida do excedente de produção, mais especificamente, o sobretrabalho. Neste caso, e é o caso da América latina e Brasil, estão eliminadas todas e quaisquer relações humanísticas. O ser que trabalha sob essas condições é remetido à categoria de *coisa*, sua subjetividade é cruelmente subvertida. E mesmo juridicamente, nos momentos em que o estado flexibiliza-se institucionalmente a cidadania é negada aos negros. As discussões sobre a liberdade e determinação da cidadania registraram desde cedo à exclusão do negro, mesmo quando, ainda no segundo Império o Estado constituído em 1824 promulgava a cidadania aos nascidos na terra a indefinição institucional sobre o negro o desautoriza a ser cidadão. Observemos o comentário a seguir:

Quando a Constituição de 1824 igualou nacionais a cidadãos e reconheceu cidadania brasileira aos libertos nascidos aqui, deixou os libertos africanos sem estatuto definido. Pela lógica, ter-lhes-ia cabido o estatuto de estrangeiros. No entanto, uma leitura da legislação imperial referente

a estrangeiros demonstra que os africanos estiveram, na verdade, num limbo. Manuela Carneiro da Cunha já havia chamado a atenção para tal ponto, classificando-os como apátridas (MAMIGONIAN, 2015, p. 195).

Contraditoriamente, é a subjetividade do negro, sua consciência, que muito embora estivesse sujeita a pretensa neutralização por parte do colonizador, lhe possibilitou destacar sua capacitação artística, ainda no período escravista. Negros, com orientação, no mais das vezes, de um músico negro ou mulato compatibiliza-se com altíssimas expressões artísticas, a despeito da profunda contraditoriedade social. Os negros musicistas aí encontrados nos permitem ressaltar sua essencialidade humana objetivada fora de suas comunidades e culturas de origem.

Os instrumentos musicais aplicados pelos grupos aí formados para execução musical, e as partituras utilizadas tinham origem numa cultura Europeia de padrão clássico ou erudito, a qual proporcionava os espetáculos teatrais, as óperas, ou cameratas musicais. Aqui, nos séculos XVIII e XIX grupos musicais passam a apresentar tanto em Minas Gerais quanto no Rio de Janeiro, um altíssimo nível de música erudita, ou clássica, semelhante às apresentadas nos espetáculos Europeus. Quem eram esses artistas, e qual sua origem? “Homens de cor” que se dedicavam a formação de grupos musicais na Colônia, por meio da dedicação de instrutores, como é o caso do músico-compositor, o negro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), cujo trabalho na construção desses grupos de musicista negros ou pardos ganhou destaque na área das artes musicais.

Ele se tornou mestre-capela na Sé do Rio de Janeiro, se projetou e construiu uma ambientação cultural sofisticada na qual esses grupos puderam objetivar sua arte. Ele criou a Casa da Ópera onde se executariam as partituras profanas, reservando a Capela Real, também criada por ele, para a apresentação das partituras sacras. A presença D. João VI e família, fugido do cerco Napoleônico proporcionou a esses músicos que aqui atuavam, a difusão dessa produção musical de surpreendente qualidade, ao mundo metropolitano.

Essa compatibilidade intelectual e musical dos indivíduos negros com aqueles de origem metropolitana, tão distante, sustenta a decisiva posição sobre a determinação social do pensamento, indicando que os indivíduos como produto e produtores de sua comunidade refletem-na em sua essência humana. E eis o caso acima descrito para anular radicalmente qualquer diferenciação racista. Um processo educacional musical pode elevar negros recolhidos para a educação musical ao padrão compatível com os musicistas europeus. Entretanto são as diferenciações sociais impostas aos indivíduos que forcejam a negação da inextrincável natureza humana, da razão, da consciência, reconhecidas em toda e qualquer ação produzida pelos indivíduos. Marx abre uma profunda contenda ao se referir à determinação social do homem quando diz: *um negro é um negro, um homem da cor negra, só em determinadas condições sociais é convertido em escravo*. Pois noutras condições sociais o negro, ainda sob a chibata, é convertido em musicista, erudito ou clássico. Por decorrência das *desigualdades sociais*, e, portanto, da redução de alternativas disponíveis a eles, o potencial desses novos músicos sofreu descontinuidade,

mas deixou exposta sua compatibilidade de negro à generidade humano-societária.

Por outro lado, o som de originalidade negra, trazido no interior de sua cultura, consistiu de um conjunto instrumental de características obviamente distintas da europeia, por ser produto de outra sociedade, que respondia aos objetivos musicais próprios à sua generidade africana. Com a diáspora essa cultura emerge no seio de uma sociabilidade estranha, hostil e adversa, sofre um processo de aculturação/miscigenação, e a sua musicalidade originária africana se estiola. Estiola-se, mas não fenece, pois, o característico e originário padrão cultural negro, seus valores e saberes, em sua maioria nunca foram aniquilados, vide a necessária resistência revolucionária que eles tiveram que criar, na preservação e reposição de sua cultura própria.

A presença do negro na América Latina modificou o panorama histórico do continente ao influenciar a cultura estagnada das nações que se mantinha como reflexo da velha ordem da Igreja Católica infensa a vida mundana, isto é, à vida real, ao mundo real. Essa Igreja identificava mundaneidade com profanidade, condenando tudo o que fugisse aos domínios do (seu) sagrado. Mas a história é implacável, a qualidade cultural trazida pelos escravos, fora sendo incorporada ao cotidiano da vida dos trabalhadores em geral, para além dos escravos, permanecendo até nossos dias.

A trajetória da cultura musical negra atravessou um quadro de espessas contradições, dentro do qual os negros que se dedicaram a essa arte tiveram que assimilar, e/ou modificar, expressões tradicionais,

relativamente regionais numa luta cotidiana para preservar sua originalidade.

Musicalidades, oralidades, ritmos [que] ressoam aos ouvidos solicitando uma atenção maior diante da cegueira do historiador mimado nas tradições da escrita. A historiografia que tratou das dimensões religiosas, musicais e da dança afirma haver uma rede complexa e multicêntrica de traços culturais africanos que foram reposicionados no contexto das Américas. As musicalidades e as danças sempre foram, para os grupos negros, formas de saberes que se expressaram como arte, comunicação e pensamento, em substituição ao discurso e à política de marcas ocidentais. (GILROY apud AZEVEDO, 2018, p. 47).

Certamente, a negação ideológica provocada pelo capitalismo periférico de extração colonial, persistentemente contra o status intelectual do negro como produtor artístico, dissimulou o valor social que seu produto artístico sempre comportou, bem como a reduziu sua criação ao meramente *natural* negando a gênese histórica de sua atividade artística africana, milenar.

Além da música, o estilo negro expressou-se em artes do corpo: pinturas, tecidos, tipos de cortes de cabelos, penteados, tatuagens e moda. Tais expressões tornaram possíveis também fazer perdurar signos afro-atlânticos no Brasil e nas Américas. Na contramão das representações platônicas e cartesianas que consideram o corpo um amontoado de órgãos desimportantes, este, nas cosmogonias negras, assume uma particularidade cultural (MONGÁ, 2010, p. 132-133). Música dança, pintura e evocação dos ancestrais significam

modos de celebrar a vida, o que implica em desafiar uma visão desencantada do mundo, (AZEVEDO, 2018, p. 47).

A resistência do negro na preservação de sua cultura impregnou o tecido social latino-americano e brasileiro, principalmente nos núcleos periféricos em que sua presença sempre foi mais intensa. O samba, como sua criação, nos permite recuperar aspectos sensíveis e profundos de sua vida e cultura. “Os estudos afirmam que foram os bantu da região do Congo-Angola os semeadores, aqui no Brasil, de formas musicais, padrões rítmicos, modulações vocais, instrumentos como cuíca, o caxixi, o berimbau e modos de dançar ancorados na cintura” (AZEVEDO, 2018, p. 49). Ao discutir esse tema, outro autor inclui nessa relação de instrumentos musicais os tambores, que envoltos em míticas religiosas tomaram o centro dos variados eventos proporcionados pelos negros. Observa ele que:

Para os bantos, os tambores tinham o significado especial, sobrenatural, sobre-humano. Assim não, é de se estranhar que o negro brasileiro tenha conservado o tambor como um instrumento central de sua música. Aliás, a presença de parte significativa dos tambores na cultura brasileira remonta à tradição banta. [...] Além das festas populares, já profanas demais e expressas nos diversos carnavais regionais, os tambores ainda conservam parte de seu fundo religioso nas rodas de jongo e outras manifestações de origem rural, ditas folclóricas (PRUDENTE, 2013, p. 65).

Desta forma, o samba vai ocupando a cultura brasileira, como se fosse um sentimento atávico internalizado desde sempre.

Já nas primeiras décadas do século XX, a expansão do samba, foi estimulada e veio ocupando os espaços musicais de vários estados brasileiros, tendo no Rio de Janeiro se tornado palco de concentração dessa sonoridade inovadora. Houve variações, como em Pernambuco, em que o estilo e a dinâmica do samba do negro ramificaram-se na forma de frevo. Mas o tradicional samba centrado no Rio expandiu-se para São Paulo, Minas, Bahia e foi ganhando posição na vida musical do país. Embora tendo sido recusado várias vezes como padrão musical. “A partir dos anos 1930, com a Era Vargas, tornou-se símbolo da nacionalidade. Durante esse período, houve ‘incentivos ao carnaval das escolas e a utilização da recém-inaugurada radiodifusão ajudando ‘a expandir o gênero nacionalmente’ (AZEVEDO, 2018, p. 49). Certamente a Era Vargas não foi uma fonte de redenção cultural-musical do negro, mas sua aceitação foi possível a partir dos *interesses políticos* nacionalistas, que abrandaram o racismo naquele momento. Mesmo assim, desde o início dessa suposta integração *oficial* do negro na sociedade e cultura brasileira, o racismo manteve-se *esgueirado e subjacente*, mas compondo o cotidiano cultural brasileiro, e quiçá até institucional.

Os depoimentos sobre a exclusão dos negros são abundantes e confirmam esse componente cultural. O trabalho de Haroldo Costa configura-se uma quase antologia dos depoimentos de negros de variadas origens, formação e destinos que se desoprimiram nessa obra. O autor destaca um aspecto biológico que facilita a reafirmação do padrão racista na cultura brasileira, diz ele, “Recordando o que Jean-Paul Sartre escreveu em seu livro *Reflexões sobre o racismo*: ‘Um judeu, branco entre

brancos, pode negar que seja judeu, declarar-se homem entre homens. O negro não pode negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto” (COSTA, 2009, p. 18).

Para ilustrar esse fenômeno ideológico intrínseco ao cotidiano cultural, em todos os segmentos sociais deste país, destacamos uma referência, José Pompilo da Hora, professor de direito, que comenta ter ido, com seus irmãos, compulsoriamente, estudar na Itália após a morte de seu pai. Suas relações sociais, desde adolescência até estar formado, na Itália onde viveu, transcorreram sem qualquer discriminação racial, sem qualquer tipo de diferenciação, em relação aos demais alunos, nunca soubera o que era o racismo. Tendo de regressar ao Brasil, já formado, por ocasião da formação do eixo na IIª Guerra diz ele, “é fácil compreender o choque que eu tive quando o navio em que vínhamos repatriados da Itália atracou no Recife e vi negros descalços, sem dentes, trajando trapos, autênticos mendigos” (COSTA, 2009, p. 47). Pompilo teve que reorientar seus conhecimentos para identificar que padrão de estrutura pública é essa que mantém o grosso da população em andragios e faminta, pelas ruas de uma capital. Por outro lado, e em relação direta a sua pessoa, tentou perscrutar essa dissimulação das formas de impedimento, para que negros ocupem cargos de comando. Ele é o típico cidadão para tratar dessa questão, pois, com formação adequada estava apto a candidatar-se a uma vaga no Instituto Rio Branco, mas na sua primeira tentativa foi reprovado. Numa conversa particular com um colega professor, ao falar da sua segunda tentativa em candidatar-se a vaga, ele escutou um comentário sentenciador: “Professor, pela segunda vez o senhor está

tentando a carreira diplomática. Lembre-se de uma coisa: o senhor é um negro, jamais vai transpor os umbrais do Rio Branco” (COSTA, 2009, p. 45). Depois disso, ele refletiu sobre a situação real do negro e as discriminações que os envolve e observou: “Ao mesmo tempo se insiste nesta falácia da democracia racial que é praticada no Carnaval, no futebol e nas festas populares, mas que não se manifesta nas coisas decisivas, nos patamares superiores, onde a nação decide seu destino” (COSTA, 2009, p. 47).

De qualquer forma, a despeito da ideologia racista criada pela elite burguesa que a introjetou, sorratamente, no inconsciente coletivo brasileiro, e que sempre rechaçou o negro, ao absorver sua musicalidade, seu samba, converte esse produto em bem social, resultando na contraditória inserção do negro na sociedade. O produto do negro se torna o passaporte para seu reconhecimento socialmente. Com isso o samba ensejou uma dinâmica festiva que concentrou sonoridade e cultura negra, com densidade para se consolidar um carnaval como evento oficial.

Do ponto de vista histórico essa festividade popular refutava os símbolos religiosos, era um evento pagão em suas manifestações ideológicas. “Entre as décadas 1930 e 1950, os negros de São Paulo praticavam o samba e o carnaval como forma de diversão. Não havia ainda nessas décadas uma intencionalidade voltada para a organização sistemática do carnaval com competições, fantasias e sambas-enredo” (AZEVEDO, 2018, p. 51).

O carnaval tem um percurso que remonta o mundo antigo, e, embora não

caiba neste artigo a reposição de tal trajetória, aludiremos a algumas características apenas no sentido de introduzir esse tema, tão rico em tradições culturais negras. “O traço europeu do carnaval surge no Brasil, no período colonial, com o ‘entrudo’, espécie de batalha campal dos portugueses caracterizada pelo uso de lama, polvilho e, por último, para amenizar a violência convencionou-se jogar limão de cheiro uns nos outros” (AZEVEDO, 2018, p. 51).

Esse evento no Brasil, que envolvia todas as camadas sociais, era um momento singular em que a quebra provisória das linhas divisórias de classe permitia, que jogos e brincadeiras amalgamassem a população num ambiente de efusiva alegria. “Essas manifestações não poupavam as sinhas e sinhazinhas, que faziam desse momento um possível ato de natureza catártica [...]. O escravo também participava desse carnaval, porém de maneira compulsória, uma vez que o mesmo era atacado por lama pelos brincantes de elite” (PRUDENTE *et al.*, 2002, p. 87-88).

Mesmo com formas relativamente grosseiras, evocava-se alegria, e flexibilização das linhas que demarcavam os segmentos sociais; mesmo supondo um desprendimento social, como se pretendia com o evento, as características de violência foram perdendo interesse popular e teve que ceder a aspirações mais modernizantes: “Esse fenômeno carnavalesco, todavia, seria civilizado pela influência francesa que substituirá esse arsenal por confete” (PRUDENTE *et al.*, 2002, p.87-88). Essa prática harmonizava as relações entre os foliões pela postura mais polida que ia alterando o comportamento individual e as relações com os demais. Além disso, essa

velha forma de folia foi se modificando, e passou a ser praticada sob outro padrão, que era o carnaval de salão.

Em São Paulo, por exemplo, contava-se com grande número de salões de dança para os fins de semana, nos anos 1940 a 1960. Esses salões promoviam bailes, nos fins de semana, frequentados com muita intensidade por negros, mas nos período de carnaval destinavam seu espaço para festas de carnaval, até porque, “Durante os anos de 1940, 1950 e boa parte dos anos 1960, as organizações carnavalescas tiveram muita dificuldade financeira para promover o carnaval de Rua em São Paulo” (PRUDENTE *et al.*, 2002, p. 88).

Essas dificuldades iniciam sua inflexão no momento em que o prefeito paulista Faria Lima, que tinha origem carioca e conhecia o processo de desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro, e, além disso, acompanhava as apresentações das escolas cariocas que desfilavam em São Paulo em datas comemorativas, reconhecia a necessidade de equiparação do formato das escolas de samba de São Paulo com as de escolas do Rio de Janeiro. Sendo interpelado sobre a possibilidade de financiamento do carnaval paulista disponibilizou *duzentos mil réis* para a *Vai Vai*, que passou a se organizar, a partir daí, com certo profissionalismo. Esse episódio favoreceu a compreensão dos sambistas paulistas de que a trajetória mais politizada dos cariocas não poderia ser ignorada.

A oficialização do carnaval de São Paulo somente ocorreu a partir de 1967 sob a administração do prefeito Faria Lima e foi vista com expectativa e esperança de melhores dias para os blocos, escolas e

cordões, mas significou uma tentativa de enquadramento da festa de rua, tradicionalmente livre, aos interesses do poder público e suas normatizações (AZEVEDO, 2018, p. 52).

De qualquer forma esse novo caráter impresso ao carnaval paulista possibilitou reflexões e racionalidades para a condução das organizações carnavalescas:

O simpósio dos sambistas, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro em 1968, tendo a participação de paulistas, sinalizava outra alteração no carnaval. Ao o término do simpósio, com apresentações e debates, os sambistas paulistas saíram convencidos de que se fazia necessário “copiar” o modo carioca de produção do carnaval (AZEVEDO, 2018, p. 53).

Certamente a evolução dos eventos carnavalescos foi muito envolvente com a inserção do samba, dos sons populares, que preservavam a musicalidade negra, e tudo o mais que iluminou esse evento. Ele foi descortinando, para mídia, um universo visual e sonoro inigualáveis, e, se expôs para a mídia carioca, que viu um oportuno momento de se lançar na cobertura e difusão desse espetáculo inusitado e inovador, pois essas organizações carnavalescas cariocas tiveram um percurso totalmente congruente com o samba e a cultura negra, há décadas.

Não é por acaso que os primeiros concursos de desfile das escolas de samba foram promovidos pelos jornalistas da época. De acordo com Dulce Tupy (op.cit., :10): (...1932, data do primeiro baile carnavalesco no Teatro Municipal marca também o primeiro concurso entre as escolas de

samba na Praça Onze, promovido pelo jornal Mundo Sportivo.). Tamanho foi o peso que a imprensa jogou nesses desfiles carnavalescos que a municipalidade oficializou o desfile do Rio e fez desse o maior carnaval do mundo e, logo, referência do turismo da cidade maravilhosa (PRUDENTE *et al.*, 2002, p. 92).

Entretanto, argumenta Celso Prudente, que a exposição midiática das escolas de samba, no Rio de Janeiro, criou uma contradição em seu sentido originário, pois o evento carnavalesco sob holofotes jornalísticos levou prejuízo àqueles que são os verdadeiros artesãos desse espetáculo. “Contudo, no caso específico da escola de samba, pode-se dizer que o desdobramento seria dramático, pois lucro e cultura dificilmente se combina, sendo o artista popular prejudicado nas relações artísticas comunitárias” (PRUDENTE *et al.*, 2002, p. 93).

Vemos, com isso, se repor, mesmo na ambientação festiva do carnaval trazida nos ombros do negro, tanto por sua potencialidade artística, quanto por seu interesse objetivo na manutenção desse evento, eivado de componentes da cultura negra, sua própria exclusão como ocorrência ‘de costume’. Diz então Celso Prudente:

Assim, na medida em que é elemento característico do lumpesinato (IBGE, 1981, p. 21), vivendo toda a sorte toda a contradição socioeconômica e cultura, não terá condições de comprar fantasia e ingresso do desfile cujos preços são pautados pelas relações turísticas midiáticas. No entanto esse ‘bamba’ comparece como folião sem fantasia para ficar à margem dos sambódromos, junto a uma multidão que teve o mesmo destino. [...] Essa situação de

caráter sócio cultural parece ser um fenômeno que se generaliza nos carnavais típicos das grandes metrópoles sugerindo, talvez, uma nova categoria antropológica que carece de pesquisa, a qual, por hora, chamaremos de *arquibancada alegre de reserva* (PRUDENTE *et al.*, 2002, p. 96-97).

A presença da TV nos carnavais do Rio e São Paulo instigaram uma espécie de padronização que atingiu, também, a Bahia e tendeu expandir por todo o Brasil, tendo como referência as escolas de samba cariocas, nos finais de 1990.

Contudo, já no início do terceiro milênio a resistência dos núcleos particulares de festas carnavalescas foi mostrando o fortalecimento, “dos outros tipos de carnavais, como o frevo e o maracatu do Recife, as danças indígenas do Amazonas, e o fortalecimento e permanência de culturas musicais vividas no interior do próprio carnaval baiano com os blocos afros, como Olodum, Muzenza, Ilê-Aiê e o Afoxé Filhos de Gandhi” (AZEVEDO, 2018, p. 54).

Parece-nos que, a despeito das distintas gêneses, e, portanto dos avanços e tropeços de cada um dos carnavais, seja do Rio, São Paulo ou Bahia etc., ao se deparar com o capital da comunicação (rádio, jornal e TV) e do turismo, todos eles se encontraram sujeitos às mesmas vicissitudes socioeconômicas, seja a do poder público, seja, dos mecenas, *lavadores de dinheiro*.

Por outro lado, a contradição que persegue o carnaval brasileiro, a partir da presença do capital, em sua orientação midiática, cria uma situação jocosa, pois, esses eventos carnavalescos grandiosos e internacionalizados, com rendas bilionárias,

sustentam-se pela dedicação de milhares de subempregados convertidos em pequenos artesãos, em geral de origem familiar periférica, que constroem o espetáculo visual e sonoro do Brasil para o mundo. Esses demiurgos, que constroem anualmente a beleza do carnaval, são *abstratos* para os capitais daqueles setores, como *abstratos* são também, para a deslumbrada plateia diante das cores, dos movimentos e dos sons. O espetáculo faraônico construído por esses demiurgos, anualmente escapa-lhes das mãos, e de seu controle, pois sua propriedade artística se converte em força dos capitais das múltiplas mídias. Mas anualmente, o mesmo *abstrato demiurgo*, o esperançoso povo da favela, retoma seu *compromisso espiritual*, sua *responsabilidade histórica* em resgatar sua cultura, e expô-la ao à população e a mídia, ao mesmo tempo em que reproduzem sua pobreza, mas, *demiurgos* e sua *pobreza* aos olhos do capital e da plateia embevecida permanecem *abstratos*. ■

[IVAN COTRIM]

Professor aposentado do Centro Universitário Fundação Santo André e da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduado pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo em Sociologia e Política. Mestre pela Unicamp em Ciências Políticas. Doutor pela PUC-SP em Ciências Sociais e Pós-Doutorado pela USP em História Econômica.
E-mail: ivancotrim@uol.com.br

Referências

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 70, p. 44-58, 2018.

COSTA, Haroldo. **Fala Crioulo o que é ser negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

COTRIM, Ivan. **Karl Marx**: a determinação ontonegativa originária do valor. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011.

DURÃO, Gustavo de Andrade. Negritude, construção e contestação do pensamento político-intelectual de Léopold Sédar Senghor (1928-1961). In: MACEDO, José Rivair (org.). **O pensamento africano no século XX**. São Paulo: Outras Expressões, 2016. p. 23-52.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

FERNANDES, Florestan. **Significado do protesto negro**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2017.

FERRY, Luc. **Homo aestheticus**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. Os direitos dos libertos africanos no Brasil oitocentista: entre razões de direito e considerações políticas. **História**, Franca, v. 34, n. 2, p. 181-205, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/jY1Kb>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MARX, Karl. **Cuadernos de Paris** [Notas de Lectura de 1844]. México: Ediciones Era, 1974.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilama Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global Editora, 2016.

PRUDENTE, Celso Luiz *et al.* **Negro, educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama, 2002.

PRUDENTE, Celso Luiz; GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Os povos Bantos no Brasil**. Mogi das Cruzes: Orion Editora, 2013.

ROLIM, Gustavo Koszeniewsky. Revolução e cultura no pensamento de Frantz Fanon e Amílcar Cabral. In: MACEDO, José Rivair (org.). **O pensamento africano no século XX**. São Paulo: Outras Expressões, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANÁLISIS CRÍTICO
DEL MANUSCRITO
EL CACIQUE DE
ANDACOLLO,
DE PABLO
GALLEGUILLLOS
(1931)

[ARTIGO]

Rafael Contreras Mühlenbrock

Kamayok ediciones

Rafael González Romero

Centro de Estudios Históricos y Ciencias Sociales

Daniel González Hernández

Museo Campesino en Movimiento

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

El siguiente ensayo analiza críticamente el manuscrito *El Cacique de Andacollo*, escrito en 1931 por el historiador chileno don Pablo Galleguillos, documento que permaneció casi un siglo en manos familiares pero desconocido para la comunidad científica, siendo recientemente publicado en la reedición de una compilación sobre el autor. Se realiza al inicio una brevísima revisión de los antecedentes bibliográficos que existen sobre el tema central tratado por el manuscrito original, para, en la sección siguiente, analizar críticamente el texto a partir de una revisión de sus partes y contenidos principales, de la motivación del autor y del tema central del escrito, vinculando críticamente este importante manuscrito con el mapa de fuentes y estudios de referencias disciplinarias sobre la producción escritural y las formas lectoras en la transición del siglo XIX al XX.

Palabras clave: Historia cultural. Bailes chinos. Cacique y pichinga. Laureano Barrera. Andacollo-Chile.

The following essay critically analyzes the manuscript *El Cacique de Andacollo*, written in 1931 by Chilean historian Pablo Galleguillos, a document that remained almost a century in familiar hands but unknown to the scientific community, being recently published in the re-edition of a compilation about the author. At the beginning, a very brief review of the bibliographical antecedents that exist on the central theme treated by the original manuscript is made, in order to, in the following section, critically analyze the text from a review of its main parts and contents, of the author's motivation and of the central theme of the writing, critically linking this important manuscript with the map of sources and studies of disciplinary references on the scriptural production and the reading forms in the transition from the 19th to the 20th century.

Keywords: Cultural history. Chinese dances. Cacique and pichinga. Laurean Barrier. Andacollo-Chile.

O ensaio a seguir estuda criticamente o manuscrito *El Cacique de Andacollo*, do historiador chileno dom Pablo Galleguillos. Um documento que se manteve guardado por quase um século por seus familiares, mas inacessível para a comunidade científica, e que foi incluído recentemente numa coletânea com as principais obras do autor. Primeiro se realizou uma breve revisão dos antecedentes bibliográficos que tratam o assunto central trabalhado no manuscrito e, na seção seguinte, analisou-se em profundidade o texto. A análise do texto enfocou-se na revisão de suas partes e conteúdos principais, no exame da motivação do autor e no estudo de sua temática central. Sublinha-se, assim mesmo, que a análise de conteúdos vinculou o texto com as principais fontes e estudos de referência nas disciplinas preocupadas tanto com a produção da escrita quanto com as formas de ler que existiam no período onde foi feito o manuscrito: no final do século XIX e começo do século XX.

Palavras-chave: História cultural. Danças chinesas. Cacique e pichinga. Laureano Barrera, Andacollo-Chile.

Introducción

El presente ensayo surge de una invitación de la *Revista Extraprensa* para tensionar anteriores publicaciones sobre historia cultural de las devociones y fiestas populares de Chile en torno al tema planteado por el actual dossier: la cultura y las relaciones étnico-raciales en el contexto del carnaval y lo festivo. Luego de evaluar el desafío, pareció pertinente analizar de forma crítica el antiguo documento mecanografiado *El Cacique de Andacollo*, fechado en 1931 y de autoría del historiador Pablo Galleguillos, destacado intelectual y agitador político de principios del siglo XX en Ovalle (pequeña ciudad emplazada en el valle del río Limarí a 400 km al norte de Santiago, en la Región de Coquimbo), quien dedica este escrito a reconocer y documentar la figura del Cacique Laureano Barrera, jefe de los bailes chinos en Andacollo entre 1864 y 1912. El manuscrito se mantuvo, lamentablemente, desconocido para la comunidad científica y el público general, hasta que en 2017 la familia Quiroz Galleguillos, una de las ramas descendientes del autor, donó este patrimonio literario e histórico a la Corporación Cultural Municipal de Ovalle. Fue el historiador Sergio Peña, responsable del área de Patrimonio e Identidad de esta Corporación, quien reeditó antiguos materiales publicados por este señero autor en la prensa local y regional en el primer tercio del siglo XX bajo el seudónimo de José Silvestre¹, los

1 El pseudónimo de José Silvestre lo tomó Pablo Galleguillos de su abuelo paterno, quien fue un activo participante en las confrontaciones civiles y militares entre los gobiernos conservadores y los movimientos

que habían sido ya compilados por otro historiador regional, Rodrigo Iribarren, en un libro publicado en 1992 bajo el título *Reminiscencias. José Silvestre. Memorialista popular 1861-1933*². En la segunda edición de esta obra se añade como anexo el antiguo manuscrito que aquí se comenta, contribuyendo así a su conocimiento y divulgación, aunque lamentablemente el proceso editorial dejó fuera una sección final que se encontraba incompleta, a la que sin embargo pudimos acceder para la confección del presente ensayo gracias a la generosidad del editor que nos proporcionó una copia de la versión digitalizada del manuscrito original, de donde se toma la numeración de páginas para referir las citas directas que aquí se incluyen, las que respetan además los destacados hechos por el autor³.

liberales, constituyentes y regionalistas de 1851 y 1859, hechos que le valieron ser apodado *Valiente Galleguillos*, nombre con que su nieto tituló una crónica en su honor.

2 Esta compilación fue realizada en base a una documentación que estaba bajo custodia del Museo del Limarí (Ovalle), cuyas dependencias se quemaron a inicios de la década de 1990, desapareciendo los originales de este libro, lo que nos trae a la memoria las palabras de Georges Didi-Huberman en su afamado ensayo *El Archivo arde*, donde plantea que los archivos, entendidos como fuentes para la historia, arrojan más bien restos del pasado, pues “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado”, como resultado “de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe, el archivo, con frecuencia, es gris, no solo a causa del tiempo transcurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado [...] Es ceniza mezclada, más o menos caliente, de distintos hornos” (2007, p. 7; p. 30).

3 El manuscrito que aquí se comenta aparece como Anexo n° 1 de la reedición de Peña (2018, p. 173-199), dejando fuera el capítulo tercero del original.

Breves antecedentes sobre los bailes chinos de Chile

Los bailes chinos son cofradías que reúnen a poetas populares y músicos danzantes de flauta, tambor y bandera, cuya historia está vinculada a una tradición devocional indomestiza de larga data en distintas zonas de Chile y Argentina, y que en la actualidad se manifiesta en celebraciones que conmemoran imágenes sagradas del santoral católico (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2019a). Los primeros antecedentes sobre esta tradición cultural remiten a prácticas festivas y rituales de indígenas del *Asiento de minas* de Andacollo durante los siglos XVI y XVII, periodo en el que allí trabajaban indígenas lavando oro, según se consigna en tasas y visitas a indígenas encomendados (CORTÉS *et al.*, 2003, p. 13-213)⁴. Allí, y a lo largo del territorio, se despliegan en las fiestas lo que las fuentes identifican como bailes *de indios*, *de la bandera* y otros como encuerados, catimbaos o empellejados, cuyos integrantes indígenas, mestizos, afrodescendientes, se ubicaban al final de las procesiones públicas y religiosas, actos que se organizaban para regular y conducir los cultos y prácticas sociales y religiosas preexistentes, utilizándose para ello, al menos, tres estrategias complementarias: la imposición de un calendario festivo católico, la implementación de

procesos de socialización institucional y diversas políticas de diseño territorial eclesiástico. En esta línea es que se funda en estas tierras mineras primero una *Doctrina de indios* en 1580 y luego una Parroquia en 1668, la que adquiere en Lima en 1676 una imagen de la Virgen del Rosario, popularmente conocida como *Chinita* o *Morena*⁵, en honor de la cual se funda una cofradía que congrega a gran población indígena regional y se oficializa una fiesta en octubre. Celebración que crece en importancia hasta que en 1773 se comienza una fiesta durante la navidad (diciembre), mandándose construir el templo antiguo en 1776, finalizado en 1789, siendo ya la celebración de Andacollo, en el transcurso de un siglo de existencia oficial y de al menos otro más como culto indígena en estas tierras, la fiesta de mayor importancia en todo el “Reyno”. En dicho periodo participan de la fiesta el baile chino local junto al de Limarí, Sotaquí y Huamalata, colectivos vinculados estrechamente al oficio minero e integrantes indígenas, al menos hasta fines del siglo XIX. Es también a mediados del siglo XVIII que se estrenan dos nuevos tipos de hermandades, *turbantes* y *danzas*, cuyas ropas, instrumentos y pasos de baile eran diferentes y de clara influencia hispánica, con integrantes cuyas ocupaciones eran artesanales en los turbantes y campesinas en las danzas, aunque las bases sociales y culturales eran, al igual que las de chinos y

4 Además, también se constatan en la época indígenas provenientes de zonas más al sur de Santiago. Ver: “Visita del Juez Visitador Joachim de Rueda a los peones mineros de las encomiendas de Nancagua, Malloa y Aconcagua, que se encuentran en las minas de Nuestra Señora de Andacollo, Jurisdicción de La Serena”. 5-8 de septiembre de 1596. Vol. D1-15-1. Archivo del Convento de Santo Domingo, Santiago, Chile.

5 El apodo con que se conoce a la imagen andacollina remite a la feminización diminutiva del vocablo *chino*, cuya definición detallada se ha discutido en Contreras y González (2019, p. 83-119). En línea con esta propuesta, elaborada casi un siglo después y sin conocer el manuscrito que aquí se comenta, Pablo Galleguillos utiliza la palabra vasallo más que servidor para referirse a los chinos, tema discutido en profundidad en nuestro estudio citado.

otras comparsas, en gran medida indígenas, mestizas y afrodescendientes, generándose por ello una pronta confluencia organizativa con los bailes chinos⁶.

Es el siglo XIX el momento en que con mayor fuerza se populariza la formación de bailes chinos, danzas y turbantes asociados a la fiesta andacollina, así como a otros patronazgos y lugares donde este culto influyó⁷. Es precisamente la amplitud y alcance de esta tradición devocional lo que fascinó a agentes con nuevas prácticas escriturales, reservadas antes a funcionarios eclesiásticos coloniales que más bien se dedicaban a registrar y sancionar las formas de vida indígenas, pasando ahora a ser viajeros, cronistas y científicos los que describen sus impresiones y relatos, y si bien muchas veces censuraban estas prácticas desde una visión racionalista, e incluso clasista y racista, sus escritos han aportado valiosa información a la comprensión cultural e histórica del tema, y que en el siglo XX vienen a complementarse con visiones de folcloristas e investigadores de las ciencias sociales y las humanidades.

⁶ La estricta vinculación entre baile y oficio fue clara en el siglo XVIII y el XIX, asociándose chinos a mineros, danzantes a campesinos y turbantes a artesanos, aunque ya Domeyko menciona en su viaje a Andacollo en 1843 a unos turbantes cuyos integrantes eran labradores del Elqui (1978: 562). La evolución del vínculo colonial entre oficio y bailes religiosos se revisa de forma específica en Contreras y González (2014, p. 134-142).

⁷ A partir de una serie de cálculos basados en fuentes que se citan en este ensayo, hacia fines del siglo XIX existirían mucho más de medio centenar de bailes chinos repartidos desde Tarapacá hasta pasado Santiago al sur (zona septentrional de la región del Maule), y más de una centena de hermandades si se suman las danzas y turbantes (CONTRERAS, GONZÁLEZ; PEÑA, 2011, p. 140; CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2019b, p. 48).

Entre todas estas fuentes, destacan aquellas crónicas que describieron la vida minera, rural y festiva del Norte Chico, relatando, las más de las veces al pasar o en medio de un viaje, sus costumbres y prácticas (CARMAGNANI, 2006; CHOUTEAU, 1887; DOMEYKO, 1978; F. GALLEGUILLOS, 1896; GAY, 1854; LONGEVILLE, 1962; MACKENNA, 1874; MIERS, 1826; P. GALLEGUILLOS, 1931; VICUÑA, 1992). Hubo otros que inicialmente resaltaron el ascendente indígena de estas ritualidades, estableciendo un vínculo certero con las culturas indígenas presentes en el territorio (CEPEDA, 1886; DOMEYKO, 1973; GRANADA, 1890; LATCHAM, 1910; LENZ, 1910; MIERS, 1826; RAMÍREZ, 1873). Otros aportes destacaron el vínculo de los actuales bailes chinos con las distintas manifestaciones festivas del periodo colonial, en especial con los bailes de indios y el baile de la bandera, aunque también con catimbaos, empellejados y/o encuerados (CONCHA, 1871; CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; LATCHAM, 1910; LENZ, 1910; PEREIRA SALAS, 1941; PLATH, 1951; RODRÍGUEZ, 1875; URRUTIA, 1968), existiendo quienes asociaron también estas prácticas con antiguas cofradías coloniales (ALBÁS, 2000; CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; DOMEYKO, 1978; FALCH, 1993; RAMÍREZ, 1873; RUIZ, 2000;). También han existido quienes pusieron el acento en el sustrato católico de estas tradiciones, especialmente aquellos curas o religiosos que, desde un enfoque diferente al que aparecen en los múltiples registros coloniales, comienzan a describir estas expresiones y explicarlas en clave histórica y teológica (ALANIZ, 1990; ALBÁS, 2000; CEPEDA, 1886; MORANDÉ, 1984; MUNIZAGA, 1900; RAMÍREZ, 1873). Asimismo, se encuentran aquellas referencias que han apuntado los

sucesivos problemas con la jerarquía clerical (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; 2019a; 2019b; GUERRERO, 2009; MERCADO, 2002; PEÑA, 1996; PÉREZ DE ARCE *et al.*, 1994; RUIZ, 1995; SALINAS, 1991; además de los ya citados Latcham, Albás, Plath y Uribe Echevarría).

La mayor parte de los autores mencionados intentaron además una descripción de la danza, música y poética, así como de las formas organizativas e históricas de esta tradición, siendo Domeyko, Ramírez, Pereira Salas, Albás y Uribe quienes más destacaron históricamente en este ámbito, fuera por su profundidad, rigor o cualidad narrativa. Asimismo, además de registros escritos y publicaciones, existieron múltiples folcloristas e investigadores que durante el siglo XX, y especialmente hasta la década de 1970, realizaron una serie de registros fonográficos sobre estas prácticas festivas y rituales⁸. Y si bien hubo muchos

trabajos que vieron y analizaron la importancia de la jerarquía social y popular organizada en torno al pichinga andacollino⁹, la principal deuda de muchos de estos trabajos ha sido no abordar con profundidad la historia social y cultural de los procesos de formación y desarrollo de los bailes chinos, su tránsito desde el periodo colonial, los embates que resistió en el periodo republicano, así como el importante rol que en este proceso tuvieron algunas personas de carne y hueso del mundo popular e indomestizo, como el mentado pichinga Laureano Barrera. Y es precisamente en este punto que el manuscrito de Pablo Galleguillos aporta de manera decisiva, tal cual revisaremos en las secciones siguientes, alumbrando nuevas interpretaciones respecto de esta tradición, pero también generando preguntas respecto la producción escritural del periodo.

⁸ Destacan entre ellos Pablo Garrido, Raquel Barros, Manuel Dannemann, los ya mencionados Juan Uribe Echevarría y Oresthe Plath, Ercilia Moreno y María Ester Grebe, además de la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz que en 1940 y 1941 realiza un viaje a Chile donde registra en sonido, fotografía y cine 16mm al baile chino de la Virgen de Andacollo de Villa Alegre de Calle Larga (Los Andes). Además, es importante mencionar la existencia de una serie de antiguas películas documentales que retratan esta tradición cultural, como *Andacollo* de Robert Gerstmann (C.1950), *Andacollo* de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic (1958), *Baile de los chinos* de Aldo Francia (1961), *Pirquineros de Andacollo* de Francisco Gedda y Pedro Chaskel (1992) y *San Pedro de Higuierillas* de Ricardo Carrasco (1993). También destacan durante el siglo XX las fotografías de bailes chinos registradas, entre otros y otras, por Alfredo Bravo, Francisco Álvarez, los hermanos Emiliano y Zoilo Puerta Roldán, el cura Eduardo Lorenzo, la argentina Isabel Aretz, Mario Vargas Rosas (que trabajó con Oresthe Plath), Baltazar Robles, René Combeau (que trabajó con Juan Uribe Echevarría) y María Ester Grebe.

Análisis crítico del manuscrito

Pablo Galleguillos (1861-1933) resaltó en su obra histórica y periodística, como pocos de su época, las tradiciones indígenas, mestizas y populares aún presentes con vigencia entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en el territorio que actualmente se denomina Norte Chico, en especial en la ciudad de Ovalle y alrededores, destacando

⁹ Como los ya mencionados Ramírez (1873), F. Galleguillos (1896), Latcham (1910), P. Galleguillos (1931), Albás (2000), Plath (1951), Uribe Echevarría (1974), y de forma contemporánea López (1995), A. Ruiz (2003), Contreras, González y Peña (2011) y Contreras y González (2014; 2019).

en sus crónicas de prensa y libros impresos aquellos relatos documentados sobre personas del pueblo vinculadas a múltiples aspectos de la devoción popular e indomeztiza de la zona - principalmente en torno a la Virgen de Andacollo y los bailes chinos -, pero también vinculadas a la sociabilidad popular desplegada en las faenas mineras de Atacama y del mineral de Tamaya, contiguo a Ovalle y que en su época fuera una importante faena industrial del país y principal estímulo para la construcción del tren en la zona. El esmero del autor tuvo como principal motivación documentar y reconocer al grupo social que daba sostén a estas tradiciones y costumbres culturales:

La razón de esto estriba que habiendo convivido, o por lo menos abstraído en su atención exclusiva hacia ellos, se impone ese noble deber de expresar por escrito sus observaciones en bien de la justicia social de inmediato y reparadora, y, fundando una fuente de investigación de actuaciones individuales que refleja en ellos un sentir de la colectividad para que los escritores del futuro se inspiren y deduzcan sus conclusiones filosóficas tras el pasar de los años y correr de los tiempos. [...] Hoy otro humilde obrero aficionado a escribir popularidades proclame[a]... al Cacique Laureano Barrera como el primer chino adorador de la Virgen que con fe indiscutible comprendió la filosofía de la devoción (GALLEGUILLOS, 1931, p. 13; p. 16).

Lo primero que sobresale del texto, quizás precisamente por ello, es la manera en que atiende, detalla y resalta el carácter indígena presente en la sociabilidad popular, especialmente en los bailes chinos, tema que fue recogido por estudiosos y escritores

anteriores e inmediatamente posteriores al autor, aunque éste no los haya tenido como sus referencias a todos. En general, estos textos o libros no eran bien recibidos por la elite ilustrada regional y nacional, que miraba con recelo las tradiciones coloniales, especialmente las indígenas, a las que culpaba del atraso cultural y económico del país y la zona, apuntando incluso al periodo colonial como “una larga siesta”, razón por la que no atendían en su producción escritural y en su formación lectora a detallar procesos, características o personajes del mundo popular e indígena¹⁰.

¹⁰ En este línea, coincidimos con Poblete (2002) al considerar que tanto textos como lecturas son construcciones sociales e históricas que varían según tiempo y espacio, y según tengan formas similares u opuestas a otros textos (lo que se conoce como formación discursiva), así como su relación con otras prácticas de lectura que dependen de los niveles de formación lectora de los sujetos, el cual se vincula a su vez a los procesos educativos o de alfabetización realizados precisamente desde la Iglesia y el Estado, o por actores privados alineados con la agenda eclesíastica y/o estatal, incluyendo esfuerzos educativos y moralizantes de carácter político expansivo (POBLETE, 2002), como por ejemplo fueron las misiones rurales, el uso de cartillas de instrucción, folletos y otros materiales impresos por parte de la Iglesia durante el siglo XIX, componente central de la estrategia de aumentar el control a nivel territorial, diocesano y de formación y mando sobre la población pero también sobre el clero secular y regular (SOL SERRANO, 2008, p. 49-96). Al mismo tiempo que se desarrollan estos procesos desde lo institucional, la formación lectora también se vincula a la manifestación específica de una formación social en el plano del consumo cultural de textos de un momento dado (POBLETE, 2017), lo que ya desde fines del siglo XIX y comienzos del XX se relaciona al rol que adquieren los medios de masas y la opinión pública, así como su constitución como mediaciones sociales (BARBERO, 1991). Es por ello que la formación lectora, en este sentido, corresponde a un conjunto de relaciones y conexiones entre textos y lectores, formas interpretativas y límites y alcances de lo que se considera un texto y sus potenciales usos, lo que supone una compleja interacción entre las estrategias de control

Precisamente por tal motivo, es relevante que el tema central de la obra sea la importancia de un personaje del pueblo indomestizo como lo fue don Laureano Barrera Valdivia, Cacique de los bailes chinos en Andacollo, también llamado Pichinga (palabra que el autor traduce como “Pichi Inca o Pequeño Soberano”)¹¹. Nacido en 1848 y fallecido en 1912, el autor le reconoce la genialidad no solo de desempeñar con altivez y decisión la autoridad ritual de la fiesta por más de medio siglo, sino que, sobre todo, de consolidar a nivel local y regional una institución popular que hizo frente con carácter, decisión y fortaleza a los poderes civiles y eclesiásticos, generando amplios espacios de autonomía cultural y festiva.

El marco social y cultural del siglo XIX va generando enormes cambios en el mundo popular de este territorio que hoy llamamos Norte Chico, en el cual desde la guerra de independencia en adelante se va reforzando la dimensión cultural autónoma, sobre todo vinculada a la

social y de disciplinamiento cultural “desde arriba” y la recepción que los públicos lectores hacen “desde abajo” (POBLETE, 2017), así como de cuan “ajenas” o “propias” sean las decisiones realizadas sobre los cambios o transformaciones culturales (BONFIL, 1991, p. 49-57).

¹¹ Como complemento, citamos una comunicación personal sobre esta palabra y su origen, del historiador Carlos Ruiz: “La palabra Pichinga es fuerte, aparece escrita a fines del XIX, no sé si dejó huellas antes. Si llegó a la época de los Barrera es porque se usaba y se transmitió, como un “meme” instalado y transmitido desde el siglo XVI. Combina un adjetivo *pvchi-püchi*, pequeño, del mapuche, con *ingka*, del runa simi- quechua. En mapuche (en siglos XIX y XX) también existe *ingka* como compañero en una labor, trabajo (según diccionario de Augusta). Está claro que se mezclaron los idiomas para generar un nuevo concepto” (Octubre de 2020).

sociabilidad minera, como tan bien se deja ver en los relatos de los viajeros del siglo XIX, y muy destacadamente en los de Ignacio Domeyko o del escritor José Joaquín Vallejos, *Jotabeche*. En general se produce en esta época un quiebre en el control social logrado durante los ciclos de la monarquía hispana, como plantea este sentido la historiadora María Angélica Illanes (2003), donde los mecanismos de sujeción de los peones, sobre todo en el ámbito salarial, se van viendo modificados de tal modo que los patrones pierden todo dominio sobre las masas campesinas y mineras. Así, las capas populares e indomestizas de esta zona disfrutaron, desde los años de guerra hispano-criolla, de espacios de libertad que serían parte de sus horizontes de expectativas de forma permanente, lo cual implicó un largo conflicto para implementar el deseado disciplinamiento social, cultural y laboral, donde estuvo el énfasis de un capitalismo en ciernes que estimuló procesos laborales de proletarizaciones, resistencias, desproletarizaciones y reproletarizaciones, procesos que se fueron desarrollando en un marco regional amplio de campesinización y descampesinización desde el último tercio del siglo XVIII (SALAZAR, 2000, p. 21-146), contexto estructurante al menos hasta la entrada del salitre como factor de desarrollo económico a mediados del siglo XIX en adelante.

En términos generales, se puede hablar de este período como un momento donde las poblaciones comienzan a resaltar “lo propio” del pueblo, lo popular, lo indomestizo. No se trataría de un desorden generalizado, como lo veían las élites, nacionales y regionales - en el afán de justificar su plan de disciplinamiento y

control laboral en miras de insertarse en el capitalismo mundial en desarrollo -, sino más bien en un orden-otro, uno creado desde abajo. Y es precisamente en ese sentido que el pichingado, en tanto institución popular, y el pichinga como su representante, reflejan una parte de ese orden-otro que se había venido constituyendo en el Norte Chico, al menos en el ámbito de lo devocional y de las poblaciones mineras, que son precisamente las dos dimensiones que conectan los bailes chinos. Más específicamente, esta respuesta socio-organizativa tenía como función controlar la imagen y organizar la fiesta desde lo popular, mediando en la relación que los distintos bailes y sujetos tenían con la imagen de la Virgen, obteniendo así autoridad, prestigio, poder simbólico y dominio sobre una práctica ritual y un momento festivo, así como incidiendo de forma decisiva en la construcción de una memoria colectiva vinculada a un espacio de resistencia (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2019b).

Es en este contexto de dinámicas sociales, culturales y económicas que se puede sostener, sin temor a equivocarse, que Andacollo y su *Chinita* viene a ser el principal santuario de las expresiones y manifestaciones de religiosidad y devoción popular, indígena y mestiza del periodo colonial y republicano chileno, razón por la cual el autor la compara con los cultos americanos de Guadalupe, Luján o Copacabana, y quizás por ello es también que la motivación principal que se aprecia en el manuscrito sea documentar y reconocer la figura e institución popular del pichingado, para lo cual Pablo Galleguillos divide el texto en tres capítulos, cada uno de los que son a su vez abordados en secciones numeradas, que suman un total de cincuenta y un carillas

mecanografiadas¹². Estos tres capítulos, que constituyen el cuerpo central del texto, se acompañan de una serie de anotaciones y correcciones hechas a mano directamente por el autor, lo que hace pensar que ésta era una versión que no alcanzó a ser nuevamente mecanografiada, llevando en la tapa el título y año escritos a mano (Imagen n° 1), seguida de páginas con un recado y una dedicatoria, que retoman un estilo colonial que ahora se adjetiva en tono costumbrista, criollo y nacional:

Relato real, interesante y fecundo; eco sonoro de pregón oportuno, beneficioso, instructivo, deleitable, espiritual y altamente honroso para la clase popular chilena con sus costumbres criollas y tradicionales. Lo propio de Chile en la provincia de Coquimbo. Labor noble que bien merece la más decidida protección del público lector (GALLEGUILLOS, 1931, p. 1).

El estilo vinculado al costumbrismo, tan criticado por buscar esencias culturales o arquetipos del pasado que reforzaban una idea homogénea y uniforme de lo nacional (GONZÁLEZ; ROLLE, 2005; LATORRE, 2001), además de clausurar la diversidad cultural y étnica de los países latinoamericanos en formación (RAMA, 1998), está presente en el texto más como estilo narrativo que como fondo interpretativo del argumento, pues no es un tono que el autor ocupe en sus otras crónicas, las que respecto de este trabajo sin duda constituyen

¹² Luego de analizar el contenido de la última sección del tercer capítulo, el que se encuentra incompleto, se colige de la redacción que estaba finalizando el escrito.

un importante punto de comparación¹³. Esto lleva a plantear que, posiblemente, el estilo de escritura del manuscrito, uno de los últimos de su vida, nace de la motivación de homenajear y reconocer al mundo popular en general, y en particular al cacique Laureano Barrera en tanto destacado representante de una época que el autor le tocó “positivamente” presenciar y conocer, y que otros estudios sobre Andacollo, revisados por él, no habían abordado con la profundidad necesaria, mencionando en especial el trabajo del profesor de literatura del Seminario Conciliar de La Serena, Pbro. Juan Ramón Ramírez (1873)¹⁴. Entonces, y más allá del estilo o tono, el manuscrito cumple una doble función: por un lado traza un camino de reconocimiento de lo popular, lo tradicional y lo indomesticado, y por otro propicia y concreta un proceso de documentación, lo que se conecta con la idea ilustrada y letrada de razón promovida por el autor, quien reconoce que no se deja llevar por:

¹³ Ver especialmente la sección “Popularidades Mineras y Tamayinas”, escrita en 1917 y que trata temas similares a este manuscrito en un estilo narrativo completamente diferente (IRIBARREN, 1992, p. 119-131).

¹⁴ El autor reconoce críticamente que el libro publicado por el presbítero Ramírez en 1873, que además había dejado sin editar “dos gruesos volúmenes de 500 páginas con apretada letra”, no consideraba siquiera “reglones exclusivos a Barrera, solo sí generalidades”, matizando la crítica al precisar que éstas eran, eso sí, palabras “bellísimas de alta justicia social a los bailes, y manifestada con una franqueza intrépida y una verdad como un templo” (1931, p. 15). Sí menciona los aportes de Ricardo Latcham (1910), especialmente sobre el tema indígena, aunque resulta curioso que no indique de forma directa el trabajo publicado en 1896 por el cronista Francisco Galleguillos Lorca, que es precisamente quien recoge una entrevista realizada el año anterior al Pichinga Barrera y una transcripción de su “Libro de Informes”, datos que el autor sí incorpora, aunque sin mencionar la fuente.

[...] la imaginación novelesca, sino [por] el imperio de la razón de ser. Se muestra aquí la vida, lo evidente, lo real, lo positivo y se recuerdan las circunstancias [...] Aquí se narran los sucesos y se determinan los tiempos y lugares; damos a conocer las ideas y las instituciones devotas (GALLEGUILLLOS, 1931, p. 6).

Resalta también el rol de los libros para conocer la influencia de estas tradiciones, donde “cada autor sabio y respetado” ha atendido la tradición andacollina, pero faltando que el espacio ilustrado de la escritura dediquen “una obra extensa y exclusiva para el Cacique”, anhelando que sea este manuscrito el que pueda “ennoblecera la causa de una devoción y las costumbres por intermedio de un Cacique”. Es por ello que, indica el autor, el texto también está redactado para el “alcance de la comprensión de todas las inteligencias”, en línea con su vocación comunicativa y auto-educativa inspirado por el ideal democrático popular que seguía¹⁵. Es de mucho interés, por ello

¹⁵ Valga señalar aquí que el autor participó del Partido Demócrata desde la década de 1890 y del movimiento obrero en la pampa salitrera, a la vez que su escritura atendió de forma especial al mundo minero nortino, tal cual el afamado escritor y abogado de Copiapó don José Joaquín Vallejos, *Jotabeche*, quien retrató y defendió a los trabajadores del mineral de Chañarcillo en la Atacama de mediados del siglo XIX, lo que conecta a Galleguillos con la tradición literaria del costumbrismo y su énfasis en lo regional. Además de historiador y cronista en medios de prensa, fue también dramaturgo, tipógrafo, vacunador, carpintero, panadero, bombero, mutualista y agitador obrero, facetas que pueden revisarse en: ARRIAGADA, Rodrigo. *Pablo E. Galleguillos, vida y agitación obrera en Ovalle (1861-1933)*. Santiago: Editorial Sartaña, 2017. Sobre el tema general de la “regeneración obrera” y su rol en las luchas del movimiento de trabajadores en el siglo XIX y comienzos del XX, ver el trabajo de referencia sobre el tema de Grez (1998).

mismo, el vínculo que se establece entre el estudio y reconocimiento de las tradiciones y costumbres populares e indígenas por un lado, y las fuerzas ciudadanas y democrático sociales que deben ponerse en marcha en un contexto normativo de “liberalidad ciudadana”, el que tendría por fin ilustrar y regenerar a la clase obrera para el “engrandecimiento de la Nación” y el “bien de una sección de la República”.

Se aprecia aquí la consciencia del autor respecto de las distintas formas que dispone para llegar a los lectores del mundo popular y obreros, y los esfuerzos que éstos deben hacer para comprender un libro en un contexto lector que desde la teoría podríamos clasificar como de *lecturas intensivas*, *semi-intensivas* y *extensivas*, formas que se dan en mayor variedad en la medida que exista más alcance y pluralidad de textos disponibles y accesibles (ALVARADO, 2019; CHARTIER, 1994; ENGELSING, 1974; POBLETE, 2002). Son las lecturas intensivas aquellas que se hacen preferentemente de los textos complejos y/o específicos; la *lectura semi-intensiva* se despliega en cambio con textos de información, divulgación, periodísticos o de literatura masiva; siendo por último un acto de *lectura extensiva* aquel que considera el consumo de aquellos textos de entretenimiento. Utilizando esta tipología, se podría clasificar al manuscrito analizado como una escritura demostrativa que se vincula especialmente a un acto de lectura semi-intensiva.

Es en esta línea demostrativa, el texto revisa una serie de contenidos relevantes para el tema de las fiestas populares, los bailes chinos y su vínculo con el componente indígena regional, organizando en el primer capítulo una descripción de las

hermandades, la celebración, la ritualidad y el rol del Cacique, su poder y ascendente sobre las colectividades de chinos, danzas y turbantes. A todos los describe según sus características centrales y diferencias, además de atribuir sus apariciones en la fiesta desde el siglo XVI y hasta el XVIII, resaltando en especial sus aspectos expresivos: el uso de las banderas, las danzas coreográficas y las músicas producidas en el punto culmine de “presentar baile a la Virgen” cuando es apostada en el atrio de la Basílica, momento ritual donde el jefe o abanderado de cada baile, en “tono altamente lamentoso y suplicativo, grita un romance en versos octosílabos, no conforme a las reglas de Poética, sino a lo popular y genuinamente criollo en que es fuerza creer que contienen sinceridad y profunda buena intención” (P. GALLEGUILLOS, 1931, p. 9). En este segmento indica, además, algunos datos cronológicos y referencias de fuentes documentales hasta hoy desconocidos en la bibliografía de referencia del tema (ALBÁS, 2000; CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; 2019a; URIBE, 1973), lo que sin duda contribuye de forma significativa a complejizar los modelos interpretativos y explicativos de estos fenómenos culturales y sociales, en especial de aquellos autores que han propuesto las dinámicas de resistencia cultural como generadora de procesos de autonomía ritual y festiva liderados por el Cacique respecto del culto a la imagen de la Virgen de Andacollo (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; 2019a; 2019b). Precisamente en este ámbito es que el manuscrito viene a apoyar la hipótesis de que durante largo tiempo en la fiesta andacollina existió un poder dual: uno institucional-jerárquico representado por el obispo y otro ritual-institucional que conducía el pichinga Barrera, quien, como nos cuenta el autor, le disputó con eficacia

la autoridad a los distintos obispos, como relata con detalle en el segundo capítulo del manuscrito, imponiéndose desde un contrapoder que revalidaba su carácter de *dueños de casa* y de la imagen, así como enarbolaba de facto el poder que le daba liderar las muchedumbres peonales y campesinas que peregrinaban al santuario¹⁶.

El segundo capítulo revisa la biografía del cacique Laureano Barrera, señalando algunos datos desconocidos sobre su vida, como la fecha de nacimiento, los nombres de todos sus hijos y familiares directos, datos sobre la propiedad de la afamada Casa Cacical, que el autor indica fue obsequiada en 1888 al pichinga por la cofradía parroquial y construida en la “propia casa” o terreno del Cacique, ubicada en calle Sierra, donde se levantó “una casita con techo de tablas tiradas, sin cielo, ni piso ni ventana pero con dos buenas puertas”, construcción modesta que vino a reemplazar “su triste ruca” (GALLEGUILLOS, 1931, p. 20). Por otra parte, clarifica que la actual y tan preciada bandera de los Caciques de

Andacollo, – objeto ritual que hasta hoy lleva bordado su nombre y se encuentra en posesión del actual Cacique de los Bailes –, no corresponde a la bandera que originalmente usaban los jefes del baile de Andacollo, su padre Francisco Barrera y él incluido, pues “heredó de su padre la bandera de Cacique de los Bailes” al morir éste en 1864, por lo que el actual emblema sería un regalo del obispo Fontecilla, prelado de La Serena en el periodo 1890-1909 y de cuya jurisprudencia dependía Andacollo, quien habría tenido un conflicto con el Cacique apenas llegado a su cargo, el que intentó superar con éste y otros regalos (Ibidem, p. 30). De igual modo, se citan en este apartado algunos intentos del poder político por prohibir específicamente los bailes chinos en los años de 1834, 1841, 1859 y 1861, además de relatar con precisión algunos episodios de confrontación ocurridos a fines del siglo XIX entre Laureano Barrera y los afamados obispos de La Serena don José Manuel Orrego y el ya mencionado don Florencio Fontecilla, siendo el primero de estos prelados quien, según el autor, “infirió a Barrera, y todos sus Bailes, un menosprecio denigrante” (Ibidem, p. 27), forma en que el autor tacha la actitud que habría tenido el obispo al prohibir al Cacique liderar la procesión de la imagen en la fiesta de 1871, y las tensas consecuencias rituales que se derivaron de ello y que heredó su sucesor Fontecilla, quien debió comprender “ampliamente que bajo la forma humana del Cacique Barrera existía un poder innato de la raza chilena aborígen” (Ibidem, p. 30), interpretación que sin duda se distancia de aquella popularizada por el folclorista Oresthe Plath, quien le asignó a Barrera un “carácter taimado”, entendido éste como un comportamiento de veleidad caprichosa (1951, p. 19-21).

¹⁶ Ascendente de masas que es verbalizado por el mismo pichinga Laureano Barrera en la única fuente que recoge “su voz” luego de haber sido apresado en vista, según consigna en su parte el comandante interino de la policía al alcalde, “por andar como jefe de un tumulto de personas vestidas en traje de carácter, sin el permiso de la autoridad competente”, aunque en realidad solo trasladaba la Virgen sin el permiso exigido en el marco general de un ascendente movimiento obrero en el país, señalando el cacique que había sido encarcelado porque: “soy pobre y a los ricos no les hacen nada... Le dije [al alcalde] que cometía un abuso conmigo, que por qué no me tomaba preso el día de la fiesta, que entonces sabría con quién tenía que habérselas... Que no quedarían ni las cenizas de él ni de su parentela” (GALLEGUILLOS LORCA, 1896, p. 41; p. 44). Puede leerse dicha entrevista realizada a Barrera en 1895 también en Contreras y González (2014, p. 175-192).

El tercer y último capítulo, que se encuentra incompleto, trata sobre aquello que sucedió con posterioridad al fallecimiento de Barrera, cómo se propagó la noticia a nivel regional, el carácter y concurrencia de su funeral, quiénes lo sucedieron y cómo se desencadenó ese proceso. La exposición queda inconclusa al faltarle una o más hojas al manuscrito, pero que pese a ello clarifica los distintos problemas sucesorios, en especial respecto al rol del nieto de Barrera, el joven Florentino Alfaro Barrera, quien tuvo una corta dirección de los bailes debido a su temprano fallecimiento, y el posterior liderazgo de doña Solomé Jorquera, viuda de Barrera, que fue la primera mujer en asumir como Cacica de los bailes¹⁷. Este capítulo tiene como rele-

¹⁷ Los jefes del pichingado o cacicazgo comenzarían con don Francisco Barrera, padre de don Laureano, quien asume la jefatura del baile local aproximadamente hacia 1817, a quien le sucede su hijo en 1864, que se desempeña hasta su muerte en 1912. Le sigue su yerno don Sixto Alfaro, en regencia de su joven hijo Florentino Alfaro Barrera (nieto de Laureano, nacido en 1904), quien también ejerce de jefe hasta su muerte el 6 de abril de 1926, a quien le sigue por un breve tiempo el niño Sixto Véliz Rojas, nombrado como sucesor por Florentino pero impugnado por la Iglesia. Siguió después el medio hermano paterno de Florentino, Sixto Segundo Alfaro, quien finalmente fue reemplazado en diciembre de 1929 por doña Salomé Jorquera de Barrera, quien regenta el cargo y designa como representante a don Leoncio Aravena Espinoza, antiguo jefe del baile de Turbantes de La Serena (P. GALLEGUILLOS, 1931, p. 20), a quien le sucede como interino don Marcelo Talamilla (URIBE, 1974). Cuando en 1944 muere doña Salomé, se realiza una elección y queda como pichinga el chino barrerino don Félix Araya Cisternas hasta su muerte en 1972, siendo sucedido por don Rogelio Ramos González, quien se desempeña como jefe hasta su muerte en 1993, luego de lo cual se produce una intervención del obispo de la época, Francisco José Cox, que margina al baile local de la dirección cacical, retomándose recién la tradición de los pichingas barrerinos en 2014 con la elección de don Hugo Pasten, quien fallece en 2016 y es sucedido por don Jaime

vancia que documenta los años posteriores a la muerte del más afamado Pichinga de Andacollo, Laureano Barrera, cuyo apelido pasó a identificar al baile chino local y más antiguo del país, siendo conocido popularmente desde aquella época como baile chino n° 1 Barrera de Andacollo.

En consecuencia, y más allá de la información aquí destacada, el principal énfasis del documento es el reconocimiento que el autor hace del carácter contemporáneo de una formación social y cultural, eminentemente histórica, como es el Cacicazgo de bailes chinos de Andacollo liderado por el cacique Barrera, instancia que habría permitido y posibilitado la autonomía de la tradición cultural de origen indígena y mestiza de los bailes chinos que se desarrolló en torno a la devoción de la *Chinita* o *Morena* de Andacollo, imagen a cuyo culto concurrían estas agrupaciones rituales desde todos los rincones del territorio regional, nacional y allende los Andes. Para el autor, los colectivos rituales representan al pueblo, en vista de su “herencia indígena”, por ser tan antiguos que “algunos, como el de Andacollo, cuenta con trescientos años de existencia, lo que prueba que trae los orígenes del país” (GALLEGUILLOS, 1931, p. 3-4). Por esto, argumenta a lo largo del texto, es que se fueron constituyendo no sólo costumbres populares sino que también instituciones sociales en todo orden, las cuales son importantes de estudiar para un autodesignado “narrador popular”, quien

Guerrero hasta el presente. Más allá de las características de cada uno de estos jefes, al momento de escribir el manuscrito, el autor sostiene que “la iniciativa individual de Barrera fue distinguida y excepcional, lo que no han sido capaces de continuar esa obra social sus sucesores” (P. GALLEGUILLOS, 1931, p. 42).

considera estas prácticas en sus relatos porque son “los anales de la devoción y las costumbres que son testigos de los siglos” (Ibidem, p. 5), y escribiendo así “las actuaciones distinguidas de los dirigentes de las clases populares y sus consecuencias ante la sociabilidad proletaria del país”, de manera tal de resaltar “la observación y asimilación en el elemento popular y su cultura, [ya que] debe ser escrito de algún modo su sentir para que sea leído por un mañana remoto, incógnito y nebuloso” (Ibidem, p. 13-14).

Esta idea de la continuidad institucional que implica el Pichinga es el elemento central que destaca el texto, no solo en cuanto a la grandeza y altivez de su figura, sino que sobre todo como experiencia y saber organizado, protocolizado y ritualizado en torno a la autonomía de la autoridad de los bailes, tema que lo coloca en una línea de interpretación común con autores anteriores y posteriores (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2014; LÓPEZ, 1995; GALLEGUILLOS, 1896; RUIZ, 2003; URIBE, 1974). Es precisamente esta idea con la que inicia el manuscrito:

Así como hay instituciones, ya civiles, ya armadas, ya científicas y otras para sostener dignamente la República, las hay también para sostener las costumbres y las creencias, [...] Unas y otras viven, cooperan y se sostienen dentro de los preceptos legales de la liberalidad ciudadana y para engrandecimiento de la Nación. Cada colectividad lícita cumple sus propósitos y finalidad cooperando a la felicidad pública [...] Los diversos Bailes o Compañías de danzantes de Andacollo, de herencia indígena, que algunos los tachan de abigarrados en sus trajes anticuados, contienen mucho de bueno en

su aporte devocional y en sus recursos pecuniarios a laborar con sus actividades y energías para bien de una sección de la República. [Preguntándose luego] ¿Por qué han de ser solo los hechos de sangre y guerra, los terremotos, o los huracanes, o los ciclones o los naufragios los que se estampen en narraciones y reminiscencias y no los anales de la devoción y las costumbres que son testigos de los siglos? (GALLEGUILLOS, 1931, p. 3; p. 5).

El pichinga se yergue aquí como un sujeto que sostenía el poder ritual y social que el mundo popular indomestizo tenía sobre la fiesta, el rito y la imagen sagrada de la *Chinita*, disputándole así los fueros sobre la conducción festiva al poder institucional-jerárquico, fuera eclesiástico o estatal. Poder disputado en el marco del proceso de modificación de las costumbres indígenas y populares implementado por la Iglesia y el Estado en el norte colonial, el cual en el siglo XVII se observa con el rediseño territorial implementado por el obispo Humanzoro, la intensificación que en el XVIII se observa con los disciplinantes obispos Bravo de Riveros y Alday, y la profundización decisiva que en el XIX impulsa a nivel nacional el prelado de Santiago Rafael Valentín Valdivieso, y a nivel local los obispos de la Sierra, Donoso, Orrego y Fontecilla de La Serena (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2019b), políticas que en este siglo tenían como telón de fondo la disputa por la autonomía laboral que expone Illanes (2003) en el contexto de surgimiento del capitalismo. Lo que se impulsó con estos cambios no fue solo un conjunto de cambios locales, sino que fue más bien una estrategia sistemática de control netamente tridentino en el ámbito religioso, y en algunos momentos inclusive ultramontano (SERRANO, 2008), junto a

una implementación de un proceso de disciplinamiento laboral, principalmente en el ámbito de la minería regional. Procesos que sin embargo, como plantea el autor, no mermaron el ascendente y poder del cacique de Andacollo.

Quizás uno de los principales aportes interpretativos del autor es que reconoce que el mismo proceso de institucionalización popular que llevó adelante el Cacique Barrera habría podido contribuir de forma clara al cambio cultural propuesto por la evangelización católica, en la medida que la construcción de una jerarquía y autoridad centralizada en los chinos le habría permitido a la Iglesia lograr una mirada estratégica más inclusiva y dialógica, condiciones de posibilidad para implementar procesos de mayor incorporación al dogma católico por parte de los chinos, reflexiones éstas que no están claramente expresadas en ninguno de los trabajos realizados por estudiosos de la curia, tanto anteriores (RAMÍREZ, 1873) como posteriores (ALBÁS, 1943). Estas exigencias fueron impulsadas por la jerarquía eclesiástica mediante una serie de acciones, normas y reglamentos, pero no fueron cumplidas de forma permanente por la base devocional, y según un afamado estudioso de esta festividad, nunca “pasaron de proyecto” (URIBE, 1974, p. 70), pues ninguno de estos reglamentos logró afectar de forma profunda la organización autónoma del pichingado, cuyo carácter era según Uribe el de una verdadera “monarquía danzante” (Ibidem, p. 68)¹⁸.

¹⁸ El primer estatuto fue firmado por el obispo Orrego en 1888, el segundo firmado por el obispo José María Caro en 1932 (fue arzobispo de Santiago y primer cardenal del país), el tercero redactado en 1975, un cuarto reglamento en 1995 y sus posteriores

Esto hizo que la Iglesia de la época y sus obispos no utilizaran de forma persuasiva el proceso de institucionalización popular, como sí lo hicieron en el periodo colonial (VALENZUELA, 2013), perdiéndose quizás en el impulso de una larga y amplia estrategia de control social y disciplinamiento cultural de las fiestas y los bailes chinos de la zona (CONTRERAS; GONZÁLEZ, 2019a, p. 164-168). Según plantea el autor, se trataba de entender que:

Barrera, como Cacique, en su caso satisfaciendo sus nativas inclinaciones e iniciativas de su espíritu hacia la moral y la disciplina de conducta, formaba un haz de fuerzas sociales cuya influencia es estupenda... Y por cierto que esto no sería sino confusión y desorden estando diseminados, en anarquía o sin cabeza, sin ideales fijos hacia la Virgen y a las doctrinas cristianas, en lo consecutivo de los años, de los romeros de Andacollo, y de muchos otros más... [Agregando más adelante que] No se infatuaban tan fácil los caciques ni se engreían al ver derogados los decretos estrafularios en contra de la manifestación pública de un culto

modificaciones. Estos estatutos, cual más cual menos, buscaban reducir el poder de los jefes de baile, el pichinga y sus sistemas de autoridad. Hubo que llegar recién a los estatutos surgidos en 1995, con posterioridad a la muerte en 1993 del pichinga Rogelio Ramos, el último de los tradicionales caciques barrerinos, para que se llevara a cabo la intervención eclesiástica decisiva sobre una organización que autónomamente habían creado los chinos casi dos siglos antes, proceso liderado por el obispo Cox y que es analizado por López (1995, p. 59), A. Ruiz (2003) y Contreras y González (2014, p. 9-14; p. 203-258; p. 769-800; 2019, p. 225-243). También existe un documental sobre este conflictivo proceso realizado por los autores de este ensayo. Disponible en: <http://baileschinos.cl/baile/baile-chino-barrera>. Acceso en: 30 sep. 2020.

permitido y amparado expresamente por las leyes patrias, que eleva el espíritu y coadyuva a gobernar... (GALLEGUILLOS, 1931, p. 13-14; p. 24).

En un ámbito diferente, es interesante la emergencia de, al menos, dos contradicciones con otra importante fuente de los estudios sobre la fiesta de Andacollo y su cacique Barrera, el libro de Francisco Galleguillos Lorca de 1896. La primera contradicción, es sobre el contexto y fecha en que habría sucedido el famoso apresamiento del Cacique por parte de la autoridad local del alcalde, hecho que Pablo Galleguillos señala habría ocurrido en el contexto de la fiesta chica, en fecha 18 de octubre de 1896 (GALLEGUILLOS, 1931, p. 31), y no con ocasión del inicio de la fiesta grande el día 18 de diciembre de 1895, como indica Galleguillos Lorca (1896, p. 41). El segundo entredicho se vincula al origen del afamado documento con información histórica sobre los bailes que estaba en posesión del cacique Laureano Barrera, llamado por Pablo Galleguillos como “Libro de Información” y que sostiene habría sido creado e iniciado por éste, aunque en la citada entrevista que aparece en Galleguillos Lorca se señala a su padre, don Francisco Barrera, como quien comenzó a escribir “una crónica de cada baile de chinos”, el que transcribe bajo el título de “Libro de Informes” (1896, p. 47-48). Pese a las diferencias entre ambas fuentes, es interesante el argumento del autor para resaltar el esfuerzo por escribir que tuvo el Cacique, a pesar de sus limitaciones y las cínicas críticas que esta autoridad ritual recibió por ello:

Se ha tratado, por algunos, a este Libro de Información con un gesto despectivo y ademanes baladí de desprecio, y sin

embargo se han aprovechado de su contenido para galardón altisonante de su erudición y afirmación testimoniada de su dicho... Todo libro es un don preciado y útil al pueblo al cual se refiere. Revela, por lo menos, una mente activa y no perezosa que se ocupó de laborar esa obra como un tributo a la ilustración de la posteridad (GALLEGUILLOS, 1931, p. 22)¹⁹.

Si bien dicho “Libro de Informes” no es un libro propiamente tal, ni discurren en él mayores narraciones, sí consigna “por escrito” una serie de datos e informaciones sobre los bailes que, en un contexto de creciente alfabetización y circulación de la escritura, venía a consagrar por medios propios del poder – la escritura en papel – los fueros que Barrera y los chinos ya tenían en la práctica sobre la imagen y la fiesta. En este sentido, es pertinente discurrir sobre las formas escriturales que operaron entre fines del siglo XIX e inicios del siguiente, y cómo fueron penetrando a los sectores populares. Como ya había ocurrido en el contexto europeo (BURKE, 2002; CHARTIER, 2000; DARNTON, 1987 etc.), la revolución del libro y la lectura en Chile se fue produciendo gracias al aumento del número y la calidad de las lecturas y los lectores, por una parte, y los cambios epocales que los procesos de urbanización y secularización de la vida social trajeron consigo, procesos de lectura, escritura y urbanización que se imbricaron y retroalimentaron

¹⁹ Incluso en el manuscrito original, en una anotación marginal a mano, el autor hace referencia a grandes hombres que no sabían leer, escribir ni firmar, pero que sin embargo fueron importantes para la historia, como plantea habrían sido los casos de Carlomagno, Mahoma, Francisco de Pizarro, Moctezuma o Atahualpa.

estrechamente y de maneras complejas (POBLETE, 2002). Las prácticas escriturales desarrolladas por los sujetos serían así el resultado de una cierta formación discursiva, es decir, de un espacio específico de producción, circulación y consumo de textos, que hace posible determinadas posiciones autorales y no otras. Esto supone reconocer la multiplicidad de agentes sociales que intervienen en cada situación, es decir, pasar de “la recepción” a las varias “recepciones”, del “lector” a los y las lectoras, de la inteligibilidad de los textos a sus diferentes maneras de apropiación histórica (POBLETE, 2002). Es necesario entonces aportar a historizar estas producciones, circulaciones y recepciones, como sostiene Robert Chartier (1994) siguiendo a Michel de Certeau: “la tarea del historiador es, pues, reconstruir las variaciones que diferencian los espacios legibles o de lectura - es decir, los textos en sus formas discursivas y materiales - y los que rigen las circunstancias de su realización - es decir, las lecturas, entendidas como prácticas concretas y como procedimientos de interpretación” (apud. POBLETE, 2002, p. 19)²⁰.

En este contexto, lo que podemos decir es que quizás los chinos, y en este caso Barrera, no escriben propiamente libros en el sentido de narrar algo, sino que más bien escriben para documentar y memorizar, pues en general lo que aparecen son listas de bailes y nombres, décimas, alabanzas,

datos, fechas, algo que después la oralidad rearticula desde la propia memoria dialogada o el canto ritual, pero de forma contemporánea, de su lectura desde el presente, en el acto mismo de su pronunciación. Es una suerte de memoria sólida que, en el formato y lenguaje que venía legitimándose (la escritura, los libros, las leyes), aporta a ir construyendo poder desde un saber y una sabiduría sobre la experiencia popular indomestiza. No sabemos, con precisión, por qué y cuando surge dicha “escritura popular”, que también se desperdiga y populariza como los bailes y las danzas, que aparecen por el territorio con la misma facilidad que se pierde el ulular del sonido de las flautas, del tambor y de la voz poética ritual desplegada en las fiestas. Sí se puede intuir que en dicho impulso escritural de los chinos, como el caso del libro de Barrera, inciden dos componentes, uno de orden local y otro general, dimensión esta última donde aparece la vocación eclesial por tramar su incidencia territorial a partir de un sistema de escritura y archivos (libros parroquiales sistematizados), implementar estrategias escriturales centradas en los impresos y las publicaciones para construir opinión pública católica, y penetrar culturalmente la ruralidad para evangelizarla (SERRANO, 2008, p. 49-96; p. 290-318). Por la parte local y regional se observa la fuerza del proceso escritural que despliega la Iglesia con la publicación de los libros de los religiosos Ramírez (1873) y Cepeda (1886), en los estatutos que por escrito comienzan a intentar cambios desde el obispado (1888 y 1932), pero sobre todo con la difusión de textos e imágenes impresas que comienzan con fuerza a circular a partir de la fundación de revistas parroquiales por parte de la congregación Claretiana, que asume oficialmente el mando del Santuario a inicios del

²⁰ Cita en inglés traducida por los autores. En el planteo de Chartier, el/la historiador/a debe poder asociar en un mismo proyecto el estudio de la producción, de la transmisión y de la apropiación de los textos, o sea, vincular en una misma aproximación la crítica textual, la historia del libro y la historia de los públicos y de las recepciones más allá de lo impreso o de lo escrito.

siglo XX y edita las revistas “La Estrella de Andacollo” y “Nuestra Señora del Rosario de Andacollo” entre 1905 y la década de 1950.

A esta altura, es posible proponer entonces que tanto las formas de lectura como las de escritura deben ser comprendidas históricamente en su variabilidad y dependencia en relación a contextos históricos específicos, por lo tanto, no es baladí profundizar sobre las dinámicas que impulsan a numerosos agentes a escribir sobre Andacollo, los chinos y la fiesta celebrada en honor de la *Morena*, así como tampoco preguntarnos por las implicaciones que entre los mismos chinos, y principalmente entre los jefes de baile, tuvo en su tiempo el “Libro de Informes”, entendiéndolo que éste era más bien un conjunto de anotaciones y listados que buscaban datar y validar información en un soporte escrito y en papel, en un momento cuando la escritura y la lectura comenzaban a ser cada vez más importantes, y que por ello pueden haberse constituido en un ejemplo a seguir a nivel local por otros bailes y jefes.

Cierre y salida

Al finalizar es importante reconocer lo doblemente interesante que resultó la invitación a realizar este ensayo. Primero, porque pudo ser revisada y analizada una importante obra que hasta ahora fue desconocida para quienes investigaron esta importante tradición indomestiza y popular de los bailes chinos durante el siglo XX, colectividades indomestizas que vienen protagonizando una historia de más de

cuatro siglos con sus devociones locales y regionales cultivadas en torno a fiestas populares del santoral católico celebradas en centenares de poblados y barrios periféricos de ciudades de la Zona Central, el Norte Chico y el Norte Grande de Chile, así como en algunos lugares de las provincias de San Juan y Cuyo en Argentina; costumbres éstas que sin duda encontraron su centro histórico en torno al culto y las fiestas de la *Chinita* de Andacollo, donde se desarrolló la institución popular del Pichinga o Cacique que por siglos comandó dichas fiestas.

En segundo lugar, esta señera obra de principios del siglo XX pone en tensión un tema que en Chile fue por décadas, sino siglos, tristemente cancelado por la historia oficial promovida estatalmente y aquella que se enseña en las escuelas, que nos dice que el carnaval no existe, se acabó, así como se acabaron y extinguieron la mayor parte de las festividades propiamente originarias, y las poblaciones indígenas y afrodescendientes que las sostenían, todos son mestizos blancos, alejados de cualquier “morenidad” o “negritud”. Pero ello no es cierto²¹. Ni el carnaval desapareció, ni tampoco la infinita capacidad que las comunidades mestizas y los pueblos originarios, afrodescendientes y tribales tienen para organizar lo festivo y ritual que les es propio y común en sus territorios, como tampoco desaparecieron las poblaciones y los cuerpos que sostienen estas prácticas, saberes y tradiciones culturales, como precisamente muestran la

²¹ En el caso específico de la región de Coquimbo, se viene llevando a cabo un trabajo de rescate histórico de los afrodescendientes llamado Proyecto AfroCoquimbo. Disponible en: <https://www.facebook.com/afroCoquimbo/>. Acceso en: 10 oct. 2020.

infinidad de investigaciones de referencia en el tema que aquí hemos citado, así como los múltiples trabajos de investigación y productos culturales que como grupo de investigación hemos realizado²², elaborados todos casi un siglo después de que Pablo Galleguillos escribiera este manuscrito para documentar y reconocer la importancia del Cacique o Pichinga de Andacollo. La suma de todos estos trabajos realizados documentan, testimonian y reconocen no solo la vitalidad e importancia de esta dimensión festiva popular e indomestiza en territorios de lo que hoy son Chile y Argentina, sino que también la complejidad cultural de su proceso de formación histórica, donde no han sido debidamente considerados aún los aportes que los distintos pueblos originarios y las poblaciones afrodescendientes y tribales realizaron para la constitución y desarrollo de estas tradiciones devocionales, tarea para la que este documento inédito que ha salido a la luz contribuirá sin duda de forma decisiva, al menos para aquellos que nos dedicamos sistemática y disciplinariamente al estudio de la historia y la cultura de los pueblos latinoamericanos.

Esta primera reflexión sobre el texto inédito de Pablo Galleguillos corre el velo a un texto poco conocido y revela los poderes que allí se consagran: lo que hay de popular, de liberal y de institucional en el texto. Dimensiones estancas que de a poco habría que fisurarlas, contornearlas, pues las prácticas de la escritura (y la lectura) también se desplazan por ambigüedades, lugares no

definidos, pero que abren la discusión y la experiencia a lo que podríamos llamar un devenir, es decir, de un orden-otro, tal como lo hemos referido, un otro-devenir, pues el otro aún está en constante transformación, siendo por allí que surgen estos lugares y momentos menos definidos.

¿Cuál es la operación de este tipo de escritura? Lo interesante es entender que ciertas oposiciones que encontramos, individuo/sociedad, escritura/oralidad, pueblo/elite, son transitables por los sujetos, y redefinibles: chinos, sujetos del mundo popular indomestizo, dialogando con los liberales y demócratas de principios de siglo, coincidiendo y construyendo un diálogo, un espacio, este mismo texto. Los chinos, iletrados y analfabetos escribiendo libros, listas, administrando con el poder de la pluma y el registro, en los papeles que la historia va dejando caer por ahí, su propia memoria de chinos, pero pensando en sus fueros. En el poder. Lo popular escrito por la élite, y lo popular desbordando el propio texto de la elite desde sus prácticas, y también desde sus propios textos y “escrituras populares”, que impugnan pero también consagran, desde la memoria escriturada y leída, el dominio y la potestad que tienen sobre la historia y sus patrimonios aquellos que tienen poder.

Un texto, este manuscrito, que revela en sus comisuras, en sus bordes, una serie de prácticas ambivalentes y constituyentes, que dan pie para pensar la dinámica entre la cultura y lo social a partir de sujetos concretos que están dentro y fuera del texto, características específicas que para ser desentrañadas deben ser aprendidas y comprendidas, como plantea Didi-Huberman, a partir de “una construcción analítica, de

²² Pueden revisarse una serie de libros, documentales, series fotográficas y discos compilatorios sobre el tema en la sección de publicaciones del sitio. Disponible en: www.baileschinos.cl/publicaciones/. Acceso en: 30 sep. 2020.

un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, consistencia epistémica a estos jirones del saber” (2004, p. 9). Este es un primer paso en el análisis de un texto que está, como todo archivo, siempre por completarse y terminar de escribirse y leerse. ■

[RAFAEL CONTRERAS MÜHLENBROCK]

Licenciado en Antropología social y documentalista por la Universidad de Chile. Se ha especializado en el estudio histórico, antropológico y audiovisual de los bailes chinos, las fiestas populares y la devoción indomestiza del Norte Chico de Chile, tareas que desarrolla en Kamayok Ediciones. Becario de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) para cursar su doctorado en Historia en la Universidad de Concepción (2021-2024).

E-mail: rafa_acm@yahoo.com // www.baileschinos.cl

[RAFAEL GONZÁLEZ ROMERO]

Profesor de Historia y Geografía por la Universidad Pedro de Valdivia y Magíster en Historia por la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente es investigador del Centro de Estudios Históricos y Ciencias Sociales (Cehycso), editor de la Revista Norte Histórico y director de las Jornadas de Historia Regional y Social.

E-mail: rafaelgonzalez1087@gmail.com

[DANIEL GONZÁLEZ HERNÁNDEZ]

Es Antropólogo Social por la Universidad de Chile, donde además obtuvo un diplomado en Comunicación para el Desarrollo. Trabaja en MUCAM (Ong Museo campesino en movimiento), donde se dedica a la investigación etnográfica, audiovisual y testimonial, con especial atención en fiestas patronales y música tradicional de Chile. Alumno del Doctorado en Historia de la Universidad de Concepción (2021-2024).

E-mail: daniel.gdaniel@gmail.com // www.mucam.cl

Bibliografía

ALBÁS, Principio. **Nuestra Señora del Rosario de Andacollo**: historia de la imagen y el santuario. Santiago: Eccla, 2000.

ARRIAGADA, Rodrigo. **Pablo E. Galleguillos**: vida y agitación obrera en Ovalle (1861-1933). Santiago: Editorial Sartaña, 2017.

ALVARADO, Marina. La sección folletín de la prensa chilena de mediados de siglo XIX: espacio privilegiado para la crónica. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**, Madrid, n. 25, v. 3, p. 1275-1292, 2019.

BURKE, Peter. **Historia social del conocimiento**: de Gutenberg a Diderot. Barcelona: Paidós, 2002.

BONFIL BATALLA, Guillermo. Lo propio y lo ajeno: una aproximación al problema del control cultural. In: BONFIL BATALLA, Guillermo. **Pensar nuestra cultura**. Ciudad de México: Alianza Editorial, 1991. p. 49-57.

CEPEDA, Félix. **Libro de crónica de la Parroquia de Sotaquí**. Archivo Parroquial de Sotaquí: Chile, 1886.

CHARTIER, Roger. **The Order of Books**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

CHARTIER, Roger. **Las revoluciones de la cultura escrita**. Barcelona: Gedisa, 2000.

CONTRERAS, Rafael; GONZÁLEZ, Daniel. **Será hasta la vuelta de año**: bailes chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.

CONTRERAS, Rafael; GONZÁLEZ, Daniel. **Si tú nos prestas la vida**: la devoción popular de los bailes chinos y sus fiestas. Ovalle, Chile: Mucam, 2019a.

Control social, disciplinamiento y autonomía cultural: el caso de la tradición devocional de los bailes chinos de Andacollo (Chile, siglos XVII al XIX). In: KOELTZSCH, Grit Kirstin; SILVA, Renata Lima (org.). **Performances culturales en América Latina**: estudios de lo popular, género y arte. Jujuy, Argentina: Purmamarka Ediciones, 2019b. p. 45-72.

DARNTON, Robert. **La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. El archivo arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut (org.). **Das Archiv brennt**. Berlín: Kadmos, 2007. p. 7-32.

DOMEYKO, Ignacio. **Mis viajes**: memorias de un exiliado. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978 [1843].

GALLEGUILLOS, Pablo. **El Cacique de Andacollo**. Ovalle: Corporación Cultural Municipal de Ovalle, 1931.

GALLEGUILLOS LORCA, Francisco. **Una visita a La Serena, Andacollo y Ovalle**. Valparaíso: Tipografía Nacional, 1896.

GREZ, Sergio. **De la “regeneración del pueblo” a la huelga general**: génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1830- 1890). Santiago: RIL, 1998.

ILLANES, María Angélica. **Chile des-centrado**: formación socio-cultural republicana y transición capitalista 1810-1910. Santiago: LOM, 2003.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. **Historia social de la música popular en Chile 1890-1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

LATCHAM, Ricardo. La Fiesta de Andacollo i sus Danzas. **Revista de la Sociedad de Folklore Chileno**, Santiago, tomo I, p. 195-219, 1910.

LATORRE, Mariano. **Chile, país de rincones**. Santiago: Editorial Universitaria, 2001.

LENZ, Rodolfo. **Diccionario etimológico de voces chilenas derivadas de lenguas indígenas**. Santiago: Editorial Mario Ferreccio Podestá, 1910.

LÓPEZ, Hilda. **La Chinita de Andacollo**: reina de la Montaña. Santiago: Ediciones del Cacto, 1995.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili, 1991.

PEÑA, Sergio (org.). **Pablo Galleguillos (José Silvestre) memorialista popular 1861-1933**: reminiscencias y otros relatos. Ovalle: Corporación Cultural Municipal de Ovalle, 2018.

PEREIRA SALAS, Eugenio. **Orígenes del arte musical en Chile**. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.

PÉREZ DE ARCE, José; MERCADO, Claudio; RUIZ, Agustín. **Chinos**: fiestas rituales de Chile central. Santiago: Conicyt-Museo Chileno de Arte Precolombino, 1994.

PLATH, Oresthe. **Santuario y tradición de Andacollo**. Santiago: Platur, 1951.

POBLETE, Juan. **Literatura chilena del siglo XIX**: entre públicos lectores y figuras autoriales. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

POBLETE, Juan. La lectura popular: entre la biblioteca y la hoja suelta. **Taller de Letras**, Macul, n. 61, p. 51-64, 2017.

RAMA, Ángel. **La Ciudad Letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RAMÍREZ, Juan Ramón. **La Virgen de Andacollo**: reseña histórica de todo lo que se relaciona con la milagrosa imájen que se venera en aquel pueblo. La Serena: Imprenta El Correo del Sábado, 1873.

RUEDA, Joachim de. Visita del Juez Visitador Joachim de Rueda a los peones mineros de las encomiendas de Nancagua, Malloa y Aconcagua, que se encuentran en las minas de Nuestra Señora de Andacollo, Jurisdicción de La Serena. **Archivo del Convento de Santo Domingo**, Santiago, v. 15, 1596.

RUIZ, Carlos. Cofradías en Chile Central. Un método de evangelización de la población indígena, mestiza y criolla. **Anuario de Historia de la Iglesia en Chile**, Santiago, n. 18, p. 23-58, 2000.

RUIZ, Agustín. **Aflicciones, conflictos y querellas**: testimonios desde la marginalidad. Valparaíso, 2003.

SALAZAR, Gabriel. **Labradores, peones y proletarios**: formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

CORTÉS, Hernán; CERDA, Patricio; CORTÉS, Guillermo. **Pueblos originarios del Norte Florido de Chile**. La Serena: Huancara Estudio Histórico. 13-213. 2004.

SERRANO, Sol. **¿Qué hacer con Dios en la República?** Política y secularización en Chile (1845-1885). Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2008.

URIBE ECHEVARRÍA, Juan. **La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

VALENZUELA, Jaime. **Las liturgias del poder**: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709). Santiago: LOM Ediciones, 2013.

O CARNAVAL EDUCA: UM OLHAR A PARTIR DA PRIMEIRA CAPITAL DO BRASIL

[ARTIGO]

Alexandre Siles Vargas

Universidade Federal da Bahia

Anderson Brasil

Universidade Federal do Tocantins

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este estudo busca compreender de que modo o carnaval pode educar as relações étnico-raciais, ao expor, por meio de dados bibliográficos e documentais, alguns acontecimentos históricos que perpetram o carnaval como um fenômeno que consente a ruptura de barreiras socioculturais e socioeconômicas. A abordagem qualitativa desta pesquisa assinala-se e conecta-se com questões subjetivas ao campo e aos sujeitos da pesquisa. Os dados permitem concluir que há um processo pedagógico por vezes invisibilizado, mas que reverbera por ser gerido dentro da maior atividade festiva do planeta, permitindo o enlace de aspectos ímpares a partir dos blocos afro de samba-reggae da primeira capital do Brasil, a cidade de Salvador, no Estado da Bahia.

Palavras-chave: Carnaval. Blocos Afro. Samba-reggae. Relações Étnico-raciais. Salvador. Bahia.

This study seeks to understand how Carnival can educate ethnic-racial relations by exposing, through bibliographic and documentary data, some historical events that perpetrate Carnival as a phenomenon that allows for the breaking down of sociocultural and socioeconomic barriers. The qualitative approach of this research is marked by its connection with subjective questions to the field and to the subjects of the research. The data allow us to conclude that there is a pedagogical process that is sometimes invisible, but that reverberates because it is managed within the largest festive activity on the planet, allowing the linkage of unique aspects from the afro blocks of samba-reggae of the first capital of Brazil, the city of Salvador, in the state of Bahia.

Keywords: Carnival. Samba-reggae. Afro Blocks. Ethnic-racial Relations. Salvador. Bahia.

Este estudio trata de comprender cómo el carnaval puede educar las relaciones étnico-raciales exponiendo, a través de datos bibliográficos y documentales, algunos acontecimientos históricos que perpetran el carnaval como un fenómeno que permite derribar las barreras socioculturales y socioeconómicas. El enfoque cualitativo de esta investigación se caracteriza por su conexión con cuestiones subjetivas al campo y a los temas de la investigación. Los datos permiten concluir que existe un proceso pedagógico que a veces es invisible, pero que reverbera porque se gestiona dentro de la más grande actividad festiva del planeta, permitiendo la vinculación de aspectos singulares de los bloques de samba-reggae afro de la primera capital de Brasil, la ciudad de Salvador, en el estado de Bahía.

Palabras clave: Carnaval. Bloques Afro. Samba-reggae. Relaciones Étnico-raciales. Salvador. Bahia.

Introdução

O carnaval é uma das principais manifestações da cultura brasileira, sendo o Carnaval de Salvador, no Estado da Bahia, considerado a maior festa de rua do planeta (LESSA, 2018). Essa celebração, que integra pessoas de diferentes culturas em todo o território nacional, será aqui concebida como um evento paradoxal, sobretudo importante na formação do cidadão, em que se alcança uma maior interlocução com a cultura afro-brasileira. Aqui, nos norteará a compreensão de que o carnaval é um momento de educação de caráter não institucionalizado, o qual possui potencial de educar para as relações étnico-raciais, mas não só isto, pois fomenta a habilidade da convivência, aguçando também a sensibilidade acerca da percepção estética.

Nesse prisma, a presença dos blocos afro provoca a educação estética não escolarizada com base na cultura negra. Por isso, nosso recorte promoverá uma reflexão sobre de que maneira o carnaval pode conceber o fomento e a implementação de ações afirmativas que protejam a aproximação entre pessoas de raças e credos diferentes. Esse recorte, a partir dos blocos afro de samba-reggae é fundamental diante da amplitude de temáticas presentes no Carnaval de Salvador, haja vista que, dentro dos aspectos socioeconômicos e socioculturais desse evento, estão imbricadas diversas temáticas de igual ou maior relevância.

O diálogo acerca da educação para as relações étnico-raciais e a educação estética no contexto do carnaval é pujante na contemporaneidade, pois expõe a festividade como um fenômeno que concebe rompimentos de

barreiras culturais, reforçando o desenvolvimento da habilidade de conviver com o diferente, ao perceber o outro numa perspectiva altruísta. Dessa maneira, propomos aqui o carnaval como um propulsor das relações étnico-raciais, por meio da presença marcante da arte negra, (re)significando a luta do povo afrodescendente no Brasil.

Essa abordagem do processo de educação estética não escolarizada se justificará em virtude de lançar à baila a ampliação do olhar para o viés pedagógico a respeito do carnaval, tornando essa festa um momento educacional não institucionalizado ímpar, no qual a estética artística afrodescendente é vislumbrada de forma mais ampla. Essa estética aludida aqui perpassará desde o canto com letras de protesto à textura sonora dos tambores musicais, os quais nutrem o ambiente do carnaval soteropolitano¹. Nesse entrecruzamento de diferentes dimensões, serão nossas balizas teóricas as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais² e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2004), os Quatro Pilares para a Educação do Século XXI (DELORS, 2010) e a ideia de educação estética de Reimer (1970).

Assim, alicerçado por meio de pesquisa bibliográfica e documental, este texto³

1 Termo empregado para designar pessoas naturais ou habitantes da cidade de Salvador.

2 Neste trabalho, empregaremos Educação *para as* Relações Étnico-Raciais quando o sentido denotar ações relacionadas à construção pedagógica oportunizada pelo Carnaval de Salvador.

3 Este artigo tem sua gênese a partir de uma pesquisa de doutoramento sobre o samba-reggae na perspectiva da educação musical, que está sendo realizada pelo Prof. Ms. Alexandre Siles Vargas no PPGMUS - UFBA.

busca responder à seguinte questão: o carnaval pode educar para as relações étnico-raciais? Para responder a essa pergunta, deliberamos o seguinte objetivo geral: refletir sobre a educação estética no carnaval, na perspectiva do favorecimento da educação para as relações étnico-raciais.

A reflexão sobre a experiência estética no carnaval como forma de favorecer a convivência com o semelhante é acentuada em virtude do ambiente lúdico ali proporcionado, onde muitas pessoas se tornam mais receptíveis, favorecendo a diminuição das diferenças culturais. Assim, a presença de músicos populares com figurinos que realçam a negritude baiana promove um momento de fruição e estesia, no qual o público aprecia não só os sons, mas são embevecidos pelas imagens dos blocos afro. Dessa forma, o público participa cantando e dançando ao ritmo do tambor, inebriado no mantra percussivo. Além disso, a execução de músicas com letras de caráter sociopolítico pode estimular a reflexão acerca do carnaval de uma maneira mais alargada. Essa reflexão tem permitido uma maior visibilidade para a cultura de matriz africana, como nos traz a pesquisa de Santos (2017, p. 52):

Os sons esbravejantes dos tambores romperam as barreiras edificadas pela classe branca dominante, exibindo assim toda a força e beleza que vinha do núcleo dos grandes guetos. Essas ações serviram como mola impulsadora para o surgimento de outros grupos que se alicerçaram nas bases construídas pelo primeiro Bloco Afro, que foi o Ilê Aiyê (...) dando visibilidade às manifestações culturais que têm em suas raízes a força das matrizes africanas.

Essa discussão sobre a potencialização do carnaval como uma festa antirracista esparge o carnaval para além do momento festivo, oportunizando a quebra de paradigmas, majorando o contato entre as pessoas e potencializando a troca e a partilha de ideias. Mas, para isso, ressaltamos aqui a participação *sine qua non* do Estado, com campanhas educativas que aclarem e ampliem as discussões para as questões raciais, expandindo a reflexão de forma indistinta para toda a sociedade.

A tessitura histórica

O carnaval baiano nasce a partir de uma brincadeira coletiva de rua, denominada entrudo⁴. Com a proibição do entrudo até 1952, o carnaval nasce em 1853, protagonizado por diferentes classes: “A partir dessa época, dois tipos de manifestação carnavalesca se desenvolveram – o dos salões e o das ruas; o primeiro frequentado pelos brancos e mulatos da *boa sociedade*, e o segundo, pelas camadas populares, composta em maioria por negros e mulatos”, afirma Verger *apud* Oliveira (2002, p. 182). Nesse sentido, Vargas (2014) afirma que, após os desfiles pelas ruas com carros alegóricos, os brancos e mulatos abastados iam para os clubes fechados como uma forma de divertimento privado. Por isso, atualmente em Salvador, os bailes acontecem nos camarotes instalados nas casas e prédios que se localizam à margem das ruas onde

4 A brincadeira consistia no ato de as pessoas atirarem detritos e água uns nos outros.

as camadas populares se divertem. Essa divisão histórica denuncia a desigualdade e remonta heranças racistas, em que o cenário contemporâneo pincela a necessidade de um futuro movido pela esperança de um mundo diferente.

É no cotidiano da própria vivência que as coisas vão acontecendo e, assim, configurando o espaço, dando feição ao lugar. Um lugar que “não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo” (SANTOS, 2000, p. 114).

Historicamente, o Carnaval da Bahia sempre demonstrou tensões sociais, e os espaços públicos se tornam por vezes campo de disputas entre classes e grupos sociais distintos, rememorando tensões cotidianas que resvalam em divisões geográficas, tais como se apresentam na segregação espacial que divide os lugares onde acontece o carnaval para ricos, pobres e negros. Nesse mosaico social, figuram ainda a violência produzida por meio de agentes de segurança estatais e a precarização do trabalho percebida de forma avassaladora com os catadores de material reciclado e os “cordeiros”⁵, a maioria de origem afrodescendente.

5 Trabalhadores contratados para segurar uma longa corda que circunda os foliões que compõem os blocos privados de carnaval. Esses trabalhadores fazem uma espécie de “cinturão humano” para resguardar a diversão dos foliões que pagaram para estar ali, de forma isolada dos não pagantes.

Quijano (2010) nos ajuda a perceber que o negro permanece sendo preterido de forma velada na sociedade patriarcal brasileira. O autor busca nos alertar que o processo de dominação vai além do controle do trabalho e seus produtos: protegem um projeto de poder que subalterniza as nossas relações sociais, chegando a transcorrer o conhecimento e a informação, e avizinhandose ao sexo e seus produtos, como é denunciado em algumas pautas carnavalescas na cidade de Salvador. Já o autor camaronense Achille Mbembe descreve um conceito de “negro” perpetrado pelo Ocidente como um objeto de exotismo, amparado por traços de pulsão sexual e sensualidade. O teórico nos conclama à inconformação para um estigma no qual o negro figura e protagoniza, num imaginário, sentimentos primários, animais e por vezes embrutecidos (MBEMBE, 2018).

No entanto, em 1987, o carnaval foi “palco da consagração do gênero do bloco afro, exaltando radicalmente o poder, a beleza e a dignidade do negro” (MOURA, 2002, p. 140). A partir de então, a participação negra no carnaval se tornou constante, pois “aquilo que antes era tratado como exótico, diferente e primitivo passou a ser incorporado como habitual, próximo e contemporâneo”. Dessa forma, a cultura negra passou a influenciar com mais veemência a música popular, a qual incorporou novas batidas, mais próximas da percussão advinda dos terreiros de candomblé (PRANDI, 2000).

A popularização dos blocos afro promoveu o entendimento desse fenômeno musical como instrumento para a diversão e conscientização sociopolítica. Dessa forma, a música negra continuou a promover o

prazer da folia, abordando temas de amor e alegria. Mas também passou a estimular reflexões acerca de temáticas como prostituição, preconceito e exclusão de pobres e negros, denotando a realidade social oculta atrás da exuberância do carnaval. Portanto, a presença dessas duas temáticas faz com que o carnaval tenha potencial educativo, pois exalta a “riqueza” do povo brasileiro ao mesmo tempo que explicita as mazelas sociais, mediante diferentes linguagens artísticas, tais como a dança e a música.

Educação para as relações étnico-raciais e a educação estética

O educador José Carlos Libâneo (2010, p. 26) defende que “a educação ocorre, naturalmente, na nossa vida”. A partir disso, apontamos aqui a compreensão de que o carnaval pode ser entendido como um momento pedagógico, pois, segundo o teórico, nós nos envolvemos com a educação em casa, na rua, na igreja e na escola. Também nos envolvemos com ela “para aprender, ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber conviver, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com educação” (LIBÂNEO, 2010, p. 31). No entanto, o carnaval consiste em uma educação não institucionalizada, pois corresponde a ações e influências exercidas pelo meio, pelo ambiente sociocultural, através das relações dos indivíduos e grupos com seu ambiente humano, social, ecológico, físico e cultural. O autor ainda nos chama atenção aclarando que essas relações resultariam em conhecimentos, experiências e práticas não intencionais.

Esse conjunto de saberes perpassa lugares educacionais “outros”, como descreve o antropólogo Carlos Brandão em seus estudos sobre educação. Ele apresenta uma educação que, por vezes, “parece não existir”, mas que está presente no cotidiano como “momentos de persistente trabalho pedagógico, mesmo quando aparentemente invisível” (BRANDÃO, 1983, p. 16).

Segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2004), as relações entre negros e brancos é designada como relações étnico-raciais. O documento aponta que a reeducação dessas relações depende de um trabalho conjunto, com a “articulação entre processos educativos escolares, políticas públicas e movimentos sociais, visto que as mudanças éticas, culturais, pedagógicas e políticas nas relações étnico-raciais não se limitam à escola” (BRASIL, 2004, p. 5). Dessa forma, as diretrizes sinalizam que a reeducação das relações entre negros e brancos não está delimitada à escola, sendo importante a educação que acontece no dia a dia, na convivência social e em momentos comemorativos, como ocorre no carnaval.

Aprender a conviver como base da educação das relações étnico-raciais

O carnaval se estabelece como uma oportunidade de construir conhecimentos por meio da convivência social e da vivência, pois o ambiente sociocultural pode

exercer influências importantes no desenvolvimento das pessoas, promovendo uma educação “invisível” ao longo da vida, como nos traz Brandão (1983). Esse aprendizado diz respeito a uma importante parcela na construção da cultura e de sua aceitação. Segundo Delors (2010), esse desenvolvimento e aprendizado fazem parte do que ele denomina como *educação ao longo da vida*.

O conceito de educação ao longo da vida é a chave que abre as portas do século XXI; ele elimina a distinção tradicional entre educação formal inicial e educação permanente. Além disso, converge em direção a outro conceito, proposto com frequência: o da “sociedade educativa”, na qual tudo pode ser uma oportunidade para aprender e desenvolver os talentos (DELORS, 2010, p. 32).

Dessa forma, a festa de Momo⁶ está relacionada a uma sociedade educativa, em que a música, as imagens e as letras das canções carnavalescas são conteúdos aprendidos por meio de saberes experienciais. Segundo Delors (2010), a educação ao longo da vida é baseada em quatro pilares: aprender a conhecer (conhecimentos teóricos); aprender a fazer (procedimentos práticos); aprender a conviver (a fim de participar e cooperar com os outros em todas as atividades humanas) e aprender a ser (via essencial que integra os três pilares precedentes).

Dentre esses quatro pilares da Educação para o Século XXI (DELORS,

⁶ Momo é um rei concebido a partir da mitologia grega, segundo a qual havia uma deusa que protegia escritores e poetas e personificava o sarcasmo e a ironia.

2010), o pilar “aprender a conviver” está diretamente relacionado com as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2004). Delors (2010) aponta que o pilar “aprender a conviver” implica a compreensão do outro, a percepção da interdependência, a realização de projetos comuns, a preparação para gerenciar conflitos e o respeito pelos valores do pluralismo. Assim, a compreensão acerca do outro pode levar a aprendizagens entre brancos e negros; a percepção da interdependência entre as pessoas pode levar a trocas de conhecimentos; a preparação para gerenciar conflitos pode levar à quebra de desconfianças; e o respeito pelos valores do pluralismo pode levar à realização de um projeto conjunto para construção de uma sociedade justa, igual e equânime. O carnaval apresenta-se como uma “oportunidade para aprender e desenvolver os talentos”, formando uma sociedade educacional, cuja estética afro-brasileira e contexto carnavalesco fazem parte do processo pedagógico. No entanto, o talento almejado está relacionado à atitude de respeito e reconhecimento da cultura afro.

A educação estética como forma de sensibilizar o ser humano

Assim, em uma sociedade que tem o carnaval como data relevante para o lazer e labor da população, é de se esperar que ela seja influenciada pelos aspectos artísticos, econômicos e sociopolíticos dessa festividade. Essas influências corroboram

para a educação não escolarizada, por meio da estética.

O carnaval gera empregos, divulga o nome da cidade, diversifica o quadro de atividades produtivas. Mas não é só. O carnaval promove a reflexão, pela via estética, acerca de questões fundamentais para a compreensão da nossa identidade, como o drama da integração étnica numa sociedade tão diversificada (MOURA, 2002, p. 152).

A reflexão que o carnaval promove por via da estética faz parte da educação para a vida, pois não nasce no seio institucional, mas é gestada no âmbito das ruas onde as pessoas estão inseridas, em seus cotidianos. Assim, pode ser entendido como um momento de educação estética não escolarizada, pois não existe um educador musical para guiar o processo educativo, mas permanece todo o contexto que direciona a aprendizagem que envolve a imersão cultural, reflexão e promoção de saberes outros. Logo, o carnaval pode subsidiar outras reflexões e influenciar na construção da cultura daquele que o vivencia, influenciando no processo de valoração a partir da vivência, da imersão no processo experiencial.

Dessa maneira, os conceitos de experienciador, recriador e criador cunhados por Reimer (1970) podem ser aplicados na análise do carnaval como uma forma de educação estética não institucionalizada, que desenvolve a sensibilidade e subsidia valorações étnicas. Nesse sentido, Reimer (1970, p. 153-154) afirma que os “experienciadores” são as pessoas que ouvem uma música, assistem a um concerto ou dança, leem um livro, observam

uma pintura. Os “recriadores” são os executantes, condutores, atores, dançarinos, diretores, etc. Eles transformam as ideias conceituais dos criadores em atualidade, trazendo a expressão artística para a vida. Algumas linguagens das artes não utilizam os recriadores, e a distinção entre eles pode ser um erro ou inexistente (por exemplo: jazz, teatro improvisado, etc). Por último, os “criadores” são os compositores, pintores, poetas, coreógrafos, escultores, dramaturgos, arquitetos, etc. Eles se ocupam em descobrir qualidades expressivas das coisas, e incorporá-las em uma forma conceitual. O autor afirma que, em todos os casos, essas pessoas estão buscando uma expressão em algo que direciona sua atenção e compartilhando o senso de sentimentos que a obra incorpora em cada tipo de arte. Além disso, uma mesma pessoa pode ser capaz de ter essas três ocupações estéticas (REIMER, 1970).

A vivência do folião enquanto experienciador, recriador e criador pode estimular o conhecimento sobre a cultura negra. Dessa maneira, ele vivencia o campo da estética sonora e visual na condição de experienciador; vive a prática artística como recriador e experimenta o processo criativo como criador. Esse conhecimento pode subsidiar a valoração dos aspectos socioculturais a partir de uma experiência própria, e não baseada em preconceitos.

Uma educação estética outra

O bloco afro de samba-reggae traz, de forma amalgamada à sua existência,

conteúdos estéticos que, em sua funcionalidade, buscam não só a aceitação da cultura negra, mas sua valorização. Nesse sentido, os blocos afro enquanto expressão de identidade podem envolver o público de forma a contribuir para a educação das relações étnico-raciais. Apesar das discriminações e perseguições cotidianas, o povo negro tem sido resiliente na promoção das temáticas e dos valores africanos, que reforçam sua autoestima, pertencimento e legitimidade. Assim, Godi (2002) sinaliza que a participação afro-brasileira no Carnaval de Salvador aumentou, em 1895, com o desfile do Clube Embaixada Africana e, no ano seguinte, com a apresentação do Clube Pândegos da África. No entanto, “a proliferação da presença afrocarnavalesca provocou um pânico desmedido na elite carnavalesca, a ponto de ocasionar uma medida jurídica que colocaria essa presença no lugar da ilegalidade e da criminalidade” (GODI, 2002, p. 98).

O público como experienciador

A educação para as relações étnico-raciais é fortalecida com a experiência estética enquanto experienciador. Dessa forma, vivenciam-se os elementos visuais e sonoros dos blocos afro, observando a música, a banda e a movimentação das pessoas nas ruas. Isto é, em uma apresentação de um bloco afro, os experienciadores podem apreciar os elementos visuais e sonoros presentes nele. Os elementos visuais envolvem os músicos e seus figurinos, as pinturas dos instrumentos e o cenário, que pode ser um palco, um trio

elétrico ou a própria rua. Os elementos sonoros decorrem da execução de instrumentos percussivos e das melodias e letras cantadas. A harmonia sonora resultante de ritmos percutidos nos instrumentos é percebida como uma combinação de frequências sonoras organizadas no tempo, em que cada ritmo tocado em um instrumento representa uma frequência sonora que alcança o espectador. Assim, o conjunto de ritmos tocados nos tambores, o visual do bloco e a mensagem textual exercem influência sobre as pessoas, promovendo uma educação estética diferenciada.

Na categoria de experienciador, existem aqueles espectadores que não esboçam reação perceptível. No entanto, a vivência estética, visual e sonora que um bloco afro manifesta pode permitir uma imersão de forma imperceptível. Assim, mesmo aquela pessoa que fica parada pode desenvolver uma relação subjetiva com a música, por meio das vibrações sonoras que sente; vibrações estas que são decorrentes da execução musical em tambores (repique, caixa e surdos) e outros instrumentos percussivos.

Nesse contorno, considerando esse ambiente sonoro, uma banda de samba-reggae ao som dos surdos⁷ promove a frequência grave que ressoa pelas paredes das ruas, chegando até o experienciador. Ele pode permanecer parado, sem manifestar reação, mas, mesmo assim, está sentindo o impacto sonoro do bloco afro em seu corpo, em especial o impacto do

⁷ Os surdos são tambores de, em média, 24 polegadas. São pendurados no ombro do percussionista por uma tira de couro chamada talabarte, para que a pele superior do instrumento fique na posição horizontal.

som de frequência grave na caixa torácica e no abdômen. Isso decorre da vibração sonora resultante da marcação da pulsação no instrumento musical surdo, cuja sonoridade é grave.

Assim, a rua funciona como uma sala de concerto a céu aberto em que o som se propaga por meio de ecos que alcançam o público por todos os lados. Segundo Jourdain (1998, p. 43), o ouvinte é envolvido em uma infinidade de ecos, uns mais fortes, mas a maioria sutis, que o “abraçam”. Dessa forma, o autor considera que a música se transforma no ambiente que habitamos, “um mundo onde estamos à sua mercê”. Assim, o experienciador pode mergulhar na cultura afro naturalmente, pois está cercado de imagens e sons que representam a identidade negra. Portanto, além de perceber os sons, observando essa expressão artística o experienciador pode visualizar os músicos e dançarinos desenvolverem

coreografias e usarem os recursos de seus corpos durante as apresentações.

A performance dos músicos dos blocos afro envolve a movimentação dos seus corpos em uma dança cadenciada, ao mesmo tempo em que tocam em instrumentos customizados com pinturas coloridas. As suas coreografias e os sons dos seus tambores estimulam o espectador a movimentar o corpo (VARGAS, 2017).

O uso do corpo é estimulado pela coreografia dos músicos e das dançarinas. Em sua origem, o bloco afro inclui dançarinas que realizam movimentos característicos das danças afro-baianas. Elas se vestem com roupas estilizadas, feitas com tecidos customizados com a temática do bloco, e utilizam adereços coloridos amarrados ao corpo, além de penteados que expressam sua negritude, como verificamos a seguir:

[Foto 1]
Dançarina do Olodum



Fonte: CULTNE DOC... (1980)

Para a percussionista da Banda Didá⁸ Vivian Caroline, “o samba-reggae influencia o jeito de dançar, tocar, pensar, vestir e viver” (CAROLINE, 2010, p. 22). Esse jeito se reflete na escolha do repertório, na forma de interpretar as músicas durante as performances e no conteúdo das letras das composições musicais. Além disso, influencia na escolha da aparência vista no dia a dia e nas apresentações musicais. Nesse sentido, o samba-reggae corrobora para a construção de uma estética sonora e visual, que é acompanhada pelo canto de melodias com letras que reforçam a identidade afro-brasileira.

Portanto, o folião como experienciador pode perceber o som e a imagem dos blocos afro, lembrando das batidas e relacionando as músicas com expressões negras. Dessa forma, tem a chance de identificar as diferenças entre bandas afro e bandas de trio elétrico. Assim, ele tem suas reações baseadas na experiência, sentindo a música e podendo enfatizar o que lhe é de preferência. Essa reação é uma resposta à sua sensação sobre o fenômeno musical, podendo causar alegria ou mesmo sofrimento. É por isso que a apreciação do carnaval faz com que o espectador se eduque informalmente como experienciador.

⁸ A Banda Didá é a primeira banda de percussão de samba-reggae formada inteiramente por mulheres. Sua existência se dá por construções socioculturais que objetivam desde o empoderamento feminino até pautas como a resistência negra e a inclusão. O grupo possui numerosos registros musicais gravados por artistas renomados, a exemplo dos cantores Caetano Veloso, com a faixa “A Luz de Tieta”, e Daniela Mercury, com “Dona Canô”.

O público como recriador

A educação das relações étnico-raciais também pode ser favorecida com a experiência estética enquanto recriadora. Nesse caminho, o Carnaval da Bahia contribui com o estímulo à reação de participar, o que torna o público um recriador, além de experienciador. Essa reação participativa decorre do tipo de festa promovido no Carnaval de Salvador, que difere, por exemplo, da festa realizada no Rio de Janeiro, em que as escolas de samba desfilam para um grupo seletivo e para a televisão. Como afirma Paraíso (2002, p. 86), “o sucesso do carnaval baiano, antes de tudo, se deve, portanto, ao próprio povo que, através de várias formas, participa intensamente”.

Essa característica do Carnaval da Bahia torna o público um recriador, reforçando o caráter educacional não escolarizado que a festa alcança. O contato com a cultura negra passa da percepção à distância para a resignificação com o próprio corpo. “A visualidade do carnaval baiano, carnaval participativo, onde indivíduos e grupos expressam suas tendências, imaginação e criatividade, deve à arte do corpo uma significativa parcela do seu caráter múltiplo e fascinante” (PARAÍSO, 2002, p. 77). O corpo que se permite vestir uma fantasia ou se movimentar ao som do atabaque e do agogô se educa.

O processo de compreensão da cultura negra pode levar à libertação do corpo para dançar de acordo com o ritmo. No entanto, pode ser um obstáculo que expõe a dificuldade em quebrar as fronteiras das diferenças culturais, pois envolve, muitas vezes, preconceitos arraigados em

questões que nada têm a ver com a música. Nesse sentido, Swanwick (1991) afirma que a identificação de caráter expressivo ou gesto musical de outro grupo pode ser um obstáculo, a menos que haja simpatia. O autor considera que o caráter expressivo é o mais culturalmente enraizado, o que demarca uma exclusividade territorial ou social. Por isso, Swanwick (1991) destaca que o gesto musical pode ser percebido como pertencente a este ou aquele grupo ou estilo de vida, o qual podemos aceitar ou recusar.

Sendo assim, a reação participativa com o corpo é uma ação importante no processo de educação estética informal. O corpo não é usado somente para adornar-se com fantasias, mas também para reproduzir coreografias. Dessa forma, o público se move de acordo com a pulsação, imita os dançarinos que expõem os passos de danças relacionados ao candomblé ou reproduz as coreografias peculiares aos instrumentistas. Assim, eles balançam os braços no ritmo da batida do samba-reggae, andam acompanhando o cortejo afro, sorriem, dançam e interagem entre si e com a cultura oriunda da baianidade nagô⁹. Essa abertura corporal é um marco importante na educação das relações étnico-raciais, pois traz para o público recriador os gestos que demarcam a cultura da minoria racial que está presente no Carnaval de Salvador.

Assim, a passagem de experienciador para recriador pode ser um marco que demonstra o início da aceitação cultural,

pois, ao dançar, mostra afinidade com o ritmo e os gestos que demarcam a arte afro-brasileira. Logo, ao dançar, sua experiência estética é ampliada para uma experiência artística. Dessa forma, o público se mexe e dança transportando o ritmo para seu corpo. Para isso, observa a música, os músicos e os bailarinos, que “o convidam” a imitar seus gestos, o que o leva a reproduzir um movimento semelhante com o próprio corpo.

O recriador que participa dançando e/ou cantando desenvolve a experiência artística, entoando melodias e cantando letras de música. Ao cantar a melodia, está entoando notas musicais, expressando-se musicalmente e trabalhando o campo da experiência musical prática. Para Swanwick (1991), a expressão musical é uma forma de imitação, em que nos transformamos em algo diferente de nós mesmos; é o ponto em que a música entra em contato com a vida real. Portanto, o canto das letras com a melodia aproxima o folião recriador às ideias dos compositores, as quais podem favorecer, além da expressão artística, a reflexão.

Dessa forma, o carnaval educa inconscientemente, por meio de sua estética musical, pois proporciona que as pessoas cantem músicas que abordam temas relevantes para a educação das relações étnico-raciais. Por exemplo, a música “Madagascar Olodum”¹⁰, de Rey Zulu, é uma imersão histórica na cultura africana. Ela cita personagens e acontecimentos relevantes para a humanidade, abordando nomes a exemplo

⁹ Termo utilizado para designar os negros que foram escravizados e vendidos na antiga Costa dos Escravos, na África Ocidental.

¹⁰ Olodum, álbum *Egito Madagascar* (1987), Continental Music.

da rainha de Madagascar Ranavalona e do rei Radama como pessoas importantes para a cultura afro:

Criaram-se vários reinados
O Ponto de Imerinas ficou consagrado
Rambozalama, o vetor saudável
Ivato, cidade sagrada
A rainha Ranavalona
Destaca-se na vida e na mocidade
Majestosa negra
Soberana da sociedade
Alienado pelos seus poderes
Rei Radama foi considerado
Um verdadeiro Meiji
Que levava seu reino a bailar
Bantos, indonésios, árabes
Se integram à cultura malgaxe
Raça varonil, alastrando-se pelo Brasil
Sankara Vatolay
Faz deslumbrar toda nação
Merinas, povos, tradição
E os mazimbas foram vencidos pela invenção
Iêê Sakalavas oná é
Iêê Sakalavas oná á
Madagascar, ilha, ilha do amor
E viva Pelô, Pelourinho
Patrimônio da humanidade é
Pelourinho, Pelourinho
Palco da vida e das negras verdades
Protestos, manifestações
Faz o Olodum contra o Apartheid
Juntamente, com Madagascar
Evocando liberdade e igualdade a reinar
Iêê Sakalavas oná é
Iááá Sakalavas oná á
Madagascar, ilha, ilha do amor
Aiêêê, Madagascar Olodum
Aiêêê, eu sou o arco-íris de Madagascar
Iêê Sakalavas oná é
Iááá Sakalavas oná á
Madagascar, ilha, ilha do amor
(MADAGASCAR..., 1987)

O texto relaciona Madagascar ao Brasil, sinalizando que pessoas de diversas etnias foram trazidas da África, formando a população brasileira. O texto sugere que a posição do bloco afro Olodum fora importante na resistência contra o *apartheid*, um sistema político racista que foi apoiado pela legislação na África do Sul. Em seguida, o texto relaciona o Pelourinho¹¹ à expressão “palco da vida”, possivelmente como uma forma de lembrar que muitas vidas negras foram ceifadas como consequência das surras de açoite que os escravos sofreram ali, amarrados.

A vivência do carnaval com blocos afro pode levar o público a conhecer a cultura africana. Dessa forma, é possível aprender sobre a origem do povo afrodescendente e sua relevância como expressão popular, com suas músicas e costumes. Mas também se compreende a necessidade de respeitar o presente, passado e futuro dos negros e mestiços que compõem a sociedade brasileira. Essa interlocução entre o passado e o presente pode nos levar à percepção de diferentes *apartheids* na sociedade brasileira, perpassando a economia, política e cultura, como nos alerta o sociólogo Boaventura de Sousa Santos:

A economia foi socializada em pequenas ilhas de inclusão que passaram a existir em vastos arquipélagos de exclusão; a politização do Estado cedeu frequentemente à privatização do Estado e à patrimonialização da dominação política. (...) O regime geral de valores parece

¹¹ Também conhecido popularmente como Picota, era uma coluna de pedra ou de madeira onde eram exibidos e castigados os criminosos. Dá nome também a um bairro famoso, localizado no Centro Histórico de Salvador.

não resistir à crescente fragmentação da sociedade, dividida em múltiplos *apartheids*, polarizada ao longo de eixos econômicos, sociais, políticos e culturais (SANTOS, 1999, p. 40).

Kilomba (2019) nos lembra que diversas histórias e cantigas de nossa infância trazem contos alicerçados em ódio e violência, alcançando até mesmo o sadismo, isso tudo de maneira naturalizada pelos brancos. Essa experiência pode reforçar a conscientização política e histórica da diversidade como um princípio que leve as pessoas a compreenderem que:

A sociedade é formada por pessoas que pertencem a grupos étnico-raciais distintos, que possuem cultura e história próprias, igualmente valiosas e que em conjunto constroem, na nação brasileira, sua história (BRASIL, 2004, p. 9).

Por meio dessas músicas, os blocos afro podem promover a educação para as relações étnico-raciais com estímulo ao questionamento e análise crítica que reforcem a desconstrução e eliminação de “conceitos, ideias, comportamentos veiculados pela ideologia do branqueamento, pelo mito da democracia racial, que tanto mal fazem a negros e brancos” (BRASIL, 2004, p. 9). Munanga (2004) nos esclarece que:

O mito de democracia racial bloqueou durante muitos anos o debate nacional sobre as políticas de “ação afirmativa” e, paralelamente, o mito do sincretismo cultural ou da cultura mestiça (nacional) atrasou também o debate nacional sobre a implantação do multiculturalismo no sistema educacional brasileiro (MUNANGA, 2004, p. 11).

O público como criador

A educação para as relações étnico-raciais pode ser defendida no carnaval com a educação estética do folião como criador. O diálogo entre público e os músicos promove a troca energética que move a arte em um contato distanciado. O público fica localizado no chão e o músico, no palco ou trio (salvo as bandas que se apresentam pelas ruas, caminhando ou em microtrios). Apesar da distância, pode haver troca de ideias entre eles, de forma que o público se torna criador. Nesse sentido, o espectador pode criar um refrão que chame a atenção do músico, o qual o repete, imitando as palavras do folião-criador. Dessa forma, o carnaval apresenta-se como um momento de inversão de valores, em que o público pode participar ativamente, produzindo e influenciando a estética da festividade.

Por exemplo, o músico Moraes Moreira relata que compôs a música “Por que parou, parou por quê?” a partir de uma frase pronunciada espontaneamente pelo público:

Essa música nasceu na rua, na boca da galera. Ouvi esse refrão pela primeira vez na Praça Castro Alves [em Salvador], num daqueles Encontros de Trios. Já era manhã de Quarta-feira de Cinzas, Osmar já havia tocado o Hino do Senhor do Bonfim. Quando anunciamos a nossa despedida, a galera perguntou: “Por que parou, parou por quê?” Fiquei com aquilo na cabeça, [já] de volta ao Rio de Janeiro. Com os parceiros Guilherme Maia e Luiz Brasil, fiz essa música que se tornou um sucesso a partir do carnaval de 1988 (MOREIRA, 2010, p. 162).

Em sua composição, Moreira justifica que parou de tocar porque viu violência e confusão e que o melhor caminho, na opinião dele, é tocar as pessoas com o coração. Essa composição revela que, apesar da beleza estética, a festa é acompanhada de problemas que a aglomeração de milhões de pessoas produz. Assim, o estreitamento do contato e da convivência pode ser benéfico para as relações étnico-raciais, mas pode trazer à tona a reflexão acerca do problema da violência.

A potencialização do carnaval antirracista

A educação das relações étnico-raciais acontece permeada pela cultura oral, na qual os códigos de ética não estão escritos. Estes se manifestam e são aprendidos tacitamente no convívio social, com a educação estética não escolarizada que leva as pessoas a experienciarem, recriarem e criarem com a influência das manifestações culturais afro. Assim, a participação do Estado, com a utilização da comunicação de massa, pode potencializar a educação estética, investindo em ações que reforcem essa educação e proporcionem momentos para a aquisição de conhecimentos que levem à reflexão a propósito do racismo.

A abordagem de temáticas sociais de forma artística é uma maneira de estimular a reflexão sobre questões que oprimem a população afro-baiana. Pois, apesar da face alegre do carnaval, este também é um momento que apresenta e ressalta a violência, a desigualdade social e a discriminação racial. Por isso, “para reeducar as relações

étnico-raciais, no Brasil, é importante fazer emergir as dores e medos que têm sido gerados. É preciso entender que o sucesso de uns tem o preço da marginalização e da desigualdade impostas a outros. E então decidir que sociedade queremos construir daqui para frente” (BRASIL, 2004, p. 5). Nesse mergulho em diferentes pautas emergentes acerca da opressão, a população baiana nos traz outra demanda urgente e imprescindível, que é a de se conceber outro mote de cultura, de se engendrar uma pedagogia antirracista, como defende Brasil (2020, p. 227):

É preciso uma educação multicultural, uma pedagogia antirracismo. É necessário pensar o território, a cultura local, numa perspectiva que alcança o quilombola, o caiçara, o ribeirinho, o indígena, o assentado, a pessoa em situação de rua, o imigrante. É preciso combater o sofisma de que, para humanizar, é necessário embranquecer. Desta forma, a transformação social só será possível por meio do ensino de práticas que nos levem a defender estes valores, a proteger a liberdade, a resguardar a emancipação de cada um destes grupos sociais.

A utilização do carnaval como instrumento educativo corrobora para a construção de uma sociedade com mais justiça social e emancipadora. Para isso, é relevante a adoção de campanhas antirracismo antes, durante e depois do carnaval, para ajudar a população em geral a compreender as opressões contra o negro. Os tambores dos blocos afro têm sido baluartes no empoderamento do negro, na afirmação de sua luta e no ecoar de seus gritos de protesto:

A música dos Blocos Afro está repleta de símbolos que representam toda uma

filosofia, bem como um posicionamento político motivado por um ativismo em prol de uma sociedade justa. Um dos aspectos mais evidentes é representado pela música, através de seus conjuntos percussivos e vocais. É através dos seus tambores que são propagados discursos de empoderamento, de afirmação e protesto. Os tambores são elementos fundamentais nesse processo (SANTOS, 2017, p. 52-53).

Assim, as pessoas terão a oportunidade de se educar ao longo da vida sem deixar de se divertir. Elas poderão perceber a importância do reconhecimento da cultura afro-brasileira para o carnaval e para o país, de forma que sejam levadas a questionar subjetivamente ou explicitamente a razão da persistência de comportamentos racistas. Dessa forma, uma criança que, ao longo da vida, recebe informações sobre a cultura que o carnaval traduz terá mais experiências e subsídios que sustentem sua decisão sobre a valoração da cultura afro.

Nesse sentido, a Prefeitura Municipal de Salvador, o Governo do Estado da Bahia e o Governo Federal do Brasil poderiam implementar metas para a educação para as relações étnico-raciais durante o carnaval. Poderiam investir em propagandas que estimulem os foliões a perceber com maior clareza os símbolos e significados da cultura negra. Dessa forma, a utilização de *outdoors*, cartazes, panfletos, *podcasts*, documentários televisivos e radiofônicos, influenciadores digitais, músicos e apresentadores poderia contribuir para a implementação de ações afirmativas com foco na proteção de grupos socialmente discriminados e excluídos.

Assim, a partir de políticas públicas que previnem o racismo e reparam a

desqualificação à qual o negro foi (e ainda é) submetido, poder-se-á utilizar o carnaval para implementar um programa educacional que reprima os comportamentos racistas e conscientizem as pessoas de que o racismo é crime. Portanto, a colaboração dos músicos é essencial, pois são eles que podem utilizar a arte para sensibilizar o público.

Paralelamente a essa educação dos músicos, a população pode ser estimulada por meio de mensagens midiáticas que descrevam os elementos culturais africanos e afro-brasileiros antes, durante e depois do carnaval. A utilização dos meios de comunicação de massa é importante para ajudar a população a aprender acerca da cultura afro-brasileira. Segundo Godi (2002), apesar das conquistas da estética afrocarnavalesca, a situação social dos afro-baianos não foi modificada. O racismo que ainda permeia o nosso cotidiano está presente no Carnaval da Bahia contemporâneo, através do impedimento da presença de afrodescendentes em blocos de classe média, por exemplo. O autor afirma que isso é um paradoxo, porque a estética dessas agremiações soteropolitanas é alimentada por criações musicais dos afrodescendentes locais e mundiais.

O legado do carnaval

Dessa forma, acreditamos que o carnaval pode educar para as relações étnico-raciais, resguardando a subjetividade de cada indivíduo e favorecendo a aproximação entre pessoas de diferentes raças e credos. A festa também pode estimular a habilidade da convivência, promovendo a educação

estética de maneira ampla. Ademais, a presença dos blocos afro de samba-reggae, com sua tessitura estética baseada na cultura negra, permite-nos alcançar cada identidade, cada “mundo” negro, como é acenado pelo bloco afro Ilê Aiyê na música “Que bloco é esse?”¹². Essa construção social nos leva a apreender um mundo social que é capaz de abrigar cada identidade, cada maneira individual de ser e estar no mundo, como nos lembra Stuart Hall: “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 2006, p. 7).

Para isso, buscamos conceber o carnaval como um pano de fundo para uma “outra” educação, a qual favorece a ampliação da cultura negra, denunciando a trama sofisticada da herança colonial, que nos assombra cotidianamente, como nos alerta Mignolo (2017). Essa herança coaduna com aquilo que Mbembe (2018) chama de *necropolítica*¹³. Por meio dos tambores, aclaramos que o carnaval pode educar para as relações étnico-raciais, estimulando a habilidade de aprender a conviver junto, por meio da sensibilização para com a estética afro.

Por último, apresentamos ações que podem reforçar o potencial educacional antirracista do carnaval. O professor

argentino Walter Mignolo nos auxilia na reflexão final, convidando-nos a uma reconstrução daquilo que sabemos, da maneira que fomos levados a conceber o mundo, das nossas visões acerca do saber e do poder, da maneira de ser e de estar no mundo (MIGNOLO, 2017). O autor ainda nos lembra que é preciso um “giro” epistêmico, para então sermos capazes de ressignificar o conhecimento e toda a concepção simbólica do mundo.

Dessa forma, este texto também denuncia algumas mazelas que o Carnaval de Salvador promove, como a violência e a confusão características da aglomeração de multidões na que é considerada a “maior festa do planeta”. Mas busca, intrinsecamente, ponderar o carnaval como um movimento poderoso no alavancamento de pautas imprescindíveis, como a própria violência, a prostituição e o racismo, como uma oportunidade pedagógica de dimensões inalcançáveis. ■

[ALEXANDRE SILES VARGAS]

Doutorando em Educação Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música (PPG-MUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Mestrado e Graduação em Música pela mesma instituição. É Professor Tutor Presencial do curso de Licenciatura em Música a Distância da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).
E-mail: alexandresilesvargas@hotmail.com

[ANDERSON BRASIL]

Tem pós-doutorado em Educação pela Universidade de Lisboa (ULisboa). Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Mestrado e Graduação em Música pela mesma instituição. É Professor Adjunto na Universidade Federal do Tocantins (UFT).
E-mail: sonsbrasil@gmail.com

12 Composição de Paulinho Camafeu.

13 O termo “necropolítica” foi cunhado pelo camaronês Achille Mbembe para questionar se o Estado possui ou não “licença pra matar”. O filósofo negro desenvolveu o conceito para ilustrar o uso da força de forma segregada pelo Estado, em que se valida o extermínio de grupos minoritários em prol de um discurso de ordem.

Referências

BRASIL. **Parecer nº CNE/CP 003/2004**. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Brasília, DF: MEC/CNE, 2004.

BRASIL, Anderson. 131 anos de abolição da escravatura: Pelo que luta o negro hoje? Algumas reflexões a partir da cidade mais negra do Brasil. In: RUAS, José Jarbas; BRASIL, Anderson; SILVA, Cícero da (org.). **Educação do Campo**: Diversidade cultural, socioterritorial, lutas e práticas. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 213-235.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Casa de escola**: cultura camponesa e educação rural. Campinas: Papirus, 1983.

CAROLINE, Viviam. O neguinho do samba: o senhor dos tambores. In: Secretaria da Cultura do Estado da Bahia. **Catálogo Carnaval Ouro Negro**. Salvador: FPC, 2010. p. 21-22.

CULTNE DOC - Olodum em Afro memória. Imagens por Ras Aduato e Vik Birkbeck. Produzido por Enugbajô Comunicações em Salvador, 1980. Postado pelo canal Cultne Acervo. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3a1GRcB>. Acesso em: 20 ago. 2020.

DELORS, Jacques. **Educação**: um tesouro a descobrir. Paris: Unesco, 2010.

GODI, Antônio. Presença afro-carnavalesca soteropolitana. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 94-111.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LESSA, Heron. "Maior festa de rua do mundo": a história do carnaval de Salvador. **Leia**, Salvador, 10 fev. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2W62YXd>. Acesso em: 18 ago. 2020.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 12a ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MADAGASCAR Olodum. Intérprete: Olodum. Compositor: Rey Zulu. In: EGITO Madagascar. Intérprete: Olodum. [S. l.]: Continental, 1987. 1 CD, faixa 1 (4 min).

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MOREIRA, Moraes. **Sonhos elétricos**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MOURA, Milton. O carnaval de Salvador no final do século XX. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia: um registro estético**. Salvador: Omar G., 2002. p. 125-155.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André. (org.). **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói: Ed. UFF, 2004. p. 17-33.

OLIVEIRA, Waldir F. O Carnaval da Bahia visto de longe e de perto da sua realidade. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia: um registro estético**. Salvador: Omar G., 2002. p. 176-188.

PARAÍSO, Juarez. O carnaval de Salvador e as artes visuais. In: CERQUEIRA, Nelson (org.). **Carnaval da Bahia: um registro estético**. Salvador: Omar G., 2002. p. 69-93.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, 2000.

QUIJANO, Aníbal. La crisis del horizonte de sentido colonial/moderno/eurocentrado. **Revista Casa de Las Américas**, Havana, n. 259-260, p. 4-15, 2010.

REIMER, Bennett. **A philosophy of music education**. New Jersey: Prentice Hall, 1970.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Reinventar a democracia. In: Heller, Agnes (org.). **A crise dos paradigmas em Ciências Sociais e os desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999. p. 33-75.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Valnei Souza. **A música dos blocos afro: formação de professores de música para a implementação da Lei 10.639/03**. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SWANWICK, Keith. **Música, pensamiento y educación**. Madrid: Morata, 1991.

VARGAS, Alexandre Siles. O carnaval da Bahia: uma retrospectiva histórica do entrudo ao surgimento do trio elétrico Dodô & Osmar com o cavaco elétrico – protótipo da guitarra baiana. *In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 3., 2014, Rio de Janeiro. Anais [...]. Unirio: Rio de Janeiro, 2014. p. 183-192.*

VARGAS, Alexandre Siles. O ensino de samba-reggae baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman. *In: Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, 11., 2017, Natal. Anais [...]. ABEM: Londrina, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/377IgwW>. Acesso em: 28 jan. 2020.*

ESCOLAS
DE SAMBA:
COMUNICAÇÃO E
PEDAGOGIA PARA
A RESISTÊNCIA DO
QUILOMBISMO

[ARTIGO]

Celso Luiz Prudente

*Universidade Federal do Mato Grosso
Depto. de Teoria e Fundamentos da Educação*

Haroldo Costa

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O samba no Rio de Janeiro é resultado da organização social dos migrantes nordestinos, fugidos da perseguição a Canudos, no interior da Bahia, que formaram a primeira favela carioca. Constituíram um lumpesinato negro que influenciou a formação do *nomô carioca*, fundamental para a distinção do “charme” da cidade no turismo, que encontrou na escola de samba sua centralidade. O nascimento negro do carnaval no Egito foi a homenagem à deusa Ísis e ao boi Ápis, consagrados no agradecimento às colheitas abundantes desse grupo sedentário no vale do Rio Nilo, que formou a primeira civilização. Originário no *ticumbi* e sendo um fenômeno negro, a escola de samba se tornou o paradigma das relações carnavalescas e foi à síntese da africanidade gregária das manifestações culturais do negro e da miscigenação ibero-ásio-afro-ameríndia. Concluímos que o samba-enredo é a oralidade do *griot*, depositário da cultura da comunidade e o principal veículo de comunicação pedagógica da axiologia dos marginalizados da escola de samba.

Palavras-chave: Carnaval. Escola de Samba. Samba-enredo. Africanidade. Baianas.

Samba in Rio de Janeiro is the result of the social organization of Northeast migrants fleeing from the persecution of Canudos, forming the first favela in Rio. They constituted a black proletariat that influenced the formation of the *nomô carioca*, essential for the distinction of the “charm” of the city in tourism, which found in the samba school its central focus. The black birth of carnival in Egypt was in honor of goddess Isis and the Ápis bull, consecrated in thanking the harvests, abundant to this sedentary group in the valley of the Nile River, which formed the first civilization. Originating in the *ticumbi* and being a black phenomenon, the samba school became the paradigm of carnival relations, and lead to the synthesis of gregarious Africanity of the cultural manifestations of the black and the Iberian-Asian-African-Amerindian miscegenation. We concluded that the samba plot is the orality of *griot*, storing the community’s culture and serving as the main vehicle of pedagogical communication for the axiology of the samba school’s marginalized people.

Keywords: Carnival. Samba School. Samba Plot. Africanity. Baianas.

La samba en Río de Janeiro es el resultado de la organización social de los migrantes del Nordeste, que para escaparse a la persecución en Canudos, en Bahía, formaron la primera favela carioca. Constituyeron un lumpesinato negro que influyó en la formación del *nomô carioca*, fundamental para la distinción del “atractivo” de la ciudad en el turismo, que encontró su centralidad en la escuela de samba. El nacimiento negro del carnaval en Egipto fue un homenaje a la diosa Isis y al buey Ápis en gratitud por las cosechas abundantes a este grupo sedentario en el valle del Río Nilo, que formó la primera civilización. Con origen en el *ticumbi* y un fenómeno negro, la escuela de samba se convirtió en el paradigma de las relaciones carnavalescas y fue la síntesis de la africanidad gregaria de las manifestaciones culturales del negro y del mestizaje ibero-asio-afroamerindio. Concluimos que el samba-enredo es la oralidad de *griot*, depositario de la cultura de la comunidad y principal vehículo de comunicación pedagógica de la axiología de los marginados de la escuela de samba.

Palabras clave: Carnaval. Escuela de Samba. Samba-enredo. Africanidad. Baianas.

Origem da escola de samba

Os egressos do Nordeste foram fundamentais para a formação imaterial da cidade do Rio de Janeiro, cujo espírito se tornou a razão e o sentido da sua principal riqueza: o turismo. Essas pessoas formavam um segmento racial empobrecido, que chegavam fugidos à capital brasileira, vindos da perseguição policial imposta a Canudos (1896-1897). Depois de ver seu projeto utópico massacrado pelo Exército, os seguidores de Antônio Conselheiro foram habitar o morro da Providência, iniciando a primeira favela no Rio de Janeiro, de acordo com Sawaia (1990) e Prudente (1995). Os baianos que habitaram Canudos vinham de um lugar cuja terra era ruim, marcada por uma espécie de gramináceo que se chamava “favela”, e essa terra de pouca qualidade era doada aos soldados combatentes em Canudos. Esses insurretos saíram do chão do gramináceo denominado favela para habitar o morro carioca, que veio se tornar a primeira favela do Rio de Janeiro. A primeira vez que o termo *favela* surge na literatura foi justamente no livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), que conta a Guerra de Canudos e é considerado o primeiro livro de ciências sociais do Brasil (CUNHA, 2015).

Esse grupo de migrantes viveu à mercê de uma sociedade que lhes excluiu da estabilidade do mercado de trabalho, como apontam Catani e Prudente (2001), restando-lhes os trabalhos pesados de carregadores da área portuária e de biscates no comércio da antiga capital. Isso concorreu para formar um lumpemproletariado negro. Percebemos que o processo de desocupados gerou o que se chamava

de “vadiagem”, na qual se destacavam os *bambas*, homens que eram mais hábeis no gingado do sapateado ou que mostravam controle de bom ritmo no tamborim e no pandeiro, boa melodia no violão ou no cavaquinho, ou apresentavam genialidade no ritmo da caixa de fósforos. Entre os bambas, havia também os valentes, que faziam do gingado da capoeira sua defesa pessoal, impondo inequívoco respeito nesse meio de empobrecidos marginalizados. Esses grupos batucavam, demonstrando uma capacidade rítmica especial, com batida de padrão sincopado e sugestiva de padrão dissonante para composição de versos tirados no ritmo do partido alto, o que lhes era bastante próprio e ocupava lugar de destaque no cotidiano desses desocupados. Esses compositores foram também verdadeiros cronistas desse segmento étnico-racial marginalizado.

Os grupos eram formados com base nos diferentes lugares que esses segmentos viessem a residir, considerando que as localidades marcadas pela presença desses marginalizados ganhavam também características próprias, que demarcavam a bossa musical e a ginga coreográfica. A unidade se configurava em uma africanidade que fazia esses negros apresentarem um comportamento sugestivo de um ambiente de grande alegria, que resultava de uma ludicidade de nuances solidárias e que certamente não seria estranha à dádiva, como formulada teoricamente pelo antropólogo Marcel Mauss (2003). Parece-nos pertinente sugerir que a ludicidade gregária nessa dinâmica do lumpemproletariado decorria de relações comunais derivadas de dinâmicas rituais da “tamboralidade” de circularidade sagrada, em que as divindades dos orixás devolviam a essas pessoas possibilidades ontológicas

para a humanidade, que, nessa ambiência, conforme Prudente (2019b), era negada.

Percebemos também que a maneira de ser desse negro dava mostras de que era percebida como a aura do lugar, como elemento essencial para a formação comercial do nômico carioca, segundo Tupy (1985). Percebemos um nível de violência ainda maior contra o negro carioca, por uma espécie de “síndrome de espelho”, pois já se percebia que o seu jeito era a maneira que a cidade queria pra se afirmar positivamente diferente, como explica Prudente em entrevista para a *Revista Fórum* (FREITAS, 2020). O negro foi posto numa espécie de “fundo de quintal” da sociedade carioca, para não ser visto pelos grupos que habitavam as salas, pois lá seria o lugar da relação com o turismo. Por conta disso, o branco se vestiria do jeito do negro para se projetar internacionalmente como carioca, valendo-se de uma alma africana para um corpo que ele queria que fosse branco “eurocidental”, razão pela qual começaria aí um genocídio do corpo negro para uma possível “vampirização” da alma africana pelo hegemônico corpo branco, conforme Prudente (2019c). A dança é uma das expressões mais fortes do ser negro, onde quer que ele se encontre. A cultura ocidental se nutre dessas expressões que revelam, para além da dança e da música, que o africano é uma coisa só, sendo parte essencial da sua plenitude, isto é, a sua existencialidade, como descreve Costa (1984).

Os bairros de Santo Cristo, Gamboa, Saúde e Praça Onze formaram o que o compositor, cantor e pintor Heitor dos Prazeres denominou Pequena África, nas palavras de Moura (1983) e de Zózimo Bulbul, realizador do curta-metragem *Pequena África*

(2002). Nesse contexto urbano, viviam muitas baianas, logo chamadas de *tias* pelos vizinhos, que lidavam com a liturgia do candomblé e de seus orixás. Elas instalavam tabuleiros nas esquinas do centro para vender abarás, cocadas, acarajés e bolo de milho da gastronomia baiana de ascendência africana, devidamente trajadas com que se convencionou chamar de “baiana”, segundo Costa (2001). Na linha do perfil de baiana orientada por Roberto Moura (1983), parece-nos pertinente considerar como principal papel da imagem da baiana a dimensão política, na medida em que era o paroxismo do escravo de ganho e os seus cânticos que pareciam seguir o ornamento do traje, sendo, na verdade, uma comunicação em proveito da organização dos escravizados, que fazia um chamamento para a solidariedade de um escravizado que estava vivendo a subtração do seu direito de escravo, conforme Prudente (2006). Sobretudo, em relação a heranças que o escravizado recebia de seus senhores pelo concubinato; quando estes morriam, as famílias tentavam fazer vistas grossas a esses direitos que constavam em testamentos, como apontado por Prudente (2011).

As práticas da religiosidade católica pontuadas pelas manifestações dos cultos africanos, os reclamos reivindicatórios e o impulso da criatividade popular se fizeram, e ainda se fazem, presentes. Vimos que estão no imaginário popular as procissões de São Benedito, nas quais escravas trajando vestes imaculadamente brancas, carregando na cabeça jarras com flores, segundo Costa (2003), vinham à frente do andor cantando: “São Benedito é santo de preto, toma cachaça e bate no peito”, como canta Inezita Barroso na música “Taieiras” (1954). As jarras eram chamadas de *taias*

(talhas) e as mulheres, de taieiras. Elas são as pioneiras das alas das baianas nos desfiles das escolas de samba, descreve Costa (2003). O atavismo também marca a sua presença nessas maravilhosas mulheres, que são o ventre da sua agremiação e, por extensão, as formadoras dos que serão percussionistas, cantores, passistas, a essência dos criadores de uma inequívoca arte popular, de acordo com Costa (2001). Como disse Martinho da Vila no samba-enredo da escola de samba Vila Isabel apresentado em 1984, “Prá tudo se acabar na quarta-feira”: “Glória a quem trabalha o ano inteiro, em mutirão [...] pra tudo se acabar na quarta-feira [...]” (VILA ISABEL..., 1984). A apropriação da cultura e da alma do negro pelo capital de entretenimento é vista com paroxismo na desarticulação da baiana original, por exemplo: a Carmem Miranda (1909-1955) e o Bando da Lua (1929-1955), com Zé Carioca (1904-1987). Percebemos que o corpo branco de Carmem Miranda teria que viver do sangue e da alma das baianas pretas telúricas para se tornar a Baiana Internacional. Nessa mesma lógica, o personagem dos quadrinhos Zé Carioca foi baseado no sambista branco do Bando da Lua, em detrimento do original sambista negro, vampirizado no processo de marginalização para glorificação do sucesso do branco, conforme Prudente (2019c). Com efeito, os encontros de bambas ganharam uma característica singular, sugerindo origem nos folguedos africanos bantos denominados ticumbis, descreve Câmara Cascudo (2012). Conforme explica Brasileiro (2001), essa foi a origem de todos os folguedos populares que demandam a africanidade brasileira: congada, terno de congo, reizada, maracatu, frevo e outros estilos a origem das escolas de samba. Esses grupos marginalizados se constituíram em instituição superestrutural do lumpesinato

carioca, e é nesse comportamento que se compreende o surgimento da escola de samba como forma de organização espontânea de tal segmento. Percebemos também a possibilidade de essa denominação ser resultado da tentativa de demarcação de área, considerando que a propriedade é o principal signo da riqueza burguesa. O lugar de existência como ocupação se tornou o traço de temporalidade para o despossuído que faz da memorabilidade o seu patrimônio, conforme Bosi (1994), apropriando os elementos simbólicos para a sua afirmação de grupo. Foi assim que uma escola normal marcou o lugar de encontro de um grupo de bambas no bairro do Estácio, que talvez a significação cumprisse o papel de força subjetiva para um grupo marginalizado da escolaridade, denominando, por afirmação, o seu grupo de *escola de samba*. Essa ação foi feita pelo membro mais destacado desse grupo, Ismael Silva (1905-1978), como apontado por Prudente (2011).

Contudo, há controvérsias em relação à originalidade da criação do termo *escola de samba*, atribuído a Ismael Silva, respeitado sambista. Isso porque esse nome já constava na crônica de um jornal de anos anteriores, conforme Prudente (2019b). Apesar da controvérsia, Ismael Silva sempre afirmou ser dele a denominação *escola de samba*. Isso se deu pelo fato de existir no Estácio uma Escola Normal, onde se formavam professores. Achando que ele e sua turma eram “professores de samba”, não hesitou em declarar seu bloco uma Escola de Samba, revela Costa (1978). Percebemos aí uma humanidade no processo gregário desse segmento, vítima da tentativa de negação da sua humanidade, vivendo à margem da sociedade brasileira, coadunável com o submundo abissal de demandas

rizomáticas, como se observa em Deleuze e Guattari (2010). A escola de samba é um lugar de lição espontânea de solidariedade entre os grupos vulneráveis do lumpesinato no início do século XX no Rio de Janeiro. A demanda gregária tem origem nos cultos dos rituais africanos, na medida em que não havia preconceito nesse contexto primal, considerando que todas as forças existenciais são expressões divinas.

Inferimos que a escola de samba se tornou o principal elemento do perfil lúdico-gregário brasileiro no sentido estético e emocional. Ela foi catalisadora da porção negra na demonstração do que estabeleceu, e continua estabelecendo, quanto aos ditames poéticos, musicais e coreográficos da maioria dos brasileiros, escreve Costa (1984, 2001). Esse folguedo popular se transformou na mais compreensiva e atual presença da cultura diaspórica, amalgamada na miscigenação do ibero-ásio-afro-ameríndio e presente em todas as manifestações lúdicas e de alegria espontânea da brasilidade. Nosso carnaval é moldado por uma herança, às vezes nem percebida, porém latente e ansiosa por ser explicitada.

As menções à estrutura básica do samba são encontradas em livros de viajantes portugueses a Angola, como: Alfredo de Sarmiento, autor de *Os sertões d’Africa*, (1880); Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, que realizaram uma expedição ao país africano e, como resultado, escreveram *De Benguela às terras de Iaca*; e Ladislau Batalha, autor de *Costumes angolenses*. Todas essas obras têm em comum a descrição de um ritmo e dança com o nome de *batuque*, que se resumia numa roda onde os participantes, um a um, improvisavam um solo e chamavam outro através de uma

umbigada. E umbigo, na língua quimbundo, se chama *semba*, escrevem Costa (1978, 2007) e Prudente (2019b).

Já em terras brasileiras, das etnias cruzadas e dos sons produzidos pelos instrumentos dos portugueses, surge o lundu, condimentado pelo gestual desenvolvido nas danças negras. A corporalidade musical do negro permitiu uma coreografia de aproximação dos brincantes que se uniam pela dança, diferenciados do distanciamento corpóreo ocidental, que via naquilo mera lascívia. Essa sensualidade negra coreográfica foi concebida como decorrência de transtornos mentais, tamanha era a liberdade do corpo no ato do relacionamento da dança presente no lundu e visto de maneira depreciativa e até patológica, segundo Rodrigues (1935). O poema *Cartas Chilenas* (1788), de Tomás Antônio Gonzaga, é a descrição mais remota da coreografia desse ancestral do samba, em que o autor descreve a transição que o lundu percorreu dos terreiros para os salões, como consta na Carta 11^a:

Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho a larga cinta, te honravam c’os marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios (LAPA, 1958)!

O lascivo, o provocador e o sensual são componentes do lundu presentes nos poemas fesceninos de Gregório de Matos, o popular “Boca do Inferno”, testemunhando as folganças da dança que preocupavam o clero e as autoridades, pois atraía também alguns integrantes desses supostos

“pilares morais”. O lundu tem origem no calundu, termo da língua banto associado à feitiçaria, e que foi, simbolicamente, o primeiro passo na construção das danças populares brasileiras, tornando-se o vagido primaz do maxixe e do samba, conforme Tupy (1985).

O maxixe tinha, na época, um rival semelhante na “indecência”: o tango. Conhecido nos dois lados do Rio da Prata, foi também criado e desenvolvido no âmbito da população negra; aliás, o vocábulo é quimbundo e chegou ao Brasil trazido por marinheiros e viajantes. Foi outra comoção nos círculos da burguesia patriarcal, que não admitia a prática dessa dança. A perseguição foi tenaz e ampliada pelo clero. Mas, em muitos salões e casas de diversões, ele tinha hegemonia, segundo Costa (1984, 2007). Já o maxixe teve protagonismo no carnaval:

Este maxixe choroso,
Que aqui se dança a valer,
Cheio de vida e de gozo,
Deixando a gente baboso,
Agarradinho à mulher!
Maxixa o rico e o pobre!
Maxixa nobre e clero!
(EFEGÊ, 1974, p. 173)

Essa melodia se perdeu no tempo, mas os versos acima eram cantados ironicamente pelos segmentos literários aristocráticos, integrantes do Clube dos Fenianos, no carnaval de 1914. Contestando a aproximação musical entre classes e raças, a Igreja excomungou o maxixe brasileiro e o tango argentino. A maior pressão veio dos prelados franceses, como demonstra o cardeal Léon-Adolphe Amette, arcebispo de Paris, na revista francesa *Semaine Religieuse*,

e transcrita na *Revista da Semana* do dia 7 de março de 1914, segundo descreve o cronista Paulo Osório:

Nós condenamos a dança, de importação estrangeira, conhecida pelo nome de tango, que é por sua natureza lasciva e ofende a moral. As pessoas cristãs não devem, em consciência, tomar parte dela. Os confessores deverão agir em conformidade na administração do Sacramento da Penitência (OSÓRIO, 1914).

Nessa linha, Renato Gilioli ainda observa: “A juvenília coletânea de música voltada para o ensino e elaborada pelos Salesianos de Dom Bosco critica o samba e o carnaval por demonstração de mau gosto” (GILIOLI, 2002, p. 178). A proibição do maxixe e do tango pela sua natureza existencial diferente do universo eurocidental, surpreendido por uma possível corporalidade gregária, sugere relações de africanidade comunal solidária que se vê na esfericidade dos saberes sagrados da cosmovisão africana, segundo Prudente (2019b). A categoria emergencial do quilombo contemporâneo, de Suely Castilho (2011), dialoga com competência com Mauss (2003), sugerindo, do nosso ponto de vista, pertinência entre a dádiva e a vida cultural dos quilombos que Castilho (2011) indica como contemporâneos. É onde se localiza, sobretudo, “ao nosso quase cego ver”, o samba que, na fase do maxixe, sofreu uma tentativa de perseguição da Igreja – algo que entrou para o imaginário popular. O cardeal Arcoverde fez carga contra o maxixe e o tango, surgindo a seguinte quadrinha: “Se o Santo Padre soubesse o gosto que o tango tem, deixaria o Vaticano prá dançar tango também” (SALADA..., 1914, p. 27).

O maxixe e o tango alicerçaram o caminho do samba e pavimentaram uma rota de reconhecimento da cultura negra, não obstante o racismo que ainda imperava. Contraditoriamente, nessa época brilharam compositores miscigenados, tais como: Ernesto Nazaré (1863 a 1934), Chiquinha Gonzaga (1847 a 1935), Catulo da Paixão Cearense (1863 a 1946), Sinhô (1888 a 1930) e Pixinguinha (1897 a 1973), conforme Tupy (1985).

Observamos o protagonismo da mulher negra na organização familiar, que temos insistido em apontar como demanda gregária de relação comunal solidária, segundo Prudente (2019b), implicando a trajetória do samba e da vida carioca. No quintal da casa de Dona Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, estava assentado um *pegi*1 diante do qual as cerimônias religiosas de matriz africana eram realizadas. Ao final, acontecia uma festa denominada pagode. Serviam-se aí feijoadas e peixadas, ocasião na qual músicos e compositores cantavam chulas2 e maxixes. Formava-se uma roda de música e dança e, para o centro, iam os mais habilitados. Muitas composições eram criadas coletivamente nesse contexto, revelam Costa (1978, 1984, 2001) e Albin (2002). Foi o que se deu com o samba “Pelo Telefone” (1916), registrado como de autoria de Ernesto dos Santos (1890-1974), conhecido como Donga, e de Mauro de Almeida (1882-1956), cuja alcunha era Peru dos Pés Frios, como segue:

O chefe de polícia
Pelo telefone mandou me avisar
Que na Carioca tem uma roleta para se
jogar
Ai, ai, ai
Põe as mágoas para trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz, e verás [...]
(PELO..., 2019)

Essa foi considerada a primeira música brasileira do gênero samba, registrada na Biblioteca Nacional no dia 20 de novembro de 1916. É ilustrativo lembrar que essa canção foi considerada o maior sucesso do carnaval de 1917, lembra Tupy (1985).

Na capital paulista, pretos afrodescendentes, vermelhos ameríndio-descendentes, nortistas, amarelos asiático-descendentes e brancos ibero-descendentes pobres habitavam cortiços nos bairros do centro de São Paulo. Observamos que, mais precisamente nos bairros do Brás, Barra Funda, Bela Vista, Bixiga e Baixada do Glicério, habitavam majoritariamente negros e italianos pobres, e o samba era localizado em charutarias que tinham seção de engraxates. Esse lumpemproletário ibero-ásio-afro-ameríndio, com predominância negra, desenvolveu um padrão rítmico de batucada mais aguda que a do Rio Janeiro, onde o membranofone era mais presente. A movimentação de trabalho apontou para um samba mais improvisado, no qual se usavam instrumentos do próprio ofício, como escovas de engraxate, latas de graxa, pequenas frigideiras para o derretimento de ceras, entre outros, para fazer música. Essa possibilidade sugeriu nuances idiofônicas que tornaram o samba paulistano mais sincopado, com sugestão de arpejo, o que facilitava o breque que celebrou o engraxate Germano Matias (1934) e

1 *Pegi*: oratório onde ficam os símbolos característicos dos orixás.

2 Chula: gênero musical de sucesso na época.

que influenciou o *staccato* de João Gilberto (1931-2019) no violão e na boca de Gilberto Gil (1942-), segundo Prudente (2011).

O lumpesinato urbano acompanhou o progresso pautado pela linha ferroviária, pois nas estações se davam os carregamentos e descarregamentos da produção alimentícia, gerando um trabalho pesado e marcado pela informalidade. Essa imagem da horizontalidade do ibero-ásio-afro-ameríndio se fez preponderante também com sua superestrutura, na qual a batucada ganhou protagonismo na Estação Vila Matilde, onde reinou o sambista Nenê de Vila Matilde (1921-2010), e na Estação Barra Funda, dominada pelo protagonismo de Inocência Mulata (1954-1980). Em um período mais remoto, esse ambiente de estação lúmpen-ferroviário pautou a fase primeira do samba como organização recreativa. De tal sorte que o cordão primevo surgiu no carnaval de 1914 com o nome de Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado por Dionísio Barbosa (1891-1977) e que deu origem à famosa escola de samba Camisa Verde e Branco.

O nascimento negro do carnaval

O carnaval tem inegáveis raízes africanas, considerando que sua origem se localiza no início da formação da primeira civilização da humanidade, desenvolvida pelos povos egípcio-bantos no processo da revolução neolítica. Isso se deu com as primeiras experiências sedentárias no vale do Nilo, onde nasceram os rudimentos da agricultura. O carnaval se dava para

consagração das divindades que permitiram a colheita, tal como a festa do boi Ápis. Nossa preocupação dialoga com a da pesquisadora Neusa Fernandes, que sugere: “O carnaval se inicia com o paganismo, nas festas dedicadas à deusa Ísis e ao boi Ápis, no Antigo Egito” (Fernandes, 1986, p. 9). Observamos, em diálogo com pesquisa anterior de Prudente (2002a), a percepção da origem negra do carnaval, na qual o autor aponta também o nascimento do carnaval no Egito:

Para compreensão histórica do papel do negro na relação carnavalesca, faz-se necessário retornar à gênese do carnaval e sua inserção na cultura brasileira. A origem do carnaval ainda é bastante discutível; alguns autores creditam suas primeiras manifestações à Grécia Antiga, como as festas dionisíacas; no entanto, o Egito também é indicado como berço desse evento que, posteriormente, ganha corpo nas festas lupercais, na Roma Antiga (PRUDENTE, 2002 b, p. 87).

O carnaval no Brasil surge em um processo ibérico de inequívoca ocidentalidade beligerante, no qual se percebe um elemento de ataque contra o outro. No entrudo português se constata toda uma tradição de inflexão gregária, na medida em que o outro não era inserido para um convívio, e sim destituído para uma anulação material e imaterial dada na derrota que lhe é imposta. No carnaval de entrudo, o indivíduo ou grupo tinha como meta alvejar outras pessoas com barro, urina, fezes, impondo-lhes um constrangimento próprio de vencido, daquele que foi derrotado para consagração em festejo do vencedor. No Brasil Colônia, os senhores de engenho detinham sobrados no centro

de cada localidade, onde desenvolviam a festa de carnaval. Esse comportamento de desunião e ataque imperava entre as meninas recatadas das grandes famílias, que ateavam água e urina nas visitas dos sobrados. A grande vítima era o escravizado, que sofria ataque de todos os lados com o objetivo de ser constrangido, conforme Tupy (1985).

Esse comportamento violento do carnaval de entrudo é amenizado com a influência francesa, que substitui os objetos constrangedores pelo animados confetes e serpentinas nos bailes de salão, diz Tupy (1985). Ainda assim, a referência às batalhas aparece mesmo em bailes sofisticados dos grupos privilegiados da época, com as batalhas de confete. O carnaval no Brasil foi, contudo, humanizado pela presença africana, que traz o elemento agregador da dança e da música em ludicidade solidária com a presença do samba, que se desenvolverá numa organização social em forma de folguedo popular: as escolas de samba, as quais sintetizarão a africanidade brasileira, aponta Prudente (2011).

As escolas de samba foram, aos poucos, impondo um desafio ao espaço urbano, onde se dava o encontro do carnaval de rua e onde os empobrecidos impunham um desafio ao poder estabelecido dos foliões. Os ranchos cariocas faziam contraponto à chamada “grande sociedade” na disputa pela popularidade no carnaval. Dois de Ouro, Rei de Ouro, Rosa Branca e Ameno Resedá competiam em animação e criatividade com os Tenentes do Diabo, Democráticos, Pierrôs das Cavernas e Fenianos. O tom solene das marchas-rancho e sua imponente teatralização contrastavam com as agudas clarinadas e os majestosos carros

alegóricos, que não poupavam críticas aos políticos do momento, conforme Costa (1984, 2000).

Pequena historiografia dos cordões às escolas de samba

No Estácio e arredores, os blocos de sujeitos, que eram organizações carnavalescas espontâneas, prescindiam até de fantasias, mas não faltavam os surdos e as latas que animavam a folia, descreve Soares (1985). A denominação “bloco de sujo” não era pejorativa, mas sim uma ironia significativa que se constituía em uma provocação à estética dos ranchos – o Deixa Falar (1928) era o mais afamado, pela qualidade dos sambas que cantavam, destaca Costa (2001, 2007).

Nasceu em São Paulo o Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae (1930), que começou desfilando com 120 pessoas vestidas de preto e branco e, só em 1972, tornou-se o Grêmio Recreativo Escola de Samba Vai-Vai, atualmente um dos pilares do carnaval paulistano por ser uma força catalisadora dos negros com raízes no centro da cidade, ainda que hoje residam nos bairros mais distantes.

Já no Rio Grande do Sul, particularmente em Pelotas, deu-se a charqueada, núcleo do processo escravista meridional, segundo Cardoso (1977). Foi, por isso, berço das primeiras manifestações carnavalescas populares do estado, o que foi percebido também em Porto Alegre. Nesses folguedos sambísticos, notava-se uma relação indígena no âmbito da arte negra. Na formação

dos cordões, notamos também a presença miscigênica das forças formadoras da cultura brasileira, caracterizada no ibero-ásio-afro-ameríndio que se configura no vetor indígena percebido nesse folguedo popular gaúcho, a exemplo dos povos guaianazes, comanches, xavantes e tapuias. E assim a presença negra foi se consolidando gradativamente com suas características carnavalescas próprias, influenciando, inclusive, na denominação desses folguedos, que passaram a assumir nomes para além da notável presença ameríndia, como observamos na década de 1940, com o surgimento do primeiro agrupamento intitulado escola de samba: Bambas da Orgia (1940).

No Rio de Janeiro, a Estação Primeira de Mangueira é berço de bambas como Cartola (1908-1980), Carlos Cachaca (1902-1999), Nelson Cavaquinho (1911-1986), a dupla de porta-bandeira e mestre-sala Neide e Delegado (1921-2012), Tantininho (1946-2020) e Padeirinho (1927-1987), todos criadores que desenvolveram seus talentos em diversos sambas-enredo. Este gênero foi nascido e criado no âmbito da escola Portela, fundada no bairro de Osvaldo Cruz e desenvolvida em Madureira, sob a liderança de uma das figuras mais importantes da história do samba: Paulo Benjamim de Oliveira, o Paulo da Portela (1901-1949), segundo Costa (1978, 1984, 2000). Essa liderança incontestável se tornou interlocutor dos sambistas lumpemproletários junto às forças sociais estabelecidas, razão pela qual entendia que esse segmento marginalizado tinha que se impor perante os dominantes, buscando trajar-se sempre de terno, um signo de poder e uma tentativa de mediação, ressalta Prudente (2019c). Tornou-se, com isso, clássica a frase de Paulo da Portela: “Pescoço e pés ocupados”, registrado pela

Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (2009), isto é, de gravata e sapatos, que viraram um referencial de elegância dos sambistas.

Os grupos dos bambas estabeleceram uma aliança local na tentativa de impor uma força própria de um morro ou favela, que culminava na formação de uma escola de samba. De tal sorte que a Acadêmicos do Salgueiro é resultado da fusão entre três escolas que existiam no morro: Unido do Salgueiro, Depois Eu Digo e Azul-e-Branco, conforme Costa (1984, 2003). Essa união salgueirense contribuiu para a formação da escola de samba que rompe com os limites estabelecidos durante o Estado Novo pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que determinava a obrigatoriedade de os enredos carnavalescos tratarem da história oficial.

Essa escola trabalhou com heróis que mostravam identidade com grupos negros marginalizados sob a perspectiva pedagógica específica da africanidade. Dessa forma, a Acadêmicos do Salgueiro inaugurou uma nova fase de sambas-enredo, tendo como tema as histórias não oficiais do Brasil. Com seus desfiles, tornou figuras como Aleijadinho, Chica da Silva, Chico Rei e Zumbi dos Palmares conhecidas no Brasil e no mundo, lembra Costa (1984, 2003).

As escolas de samba que se intitulam grêmios recreativos são produto de criação popular. Não se trata de um modelo impingido de cima para baixo. O caminho foi justamente inverso, determinando uma possibilidade autônoma para esse segmento racial marginalizado, constituindo também novas perspectivas para o carnaval que, no Brasil, adotou um formato peculiar e se

inseriu no caráter nacional, como expressão da africanidade. Depois que a população negra aderiu aos festejos, nos quais, durante muito tempo, foi a mão de obra especializada para o gáudio da classe dominante, o carnaval brasileiro passou a ter feições e comportamentos próprios. Diferente do que ocorreu no Ocidente, cuja relação carnavalesca foi expressão material e simbólica de ataque ao outro, o carnaval da africanidade se estabeleceu como carnavalização, sendo uma possibilidade de inversão da ordem no calendário oficial, segundo Bakhtin (1987) e Prudente (2011). Foi um carnaval de troca solidária, que sugere nuances de analogia no campo polissêmico da dádiva, na visão do antropólogo Marcel Mauss (2003).

O âmbito criativo e transformador das escolas de samba nos remete à africanidade no que diz respeito ao conceito social da arte. Pode-se notar, com facilidade, que as expressões nascidas da conceituação afro se refletem nas mais variadas formas, seja num trono da realeza, numa máscara ritualística, relevos rupestres e decorações animalísticas seja na representação dos signos sagrados adotados por distintas etnias, conforme Costa (1984, 2003). É preciso considerar também que a cosmovisão africana dos saberes esféricos da circularidade sagrada foi também a origem do respeito à biodiversidade e à diversidade, o que determinou as relações gregárias de solidariedade comunal, diz Prudente (2019a). Dessa maneira, o quesito “harmonia” adquire outra finalidade que não apenas um aparo para a melodia cantada, sendo o entrosamento coletivo que domina e faz a diferença. É o que retrata a tão desejada realidade democrática que, naquele momento, afirma-se poderosa e premonitória, nas palavras de Costa (1978, 1982, 1984).

Essa relação se mantém na diáspora disseminada nas criações de vários matizes. No barracão de uma escola de samba, onde a história a ser contada – o enredo – se materializa, encontra-se a prova viva do poder de criação por meio da percepção ancestral, hereditária e do inconsciente coletivo de modo potente e absoluto. O espaço se torna a oficina da alquimia criativa no exercício da interpretação por meio de soluções ousadas e provocadoras, como destaca Costa (2000, 2001, 2003), e em relação ao nômico estético da euro-heteronormatividade, conforme Prudente (2019d). Ainda que nem todos os envolvidos na produção do carnaval sejam negros, do ponto de vista da cor da pele, sem dúvida é a alma da mão negra que rege e domina o carnaval, diz Costa (2001, 2003; 2007). Observamos em outras reflexões de Prudente (2019a, 2020) que, à medida que a escola de samba se vai tornando-se referência do carnaval, motor do turismo nos grandes centros urbanos, esse folguedo vive uma deslocação de protagonismo do artista original comunitário, que vai dando lugar a personalidades exógenas ao grupo, visando a atender à política de marketing da indústria do turismo.

O modo de produção do carnaval brasileiro determina a localização social, pautando também a seleção racial, de tal sorte que os segmentos raciais que mostram mais aproximação com os fenótipos da eurocolonização têm maior incidência nas relações de privilégio, segundo Prudente (2019a, 2019b, 2020). Isso concorre para elucidar a presença de *socialites* e celebridades ocupando o lugar de rainhas de bateria e uma possível espécie de “barões do enredo”, arquitetos ligados às grandes empresas de comunicação que dominam a transmissão do carnaval, usando o componente da

massa negra em uma linha de mais-valia absoluta, concomitante com o controle total dos destaques verticalizados nas escolas de samba.

Samba-enredo: comunicação e pedagogia do griot, e resistência do quilombismo

Em diálogo com Dulce Tupy, notamos que o combustível do carnaval popular, de rua, eram os cordões animados por jongos e caxambus, conforme Tupy (1985) e Costa (2007). Houve a ocupação de um espaço urbano central pelas escolas de samba e também a sua consolidação como referência consubstancial na estrutura urbanística da espontaneidade da vida carioca. O carnaval no Rio de Janeiro deu um enorme salto de qualidade e de importância quando chegou à área da Praça Onze. Mais uma vez, a africanidade trouxe sua expressão à organização de grupos carnavalescos, como o rancho e o cordão. O dançarino conhecido pela alcunha de Lalau de Ouro (1873-1933) introduziu a figura do baliza, que mais tarde se transformou no mestre-sala. Sua missão era fazer evoluções quase acrobáticas em torno da porta-estandarte, hoje porta-bandeira, conforme Costa (2007). A origem da coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira estava na defesa do pavilhão, protegendo-o do risco de ser alvo da violência policial da época, imposta aos folguedos com base na africanidade, diz Prudente (2002b).

Voltando aos primórdios da escravidão, o espírito gregário africano se

manteve no navio negreiro, e o constante som das ondas do mar cadenciava o casco da embarcação, que abrigava seres que, a despeito da violência a que foram submetidos, conseguiram manter sua humanidade, destaca Costa (1978, 1984, 2000). Eram os navios transportando o que constava ser apenas uma “carga”, e muitos negros tiveram o mar como túmulo. Tal sofrimento só encontrou descrição compatível na inquietude do lirismo de Castro Alves (1880), com seu poema épico “O Navio Negreiro”:

[...] Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão
O sono dormido à toa
Sob as tendas d’amplidão!
Hoje... o porão negro, fundo
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado
E o baque de um corpo ao mar [...]
(ALVES, entre 1996 e 2006)

O samba que estava ali germinou, cresceu e ouviu o tambor distante que foi chegando e se reproduzindo em sons e formas, passando a ser a voz coletiva, descreve Costa (1984, 2000, 2007). Misto de sofrimento e nostalgia, o samba cresceu robusto e desafiador, exibindo sua observação para vocalizar os mais variados sentimentos. Isso nos permite afirmar que, a escola de samba, apesar de sofrer com os efeitos da mercadorização, tem sua essência estruturante e transversal na culturalidade afrodescendente, “ao nosso quase cego ver”, uma epistemologia emergente que se estabelece no lugar de fala da africanidade como minoria cuja visibilidade emergencial da imagem

de afirmação positiva ocorre mediante a dialética de ensino de contemporaneidade inclusiva da categoria de dimensão pedagógica do cinema negro, nas palavras de Prudente (2019a).

O samba-enredo, primeiramente designado como samba de enredo, é o resultado das observações que nutrem a vivência dos menos favorecidos, poetas e músicos, que criaram e desenvolveram esse gênero único, diz Costa (1984, 2000, 2007). A produção artística do carnaval, no sentido gregário de relações de solidariedade comunitárias, em que o samba-enredo conta a memória do grupo, resgata a imagem do *griot* (indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar e transmitir histórias, tradições, conhecimentos, artes, canções e mitos de seu povo) e também é veículo de comunicação no processo de aprendizagem desse grupo, é marginalizado do ensino formal, sendo espécie de livro didático orgânico dos negros, destaca Prudente (2011b).

O povo negro contrariou o intervencionismo getulista na cultura, notadamente nas escolas de samba, ao tentar impedir o controle do Estado que buscava evitar a autonomia desse folguedo, em razão do inequívoco apelo popular que lhe permitia uma expressão nacional, conforme Prudente (2002b). Os sambas-enredo passaram a ser ainda mais importante quando os enredos começaram a privilegiar os temas, episódios e figuras relevantes da africanidade, rompendo com a história oficial do Brasil, que negava a luta e o contributo africanos. Coube à Acadêmicos do Salgueiro, no carnaval de 1957, apresentar o primeiro enredo com tendência de denúncia, focalizando

o tráfico de escravos africanos. O samba-enredo foi intitulado “Navio Negroiro”, de autoria de Djalma Sabiá (1926-) e Amado Régis (1910-1976):

Apresentamos
páginas e memórias
que deram louvor e glórias
ao altruísta e defensor
tenaz da gente de cor
Castro Alves, que também se inspirou
e em versos retratou
o navio onde os negros
amontoados e acorrentados
em cativeiro no porão da embarcação [...]
(SABIÁ; RÉGIS *apud* AUGRAS, 1992, p. 83)

Consideramos, ainda, a contribuição indígena como imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, enquanto minoria mediante a euro-heteronormatividade, que determinou o “monoculturalismo” do livro didático, invisibilizando os nomos estranhos à eurocolonização, como as utopias sociais indígenas que surpreenderam até os jesuítas, conforme Prudente (2019a). Como diz o samba-enredo “O vento corta as terras dos Pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Guara”, que a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis apresentou no carnaval de 2005: “Na liberdade dos campos e aldeias/ Em lua cheia, canta e dança o guarani/ com tubichá e o feitiço de crué/ Na yvy maraey aiê...povo de fé/ Surgiu/ nas mãos da redução a evolução [...]” (BEIJA-FLOR..., 2005; COSTA, 2000, 2003).

O Quilombo dos Palmares não visto nos livros didáticos foi uma luta histórica contra a escravidão durante quase um século de homens e mulheres homiziados numa cidadela alagoana contra os obuses,

espadas e canhões das forças portuguesas. Dele surge um personagem, guerreiro destemido e líder incontestado chamado Zumbi, descreve Costa (2003, 2007). Esse tema foi objeto do samba-enredo “Quilombo dos Palmares”, apresentado pela Acadêmicos do Salgueiro no carnaval de 1960 e organizado por Fernando Pamplona (1926-2013), professor da Escola de Belas Artes e que tinha organicidade com a comunidade, fazendo, portanto, parte da escola. Os autores desse samba-enredo foram Anescar Pereira Filho (Anescarzinho do Salgueiro), Noel Rosa de Oliveira e Walter Moreira, e a letra fala: “Surgiu nessa história um protetor/ Zumbi, o divino imperador/ resistiu com seus guerreiros em sua Tróia/ muitos anos, ao furor dos opressores” (PEREIRA FILHO; OLIVEIRA *apud* AUGRAS, 1992, p. 90).

Com o propósito de enfatizar a africanidade, o carnaval brasileiro enveredou por um caminho sem volta que se tornou estrutural e determinado pelo samba, espalhando-se e reproduzindo-se em diferentes lugares, tais como nos blocos de axé na Bahia, no Festival Folclórico de Parintins, nas escolas de samba do Rio de Janeiro, de São Paulo, Porto Alegre e outras cidades brasileiras, sendo regido pela tamboralidade dos rituais africanos, apontam Costa (1978, 1984) e Prudente (2011a).

Podemos citar, ainda, os enredos das escolas de samba Unidos de Vila Isabel e Estação Primeira de Mangueira, com duas visões diferentes, mas convergentes na crítica e na originalidade afrocarnavalesca. O samba-enredo de 1988 da Vila Isabel, “Kizomba, festa da raça”, foi uma crítica racial na voz de Martinho da Vila, que cantou:

Valeu Zumbi!
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a abolição
Zumbi valeu!
[...]
O pagode é o partido popular
Sacerdote ergue a taça
Convocando toda a massa
Neste evento que congraça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa Constituição
[...]
Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
E que o apartheid se destrua
(MARTINHO DA VILA, 1998)

Com denúncia racial, a Mangueira apresentou em 1988 o samba-enredo “Cem anos de liberdade, realidade e ilusão”, de autoria de Alvinho, Hélio Turco e Jurandir, denunciando a abolição inacabada, cujo negro não foi indenizado e acabou condenado a toda sorte da marginalização:

Que a Lei Áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão [...]
Livre do açoite da senzala
Preso na miséria da favela
Sonhei [...]
Sonhei que Zumbi dos Palmares voltou, ôô
A tristeza do negro acabou
Foi uma nova redenção
Senhor, oh, Senhor!
Eis a luta do bem contra o mal (contra o mal)
Que tanto sangue derramou
Contra o preconceito racial
(MANGUEIRA..., 1988).

Sugerimos que o samba-enredo traz dois elementos essenciais do comportamento gregário das relações comunais da solidariedade africana: o papel do puxador e o depositário simbólico do quilombismo. O puxador, que é o intérprete do samba, tem origem no *griot*, na medida em que essa função é difusora do conhecimento comunitário passado de forma agremiativa para os convivas da comunidade, que muitas vezes só têm o tratamento apropriado de sua história feito nesse veículo de comunicação estrutural que é o folguedo do carnaval, conforme Prudente (2011b) e Costa (2000, 2001, 2003). Além disso, o samba se tornou uma espécie de depositário simbólico do quilombismo, como forma de resistência cultural, aponta Nascimento (1961). O gênero vem agregando todos os que acreditam que, nas suas melodias e nos seus compassos, pode-se cantar o desejo de um mundo melhor e praticar o exercício da tolerância e do respeito à diversidade, diz Costa (2007). Concluimos que o samba-enredo é uma forma de utopia musical, que se dá com a carnavalização, invertendo a ordem e desarticulando a dominação estabelecida no seu próprio campo de poder, conforme Bakhtin (1987) e Prudente (2020). ■

[CELSO LUIZ PRUDENTE]

Doutor em Cultura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), possui pós-doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp e é professor associado da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Antropólogo, cineasta, curador da Mostra Internacional do Cinema Negro e Pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da ECA/USP, e apresentador do programa Quilombo Academia, da Rádio USP 93,7FM. E-mail: clsprudente@gmail.com

[HAROLD COSTA]

Jornalista, escritor, ator e cineasta. Primeiro negro a ser protagonista como ator no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pelo TEN (Teatro Experimental do Negro). Foi responsável pela histórica parceria musical entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Autor do livro *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro* (2000), entre outros, e diretor do filme *Pista de grama* (1958). E-mail: haroldo.costa@terra.com.br

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. **Apresentação**: Site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2JTmbc3>. Acesso em 10 ago. 2020.

ALVES, Castro. **O navio negreiro**. São Paulo: Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, [entre 1996 e 2006]. Disponível em: <https://bit.ly/3m1XuHH>. Acesso em 15 ago. 2020.

Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro – ALERJ. **Projeto de Resolução 1.171/2009**. Concede o título de benemérito do estado do Rio de Janeiro ao sr. Marcos Sampaio de Alcântara, o Marquinhos de Osvaldo Cruz. Rio de Janeiro; ALERJ, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3a16SZE>. Acesso em 10 ago. 2020.

AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões**: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEIJA-FLOR: O Vento Corta as Terras dos Pampas. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani – Sete Povos na Fé e na Dor... Sete Missões de Amor. Intérprete: Nequinho da Beija-Flor. Compositores: J. C. Coelho; Ribeirinha; Adilson China; Serginho Sumaré; Domingos P.S.; Sidnei de Pilares; Zequinha do Cavaco; Wanderley Novidade; Jorginho Moreira; Paulinho Rocha e Walnei Rocha *In*: SAMBAS de Enredo 2005 – Grupo Especial. Vários intérpretes. São Paulo: BMG Brasil, 2005. 1 CD, faixa 1 (6 min).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas de Minas Gerais**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/373arwA>. Acesso em 10 ago. 2020.

CÂMARA CASCUDO, Luiz da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional**: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

CASTILHO, Suely Dulce de. **Quilombo contemporâneo**: Educação, família e culturas. Mato Grosso: EdUFMT, 2011.

CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz. Desemprego, exclusão e minorias. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 fev. 2001. Tendências e Debates.

COSTA, Haroldo. **As escolas de Lan**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

COSTA, Haroldo. **Fala crioulo**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: Academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA, Haroldo. **Na cadência do samba**. São Paulo: Novas Direções, 2000.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: 50 anos de glória. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Haroldo. **Política e religiões no Carnaval**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. [S. l.]: Mogul Edições Clássicas, 2015. *E-book*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERNANDES, Neusa. **Síntese da história do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1986.

FREITAS, Luciana. Universidade em tempos de pandemia: PUC-SP e UFMT. **Revista Fórum**, São Paulo, ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2LpQI7n>. Acesso em 23 ago. 2020.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: A dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

GILIOLI, Renato Porto. Educação musical: A construção de uma identidade nacional brasileira excludente. In: PORTO, Maria do Rosário; CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz Prudente; GILIOLI, Renato (org.). **Negro educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002. p. 175-182.

LAPA, Manoel Rodrigues. **As "cartas chilenas"**: um problema histórico e filológico. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

MANGUEIRA: 100 anos de liberdade, realidade ou ilusão. Intérprete: Jamelão. Compositores: Hélio Rodrigues Neves (Hélio Turco); Jurandir Pereira da Silva (Jurandir);

Álvaro Luiz Caetano (Alvinho). In: SAMBAS de Enredo 1988 – Grupo Especial. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 2 LP, disco 2, lado B, faixa 4 (5 min).

MARTINHO DA VILA. **Kizombas, andanças e festanças**. 2a ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Funarte: Instituto Nacional de Música, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. **Drama para negros e prólogo para branco**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

OSÓRIO, Paulo. A Revista em Paris. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano 15, n. 4, 7 mar. 1914. Disponível em: <https://bit.ly/39Ynj8Z>. Acesso em 2 ago. 2020.

PELO Telefone (1916). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/372SLRJ>. Acesso em: 14 ago. 2020.

Pequena **África**. Direção: Zózimo Bulbul. Produção: Zózimo Bulbul e Biza Vianna. Rio de Janeiro: EcoRio, 2002. DVD (14 min), son., color.

PRUDENTE, Wilson Roberto. **Crime de escravidão**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Barravento**: O negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha. São Paulo: Nacional, 1995.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Mãos Negras**: Antropologia da arte negra. 3a ed. São Paulo: Panorama do Saber, 2002a.

PRUDENTE, Celso Luiz. Arquibancada alegre de reserva: Escola de samba: Uma contribuição ao estudo de alguns aspectos socioculturais para compreensão do dilema do negro brasileiro. In: PORTO, Maria do Rosário; CATANI, Afrânio Mendes; PRUDENTE, Celso Luiz Prudente; GILIOLI, Renato (org.). **Negro, educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002b. p. 85-98.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores negros**: Antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: Pedagogia afro. São Paulo: Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, p. 5-305, 2019a.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba, estrutura estética brasileira: A esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. *In*: PRUDENTE; Celso Luiz Prudente; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: Aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: O olhar de Celso Prudente. 2a ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. p. 87-111.

PRUDENTE, Celso Luiz. **15ª Mostra Internacional do Cinema Negro**. São Paulo: Sesc, 2019c.

PRUDENTE, Celso Luiz. Étnico Léxico: Para compreensão do autor. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). A dimensão pedagógica do cinema negro: Aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: O olhar de Celso Prudente. 2a ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019d. p. 171-177.

PRUDENTE, Celso Luiz. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, v. 38, p. 157-171, 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz; PASSOS, Luiz Augusto; CASTILHO, Suely Dulce. **Griot do Morro**: Reflexões para o discernimento da construção da imagem positiva do negro. *In*: PRUDENTE, Celso Luiz (org.). **Cinema Negro**: algumas contribuições reflexivas para compreensão da questão do afrodescendente na dinâmica sociocultural da imagem. São Paulo: Ed. Fiuza, 2011. p. 87-108, v. 4.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Revisão e prefácio de Homero Pires. 2a ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1935.

SALADA da Semana. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano 13, v. 594, 31 jan. 1914. p. 27.

SAWAIA, B. B. Morar em favela: A arte de viver como gente em condições negadoras da humanidade. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 4, p. 46-51, 1990.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: O sambista que foi rei. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Música, 1985. (Coleção MPB, v. 17).

Taieiras. Intérprete: Inezita Barroso. Compositor: Osvaldo de Souza *In*: Taieiras/Retiradas. Intérprete: Inezita Barroso. [S. l.]: RCA Victor, 1954. Disco em 78 rotações.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**: O nacionalismo no samba. São Paulo: ASB Arte Gráfica, 1985.

VILA ISABEL: Pra tudo se acabar na quarta-feira. Intérpretes: Marcos Mora; Gera e Valcy. Compositor: Martinho da Vila. In: *SAMBAS de Enredo 1984 – Grupo Especial*. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 2 LP, disco 1, lado A, faixa 2 (3 min).

NEGROS SABERES
EM FESTA: ILÊ
AIYÊ E OLODUM
E SUAS (TRANS)
FORMAÇÕES

[ARTIGO]

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

Universidade do Algarve Ciac/UAlg

Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Simone de Jesus Santos

Universidade Federal da Bahia (Ufba)

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo discute sobre blocos afros do Carnaval de Salvador e seus contributos para a Educação e Relações Étnico-raciais, com ênfase na valorização positiva de sujeitos afro-brasileiros, em especial, Ilê Aiyê e Olodum. Consideramos, para tanto, históricas violências provenientes do racismo direcionado a negras e negros, no contexto brasileiro, geradoras da necessidade de se reiterar discursos contrários a tal situação. A partir de produções contemporâneas sobre o tema, realizamos pesquisa bibliográfica e análise das informações coletadas, com base em fundamentação teórica e crítica, em diálogo com o assunto em foco. O percurso metodológico adotado possibilitou o entendimento de representação de culturas negras no carnaval, educação para relações étnicas e raciais em instituições próprias, produções musicais negras e produções de materiais didáticos para afirmação de identidades negras como contributos do Ilê Aiyê e Olodum no que tange à educação e relações étnicas e raciais.

Palavras-chave: Ilê Aiyê. Olodum. Educação. Relações Étnicas e Raciais. Afro-brasileiros(as).

This article discusses African blocks from the Salvador Carnival and their contributions to education and ethnic and racial relations with an emphasis on the positive valuation of Afro-Brazilian subjects, Ilê Aiyê and Olodum. We consider historical violence arising from racism aimed at black women and men, in the Brazilian context and generating the need to reiterate discourses against such a situation. We carried out bibliographic research, from contemporary productions on the subject and we also analyzed the information collected based on theoretical and critical foundation in dialogue with the subject in focus. It is possible to understand the representation of black cultures in Carnival, education for ethnic and racial relations in own institutions, black musical productions and production of didactic materials for the affirmation of black identities as contributions by Ilê Aiyê and Olodum, regarding education and ethnic and racial relations.

Keywords: Ilê Aiyê. Olodum. Education. Ethnic and Racial Relations. Afro-Brazilians.

Este artículo analiza bloques afros del Carnaval de Salvador y sus contribuciones a la educación y las relaciones étnicas y raciales, con énfasis en la valoración positiva de los sujetos afrobrasileños, enfatizando en particular los bloques Ilê Aiyê y Olodum. El racismo en Brasil, dirigido a mujeres y hombres negros, genera la necesidad de reiterar discursos contra tal situación. Realizamos investigaciones bibliográficas, a partir de producciones contemporâneas sobre la temática, y análisis de la información recopilada a partir de fundamentos teóricos y críticos, en diálogo con el tema en foco. La metodología adoptada permitió comprender la representación de las culturas negras en el carnaval, la educación para las relaciones étnicas y raciales en sus propias instituciones, las producciones musicales negras y la producción de materiales didáticos para la afirmación de las identidades negras como aportes de los bloques Ilê Aiyê y Olodum sobre la educación y relaciones étnicas y raciales.

Palabras clave: Ilê Aiyê. Olodum. Educación. Relaciones Étnicas y Raciales. Afrobrasileños.

*“Saudando a força
De todos os quilombolas
Que lutavam bravamente
Para manter viva / A nossa história.”
(ILÊ AIYÊ, 1989)*

*“E viva Pelô Pelourinho
Patrimônio da humanidade ah
Pelourinho, Pelourinho
Palco da vida e negras verdades.”
(OLODUM, 1987)*

Os versos acima são de letras de músicas cantadas respectivamente por dois blocos afros de Salvador: Ilê Aiyê e Olodum. O primeiro fragmento consiste na autoafirmação de ser quilombola e de dar continuidade a iniciativas de muitos(as) outros(as) negros(as) e bravos(as) lutadores(as). Por sua vez, o segundo excerto compõe uma canção propalada em vozes de diversos artistas e brincantes nos carnavais soteropolitanos: Madagascar. Trata-se de saudação, exaltação de espaço físico prenhe de acontecimentos, construções, artes e tantos outros aspectos de “negras verdades”, indissociáveis de um lugar de conhecimentos, contributos para construção do mundo e berço da humanidade: África. Os elementos destacados, nas produções de ambos os grupos culturais, mencionados são recorrentes nas iniciativas de sujeitos negros e negras que protagonizam o cenário carnavalesco de Salvador e, de modo especial, nos blocos afros em questão e portanto, são relevantes nesta leitura que se propõe a discutir como blocos afros do Carnaval de Salvador contribuem de modo significativo para a Educação e Relações Étnicas e Raciais, com ênfase na valorização positiva de sujeitos afro-brasileiros, em especial, Ilê Aiyê e Olodum.

Um dos aspectos de relevância para esse debate são as históricas violências geradas pelo racismo direcionado a negras e negros no contexto brasileiro que geram a necessidade de se reiterar discursos contrários a tal situação. Para viabilidade dessa abordagem, realizamos pesquisa bibliográfica e análise das informações coletadas, com base em fundamentação teórica e crítica em diálogo com o tema.

É sabido que o Carnaval de Salvador – evento com data móvel, relacionado com a Páscoa, comemorado no primeiro trimestre do ano – é uma das festas baianas que atraem milhões de pessoas do Brasil e do mundo. A cidade soteropolitana apresenta 693,831 quilômetros de extensão territorial, mais de dois milhões de habitantes (IBGE, 2020), 471 anos de história construída por sujeitos indígenas, africanos/ afro-brasileiros, entrelaçada com o colonialismo europeu, notadamente português e escravocrata – ao mesmo tempo, contrária a seus pressupostos: cidade da diversidade racial e cultural. As construções da agora capital baiana e antes, capital do governo colonial português – casarões, igrejas, museus, mercados, ruas, esculturas – bem como seu povo, suas manifestações culturais, seus mares, suas pedras – confirmam a leitura de Renato Cordeiro Gomes de que: “A cidade é o território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo jamais saturado de imagens” (1994, p. 53). Seguindo essa assertiva, o espaço urbano de Salvador, primeira capital do Brasil – a chamada “Roma Negra” – coloca-nos diante de registros de lutas, mostra-nos um peculiar cenário multicultural onde predominam expressões culturais, sociais, políticas, resultantes de forte atuação

de memórias negras. Trata-se assim, de discorrer sobre produções culturais que consistem em referência fundamental de movimentos dedicados a promover iniciativas de valorização de sujeitos responsáveis por colaborar na construção da sociedade baiana e brasileira.

Nesse sentido, o carnaval contemporâneo soteropolitano pode ser entendido como um espaço de múltiplos significados e sua realização oficial é durante cinco dias. Contudo, na prática, são oito dias, com a abertura na quarta-feira e término na semana seguinte, na Quarta-Feira de Cinzas, com “o arrastão.” Bem assim, pode-se vivenciar atividades que se estendem e lhes são vinculadas para além desse período, como propõem os blocos afros nos seus projetos educacionais, artísticos, sociais, culturais e políticos. No evento, a música é um dos principais meios de interação das multidões nas ruas, embriagadas pela alegria, em meio à mistura de coloridos, de jeitos, de sorrisos, de danças, de gente do Brasil e de outros lugares do mundo. O cenário da festa invade e se apropria de importantes vias da cidade, impõe-se como busca pela manipulação de fantasias que borram marcas da chamada realidade.

Há registros de que a festa soteropolitana era realizada no bairro da Baixa dos Sapateiros e o primeiro trio elétrico desfilou nas ruas na década de 1950¹. Em tempos mais recentes, vê-se que o evento ocorre em principais circuitos, isto é, em regiões como Barra-Ondina (Dodô), Campo Grande-Avenida Sete (Osmar) e

Pelourinho/Centro Histórico (Batatinha)². Verifica-se que, nesse último, fanfarras, marchinhas ocupam majoritariamente o lugar dos grandes trios elétricos em comparação a outros trajetos da festa. Os trios e blocos nas ruas são atrações especiais no Carnaval de Salvador. Seus participantes e pagantes brincam e são isolados de outros sujeitos por meio de uma corda, segurada por muitos trabalhadores(as) negros(as) na sua maioria e caracterizados(as) por um vestuário específico. Outrossim, vê-se que o poder público vem fomentando, a cada ano, a presença dos chamados blocos sem corda, nos quais é possível brincar de modo gratuito ou como o conhecido “folião pipoca”. Ademais, há os camarotes, lugares fixos ao longo dos circuitos, com serviços restritos a seu espaço e, muitas vezes, de caráter luxuoso. Há também aqueles reservados para autoridades públicas, imprensa e para quem pode custeá-los (nem sempre com preço de valor acessível para a camada mais pobre e negra da população). Seja numa atração, seja em outra, vê-se a crucial atuação do capital financeiro para existência e organização da festa (montagem de monumentais camarotes e espaços reservados/privados, bem como participação de artistas e celebridades), cuja estrutura modifica a cidade muito antes da sua realização, quer dizer, vê-se sua viabilidade por meio da mercantilização, ou seja, como uma “forma produtiva” que é “acionada pela motivação econômica do retorno de capital, do lucro” e que apoia-se na “rentabilidade do capital investido, o que a leva a

¹ Disponível em: <https://bitly.com/htaf2>. Acesso em: 10 jan. 2020.

² Vale dizer que, embora percebamos uma ampliação dos circuitos, conforme o site da festa, há uma concentração na Orla de Salvador. Além disso, os artistas mais famosos geralmente não se fazem presentes nos carnavais das periferias.

buscar um público” (SODRÉ, 2005, p. 84). Por isso, no cenário contemporâneo carnavalesco de Salvador, observamos a:

[...] organização discursiva da indústria cultural [...] assentada na moderna economia de mercado” e que configura-se por ser uma festa “tautológica, repetitiva, mágica – que produz um real próprio (modelos, simulações) capaz de invadir discursivamente a vida cotidiana, provocando a adesão dos consumidores a seus enunciados (SODRÉ, 2005, p. 80).

Com base na leitura de Muniz Sodré (2005), vale afirmar que um dos efeitos de sentido de suposta homogeneidade produzido no evento é o de uma democracia para todos(as) os(as) presentes, um “como se” discursivo da industrialização cultural eficaz na comercialização e mercantilização de ideias de suposta igualdade entre as atrações do Carnaval de Salvador – apesar de diversas – e suscetíveis de livres escolhas, consumos pelos sujeitos, isto é, uma falsa liberdade de escolha.

Na imensidão de gente que aproveita a festa e o encantamento gerado pela própria alegria e pela felicidade alheia entrecruzada com tantos outros fatores consideráveis para a realização do cenário carnavalesco, é possível apontar muitas facetas em suas significações, como as cordas físicas dos trios que separam os pagantes dos não pagantes; a divisão explícita dos camarotes (os camarotes ficam em cima de uma estrutura, no alto), nos quais os clientes/foliões consomem e desfrutam de serviços; a hierarquia protagonizada pelos donos de camarotes, enquanto ambulantes vivem martírios para conseguir uma autorização para comercializar seus produtos

no carnaval. Os donos de camarotes conseguem suas autorizações para montagem das estruturas sem vivenciar noites em filas, como acontece com os ambulantes.

Contudo, ao atentarmos para recintos marcados como camarotes, foliões dentro da corda e o chamado folião pipoca, verificamos que, de imediato, encontramos um marcador racial para tanto. De certo, não estamos desconsiderando que, nos últimos anos, o chamado trio sem cordas vem sendo cada vez mais adotado pelo poder público (o que não significa ausência de capital financeiro nesta cena). Entretanto, não se pode deixar de entender que, se é “o povo” o principal protagonista da festa, ele é também majoritariamente deixado à margem da mesma, como aquele que trabalha em situações de empreendimento próprio, mas em condições precárias (como o vendedor ambulante, também conhecido como “camelô), é ainda o que, com mão de obra barata, atua como instrumento marcador da divisão racial da maioria negra fora da corda – o “cordeiro”³ – assim também é o povo negro que não tem acesso aos mais caros camarotes. Igualmente, cumpre salientar que relações raciais, nas quais negros e negras são subalternizados(as), não consistem em um elemento novo do carnaval, no contexto da sociedade brasileira, porque

³ Os contratados como cordeiros receberam, no ano de 2020, entre R\$ 53,00 e R\$ 60,00 reais, por dia, por uma média de 08 horas de trabalho fisicamente árduo e insalubre, mas que contraditoriamente dá acesso à festa. Os contratantes normalmente oferecem aos cordeiros lanche, água, protetor auricular, filtro solar, luvas, uma camisa de algodão. O valor da diária já contempla a quantia das passagens de ônibus ida e volta.

fazem parte da história trágica de colonização europeia e racista, que encontra suas formas de reatualização em tempos recentes em todo o Brasil.

Mais especificamente acerca da relação entre racismo e carnaval, podemos verificar importantes reflexões sobre o tema no documentário intitulado *Racismo no Carnaval de Salvador* (MAIA; MATA, 2014) elaborado por diversos(as) pesquisadores(as) da Universidade do Estado da Bahia – entre as estudiosas, pode-se enfatizar a Professora Mestra Claudia Rocha, então coordenadora do Centro de Estudos dos Povos Afro-Índio-Americanos – Cepaia – Uneb. No documentário, aponta-se que, no carnaval soteropolitano, vê-se a face do *Apartheid*. Por seu turno, na opinião do Professor Doutor Wilson Matos, mesmo sendo a cultura negra “compósita do carnaval”, ao mesmo tempo, no contexto do evento, o racismo pode ser verificado no modo como o mesmo é organizado e no acesso que a majoritária população negra tem a suas estruturas físicas (blocos, camarotes, avenidas, diferentes circuitos). Atuantes em segmentos artísticos negros, como Antônio Carlos Santos – conhecido por Vovô do Ilê – e Vivian Caroline da Banda Didá, falam da invisibilidade dos blocos afros que desfilam em Salvador, das problemáticas relacionadas a patrocínio e a horário restrito (nos primeiros ou nos últimos horários dos desfiles), quer dizer, com menor público espectador, em que essas organizações culturais se fazem presentes na festa. Conforme observação das análises expostas pelos estudiosos no material mencionado, o carnaval é lugar de racismo institucionalizado. Pode-se corroborar tal abordagem considerando-se órgãos

públicos e privados responsáveis por atividade econômica e segurança pública, por exemplo, porque têm suas ações sistematizadas na discriminação de pessoas negras, seja quando são as mais agredidas, seja quando são as menos privilegiadas em poder financeiro para usufruir da festa como forma de entretenimento.

Em contrapartida, vêm sendo criadas iniciativas relevantes para o combate ao triste cenário racista contrastante com os felizes festejos. Um dos modos de contraposição ao racismo é o Observatório da discriminação racial, LGBTQ+ e Violência contra Mulher, gerenciado pela prefeitura de Salvador e com ações específicas da Secretaria Municipal da Reparação (Semur) e da Secretaria de Municipal de Políticas para Mulheres, Infância e Juventude (SPMJ), conta com a parceria do Ministério Público e assim, visa a “enfrentar discriminações e desigualdades, em especial de raça, orientação sexual, identidade de gênero e violência contra a mulher” (MIRANDA, 2020).

Conseqüentemente, podemos entender o carnaval como lugar de repensar comportamentos discriminatórios, excludentes e lugar de contestação por maior respeito à diversidade, enfim, como lugar de educação, que é deixado de lado pela indústria cultural, pela mídia, que hierarquizam, estruturam e racializam, criando um único modelo, padrão de organização e beleza do carnaval.

Perfaz-se o carnaval como lugar de significações que não nos permite uma leitura linear, única, mas mostra-se em sua pluralidade, em sua diversidade, em suas múltiplas formas de dizeres e ações

culturais de sujeitos que contam as histórias de Salvador. Essas inscrições de falas são tensionadas pelos jogos de poderes do capitalismo, pelas hierarquizações raciais de lugares marcadamente ocupados por quem trabalha e por quem brinca, por quem é inserido ou excluído dos espaços mais prestigiados da festa, mas ao mesmo tempo, vê-se que, por mais que o capitalismo dite essa ordem, essa ordem será subvertida.

Subversão de ordem de sentidos já foi também relacionada ao carnaval pelo filósofo da linguagem e exímio leitor de importantes temas da sociedade, Mikhail Mikhailovitch Bakhtin. A partir das textualidades de autoria de Rabelais, ele enfatiza, em sua análise, que o carnaval é o lugar do grotesco, mas é também o lugar da paródia, lugar do alto ficar no baixo, lugar do baixo ficar no alto. A abordagem de Bakhtin, embora seja de momento anterior e contexto geográfico diverso ao que colocamos em foco, é fundamental para sustentarmos que um dos sentidos que podem ser apontados para o Carnaval de Salvador – especificamente, a partir das ações dos blocos Ilê Aiyê e Olodum – é o de subversão de uma ordem capitalista, mercadológica, neocolonial e insistente em encarar uma maioria negra como conjunto de pessoas a ocupar lugar do não privilégio, da não diversão, do contrário do belo, do não visibilizado. A ordem (neo)colonial, por muito tempo, subjugou (e ainda subjuga) as diversas manifestações negras culturais negras religiosas, espontâneas: capoeiras, batuques, umbigadas, reizados.

Muitas dessas manifestações são apropriadas pela indústria cultural ou esmaecidas. Em textos prolíficos sobre o

agenciamento de negros e negras no Brasil (como *Rebelião escrava no Brasil – A história do levante dos malês em 1835* (2010) e tantos outros), João José Reis nos mostra que, apesar de tais proibições ou cerceamentos, negros e negras buscavam manter vivas suas culturas, mesmo em meio ao contexto de escravidão. Por mais que colonizadores tentassem apagar suas memórias de riquezas de história e de cultura, o negro que vê seu corpo chicoteado, surrado, tido por mera peça ou objeto, resiste e não se furta à insistência de mostrar seu protagonismo em meio às agruras da escravidão e da colonização.

Estudos cuidadosos de agenciamentos negros que precisam cada vez mais ser divulgados, em especial, em espaços pedagógicos como livro didáticos, formação de professores(as), salas de aulas, mostram que homens e mulheres negros e negras buscavam estratégias de agenciamentos para preservar, manter e transformar suas culturas e identidades, mesmo após fortes marcas impressas pela colonização. Nesse sentido, a República de Palmares, segundo Décio Freitas (1978), foi um dos lugares de exemplo de democracia edificado por negros e negras, não obstante os inúmeros vilipêndios aos quais foram submetidos(as). O exemplo de Palmares cantado na música do Ilê Aiyê nos remete à ancestralidade; por seu turno, a força de antepassados negros-africanos é evocada pelo Olodum e torna-se inspiração para protestos, manifestações, organizações, inspirações, concepções teóricas.

As continuidades de lutas do Movimento Negro Unificado (MNU) afixam-se às lutas de Palmares e de tantos outros quilombos do Brasil e das Américas.

Resulta dessas manifestações o surgimento de iniciativas como os blocos afros Ilê Aiyê e Olodum, sinônimos de luta do povo negro e afrodiaspórico que, por meio da expressividade, entre os acontecimentos da festa, por mostrar sua coragem, sua resistência, sua história pode contribuir para construirmos saberes acerca de educação e relações étnicas e raciais.

Ilê Aiyê e Olodum: cores, toques, cantos e encantos de ensinar e de aprender

Se a cidade soteropolitana se apresenta, conforme pontuamos acima, com expressiva riqueza de memórias, por meio de seu cenário físico, em momento carnavalesco, de múltiplos significados, verifica-se a presença de expressividade cultural negra, nas apresentações de blocos afros como Filhos e Filhas de Gandhi, Muzenza, Malê Debalê, Didá, Ilê Aiyê, Olodum e tantos outros. Para essas instituições, são substanciais a valorização e exaltação da cultura negra, suas representações que privilegiam histórias, personalidades, roupas, ritmos, cores, cantos, instrumentos musicais, vinculados a elementos simbólicos de matriz africana, presentes na Bahia e no Brasil e ilustrativas de “expressão de herança cultural negra em nossos carnavais.” (SILVA, 2006, p. 47). As iniciativas em foco se engajam na afirmação de que manifestações culturais negras são fundamentos do Carnaval de Salvador, porque são fundamentos da construção da sociedade brasileira. Por essa razão, essas organizações são aqui concebidas

como produtoras de formas de explicar o mundo, haja vista que, segundo Stuart Hall (1997, p. 16), essa é uma das concepções de cultura, de identidade cultural.

Tal perspectiva de explicar o mundo, a partir da representação de sujeitos historicamente marginalizados e subalternizados, torna-se relevante tema a ser abordado em espaços dedicados ao ensino formal e à educação de modo geral, no intuito de promovermos o combate à desigualdade racial que impera no Brasil. Ilustra-se assim que, *per se*, a existência e as iniciativas de blocos afros no Carnaval de Salvador e para além deles, em especial, do Ilê Aiyê e Olodum, nesta leitura, são modalidades de práticas educativas, de ensinar, de aprender possibilidades de transformações de realidades. Suas atividades podem ser ampliadas e referendadas por legislações contemporâneas, como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana (2004) e a Lei nº 10.639 (2003) e nº 11.645 (2008).

Cumprido dizer que o surgimento do Ilê Aiyê, chamado de “o mais belo dos belos”, afilia-se ao surgimento do Movimento Negro Unificado. Jônatas Conceição da Silva, poeta negro, diretor do referido bloco, criador de projetos pedagógicos baseados nas culturas africana e afro-brasileira, naquele contexto, oferece-nos, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *Vozes quilombolas: Uma poética brasileira*, defendida no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), dados de aspecto político-social, idealizadores, breve historiografia da organização em foco:

O Ilê Aiyê, primeiro bloco afro do Brasil, que o compositor Edson Carvalho (Xuxu) descreveu como o “quilombo dos negros de luz,” foi fundado em Salvador em um momento em que a nação brasileira vivia traumatizada e silenciada pela ditadura instaurada por militares golpistas de 1964. Ele surge dez anos depois do golpe, em 1974, numa rua estreita do grande bairro da Liberdade que tem o emblemático nome de Curuzu.

O surgimento do Ilê Aiyê no carnaval da Bahia de 1975 instaura uma ruptura na grande festa popular brasileira. O bloco autodenominava-se bloco afro, com o objetivo principal de narrar a História africana no carnaval [...] ao desfilando como bloco afro, apenas com negros e negras como protagonistas, mobiliza diversos setores da sociedade baiana carnavalescos ou não – a pôr em pauta de discussão a questão dos conflitos raciais brasileiros. [...] Antônio Carlos dos Santos, Vovô, e Apolônio de Jesus [...] resolveram fazer um bloco de negros e negras para brincar no carnaval de Salvador (SILVA, 2004, p. 46).

Por esse ângulo, a história do Ilê Aiyê entrelaça-se com a narrativa de construção da democracia no Brasil e ensina-nos que, apesar da forte presença de opressão e violência no país, por meio dos desastres perpetrados pelos governos ditatoriais – e suas mutações para além daquele contexto, até mesmo em tempos recentes – é possível construir espaços de cidadania para pessoas negras usufruírem de espaços públicos de diversão, de brincadeira e de alegria. Engendra-se um movimento indissociável de afirmação das identidades negras de sujeitos soteropolitanos, de

reconhecimento, de valorização de suas ancestralidades africanas e tais aspectos são privilegiados no desfile do bloco.

Antes de sair do Curuzu para desfilando no circuito do carnaval soteropolitano, o Ilê Aiyê realiza cerimônia religiosa do candomblé, lança pomba e solta pombas. O ritual ocorre tradicionalmente antes do percurso e denota a importante associação entre a organização e a religiosidade dos orixás. Trata-se de lembrar que nosso país apresenta expressiva diversidade cultural e todas as manifestações religiosas precisam ser respeitadas em tempos em que as pesquisas demonstram que as religiosidades de matriz africana são as que mais sofrem violência. Por seu turno, a roupa fantasia do bloco apresenta motivos de indispensáveis significados para a cultura negra. No Carnaval 2020, por exemplo, a homenagem foi para o país africano Botsuana.

Ao levar para a avenida trajetórias de países da África Austral como motivo de festa, o Ilê Aiyê conta uma história que, segundo o professor Jacques Depelchin, é por muitos silenciada⁴. O tradicional bloco afro age em favor do não silenciamento sobre as complexidades, as riquezas, as culturas, percursos das sociedades africanas e nesse sentido, coaduna com propósitos do Ministério da Educação no Brasil que já vem engendrando ações de divulgação de informações acerca da história, memória, cultura e arte africanas, seja por meio de aprovação de legislação

⁴ Referimo-nos ao debate proposto pelo autor em seu livro *O silenciamento da história da África* (2005).

favorável a tal abordagem, seja por meio de outras iniciativas.

Conhecido e aclamado por propor uma estética afroinspirada na ancestralidade, história e cultura africanas e afrodescendentes, o Ilê Aiyê é conhecido nacional e internacionalmente por ser o primeiro bloco afro do Carnaval de Salvador. Pautado por questões políticas e estéticas do ser negro no mundo, especificamente no Brasil-Bahia-Salvador, o Ilê preza por questões que demonstrem as transformações sociais do período. Notadamente, com o discurso militante “*Black is beautiful*”, seus fundadores apresentavam uma reação à discriminação presente no Carnaval de Salvador, que limitava/proibia o acesso de pessoas negras e afrodescendentes aos blocos de carnaval na época, a exigência de mudanças históricas, sociais, políticas e estéticas do povo negro soteropolitano.

O Ilê Aiyê desfilou pela primeira vez com pouco mais de 50 pessoas, mostrando a beleza do mundo negro, já que o tema da canção “Mundo Negro” anunciava: “Esse é o bloco quente, que você parou prá ver; esse é o Mundo Negro, ele é o Ilê Aiyê” (MORALES, 1991, p. 80). O bloco marca aspectos de pertencimento e coletividade, opta por afirmar sua negritude e suas identidades africanas, não somente no carnaval, como também no bairro da Liberdade, local de nascimento e sede atual. É no bairro da Liberdade que, passados 45 anos da sua criação, o bloco continua vivenciando e transformando o espaço com projetos sociais, culturais e educacionais de valorização da estética, cultura, história e política do povo negro,

africano e afrodiaspórico, como a Escola Mãe Hilda⁵ e a Escola Profissionalizante⁶.

Como já foi possível ilustrar mais acima, neste texto, com os versos de Madagascar, africanidades e afro-brasilidades são elementos básicos de blocos afros como o são para o bloco afro Olodum que festejou 40 anos de história em 2019. O bloco afro Olodum foi fundado em 25 de abril de 1979, buscando “reelaborar a identidade marginal das periferias da cidade (e do Centro Histórico de Salvador), difundindo uma “contracultura” popular e antropofágica, capaz de absorver desde mitos de grandeza relacionados à civilização

5 A Escola Mãe Hilda funciona há 26 anos, como parte do Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê, que, desde 1995, consolidou a vocação educacional da entidade. Com o objetivo de sistematizar e socializar as práticas e produções educativas do Ilê Aiyê e editar os Cadernos de Educação da Entidade, a Escola atua juntamente com outras duas escolas coordenadas pelo Projeto de Extensão Pedagógica: a Escola de Percussão Band’erê e a Escola Profissionalizante. A instituição oferece educação para os níveis Educação Infantil e Ensino Fundamental – Ciclo I, em dois turnos para crianças na faixa etária de 7 a 12 anos de idade. Discute aspectos da história, cultura e literatura africana e afro-brasileira, em consonância com a Lei 11.645/08 (<http://www.ileaiyeoficial.com>). O nome da escola “leva o nome da sua fundadora Mãe Hilda Jitolú, mais conhecida como Mãe de Santo que é uma palavra utilizada nos segmentos das religiões de matrizes africanas para designar a função de Sacerdotisa no candomblé, uma das manifestações religiosas dos africanos e seus descendentes” (PINHEIRO, 2017, p. 14-15).

6 A Escola Profissionalizante do Ilê Aiyê foi criada em 1997. Ela faz parte da estratégia da Entidade de consolidar o seu Projeto de autossustentação, conta com aulas práticas dos cursos profissionalizantes e teóricas de matemática, português e cidadania, na qual discute-se a questão da história do negro e do racismo. A escola oferece os cursos de Estética Afro e Eletricidade Predial, seu público principal são jovens na faixa etária entre 18 e 29 anos e que estejam cursando o ensino médio ou tê-lo concluído (<http://www.ileaiyeoficial.com>).

africana (vide Egito), até fragmentos de doutrinas religiosas e políticas” (MORALES, 1991, p. 87). O Olodum, ao longo das suas quatro décadas de existência, procura associar valores relacionados ao cotidiano, a vida, a tradição, a cultura, a artes afrodescendente e africana. Assim, há a transmissão do conhecimento, geração de um sentimento de identidade, promoção do respeito, da diversidade cultural e singularidade humana (MORALES, 1991). Nesse sentido, por meio da música, a instituição prioriza atividades que deem visibilidade a pluralidade e o fortalecimento da cultura afro. As letras das canções incluem diversos temas que buscam combater “a discriminação racial, estimular a elevação da autoestima afrodescendente e defender a luta para assegurar a os direitos civis e humanos” (OLODUM, 2020). O Olodum também idealiza a música percussiva como uma ferramenta de responsabilidade social e, por isso, tornou-se referência de credibilidade para a sociedade baiana e de grande importância para a construção e manutenção de sua identidade.

Desse modo, as ações do bloco afro Olodum são fundamentadas na cultura negra e direcionadas, principalmente, para a população negra. Cantar o Pelourinho, suas mazelas, sem se desconectar das africanidades é reconhecer a África como origem da humanidade e eleger a conexão com esse continente como fundamento de suas atividades no carnaval e para além dele. Com destaque para a música percussiva, o bloco afro é representado por cores características do continente africano e da diáspora africana:

As cores são do Rastafarianismo e do Movimento Reggae. São cores

internacionais da diáspora africana e constituem uma identidade internacional contra o racismo e a favor dos povos descendentes da África. Preto, o orgulho da Raça negra. Amarelo, o ouro da África (maior produtor mundial). Vermelho, o sangue da Raça negra. Verde, as florestas equatoriais da África. Branco, a Paz mundial (CENTRAL DO CARNAVAL, 2020).

Da experiência diaspórica, o bloco herda e perpetua a intimidade com os tambores que ecoam um som singular já reconhecido internacionalmente. É com o toque do instrumento percussivo, com a criatividade rítmica, com a riqueza de referências africanas em seus trabalhos musicais – como se vê, por exemplo, no tocante à cultura egípcia, nem sempre vinculada à África – que o Olodum promove sua ação educativa e transforma a vida de jovens negros(as), através de sua instrumentalização para o exercício da cidadania, seja por meio do conhecimento sobre suas ancestralidades negras, seja por meio da aquisição do domínio da música.

O empenho de forjar em suas apresentações musicais, roupas, cores e instrumentos representativos de negritude propicia-nos entender as iniciativas do bloco como contributo educativo à contraposição ao racismo. Se nas relações raciais brasileiras o racismo ainda subjuga negros e negras em espaços para além do carnaval, “as negras verdades,” que o bloco afro constrói, de valorização, de exaltação e de afirmação de identidades negras, funcionam como importantes procedimentos educativos, em conformidade com o que é preconizado em legislações contemporâneas para a educação, em espaços formais de ensino e há muito contestado pelo

movimento negro brasileiro. No Olodum, histórias negras, heróis negros e heroínas negras vão sendo tematizados, construídos e ganham espaço privilegiado a cada ano no Carnaval de Salvador. Trata-se assim de, insistentemente, ir de encontro ao racismo presente na sociedade brasileira e também a diversas relações de exclusão, invisibilidade e outras formas de subalternização de homens negros e mulheres negras nos festejos carnavalescos, bem como além desse contexto, como demonstra o racismo institucionalizado brasileiro.

Para além dos tradicionais desfiles no Carnaval de Salvador, com realização de desfiles de ambos os blocos, seus contributos compõem em iniciativas que, apesar das dificuldades, perduram no cotidiano da organização e transformam as vidas de crianças e jovens soteropolitanos, como demonstra a professora Lucivalda de Lima Pinheiro (2017), em seu TCC, com foco temático na inserção das culturas africana e afro-brasileira, no processo ensino-aprendizagem do ensino fundamental da Escola Mãe Hilda. Ela analisa o relevante trabalho da citada instituição de ensino cuja criação resulta das ações do Bloco Afro Ilê Aiyê. Segundo sua leitura:

A instituição trabalha com uma pedagogia diferente, trazendo em sua grade curricular a cultura africana, promovendo nas atividades pedagógicas, passeios em ambientes que nos remetem ao ensino das danças e cantigas de origem Africana e Afro-Brasileira, estimulam as crianças e inserem-nas em uma outra pedagogia de aprendizagem (PINHEIRO, 2017, p. 11-21).

Assim, o estudo da educadora comprova que o projeto educativo do Ilê Aiyê,

em especial, na referida instituição de ensino, promove um trabalho pedagógico de reflexão sobre as culturas africana e afro-brasileira e dá continuidade a iniciativas de mobilizações negras educativas existentes em período anterior à década de 1970. Podemos lembrar a Frente Negra Brasileira na década de 1930 e seus transformadores trabalhos voltados para a educação e exercício da cidadania do povo negro. Ademais, desde a década de 1950 é possível registrar contestações de sujeitos negros como Abdias do Nascimento em favor da inserção de temas da cultura africana e da cultura afro-brasileira em espaços formais de ensino. A demanda só veio a ser atendida parcialmente quando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou uma das primeiras leis em seu governo, a Lei nº 10.639/2003, que alterou a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, em especial, nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Entendemos que se trata de um cumprimento tão esperado pelo movimento negro e que é parcial, haja vista que, apesar da sanção da Lei nº 10.639/2003, o contato com espaços formais de ensino denota a necessidade de que seja esse um trabalho realizado diariamente em sala de aula, ou seja, apesar de haver a lei, em muitos municípios fica a cargo do docente trabalhar ou não pedagogicamente com as temáticas. Portanto, a representação de culturas negras no carnaval, feita pelos blocos afros Ilê Aiyê e Olodum ensinam conteúdos de

afirmação das identidades negras alijadas em muitos outros locais de aprendizagem.

Com a militância contra o racismo, docentes e discentes vão transformando suas subjetividades e fazem parte da perspectiva de que ser negro ou negra na contemporaneidade é fazer parte de histórias, de culturas, de vivências específicas que precisam ser debatidas e privilegiadas em espaços de saberes. Se as (trans)formações promovidas pelo Ilê Aiyê são exemplos de luta contra o racismo, cumpre destacar também o bloco afro Olodum nessa perspectiva. Sem financiamento próprio, vemos que a Escola criada pelo bloco é importante mobilização educativa de negros e negras. Dentre os projetos da entidade, destacam-se: A Banda Olodum criada em 1987, a Escola Olodum, Casa – Sede, a ONG e o Femadum – Festival de Música e Artes Olodum. Com seu programa cultural, o Olodum conquistou reconhecimento nacional e internacional, prezando sempre por atividades, que demonstram as singularidades e a diversidade da cultura afro-brasileira (OLODUM, 2020).

Educação, Música, Cidadania e Identidades negras se articulam no trabalho pedagógico do bloco afro Olodum que transforma vidas de jovens e adolescentes soteropolitanos, por meio da música. Trata-se assim de, além de valorizar a cultura negra, compreender a música em conformidade com o que preconizam as legislações contemporâneas da educação brasileira.

Ademais, a problemática da desigualdade social é motivo de atenção para o bloco. Basta lembrar, por exemplo, os versos da letra de música “Protesto do Olodum”, que nos apresenta um panorama de

problemáticas que permeiam a vida de povos negros, seja na África, em Moçambique, seja em território brasileiro. Envolver os jovens negros e negras em atividades que valorizam sua cultura, fazer com que eles reflitam sobre seu lugar no mundo são ações oportunas para combatermos cenários tristes de violência que frequentemente vêm aniquilando o futuro de muitos meninos e meninas negros e negras, a ponto de a Organização das Nações Unidas (ONU) promover, desde 2017, uma campanha intitulada “Vidas negras importam”, diante do vergonhoso dado de que a cada duas horas morrem cinco jovens negros no Brasil (ONU, 2020).

Na grandiosa guerra travada para mudar esses tristes dados, a consciência é recurso fundamental, é a principal arma no urgente imperativo exposto em versos de música do Olodum e que carece de ser cumprido: “Aguce a sua consciência/ Negra cor/Negra coooor / Extirpar o mal que nos rodeia/Se defender/A arma é musical/Cantando reggae/Cantando reggae ou cantando jazz cantando blues...”. Os versos, da canção intitulada “Berimbau” – repetida na boca de muitos soteropolitanos, na década de 1990 e até hoje, é instrumento de formação e (trans)formação empregado pelo Olodum em suas ações educativas. Falar da consciência de ser quem é significa uma ação exercida e motivo de convocação para o combate da não equidade. Trata-se de linguagem e, como nos diz Marcuschi (2008), a linguagem é forma de ação e, portanto, o bloco afro Olodum não se cansa de agir nos palcos das negras vidas e das negras verdades.

Entre os diversos contributos significativos que os blocos afros oferecem

para repensar educação e relações étnicas e raciais, nas quais negros e negras são invisibilizados(as) e subalternizados(as), pode-se sublinhar a produção de materiais didáticos por parte do Bloco Ilê Aiyê. Um desses materiais é o Caderno de Educação, proveniente de um dos projetos educativos do bloco. Um de seus então coordenadores, Jônatas Conceição da Silva, descreve o material:

Os textos que compõem os Cadernos são, geralmente reescritos a partir de pesquisas históricas produzidas para os temas do carnaval do Ilê Aiyê. Estas pesquisas são escritas por diretores do bloco como Arany Santana, Maria de Lourdes Siqueira e eu próprio [...] (SILVA, 2004, p. 72).

Esse material que nos apresenta “conteúdos relevantes para a população negra e não-negra” (SILVA, 2004, p. 73) é um dos modos pelos quais o movimento negro brasileiro conta sua própria história e mostra quão enriquecedora pode sê-la em abordagens formais de ensino. Por seu turno, o bloco afro Olodum apresenta-nos, de modo especial, por meio do cartunista Maurício Pestana, as Cartilhas do Olodum, utilizadas como recurso didático que fortalece e contribui para a implementação da Lei nº 11.769/08. Assim, as Cartilhas, dentre outros temas:

De forma lúdica, [...] retrata história do grande guerreiro Zumbi, em Palmares – Alagoas (à época Pernambuco) com toda sua destreza, astúcia e estratégia militar na luta contra a opressão dos colonizadores. Apresenta, ainda, o seu legado de busca pela liberdade, que nos inspira, nos dias de hoje, a lutar por respeito,

por equidade, por condições de vida digna para todas e todos e pelo resgate da cultura ancestral africana. A cartilha “Zumbi -- de Palmares ao Pelô” vem acompanhada de um CD, com as músicas “Zumbi Rei”, do saudoso Germano Meneghel; e “Zumbi – Olodum Griot”, de Rafael Manga, vencedora do Festival de Artes e Música do Olodum Mirim – FEMADUMzinho 2012. Ambas são tocadas pelos jovens aprendizes da Escola Olodum, no nosso ritmo tradicional, ou seja, o samba-reggae (CENTRAL DO CARNAVAL, 2020).

O material em quadrinhos – comumente de fácil aceitação entre crianças e adolescentes – é difundido por meio de parcerias com instituições que reconhecem a relevância de visibilidade do repensar sobre as relações étnicas e raciais e por quem tem acesso ao mesmo. Lemos então que os Cadernos de Educação produzidos no âmbito das práticas educativas do Ilê Aiyê e as Cartilhas do Olodum fortalecem iniciativas de uma educação antirracista e corroboram orientações curriculares nacionais para a Educação. Esses materiais versam sobre a possibilidade de transformação das relações humanas, a partir da abordagem das relações étnicas e raciais em sala de aula e marcam trajetórias de luta contra desigualdade racial, exclusão, marginalização. Trata-se de dar visibilidade de uma história nem sempre mencionada nos espaços formais de ensino, onde muitos(as) continuam agindo de forma unilateral, mostrando somente o estereótipo e um lugar-comum construído para os africanos e afrodescendentes no material didático.

A professora Ana Célia da Silva (2004), em ilustre pesquisa sobre a representação

do negro no livro didático, já nos trouxe reflexões acerca de modos estereotipados que podem predominar em materiais pedagógicos quando se trata de negros e negras. Ao trazerem assuntos sobre a África, histórias de heroínas negras, de heróis negros, a fim de que sujeitos tenham conhecimento e orgulho de seus passados negros, Ilê Aiyê e Olodum propagam a ideia de que saber sobre si é parte de um projeto educativo que precisa ser ampliado.

Ilê Aiyê e Olodum: agentes negros de festa e do saber

Ilê Aiyê e Olodum, no que tange aos seus contributos para a Educação e Relações étnicas e raciais, fornecem-nos um enriquecedor panorama de alternativas a seguir no caminho da ação contra o racismo e (trans)formação de realidades, que podemos verificar por meio de práticas educativas: representação de culturas negras no carnaval, educação para relações étnicas e raciais em instituições próprias, produções musicais negras e produções de materiais didáticos, para afirmação de identidades negras.

De modo proeminente, as referências culturais dessas ações comparecem na cidade soteropolitana de ampla extensão territorial, população significativamente diversa – majoritariamente negra – e disseminam-se para além desse espaço. Trata-se de nos ensinar a rever os espaços urbanos marcados pela negritude e pela luta contra o racismo que é cotidiano, mesmo sendo Salvador a cidade mais negra fora do continente africano.

A contraposição ao racismo presente no contexto brasileiro, assim como no carnaval, denuncia que, para além da alegria, a festa onde blocos afros mostram a valorização positiva daqueles que construíram o país é também a mesma festa que exhibe a cor daqueles que lhes são próximos, mas, ao mesmo tempo, distantes do entretenimento: negros e negras de Salvador vão aproveitar o carnaval também para reunir recursos financeiros para sobreviver no dia a dia da vida, para garantir mais uma forma de sustento. Bem assim, se o carnaval em seus múltiplos significados oportuniza a ação dos blocos afros, essas organizações também são vilipendiadas pela lógica capitalista, neocolonial e racista, que fornece mínima visibilidade para suas apresentações.

Apesar de o racismo persistir, os blocos afros Ilê Aiyê e Olodum – entre outros integrantes do movimento negro e brasileiro, mostram força ao promover práticas educativas dentro e fora do carnaval soteropolitano. Escola Mãe Hilda Jitolú, Cadernos de Educação, Escola do Olodum, Cartilhas do Olodum são atividades engendradas por meio da música e para a música, da percussão, dos tambores, das cores, do debate de histórias negras, para ensinar que a discriminação pode ser enfrentada com afirmação identitária que transforma autoestima. Não estamos aqui desconsiderando as complexas discussões de (in)visibilidade das organizações, haja vista que são recorrentes as contestações de artistas negros e negras sobre as dificuldades imensas enfrentadas pelos blocos e pela manutenção de suas práticas educativas. Também não nos eximimos de observar que, apesar dos trabalhos de conscientização contra o racismo, políticas públicas recentes em

diversos âmbitos, legislações educacionais, longo é o caminho para negros e negras circularem na rua sem estar à espreita dos olhares treinados pelo racismo. Entretanto, nosso intuito é sublinhar, com esse debate, possibilidades de ações e transformações, de invenções e construções de mundos mais igualitários, como em músicas, representações, culturas, fantasias, ritmos, tambores, cores, toques, cantos e encantos do Ilê Aiyê e do Olodum. As preocupações dos membros dessas instituições passam pelo modo como se veem e como podem representar a si próprios. Dessa forma, enfatizamos nosso entendimento de suas ações para com o público, ou seja, incentivá-lo na busca de superar imagens e construções depreciativas, historicamente produzidas e divulgadas sobre o povo negro. Vemos suas incansáveis ações de apontar a necessidade constante de transformar ou criar novas representações sobre/para a África, os(as) africanos(as), negros(as), suas histórias, estéticas, culturas e artes. ■

[JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA]

Bacharel em Letras pela Universidade Federal da Bahia-UFBA (2006). Tem especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). É mestre em Literatura e Cultura, pela UFBA (2013), e Doutora pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve CIAC/UAlg, em Portugal (2018).
E-mail: jusciele@gmail.com

[SIMONE DE JESUS SANTOS]

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem mestrado e graduação pela mesma instituição. Para além da experiência na pesquisa científica, atua na educação básica, no ensino superior e na formação inicial e continuada de docentes.
E-mail: sietnia@yahoo.com.br

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

CENTRAL DO CARNAVAL. Bloco Olodum. **Central do Carnaval**, Salvador. Disponível em: <https://bit.ly/3tQbkSD>. Acesso em: 1 fev. 2020.

BRASIL. Lei nº 10.639/03, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 1996. Disponível em: <https://bitly.com/PFNXH>. Acesso em: 5 nov. 2019.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 2003.

CAPELLI, Pedro; CANÔNICO, Marcos Aurélio. Denúncias de ataques a religiões de matriz africana sobem 47% no país. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://globo/3rIpP8X>. Acesso em: 3 dez. 2019.

DEPELCHIN, Jacques. **Silences in african history**: between the syndromes of discovery and abolition. Tanzânia: Mkuki na Nyota, 2005.

RODRIGUES, João Jorge. Escola Olodum lança cartilha Zumbi dos Palmares no Festiquilombo. **Bahia Já**, Salvador, 2012. Disponível em: <https://bitly.com/62hgb>. Acesso em: 3 dez. 2019.

FREITAS, Décio. **Palmares**: a guerra dos escravos. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-46, 1997.

IBGE. Salvador – Bahia – Cidades. Disponível em: <https://bitly.com/CU6z6>. Acesso em: 5 nov. 2020.

ILÊ AIYÊ. Homepage. **Ilê Aiyê**, Curuzu, 4 set. 2014. Disponível em: <https://bitly.com/Od74N>. Acesso em: 19 mar. 2020.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

RACISMO no carnaval de Salvador. Direção de Alex Maia e Nelson Costa da Mata. Caboclinho Produções: Centro de Estudos dos Povos Afro-Índio-Americanos: Universidade Estadual da Bahia: Salvador, 2014. DVD.

MIRANDA, Milena. Carnaval 2020 – MP se reúne com representantes da Semur para discutir atuação no Observatório da Discriminação Racial. **Ministério Público do Estado da Bahia**, Salvador, 2020. Disponível em: <https://bitly.com/gz8cw>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, Salvador, p. 72-92, 1991.

PROGRAMAÇÃO DO CARNAVAL 2020. **O Carnaval de Salvador**, Salvador, 2020. Disponível em: <https://bitly.com/htaf2>. Acesso em: 3 jan. 2020.

OLODUM. **Madagáscar**. Disponível em: <https://bitly.com/xbSZw>. Acesso em: 5 nov. 2019.

OLODUM. **Olodum**, Salvador, 2020. Disponível em: www.olodum.com.br. Acesso em: 19 mar. 2020.

AIYÊ, Ilê. Negro de luz. **Letras**, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://bitly.com/3eSoL>. Acesso em: 5 nov. 2019.

PELO FIM DA VIOLÊNCIA CONTRA A JUVENTUDE NEGRA. Disponível em: <http://vidasnegras.nacoesunidas.org>. Acesso em: 3 jan. 2020.

PINHEIRO, Lucivalda de Lima. **A cultura africana e afro-brasileira no I ano do Ensino Fundamental I da Escola Mãe Hilda**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Faculdade da Cidade de Salvador, Salvador, 2017.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Ana Célia da. **A discriminação do negro no livro didático**. 2. ed. Salvador: Edufba, 2004.

SILVA, Jônatas Conceição da. **Vozes quilombolas: uma poética brasileira**. Salvador: Edufba, 2006.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MARACATU: UMA MARCA CULTURAL IBERO- ÁSIO-AFRO- AMERÍNDIA NO CARNAVAL DO NORDESTE

[ARTIGO]

Neudson Johnson Martinho

Universidade Federal de Mato Grosso

Faculdade de Medicina

Celso Luiz Prudente

Universidade Federal do Mato Grosso

Depto. de Teoria e Fundamentos da Educação

Dacirlene Célia Silva

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo demonstra que o Carnaval brasileiro tem origem no ocidentalismo caucasiano, ibérico e europeu. Iniciou com a violência dos ataques dos entrudos, que teve como ápice o ato de atirar sapatos nas visitas, fezes e urinas nos escravos que passavam. Isso era feito nos sobrados pelas moças recatadas das famílias patriarcais. Esse comportamento violento é amenizado com a influência francesa do confete e da serpentina, que foram trazidos pela missão francesa no início do século XIX. Isso foi amenizado, mas não superado, considerando que o sentido de ataque permaneceu no ato de atirar o confete e a serpentina nos dançantes de salão. A humanização no processo carnavalesco aconteceu somente com a pedagogia comunicacional do maracatu, oposta à violência caucasiana e considerada o mais antigo folguedo rural negro. Assim os negros incorporaram no Carnaval a corporalidade lúdico-músico-gregária de solidariedade comunal dos seus rituais.

Palavras-chave: Maracatu. Pedagogia Comunicacional. Carnaval. Africanidade. Solidariedade Comunal.

This article demonstrates that the Brazilian Carnaval has its origins in Caucasian, Iberian, and European Westernism. It started with the violence of the entrudo attacks, whose extreme actions included throwing shoes on visitors, and feces and urine in the slaves who passed by. Such acts were done by socialite girls of patriarchal families. This violent behavior is mitigated by the French influence of the confetti and the streamer, which were introduced by the French mission in the early 19th century. This was mitigated, but not overcome, considering that the sense of attack remained in the act of throwing confetti and streamer over ballroom dancers. The humanization in the Carnaval process took place only with the communicational pedagogy of maracatu, opposed to Caucasian violence and considered the oldest black rural revelry, and black people incorporated the playful corporeality of communal solidarity of their rituals in the Carnaval.

Keywords: Maracatu. Communicational Pedagogy. Carnaval. Africanity. Communal Solidarity.

El artículo muestra que el Carnaval brasileño tuvo origen en el occidentalismo caucásico, ibérico y europeo. Se inició con la violencia de los ataques de los entrudos, que tuvo como punto culminante el acto de arrojar zapatos a los visitantes, heces y orina en los esclavos que pasaban. Lo hacían desde las casas las recatadas mujeres de las familias patriarcales. Ese comportamiento violento se vio mitigado por la influencia francesa del confeti y la serpentina, que fueron traídos por la misión francesa a principios del siglo XIX. Eso se mitigó, pero no se superó, considerando que la sensación de ataque se mantuvo en el acto de lanzar el confeti y la serpentina en los bailarines de salón. La humanización en el proceso del Carnaval se dio solo con la pedagogía comunicacional del maracatu, frente a la violencia caucásica y considerada el jolgorio rural negro más antiguo. De esa manera, los negros incorporaron en el carnaval la corporeidad lúdico-músico-gregaria de la solidaridad comunitaria de sus rituales.

Palabras clave: Maracatu. Pedagogía Comunicacional. Carnaval. Africanidad. Solidaridad Comunitaria.

O Carnaval foi introduzido no Brasil pela ocidentalidade caucasiana, processo que se deu em duas fases: a branca ibérica e a branca europeia, as quais se estabeleceram em um processamento beligerante de ataques violentos com os portugueses, tornando-se uma demanda mais simbólica e palatável dessa violência com os franceses (PRUDENTE, 2002a). Observamos que as relações carnavalescas ocorreram, sobretudo, no âmbito organizado e nos limites das relações institucionais em que aconteceram, como fenômeno de afirmação urbana em um processo ainda silvícola de perspectiva rural.

Isso parece ter implicado a organização social que se formava, como uma afirmação marcada por ambiguidades em uma demanda de deslocamento, considerando que a vida era rural, mas o Carnaval era urbano, com notável afirmação de poder. Esse fenômeno se desenhava como implicação de um frágil cotidiano paroquial de imposição do poder familiar patriarcal (REIS FILHO, 1970).

Segundo Costa (2002), a fase inicial da demanda carnavalesca se deu pela predominância do entrudo trazido pelos luso-ibéricos, com inequívoca violência agremiativa, na qual o ataque pautava a relação e o outro era visto como passante no campo de domínio do estabelecido. Inferimos que esse comportamento de ataque também ocorria na recepção do outro em visita ao grupo estabelecido. Isso sugere uma tentativa de territorialização subjetiva, indicando uma espécie de (des)outralização, reificação como quebra da austeridade por uma demanda de dominação em que o outro só teria sentido sendo o *eu* do estabelecido. A possibilidade do sentido do diferente nessa espécie de

territorialização simbólica foi justamente uma das razões dos ataques.

De certa maneira, vemos aí a recepção violenta como um rito de passagem vertical, como única possibilidade da presença do outro, que se dá com a violência subjetiva da (des)diferenciação para que o outro seja o meu *eu* estabelecido, na minha territorialidade objetiva e subjetiva. Dessa forma, esse entrudo traz como possibilidade o rito do batismo como (des)demonização do outro, experiência que tem sido marcada pela violência de corporalidade, visando a (des)ontologizar o outro como forma da redução do ser onde sugere a alma, portanto, a possibilidade da localização do demônio que o outro implica nas relações de fragmentação de alteridade (PRUDENTE, 2007).

Na peça teatral *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre, o autor chama atenção para a possível infernalização que implica uma relação demoníaca, quando o personagem Garcin diz que “o inferno são os outros” (SARTRE, 1977, p. 98). Talvez essa consideração se localize no âmbito dos conflitos das relações que a demanda social implica, como observa Lucio Branco (2009, p. 5): “Sartre expõe a fatalidade da condenação do homem à vida social”.

Portugal foi a primeira unidade nacional da ocidentalidade, resultante de lutas contra a invasão dos sarracenos pelo Mediterrâneo. Essa situação concorreu para formar um imaginário visto nas relações artísticas e nas reconstituições de possibilidade dramática de demandas coreográficas. Ainda que a linha de dança não estivesse consolidada no alto dramático do folguedo, é sensato supor que a luta e as batalhas bélicas da tentativa de expulsão e

também do convívio conflituoso dos saracenos tenham influenciado o alto dramático que constitui a relação carnavalesca da ibericidade mediterrânea; sendo, respectivamente, a violência da expulsão e a violência da convivência do autoritarismo que impõem a integração do outro, na medida em que ele é obrigado a ser a expressão do estabelecido (MARX; ENGELS, 2005).

Essa contradição de subjetividade beligerante se intensifica com o processo das Cruzadas, em que a Europa dos estados nacionais tem um imaginário contrário ao “ir às águas”, por entendê-las como lugar de castigo que decorria da perseguição imposta aos insanos mentais. Isso dificultou a determinação eurocolonial da Igreja Católica, que entende a necessidade de usar os ibéricos para seu projeto colonial europeu (FOUCAULT, 2005).

Nossa reflexão começa a dialogar com Holanda (1997), em sua sugestão de dois mundos na linha ocidental, em que os europeus são sedentários voltados para o trabalho e os ibéricos, aventureiros e sugestivos às lutas e ao convívio com as imprecações da vida de monstros e demônios tropicais. Por essa razão, o ataque foi fundamental para essa lógica, bem como a exorcização sem limite de violência em proveito da salvação cristã, sugerindo ainda níveis de ataques que se estabelecem pelo golpe das batidas e pela incineração do outro, ateando-lhe fogo como herança do Santo Ofício (PRUDENTE, 2009).

Esses valores de característica furiosa formaram a estrutura do Carnaval de ocidentalidade ibérica, caracterizado no entrudo português. Nas narrativas artística e léxica de viajantes, constatamos

inequívoca violência presente nas festas carnavalescas das importantes famílias patriarcais. Esses eventos festivos aconteciam nos sobrados urbanos do centro paroquial, os quais eram reservados para tais acontecimentos, considerando que esses seguimentos estavam radicados nas fazendas das áreas rurais (REIS FILHO, 1970).

Nas festas dos sobrados, as moças recatadas de nuclearidade familiar tradicional recepcionavam os jovens visitantes, que eram recebidos com atrocidade, atirando-lhes água suja, artefatos domésticos, garrafas, vasos e até calçados, que provocavam também graves constrangimentos físicos nos convidados. Notamos, ainda, que a principal vítima dessa festividade carnavalesca foi o escravo, na condição de participante compulsório, vivendo toda sorte de investivas por parte das circunspectas senhoritas de família. Como objetos dos ataques que buscavam alvejá-los, estavam pedras, urinas, fezes etc. (PRUDENTE, 2002a).

A violência do entrudo ibero-caucasiano perde a força e seu arsenal é substituído pelo confete e pela serpentina nos bailes de salão do século XIX, com a vinda da Missão Francesa, influenciando o noma da família patriarcal, cujo tradicionalismo de personalidade vai abrindo espaço para as relações de racionalidade da individualidade europeia moderna, que se impõe com a presença da família real portuguesa e sua corte no Brasil (SOUZA, 2017).

O comportamento franco-europeu do confete e da serpentina concorre para subtração da virulência beligerante das relações carnavalescas de salões, mantendo-se ainda o sentido agressivo sustentado na lógica mais palatável do ataque, quando

se ateavam o confete e a serpentina euro-caucasiana. Observamos que o Carnaval brasileiro encontrou na africanidade o fator de humanização, considerando a organização sociocultural com base no samba que se configurou em diferentes manifestações, cuja origem é o ticumbi banto, tais como: congada, congo, terno de congo e escola de samba, sintetizando todas as manifestações culturais afro-brasileiras.

A escola de samba trouxe, então, a corporalidade musical gregária do negro, resultando das relações comunitárias de solidariedade gregária dos rituais de matriz africana. Portanto, com esse advento, o Carnaval ganha um formato mais humano e harmônico, saindo da instintiva violência do universo ocidental dos processamentos dos mundos ibérico e europeu de tendência dionisíaca (PRUDENTE, 2011).

A festividade entra com efeito no universo africano de trocas rituais, no aspecto lúdico-musical de solidariedade gregária das relações comunitárias, que formam a unidade das culturas negras, sugerindo possibilidades coadunáveis com a dádiva de Marcel Mauss (2003). Esse comportamento negro de corporalidade musical foi estruturante no Carnaval, produzindo um sentido humano mais harmônico e sugerindo uma tendência apolínea (PRUDENTE, 2011).

Assim, inferimos que a africanidade humanizou o Carnaval, inserindo-o em uma relação de nuances da ritualidade músico-comunal que se tornou paradigma internacional das relações carnavalescas, libertando-as do nômico da violência dos ataques ocidentais, europeu, ibérico e caucasiano. Com o advento de características negro-lúdico-musicais estruturantes, o

Carnaval brasileiro desarticula a violência branca, tornando-se uma referência negra de humanismo lúdico-coreográfico mundial.

A festividade carnavalesca perde a força na eurocidentalidade caucasiana, ressurgindo mais forte com a multiculturalidade tropical dos diversos afro-latino-americanos miscigênicos. Do mesmo modo, o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2002, p. 106) escreve que: “O Carnaval quase desapareceu na Europa para renascer nos trópicos, especialmente no Rio, Salvador e [restante do] Nordeste brasileiro, como fruto da amável convivência multirracial do Brasil”.

Desse modo, o apelo popular do Carnaval é resultado da presença negra dos folguedos da escola de samba e do maracatu, dada sua essência gregária de ritualidade lúdico-comunal, e se estabelece como possibilidade de pertencimento miscigênico (PRUDENTE, 2019b). É, ainda, uma possibilidade de identidade nacional, pela tamboralidade do samba em razão da dinâmica multicultural, que se constata nos espaços comunitários dos segmentos raciais empobrecidos (TUPY, 1985).

Fred Góes (2003) considera que o Carnaval, apesar de não ter sido inventado no Brasil, foi pelos brasileiros reinventado de forma plural, sendo acrescidas múltiplas formas de expressá-lo e vivê-lo, com fortes marcas da diversidade cultural brasileira. E, assim, tornou-se uma forte marca de identificação da nossa cultura e, de modo específico, da cultura afro-brasileira, que, pelo sentido gregário da ritualidade, permitiu uma dinâmica multicultural para o Carnaval, que ganhou sua marca racial (ALBIN, 2002).

Nessa perspectiva, com elementos culturais de diversos povos que chegaram à Terra de Santa Cruz trazendo seus costumes e imaginários, o Carnaval se incorpora à força organizacional da cultura africana, considerando que, no período colonial, o negro foi o único produtor de cultura, na medida em que o vermelho ameríndio e o branco ibérico não tinham o sonho de construção da sociedade brasileira (GERMANO, 1999). Isso porque o índio sonhava em embrenhar-se na floresta, fugindo da máquina da evangelização; enquanto o português cultivava o sonho do rico regresso à sua terra natal (BARBOSA; SANTOS, 1994; PRUDENTE, 2011). Essas duas possibilidades eram diferentes das do preto africano, o qual tinha o oceano pela frente e a floresta às suas costas. Vendo-se sem a possibilidade de regresso ao continente africano, o negro optou, aqui, pela reconstituição da sua Mãe África. E, assim, foi resignificando, na medida do possível, os valores que estavam implicados na sua axiologia africana (BARBOSA; SANTOS, 1994).

Isso foi fundamental para o Carnaval, que se tornou um produto original brasileiro, dando visibilidade da relação multicultural de possibilidades lúdicas gregárias para uma festividade que foi marcada por um imaginário ocidental de violentos ataques dos caucasianos de relação monocultural. Entre as diversas contribuições que os negros inseriram como gêneros musicais mais apropriados para a folia estão o samba, o samba-enredo, o maracatu, o afoxé e o axé (COSTA, 2001; REZENDE, 2017).

Essa influência da cultura negra é legitimada pela participação ativa no processo carnavalesco, formando os cordões, as escolas de samba e os blocos, concorrendo

para tornar esse ambiente festivo de alegria em um espaço para celebração de ícones culturais e grito de resistência às iniquidades sociais, como o racismo, preconceitos e desigualdades sociais de toda natureza (COSTA, 1978; REZENDE, 2017; TUPY, 1985).

O Carnaval de caucasianismo ocidental e subjetividades beligerantes ibéricas e europeias – de acordo com Ricardo Cravo Albin (2002, p.103), “brutais entrudos portugueses e europeus na essência. E na truculência” – tornou-se, com a africanidade estruturante, o maior evento de massa do mundo, pautando também as relações carnavalescas eurocentrais.

De tal sorte que o Carnaval foi compreendido como síntese do humanismo do diverso negro, com a corporalidade de nuances músico-solidárias próprias dos rituais de escatologia africana. Ele não é salvacionista, mas se estabelece em uma esfera de circularidades de saberes sagrados da cosmovisão africana primogênita, que já conhecia o respeito à biodiversidade e à diversidade (PRUDENTE, 2014). Isso se mostrava acolhedor na medida em que entendia que todas as manifestações eram expressões dos deuses, cabendo na consagração da tamboralidade que se faz signo da troca gregária da dança, que só foi vista no Carnaval com a presença negra (PRUDENTE, 2019b).

Embora tenha elementos culturais diversos, tais como ibéricos, asiáticos e ameríndios, o Carnaval tem predominância dos traços da cultura afro-brasileira e sua essência, construída e resignificada na pluralidade cultural existente nos diversos estados do Brasil, originando-se onde tinha

a maioria da população negra, assim como a maioria minorizada na horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, como segmento miscigênico empobrecido nos grandes centros (PRUDENTE, 2019a).

Nessa linha de abordagem, dialogamos com outro estudo de Prudente (2002b), intitulado *Mãos negras: antropologia da arte negra*, em que o autor observa as artes plásticas de artistas negros. A pintora Eunice Coppi, na obra *Vicente no Carnaval*, sugere a horizontalidade miscigênica do Carnaval como uma possibilidade de relações de nuances ontológicas, como segue:

Pintura impositiva na qual, provavelmente, Eunice Coppi tenta mostrar a beleza do poder horizontal das relações comunais que os monarcas negros, índios e brancos pobres imprimem para criar fantásticos chefes de governos utópicos, com base numa profunda revolta interior contra os sistemas eurocêntricos que lhes são estranhos e lhes furtam a alegria de existir, fraturando, então, sua razão de ser (PRUDENTE, 2002b, p. 131).

Nesse contexto de pluralidade cultural que permeia o Carnaval brasileiro, há um traço de brasilidade dado pelo processo de ressignificação da axiologia da diversidade africana, que se estabeleceu em sua perspectiva teleológica, diferenciando-se do universo eurocêntrico; pois é sensato supor que o ataque estrutural ao Carnaval de ocidentalidade caucasiana atendeu à lógica de uma provável linearidade acumulativa (PRUDENTE, 2019a).

Esse comportamento, por sua vez, revela a diferença de fim dos dois vetores, considerando na africanidade a

possibilidade de conjugação da vida e morte num plano comum de existencialidade que não termina, mas que entra nas possibilidades de outras temporalidades (RIBEIRO, 1996). Chamamos, assim, atenção para uma corporalidade coletiva na relação gregária da ludicidade da música ritualística, buscando um crescimento na alteridade para que o corpo esteja bem, pois esse corpo é uma espécie de chave para entrar na outra temporalidade existencial que se dá na morte de plano vital (SANTOS, 2012).

Percebe-se isso no egípcio banto, conforme o *Livro dos mortos*, em que faziam do corpo a expressão da vida e a chave da existência para a temporalidade da morte, razão pela qual o Carnaval negro é paudado por nuances de relações hedonistas de trocas dadas, de solidárias comunais, que se fazem pela dança (MAUSS, 2003; PRUDENTE, 2014). Percebemos aí a razão multicultural da carnalidade negra dos trópicos, que é estruturalmente oposta ao monoculturalismo do imaginário de ataque do Carnaval branco-ocidental (ALBIN, 2002).

Por outro lado, o Carnaval nordestino, especificamente em Pernambuco e no Ceará, tem como destaque o maracatu, cuja identidade cultural se tornou tão evidente que foi considerado patrimônio imaterial nesses estados. É provável que o maracatu, enquanto folguedo popular, seja uma manifestação em que a concorrência de uma possível unidade cultural nordestina ganhe mais espaço de compreensão, observando aspectos específicos da dinâmica cultural em que se deu o grupo. Por exemplo, o maracatu preserva mais o caráter de religiosidade da cultura ioruba, guardando mais o sentido de visão concreta própria

da orixalidade no contexto africano, cujo fator determinante é a territorialidade. De tal sorte que a dimensão querigmática de um orixá responde ao lugar em que ele está estabelecido (RODRIGUES, 2019; VERGER, 2002).

Por exemplo, Xangô existiu e foi rei de Oyó. Para nossa reflexão, significa que a população de Oyó tem como orixá Xangô, que é o orixá do povo de Oyó. Esse é o fenômeno ao qual chamamos de territorialidade querigmática de afirmação de nação, que tem o arquétipo desse orixá. Isso se encontra no imaginário popular, como percebemos no samba-enredo da escola de samba Cabeções de Vila Prudente (1981), de autoria de Dom Marcos: “*Contam os antigos rituais que Xangô foi rei um belo dia [...] Oyó o reino da beleza, tendo em Xangô o seu senhor*”. Por essa razão, tal folguedo afirma sua condição de nação, assim como o maracatu, e isso o diferencia da orixalidade brasileira, em que a religiosidade se estabelece por relações ideais que não levam em consideração o fator de nação como territorialidade, de possível relação querigmática, que é fundamental no arquétipo do orixá, na demanda do processo telúrico africano (VERGER, 2002).

Nessa linha de compreensão, o maracatu resgata a questão da nação da *iorubalidade*, ligando-se ao fenômeno do *padê* de rua, em que o grupo religioso demarca a territorialidade para afirmar a questão de nação, o que se chama, ainda no processo ideal, de orixá da casa. Nesse contexto, a força neutra do Exu, que, com certa analogia ao mensageiro grego Hermes, comunica-se com o orixá, sendo intermediário entre o plano dos religiosos e a divindade

do grupo e, neste caso específico, o Exu é conduzido não por uma musicalidade membranofônica, e sim pela condução do instrumento idiofônico, mais conhecido como agogô, que na manifestação carnavalesca vai ser aclimatado pelo triângulo, que também é de ferro e de popularidade nordestina inequívoca (BASTIDE, 1961).

Inferimos que a presença do triângulo no maracatu se estabeleça como uma tentativa de afirmação de nação, o que é estrutural no alto coreográfico do maracatu, tornando-se presente na música popular nordestina, tais como: o maracatu rural (ou baque solto) e o maracatu nação (ou baque virado), que são manifestações nordestinas da africanidade, sobretudo pernambucana, que trata a subjacência da migração rural dos escravizados da área canavieira para os grandes centros, como é o caso de Recife. Esse fenômeno da cultura afro-brasileira também é visto no Ceará, seguindo a centralidade de alto dramático do maracatu pernambucano (ANDRADE, 1982; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2014).

Os negros africanos trazidos para o Brasil para trabalhar de forma escravizada nas plantações de café e nos engenhos de cana-de-açúcar eram guerreiros vencidos de guerra e, por conta disso, escravizados de forma semelhante ao princípio da escravidão clássica, que vigorou também no universo eurocidental. Isso sugere um elemento diferenciador do maracatu no Ceará, que é formado por homens que se trajavam de mulher e, talvez, a pintura de preto visasse a estabelecer uma unidade plástica entre as diferentes etnias que aqui viviam, compulsoriamente, relações comuns e tiveram de concorrer

por uma unidade cultural para além das suas etnias de origem (SOUZA, 2015; TINHORÃO, 1988).

A predominância masculina de grupos diferentes com expressão negra que lhes era comum foi presente nos cenários portuários pernambucano e cearense, formando o imaginário que se viu com o brincante fantasiado no vestuário feminino e a tinta para caracterizar a unidade de nação. Os navios negreiros aportavam em Pernambuco e no Ceará e, em seguida, estes eram embarcados para outros estados do Brasil, o que se caracterizou como tráfico interprovincial e continuou mesmo depois da lei internacional (RODRIGUES, 2019).

A Inglaterra via na escravidão brasileira um empecilho para imposição dos seus produtos manufaturados. Isso foi determinante para o governo da época promulgar a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravos no Brasil. Contudo continuava o tráfico interprovincial, que indicava a crise do engenho de açúcar com a emergência dos ciclos da borracha e do ouro. A Inglaterra promulga, em 1.845, a Lei Bill Aberdeen:

O **Bill Aberdeen** foi uma lei inglesa aprovada em 1.845, que concedia direitos à Marinha Real britânica de atuar de maneira rígida contra o tráfico negreiro, que trazia milhares de africanos para o Brasil anualmente. Essa medida drástica foi tomada pela Inglaterra por conta da falta de iniciativas do governo brasileiro em pôr fim ao tráfico de escravos (SILVA, 2019).

Com forte influência cultural ibero-ásio-afro-ameríndia, surge o maracatu

cearense, cuja característica de baque virado tem padrão rítmico de procedimento da tamboralidade, sendo conduzido pelo instrumento idiofônico de ferro, sugerindo o fator de demarcação de territorialidade comunicacional do Exu, para afirmar o princípio de nação impregnado nesse maracatu (PRUDENTE, 2019a).

A preocupação com o baque virado encontra também referência com a acuidade do inventário da Fundação Palmares, vinculada à Secretaria Especial da Cultura:

Os grupos de maracatu de baque virado tiveram origem nas coroações de rainhas e reis negros denominados Reis do Congo. Na atualidade, integram os festejos carnavalescos com um cortejo real negro ricamente trajado com sedas, veludos, bordados e pedrarias, em referência à corte europeia. A música é composta por batuques da tradição africana fundamentados no candomblé (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2020b).

Dessa maneira, o baque ou batido virado é mais compassado para o desenho rítmico das difusas que se dão nos instrumentos de ferro e de sopro como condutor musical, em que os tambores são mais compassados, com base mais lenta e forte marca africana na sua cadência musical. Isso ao contrário dos maracatus de banque solto, que têm subjacência rural, como no estado de Pernambuco, que sugere um maracatu caracteristicamente rural:

Também conhecido como maracatu rural, é uma referência da cultura pernambucana, no qual figuram os caboclos de lança. A maioria de seus integrantes é de trabalhadores rurais, que também

produzem as próprias fantasias, guiadas, relhos e chapéus. Diferencia-se dos outros maracatus por seu estilo de vestimentas e pela musicalidade própria. Enquanto no maracatu de baque virado os tambores marcam a harmonia, os instrumentos de sopro dão a essência do maracatu de baque solto, conhecido ainda como maracatu de orquestra (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2020a).

No início, apenas homens conduziam os maracatus em Fortaleza e, à época, eram conhecidos por marchantes. Atualmente, há participação de mulheres, existindo alas de índias, baianas, negras e rainhas (RODRIGUES, 2019).

As manifestações culturais nas festividades carnavalescas demonstram estar vivas, significando e ressignificando o Carnaval nordestino, com forte expressão musical pernambucana e cearense do maracatu. Como afirma o pesquisador André Rodrigues (2019), estão em atividade no Ceará, até hoje, grupos tradicionais como: Az de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Rei Zumbi, Nação Iracema, Kizomba e Nação Fortaleza.

Ainda que o maracatu seja o mais antigo alto dramático coreográfico da corporalidade comunal africana, sua resistência cultural se estabeleceu em um processo de convivência e (re)significação com outras culturas da ibericidade e da amerindidade, que se desenvolve em uma dinâmica profissional dramática (ANDRADE, 1982; PRUDENTE, 2011).

Essa performance dramática pode ser percebida na descrição de Rodrigues (2019), como segue:

primeiro surge a baliza na abertura, entoando o cântico e chamando o porta-estandarte, que por sua vez, carregando o estandarte, dá o ritmo da passada e anuncia o início do espetáculo. Após este prólogo, adentram a avenida em sequência os porta-lampiões, os índios da comunidade, as negras, as baianas, as negras da calunga e do incenso (cheiro), o balaio, os pretos-velhos, até chegar o grande momento do desfile real da corte, com príncipe, princesa, rainha e rei.

Dialogando com Rodrigues (2019), percebemos que o alto dramático coreográfico do maracatu sugere uma reconstituição através de alegorias da ecologia africana, que decorre da esfericidade de circularidade de saberes sagrados da cosmovisão africana primal, que, reiteramos, conhecia o respeito à diversidade.

De tal sorte que se vê aí a insistência desse autor em demonstrar as artes plásticas do maracatu com sugestões de ambiências ecológicas:

As roupas no maracatu tradicionalmente apresentam muita palha, plumagem, penas, búzios, estampas africanas zebradas e de onça. Há estruturas sempre preservadas esteticamente pelos cortejos. As baianas, por exemplo, com suas saias estampadas ou brancas, volumosas e rodadas, espalhando energia. Ou a rainha, cercada de glamour e com bordado do vestido aplicado à mão (RODRIGUES, 2019).

A escolaridade brasileira ainda sugere um comportamento monocultural, que privilegia as culturas eurocentrais caucasianas e, dessa maneira, as manifestações culturais

afro-brasileiras não são estudadas. Na perspectiva da superação da monoculturalidade escolar, o movimento negro social contribuiu fundamentalmente para a promulgação da Lei 10.639/2003, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira”, em favor do respeito à diversidade para a valorização multicultural inclusiva da dinâmica miscigênica emergente ibero-ásio-afro-ameríndia como minoria (PRUDENTE, 2019a).

Essa preocupação nos despertou para a elaboração deste artigo, objetivando resgatar, a partir dos imaginários presentes na comunicação e na arte carnavalesca, marcos históricos da pluralidade da cultura brasileira, a qual se materializa como uma expressão histórica e uma manifestação que reflete a história do Brasil, com base na dinâmica multirracial. Pois só assim, com a multiculturalidade, observam-se, na escolaridade, nossas raízes mais profundas, que permeiam nossas crenças, valores e atitudes, que muitas vezes são desconhecidos quanto a sua ancestralidade e dimensão ontológica (SANTOS; MOLINA NETO, 2011).

Concluimos que a escolaridade multicultural tem um importante papel na preservação e no desenvolvimento da cultura popular, o que se reflete nas relações existenciais da imagem horizontal do ibero-ásio-afro-ameríndio como minoria. Pois é neste contexto que se estabelece o maracatu como uma síntese dos valores miscigênicos e fator identitário em favor de um projeto de nação com relações democráticas e propósitos civilizatórios, vindo romper com a euro-heteronormatividade que impõe o verticalismo do universo eurocidental.

Nessa perspectiva, o Carnaval não transcende apenas a dimensão de festividade, mas se caracteriza como um evento cultural que traz implícitos elementos de resistência e luta contra a colonialização eurocêntrica e conteúdos de ensino e aprendizagem quanto à forte marca de humanização presente nas nossas raízes afro-brasileiras. ■

[**NEUDSON JOHNSON MARTINHO**]

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e professor adjunto da Faculdade de Medicina da UFMT. É também líder do Grupo de Pesquisas Multiprofissionais em Educação e Tecnologias em Saúde (PEMEDUTS) e pesquisador nas áreas de Educação e Saúde.
E-mail: neudsonjm@hotmail.com

[**CELSO LUIZ PRUDENTE**]

Doutor em Cultura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), pós-doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp e professor associado da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Antropólogo, cineasta, curador da Mostra Internacional do Cinema Negro e pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da ECA/USP, e apresentador do programa Quilombo Academia, da Rádio USP 93,7FM.
E-mail: clsprudente@gmail.com

[**DACIRLENE CÉLIA SILVA**]

Bibliotecária pela Fundação Escola de Sociologia e Política (FESPSP) e teóloga pela Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, com pós-graduação em Arquivística pela FESPSP, em Negócios Imobiliários pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e em Docência no Ensino Superior pelo Centro Universitário Senac.
E-mail: darce.celia@gmail.com

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3oPgqeq>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Limitada, 1982.

BARBOSA, Wilson do Nascimento; SANTOS, Joel Rufino. **Atrás do muro da noite: dinâmica das culturas afro-brasileiras**. Brasília, DF: Biblioteca Palmares, 1994.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia (rito nagô)**. São Paulo: Editora Nacional, 1961.

BRANCO, Lucio Allemand. Uma breve viagem à claustrofóbica antiesfera de Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, à luz do inferno dantesco de Peter Sloterdijk. **Darandina Revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 1-11, 2009.

COSTA, Haroldo. **As escolas de Lan**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: academia de samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Soldade Martinho. **Festas e tradições portuguesas**. Lisboa: Clara Saraiva, 2002.

DOM MARCOS. **Do Iorubá ao reino de Oyó**. [S. l., s. n.], 1981. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cesar Zafani. Disponível em: <https://bit.ly/3nwFbvT>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Maracatu de Baque Solto**. Brasília, DF, 2020a. Disponível em: <https://bit.ly/3gLGyUJ>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Maracatu de Baque Virado**. Brasília, DF, 2020b. Disponível em: <https://bit.ly/3gLGyUJ>. Acesso em: 25 ago. 2020.

GERMANO, Iris. **O Carnaval no Brasil: da origem europeia à festa nacional**. **Caravelle**, Toulouse, n. 73, p. 131-145, 1999.

GILIOLI, Renato Porto. Educação musical: a construção de uma identidade nacional brasileira excludente. In: PORTO, Maria do Rosário *et al.* (org.). **Negro, educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002.

GÓES, Fred. Imagem do Carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias. In: PEREIRA, Paulo Roberto. **Brasiliana da Biblioteca Nacional**: guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 573-588.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Parecer do conselho consultivo sobre pedido de registro do Maracatu Nação**. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3qVAEoK>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3a8I4ij>. Acesso em: 31 ago. 2020.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/37i1RtM>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Arquibancada alegre de reserva**: escola de samba: uma contribuição ao estudo de alguns aspectos socioculturais para compreensão do dilema do negro brasileiro. São Paulo: Panorama do Saber, 2002a.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Mãos negras**: antropologia da arte negra. 3. ed. São Paulo: Panorama do Saber, 2002b. v. 1.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Arte negra**: alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro. Rio de Janeiro: Ceap, 2007.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores negros**: antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: pedagogia afro. São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 50, p. 403-424, 2014.

PRUDENTE, Celso Luiz. Étnico léxico: para compreensão do autor. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019a. p. 171-177.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Darcilene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. p. 87-111.

PRUDENTE, Wilson Roberto. **A verdadeira história do direito constitucional no Brasil**: desconstruindo o direito do opressor, construindo um direito do oprimido. Rio de Janeiro: Impetus, 2009. v. 1.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

REZENDE, Rafael Otávio Dias. **O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas**: um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012). 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Weu3Yf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil**: os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.

RODRIGUES, André Victor. **Maracatu cearense**: o ritmo e o brilho do patrimônio imaterial do nosso Carnaval. Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3nldx4P>. Acesso em: 1 ago. 2020.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. São Paulo: Vozes, 2012.

SANTOS, Marzo Vargas dos; MOLINA NETO, Vicente. Aprendendo a ser negro: a perspectiva dos estudantes. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. 143, p. 516-537, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/387oS1I> Acesso em 25 ago. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977.

SILVA, Daniel Neves. Bill Aberdeen. **Brasil Escola**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Wi0JQC>. Acesso em: 1. set. 2020.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. **Maracatus de Fortaleza**: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural. 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **O negro em Portugal**. São Paulo: Caminho, 1988.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**: o nacionalismo do samba. São Paulo: ASB Arte Gráfica, 1985.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002.

Eu sou o samba,
Zé Keti que me disse
Mesmo com o corpo negro negado aqui
Eu sou o samba, Griô Zé Keti resiste
O poeta não muda
de opinião



Fina Beleza.
Anderson Brasil e
Celso Luiz Prudente*

*Letra: Fina Beleza. Compositores:
Anderson Brasil e Celso Luiz
Prudente. Fonte: BRASIL, Ander-
son; PRUDENTE, Celso Luiz. Fina
beleza. Interpretação de Fabiana
Cozza e Fi Marostica. (In:) PRUDEN-
TE, Celso Luiz; SILVA, P. V. B. (Org.).
ANAIS da 16ª Mostra Internacional
do Cinema Negro: educação,
cultura e semiótica. 1. ed. São
Paulo: Jandáira, 2020. v. 1.

RELAÇÃO ENTRE AS ESCOLAS DE SAMBA, OS BAILES *BLACK* PAULISTANOS E O HIP HOP

[ARTIGO]

João Batista de Jesus Felix
Universidade Federal do Tocantins

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

No início, este artigo analisa o programa *O Negro da Senzala ao Soul*, exibido pela TV Cultura em 1977, no qual há uma comparação entre as escolas de samba e os bailes *black* paulistanos. O argumento do programa defendia que o samba aliena, enquanto os bailes trazem condições para o aumento da consciência do negro sobre sua situação social. Em seguida, os bailes *black* paulistanos Chic Show e Zimbabwe são analisados, revelando não haver um distanciamento tão grande entre as escolas de samba e os bailes, como defendido no programa da TV Cultura. Ao final, após uma investigação sobre a relação entre o movimento *hip hop* e as escolas de samba, é salientado que, embora o *hip hop* tenha sérias críticas às escolas de samba, alguns sambistas são respeitados por eles.

Palavras-chave: Identidade. Racismo. Discriminação. Cultura.

This article begins by analyzing the program “O Negro da Senzala ao Soul”, shown by TV Cultura in 1977, in which São Paulo samba schools and the Black dance parties are compared. The program argued that samba alienates, whereas dance parties provide conditions for the increase of black social awareness. Then, we analyze the black dance parties *Chic Show* and *Zimbabwe*, showing that there is not such a great distance between the samba schools and the dance parties, as it is defended in the TV Cultura’s program. We conclude with an analysis of the relationship between *hip hop* movement and the samba schools and samba dancers, demonstrating that, although *hip hop* has serious criticism of the samba schools, they respect some samba dancers.

Keywords: Identity. Racism. Discrimination. Culture.

Este artículo comienza con el análisis del programa “O Negro da Senzala ao Soul”, emitido por TV Cultura en 1977, en el que se hace una comparación entre las escuelas de samba de São Paulo y los bailes *black*. El programa argumenta que la samba aliena, mientras que los bailes aportan condiciones para que aumente la conciencia de los negros sobre su situación social. A continuación se presenta un análisis de los bailes *black* de São Paulo, Chic Show y Zimbabwe, en el que se demuestra que no hay tanta distancia entre las escuelas de samba y los bailes, como se defiende en el programa de TV Cultura. Tras el análisis de la relación entre el movimiento hip-hop y las escuelas de samba, se concluye que, aunque el hip-hop hace serias críticas a las escuelas de samba, algunos bailarines de samba son respetados por el movimiento.

Palabras clave: Identidad. Racismo. Discriminación. Cultura.

Neste artigo vou fazer uma relação entre o programa “*O Negro da Senzala ao Soul*”, de 1977, veiculado pela TV Cultura de São Paulo e meu mestrado, onde analisei a construção da identidade nos bailes *black* da Chic Show e Zimbabwe, defendida em 2000 e minha tese de doutorado, defendida em 2006, oportunidade em que analisei o Movimento *hip hop*. Aqui vamos discutir a relação entre a representação das escolas de Samba e do Movimento *hip hop* para a população negra paulistana.

Em 1977, 99 anos pós abolição do trabalho escravo no Brasil, a TV Cultura, ligada à Fundação Padre Anchieta de São Paulo, apresentou um programa intitulado “*O Negro da Senzala ao Soul*”¹. Ele se inicia dando destaque ao evento acontecido na Universidade de São Paulo (USP) denominado “Quinzena do Negro”, de 22 de maio a 08 de junho de 1977, evento este organizado e coordenado por Eduardo Oliveira Oliveira, intelectual e militante negro.

No desenrolar do programa ele vai dando destaque aos bailes *black* que são frequentados pelos negros, e, na opinião do diretor do programa, estes bailes aumentam a conscientização dos negros, enquanto, que as Escolas de Samba não têm o mesmo papel.

Neste programa temos a posição, de forma bastante resumida, de que o samba, apesar de ser uma expressão cultural negra, não teve grande contribuição para a total emancipação política, cultural e social da população negra brasileira, foi preciso vir do

exterior, mais especificamente dos Estados Unidos do Norte, o *Soul*, através dos bailes *black*, uma expressão cultural estrangeira que contribuiu grandemente no processo de luta contra a discriminação, o preconceito e o racismo sofrido pelo(a)s negro(a)s brasileiro(a)s.

Podemos perceber neste programa uma crítica, bastante profunda, ao samba e uma exaltação ao *Soul*, algo que será bastante recorrente em nossa sociedade.

Atualmente as Escolas de Samba tem enorme destaque nos carnavais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mas, nem sempre foi assim. Durante um longo período os desfiles das Escolas de Samba, nestas duas cidades, aconteciam nas ruas, sem nenhuma estrutura e sem apoio do Estado e a disputa entre elas não eram tão importantes para seus componentes e dirigentes.

Na cidade de São Paulo as Escolas de Samba dividiam as ruas, nos carnavais, com os Cordões e os Blocos Carnavalescos, cada uma destas organizações tinha seus próprios interesses, os principais Cordões, no final da década de 1960, eram Vai-Vai, da região central da cidade e Camisa Verde e Branco, da região norte.

Em 1928 um grupo de amigos, liderado por Livinho e Benedito Sardinha, além de Henrique Felipe da Costa, (Henricão), primeiro Rei Momo da cidade de São Paulo, em 1981-1982, Frederico Penteado, (Fredericão), responsável pelo evento Bonequinha do Café, evento que deixou de ser realizado em 1977 e Lourival de Almeida (seo Loro), fundaram o Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae, que em 1972 tornou-se o Grêmio

¹ Hoje é possível assistir a este programa no YouTube. Disponível em: <https://bit.ly/36zBCyl>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai.

Em 4 de setembro de 1953, o senhor Inocêncio Tobias, mais conhecido como o Mulata, fundava o Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco, que em 1970 esta entidade passa a ser a Associação Cultural e Social Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco².

Com a oficialização dos desfiles carnavalescos em São Paulo, que passaram a acontecer na avenida São João, localizada na região central da cidade de São Paulo, feito pelo prefeito José Vicente Faria Lima, surgiu a necessidade de haver uma organização que representasse as Escolas de Samba Paulistanas, que ficasse responsável pela organização dos desfiles carnavalescos na cidade de São Paulo e pela relação com a administração da Prefeitura de São Paulo. Tanto o cordão Vai Vai, como o cordão Camisa Verde e Branco passaram a ser Escolas de Samba para poderem participar dos desfiles oficiais das Escolas de Samba paulistanas.

A Uesp foi fundada em 10 de setembro de 1973, atualmente ela dirige setenta e quatro (64) agremiações, entre Escolas de samba e Blocos Carnavalesco, coordena três (03) desfiles carnavalescos de ruas de bairros na cidade de São Paulo, que são: Butantã, Centro e Vila Esperança.

Já a Liga das Escolas de Samba (LIGA SP) foi fundada em 19 de julho de 1986, ela dirige vinte e duas (22) agremiações, sendo quatorze (14) no Grupo Especial e

oito (08) no Grupo de Acesso. Logicamente, valerá muito à pena analisar também a relação entre LIGASP e o Estado, o que não faremos aqui, porque fugiríamos do nosso objetivo acadêmico.

As Escolas de samba inicialmente sofriam grande repressão policial, pois eram vistas como uma expressão cultural primitiva, organizada por pessoas que não eram bem quistas pela sociedade branca paulistana. Com a oficialização vem o reconhecimento do Estado e com ele surge a atração de pessoas brancas, inicialmente pobres e da classe média, sendo que posteriormente, até mesmo da burguesia branca. Neste momento o(a)s negro(a)s perdem muitos dos espaços de destaques nas Escolas de Samba.

Mas mesmo com a vinda dos brancos para o samba temos várias Escolas de Samba paulistanas que fazem questão de destacar que ainda são uma expressão cultural negra, podemos destacar G. R. C. E. S. Nenê de Vila Matilde, em 1982 desfilou com o enredo “Palmares Raiz da Liberdade”, A. C. S. E. S. Camisa Verde e Branco, em 1982 apresentou o enredo “Negros Maravilhosos: Mutuo Mundo Kitoko”, G. R. C. E. S. Unidos do Peruche, em 1986 teve como enredo “Benjamin de Oliveira O palhaço Negro”, e G.R.C.E.S. Vai Vai, em 1991 desfilou com o enredo “O Negro em Forma de Arte”. Como podemos notar nestas ocasiões estas agremiações procuram exaltar os negros brasileiros e devemos destacar que existem outros exemplos, que deixaremos de apresentar agora.

Em nossa dissertação de mestrado intitulada *Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black*

² Cf. Baronetti (2015).

Paulistanos, nossa intenção, naquele momento, era demonstrar que os bailes *black* representavam muito mais do que um simples *locus* de lazer para seus frequentadores, que era, em sua imensa maioria, constituída por negro(a)s e mestiço(a)s. Em uma análise mais apurada pudemos perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois, mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades. Em outras palavras, aquele público não vai ao baile somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas. Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano existente na sociedade brasileira, pois nesse lugar não se reporia a hierarquia racial presente em outros espaços sociais desta cidade.

Em nosso trabalho de campo tivemos um momento exemplar de como o baile é entendido como um “espaço negro” por seus frequentadores. Em conversa com dois irmãos de uma família negra que haviam deixado de frequentar os bailes *black* da Chic Show, estes não só assumiram irem naquele momento a “bailes de brancos” como afirmaram serem muito bem-sucedidos com as mulheres naqueles espaços.

Ainda que dissessem que estavam tendo sucesso em seus flertes e paqueras, não deixaram de concluir que frequentavam um “espaço branco”. Esse fato demonstra que os bailes refletem a racialização densamente presente na sociedade paulista; ou seja, reelaboram espaços marcadamente constituídos por traços de inclusão e exclusões.

Nos bailes *black* ocorre um processo de construção de identidade. De acordo

com Manuela Carneiro da Cunha, a identidade “é construída de forma situacional e constrativa, ou seja, ela constitui resposta política a uma conjuntura, resposta *articulada* com as outras identidades em jogo, com as quais forma um sistema” (Cunha, 1985; 206). Dessa maneira, é nesses locais que construções de identidades sociais são articuladas de maneira opositiva e sob a chave da diferenciação. Resumindo, nesses espaços se negocia a identidade.

Sobre esse mesmo aspecto Carlos Benedito Rodrigues da Silva afirma “que o *Black Soul* também representa, em alguns momentos, um estar junto para a população negra, através de uma manifestação cultural que os identifica entre si de alguma forma, pelo tipo de roupa, dança, música etc. e com uma importância que não pode ser negada” (Silva, 1983; 245).

Márcio Macedo, ao escrever sobre este fenômeno social, concluiu que “no início do século XXI vê-se que tanto o samba como a música negra internacional tocada nos bailes *black* se prestam à construção de uma identidade negra contemporânea entre jovens da cidade de São Paulo. Resta saber se eles são ou não utilizados como marcadores étnicos” (Macedo, 2005; 25).

Uma voz destoante é a de Hermano Vianna, que estudou os bailes *funk* na cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1980. Esse antropólogo enfrenta a questão racial presente nos bailes ao passar pela experiência de ser questionado sobre o que ele, branco, fazia num lugar só de negros:

...uma única vez minha condição de ‘branco’ foi ressaltada. No baile da Associação dos Servidores Civis, ao lado

do Canecão³, Zona Sul, eu estava conversando com vários integrantes da Funk Clube quando chegou uma dançarina e perguntou, com a voz bem baixa para que eu não ouvisse: ‘Quem é esse branco aí?’ Nunca tinha sido chamado de branco. Não sabia o que fazer numa situação dessas, mas não fiquei exatamente chocado e sim surpreso. As outras pessoas, percebendo que eu tinha escutado a pergunta, e tentando contornar um possível mal-estar, logo foram afirmando, com ares de quem pede desculpas, que eu era o Hermano, um cara legal, um jornalista que dá força para o funk ou algo assim. A ‘questão racial’ imediatamente desapareceu (Vianna, 1988, p. 16).

Apesar do relato anterior, também Hermano conclui acerca da importância dos bailes como locais de construção da diferença:

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fontes que o pessoal já conhece, como a música e os esportes [...].

No dia 17/07/76, um sábado, o Caderno B do Jornal do Brasil publicou uma reportagem de quatro páginas, assinada por Lena Frias, intitulada *Black Rio – O orgulho (importado) de ser Negro no Brasil* (Ibidem, p. 27).

No entanto, em seu estudo, Vianna opta por ficar unicamente com a visão dos donos dos bailes, que não queriam que seus empreendimentos fossem identificados

como sendo um *locus* de negros para que desta maneira pudessem atingir um público bem maior e atrair para lá os brancos. Desse modo, aquele pesquisador concluía acerca dos bailes *funk* carioca se questionado:

Identidade étnica? As idéias de conscientização negra, que circularam no mundo *funk* carioca durante o tempo do *Black Rio*, não tiveram continuidade [...] o baile não serve para nada (Ibidem, p. 105).

Ao realizar nossa pesquisa, para além da descoberta do papel político desempenhado pelos bailes *black*, chamou nossa atenção o fato de que ao serem indagados se conheciam o Movimento Negro (MN), oitenta por cento dos entrevistados afirmou que sim. Solicitou-se aos que responderam positivamente que citassem nomes de entidades negras. Dentre todos os nomes mencionados tivemos de grupos ligados ao Movimento *hip hop*, tais como: Racionais MC’s; Posse; Jabaquara Breakers; Sampa Crew, Câmbio Negro e Facção Central. Esse fato demonstra que o Movimento *hip hop*, para aquele público, representava uma posição política ativa. Algumas pessoas, ao serem interrogadas sobre suas opiniões acerca destas entidades assim responderam:

“- Acho uma boa, é através deste pessoal que a gente sabe que existe o racismo (no Brasil). Se não houvesse eles a gente nunca saberia que o racismo existia”, ou “- É um movimento bom. Espero que ele consiga acabar com a discriminação que existe no Brasil”, ou então “- Acho que eles querem acabar com o racismo. Eles estão batalhando para um apoio que não temos”.

Esse reconhecimento de que o *hip hop* assumia um papel político de

³ Casa de Show localizada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

questionamento, ou de denúncia, não vinha acompanhado de nenhuma reprovação por parte dos frequentadores dos dois bailes *black* pesquisados, o que nos levou a concluir, naquela ocasião que:

as informações que [o público dos bailes pesquisados] obtém sobre as lutas contra as discriminações existentes contra o negro [...] vêm pelos rappers [...]. Assim, ao confundir e descrever o rap como MN, estas pessoas não estão demonstrando falta de informação sobre o que seria esta forma de organização social, mas sim nos revelando uma nova expressão dela (Felix, 2000, p. 127).

A partir dessa constatação, entramos em contato com alguns grupos de *rap*, dentre eles o “Racionais MC’s”⁴, além dos grupos “DMN”⁵ e Thaide e DJ Hum. Nenhum deles mostrou surpresa quando revelamos as respostas dadas pelo público dos bailes *black*. Muito pelo contrário, fizeram questão de afirmar que se consideravam artistas e militantes políticos.

Em entrevista por nós realizada com os componentes do grupo Racionais MC’s, em 29 de abril de 1994, na lanchonete Ponto Chic, no Largo do Paçandu, ao informá-los que o Movimento *hip hop* era visto como Movimento Negro, pelos frequentadores dos bailes *black*, seu vocalista e

líder, Mano Brown, afirmou, de maneira convicta: “- Lógico que somos Movimento Negro! Não existe dúvida nenhuma quanto a isso”. Essa mesma resposta foi dada pelos *rappers* Thaide e Markão, este último vocalista e líder do grupo DMN.

Quando desenvolvemos nossa pesquisa de mestrado sobre os Bailes *Black* da Equipe Chic Show e da Equipe Zimbabwe, gostaríamos de saber se aquele público majoritariamente de negros tinha alguma ligação com alguma atividade cultural que o Movimento Negro (MN)⁶ considera cultura “negra”. Isso posto decidimos perguntarmos sobre Escola de Samba. O resultado, no que se refere a essa questão, foi o seguinte: no Clube da Cidade, da Chic Show, 85% dos homens afirmaram ter uma Escola de Samba de sua preferência. No Espaço Atual, da Equipe Zimbabwe, entre os homens, 69%, responderam que tinham uma Escola de Samba “do coração”. Já 89% das mulheres do Clube da Cidade, quando indagadas, disseram que acompanhavam de perto algumas Escolas de Samba, enquanto, que no Espaço Atual 77% deram a mesma resposta. Como podemos perceber no baile da Chic Show existem mais empatia com as Escolas de Samba, do que no baile da Zimbabwe.

As Escolas de Samba preferidas dos homens, no Clube da Cidade foram: Vai Vai, com 40%, Camisa Verde e Branco, com 16%; Nenê de Vila Matilde e Rosa de Ouro, com 10%; Gaviões da Fiel Torcida, com 7%; Unidos do Peruche, com 4%; Acadêmicos do Ipiranga, Faculdade do Samba Barroca

⁴ No período da pesquisa este era, e ainda é, o mais famoso grupo do *rap* nacional. Naquele momento, 1993, os seus maiores sucessos musicais eram “Um Homem Na Estrada” e “Fim de Semana no Parque”.

⁵ O nome deste grupo, segundo o seu componente Markão, inicialmente, significava “Defensores do Movimento Negro”. Atualmente trata-se simplesmente da junção de três letras do nosso alfabeto.

⁶ Cf. também Movimento Negro Unificado (1988), e Alberti e Pereira (2007).

Zona Sul, Flor de Liz, Leandro de Itaquera, Mocidade Alegre, Primeira da Aclimação, Unidos de São Miguel e Estação Primeira da Mangueira, todas com 1%.

Para os homens do Espaço Atual as Escolas de samba preferidas foram: Vai Vai, com 26%; Gaviões da Fiel Torcida e Rosas de Ouro, com 20% e Camisa Verde e Branco e nenê da Vila Matilde, com 6%.

Entre as mulheres no Clube da Cidade as Escolas de Samba preferidas foram: Vai Vai, com 29%; Camisa Verde e Branco, com 20%; Rosas de Ouro, com 21%; Gaviões da Fiel Torcida, com 14%; Nenê da Vila Matilde, com 4% e Imperatriz Leopoldinense e Salgueiro, com 3,5%.

Entre as mulheres do Espaço Atual as Escolas de Samba preferidas foram: Vai Vai, com 58%; Gaviões da Fiel Torcida, 18% e Camisa Verde e Branco, Rosas de Ouro e Nenê da Vila Matilde, com 8%.

Estas respostas não demonstram, é certo, se há ou não um vínculo mais profundo deste público com o assim chamado “mundo do samba”. Até aqui só descobrimos as suas preferências e a forte presença da G. R. E. S. Vai-Vai. Por este motivo, outra pergunta foi feita, com o intuito de indagar se as pessoas que afirmaram ter uma Escola de Samba de sua predileção frequentavam, ou não, as quadras dessas Escolas de Samba. O resultado dessa vez foi o seguinte, entre os homens do Clube da Cidade, 81 entrevistados (72%) afirmaram frequentar as quadras de sua Escola de Samba favorita. No Espaço Atual, 23 (51%) responderam positivamente. Entre as mulheres do Clube da Cidade, 81 (71%) disseram que tomavam parte das atividades desenvolvidas nas

quadras de suas Escolas de Samba preferidas. Com as mulheres do Espaço Atual, 08 (23%) concluíam que tinham relações diretas com o “samba”. A maioria das pessoas, dos dois bailes afirmou, portanto, frequentar as quadras das diferentes Escolas de Samba paulistanas. Mesmo aqui com estas respostas podemos concluir que os frequentadores da Chic Show estão mais ligados às Escolas de Samba que o público da Zimbabwe, reforçando o levantamento anterior.

A pergunta seguinte tinha o intuito de saber se essas pessoas desfilavam, ou não, pela sua Escola de Samba preferida. Se por acaso a maioria respondesse positivamente, estaria confirmada, em nossa opinião inicial, uma forte relação entre essas populações e o tal “mundo do samba”. Caso dissessem que não, seria preciso refletir sobre os vínculos afirmados. As respostas obtidas foram as seguintes: entre os homens do baile da Chic Show, 87% informaram que não desfilavam em qualquer Escola de Samba. Com relação aos homens do baile da Zimbabwe, 78% afirmaram não desfilarem. Dentre as mulheres do Clube de Cidade, 89% responderam não “sair na avenida”, junto com sua Escola de Samba. No caso das entrevistadas no Espaço Atual, vemos 85% com a mesma resposta.

Estas relações demonstram, explicitamente, que não existe uma relação mais profunda entre este grupo e o “mundo do samba”. Eles gostam de samba, mas suas respostas sobre as Escolas de samba revelam que se trata de uma preferência forte, mas distanciada. Seria a mesma aproximação de uma pessoa que torce por um time de futebol, mas só vai ao estádio em final de

campeonato, ou mesmo em alguns jogos clássicos. O samba parece ser importante, mas é, porém, uma espécie de modelo cultural complementar, que serve para momentos especiais.

Podemos tomar a questão sob outro prisma. Na verdade, a relação existente entre o *rap* e o samba é bastante conflituosa e estamos falando de duas expressões artísticas de maior preferência entre essas pessoas. O primeiro entende que, além de se empenhar na manifestação artística e cultural, os seus praticantes devem ser militantes antirracistas e sempre levar a seus públicos condições para que estes se conscientizem⁷ de suas condições de marginalização na sociedade brasileira.

De acordo com o tipo de posicionamento político, representantes do *rap* costumam afirmar que o samba é alienado, no que diz respeito à situação do negro na sociedade brasileira, posição bastante próxima da assumida por grande parte do MN⁸ e defendida no programa “*O Negro da Senzala ao Soul*”. O carnaval, maior expressão das Escolas de Samba, é hoje, na opinião dos *rappers* paulistanos, a melhor prova do alheamento frente à discriminação que o negro sofre em nossa sociedade. Para eles, o carnaval era o espaço do negro, e atualmente só se destacam nele os brancos ricos, como vemos da letra da música “Voz Ativa”, do grupo Racionais MC’s:

Chegou o carnaval
Modelos brancas no destaque /as negras
onde estão?

⁷ N Cf. Felix (2000).

⁸ Cf. Alberti e Pereira,(2007).

Desfilando no chão em segundo plano
Pouco original mais comercial a cada ano
O carnaval era a festa do povo
Era, mas alguns negros se venderam
de novo
Branco em cima negro em baixo
Ainda é normal, natural
(VOZ ATIVA, 1992).

Ao assumir esta posição bastante crítica frente às Escolas de Samba, o Movimento *hip hop* não leva em consideração o que é apresentado nos desfiles da Escolas de Samba, provavelmente, por desconhecimento. Como já mostramos anteriormente em algumas ocasiões são apresentados enredos que exaltam os negros no Brasil.

Vale ressaltar que as críticas dos *rappers* estão mais voltadas para Escolas de Samba e não para o samba em geral. Temos alguns sambistas que são considerados pelo *rap* aliados de luta, tais como: Bezerra da Silva, cujos sambas, constantemente, trazem em suas letras duras denúncias sobre a vida dos moradores nos morros e críticas à violência policial; Dona Ivone Lara, com letras que, geralmente, falam e defendem o(a) negro(a); Leci Brandão, que segue, mas de forma mais radical, a mesma postura de Lara e Geraldo Filme, que não deixa de falar sobre a condição de vida do(a)s negro(a)s paulistano(a)s, principalmente, do bairro Bixiga, da cidade de São Paulo. Esses artistas seriam alguns exemplos de sambista defendidos, em várias letras de *rap*. Lembramos que em São Paulo existiu uma grande aliança entre o grupo Negritude Jr. (samba/pagode) e os Racionais MC’s (*rap*). Estes fatos demonstram que a maior cisão se dá entre o *rap* e as Escolas de Samba e não em relação aos sambistas propriamente ditos.

Não podemos deixar de lado um exemplo que é exceção, o *rapper* Rappin Hood frequenta e desfila na Escola de Samba Imperador do Ipiranga, que está localizada no bairro onde ele reside. Mas como destacamos ele é uma exceção à regra.

Os líderes das Escolas de Samba, apesar de perceberem as atitudes agressivas dos *rappers* para com eles, entendem que não vale a pena responder às ofensas que lhes fazem. Alguns dirigentes quando foram consultados acerca desta postura dos *rappers*, argumentaram que tais opiniões são fruto da pouca idade desses últimos, já que a maioria dos *rappers* estão na faixa dos vinte anos de idade. Para esses dirigentes, o samba não deve responder às provocações, porque o gênero já tem uma história muito longa, que justifica as suas posições atuais.

Para “seo” Nenê, na época presidente e um dos fundadores da Escola de Samba Nenê da Vila Matilde, o samba atualmente é mais respeitado e frequentado pelos brancos, mas continua sendo uma “cultura negra”. Em sua opinião, as Escolas de Samba não devem qualquer explicação para esses “moleques” do *rap*, que praticam uma “cultura”, destaca ele, que “não é nem brasileira”. Os argumentos de “seo” Nenê, levam a refletir que, no limite, exista uma divisão anterior. Na representação nacional o samba seria uma “cultura brasileira”, antes de ser negra⁹. Dessa conclusão o MN não compartilha, para ele o samba é uma cultura

⁹ No dia 17 de janeiro de 1999, o grupo Racionais MC's participou do show “Samba e Rap Homenageiam Paulo Freire”, juntamente com o grupo DMN, o que demonstraria que quando a atividade é politicamente correta, na opinião dos *rappers*, eles participam mesmo com a presença de sambistas.

negra¹⁰. Já para o Movimento HIP-HOP esta expressão cultural “era uma cultura negra”, atualmente não é mais.

Não é, por certo, o caso de se entrar nessa discussão. O que percebemos é que as populações desses dois bailes parecem não se preocupar com essa relação conflituosa entre *rap* e as Escolas de Samba. Pelo que podemos notar, a situação de embate entre estas duas expressões artísticas não trazem nenhum problema para estes frequentadores dos bailes *black*. Afinal, eles assumem, perante ambas, uma postura idêntica, isto é, gostam do *rap*, mas não seguem o que os *rappers* defendem politicamente e têm uma Escola de Samba preferida, frequentam suas quadras, mas também não desfilam nela no carnaval. Em outras palavras, optar por estas músicas não significa um engajamento no cotidiano que eles propõem a seus praticantes.

Desta forma, podemos concluir que suas posições são simplesmente reflexo de uma preferência musical ou de um estilo de vida e não resultado de uma postura política. No entanto, não é possível ignorar que esta primazia carrega uma atitude bastante baseada em uma inserção sócio étnica específica. Não há como esquecer que seus estilos de músicas preferidas são considerados negros ou *black*, o que já é em si uma forma de identificação do grupo.

A intenção desta, e de todas as perguntas citadas anteriormente, foi tentar realizar um levantamento quantitativo sobre algumas formas de lazer dos frequentadores dos dois Bailes *Black*, para daí

¹⁰ Albert e Pereira (2007) e MNU (1988).

buscar compreender se, no campo do lazer, essas pessoas apresentam elementos que podem ser entendidos como definidores de sua visão de mundo. Notamos que seus gostos/preferências não são tão determinantes quando elas resolvem se posicionar. Na verdade, consomem um pouco de tudo, sempre na chave do lazer. A opção pelo samba e pelo *rap* não é, como podem pretender alguns, política pragmática e mesmo imediata. Mistura-se um pouco de tudo e, nesse processo, perde-se a história para se ganhar na releitura. O samba e o *rap* são tão somente diversão e símbolos de uma negritude que se difere mais por estilo do que por uma opção política. ■

[JOÃO BATISTA DE JESUS FELIX]

Professor Associado II na Universidade Federal do Tocantins (UFT), no Curso de Ciências Sociais Licenciatura; doutor e mestre em Antropologia Social, é o Coordenador do Cineclube da UFT em Tocantinópolis. Coordenou as mostras “Vídeo Índio Brasil” e “Dia Internacional de Animação”.
E-mail: jbatista@mail.uft.edu.br

Referências

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araújo. **História do movimento negro no Brasil:** depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Pallas: CPDOC-FGV, 2007.

BARONETTI, Bruno Sanches. **Transformações na avenida:** história das escolas de samba na cidade de São Paulo (1968-1996). São Paulo: LiberArs, 2015.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros estrangeiros:** os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FELIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe:** a construção da identidade nos bailes black paulistanos. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MACEDO, Márcio José. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa *In:* MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (org.). **Jovens na metrópole:** etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2007. p. 189-224.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. **1978-1988 10 anos de luta contra o racismo.** São Paulo: Confraria do Livro, 1988.

O NEGRO da Senzala ao Soul. Produção do Departamento de Jornalismo da TV Cultura. São Paulo, 1977. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Gabriel Priolli. Disponível em: <https://bit.ly/36zBCyl>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. “Black-Soul”: aglutinação espontânea ou identidade étnica – uma contribuição ao estudo das manifestações culturais no meio negro. **Anuário Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, v. 2, p. 244-262, 1983.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VOZ Ativa. Intérprete: Racionais MC's. Composição: Edy Rock e Mano Brown. *In:* ESCOLHA o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe, 1992. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

REPRESENTAÇÕES,
REPRESENTATIVIDADES
E DISMORFIAS:
MIDIATIZAÇÃO DAS
IDENTIDADES

[ARTIGO]

Ricardo Alexino Ferreira

*Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes*

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

“Representações” e “representatividades” não são palavras sinônimas, mas trazem a problematização dos negros e de outros grupos das diversidades em suas interseções com a mídia. Este artigo procura conceituar os termos e demonstrar as diferenças de entendimentos entre o discurso científico e o da militância. Atualmente, representatividades têm sido amplamente faladas e positivadas, principalmente em produtos midiáticos. Alguns grupos sociais negros consideram que o simples fato de haver protagonistas negros em mídias, uma maioria de atores negros em uma obra ou apresentadores negros em telejornais, já seria suficiente para falar em representatividade. Por outro lado, o termo representação, tido como linhas de pesquisa desde o final dos anos 1980, tem sido reelaborado e desenvolvido em um campo epistemológico que possibilita entender os fenômenos étnico-sociais, desconstruindo e reconstruindo o termo representatividade, colocando-o em um contexto mais crítico.

Palavras-chave: Representações. Representatividades. Dismorfias. Identidades. Mídia.

Representations and representativities are not synonymous words, but bring the problematization of blacks and other groups of diversities in their intersections with the media. This article seeks to conceptualize the terms and demonstrate the differences of understanding between scientific discourse and that of militancy. Currently, representativities have been widely spoken and positivized, especially in media products. Some Black social groups consider that the mere fact of having Black protagonists or a majority of Black actors in a work or Black presenters on television would be enough to talk about representativity. On the other hand, the term representation, which has been considered as a research line since the late 1980s, has been reworked and developed in an epistemological field that makes it possible to understand ethnic-social phenomena and to deconstruct and reconstruct the term representativity and place it in a more critical context.

Keywords: Representations. Representativities. Dismorfias. Identities. Media.

Las representaciones y las representaciones no son palabras sinónimas, sino que traen la problematización de los negros y otros grupos de diversidades en sus intersecciones con los medios de comunicación. Este artículo pretende conceptualizar los términos y demostrar las diferencias de comprensión entre el discurso científico y el de la militancia. En la actualidad, las representatividades han sido ampliamente habladas y posicionadas, especialmente en los productos de los medios de comunicación. Algunos grupos sociales negros consideran que el mero hecho de tener protagonistas negros o una mayoría de actores negros en una obra o presentadores negros en la televisión sería suficiente para hablar de representatividad. Por otra parte, el término representación, que se ha considerado como línea de investigación desde finales de los años ochenta, se ha reelaborado y desarrollado en un campo epistemológico que permite comprender los fenómenos étnico-sociales y deconstruir y reconstruir el término representatividad y situarlo en un contexto más crítico.

Palabras clave: Representación. Representaciones. Dismorfismos. Identidades. Medios de comunicación.

Preâmbulos

Na história da mídia no Brasil, é possível entender que existe um antes e depois de 1988 na abordagem dos grupos das diversidades, principalmente, em um primeiro momento, na abordagem das questões étnico-raciais. Mas é possível perceber que aquele ano vai, também, impactar as pesquisas acadêmicas no campo das diversidades, que começam a repensar conceitos como representações e representatividades.

O ano de 1988 é um ano não só atípico, mas que esboça o surgimento dos neo-cidadãos. Ou seja, aqueles segmentos das diversidades que reivindicam as suas visibilidades e maior participação nas questões sociais, políticas, econômicas, educacionais, culturais.

Naquele ano, os reflexos dos movimentos das *Diretas Já*, reivindicando a redemocratização do Brasil e eleições diretas para presidente, vão evidenciar a busca pela cidadania dos movimentos sociais negros se estendendo para os demais grupos das diversidades. Outro elemento marcante em 1988 foi o centenário da abolição da escravatura no Brasil, que teve muito mais características reflexivas do que comemorativas, impulsionando diversas instituições.

A Campanha da Fraternidade da Igreja Católica, por exemplo, elege, em 1988, como tema *A fraternidade e o negro, no centenário da abolição da escravatura no Brasil*, com o lema *Ouvi o clamor deste povo!*¹ Toda

¹ As músicas foram cantadas pelo coral Cantafro (Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo), tendo em muitas delas sonoridades afro-brasileiras com uso de instrumentos de percussão.

a liturgia, naquele ano, passa a ter enfoque na questão étnico-racial. Já no início da missa, a música *Olha que eu vim de lá*, dá o tom². Assim como a música *Quilombo de ontem*³ e todas as demais são evocadas como reflexão sobre o racismo.

O Carnaval de 1988, na cidade do Rio de Janeiro, também vai ter como tema o negro. A escola vencedora foi o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Vila Isabel, com o samba-enredo *Kizomba, a festa de uma raça*.

Outro fato que iria provocar movimentações naquele período foi a sanção da Organização das Nações Unidas (ONU) contra a África do Sul, que mantinha em vigor o regime de apartheid e a manutenção da prisão de Nelson Mandela.

Mas o fator preponderante para chamar a atenção do racismo no Brasil foi o Projeto de Lei nº 688 do constituinte Carlos Alberto Caó, que acabou se tornando a lei nº 7.716/1989, tipificando o crime de racismo com pena de prisão. A lei substituiu a nº 1.390, de 1951, conhecida pelo nome do seu idealizador Afonso Arinos, que tratava o racismo como contravenção penal.

Todos esses fenômenos em 1988 provocaram agendamentos importantes na mídia, chamando a atenção do racismo no Brasil. Na dissertação *A representação do negro em jornais, no centenário da abolição da escravatura no Brasil* (FERREIRA, 1993), defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

² Ver: CF 1988 | OLHA..., 2020.

³ Ver: CF 1988 (K7) | OS..., 2020.

(ECA-USP), consegui levantar e analisar mais de 2.500 recortes de jornais (nacionais, locais e regionais) sobre questões étnico-raciais.

Era possível perceber que nas páginas dos jornais o negro migrava das editorias de Esportes (com ênfase em futebol), de Polícia e de Cultura (com ênfase no samba) para outras editorias como Economia, Educação, Comportamento, Ciência. Mesmo em Esportes, começava a evidenciar como notícia outras categorias, que iam além do futebol; nas editorias de Cultura, havia abordagem de outras atividades da participação do negro no espectro cultural, que não se reduziam ao samba.

Naquele período cresce significativamente o número de matérias abordando casos de racismo, Brasil a fora, mas a maior parte das matérias se concentrava no eixo Rio-São Paulo. Um dos primeiros entraves que os jornalistas vão ter nessas coberturas é com as terminologias. Em um primeiro momento, tem-se desde termos como “pessoas de cor”; “crioulo”; “preto” até que se define, por certa pressão dos movimentos sociais, o termo “negro”. Outra dificuldade que se pôde perceber na análise dos jornais foi a dificuldade de desconstruir o estereótipo do negro, visto como marginal social, para o entendimento de que existia uma classe média negra, em ascensão naquele momento.

Além das mudanças que começam a surgir na imprensa, em relação ao negro, outros grupos sociais começam também a ter mais visibilidade, como o grupo GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), que foi uma expressão cunhada pelo jornalista André Fischer, em sua coluna na *Revista*

da Folha. Percebeu-se também uma grande dificuldade dos jornalistas em noticiar esse segmento, desde as terminologias e a desconstrução de estereótipos.

Os estudos das representações como campo científico e observatório das mídias

A partir dessas mudanças político-sociais-culturais, adentrando os anos 1990, iniciavam-se pesquisas sobre representações. Na ECA-USP, no Departamento de Comunicações e Artes, a professora Solange Couceiro, integra a linha de pesquisa *Representações e Ideologia*, em que irá desenvolver relevantes trabalhos sobre Comunicação e Etnia, bem como agregar orientandos nesta área. O principal foco de análise se tornam as mídias impressas (jornais e revistas), eletrônicas (televisão e rádio), mas também filmes e artes expressivas (como teatro e dança/performances) e, também, peças publicitárias e de propagandas. Vale lembrar que no início da década de 1990, a internet e as redes sociais ainda eram um esboço do que seriam hoje e ainda não eram objetos importantes de estudos.

As primeiras pesquisas sobre representações nas mídias se consolidam naquela década. Muitas utilizam a metodologia Análise de Conteúdo para os estudos de mídia e etnia. Mas também percebe-se que correntes teóricas como Escola de Frankfurt (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas); Escola Sociológica Europeia (Umberto Eco, Edgar Morin, Roland

Barthes, Jean Baudrillard); Nova Esquerda Alemã (Hans Magnus Enzensberger); Teoria das Mediações (Jésus Martin –Barbero) e Estudos Culturais (Stuart Hall; Richard Hoggart; Raymond Williams; Thompson são amplamente utilizadas).

As fases de estudos das representações de negros e demais grupos das diversidades na mídia podem ser entendidas em três grandes fases: a primeira fase, verificando a quantidade de negros e demais segmentos das diversidades em produções midiáticas; a segunda fase, a análise de conteúdo e análise de discurso dessas produções; a terceira fase a revisão das duas fases anteriores.

Ou seja, as pesquisas desenvolvidas na terceira fase começam a fazer uma revisão crítica de que a introdução de mais negros na mídia não indicam necessariamente algo positivo ou pluralidade e a necessidade de rever se essa interseção é orgânica e estrutural ou se é pontual para dar aparência de multiculturalidade. Também se começa a pensar na proporcionalidade como elemento importante.

O final dos anos 1990 vão buscar criar uma epistemologia nos estudos das Representações e um apuramento das pesquisas utilizando como ferramentas teóricas e metodológicas a Análise de Conteúdo.

Com o advento das redes sociais na internet, passando pelo Orkut e depois se firmando com o Facebook, Twitter, Instagram e outras organizações, os movimentos sociais começam a utilizar essas ferramentas buscando autonomia para expressar as suas ideias, ideologias, percepções e como forma de comunicação com os seus pares.

Das representações para as representatividades disfórmicas: representatividade versus proporcionalidade

Assim, começa um movimento interessante em que os grupos sociais evocam a representatividade imagética como elemento político necessário para o antirracismo. Essa representatividade deveria também se apropriar do lugar de privilégio do branco. No caso, a legitimação do antirracismo se manifestaria, por exemplo, sobre o lugar que o negro ocuparia na estrutura midiática. Estar frente às câmeras ou em destaque visual se tornava um elemento fundamental para o entendimento da representatividade, no entendimento dos movimentos sociais negros.

Isso era bem distinto dos estudos desenvolvidos por pesquisadores, que observaram que não é suficiente que indivíduos negros, por exemplo, estejam à frente das câmeras como apresentadores ou atores se a participação de negros como editores, diretores e outros cargos de comando são exíguos. Porém, na era das redes a visibilidade da imagem em destaque, mesmo que ínfima, já é suficiente.

Um caso bastante interessante foi a satisfação dos movimentos sociais negros que celebraram a jornalista Maria Julia Coutinho como apresentadora do *Jornal Hoje*, produzido pela Rede Globo de Televisão, que tem abrangência nacional.

Em fotos de divulgação produzidas pela emissora, é possível observar a apresentadora Maria Júlia Coutinho em destaque e a equipe de produção e edição constituída,

quase integralmente, por profissionais brancos. Apenas é identificada uma única pessoa negra na foto da equipe do telejornal.

Os movimentos sociais celebravam ter uma das poucas apresentadoras à frente

das câmeras e muitos não atentaram para o que se podia ler claramente ao fundo da imagem, que o negro não constituía uma realidade na ocupação profissional daquele espaço. Abaixo, foto postada por Maria Julia Coutinho em sua página no Instagram:

[Figura 1]
Equipe do Jornal Hoje, da Rede Globo de Televisão, com pouca representatividade étnico-racial.



Fonte: Instagram (@majucoutinhoreal) (30 set. 2019).

Uma internauta postou algo importante para a compreensão do fenômeno, no Instagram:

[Figura 2]
Internauta critica a falta de representatividade na equipe do Jornal Hoje.



juraedu Quem simbólica é essa foto por mostrar que conquistamos a batalha, mas não vencemos a guerra, pois comemorar a presença de uma mulher negra na condução de um dos principais programas de jornalismo da Globo é uma importante vitória, por outro lado, é necessário perceber que ao lado dessa mulher não tem nenhuma pessoa negra desfrutando também dessa conquista, deste espaço. É a presença e ausência em uma só foto. Imagem política.



1d 1 curtida Responder

Fonte: Instagram (@majucoutinhoreal) (1 out. 2019).

A presença de Maria Júlia Coutinho à frente do *Jornal Hoje* também trouxe muitas matérias constatando que os traços fenotípicos e penteados de cabelo da apresentadora produziam efeitos positivos nas crianças⁴.

[Figura 3]

Criança se identifica com imagem da apresentadora Maria Júlia Coutinho



Fonte: Leal (2019).

Esse fenômeno tem levado ao desenvolvimento de pesquisas para entender por qual motivo há o contentamento de negros com a representatividade e pouco se evoca a proporcionalidade?

Os casos na perspectiva da representatividade têm sido frequentes. Em dezembro de 2019, a sul-africana Zozibini Tunzi foi corada Miss Universo, em Atlanta, nos Estados Unidos, sendo a quinta negra a ganhar o título, em 68 edições do concurso.

[Figura 4]

Zozibini Tunzi



Fonte: Conheça... (2019).

4 Ver: FERREIRA, 2019.

As outras quatro negras premiadas na história do concurso Miss Universo foram, de acordo com Estevão (2019):

[Figura 5]

Janelle Commissiong: primeira miss universo negra



Fonte: Conheça... (2019).

Janelle Commissiong foi eleita em 1977 como a primeira Miss Universo negra do mundo, após 25 anos de existência da premiação. Ela representou Trinidad e Tobago.

[Figura 6]

Chelsi Smith, miss universo em 1995



Fonte: Conheça... (2019).

Chelsi Smith, californiana, recebeu o título Miss Universo, em 1995.

[Figura 7]

Wendy Fitzwilliam: eleita miss universo em 1998



Fonte: Conheça... (2019).

Em 1998, Wendy Fitzwilliam foi eleita Miss Universo. Representando Trinidad.

[Figura 8]

Leila Lopes, miss universo 2011



Fonte: Conheça... (2019).

Em 2011, a angolana Leila Lopes foi coroada Miss Universo.

Apesar de terem sido consagradas como símbolos da representatividade negra, estas cinco misses Universo podem ser analisadas de diferentes formas. Utilizando a análise de conteúdo, é possível observar que nem sempre a representatividade, por si só, significa avanços. Um dos primeiros pontos a observar é que fenotipicamente todas as misses Universo negras têm traços afilados, europeizados.

Outro elemento de análise é que concursos de beleza são excludentes e sempre preteriram os traços físicos negros, valorizando o fenótipo caucasiano. Além do mais, como é possível classificar a pessoa mais bela do planeta, como representação de todas as outras? Por qual motivo representantes de concursos de beleza têm o mesmo tipo de corpo? Concursos de beleza sempre foram a essência da discriminação, incompatíveis com a ideia de antiracismo, diversidade ou de equidade social.

Dessa forma, a representatividade de misses Universo negras precisa ser repensada sob esses mais diferentes aspectos. Os concursos de beleza, em suas essências, são racistas.

Outro caso que colocou em xeque o sentido de representatividade foi o casamento do príncipe Harry e a atriz Meghan Markle, em 2018, sendo bastante coberto pela mídia. Muitas pessoas negras consideraram positiva e marco de representatividade a entrada de uma mulher negra no seio da família real britânica.

No entanto, os grupos sociais negros que viram um avanço na representatividade não observaram com mais intensidade que uma mulher negra na família real britânica

não significa grandes avanços, ainda mais quando se analisa esse fenômeno no contexto da escravização e colonização promovida pela Inglaterra. Aliás, parece que cria grande fascínio nas pessoas as identidades monárquicas. Reis, rainhas, príncipes e princesas parecem povoar o imaginário de poder de negros e não-negros.

Nos últimos anos, o filme *Pantera Negra*, de Ryan Coogler, da Marvel, tem sido exaltado como a representatividade negra. Nas últimas semanas, com a morte do ator, que protagonizou o herói do filme, Chadwick Boseman, voltou à tona a importância do *Pantera Negra* como um filme que traz a representatividade negra e aciona o orgulho negro de ser negro.

Em artigo que escrevi *Filmes, lucros e infantilização das diversidades* (FERREIRA, 2018), eu contestava que considerar que o *Pantera Negra* era um filme da representatividade negra brasileira era por demais equivocado. O filme representa a ideologia estadunidense de guerra e morte. Durante o filme são centenas de mortes violentas, explosões e estereótipos. A visão idealizada do que seria a cultura africana, chega a ser por demais infantilizada. No filme, o estereótipo de que a África se reduz a um país se repete; a ideia do cientista louco e impulsivo, na pele da personagem Shuri, irmã de T'Challa (o Pantera Negra), como cientista empoderada é por demais caricato.

A presença de muitos atores e atrizes negros em *Pantera Negra* traz a questão da representatividade, mas sobre qual representatividade real o filme aborda? Como o negro brasileiro pode se ver em um roteiro tão estadunidense? Quais foram os recursos de marketing utilizados para

fazer do *Pantera Negra* um filme de representatividade negra, não só no Brasil, mas em vários países, transformando-o em um sucesso de bilheteria? O *Pantera Negra* fechou o ano de seu lançamento, em 2018, com US\$700 milhões, tornando-se a maior bilheteria de um filme da Marvel nos EUA naquele ano.

Deduz-se que representatividade não vem apenas com a quantidade de negros na produção e os seus protagonismos. Também é preciso avaliar o contexto, as conexões e as abordagens feitas. No caso de um filme, é necessário observar o roteiro, as representações simbólicas e as narrativas.

Esses impulsos midiáticos de grupos sociais de ver representatividades pelo protagonismo e quantidade de personagens étnicos presentes pode criar aquilo que é chamado de dismorfias, em que a imagem retratada provoca distorções no olhar do espectador, pertencente ao público-alvo.

Os estudiosos das representações étnico-sociais têm um grande desafio neste momento que é entender como as representatividades são colocadas nas redes sociais e como elas podem ser entendidas à luz das metodologias científicas. ■

[RICARDO ALEXINO FERREIRA]

Professor associado (livre-docente) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professor permanente do programa de pós-graduação interdisciplinar Humanidades, Direitos e outras Legitimidades (USP).
E-mail: alexino@usp.br

Referências

CF 1988 | OLHA, que eu vim lá de longe (canto de entrada). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Relíquias da Música Católica. Disponível em: <https://bit.ly/3nD1Feu>. Acesso em: 22 dez. 2020.

CF 1988 (K7) | OS quilombos de ontem. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Relíquias da Música Católica. Disponível em: <https://bit.ly/38wxwHm>. Acesso em: 22 dez. 2020.

CONHEÇA as únicas 5 mulheres negras eleitas Miss Universo em 68 anos de concurso. Máxima, São Paulo, 10 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3oG8P1j>. Acesso em: 22 fev. 2020.

ESTEVÃO, Ilca Maria. Zozibini Tunzi é a quinta mulher negra coroada Miss Universo. **Metrópoles**, Brasília, 10 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/38wpwGk>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FERREIRA, Ricardo Alexino. **A representação do negro no centenário da abolição da escravidão no Brasil**. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FERREIRA, Ricardo Alexino. Filmes, lucros e infantilização das diversidades. **Jornal da USP**, São Paulo, 30 mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/38yrXZg>. Acesso em: 22 dez. 2020.

FERREIRA, Yuri. Maju zera jogo da representatividade com vídeo de fã mirim elogiando cabelo: “não dá pra resistir”. **Hypeness**, São Paulo, 24 nov. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/37I79PA>. Acesso em: 22 dez. 2020.

LEAL, Rafaela. Criança que viralizou em vídeo com Maju conta admiração pela apresentadora: ‘cabelinho igual o meu’. **G1**, Teresina, 27 nov. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3pGhu50>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ORFEU NO
CARNAVAL:
ENSAIO SOBRE
AS ADAPTAÇÕES
DA PEÇA ORFEU
DA CONCEIÇÃO¹

[ARTIGO]

Rogério de Almeida

Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo

¹ Esta pesquisa contou com financiamento da FAPESP na modalidade auxílio regular, processo 19/00649.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O objetivo deste artigo é estudar a representação do carnaval em dois filmes: *Orfeu do Carnaval* (1959) e *Orfeu* (1999), respectivamente dirigidos por Marcel Camus e Cacá Diegues, ambos concebidos a partir da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes. A metodologia pauta-se na antropologia do imaginário e busca as raízes da representação do carnaval nos mitos gregos de Orfeu, Apolo e Dioniso. O estudo comparado dessas obras cinematográficas mostra que, com a perda da carga simbólica dos mitos e a ascensão dos interesses mercantis, o carnaval torna-se simulação de uma festa que, em suas origens, era vivida com exuberância apolínea e como afirmação trágica da vida.

Palavras-chave: Cinema. Imaginário. Mitologia. Carnaval. Orfeu.

This article analyzes the representation of the carnival in two films: *Orfeu do Carnaval* (1959) and *Orfeu* (1999), respectively directed by Marcel Camus and Cacá Diegues, both from the piece *Orfeu da Conceição* (1956), written by Vinicius de Moraes. The methodology is guided by the anthropology of the imaginary and looks for the roots of the representation of Carnival in the Greek myths of Orpheus, Apollo and Dionysus. The comparative study of these cinematographic pieces shows that, with the loss of the symbolic load of myths and the emergence of commercial interests, Carnival becomes a simulation of a party that, in its origins, was experienced with Apollonian exuberance and as tragic affirmation of life.

Keywords: Cinema. Imaginary. Mythology. Carnival. Orpheus.

El propósito de este artículo es estudiar la representación del carnaval en dos películas: *Orfeu do Carnaval* (1959) y *Orfeu* (1999), respectivamente dirigidas por Marcel Camus y Cacá Diegues, ambas concebidas a partir de la obra *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes. La metodología se guía por la antropología del imaginario y busca las raíces de la representación del carnaval en los mitos griegos de Orfeo, Apolo y Dionisio. El estudio comparativo de esas obras cinematográficas muestra que, con la pérdida de la carga simbólica de los mitos y el surgimiento de intereses comerciales, el carnaval se convierte en la simulación de una fiesta que, en sus orígenes, se experimentó con exuberancia apolínea y como afirmación trágica de la vida.

Palabras-clave: Cine. Imaginario. Mitología. Carnaval. Orfeo.

Introdução

Este trabalho trata da representação do carnaval a partir de dois filmes que adaptaram a peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinicius de Moraes: *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus, produção ítalo-franco-brasileira, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues. Tanto a peça quanto os filmes resgatam o mito grego de Orfeu, adaptando-o ao contexto carnavalesco contemporâneo e tendo os morros cariocas como cenário.

Nesse emaranhado de fios que compõem a teia das narrativas – o mito de Orfeu, a peça de Vinicius de Moraes, o filme de Marcel Camus e o de Cacá Diegues –, observa-se que, para além da variação do mito de Orfeu (DURAND, 1996), difere também o modo como o carnaval é apresentado. Se originalmente ele é a expressão de uma festa pessoal, com contornos dionisíacos e apolíneos (*Orfeu da Conceição* e *Orfeu do Carnaval*), 50 anos depois, aparece transmutado em espetáculo simulado para as câmeras de TV, que mercantiliza sua imagem e subordina o mito órfico à racionalidade sociológica.

O mito de Orfeu

Uma das características dos mitos, ao menos dos antigos, é a ausência de uma versão *original*, já que sua origem remonta a tempos imemoriais, sendo recontado oralmente de geração a geração até que, finalmente, uma dessas versões (ou mais de uma)

é registrada no papel. No caso do mito de Orfeu, a situação é ainda mais complicada, pois a narrativa que se tornou conhecida foi formulada tardiamente, justapondo retalhos de tradições distintas.

Das versões grafadas que se conhecem, a primeira ocorrência do mito se dá no século VI a.C., na *Quarta Pítica* de Píndaro, em que Orfeu aparece junto aos argonautas em busca do velo de ouro² com a missão de atrair as árvores da floresta com seus cantos para que fossem transformadas em madeira de construção naval, além de neutralizar, com sua lira, como uma espécie de antídoto, a sedutora e mortal voz das sereias num episódio parecido com o de Ulisses na *Odisseia* (BRUNEL, 1998, p. 768).

Posteriormente, é acrescido o episódio que trata da ninfa Eurídice, com quem Orfeu se casa ao regressar da viagem com os argonautas. Em uma versão do século III a.C. (*Leôncio*, de Hermesíanax de Cólofon), ela aparece com o nome de Agriope. Em *Canto fúnebre em honra de seu mestre Bion*, de suposta autoria de Moscos, Eurídice aparece pela primeira vez com esse nome e, ao que tudo indica, com um final em que Orfeu logra seu intento de restituí-la ao mundo dos vivos (BRUNEL, 1998, p. 768).

A versão mais consagrada, porém, aparece no livro IV das *Geórgicas*, de Virgílio, e também nos livros X e XI das *Metamorfoses*, de Ovídio: os deuses dos infernos permitem o retorno de Eurídice,

² Na mitologia grega, é a lã de ouro do carneiro alado Crisómalo, roubada por Jasão e os argonautas com ajuda de Medeia.

mas Orfeu não pode olhar para trás durante o caminho de regresso ao mundo dos vivos. Não resistindo à tentação, Orfeu olha para trás e morre pela segunda vez. Na versão de Virgílio, o poeta protesta contra isso; já na de Ovídio, Eurídice “não se queixa do esposo (pois de que se queixaria a não ser de ter sido tão amada?)” (THAMOS, 2011, p. 213). Por fim, desenvolve-se o episódio final, que marca a morte de Orfeu pelas Bacantes.

Existem, na verdade, várias tradições antigas sobre a morte de Orfeu. Ele teria se matado para não sobreviver a Eurídice (Pausânias, IX, 30, 6); Zeus o teria fulminado por ter ele revelado os mistérios aos homens (Pausânias, IX, 30,5); ele teria encontrado a morte num levante popular (Estrabão, VI, 18, por contaminação com a versão mais comum sobre a morte de Pitágoras). Contudo, a tradição mais difundida e persistente é a do assassinato de Orfeu pelas Mênades da Trácia [ou Bacantes], no monte Pangeu, por vontade dos deuses que queriam vê-lo castigado (Platão, *Banquete*, VII 179 c), ou porque o próprio Dioniso se visse obrigado a renegar seus devotos (Ovídio, *Metamorfoses*) (BRUNEL, 1998, p. 770).

O que se pode reter do mito de Orfeu é que ele se estrutura em três mitemas³:

3 “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídos de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (ARAÚJO; GOMES; ALMEIDA, 2014, p. 25).

o canto órfico, cujo poder *mágico* é capaz de interferir na natureza e de convencer os deuses infernais a devolver Eurídice à vida; a descida aos infernos e a negociação para resgate de Eurídice; e, por fim, a morte de Orfeu pelas mulheres enfurecidas.

Esses três mitemas sofrem, no entanto, numerosas variações, que não param de aumentar com as muitas versões que o mito vai ganhando, o que ocorre provavelmente, pressupõe-se, por seu caráter lacunar, aberto e enigmático, já que desde sua origem há vários elementos que não são elucidados, o que permite uma multiplicação de interpretações. Assim, não sabemos, por exemplo, por que Orfeu não podia olhar para trás. Trata-se, evidentemente, de uma interdição dos deuses, mas, assim como não sabemos qual a razão da interdição, também não sabemos por que Orfeu não a cumpriu. Teria ficado em dúvida se de fato Eurídice o acompanhava? Mas por que se voltar para ela no final do caminho, quando *já estavam tão próximos do mundo dos vivos? O desfecho também tem seus pontos obscuros. Por que as Bacantes são tomadas pelo delírio e o despedaçam? A rejeição de Orfeu às investidas feitas por elas seria suficiente para justificar esse ato de violência?*

Qualquer tentativa de explicação racional do mito certamente falhará, pois é da natureza dele se constituir como uma narrativa dinâmica de símbolos, avessa, portanto, a simplificações lógicas, o que não impede, em contrapartida, que se multipliquem as tentativas de interpretá-lo, de buscar sua compreensão. É o que parece ocorrer com as versões que se proliferaram ao longo dos séculos. De um lado, atualizam o mistério do mito, novamente expresso; e de outro, propõem

possibilidades interpretativas, diferentes modos de compreendê-lo.

Em 1480, o mito de Orfeu foi levado pela primeira vez aos palcos (descontada a tragédia perdida de Ésquilo) pelo dramaturgo italiano Ange Politien. Em 1601, foi a vez das óperas dos compositores italianos Jacopo Peri e Giulio Caccini. O alemão Christoph Gluck também compôs a sua, em 1775. Em 1853, foi a vez de o austríaco Franz Liszt criar um poema sinfônico dedicado a Orfeu. Entre 1907 e 1908, o tcheco Rainer Marie Rilke se debruçou sobre o mito em um poema. Já na segunda metade do século XX, em 1957, o dramaturgo estadunidense Tennessee Williams escreveu a peça *Orpheus Descending*. No cinema, há algumas adaptações, com destaque para o filme *Orfeu* (1950), do francês Jean Cocteau, *The Fugitive Kind* (*Vidas em Fuga*, 1960), do cineasta estadunidense Sidney Lumet, baseado na peça já citada de Williams, além dos filmes que serão tratados neste ensaio: *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus, também chamado de *Orfeu Negro*, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.

Além dessas adaptações diretas da história fantástica de Orfeu, há outras menos evidentes, mas que atualizam os mitemas colocados em evidência na estruturação do mito grego. Foi assim, por exemplo, que o professor francês Gilbert Durand, especialista em imaginário e mitologia, detectou a presença de Orfeu no filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica. Nas palavras de Durand:

Um dia, disse-lhe: “Afinal, o *Ladrões de Bicicleta* (que acho o seu melhor filme) é o mito de Orfeu”. Ele disse: “Como?” É exatamente o esquema do mito de Orfeu,

simplesmente Eurídice está substituída pela bicicleta. Mas fora isso... Uma bicicleta, teoricamente, é um bem de consumo mais fácil de substituir que a mulher que, como as senhoras sabem, é única, etc. Bom. E o que é que vemos no filme? Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos (tanto quanto me lembro): a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto, e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos, mas lembro-me da imagem que mostra este infeliz Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitologema é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso (DURAND, 1981, p. 73-74)!

O que mais surpreende na narrativa de Durand é o fato de o diretor do filme desconhecer que sua obra atualizava o mito de Orfeu. Isso ocorre porque os mitos, ainda que perenes em determinados aspectos, se transformam, transitando entre derivações e desgastes, sem deixar de manter uma “perenidade transformacional” (DURAND, 1996, p. 98). Desse modo, o que atesta que o mito vive é o fato de ele ser repetidamente recontado, independentemente da consciência de quem o reconta.

Assim, de maneira similar, é possível reconhecer o mito de Orfeu no filme *Hardcore* (1979), do estadunidense Paul Schrader, em que um pai religioso empreende uma descida ao submundo do sexo para resgatar sua filha rebelde, que estava contracenando em filmes pornográficos clandestinos. O pai conta com a ajuda de uma prostituta (correspondente simbólico de Hermes), que o conduz em sua busca em troca de ajuda para se livrar da prostituição. No final, a filha é resgatada, mas a prostituta é deixada para trás, presa a seu gigolô, impossibilitada, portanto, de sair do “inferno”. No filme, não se trata, como no mito, de uma relação conjugal, mas paterna; além disso, o inferno é deslocado para o submundo da pornografia e da prostituição; Eurídice também se duplica em duas personagens: a filha, que é resgatada, e a prostituta, que ajuda o pai na busca pela filha, abandonada quando ele atinge seu objetivo.

Poderíamos ainda encontrar outras narrativas que atualizam os mitemas de Orfeu, pois de certo modo seu mistério está associado à não aceitação da morte e, por extensão, à negação da realidade. De fato, Orfeu não realiza o luto. Na primeira morte de Eurídice, a confiança no poder de seu canto o leva a obter dos deuses infernais o que ninguém havia conseguido: a restituição da vida. Na segunda morte, quando transgredir a interdição de olhar para trás e perde novamente Eurídice, ele enlouquece e é morto pelas Bacantes. A não aceitação da morte da amada e sua recusa em seguir em frente podem ser interpretadas como prova de seu amor por Eurídice. Não podendo viver sem ela, Orfeu estaria preso ao passado, de onde não tira seu olhar.

Orfeu da Conceição

A peça de Vinicius de Moraes⁴ foi escrita, de acordo com depoimento do próprio autor (MORAES, 1956, p. 13), num intervalo de 16 anos. Inicia-se em 1940, após a leitura do mito na casa de um amigo. Os versos do primeiro ato foram escritos naquela mesma madrugada. Os segundo e terceiro atos foram concebidos apenas seis anos depois. Entretanto, o terceiro ato se perdeu, sendo reescrito em 1953. Em 1956, a peça foi publicada e encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Na abertura do livro, sob o título de *O Mito de Orfeu*, foi publicado um excerto retirado de *La Leyenda Dorada de los Dioses y de los Heroes*, do francês Mário Meunier, especialista em mitologia grega. Não sabemos se foi essa a versão lida pelo poeta brasileiro nem se coube a ele a decisão de publicá-la, mas o fato é que se evidencia a preocupação de apresentar ao leitor, antes da peça, a narrativa do mito.

Na versão apresentada, é dito logo de partida que “Orfeu teve desgraçado fim”. Em seguida, narra-se que Eurídice fugiu à perseguição amorosa do pastor Aristeu, sendo picada por uma serpente. Após o episódio do resgate de Eurídice, a narrativa conclui que Orfeu foi morto pelas Bacantes que se sentiram desdenhadas por Orfeu, que continuava buscando sua amada “em soluços de saudade”.

⁴ A versão integral da peça está disponível no site oficial do poeta: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/pecas/orfeu-da-conceicao>

O fato de a narrativa do mito vir explicitada, inclusive com seu desfecho anunciado desde o início, parece evidenciar que o foco da peça se volta menos para a narrativa em si do que para o contexto em que ela se dá. É como se o poeta se perguntasse: “E se Orfeu fosse brasileiro?” A resposta, em formato de peça, apresenta o herói como homem negro, morador de um morro carioca, violonista, compositor de sambas. Sua desgraça se dará justamente durante o carnaval, quando perde Eurídice assassinada pelo criador de abelhas Aristeu, que, apaixonado, a persegue e a esfaqueia, por sugestão de Mira, mulher que vive no morro e é desdenhada por Orfeu, assim como as Bacantes no mito original.

Vinicius de Moraes (1956) publicou uma nota introdutória em que estabelece que “todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra”. Também advertiu que, em caso de novas representações, a linguagem deveria ser adaptada para que reproduzisse a gíria popular. Fica evidente, dessa forma, a intenção do poeta em homenagear o negro e reconhecer seu papel central na formação da cultura brasileira, elegendo o samba como porta-voz dessa cultura e o carnaval como seu *locus* de expressão.

Trata-se, portanto, de um projeto estético alinhado com o modernismo brasileiro e sua preocupação em encontrar uma identidade nacional menos idealizada que a esculpida pelos românticos, quando o índio assumiu as feições de um cavaleiro medieval. Nesse sentido, Vinicius de Moraes operou uma espécie de antropofagia, como a idealizada pelo escritor e poeta Oswald de Andrade e como a encarnada por *Macunaíma*, de Mário de Andrade, mas já

sob a influência de certo retorno clássico, que marcou a geração modernista de 1945.

Encontra-se, de fato, na peça de Vinicius, uma espécie de *deglutição* do mito de Orfeu, resgatado em versos decassílabos, que dispensa a rima, mas se apropria da gíria (“Com Eurídice, nego? Mas... pra quê?”) e de certo romantismo (“A música de Orfeu é como o vento / E a flor; sem a flor não há perfume”) para subir os morros cariocas e trazer à frente do palco, para protagonizar a tragédia, personagens que frequentemente figuravam em segundo plano.

Embora haja essa preocupação em homenagear o negro e reconhecer sua participação na formação da cultura e da identidade brasileiras, a peça não tem propriamente uma temática social. As personagens, para além dos nomes clássicos que portam (Orfeu, Eurídice, Clio, Apolo, Plutão), operam na tragédia carioca como tipos. Clio é a mãe protetora de Orfeu; Eurídice personifica a mulher ideal; Mira é a vilã sedutora etc. Mesmo o carnaval, que aparece como marca temporal no desenrolar da trama, é caracterizado como loucura, festa diabólica, momento de embriaguez e exceção à ordem do cotidiano, em referência indireta aos ritos dionisíacos. Não à toa, o segundo ato abandona os versos metrificados e assume a prosa como forma de expressão.

Por outro lado, podemos relativizar esses traços negativos pela própria oposição que Orfeu estabelece entre o morro e a cidade: “Não sou daqui, sou do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro. Eurídice morreu. Desci à cidade para buscar Eurídice (...) Todo mundo canta, todo mundo bebe: ninguém sabe onde Eurídice está” (MORAES, 1956, p. 59). O baile

de carnaval da cidade é retratado como o inferno, a morte, a embriaguez e a loucura, enquanto o morro é o céu, o samba, a vida.

O terceiro e último ato da tragédia carioca restabelece os versos decassílabos e se concentra nas imprecizações de Clio, a mãe inconsolável de Orfeu, que atribui a responsabilidade pela loucura do filho a Eurídice. Orfeu vaga sem rumo, catatônico, conversando com a lua. Mira, embriagada, diz que Orfeu ficou assim por sua causa, mas é desdenhada pelas outras mulheres. Para provar que diz a verdade, aproxima-se de Orfeu e o beija, mas é duramente repudiada por ele, sendo empurrada em direção às mulheres do morro, que, possesas, assassinam Orfeu com facas e navalhas.

Vinicius de Moraes manteve os três mitemas do mito de Orfeu: o poder de seu canto, representado pelos sambas que compõe no morro; a descida às regiões inferas, transformada na busca por Eurídice no baile de carnaval da cidade; e a morte pelas Bacantes, encarnadas pelas mulheres embriagadas do morro. A dimensão religiosa, entretanto, foi suprimida, não havendo espaço para outros planos que não o da imanência. Assim, não há resgate de Eurídice nem a existência de Hades. O inferno transfigura-se em baile de carnaval, enquanto Eurídice se torna uma figura abstrata. Também não há negociação para o retorno dela à vida, logo não existe nem interdição nem descumprimento, tão somente a loucura de Orfeu. Por conta da eliminação desses elementos mágicos, o final parece um tanto inverossímil, já que, com a supressão da possessão dionisíaca, as “Bacantes” do morro transmutam-se em bêbadas assassinas, sem qualquer razão

para matar Orfeu, que sempre fora um poeta respeitado na comunidade onde vivia.

Orfeu do Carnaval

Orphée Noir (Orfeu do Carnaval) é um filme de Marcel Camus, feito em coprodução entre Brasil França e Itália, que venceu a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (hoje, Internacional) em 1960. Baseou-se na peça de Vinicius de Moraes e divulgou internacionalmente a bossa nova, utilizada como trilha sonora do filme. Junto à música, levou também uma imagem idealizada das favelas brasileiras e do carnaval, carregando nas tintas da alegria da festa para melhor contrastar com a tragédia do herói.

Filmado no morro Chapéu Mangueira, na zona sul do Rio de Janeiro, com um elenco de brasileiros, o longa-metragem respeitou a condição que Vinicius de Moraes havia imposto para a transposição da peça para o cinema, escalando-se também atores negros para o filme, como é o caso do protagonista Orfeu, interpretado pelo ex-jogador de futebol Breno Mello. Orfeu é retratado como um mito solar. Sua música faz nascer o sol, como creem as crianças do morro, que madrugam para ouvi-lo tocar e cantar. No caso, não o samba, mas a bossa nova, a exemplo de *Felicidade*, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Manhã de Carnaval*, de Luiz Bonfá e Antônio Maria. O sucesso internacional do filme e das canções aparece no romance *Essa Gente*, de Chico Buarque de Hollanda (2019), por meio da personagem Rebekka, uma holandesa

que teria vindo ao Brasil para se casar com um negro e morar no morro depois de conhecer o filme.

A trama de *Orfeu do Carnaval* difere um pouco da peça de teatro, principalmente por introduzir elementos novos, de contextualização social, e por buscar maior verossimilhança na trama. Assim, o início do filme dedica-se a mostrar a festa do carnaval no morro e nas ruas do Rio de Janeiro, onde uma multidão dança ao som constante dos batuques dos pandeiros. Eurídice chega de balsa, vinda do interior do estado e fugindo de um homem que, a despeito de suas recusas, insiste em persegui-la. É recebida por um cego, correspondente simbólico de Tirésias (profeta cego de Tebas), que a guia pelas ruas da cidade.

Orfeu é condutor de bonde, justamente do bonde em que vai Eurídice, e noivo de Mira, que o espera para os dois irem ao cartório marcar a data do casamento. Com o salário que ganha, Orfeu resgata seu violão na casa de penhor, sobe o morro e se encontra novamente com Eurídice. Esses 30 minutos iniciais de filme servem para apresentar as personagens e o cenário. Inicia-se, então, a relação amorosa entre Orfeu e Eurídice: primeiro, como um jogo de sedução, e depois com a consumação do amor, já à noite, depois do baile de carnaval e da fuga de Eurídice, cujo perseguidor aparece fantasiado de morte.

No dia seguinte, há o desfile das escolas de samba. É nesse contexto que a morte reaparecerá para perseguir Eurídice. Ao término do desfile, Orfeu vai em busca de sua amada, que fugiu para a garagem dos bondes. É nesse ambiente escuro e assustador que a tragédia ocorre, quando Eurídice

morre, eletrocutada involuntariamente pelo próprio Orfeu, que liga a energia elétrica da garagem, sem saber que ela, fugindo de seu apossador, havia se pendurado em um fio de alta tensão. Orfeu corre em seu socorro, mas é agredido e desmaia.

Quando recobra a consciência, socorrido por Hermes, que trabalha na companhia dos bondes, o protagonista recebe a notícia da morte da amada e sai inconformado em sua busca. Desce, então, aos três infernos: ao hospital, à polícia (mais especificamente, à seção dos desaparecidos, que consiste numa sala repleta de papéis, numa evidente crítica à burocracia) e, por fim, ao terreiro de candomblé. Ao sair da repartição pública, Orfeu desce uma longa escada, com uma luz vermelha na base. A câmera mostra de cima a longa descida, metáfora visual para a descida ao inferno. O terreiro é protegido pelo cão Cérbero (na mitologia grega, um monstruoso cão de três cabeças que guardava a entrada do mundo dos mortos, para que as almas jamais conseguissem sair de lá), e o ritual está em andamento: os médiuns recebem os santos, e Orfeu canta em consonância com o ponto. Então surge a voz de Eurídice, que pede para o amado não olhar para trás. Ela diz que ele precisará se acostumar com a ideia de que nunca mais poderá vê-la. Orfeu não aceita essa condição, pois quer vê-la de toda maneira, mas ao voltar-se para trás se depara com a médium e, sentindo-se enganado, a renega e foge do terreiro.

Orfeu resgata o corpo de Eurídice no necrotério e a leva nos braços para cima do morro, onde presencia as mulheres bêbadas, em fúria, correndo em sua direção. Mira atira-lhe uma pedra na cabeça e ele rola morro abaixo, morrendo abraçado a

Eurídice. A cena final mostra os dois garotos que acompanham Orfeu ao longo do filme: um deles pega o violão do protagonista e toca para fazer o sol se levantar, herdando o poder mágico da música de Orfeu.

Na época do lançamento de *Orfeu do Carnaval*, os políticos brasileiros viam o filme com reservas, pois acreditavam que ele poderia passar uma imagem negativa do Brasil, mas ocorreu justamente o contrário: houve a consolidação da imagem de “país do carnaval”, com povo festivo, mulheres sedutoras etc., além de tornar a música nacional conhecida e reverenciada no exterior.

O filme, porém, exagera na idealização das favelas cariocas e da vida no morro, com as pessoas cantando e dançando todo o tempo. É nítida a intenção de aproveitar o registro mítico para pintar o carnaval com as cores das festas dionisíacas, nas quais a possessão mística dilui a individualidade num coletivo ensandecido. Não à toa, em meio à alegria, presenciavam-se também cenas de embriaguez e confusão, com a polícia prendendo os foliões mais exaltados.

Entretanto, é importante registrar que a obra de Marcel Camus apresenta uma trama verossímil, que resgata os três mitemas de Orfeu e os atualiza no contexto do carnaval carioca de meados do século XX. O Orfeu negro é um condutor de bonde mulhengo e carismático, além de compositor talentoso. O poder de seu canto é responsável por erguer o sol – ao menos, na crença das crianças –, e sua música é reconhecidamente cativante, como aparece repetidas vezes no filme, seja quando ele faz o sol surgir, quando seduz Eurídice ou quando ouve um policial a cantarolar.

Há também um tom respeitoso e de homenagem no que diz respeito à cultura afro-brasileira, inteligentemente destacada na cena do terreiro de candomblé. Por fim, o carnaval é representado no filme como uma festa tipicamente de rua, regida pela diversão, pela fantasia, pelo samba e pela dança, sem as regras do espetáculo que, a partir daí, marcarão cada vez mais o carnaval, tornado competição, atração turística e programa de televisão, como aparece em *Orfeu*, de Cacá Diegues, transportado para a virada do século XX para o XXI.

Orfeu

Lançado em 1999, *Orfeu*, de Cacá Diegues, é o típico filme da era FHC, em que o cinema nacional, no afã de ser premiado com um Oscar, fazia todo tipo de concessão a certo tipo de cinema comercial, mais afeito à linguagem televisiva, com crítica social chã e estética que acentuava o exótico tipo exportação, o que contrasta com o início da carreira do diretor, que já havia concebido o curta-metragem *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, presente também em *Cinco Vezes Favela* e representante do cinema negro “enquanto dimensão pedagógica de afirmação ontológica do negro” (PRUDENTE, 2014, p. 413).

Do ponto de vista de sua arquitetura, o filme mescla elementos da peça de Vinícius de Moraes com o filme de Marcel Camus, iniciando, por exemplo, com os versos do Corifeu: “São demais os perigos desta vida / Para quem tem paixão, principalmente / Quando uma lua surge de repente / E se

deixa no céu, como esquecida” (MORAES, 1956, p. 17), para logo em seguida retomar o mito solar, com Orfeu tocando violão para o sol se levantar, logo após ter feito sexo com Mira. O longa-metragem de Cacá Diegues também apresenta elementos novos, como elementos tecnológicos. Assim, Eurídice chega de avião e toma um táxi, enquanto Orfeu escreve suas canções num micro-computador pessoal.

O filme mantém a condição dos atores negros como protagonistas e os escala a partir da atuação nas telenovelas globais (não por acaso, a Globo Filmes é uma das produtoras), com Zezé Motta, Milton Gonçalves e Isabel Fillardis como, respectivamente, mãe, pai e amante de Orfeu – ele próprio um cantor de renome, Toni Garrido, líder do grupo musical Cidade Negra. A novidade é Patrícia França como Eurídice, vinda não mais do interior do estado do Rio de Janeiro, mas do Acre, representando a matriz indígena da miscigenação cultural formadora do povo brasileiro.

Outra mudança se dá quanto à personalidade de Orfeu. Em vez da alternância entre alegria e melancolia sobre um fundo constante de simpatia e cordialidade, assistimos a um sujeito vaidoso, orgulhoso, por vezes arrogante, que usufrui de uma condição especial por ser célebre. Não se trata mais do humilde trabalhador que ganha a vida conduzindo bonde e tem seu violão “no prego”, mas de um artista famoso, que concede entrevista para a TV, anda distintamente vestido e mora no morro por opção e idealismo, já que acredita que sua presença ali modera a ação dos traficantes, encabeçado por Lucinho, personagem representado por Murilo Benício. A mãe de Orfeu, que tem participação importante

na peça como Clio, mas foi ignorada na adaptação de *Orfeu do Carnaval*, volta a ter destaque, agora como a personagem Conceição, atuando como costureira da escola de samba comandada por Orfeu. Já seu pai saiu do alcoolismo para se tornar evangélico, assim como deixou de ser Apolo para se tornar Inácio.

Quanto à música, mantêm-se os clássicos populares da peça e do primeiro filme, embora com nova roupagem, acrescidos da música de Caetano Veloso. Entretanto, entre as atualizações a que o filme se propõe a fazer, a mais radical se dá no pretensão *realismo social*. De fato, desaparece por completo o clima festivo, um tanto bucólico, do longa de Camus, exageradamente caricato na representação do morro carioca, e entram em cena a violência da polícia no combate ao tráfico, a produção profissional dos desfiles das escolas de samba e o caráter midiático tanto do carnaval quanto da atuação policial. A TV, presença constante do filme, alterna o espetáculo da violência com o do carnaval, com o mesmo objetivo que motiva a ação das personagens: o ganho financeiro. Assim, por exemplo, em uma cena que aborda o ensaio da escola de samba, Ritinha é saudada como promessa de futuro sucesso na televisão, já que desfilará como porta-bandeira, enquanto Mira, a noiva de Orfeu, é capa da revista masculina *Playboy*.

O traço dionisíaco que marca o caráter festivo de *Orfeu do Carnaval*, uma espécie de diluição da individualidade na comunhão com a natureza, é finalmente apagado pelo brilho apolíneo de uma vida exibida para as lentes. Conscientes da vida simulada, as personagens incorporam a duplicidade própria da dialética palco e coxia, com comentários

mal-dosos àquilo que, na aparência, é pura simulação. Ilustra esse procedimento a cena em que Carmen, a tia que recebe Eurídice e a leva para o ensaio da escola de samba, descreve quem é Orfeu. Enquanto o vemos alegre e dinâmico comandando o ensaio, ela pontua suas conquistas amorosas e as benesses concedidas às escolhidas, com o rancor próprio das rejeitadas. Na sequência, o policial reclama com Orfeu sobre a presença da reportagem de TV em sua última abordagem, o que dificultou seu trabalho de repressão, indicando que da próxima vez prefere atuar longe das câmeras, para poder levar a cabo sua perseguição ao traficante Lucinho. E ameaça Orfeu com uma possível bala perdida, já que a fama do protagonista impede uma ação mais direta da polícia. Essa consciência de que agimos de um modo perante as câmeras e de outro longe dela amplia-se para a tendência de considerar a própria vida como espetáculo, como encenação, como simulação.

Poderíamos destacar esse procedimento simulatório cena após cena, já que todo o filme é construído a partir de clichês, que vão se colando uns aos outros num imenso samba do crioulo doido, para retomar a expressão que o artista Stanislav Ponte Preta immortalizou em sua canção de 1976, satirizando a imposição que as escolas de samba faziam para que fossem retratados fatos históricos em seus sambas-enredos. Com efeito, *Orfeu* lança mão de uma série de procedimentos simplificadores na elaboração do roteiro, como o romantismo ingênuo com o qual o protagonista seduz Eurídice, o remorso destemperado de Lucinho, que confessa a Orfeu ser o assassino de sua amada, a relação maniqueísta entre o artista e o traficante etc. No plano estilístico, as composições seguem

os padrões de iluminação, encenação, movimento de câmera e montagem típicos das telenovelas, com cenas curtas, entonação artificial, marcação temporal (com as belas paisagens do Rio de Janeiro) e estetização da favela, numa escala muito maior do que havia feito o filme de Camus. Mas a cena mais caricatural do filme de Diegues é a que aparece, absolutamente do nada, Caetano Veloso com seu indefectível violão, cantando no alto do morro, como se fosse ele próprio o duplo real de Orfeu, um *deus ex machina* surgido não para encerrar o filme de forma mirabolante, mas para nos lembrar, novamente, de que aquilo que vemos na tela é, de fato, uma simulação.

Quanto ao desfecho do longa, Eurídice morre acidentalmente, depois de rejeitar as investidas de Lucinho, que, ao não conseguir seduzi-la, atira para o chão. A bala ricocheteia numa pedra e a atinge. Enquanto ela agoniza, Orfeu desfila no carnaval e Lucinho hesita entre levá-la ao hospital e sacrificá-la. Orfeu vai à delegacia em busca de sua amada, onde ouve comentários morais, maliciosos e machistas dos policiais. Depois procura seu pai na borracharia, que justifica toda a situação como castigo divino, até que um mendigo lhe conta o que aconteceu. Na casa de Lucinho, Orfeu vê Eurídice refletida num espelho, que se despedaça, e ouve de seu amigo de infância, o assassino de sua amada, que Eurídice é passado e que ele não deve olhar para trás. Após insistência de Orfeu, Lucinho o leva até o barranco em que o corpo dela fora atirado. Fingindo compreender a situação, Orfeu abraça e beija Lucinho, sacando a arma da cintura dele e o matando com um tiro.

A versão realista de Orfeu suprimiu tanto a transcendência (o transe mediúnico

do candomblé) quanto a alegria dionisíaca. E mais: o herói torna-se assassino, na lógica da vingança justificada, e termina morto pelas mãos da rancorosa Mira, minutos antes da chegada da polícia, que vinha em sua captura. A cena final se dá com o movimento da câmera até a tela da TV, que mostra Orfeu e Eurídice desfilando no carnaval, numa imagem de felicidade irônica que contrasta com a brutalidade real.

Espetacularização do carnaval

No que tem de festivo, o carnaval – apesar de instituído pelo catolicismo – remonta a festas pagãs antigas, sejam dos egípcios, hebraicos, gregos ou romanos. No Hemisfério Norte, marca a chegada da primavera e está ligado aos rituais de fertilidade. Embora tenha sido incorporado ao calendário cristão, com reiteradas tentativas de banir seus excessos e domesticar suas práticas, o carnaval continuou se manifestando como festa popular. Em Portugal, e depois no Brasil, por exemplo, havia no período do carnaval o entrudo, caracterizado por uma série de brincadeiras em que se arremessavam bolas de cera recheadas de água (limões de cheiro), embora em alguns casos contivessem até urina ou sêmen. O pintor francês Jean-Baptiste Debret e o naturalista britânico Charles Darwin foram, inclusive, testemunhas do entrudo no Brasil e o registraram em seus diários.

No calendário cristão – embora em alguns países as datas possam ser diferentes –, o carnaval é a etapa que antecede a

Quaresma, período de 40 dias marcado pelo jejum de certos alimentos ou bebidas e se caracteriza, como é próprio de toda festa, como um momento de exceção, e em seu caso específico com a inversão simbólica dos papéis sociais (Rei Momo, rainhas, homens vestidos de mulher etc.), maior liberalidade dos costumes e uso de máscaras, fantasias etc. Embora famoso na Europa (Veneza, Paris, Barcelona), foi no Brasil que o evento ganhou maior impulso, a partir do século XX, com novas cores advindas de seu caldeirão cultural. O entrudo foi sendo paulatinamente banido, dando lugar a outras práticas, como o desfile de foliões, os cordões, blocos e o baile de carnaval, além de incorporar a batucada e outros ritmos de origem africana. Foi só no começo do século XX que surgiu o samba, a partir da influência do maxixe e do lundu, e em paralelo ao aparecimento das marchinhas e do choro.

Em 1928, em frente à Escola Normal do Largo do Estácio, surge o bloco *Deixa Falar*, dando início à denominação escolas de samba. No mesmo ano, o cantor e compositor carioca Cartola funda a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, a partir da junção de vários blocos, com o primeiro desfile realizado em 1930. Depois, instituiu-se a premiação aos vencedores. Aos poucos, o carnaval foi ganhando regras, disciplinando-se, até que em 1940, com o interesse da classe média, a prefeitura do Rio de Janeiro passa a cobrar ingresso, empurrando as camadas populares para a concentração e a dispersão. A partir da década de 1960, a festa ingressa na “sociedade do espetáculo”, termo com o qual o escritor francês Guy Debord definiu a tendência excessiva ao consumo das sociedades capitalistas. De fato, inicia-se aí o período de profissionalização do desfile de carnaval,

com a divisão do trabalho, dos lucros e a comercialização de ingressos. Em 1980, inicia-se a era do Sambódromo, das ligas, dos direitos de transmissão televisiva, dos camarotes patrocinados, da participação de celebridades, da cobertura dos ensaios, da divulgação antecipada dos sambas-enredos e da transmissão ao vivo da apuração dos votos dos jurados. No decorrer desse processo de espetacularização, o carnaval foi se distanciando de sua origem popular.

A camada mais visível desse distanciamento é que o próprio povo que criou a festa se vê, por vezes, sem poder participar dela. Com a apropriação mercantil do carnaval – e não só dos desfiles das escolas de samba, mas também dos bailes, blocos etc. – e com a exacerbação do espetáculo, as camadas populares foram ficando cada vez mais distantes da festividade que inventaram, ou ao menos longe de seu controle. Os sambas-enredos, por exemplo, foram acelerados para que os participantes do desfile, agora em maior número, pudessem avançar mais rápido pela avenida. A figura do carnavalesco ganha notoriedade, as rainhas de bateria passam a ser recrutadas entre celebridades televisivas, e o próprio desfile se transforma numa vitrine para projeção de novas celebridades. Enfim, esse é o aspecto visível do processo histórico de profissionalização e comercialização do carnaval. Mas há outro, mais profundo.

A camada não visível do processo se dá com o enfraquecimento de Dioniso em proveito de Apolo. E aqui a referência ao esquema que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1999) traça para o nascimento da tragédia serve de paralelo para o carnaval brasileiro, como notou Celso Prudente (2011; 2014) ao observar a presença das

tendências dionisíacas e apolíneas em momentos distintos da história do nosso carnaval. Em sua origem, trata-se de uma festa popular com características dionisíacas: música, dança, euforia, excessos de toda ordem, embriaguez, participação orgiástica, diluição do indivíduo no coletivo, enfim, manifestação dos impulsos vitais, ainda que, por vezes, violentos. Entretanto, com sua espetacularização, a plasticidade apolínea passa a predominar, e a beleza se sobrepõe às sensações, do mesmo modo que a aparência sobrepuja a força interior. O carnaval racionaliza-se: o enredo do samba está a serviço da história narrada, os refrões são distribuídos para causar efeitos mnemônicos, enquanto as fantasias e os carros alegóricos se destinam à figuratividade do tema carnavalesco, não raro com destaques que mal conseguem suportar o peso de suas indumentárias. Esse predomínio da plasticidade apolínea sobre o entusiasmo desregrado do dionisíaco – que num primeiro momento desloca a alegria de desfilar pelo prazer contemplativo de assistir ao desfile – atinge o ápice quando se impõe como simulação televisiva. É a mediação da câmera, a escolha do close, o enquadramento da passista que passam a desenhar, a projetar a imagem do carnaval. Já não importa mais a alegria dionisíaca ou a beleza apolínea de primeiro grau, pois contam agora a imagem de segundo grau, a encenação televisiva, a explicação do locutor e a análise dos comentaristas.

Para concluir, retomemos o percurso deste ensaio para enxergar com mais clareza as transformações pelas quais passou o carnaval, à luz de sua representação teatral e cinematográfica. Na obra de Vinicius de Moraes, o carnaval é descrito como uma festa dionisíaca. O baile do inferno, regido

por Plutão, é a expressão da alegria desmedida diante do esfacelamento e da morte. Não se trata de otimismo nem de pessimismo, mas da consciência sobre a finitude da vida, que é celebrada como alegria trágica, isto é, festa ante a morte, e não tentativa de ultrapassá-la, revertê-la ou significá-la, movimentos empreendidos por Orfeu, inconformado com a morte de Eurídice. Entretanto, essa disposição contraditória frente à vida, irreconciliável do ponto de vista filosófico, em sua expressão racional, concilia-se em forma de música. Os acordes que irrompem, mágicos, do violão de Orfeu, de natureza apolínea, fundem-se à batucada dionisíaca do carnaval, saudando a aurora da Quarta-feira de Cinzas. Essa *coincidentia oppositorum* – coexistência dos contrários (ritmo e harmonia) – é o reconhecimento da coparticipação de Dioniso e Apolo tanto na manifestação de Orfeu (filho de Apolo, portador de sua lira, mas também ligado ao culto dos mistérios dionisíacos) quanto do carnaval, como festa que alia o ímpeto de afirmação da vida (o que não abole seu esfacelamento) com a beleza plástica dos corpos dançantes. O carnaval é, assim, alegria e exuberância.

Reapropriado pelo filme de Marcel Camus, o mito de Orfeu serve de esquema narrativo para a manutenção dessa mesma *coincidentia oppositorum* manifesta pelo carnaval. Mesmo com as intimações do mundo social, que colocam Orfeu na condução do bonde e seu violão penhorado, persiste uma alegria de viver no protagonista que contrasta com a lógica. Daí o incômodo que causa, às sensibilidades sociológicas, o estado de festa que persiste em *Orfeu do Carnaval*, frente à pobreza material da vida no morro. Aqui o carnaval é manifestação popular, mesmo quando desce o morro para

desfilar na avenida. Esse estado de exceção caracterizador da festa dionisíaca, que é o carnaval, não ignora a força repressiva da ordem, representada pela polícia e pela repartição pública, instâncias do Estado contrárias às irrupções populares, mas se manifesta diante dela, apesar dela, mesmo com ela, integrando-as no mesmo todo que perfaz a vida social, ou seja, como forças negativas diante das quais a vida tem que se afirmar.

Caso diferente é *Orfeu*, de 1999, que abole o dionisíaco do carnaval e torna o apolíneo uma mera simulação. A vida é vivida para as câmeras, os ensaios são pensados para o desfile, o desfile é feito para a TV, e é a imagem televisiva que definirá o valor do que aparece. A música de Orfeu perde a magia, ou melhor, o mágico está agora na imagem de Orfeu. É o seu poder de atrair as mídias que o faz ser importante. É o reconhecimento da TV que o torna célebre. Sua tragédia pessoal não tem mais qualquer relação com o erro trágico que caracteriza o herói grego, e que o filme de Camus teve a sensibilidade de deslocar para o choque elétrico causado involuntariamente em Eurídice. Com a fábula de Cacá Diegues, o mito órfico sucumbe à ação determinista dos arranjos sociais, do mesmo modo que o carnaval se desmaterializa na imagem televisiva. Assim, Eurídice *não teria morrido se Lucinho não fosse traficante, mas Lucinho só é traficante porque não tem talento para as artes, restando-lhe o mundo do crime como única opção, já que descartou para si a alternativa de descer o morro para se ocupar em empregos pouco rentáveis*. Se o Estado se fizesse presente, se as condições sociais fossem justas, não haveria tráfico de drogas, Eurídice não morreria e Orfeu seguiria produzindo seus espetáculos

carnavalescos para a sede de imagens televisivas. Esse otimismo simplista que faz do pensamento sociológico o juiz de todos os valores é tão unidimensional quanto a imagem do carnaval enjaulado na TV.

Sem a força dionisiaca da aprovação trágica, sem a exuberância apolínea, o carnaval passa a ser vivido como simulação, como espetáculo de imagens, expressão de uma arte que já não serve mais à vida, mas aos ditames do entretenimento, que cumpre a importante missão social de apaziguar os cansaços da vida produtiva e restaurar as energias para o labor do dia seguinte. Isso não significa que o carnaval morreu, já que, como se pode atestar, ano a ano ele se torna mais profissional e ainda mais espetacular, mas quer dizer que foi sequestrado do povo que o criou. ■

[ROGÉRIO DE ALMEIDA]

Professor associado da Faculdade de Educação da USP (FEUSP), coordenador do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte, Educação e Cultura) e editor da revista *Educação e Pesquisa*, da FEUSP.
E-mail: rogerioa@usp.br

Referências

ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário**. São Paulo: Képos, 2014.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, 1981.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1996.

HOLLANDA. Chico Buarque. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORAES, Vinicius de. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Os tambores negros, antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: pedagogia afro**. São Paulo: Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 53/1, p. 403-424, 2014.

THAMOS, Márcio. Do hexâmetro ao decassílabo: Equivalência estilística baseada na materialidade da expressão. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 10, p. 201-213, 2011.

Filmografia

HARDCORE: No submundo do sexo. Diretor: Paul Schrader. Los Angeles: Columbia Pictures, 1979. 108 min.

LADRÕES de Bicicleta. Diretor: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948. 89 min.

ORFEU do carnaval. Diretor: Marcel Camus. Brasil, França, Itália: Dispat Films; Gemma; Tupan Filmes, 1959. 100 min.

ORFEU. Diretor: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 1999. 110 min.

ORFEU. Diretor: Jean Cocteau. Paris: Films du Palais, 1950. 95 min.

VIDAS em Fuga. Diretor: Sidney Lumet. New York: Pennebaker Productions, 1959. 119 min.