

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE HISTÓRIA**

ANDRÉ LUIS DOS SANTOS

**PARA ALÉM DA FOLIA:
análise de desfiles de escolas de samba cariocas sob a ótica da história
pública - Tuiuti (2018) e Mangueira (2019)**

**São Leopoldo
2020**

ANDRÉ LUIS DOS SANTOS

**PARA ALÉM DA FOLIA:
análise de desfiles de escolas de samba cariocas sob a ótica da história
pública - Tuiuti (2018) e Mangueira (2019)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em
História, pelo Curso de História da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -
UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Staudt Moreira

São Leopoldo

2020

RESUMO

No carnaval do Rio de Janeiro, as escolas de samba se organizam em grupos, nos quais realizam desfiles para definir qual será a campeã, escolhendo temas específicos e apresentando-os com talento e profissionalismo. Este trabalho tem como objetivo analisar os diálogos entre história e carnaval, focando os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro que nos últimos anos chamaram a atenção da mídia e do público em geral, tratando temas históricos de forma diferenciada e debatendo demandas sociais e raciais. As fontes utilizadas nesse trabalho serão as imagens dos desfiles realizados por cada agremiação, além dos livros abre-alas que as escolas elaboram, contando um pouco sobre o que pretendem fazer naquele ano. Esse material será analisado sob a ótica da história pública, buscando compreender de que forma o conteúdo histórico foi apresentado para o grande público durante os desfiles, quais fontes embasaram esse conhecimento histórico e que representações da história as alegorias e enredos carnavalescos fizeram circular. Tendo em vista a abundância de desfiles já ocorridos, daremos ênfase a dois deles, que provocaram especial debate público pela forma como esse conteúdo histórico foi apresentado: a Paraíso do Tuiuti, em 2018, e a Estação Primeira de Mangueira, em 2019.

Palavras-chave: Carnaval. História Pública. Desfiles carnavalescos. Tuiuti. Mangueira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Símbolo do Tuiuti	28
Figura 2 – Comissão “O Grito de Liberdade”	37
Figura 3 – Ala “Riqueza Africana”	41
Figura 4 – Ala “Aprisionados”	44
Figura 5 – Alegoria “Quilombo Tuiuti”	46
Figura 6 – Alegoria “O mercado de gente”	48
Figura 7 – Alegoria “Tumbeiro”	50
Figura 8 – Alegoria “Ouro negro”	52
Figura 9 – Alegoria “Neo-tumbeiro”	55
Figura 10 – Símbolo da Mangueira	64
Figura 11 – Comissão “Eu quero um país que não tá no retrato”	71
Figura 12 – Ala “O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça”	75
Figura 13 – Ala “O Retrato de Tiradentes”	77
Figura 14 – Alegoria “Mais invasão do que descobrimento”	79
Figura 15 – Alegoria “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”	81
Figura 16 – Alegoria “O trono palmarino”	83
Figura 17 – Alegoria “O Dragão do Mar de Aracati”	84
Figura 18 – Alegoria “A história que a história não conta”	87

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Bibliografia utilizada para desenvolvimento do enredo do Tuiuti em 2018	34
Tabela 2 – Bibliografia utilizada para desenvolvimento do enredo da Mangueira em 2019	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 PRA TUDO SE ACABAR NA QUARTA-FEIRA: DESENVOLVIMENTO DE UM DESFILE E A ESTRUTURA DE UMA ESCOLA DE SAMBA	18
2.1 Estrutura de uma escola de samba	18
2.2 Desenvolvimento de um desfile	22
3 “MEU DEUS, MEU DEUS, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?”: A ESCRAVIDÃO, DA ANTIGUIDADE À CONTEMPORANEIDADE, NO DESFILE DA TUIUTI EM 2018	27
3.1 História da escola	27
3.2 Agentes da montagem	29
3.2.1 Carnavalesco: Jack Vasconcelos	29
3.2.2 Coreógrafo: Patrick Carvalho	30
3.2.3 Direção de harmonia: Thiago Monteiro e Rodrigo Soares	30
3.3 Tema enredo	31
3.4 Bibliografia e historiografia utilizada	33
3.5 Comissão de frente	36
3.6 Cenografia das alas	41
3.6.1 Ala 11 – Riqueza Africana	41
3.6.2 Ala 13 – Aprisionados	43
3.7 ALEGORIAS	46
3.7.1 Alegoria 1 – Abre-Alas: Quilombo Tuiuti	46
3.7.2 Alegoria 2 – O mercado de gente	47
3.7.3 Alegoria 3 – Tumbeiro	49
3.7.4 Alegoria 4 – Ouro negro	51
3.7.5 Alegoria 5 – Neo-tumbeiro	54
3.8 Samba-enredo	56
4 “A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA”: OS ESQUECIDOS E MARGINALIZADOS PELA “HISTÓRIA OFICIAL” NO DESFILE DA MANGUEIRA EM 2019	63
4.1 História da escola	63
4.2 Agentes da montagem	64
4.2.1 Carnavalesco: Leandro Vieira	65

4.2.2 Coreógrafos: Priscilla Mota e Rodrigo Neri	65
4.3 Tema enredo	66
4.4 Bibliografia e historiografia utilizada.....	68
4.5 Comissão de frente	70
4.6 Cenografia das alas.....	74
4.6.1 Ala 19 – O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça	74
4.6.2 Ala 20 - O Retrato de Tiradentes.....	76
4.7 Alegorias	78
4.7.1 Alegoria 1 – Abre-alas: Mais invasão do que descobrimento	78
4.7.2 Alegoria 2 – O sangue retinto por trás do herói emoldurado	80
4.7.3 Alegoria 3 – O trono palmarino.....	82
4.7.4 Alegoria 4 – O Dragão do Mar de Aracati.....	84
4.7.5 Alegoria 5 – A história que a história não conta	86
4.8 Samba-enredo	88
5 CARNAVAL, HISTÓRIA E AS MASSAS: REFLEXÕES ENTRE OS DESFILES DO TUIUTI E DA MANGUEIRA COM A HISTÓRIA PÚBLICA.....	95
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS.....	107
FONTES.....	111

1 INTRODUÇÃO

O carnaval é uma festa muito popular e difundida no Brasil, tendo chegado no país junto com os portugueses, no período colonial, passando por várias transformações, sendo as escolas de samba atuais uma delas, originárias no Rio de Janeiro. As escolas de samba se organizam em grupos, em que realizam desfiles para definir qual será a campeã, apresentando temas muito variados. Desde seu surgimento, essas escolas apresentavam desfiles com temáticas históricas, mas nos últimos anos as escolas de samba Paraíso do Tuiuti, em 2018, e Estação Primeira de Mangueira, em 2019, fizeram apresentações que geraram um grande debate público pela forma como esse conteúdo histórico foi apresentado.

Pretendemos nessa pesquisa analisar dois desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, que nos últimos anos chamaram a atenção da mídia e do público em geral, tratando temas históricos de forma diferenciada. Os ecos causados por esses desfiles estão diretamente relacionados a serem, os temas tratados nos desfiles de ambas as escolas, sensíveis e polêmicos, principalmente tendo em vista a emergência, na atualidade nacional, de discursos que negam legítimas e históricas reivindicações de grupos sociais, sexuais, raciais. Os carnavais selecionados para análise foram o desfile da Paraíso do Tuiuti, de 2018, intitulado “Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?”, e da Estação Primeira de Mangueira, de 2019, com o enredo “História para ninar gente grande”.

Tendo sido feita a escolha destes dois desfiles para a análise, pretendemos realizar um estudo dos mesmos, tendo como base a história pública. Parte-se do princípio de que os desfiles de escolas de samba, ocorridos no carnaval do Rio de Janeiro, têm uma visibilidade muito grande e, por causa disso, os desfiles com temática histórica servem como forma de disseminar representações diferenciadas de eventos históricos e reflexões decorrentes para um número considerável de pessoas. Além disso, na maior parte das vezes, os desfiles são pensados e produzidos por pessoas sem formação histórica universitária, mas que utilizam de conhecimento histórico acadêmico e o traduzem de forma que seja melhor assimilado por um grande público.

O trabalho visa também averiguar quais as fontes (a origem) das informações que embasaram os desfiles selecionados; como as letras dos sambas abordaram os temas propostos nos desfiles; e se é possível relacionar os discursos interpretativos

do passado perceptíveis nos desfiles com a historiografia produzida sobre a temática, com o objetivo de verificar as escolhas feitas pelos carnavalescos para o desfile, quais teorias ou visões historiográficas foram usadas e o que foi esquecido ou não abordado.

O carnaval possui uma história muito longa. Considera-se que ele tenha surgido de forma indireta, quando a Igreja Católica instituiu a Quaresma. Diniz (2008, p. 15-6) afirma que no ano de 604 d.C. o papa Gregório I ordenou que os fiéis abandonassem os prazeres do corpo e iniciassem uma etapa de cuidados com o espírito, com duração de quarenta dias, lembrando o período em que Jesus jejuou no deserto. Em 1091 esse período foi estipulado para ter início na Quarta-Feira de Cinzas, como uma preparação e meditação para a Páscoa, em que não se podia comer carnes e gordura. Então, para aproveitar ao máximo os últimos dias e dar o “adeus à carne” (*carnevale* em italiano), a sociedade católica acaba criando o carnaval.

Rezende realiza uma discussão sobre a contribuição de Bakhtin para a compreensão do carnaval. Durante a Idade Média, “[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição temporária de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. (BAKHTIN, 1987, p. 8-9 apud REZENDE, 2017, p. 23). Outros aspectos da festa seriam o riso, que podia rebaixar toda a verdade imperante; o realismo grotesco, linguagem que removeria qualquer distância entre os indivíduos; a valorização do corpo; o rebaixamento, para que todos fiquem no mesmo patamar; e a fantasia e a máscara, que ajudam o folião a assumir outro papel.

Mikhail Bakhtin considera, então, que o carnaval foi, dentro desse conceito, fortemente alterado e descaracterizado para que a burguesia alcançasse seus fins, mais artísticos. Já o historiador Felipe Ferreira tem outra concepção de carnaval, ao entender que a festa está relacionada com o período do ano em que é realizada, e não com a sua forma de manifestação, de modo que podem existir diversas formas de praticá-lo. (REZENDE, 2017, p. 32).

O carnaval chegou ao Brasil com a colonização portuguesa. Como, na época, a Igreja Católica e a religião tinham grande influência sobre a sociedade, os feriados sacros e as festas acabaram sendo rigorosamente praticados na colônia, dentre elas a Quaresma. Devido a isso, o carnaval logo começou a ser realizado pela população sob a forma do entrudo, festa importada de Portugal. A festa consistia em atirar, uns

nos outros, pós de todos os tipos, farinhas, limões-de-cheiro e baldes que tinham água, urina e outras coisas em seu interior. Diniz (2008, p. 17) nos conta que seu primeiro relato data de 1553, em Pernambuco.

A festa, apesar do seu caráter popular, acabou sendo adotada pela elite, que a praticava sem se misturar com os populares. Entretanto, ao longo do século XIX, a festa passou a ser criticada pela violência e selvageria, afastando assim as elites. Segundo Almeida (2013, p. 11) o Estado tentou várias vezes proibir a prática, que era muito criticada por sanitaristas, médicos e policiais, devido as doenças, inversões sociais e violências causadas. A festa entrou em declínio no começo do século XX devido às reformas de modernização promovidas por Pereira Passos no Rio de Janeiro e às outras práticas carnavalescas que surgiram.

Após a Independência do Brasil de Portugal, a burguesia busca nos carnavais europeus modelos para implementar uma festividade mais *civilizada*, tal qual os bailes à fantasia de influência francesa e veneziana, surgindo assim as grandes sociedades. O primeiro baile de carnaval foi realizado em 1835 (FERREIRA, 2004), tendo como característica a sofisticação, músicas variadas e regras de comportamento. Essas sociedades passaram a realizar desfiles que, conforme Almeida (2013), eram marcados pelos carros alegóricos, a participação de setores intelectualizados e as críticas à escravidão e ao poder imperial, tendo assim um caráter civilizador. Sua contribuição para as escolas de samba, segundo Rezende (2017, p. 37), teria sido o uso de fantasias e a espetacularização.

No Brasil, a intenção da elite de produzir um carnaval contemplativo não vingou e a população desenvolveu modos próprio de fazer folia, formando-se diversos grupos que disputavam o espaço na rua, cada qual tendo uma contribuição para as futuras escolas de samba. Esses grupos que surgem são os cordões, blocos, ranchos e zé pereiras, de cunho popular e com larga participação da população negra, além do curso, que se manifesta na elite.

Os zé pereiras, de origem portuguesa, eram formados por homens que saíam nas ruas batendo bumbo, seguidos de um grupo de foliões. Os cordões, de caráter mais popular, tinham os participantes de maioria negra e “O instrumental era percussivo e de origem africana, e as apresentações tinham característica mais ‘selvagem’, fazendo com que, por vezes, tivesse imagem associada ao medo e à violência”. (REZENDE, 2017, p. 38). Já os ranchos eram mais organizados, com maior luxo e com um conjunto musical mais refinado, contando com a participação

de intelectuais e artistas para elaborar as apresentações, de cunho educativo. Esses grupos conseguiram unir os interesses populares e das elites, conforme aponta Ferreira (2004 apud REZENDE, 2017), além de ter sido a base para a estruturação das escolas de samba, ao apresentar desfiles com comissão de frente, mestre-sala e porta-estandarte e grupos fantasiados. Os blocos eram versões mais pobres e populares que os ranchos, e o curso foi uma diversão desenvolvida pela elite, que se aproveitava das transformações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro para fazer desfiles em carros motorizados, que ao se encontrarem em sentido contrário lançavam confetes e serpentina uns nos outros e no público que assistia (FERREIRA, 2004, p. 237-8).

Os grupos listados até agora utilizavam mais o ritmo musical maxixe em suas apresentações. O samba começou a ser desenvolvido nos morros e subúrbios do Rio de Janeiro, nas casas das tias baianas, sendo muito influenciado pela religiosidade e pelas danças africanas. O primeiro samba foi gravado em 1917, denominado “Pelo Telefone”, e era muito diferente do que chamamos hoje de samba. As escolas de samba surgem na década de 1920 pela junção de blocos, carregando características de várias manifestações carnavalescas, sendo os moradores do Estácio os primeiros a fundar uma escola de samba, chamada Deixa Falar, que apesar de nunca ter participado de desfiles de escola de samba, ditou o formato que seria adotado pelas demais escolas.

Nesse período, os jornais tiveram uma contribuição muito grande para a divulgação e consolidação do carnaval carioca como festa tipicamente nacional, como demonstrado por Almeida (2013). A autora informa que esse processo teve início após a Primeira Guerra Mundial, momento em que a Europa deixou de ser o modelo de civilização almejada, e alcançou maior expressão em 1930, com a política de valorização da cultura nacional de Vargas. Os jornais escreviam constantemente sobre o carnaval, não só no período próximo, mas durante o ano todo, vindo a criar, em 1925, o Centro de Cronistas Carnavalescos. Os jornais também foram os responsáveis por dirigirem diversos concursos carnavalescos, de forma que essa grande divulgação dos festejos contribuiu para consolidar a imagem do samba como música nacional e o carnaval como festa brasileira. Além disso, os comerciantes e moradores investiam em decorações para atrair os diversos grupos carnavalescos. Dessa forma, o carnaval carioca se mostra um “[...] produto legítimo de sua população e de seu espaço urbano” (FERREIRA, 2004, p. 222 apud

REZENDE, 2017, p. 40), uma vez que refletia os interesses das elites e o gosto popular, fruto de uma negociação entre as partes.

Rezende (2017, p. 41) coloca que o carnaval era um exemplo de brasilidade, ao assimilar referências estrangeiras e se misturar com tradições locais, além de que com os novos pensadores do período que viam a mestiçagem e a cultura interiorana como algo positivo, a festa passou a ter um protagonismo na cultura brasileira. Assim, em 1932, a prefeitura do Rio de Janeiro oficializa o carnaval, procurando atrair turistas. De acordo com Rezende (2017, p. 43), o primeiro campeonato de escolas de samba ocorreu em 1932, tendo sido organizado pelo jornal Mundo Sportivo, e teve como campeã a escola Estação Primeira de Mangueira. Esse primeiro desfile teve ampla divulgação da mídia, o que contribuiu para que O Globo organizasse os dois desfiles seguintes, até que em 1935 os desfiles das escolas de samba são oficializados pela prefeitura e as agremiações passam a receber subvenção.

A partir daí as escolas de samba passaram por várias transformações e modificações até chegarem aos dias de hoje. “Com o tempo, as escolas de samba se tornaram as principais instituições carnavalescas. Ao desbancar e absorver a estrutura dos ranchos, sociedades e cordões, estes grupos acabaram se enfraquecendo e encerrando suas atividades”. (REZENDE, 2017, p. 46). A festa foi conquistando aos poucos os lugares mais disputados da folia, como as avenidas Rio Branco, Presidente Vargas e Marquês de Sapucaí. Nos anos 50 conseguiram se tornar a principal atração do carnaval carioca. Já nos anos 60 a classe média passou a se interessar pela festa, o que fez com que as escolas comesçassem a usar carnavalescos para desenvolver seus enredos, em vez de pessoas da comunidade, preocupando-se mais com a estética. O interesse cada vez maior dos turistas e da classe média em assistir e em desfilar fez com que as escolas tivessem um grande aumento no número de componentes.

Nos anos 70, o carnavalesco Joãozinho 30 foi responsável por introduzir novas mudanças nos desfiles, “[...] tendo como referência a marca do luxo e do gigantismo”. (REZENDE, 2017, p. 48). Nessa época os bicheiros patronos bancavam esses grandiosos desfiles e deram grande status para as escolas. Após isso, houve outros marcos importantes, como a construção do sambódromo (1984¹),

¹ O sambódromo foi desenhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e construído durante o mandato de Leonel Brizola como governador do Rio de Janeiro.

a criação da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - 1985) e a construção da cidade do samba (2005). Um ponto que deve ser levado bastante em consideração nos desfiles do século XXI são a mercantilização, as buscas por patrocínio e a influência que eles têm para o desenvolvimento dos enredos. Fabato e Simas (2015 apud REZENDE, 2017, p. 49) colocam que, além das escolas serem encaradas como potenciais veículos de difusão de padrões de consumo às massas, os quesitos visuais acabam sendo supervalorizados com relação a outros.

Todas essas transformações, vistas no decorrer da história das escolas de samba, mostram a sua capacidade de se adaptar às mudanças urbanas e sociais pelas quais o Rio de Janeiro passou, de modo que essa estrutura conseguiu suplantar as concorrentes e se tornar um símbolo cultural brasileiro.

Alguns autores já se propuseram a trabalhar com desfiles de escolas de samba, sob várias perspectivas. Helena Cancela Cattani (2008) o faz em seu trabalho de conclusão de curso, intitulado “O Uso do Samba de Enredo Como Ferramenta Didática Auxiliar no Ensino de História: O Carnaval do ano 2000”. Nesse trabalho, a autora apresenta brevemente cada uma das escolas do Grupo Especial em 2000 e explica o tema que foi apresentado durante o desfile. Depois disso, fala que utilizou os sambas enredo em experiências em sala de aula, mas não detalha quais foram eles e nem as abordagens e análises desenvolvidas, apenas relatando a realização da atividade.

No artigo intitulado “Esta Kizomba é nossa Constituição: o Movimento Negro na travessia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro”, André Luiz Porfiro analisa as relações entre o Movimento Negro, a constituição da identidade negra e as redes tecidas nas escolas de samba, tendo como ponto de análise quatro desfiles de temática negra do ano de 1988. Ele descreve os desfiles e aponta cada uma das visões apresentadas, como a democracia racial de Gilberto Freyre ou uma reunião afro-brasileira, denominada kizomba. Reflete então como o desfile da Vila Isabel aborda questões sociais e demandas da comunidade negra, como a posição do negro na sociedade brasileira.

Rafael Otávio Dias Rezende (2017), na sua dissertação “O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas: um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012)”, analisa as narrativas sobre os negros nos desfiles do carnaval carioca. A pesquisa procura pensar a narrativa

carnavalesca em desfiles ao longo de quatro décadas, destacando os elementos que se sobressaem em cada um dos discursos construídos e os recursos utilizados para isso. Já Eduardo Pires Nunes da Silva (2011), no trabalho de conclusão intitulado “As Vozes da Quizomba: o carnaval da Vila Isabel como manifesto negro, 1988”, discute o desfile em sua concepção e realização, usando para isso a história oral.

Não existem muitos textos acadêmicos que se propõe a pensar o carnaval e a história pública, sendo que o único encontrado foi o artigo de Fábio Augusto de Carvalho Predosa (2019), intitulado “História Pública e o Samba Enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2019)”, publicado no site da editora Recanto das Letras. No texto, o autor faz uma discussão sobre história pública e analisa o samba da Mangueira de 2019, destacando que a canção traz uma abordagem privilegiando os esquecidos e os desfavorecidos. A seguir, vai trabalhando alguns dos versos e mostrando como essa perspectiva histórica foi incorporada na letra da música, além de mostrar a visão historiográfica empregada – a história vista de baixo. Por fim, apresenta a repercussão do samba, as apropriações da história e disputas por versões de eventos passados. Apesar de apresentar e pensar um desfile de carnaval através da história pública, o texto se restringe a analisar apenas o samba-enredo, não considerando o desfile e as imagens resultantes deste.

Existem outros autores que pensaram os desfiles de escolas de samba em suas pesquisas, nas mais diversas abordagens e em várias áreas do conhecimento, mas nenhum ainda sob o viés da história pública. Em virtude disso, e tendo em vista o potencial dos desfiles de escolas de samba em divulgar e apresentar conceitos históricos para um grande público, verifica-se a importância dessa pesquisa e a contribuição para uma área pouco explorada.

Uma das possibilidades para a ausência de estudos pensando carnaval e história pública seria o fato de que essas discussões são muito recentes no Brasil. Conforme Kelley (1978 apud MALERBA, 2014), história pública “refere-se ao emprego de historiadores e do método histórico fora da academia”. Esse conceito indica que o que difere o historiador prático do acadêmico é o local de atuação, dentro ou fora da academia. Rodrigo Ferreira apresenta outra definição, em que “[...] pode-se entender história pública como produção de conhecimento histórico, realizada não exclusivamente por um historiador, com ampla circulação na

sociedade”. (FERREIRA, 2011, p. 208). O historiador pontua que o desenvolvimento de novos meios de comunicação, como televisão e internet, dinamizou a abordagem de temas históricos, fenômeno que acaba afetando o processo de educação de uma sociedade. Nessa definição temos adicionada a presença de não historiadores que produzem História. Almeida e Rovai (2011) colocam que a história pública é um conhecimento construído atento às dinâmicas e processos sociais, buscando democratizar a história sem deixar de prezar pela seriedade e pelo poder de análise.

Verifica-se, então, que a história pública é um campo que trabalha com a produção de discursos históricos voltados para um público mais amplo, fora da academia, procurando difundir e divulgar o conhecimento histórico. “Não se trata da eliminação da ciência histórica para a emergência da história pública, e sim das reflexões sobre a atuação do profissional capaz de estimular a consciência histórica para um público amplo, não acadêmico”. (ALMEIDA; ROVAI, 2011, p. 7). Não se trata de apenas ampliar a circulação daquilo já produzido na academia, uma vez que:

[...] fazer história pública não é só ensinar e divulgar certo conhecimento. Pressupõe uma pluralidade de disciplinas e integração de recursos diversos. É um novo caminho de conhecimento e prática, de como se fazer história, não só pensando na preservação da cultura material, mas em como colaborar para a reflexão da comunidade sobre sua própria história, a relação entre passado e presente. Enfim, como tornar o passado útil para o presente. (ALMEIDA; ROVAI, 2011, p. 8).

O campo da história pública é relativamente recente, tendo surgido nos Estados Unidos na década de 70, em um período de grande crise de empregos na área acadêmica, quando começou a se pensar na atuação de historiadores em outras áreas. Surgiram, a partir de então, vários programas de pós-graduação em história pública no país, visando a atuação de profissionais da história em vários museus e instituições. Jill Liddington (2011) aponta que, com o tempo, esse conceito foi se difundindo e adquirindo características próprias nos países em que foi aplicado: na Austrália voltou-se fortemente para o mercado, onde os historiadores atuam quase como microempresários, e na Inglaterra voltou-se para história e memória. No Brasil o conceito se popularizou em 2011, com o curso Introdução à História Pública, ofertado pela USP (Universidade de São Paulo), que resultou na publicação de um livro sobre a temática. Teve início então uma série de debates, principalmente pela Rede Brasileira de História Pública. O Brasil também tem tido

recentemente grande demanda pública por história, como pode ser verificado nas “[...] revistas de divulgação científica, um número crescente de programas de televisão, entre novelas e minisséries, redes sociais e websites, que têm a história como tema”. (MALERBA, 2014, p. 34).

Dois pontos importantes na discussão da história pública são a formação da pessoa e a audiência pretendida. Nos demais países em que a história pública está mais desenvolvida, como nos já citados anteriormente, historiadores públicos e acadêmicos têm formação universitária, coisa que não acontece no Brasil, em que o espaço é ocupado sobretudo por jornalistas. Esse fenômeno pode fazer com que se produza uma história de qualidade duvidosa, como aquela focada nos grandes fatos e personagens, ignorando estruturas e conjunturas maiores. Já a demanda cada vez maior por públicos pode fazer com que essa *historiografia* seja guiada mais por questões de negócios e de mercado, fenômeno que é intensificado durante os grandes aniversários históricos, em que os trabalhos produzidos por especialistas acadêmicos são superados pelo apelo comercial de livros escritos por jornalistas. (FAUSZ, 2007 apud MALERBA, 2014, p. 36).

A discussão sobre história pública é muito ampla, mas Malerba (2014, p. 42-3) salienta que “A escrita da história não é e nem pode ser prerrogativa, propriedade de quem quer que seja, mas há de se manter a crítica permanente do que se veicula como historiografia, pois se trata da formação da consciência histórica de homens e mulheres”. Dessa forma, os historiadores acadêmicos devem voltar sua atenção para a história veiculada nas mais diversas mídias, passando a atuar de forma mais intensa nos debates públicos, além de assumir a importância da dimensão pública de seu ofício.

Sara Albieri (2011) pensa também a história pública e faz uma discussão com relação à resistência e à omissão da academia em produzir e considerar uma historiografia para o grande público. Uma proposta colocada pela autora seria estabelecer pontes de comunicação entre o saber acadêmico e o trabalho dos divulgadores. Entretanto, ela salienta que a divulgação tem uma aceitação muito negativa nas Ciências Humanas, visto que essa área do conhecimento utiliza um vocabulário semelhante à linguagem comum, não precisando, supostamente, de mediação para se acessar esse conhecimento. Nas Ciências Naturais ou Exatas, talvez pelo vocabulário mais técnico, o recurso é bastante aceito, tendo como exemplo o médico Dráuzio Varella, que atua como divulgador dos conhecimentos de

medicina na TV. Tal empecilho contribui para que se tenha dificuldade em compreender as complexidades e problemas de cada área, de modo que “Não há clareza quanto a fronteiras ou vias para o tratamento epistêmico dessa produção”. (ALBIERI, 2011, p. 24).

A autora propõe então, como forma de superar essas questões, a aceitação do gênero de ficção por parte da academia. Modalidade bastante aceita em outras áreas de conhecimento, a ficção científica é um gênero literário que utiliza a imaginação fundamentada em fenômenos que não contrariam o que a ciência admite como possível. Atualmente, a academia encoraja e aceita apenas a publicação em livros e periódicos, voltados para a comunidade acadêmica, mas a historiadora propõe o desenvolvimento de obras de ficção científica do tipo histórico, uma vez que:

[...] produzir ficção ou divulgação científica, assim como elaborar livros didáticos, exige muito empenho, porque não é fácil dizer de modo simples o essencial; o processo de publicação envolve decisões cruciais de seleção e reescrita na massa de informação e de interpretação acadêmica disponível. Quando bem feito, não se trata de um trabalho de "recorte-e-cole" visando a produção em massa, mas de uma tarefa que exige engenho e arte. (ALBIERI, 2011, p. 25).

Albieri coloca então a necessidade de que a academia reconheça essas outras formas de publicação, que podem agir como “[...] lugar privilegiado de diálogo entre a Academia e a recepção social de seu trabalho” (2011, p. 25), de modo que a publicação histórica e a historiografia acadêmica possam andar juntas.

Outro instrumento conceitual que é utilizado para pensar a pesquisa é a Nova História Cultural. Alguns dos principais teóricos que trabalham com esse conceito são Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. A Nova História Cultural visa trabalhar principalmente com representações, que deixaram de ser entendidas como reflexo da realidade para ser uma construção de significados para o real. Esse campo da história também se dedica a estudar a cultura popular, das massas, não ficando restrita às elites.

A principal fonte para essa pesquisa serão as imagens dos desfiles realizados por cada escola de samba. Esses desfiles estão disponibilizados na internet. Outra fonte que será considerada são os livros Abre-Alas, material produzido pelas escolas de samba que explica detalhadamente os principais elementos dos desfiles, como

bibliografia consultada, responsáveis por cada setor, alas, alegorias, samba enredo, sinopse (proposta do desfile), etc.

O trabalho será dividido em quatro capítulos. No primeiro serão apresentadas as etapas de desenvolvimento de um desfile, desde a escolha do tema até sua passagem pela Marquês de Sapucaí. Também será retratada a estrutura de uma escola de samba e os responsáveis por conceber e desenvolver um desfile.

No segundo e terceiro capítulos pretende-se analisar, respectivamente, aspectos dos desfiles do Paraíso do Tuiuti e da Estação Primeira de Mangueira. O Tuiuti procurou apresentar um breve histórico da escravidão no Brasil e no mundo, discutindo a abolição, a forma que foi feita e as consequências disso para os negros na sociedade atual. Já a Mangueira trouxe em sua apresentação os invisibilizados e apagados na história oficial, como negros, mulheres e indígenas, mostrando o protagonismo e a luta que tiveram ao longo do processo de formação do Brasil.

Inicialmente será apresentada brevemente a história de cada escola, seguido da apresentação da biografia dos agentes de montagem dos desfiles, como carnavalescos, coreógrafos e diretores. Será detalhado, a seguir, a temática de cada desfile, observando-se a bibliografia e historiografia utilizada para a sua construção. Por fim, serão analisados aspectos do desfile propriamente dito. Um deles é a letra do samba, que além de ajudar a contar aquilo que está sendo mostrado na avenida, é uma forma de o enredo se alastrar pela sociedade durante um tempo maior do que aquele do desfile. Outro elemento a ser examinado são imagens, dos dois desfiles, das alegorias desenvolvidas para o espetáculo e da cenografia das alas, em que serão escolhidas algumas para análise devido ao grande número delas em cada desfile.

Por fim, no quarto capítulo será apresentada uma discussão acerca da possibilidade e dos limites de se considerar os dois desfiles aqui analisados como uma forma de história pública, levando em consideração, para isso, as teorias desse campo já destacadas, e os elementos dos dois desfiles que virão a ser analisados.

2 PRA TUDO SE ACABAR NA QUARTA-FEIRA²: DESENVOLVIMENTO DE UM DESFILE E A ESTRUTURA DE UMA ESCOLA DE SAMBA

O carnaval é uma festa que remete bastante à diversão e à alegria, e com as escolas de samba não é diferente, uma vez que elas protagonizam um espetáculo repleto de gente dançando, fantasias e alegorias deslumbrantes e muita folia e alegria. Entretanto, por trás disso tudo, há um longo e grandioso trabalho, que é realizado ao longo de um ano, começando logo após o fim do carnaval anterior e vindo a se concretizar na passagem da escola pela Marquês de Sapucaí. A seguir serão apresentados brevemente alguns dos inúmeros profissionais que fazem parte da produção de um desfile, assim como as principais etapas que fazem parte desse processo.

2.1 Estrutura de uma escola de samba

Boa parte da produção dos elementos visuais do desfile, como as fantasias e alegorias, se dá no barracão. Desde 2004 eles estão localizados na Cidade do Samba, formado por um complexo de barracões construído para que as escolas de samba confeccionassem elementos de seus desfiles e que estivessem mais próximos do local do desfile. Felipe Ferreira (2012) salienta que cada escola ocupa o espaço de forma diferente, a fim de executar as diversas tarefas de devem ser executadas de acordo com sua organização política e social. A organização básica da produção se inicia com a elaboração dos desenhos das alegorias e fantasias, de autoria ou supervisionadas pelo carnavalesco. Este tem um papel de destaque nas agremiações. Lopes e Simas (2016, p. 55 apud JUNIOR, 2017, p. 243), dizem que carnavalesco:

Designa aquele que, na escola de samba, liderando uma equipe de trabalho, é geralmente o responsável pela execução do enredo, que nem sempre é de sua autoria. Ao carnavalesco cabe a responsabilidade pela concretização da ideia em espetáculo visual.

Outra concepção também é apresentada por Blass (2007 apud TURETA; ARAÚJO, 2013, p. 117), que mostra o carnavalesco como aquele que viabiliza o cenário plástico-visual necessário para se narrar o enredo, tendo entre suas funções

² Enredo do Carnaval da Vila Isabel de 1984.

desenvolver as concepções das fantasias e alegorias, as confecções dos protótipos de fantasias, realizar acompanhamentos dos processos de produção no barracão, entre outros. Mauro Júnior (2017, p. 249) vê que “[...] os carnavalescos se ocupariam de mediar e negociar conflitos entre o que seria considerado a cultura popular – o samba - e uma cultura erudita – as artes plásticas”.

Apesar do carnavalesco ter uma posição de destaque dentro das escolas de samba, eles não são os únicos responsáveis pela concepção de um desfile, havendo vários outros indivíduos envolvidos nesse processo. Em virtude disso, Laíla, um dos diretores da Beija-Flor, encabeçou um movimento dentro da agremiação para pôr fim ao cargo de carnavalesco e criar a comissão de carnaval, grupo formado por vários diretores e profissionais da escola, que procurou mostrar justamente o caráter coletivo do desenvolvimento do carnaval.

Em trabalho realizado através de visitas a várias agremiações, Carlos Feijó e André Nazareth (2011) apontam os vários outros profissionais que fazem parte, junto do carnavalesco, da tarefa de criar e planejar os elementos que serão apresentados nos desfiles, sendo eles o diretor de carnaval, o pesquisador, o projetista, figurinista e aderecista. O diretor de carnaval é o grande coordenador de todo o projeto, trabalhando na logística desde o início de seu desenvolvimento até o dia do desfile, perpassando todos os setores e etapas de produção. O pesquisador é aquele que se aprofunda no tema enredo escolhido, para que seja possível extrair dele as mais diversas possibilidades criativas, além de dar embasamento para as fantasias e alegorias, que devem contar o tema escolhido. Essa pesquisa fica registrada no livro *Abre-Alas*, o qual é utilizado depois pelos jurados para acompanhar e tirar possíveis dúvidas daquilo que é apresentado no desfile.

Finalizada a pesquisa, tem-se início à etapa da elaboração dos desenhos. Os figurinistas são aqueles que fazem os desenhos das fantasias e lhe colocam mais detalhes, e os projetistas trabalham nos desenhos dos carros alegóricos. Já o aderecista é aquele que faz os protótipos a partir dos desenhos das fantasias, já com as propostas de material e o custo estimado. Com a aprovação do protótipo tem-se início a produção.

Afim de otimizar a produção, criam-se setores dentro dos barracões, que se especializam em realizar procedimentos específicos, sendo cada um deles liderado por um profissional com experiência naquela área, estabelecendo-se como um verdadeiro mestre de oficina, apoiado por artesãos (FERREIRA, 2012). O autor

destaca ainda que os barracões funcionam como um espaço de troca entre a cultura técnica, representada pelos mestres, e os saberes populares, com as pessoas das comunidades que trabalham nos barracões. “[...] A transmissão dos saberes se dá através do contato direto e da prática diária do ofício, fazendo com que os objetos criados nesses ateliês possam, muitas vezes, ser considerados como legítima arte popular”. (FERREIRA, 2012, p. 170).

Alguns dos setores de produção dos carros alegóricos são aqueles controlados pelos ferreiros, que constroem os chassis e as estruturas básicas, e pelos carpinteiros, que devem dar a forma básica do carro e cobrir as estruturas de ferro. Depois entra em cena o trabalho dos escultores, que são responsáveis pelos principais elementos tridimensionais, como as formas básicas dos detalhes arquitetônicos, bonecos ou objetos, que são cobertos por papel e cola branca. Após isso, os pintores de arte irão recobrir os objetos e criar a ilusão visual do material que reveste a alegoria. A finalização é feita com a equipe de adereçaria, que cuida dos detalhes finais e faz o acabamento dos carros, e os iluministas, que cuidam da instalação dos refletores.

Paralelamente à construção das alegorias, ocorre a confecção das fantasias. A partir do modelo inicial de fantasias são elaborados os protótipos das mesmas, que servem de base para a reprodução pelo setor de costura. Vale ressaltar que existem as fantasias das alas da comunidade, que são dadas pela escola, desde que a comunidade participe dos eventos e ensaios da agremiação, e as fantasias da ala comercial, que são vendidas aos interessados em desfilar. Há também uma série de profissionais especializados na confecção das fantasias.

Esse processo de produção de desfiles concilia tradição e modernidade, uma vez que propicia formas tradicionais de organização baseadas no trabalho artesanal, remetendo a corporações de ofício, mas também permite a incorporação de mecanismos modernos de produção (TURETA; ARAÚJO, 2013, p. 121).

Um dos setores centrais dentro de uma escola de samba é o Departamento de Harmonia, que acaba exercendo um papel de coordenação durante o desenvolvimento do carnaval, tornando-se a peça central após a segunda metade do processo, que se dá logo depois de realizada a escolha do samba-enredo. Tal perspectiva é mostrada por César Tureta, que em sua tese realizou um trabalho etnográfico, observando o setor de harmonia durante sua atuação no carnaval de 2010 do Vai-Vai, escola tradicional de São Paulo. Conforme definição apresentada

pela própria escola (VAI-VAI, 2009 apud TURETA, 2011), o Departamento de Harmonia é o responsável por garantir a unidade do desfile, impedindo erros, devendo montar a estrutura da escola e se certificar que tudo esteja ocorrendo conforme o estipulado. Uma de suas responsabilidades é levar toda a escola para a avenida, além de montar o desfile e saber lidar com improvisos, como por exemplo, quando ocorrer algum erro durante o desfile. Em virtude disso, os integrantes desse setor devem saber e fazer um pouco de tudo dentro da escola, por isso na harmonia há pessoas especializadas em várias áreas.

O Departamento de Harmonia tem alguns cargos específicos, conforme estrutura apresentada no Vai-Vai. Há o Diretor de Harmonia, encarregado por todo o setor; o suporte à direção; e a Coordenação de Alegorias, Casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira e Canto e Evolução, que são responsáveis por suas respectivas áreas. Todavia, Tureta (2011) revela que, apesar dos integrantes do Departamento de Harmonia possuírem função preestabelecida, após a segunda metade do desenvolvimento do desfile o setor acabar se responsabilizando pela produção do desfile e passa a monitorar os detalhes desse processo, tendo com isso grande responsabilidades e pressão.

Outro espaço de suma importância para uma escola de samba é a sua quadra. Nesse espaço ocorrem várias etapas ocorridas na produção do desfile, como reuniões em que se acertam detalhes do processo, ensaios para a prática do canto e da bateria, as disputas de samba, apresentação e venda de fantasias, além de outros eventos sociais e trabalhos realizados junto da comunidade, como festas, feijoadas, locações, shows e ensaios.

Outros dois atores importante na produção de um desfile são o mestre de bateria e o coreógrafo da comissão de frente. O mestre de bateria é o responsável geral pelo setor, devendo liderar os diretores de bateria, que por sua vez estão à frente de cada ritmista que toca um certo tipo de instrumento. Dessa forma, eles conseguem repassar as orientações gerais dadas pelo mestre de bateria e corrigir alguns erros, além de dar suporte ao ritmistas, como por exemplo oferecer água durante o desfile. Já o(s) coreógrafo(s) lidera(m) a equipe que faz parte da comissão de frente, devendo supervisionar o grupo, para que executem a coreografia durante o desfile. Os passos e a coreografia podem ser pensados pelo coreógrafo ou tendo participação de outros integrantes da escola, geralmente o carnavalesco.

2.2 Desenvolvimento de um desfile

O primeiro passo do processo de criação de um desfile é a escolha do enredo, podendo este ser autoral ou patrocinado. Os enredos autorais partem da iniciativa dos carnavalescos, da escola ou da comunidade e contam apenas com as verbas institucionais previstas, como a subvenção da prefeitura e os direitos de transmissão da Emissora de TV, além do dinheiro obtido pelas agremiações pelas atividades por elas realizadas, como ensaios, feijoadas e festas. Já os enredos patrocinados são pensados esperando-se o recebimento de dinheiro por parte de patrocinadores, desde que a escola aborde em seu desfile algum aspecto que lhe seja pertinente. Os temas patrocinados costumam ser sobre a divulgação de marcas comerciais, cidades, estados, países, atrações turísticas ou campanha institucionais.

Victor Oliveira (2015), em seu trabalho de conclusão de curso de graduação, discute o carnaval de 2013, em que dez das doze escolas optaram por trazer enredos patrocinados em seus desfiles. As temáticas variaram de lugares como Cuiabá, Pará, Coréia do Sul e Alemanha, até a vida no campo, fama, Rock in Rio, raça de cavalo Mangalarga Marchador, royalties do petróleo e telenovelas. O autor reúne algumas entrevistas de responsáveis pelas escolas de samba, que defendem a necessidade dos enredos patrocinados no carnaval atual, como a do carnavalesco Paulo Barros, que diz que o carnaval está cada vez mais caro e por isso o patrocínio se torna necessário (OLIVEIRA, 2015, p. 45). Além disso, o autor realiza uma discussão sobre a questão das adaptações que as escolas acabam fazendo para conseguir competir no meio em que se encontram, além da validade ou não do aspecto cultural que os enredos patrocinados teriam.

Após realizada a escolha do tema, cabe ao carnavalesco ou comissão de carnaval desenvolverem o enredo. “O enredo é composto por uma série de ‘fragmentos’ da narrativa a ser codificada em imagens e sons.” (TURETA; ARAÚJO, 2013, p. 116). Sua função é criar uma narrativa que consiga contar a história proposta ou descrever seus elementos principais. Para isso, divide-se o desfile em partes, os chamados setores, que contam cada um uma parte do enredo. Os setores são formados por algumas alas, que através das fantasias apontam aspectos e elementos que compõem aquela parte do enredo, e fecha-se o setor com uma alegoria, que sintetiza e amarra tudo o que foi proposto naquele bloco. Após isso, cabe ao carnavalesco elaborar a sinopse, texto que explica e expõe a concepção do

desfile, devendo contar os elementos que estarão presentes na apresentação. Vale ressaltar que a aprovação final do desfile não depende única e exclusivamente do carnavalesco, mas passa também pela submissão e recebimento da aprovação ou não da direção da escola e dos patrocinadores, quando existentes. Dessa forma, “[...] todo esse processo de criação é produto de intensas negociações entre as áreas de criação, produção e viabilização financeira do desfile, representando interesses internos e externos à agremiação [...]”. (FERREIRA, 2012, p. 167).

Depois de definido qual o enredo para o próximo carnaval, o passo seguinte consiste na apresentação do enredo, em que o carnavalesco faz a entrega da sinopse aos compositores, usando esse momento para explicar sobre o tom que pretende dar ao desfile, para que o espetáculo visual e sonoro não destoe um do outro. Esse documento é a base que os compositores têm para compor os sambas-enredo. Há duas formas de conduzir o processo: a encomenda e a disputa. A encomenda consiste na escola contratar um grupo de compositores para produzir o samba, sendo ele adotado para o desfile. Já na disputa, os compositores, que geralmente se organizam em parcerias, iniciam o processo de criação dos sambas. Nessa etapa os compositores podem acrescentar à obra melodias, vocabulários e questões próprias de grupos sociais ligadas a esse processo, fenômeno que faz com que haja uma grande diversidade de sambas na disputa. Algumas vezes esse processo é tão forte que pode acabar modificando a própria concepção do desfile, como ocorreu com a Mocidade Independente de Padre Miguel no ano de 2017.

Com isso tem início o processo da disputa dos sambas-enredo, quando ocorre a apresentação de todos na quadra da escola, seguido do corte daqueles que não são considerados adequados pela diretoria da escola, até que sobram três ou quatro obras, que se enfrentam na chamada final de samba-enredo. Felipe Ferreira (2012) coloca que esse processo da disputa é marcado por intensos conflitos, como acusações de favorecimento de algumas parcerias por parte da escola, divulgação de informações privilegiadas do enredo para alguns compositores ou críticas referentes aos cortes. Todavia, após a escolha do samba da escola, costuma-se esquecer todas as divergências e a comunidade acaba abraçando a obra escolhida. Outro ponto que atualmente tem causado certa polêmica no mundo carnavalesco é que a gravação do clipe oficial pelas parcerias, que é disponibilizado no Youtube, e a contratação de torcidas, que devem cantar o samba nas eliminatórias e finais do samba, faz com que parcerias com menor poder aquisitivo acabem não tendo muitas

chances no processo, o que pode fazer com que eventuais novos sambistas não sejam revelados.

Escolhido o samba para o próximo carnaval, tem início o período de ensaios, que são realizados na quadra da escola. Os ensaios abarcam uma série de interesses, como ensaiar a bateria, fazer com que os componentes aprendam a cantar o samba, aperfeiçoar a dança dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, arrecadar recursos, mas além disso, manter a instituição escola de samba funcionando (TURETA, 2011, p. 141).

Paralelamente a isso, ocorre a confecção das fantasias que serão utilizadas nos desfiles e a construção das alegorias. As fantasias são feitas ou no barracão das escolas ou são terceirizadas, a depender da estratégia utilizada por cada agremiação. A tradição do carnaval fez com que ocorressem especializações, como por exemplo a cidade de Barra Mansa, que se tornou um polo do bordado de fantasias para o carnaval (FEIJÓ; NAZARETH, 2011). Da mesma forma, outros elementos das fantasias também se tornaram especialidade de algumas pessoas, como chapéus, perucas, plumas e sapatos. As fantasias de destaques são confeccionadas em alguns atelieres de alta costura. Já os carros alegóricos são construídos nos barracões das escolas, que estão localizados na Cidade do Samba. César Tureta (2011) detalha as principais etapas da construção dos carros alegóricos, mas ressalta que nem sempre as etapas previstas são seguidas na ordem prevista, já que o projeto inicial da alegoria sofre alterações de acordo com o dinheiro disponível, além de haver tensões sobre o investimento que é feito na estrutura dos carros e na parte visual. Os trabalhos começam com a desmontagem do carro do carnaval anterior, visto que a estrutura é reaproveitada por vários anos. A seguir ocorre o conserto das partes danificadas e se dão os ajustes na estrutura para o próximo projeto. Após tem início a parte artística, com colocação de esculturas e parte elétrica, além da aplicação de pintura e adereços.

Uma etapa importante na preparação do carnaval são os ensaios técnicos, momento em que a escola é colocada na avenida para ensaiar, com o objetivo de antecipar a montagem da escola e corrigir possíveis erros. Nesse momento consegue-se verificar o canto da escola, ajustar o tempo de desfile, a organização das alas, executar coreografias, tendo noção exata do espaço, etc.

O desfile das escolas de samba é regido por um regulamento, que deve ser seguido rigorosamente pelas agremiações, sob risco de perda de pontos durante a

apuração. Os carnavais de 2018³ e 2019⁴, que estão sendo analisados nesse trabalho, tiveram regulamentos praticamente iguais, apenas com alteração nas datas previstas. Por isso, os principais elementos que devem ser observados durante o desfile serão apresentados a seguir.

As escolas devem realizar seus desfiles dentro do tempo mínimo de sessenta e cinco minutos e máximo de setenta e cinco minutos. Alguns segmentos da escola necessitam ter um número mínimo de integrantes, como a bateria, que deve desfilar com, no mínimo, duzentos ritmistas; a ala das baianas devendo conter, no mínimo, setenta integrantes; e a comissão de frente devendo conter entre dez e quinze componentes visíveis, podendo haver outros escondidos em estruturas. Além disso, deve-se desfilar com um mínimo de cinco alegorias e o máximo de seis, além de ser permitida a apresentação de até três tripés, que são elementos cenográficos que podem conter até dois componentes sobre eles. Cada agremiação deve desfilar com o mínimo de dois mil e quinhentos e até o máximo de três mil e quinhentos componentes, além de poder desfilar com o máximo de duzentos componentes de diretoria e apoios, com exceção dos empurradores de alegorias.

O regulamento também prevê algumas datas limites, que variam a cada ano, para entregar alguns dados referentes aos desfiles, como a sinopse do enredo, a letra do samba e o nome dos compositores, histórico e justificativa do enredo, ficha técnica da agremiação e descrição sequencial das alas, alegorias, destaques e demais segmentos. Todos esses dados são utilizados para a formação do livro Abre-Alas, documento que contém os principais dados referentes ao carnaval organizado por cada agremiação. Em virtude disso, essa será uma das principais fontes utilizadas nessa pesquisa, vindo a ser denominada como Abre-Alas Domingo ou Abre-Alas Segunda, visto que, no mesmo ano, são produzidos dois documentos distintos, um para cada noite de desfile. Além desse documento, outra fonte serão as imagens produzidas pela emissora de TV que faz a cobertura dos desfiles, disponibilizadas no Youtube.

³ REGULAMENTO ESPECÍFICO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DA LIESA Carnaval / 2018. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/regulamento/Regulamento%20Carnaval%202018%20-%20LIVRO.PDF>>.

⁴ REGULAMENTO ESPECÍFICO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DA LIESA Carnaval / 2019. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/____REGULAMENTO/Regulamento%20Carnaval%202019%20-%20LIVRO.pdf>.

A ordem dos desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial é definida através de um sorteio em que as escolas são divididas em pares, de acordo com o peso de seu nome e número de torcedores, de modo que uma delas desfilará no domingo e a outra na segunda, visando com isso um equilíbrio de forças e, conseqüentemente, o engrandecimento do espetáculo.

Os quesitos julgados durante o desfile são os seguintes: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira. A apuração do desfile das escolas de samba ocorre na Quarta-feira de Cinzas, quando os envelopes contendo as notas dos jurados são abertos e se descobre a escola campeã do carnaval daquele ano. As seis primeiras colocadas do Grupo Especial devem participar do Desfile das Campeãs, que ocorre no sábado seguinte.

Neste capítulo tivemos a pretensão de mostrar que um desfile de escola de samba é um trabalho coletivo, sendo pensado e desenvolvido por um número muito grande de pessoas, e que seu desenvolvimento ocupa um espaço longo de tempo, e que para poder ocorrer necessita de planejamento e organização, podendo haver, claro, imprevistos pelo caminho. Com isso em mente, nos próximos capítulos iremos ver com profundidade os desfiles desenvolvidos pelo Paraíso do Tuiuti, em 2018, e da Estação Primeira de Mangueira, em 2019, buscando verificar o conteúdo histórico apresentado pelas agremiações e as saídas usadas para transmitir esse conhecimento por meio fantasias e alegorias, e demais elementos dos desfiles.

3 “MEU DEUS, MEU DEUS, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?”⁵: A ESCRAVIDÃO, DA ANTIGUIDADE À CONTEMPORANEIDADE, NO DESFILE DA TUIUTI EM 2018

Neste capítulo pretendemos detalhar alguns elementos selecionados do desfile do Tuiuti em 2018. Serão apresentadas informações referentes à história da escola, aos principais agentes que participaram da elaboração do desfile, ao enredo e à bibliografia usada para fundamentar o desfile. Também serão apresentados detalhes da comissão de frente, de todas as alegorias, da letra do samba e de duas alas do desfile, escolhidas considerando o nível de aprofundamento teórico que poderia vir a ser feito. Com referência a esses últimos itens citados, que contêm algum tipo de conceito ou conhecimento histórico, foi utilizada a seguinte metodologia: primeiramente, expor o que o referido elemento pretendia alcançar dentro do desfile, de acordo com o que foi registrado no livro *Abre-Alas* (2018); depois, descrever de que forma ele foi concretizado no desfile (exceto o samba); e por fim, confrontar isso com os escritos de algum historiador que já tenha discutido tal tema dentro da academia.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Paraíso do Tuiuti foi a quarta escola a desfilar no domingo de carnaval, no dia 11 de fevereiro de 2018. Sob o comando do carnavalesco Jack Vasconcelos, a escola contou e questionou os cento e trinta anos da promulgação Lei Áurea com o enredo "Meu Deus! Meu Deus! Está extinta a escravidão?". Com esse desfile a agremiação conseguiu a sua melhor colocação na história no Grupo Especial, conquistando o vice-campeonato.

3.1 História da escola

O G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, com sede no Morro do Tuiuti, no bairro São Cristóvão, na Zona Norte do Rio de Janeiro, foi fundado no dia 5 de abril de 1952. A escola é fruto de duas antigas agremiações de São Cristóvão: a Unidos do Tuiuti, que desfilava desde os anos trinta, mas após a Segunda Guerra teve fim, dando lugar ao Bloco dos Brotinhos; e o Paraíso das Baianas que, pelo fato de não conseguir acompanhar um carnaval mais sofisticado, não era muito prestigiado pela comunidade, entrando em declínio. Nesse contexto, um grupo de sambistas,

⁵ Enredo da Paraíso do Tuiuti em 2018

liderados por Júlio Matos e Nelson Forró, se unem para fundar a nova escola de samba, terminando com as agremiações anteriores (PARAÍSO DO TUIUTI, 2020). As cores adotadas, azul e amarelo, foram herdadas das duas antigas escolas da comunidade, assim como o seu nome. O símbolo da escola é uma coroa, com lira na ponta de cima e ladeada por ramos de louro desde sua base. A sua escola-madrinha é a Estação Primeira de Mangueira, que está localizada num morro vizinho.

Figura 1 – Símbolo do Tuiuti



Fonte: <<http://paraisodotuiuti.com.br/>>. Acesso em: em 05.05.2020.

A escola, em seus anos iniciais, teve uma participação muito discreta no carnaval carioca, sendo pouco conhecida. Um dos melhores resultados foi no carnaval de 1980, conquistando o título no grupo 2B com a carnavalesca Maria Augusta. Na década de 90 a escola não alcançou grandes resultados também, mas foi convidada a participar do Grupo A em 2000. Com um enredo sobre Dom Pedro II, alcançou a segunda colocação e subiu ao Grupo Especial no ano seguinte. Pela primeira vez na elite do carnaval carioca, a escola apresentou o enredo "Um mouro no quilombo: Isto a história registra", baseado no livro "A Incrível e Fascinante História do Capitão Mouro", de Georges Bourdoukan, em que contou a história de um mouro, que partiu em peregrinação à Meca e acabou chegando ao Brasil, passando pelo Quilombo dos Palmares. Apesar do samba muito elogiado, a escola acabou sendo rebaixada.

No ano de 2012 a agremiação contrata o carnavalesco Jack Vasconcelos, que passa a desenvolver bons desfiles, culminando na conquista do campeonato da Série A, em 2016, com o enredo "A ferra do boi". Em 2017, voltando ao Grupo Especial após anos, a escola sofre um grave acidente na avenida, quando um carro

alegórico perde a direção e atropela pessoas que estavam na lateral da pista. Mesmo tendo ficado em último, nesse ano ocorreu uma “virada de mesa”⁶, em que se decidiu não rebaixar nenhuma escola. No ano seguinte, a escola alcançou a melhor colocação da sua história com o enredo que será melhor detalhado a seguir.

3.2 Agentes da montagem

Como vimos no capítulo anterior, uma escola de samba, para realizar um desfile, conta com um vasto time de profissionais, que desempenham as mais distintas funções e têm diferentes formações ou habilidades técnicas, a depender do setor que estão inseridos na escola. No caso do Tuiuti também não é diferente, e considerando o grande número de livros consultados para se construir o enredo, como veremos adiante, também podemos presumir que mais de uma pessoa esteve encarregada de estudar a parte teórica do enredo. Além de apresentarmos aqui a biografia do carnavalesco da escola, que é o responsável oficial por desenvolver o tema do carnaval da escola, serão conferidas também as biografias de outros profissionais, para ver qual a formação dessas pessoas que contribuíram para construir um carnaval com temática histórica.

3.2.1 Carnavalesco: Jack Vasconcelos

Jack Vasconcelos é um carnavalesco brasileiro que atuou em inúmeras escolas de samba, inclusive no carnaval de Brasília. Coursou Desenho Artístico no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, até ingressar na Escola de Belas Artes, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde formou-se em Artes Cênicas - Figurino. Também é professor no curso de pós-graduação em Figurino e Carnaval, na Universidade Veiga de Almeida. Sua primeira atuação como carnavalesco no carnaval se deu em 2004 no Império da Tijuca, com o enredo “A Império da Tijuca é Doce, Mas Não é Mole Não!”. Conquistou dois campeonatos na Série A ao longo de sua trajetória: 2009 na Ilha do Governador e 2016 no Paraíso do Tuiuti, além de um

⁶ É um termo utilizado quando as escolas se reúnem para cancelar o rebaixamento daquele ano, normalmente ocorrendo quando uma grande escola é ou pode vir a ser rebaixada. Esse fenômeno ocorreu três vezes seguidas nesse período: em 2017, para proteger a Unidos da Tijuca, em 2018, para a Grande Rio e em 2019 envolvendo a Imperatriz Leopoldinense, mas nesse último se voltou atrás devido a interferência do Ministério Público.

campeonato pela Acadêmicos da Asa Norte, de Brasília. Recebeu inúmeros prêmios em decorrência de seu trabalho realizado no carnaval.

No carnaval de 2018 da Tuiuti, conforme Abre-Alas Domingo (2018), Jack foi autor do enredo, autor da sinopse do enredo, criador das alegorias e das fantasias e elaborador do roteiro do desfile, este último ao lado de Thiago Monteiro.

3.2.2 Coreógrafo: Patrick Carvalho

Carioca, tinha na época do desfile oito anos de experiência coreografando comissões de frente no carnaval. Acumula passagens por cinco escolas de samba na função de coreógrafo. Recebeu vários prêmios como melhor coreógrafo, além de ser “[...] uma das grandes referências do nosso país quando se trata de coreografias impactantes, expressivas e técnicas”. (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 220). Além de coreografar comissões de frente, já viajou pelo mundo com o espetáculo “Brasil Brasileiro”, além de ter atuado como coreógrafo nas cerimônias de abertura e encerramento da Paraolimpíada do Rio de Janeiro em 2016 e ter atuado no quadro “Dança dos Famosos”, da Rede Globo.

3.2.3 Direção de harmonia: Thiago Monteiro e Rodrigo Soares

Nesse carnaval, o Tuiuti contratou dois experientes diretores de harmonia para coordenarem a escola nesse quesito. Thiago Monteiro já atuou como diretor em três outras escolas do Rio de Janeiro, conquistando boas notas nos quesitos de sua alçada e conquistando vários troféus por parte da imprensa especializada. Ademais, é coautor do livro “Harmonia de Escola de Samba – Teoria e Prática”, além de ser Diretor de Carnaval da LIERJ⁷, sendo um dos responsáveis pela organização e realização do carnaval da Série A.

Já Rodrigo Soares iniciou sua caminhada no mundo do carnaval na Unidos da Tijuca, quando passou por vários setores da escola, até se tornar diretor de harmonia. Já teve a oportunidade de trabalhar anteriormente com Thiago em outras agremiações.

⁷ Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, associação que organiza os desfiles da Série A do Rio de Janeiro.

Além desses dois profissionais, a escola contou, nesse ano, com quarenta e dois diretores de harmonia auxiliares e sessenta diretores de ala, que tiveram o papel de orientar os componentes no momento do desfile.

3.3 Tema enredo

O livro *Abre-Alas*, além de conter a sinopse do enredo, que é utilizada mais para auxiliar os compositores a elaborarem suas obras, apresenta um texto denominado “Justificativa do Enredo”, em que se faz uma defesa de porquê o tema é relevante e porque ele foi escolhido, além de apresentar a forma como o enredo será contado.

O texto (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 181-2) aponta que duas datas serviram de inspiração para a criação e desenvolvimento desse enredo. A primeira foram os cento e trinta anos da promulgação da Lei Áurea, que oficialmente aboliu a escravidão no Brasil. Já a segunda data, que talvez não seja de conhecimento de muitas pessoas, são os cinquenta anos do desfile da escola de samba Unidos de Lucas, com o enredo “História do negro no Brasil”, mais conhecido como “Sublime pergaminho”. A escola surgiu a partir de uma fusão, em 1966, de duas escolas do bairro Parada de Lucas, com o objetivo de ser mais competitiva. Nos seus primeiros anos, a escola conseguiu esse objetivo, mas com o passar do tempo foi caindo nos grupos do carnaval. O desfile que é citado pelo Tuiuti, ocorrido em 1968, apresentou um dos sambas que é tido por muitos como um dos melhores de todos os tempos⁸, tendo sido gravado por grandes nomes da música brasileira, como Martinho da Vila, Emílio Santiago e Nara Leão. O samba conta sobre o sofrimento dos negros ao serem escravizados e faz uma exaltação dos principais episódios do processo abolicionista, como a Lei do Ventre Livre (1871), dos Sexagenários (1885) e a própria assinatura da Lei Áurea (1888), destacando a figura da Princesa Isabel. O trecho final do samba demonstra isso:

Sublime Pergaminho – Unidos de Lucas 1968
Zeca Melodia, Nilton Russo e Carlinhos Madruga

[...]

⁸ Essa opinião foi construída após a leitura de vários fóruns de debate a respeito do carnaval e do samba.

Ó sublime pergaminho
Libertação geral
A princesa chorou ao receber
A rosa de ouro papal
Uma chuva de flores cobriu o salão
E o negro jornalista
De joelhos beijou a sua mão
Uma voz na varanda do paço ecoou:
"Meu Deus, meu Deus
Está extinta a escravidão"

Na época, o último verso da música foi tomado como afirmação, mas o desfile do Paraíso do Tuiuti faz um questionamento acima disso e o transforma em seu título de enredo, utilizando-o como base para fazer uma reflexão acerca das desigualdades e da exploração do trabalho na sociedade atual, fruto de um passado escravagista. O enredo apresenta a utilização da escravidão desde as sociedades da Antiguidade, passando pelo comércio, a utilização de escravizados no Brasil, a abolição e, por fim, trazendo esse debate para a atualidade, ao mostrar as consequências desse processo nas relações trabalhistas. Enfim, se faz a seguinte proposição: “Será que após essa viagem, refletindo sobre a realidade cotidiana do Brasil, você será capaz de responder à pergunta do título de nosso enredo de forma positiva?” (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 181). Para alcançar esse objetivo o desfile foi dividido em seis setores, cada um apresentando uma parte do enredo.

O primeiro setor, “Meu Paraíso é meu bastião”, defende a escola de samba como um elemento cultural brasileiro de resistência dos mais pobres, fundamentado na ancestralidade do sentimento comunitário, tornando-se na atualidade uma espécie de quilombo ante a exclusão social, desigualdade de oportunidades, intolerância às diferenças e ataque aos direitos básicos dos cidadãos. Assim sendo, a escola convoca o guerreiro interior de cada um para lutar. O setor apresenta figurinos que remetem à força da comunidade e do quilombo Tuiuti.

O setor dois, intitulado “Pobre artigo de mercado”, mostra como a escravidão esteve presente nas mais antigas civilizações, além de apresentar como a diferença entre homem livre e escravizado nem sempre foi muito clara. Alguns dos exemplos mostrados são os dos babilônicos, gregos, romanos e árabes, que utilizavam

escravizados, além dos egípcios, valendo-se da corveia como trabalho forçado remunerado. Mostra também os eslavos, povo que foi escravizado e cujo nome contribuiu para formar a palavra escravo.

O terceiro setor, “Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão”, mostra como o expansionismo europeu e a necessidade de mão de obra barata criaram o maior comércio de escravizados da história da humanidade. As alas mostram as riquezas do continente e de reinos africanos, assim como as tradições guerreiras e o costume de capturar outros negros para vendê-los como escravizados.

Já o setor quatro, denominado “Sofri nos braços de um capataz”, mostra como o trabalho escravo em terras brasileiras fez com que se gerasse lucro, possibilitasse a exploração de terras e potencializasse o desenvolvimento de várias atividades econômicas. Nesse setor são exibidas algumas das atividades em que os cativos foram forçados a trabalhar, como nos canaviais, cafezais, na extração de ouro e nas cidades como escravizados de ganho.

O quinto setor, “Um rito, uma luta, um homem de cor”, mostra como as ideias abolicionistas foram sendo introduzidas no país, até que, “Pelo menos no papel” (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 182), se deu a abolição da escravatura. No setor, questões como os abolicionistas, a imprensa negra e a pressão inglesa são retratadas.

Por fim, o sexto e último setor, denominado “Cativeiro social”, entende que não se pode compreender a abolição como uma conquista significativa aos libertos, uma vez que não foi acompanhada de ações que promovessem a inserção desses negros na sociedade. Assim, essa população continua presa à miséria e à desigualdade, além de que a exploração do trabalho é uma consequência direta desse período da história do Brasil. Alguns dos pontos retratados no desfile são o cativeiro social da miséria e desigualdade, o trabalho escravo rural e o informal, além das perdas de direitos trabalhistas.

3.4 Bibliografia e historiografia utilizada

No livro *Abre-Alas*, as escolas de samba devem listar em que materiais efetuaram a pesquisa para desenvolver o enredo. A tabela abaixo mostra a relação de livros que a Tuiuti consultou para desenvolver seu enredo.

Tabela 1 – Bibliografia utilizada para desenvolvimento do enredo do Tuiuti em 2018

Livro	Autor	Editora	Ano da Edição
A escravidão na África	LOVEJOY, Paul E.	Civilização Brasileira	2002
Dicionário da escravidão negra no Brasil	MOURA, Clovis	Edusp	2004
O Abolicionismo	NABUCO, Joaquim	UnB	2003
Escravidão e morte social - Um estudo comparativo	PATTERSON, Orlando	Edus	2009
A história da escravidão	PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier	Boitempo	2009
A escravidão no Brasil	PINSKY, Jaime	Context	2000
Escravidão e capitalismo histórico no século XIX – Cuba, Brasil e Estados Unidos	SALLES, Ricardo; MARQUESE, Rafael	Civilização Brasileira	2016
Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII e XIX	VERGER, Pierre	Corrupio	1987
Trabalho escravo – A abolição necessária	SHWARZ, Rodrigo Garcia	LTr	2008
Escravidão negra e branca – O passado através do presente	ETZEL, Eduardo	Global	1976
A elite do atraso – Da escravidão à Lava Jato	SOUZA, Jessé	Leya	2017
Escravo ou camponês? O protocampesinato negro nas Américas	CARDOSO, Ciro Flamarion S.	Brasiliense	2004

Fonte: Abre-Alas Domingo (2018, p. 177-8).

A lista, com doze livros, é numericamente significativa e abrange de forma ampla o conteúdo que se está investigando, nesse caso a escravidão, e encara o tema sob várias perspectivas diferentes. Vejamos alguns dados acerca dessas obras, para conseguir visualizar um perfil da bibliografia que foi selecionada pela escola para fundamentar seu enredo. Com relação aos autores das obras, oito deles são brasileiros, enquanto quatro são estrangeiros, mas ressaltando que Pierre Verger viveu grande parte de sua vida no Brasil. Percebe-se, então, que houve uma preferência em selecionar obras nacionais. Com relação à formação desses autores, seis deles (Paul Lovejoy, Pétré-Grenouilleau, Jaime Pinsky, Salles e Marquese, Rodrigo Shwarz e Ciro Cardoso) têm formação acadêmica em História, enquanto os outros quatro (Clovis Moura, Joaquim Nabuco, Pierre Verger e Eduardo Etzel) não têm formação na área, mas seu trabalho é reconhecido como sendo historiográfico, seja pelo método utilizado ou pelo conhecimento no tema em que escrevia. Para completar a lista, dois dos trabalhos selecionados foram escritos por sociólogos (Jessé Souza e Orlando Patterson).

Com relação ao período em que as obras foram produzidas, vale ressaltar que uma delas é contemporânea ao tema de estudo: “O Abolicionismo”, de Joaquim Nabuco, foi escrito num período em que a instituição da escravidão ainda existia. Fora isso, seis das obras foram publicadas no fim do século XX, mais precisamente entre os anos de 1976 e 1987, enquanto as outras cinco o foram no século XXI, entre os anos de 2004 e 2017. Percebe-se que, além de se optar pela bibliografia clássica do tema, também se consultou uma historiografia mais recente, que contempla também os avanços mais atuais obtidos no campo de estudos da escravidão.

Por fim, ainda podemos analisar a abordagem que cada uma das obras faz do tema. É claro que não podemos reduzir de forma tão simplista o conteúdo de tantos livros diferentes, mas de forma geral, eles tratam de alguma face do regime escravocrata, seja ele como instituição, seja sua aplicação no Brasil. Mesmo assim, podemos destacar algumas abordagens específicas que alguns autores fazem em suas obras. Jessé Souza e Rodrigo Shwarz trabalham com os reflexos da escravidão nos dias de hoje, enquanto Pierre Verger trabalha especificamente com o tráfico negreiro, oficial e clandestino, que ligou a Bahia e o Benin. Outro recorte interessante foi o de Ciro Cardoso, que ressaltou que os escravizados também estavam inseridos num sistema de campesinato. Ademais, em seu conjunto, todas

as obras permitiram que aqueles que desenvolveram o enredo tivessem aporte teórico para o fazerem. Parte disso poderá ser conferido nos itens a seguir, em que se esmiuçarão alguns elementos apresentados no desfile.

3.5 Comissão de frente

A comissão de frente do desfile do Paraíso do Tuiuti de 2018, denominada “O Grito de Liberdade”, mostra um grupo de negros escravizados sendo castigados por um capataz, mostrando a dor e o sofrimento por eles sofrido. A apresentação foi dividida em dois momentos, cada um com uma coreografia diferente: uma delas em frente à cabine de jurados, em que se executa a coreografia principal, e outra entre as cabines, que é feita em movimento.

A coreografia que é realizada enquanto do deslocamento dos bailarinos é a mais frequente. São quinze componentes que fazem parte dessa coreografia, sendo catorze personificando negros escravizados e um fazendo vez de capataz, também negro, além de contar com um tripé como elemento cenográfico, que representava uma senzala. O capataz veste uma camisa, calça e botas, além de possuir um chicote atrelado à cintura e outro nas mãos, com um chapéu preso ao pescoço e pendurado nas costas. Já os escravizados estão descalços (traço característico da indumentária dos cativos brasileiros), com tornozeleira e braceletes que possuem pequenas correntes penduradas. Por vestimenta utilizam apenas uma espécie de tanga feita de couro ou pele, também com correntes penduradas. O que mais impacta em seu visual é a parte superior do corpo, uma vez que cada um dos escravizados está com uma máscara de flandres em sua cabeça, que tapa completamente suas bocas, além de galeadeiras presas ao pescoço, que também estava cheia de correntes, estas maiores e chegando até a cintura. Essa imagem é bem impactante pois consegue, por meio das correntes, transmitir a privação da liberdade que essa população sofreu no período colonial e imperial do Brasil, além de representar a submissão e destruição da identidade de cada um, por meio da mordação. A coreografia desse primeiro momento é muito ágil, com os componentes executando muitos movimentos que remetem à dor e ao sofrimento. Isso se intensifica nos momentos em que o capataz sai da senzala e começa a açoitar os escravizados, quando um destes parece se contorcer de dor e recebe a atenção dos demais, que o erguem no ar.

Figura 2 – Comissão “O Grito de Liberdade”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

A segunda coreografia, que é realizada em frente à cabine dos jurados e que efetivamente conta para a avaliação da escola, tem duração aproximada de 2:40 min, o tempo de uma passada completa do samba-enredo, que serve também como marco para se saber o tempo de início e de fim da apresentação. A mesma se inicia com os componentes representando os negros escravizados executando uma dança, até que o capataz, intitulado capitão do mato, se aproxima de um deles e começa a açoitá-lo, momento em que os demais entram dentro da senzala. Nesse momento, enquanto o escravizado açoitado agoniza de dor e sofrimento, um grupo de doze pretos velhos sai da tenda e começa a fazer uma espécie de dança-ritual, benzendo o negro que se encontrava caído no chão. Enquanto isso, no topo do elemento cenográfico, um outro preto velho também executa alguns movimentos. Nesse meio tempo, o capataz retorna e acaba se arrependendo do que fizera, coincidindo com o verso do samba “Meu Deus, meu Deus, se eu chorar não leve a mal”. Com isso, ocorre um dos pontos altos da coreografia, em que os pretos velhos ficam parados, em fila indiana, e a senzala vem em direção a eles, e do outro lado saem os escravizados, que ficam um do lado do outro e, por fim, acabam tirando as galeadeiras do pescoço e as mordças, dando as mãos e as levantando. Com isso, tem fim a coreografia e a comissão segue em frente, dando continuidade à apresentação em movimento até chegar à próxima cabine de jurados.

No livro *Abre-Alas Domingo* (2018, p. 220) é feita uma defesa da comissão de frente, coreografada por Patrick Carvalho. A ideia da comissão foi propor uma reflexão para aqueles que assistiriam à apresentação. Assim, a escravidão brasileira foi a forma escolhida para que o público pudesse pensar sobre algumas das mazelas que afligem a nossa sociedade atual, como a intolerância racial, religiosa e a corrupção. Desse modo, a primeira proposta de reflexão é sobre como um negro pode se vender para a Casa Grande e se tornar algoz de seus irmãos de cor, ignorando toda sua ancestralidade e castigando seus semelhantes. Nesse ponto, o texto salienta que essa questão pode ter tido início na África, quando as tribos guerreavam entre si e capturavam os oprimidos, para depois vendê-los aos europeus.

Outro ponto destacado no texto de defesa da comissão de frente é que os portugueses separavam os diversos grupos étnicos entre si, para que não pudessem articular grupos de resistência. Todavia, apesar disso, essas pessoas, que falavam línguas distintas e possuíam costumes diferentes, acabavam se unindo nas senzalas pela força da fé e o desejo de liberdade⁹. Por fim, outro ponto que gera uma reflexão é quando aparecem os pretos velhos, representando a força dos ancestrais, que aparecem ao negro massacrado fisicamente e sem esperança para lhe trazer redenção. Com isso, “Essa energia revitaliza e expande, curando suas feridas, mas principalmente libertando sua alma deste massacre imoral”. (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 220). Sendo assim, a mensagem que a comissão de frente deseja passar é que com esperança, força e fé poderemos enfrentar e, quem sabe, vencer a intolerância e a corrupção que solapam nossa sociedade.

Pensamos que os *pretos velhos* representam aí tanto a questão religiosa, que amparava os suplícios dos escravizados, mas também a ancestralidade africana, com as extensas famílias que foram destruídas pelo tráfico *sobrevivendo* espiritualmente e fornecendo consolo e a criação de uma percepção de comunidade afrodiáspórica.

A comissão de frente do desfile do Tuiuti trouxe muitos elementos presentes na história da escravidão brasileira, como muitas correntes representando a situação de cativo, o castigo físico e a senzala, causando impactos muito fortes,

⁹ Isso mostra como os carnavalescos dialogam com a historiografia mais recente produzida na academia, ver, por exemplo: SLENES, Robert. Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Segunda edição corrigida. Campinas: Editora UNICAMP, 2011. [1999].

principalmente pela dramaticidade da encenação dos bailarinos. Mas esses pontos, de certo modo, já eram de conhecimento de ampla maioria do público, visto que são elementos presentes em outros formatos de mídias, como filmes, séries e novelas, além de serem questões trabalhadas em aulas de História tanto do Ensino Fundamental como do Ensino Médio. Assim, dois pontos merecem mais atenção: a presença de um capataz negro e dos pretos velhos.

O preto velho é uma figura surgida no período escravocrata, que foi reatualizada ao longo dos tempos e incorporando o folclore popular. Em alguns momentos foi sinônimo do escravizado bom, que sabia absorver os valores culturais dos brancos, sendo afetivo e passivo. Em outros foi comparado ao negro quilombola, fugitivo, sanguinário, sendo associado nessa versão ao negro que assusta. Depois, essa figura do folclore é incorporada à literatura, se consolidando a imagem estereotipada do negro fiel e dependente. Algumas dessas figuras são as dos negros anciões que envelheceram nas senzalas e continuavam a servir seu antigo senhor; os escravizados domésticos envelhecidos que tinham uma relação de fidelidade com o senhor; o velho contador de histórias e o preto velho feiticeiro, que tem relações com a natureza e o sobrenatural, por isso inspirando medo e respeito.

A umbanda acaba fazendo uso dessa figura. Nesse contexto, os pretos velhos eram escravizados que sabiam fazer cura com o uso de ervas, mas eram proibidos pelos senhores de realizarem tais feitos, mas as vezes os senhores mandavam pessoas pra lá escondido observá-los e mesmo usavam os seus conhecimentos em prol da saúde da família senhorial, sem que ninguém soubesse. Além disso, também eram liderança para os negros, atuando como conselheiros e pais simbólicos, gozando de forte respeito na comunidade de senzala. Tais concepções são apresentadas por um Pai de Santo e uma lalorixá, trazidos por Eufrásia Santos (1999, p. 36), em sua dissertação de mestrado. Eles fazem parte da cosmologia umbandista e representam os espíritos dos velhos africanos e ex-escravizados que viveram no Brasil. Sua atuação se dá por meio da sabedoria e uso da magia, como fazendo curas por meio de ervas, raízes e folhas, e agindo como conselheiros, sendo que a sabedoria de suas palavras advém de suas qualidades morais.

A autora analisa as personagens e versões criadas do preto velho e como ela se manifesta na umbanda, destacando que a imagem do preto velho tem duas origens: uma religiosa e outra sócio-antropológica. Na esfera religiosa temos como

contribuição a imagem do preto velho como ancestral, remetendo ao culto da ancestralidade de religiões africanas em terras brasileiras, visto que o tráfico de escravizados e seu comércio fizeram com que os laços de parentescos, tão vitais nas sociedades africanas, fossem bruscamente rompidos. Assim, não se invoca mais os ancestrais da família africana, mas sim os antepassados da raça negra escravizada, e por isso a imagem do preto velho “[...] implicou na construção (ou apropriação) de novas (ou velhas) representações sociais do ancestral, condizente com os novos significados”. (SANTOS, 1999, p. 55). Dessa forma, buscou-se a imagem de um velho octogenário, respeitando o princípio da senioridade, visto que os anciãos são associados à sabedoria.

O preto velho como ancestral africano foi inicialmente dado pelo campo religioso, mas interesses posteriores em transformar a umbanda numa religião brasileira fez com que se transformasse o preto velho em símbolo nacional, fenômeno que se alinha ao forte nacionalismo conhecido da Era Vargas. Essa vertente associa a introdução do preto velho na umbanda como um reflexo de uma cultura nacional.

A autora defende um preto velho como a representação religiosa de um negro brasileiro, e não de um orixá ou outro personagem africano, de modo que, com o tempo, essa imagem foi se aproximando cada vez mais do negro afrodescendente (1999, p. 60-1). Ainda assim, ao longo dos anos, o campo religioso vem trabalhando com duas representações de preto velho: uma como procedente da África, agindo como ligação entre a sabedoria e o grupo étnico do qual era oriundo; e outra como ex-escravizado, remetendo a condição de ancestral brasileiro.

Pode-se perceber, na apresentação da comissão de frente, a presença de vários dos elementos aqui trazidos, principalmente a figura do preto velho como curandeiro e como conselheiro: além de realizar uma benzedura no cativo que foi açoitado, age como guia orientador para libertar a alma desse massacre imoral e, assim, alcançar a redenção no momento final da apresentação.

3.6 Cenografia das alas

3.6.1 Ala 11 – Riqueza Africana

A ala das baianas, localizada no setor três - “Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão”, que fala sobre o continente africano e sua relação com a Europa, representa, com sua fantasia, a riqueza e o poder dos reinos africanos. Para tal foram usados, conforme informações presentes no livro *Abre-Alas Domingo* (2018), elementos como ouro, a força dos animais e a sofisticação da ourivesaria para, alegoricamente, alcançar esse objetivo.

A estrutura principal da fantasia é formada por um grande vestido com tecido de leopardo, tendo um tecido trapezoidal com estampa de zebra tanto na frente como atrás, contendo dois elementos que remetem bastante ao búzio. Na região do pescoço há duas espécies de ornamentos na cor dourada, havendo também na cabeça um adereço dourado. Na barra da saia e na ponta dos braços há espécie de pompons nas cores amarelo e laranja, puxados para o tom de ocre. A fantasia como um todo é mais puxada para o tom marrom e dourado, recurso bastante utilizado no carnaval para remeter à África.

Figura 3 – Ala “Riqueza Africana”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

O desfile apresenta um ponto que talvez seja de desconhecimento de muitas pessoas: a existência de poderosos reinos africanos na região chamada de África Negra, abaixo do deserto do Saara. Talvez à primeira vista isso possa parecer contraditório, visto que boa parte da população brasileira tem descendência de africanos. Mas autores como Anderson Oliva (2010) mostram como, ao longo dos anos, o Brasil foi se distanciando cada vez mais do continente africano, que antes era muito próximo devido ao grande número de pessoas que foram forçadas a vir pra cá. Alguns dos fatores que levaram a isso foram concepções preconceituosas de raça e a preferência por se relacionar com países europeus e americanos, além da conflituosa situação do continente no período colonial e pós-colonial.

Além desse afastamento com o continente, ainda há o fato de que são propagadas pela mídia majoritariamente visões, notícias e histórias negativas sobre a África, como foi exposto pela aclamada escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Na palestra intitulada “O perigo de uma história única” (2009), ela comenta que, ao se ouvir por um longo tempo apenas uma única versão de qualquer história, passa-se a acreditar que não existem outras possibilidades, apenas aquela. Isso se dá com a África, pois ao se ver e ouvir apenas imagens de lindos animais, belas paisagens, guerras sem sentido e pessoas morrendo de miséria e aids, que estão esperando ser salvas por um estrangeiro branco e gentil, não se consegue ter outro sentimento a não ser o de piedade.

Ora, há muitas outras histórias que não são apenas sobre catástrofes, e uma delas, ainda que não do tempo presente, foi apresentada pelo Tuiuti na fantasia da ala das baianas, que representou os grandes reinos africanos que existiram no passado, tais como os reinos do Congo e do Mali. Um dos elementos que mais chama a atenção na fantasia são os detalhes e ornamentos que simbolizam o ouro, e esse fato logo faz remeter ao reino do Mali, localizado na região do Sahel, logo abaixo do deserto do Saara. De acordo com Ynaê Santos (2017), o império do Mali foi um dos que ganhou bastante notoriedade dentro e fora da África, e isso se deve a três fatores: os feitos de seus imperadores (Mansa), o domínio de uma vasta região e o controle de importantes minas de ouro. Esse controle territorial, através das zonas de influências, fazia com que o Mali controlasse também boa parte do grande comércio transaariano, que ligava o norte da África à região subsaariana, conferindo-lhe assim grandes riquezas.

Essa riqueza se expressa muito bem em um dos seus governantes: Mansa Musa. O Mali havia entrado em contato com o islamismo durante o século XIII, mesmo que convivendo com as religiões tradicionais da região, e por conta disso Mansa Musa realizou uma peregrinação à Meca no ano de 1324. Nessa viagem levou consigo mais de setenta mil homens, entre civis, soldados e escravizados, além de toneladas de ouro. No trajeto de ida passou pelo Egito, e a grande quantidade de ouro gasto na região fez com que ocorresse ali uma grande crise inflacionária. Na volta, trouxe consigo arquitetos, poetas e estudiosos da lei mulçumana, transformando com isso várias cidades do reino (MACEDO, 2013). Tal feito fez com que uma representação sua viesse a aparecer no Atlas Catalão do ano de 1375, em que é representado sentado de pernas cruzadas segurando uma enorme pepita de ouro.

Já as peles de animais remetem à força desses reinos africanos, e isso nos faz lembrar do reino do Congo, formado por volta do fim do século XIV. O Congo era um reino forte e estruturado, de população banto e constituído por várias províncias. Alguns chefes dessas províncias eram escolhidos pelo rei (Mani), outros tinham cargo hereditário. Os chefes recolham os impostos para enviar ao rei e ficavam com parte dos excedentes. A divisão da sociedade se dava em cidades e aldeias. Nas cidades havia controle da produção com escravizados e o excedente era maior, provendo alguns serviços. Na aldeia a organização de produção se dava pela família. No reino havia também a existência de grandes mercados e comércio, que se intensificou com a chegada dos portugueses. A estabilidade e organização do reino é confirmada por autoras como Marina Souza (2002, p. 49), que afirma que “Do final do século XV até meados do séculos XVII, o Congo se manteve um reino relativamente coeso, no qual o *mani* Congo exercia um domínio significativo sobre as diferentes províncias, que controlava da capital”.

Resta ressaltar que os portugueses não conseguiram fazer o que bem entendiam, tendo que sempre negociar com o reino para conseguir realizar seus negócios na região.

3.6.2 Ala 13 – Aprisionados

Essa ala, também localizada no setor três, mostra africanos que foram capturados ainda no solo da África. O livro Abre-Alas Domingo (2018) nos diz que,

assim como em outras sociedades antigas, tribos e reinos capturavam povos através de guerras e invasões para escraviza-los. Após a intensificação do tráfico, esse fenômeno começou a ser feito para alimentar esse comércio. A forma utilizada pelo carnavalesco para passar essa mensagem foi colocando pessoas engaioladas, para representar o aprisionamento.

A fantasia é formada por uma calça preta, com uma espécie de saia picotada por cima. A blusa é formada por um tecido zebreado, em um tom de vermelho. Mas o grande destaque da fantasia é justamente a gaiola, que é o elemento mais perceptível e que mais chama a atenção no conjunto.

Figura 4 – Ala “Aprisionados”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

O que essa ala quis mostrar para o público que estava assistindo ao desfile foi que os próprios negros escravizavam outros negros ainda na África, ponto que também foi ressaltado pelos comentaristas que estavam trabalhando na transmissão do desfile. Tal ponto pode ser percebido pelo público pelo fato de que todo o setor falava sobre aspectos do continente africano, e por essa ala se encontrar nesse setor é lógico que o aprisionamento retratado se refira a algo que tenha ocorrido na África. Além do mais, essa é a última ala do setor, precedendo o carro alegórico “Tumbeiro”, que representa a travessia dessa população escravizada. Com isso, o público geral pode pressupor que essa captura se dava antes da travessia.

Olhando dessa forma, isso pode parecer algo muito negativo e contraditório, sendo um argumento usado para depreciar movimentos sociais como o Dia da Consciência Negra, episódio que eu já pude constatar em rede sociais como o Twitter. Todavia, devemos refletir sobre algumas questões relativas a esse fato. Outras sociedades antigas também faziam isso, e um dos melhores exemplos seria a Grécia Antiga, considerada o berço da civilização ocidental, da democracia e da filosofia, que escravizava gregos que não conseguiam pagar suas dívidas. Outro ponto que deve ser considerado é que não existia, por volta dos séculos XVI e XIX, uma consciência africana (e mesmo uma identidade africana) que fizesse com que as pessoas se opusessem contra a escravidão promovida pelos europeus. Até mesmo nos dias de hoje podemos dizer que essa consciência não é muito forte, trazendo como exemplo a experiência de Adichie (2009), que afirma que antes de ir para os EUA ela não se identificava, conscientemente, como uma africana, mas sim como uma nigeriana. Podemos dizer o mesmo para o Brasil, em que não há uma identificação latino-americana ou mesmo americana muito forte.

Essa percepção africanista só surgiu durante as lutas anticolonialistas, com os movimentos do pan-africanismo e da negritude. “O pan-africanismo era um movimento político, filosófico e social que pressupunha a união identitária e política de todos aqueles que estivessem vinculados à África, fossem eles africanos ou seus descendentes” (SANTOS, 2017, p. 326), visando melhores condições aos africanos e combate às desigualdades sofridas pelos afro-americanos. O movimento realizou quatro congressos, de 1919 a 1927, quando discutiam possíveis saídas para o colonialismo e recuperação da cultura africana antes da colonização europeia. O outro movimento era a negritude, criado em 1935 e caracterizado como uma corrente literária e ideológica que “[...] tinha como objetivos principais reivindicar a identidade negra e sua cultura frente à opressão colonial”. (SANTOS, 2017, p. 328).

Visto que essas concepções não existiam no período em que os reinos e tribos africanas confrontavam grupos rivais para capturar negros para alimentar o tráfico negreiro, esses mesmos agiam por interesses próprios. Paul Lovejoy (2002, p. 55) salienta também que:

É incorreto pensar que os africanos escravizassem os seus irmãos – embora isso algumas vezes acontecesse. Na verdade, os africanos escravizavam os seus inimigos. [...] Guerra, sequestro e manipulação de instituições jurídicas e religiosas são responsáveis pela escravização da maioria dos cativos.

Um exemplo disso são os conflitos promovidos pelo império de Oyó contra o reino de Daomé, quando se buscava expandir seus territórios, mas também capturar pessoas para serem escravizadas e vendidas para os europeus.

3.7 ALEGORIAS

3.7.1 Alegoria 1 – Abre-Alas: Quilombo Tuiuti

O carro abre-alas, formado por dois carros acoplados, representa um imagético Quilombo Tuiuti, por imaginar a comunidade do morro como uma espécie de quilombo. De acordo com o livro *Abre-Alas Domingo* (2018), uma comunidade e um quilombo têm muito em comum, uma vez que ambos são locais de resistência e são abrigo, mas ressalta que só existe quilombo se houver opressão e exclusão. Com isso em mente, essa alegoria representa o sentimento de luta do povo e da comunidade, que tem na escola de samba um bastião de orgulho e identidade.

Figura 5 – Alegoria “Quilombo Tuiuti”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Para representar tudo isso, utilizou-se uma estética inspirada nas fortificações africanas, em que se cortou bambu para fazer as paredes e obter um maior realismo. Junto a essas paredes foram colocadas grandes máscaras tribais, que teriam a função de espantar os maus espíritos. Bem ao centro do carro alegórico, foi colocada uma grande coroa, que é o símbolo da escola. Ao longo da alegoria foram posicionados inúmeros componentes, sendo trinta e dois “Ancestrais do Quilombo

Tuiuti” e sessenta e dois “Sentinelas do Quilombo Tuiuti”. Como destaques temos “Senhor do Quilombo Tuiuti”, “Rainha do Quilombo Tuiuti” e “Sacerdote do Quilombo Tuiuti”. À frente da alegoria estão três grandes rinocerontes, que teriam a função de guardar o quilombo, tendo sido escolhidos por representarem a força do continente africano.

Um dos elementos que aparecem na alegoria é muito interessante: a utilização das máscaras sob o pretexto de afastar espíritos maus. Diferente do que possa parecer para boa parte da população, as máscaras produzidas por sociedades tradicionais “Não eram consideradas meras obras de arte, mas objetos que tinham uma função definida”. (GOMBRICH, 1995, n.p.). Muitas delas se encontram atualmente em museus de arte, para serem admiradas como obras de arte, mas os povos que as desenvolveram tinham outros objetivos para elas. O autor nos diz que para esses povos, a maioria ágrafa e dependente das condições da natureza para sobreviver, as imagens tinham uma simbologia muito forte, muito maior do que a que temos hoje. Assim, por exemplo, da mesma forma que “Suas cabanas existem para abrigá-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza”. (GOMBRICH, 1995, n.p.). Esse discurso vai ao encontro do que foi utilizado no desfile do Tuiuti, pois as máscaras do desfile estavam ali para afastar os maus espíritos, o mesmo uso feito por povos mais antigos, dentre eles tribos africanas.

3.7.2 Alegoria 2 – O mercado de gente

A alegoria representa o tráfico de escravizados praticado pelos muçulmanos árabes do norte e leste da África. No centro da alegoria estão quarenta “Escravos mediterrâneos”. O carnavalesco deixa claro no livro *Abre-Alas Domingo* (2018) que vários foram os povos e grupos raciais forçados à escravidão, mas nessa alegoria ele quis colocar grupos dessa região para indicar que não foram apenas os negros que foram submetidos a essas condições. Ao lado deles estão colocadas vinte e oito “Sentinelas árabes”, que estão vigiando aqueles que foram escravizados. Há quatro destaques nessa alegoria: “Grande Califa”, no alto; dois leões “Sentinela do Califado”, símbolo de poder e riqueza, guardando as riquezas humanas e materiais do Califado; e à frente, num chafariz, uma “Concubina do Califa”.

Figura 6 – Alegoria “O mercado de gente”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Um ponto interessante dessa alegoria é a presença do chafariz, que era muito comum nos palácios árabes por conta da umidade por ele oferecida, visto os níveis de calor e aridez presentes nas regiões que eles habitavam. Além disso, sob o chafariz também está outro elemento importante, a concubina, uma das atividades exercidas pelas escravizadas pelos árabes, uma vez que a lei islâmica limitava o número de esposas a quatro, mas se podia ter o número de concubinas que se pudesse sustentar.

Os estados muçulmanos incorporaram a escravidão à sua sociedade, se tornando entre os séculos VIII, IX e X herdeiros dessa tradição, mas a adaptando de acordo com a sua religião. Os cativos eram utilizados nos serviços militares, administrativos e domésticos. No início os escravizados eram prisioneiros da guerra santa de expansão do islã, principalmente das áreas de fronteira. Lovejoy (2002, p. 47-8) salienta um aspecto que também foi apresentado pelo Tuiuti nessa alegoria número dois, de que:

Os cativos não eram necessariamente negros, embora os negros sempre constituíssem uma porção significativa da população escrava. Eles também vinham da Europa Ocidental e das estepes do sul da Rússia. Eram muitas vezes prisioneiros de guerra, não-muçulmanos, que tinham resistido à expansão do islamismo. A escravidão era concebida como uma espécie de aprendizagem religiosa aos pagãos.

Devido a necessidade de repor os escravizados, que deveriam ser pagãos, se procurou na África negra por isso, sendo que tal empreitada era realizada pelos comerciantes ou outras pessoas responsáveis por isso. Todavia, esse comércio de exportação não passava de uns poucos milhares e não causaram um impacto local muito grande. Outros dois elementos importantes da escravidão islâmica é que o seu objetivo era a conversão, e que pelo menos até o século XIV não havia aparecido no mundo islâmico um sistema econômico baseado plenamente no trabalho escravo (LOVEJOY, 2002), uma vez que eram mais usados no governo, no serviço militar e no doméstico, visto que existiam outras formas de exploração da população de camponeses livres e populações servis não escravizadas.

3.7.3 Alegoria 3 – Tumbeiro

A terceira alegoria faz alusão a um navio negreiro, também conhecido como tumbeiro devido ao alto índice de mortandade sofrida pelos negros ali transportados, em virtude da má alimentação, falta de higiene, alocações precárias e maus tratos sofridos. Para representar tudo isso o carnavalesco se valeu da seguinte estratégia:

A silhueta de um navio negreiro [...] se funde à estética prisional composta por correntes e linhas que remetem a um concretismo desconfortável representando a forma degradante e cruel em que os negros africanos eram transportados para as colônias europeias ávidas por mão-de-obra barata para suas produções extrativistas. (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 189).

Além desse recurso, foram colocadas três grandes esculturas de cabeças negras na parte frontal do carro. A composição da alegoria é formada por cinquenta “Peças”, que estão descalços, acorrentados e com gaiolas nas cabeças, e doze “Riquezas Europeias Ultramarinas”. Além desses componentes, ainda há os seguintes destaques: “Rei Africano Escravizado”, “Português Nегreiro” e “Nobre Africano Escravizado”.

Mas um ponto que chama bastante atenção na proposta do carro é a colocação de que, além de guerreiros, artífices e aldeões terem sido escravizados, reis, nobres e sacerdotes também o foram, tendo sido todos reduzidos a meras peças, perdendo com isso sua humanidade. Além de aparecer na letra do samba, no trecho “Fui um Rei Egbá preso na corrente”, dois dos três destaques fazem alusão a

esse fato. Deveras alguns reis e rainhas foram submetidos à escravidão e trazidos ao Brasil, como nos dois casos que veremos a seguir.

Figura 7 – Alegoria “Tumbeiro”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Um deles é Cândido da Fonseca Galvão, autointitulado Dom Obá II. Ele nasceu na Bahia, por volta do ano de 1845, filho negro do africano forro Benvindo, da nação iorubá, que por sua vez era filho do Obá (rei) Abiodun, governante do Império de Oyó. Por essa razão, Cândido referenciava seu pai como príncipe Dom Obá I, enquanto chamava a si mesmo de príncipe Dom Obá II. Quando eclodiu a Guerra do Paraguai, alistou-se por conta própria e teve que regressar devido um ferimento na mão, sendo condecorado com o título de alferes, após muito ter pressionado o governo.

Acabou mudando-se para o Rio de Janeiro, onde passou a ter bastante prestígio na comunidade negra, em que além de ser neto de um soberano africano, também defendia os negros em artigos publicados na imprensa. Além disso, se vestia de forma um tanto quanto extravagante: sua vestimenta misturava trajes de oficial do Exército, fraques, cartolas, penas e outros símbolos africanos. “Para a sociedade de bem, Dom Obá não passava de um homem meio amalucado; entre escravos, libertos e homens livres de cor, ao contrário, ele era reverenciado como príncipe real, o Príncipe do Povo” (SILVA, 1997, p. 11 apud MOREIRA, 1998, p. 168). Ele também mantinha contato próximo a D. Pedro II, atuando como elo entre a

burocracia estatal e os populares. Após a queda do Império, perdeu seu título de alferes e morreu logo depois, em 1890.

Outro exemplo de uma realeza africana que veio para o Brasil em virtude do regime escravocrata é mostrado no documentário “Atlântico Negro: na rota dos Orixás” (1998). Nele, mostra-se que a Casa das Minas, o mais antigo terreiro de Vodum de São Luis do Maranhão, foi fundado em 1849 por uma africana escravizada do Daomé, provavelmente a mãe do Rei Ghezo. Mãe Deni, sacerdotisa, revela que ela tinha algo que não revelava, e as pessoas passaram a deduzir que ela era a mãe do rei, pois o Vodum da Casa das Minas é o mesmo que o dela. Todavia, não conseguiram encontrar nenhuma evidência concreta disso, pois o nome que deram para ela no Brasil foi Maria Jesuína. Esses são apenas dois exemplos de pessoas pertencentes à realeza africana que vieram ao Brasil, como mostrado pelo desfile do Tuiuti.

3.7.4 Alegoria 4 – Ouro negro

Essa alegoria traz representações acerca de três questões: como a escravidão negra desenhou e modificou o cenário cotidiano social brasileiro, as riquezas que foram construídas por mãos negras e diálogos culturais e religiosos. Este último foi apresentado por meio de um dos destaques do carro, que estava vestindo uma fantasia representando os festejos a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, além de uma grande escultura de um preto velho, representando com isso o sincretismo. O trabalho dos negros escravizados foi apresentado por meio do barroco, visto que foram os cativos que extraíram todo o ouro que foi utilizado nesse período e esses mesmos que construíram os prédios e edificações nesse estilo. Tendo isso em vista, uma parte da frente da alegoria representa uma fachada de igreja barroca, com os acabamentos rebuscados e uma cruz. A cor predominante da alegoria, o dourado, e os acabamentos e adereços do carro, com detalhes brilhosos, também remetem a essa intensa utilização do ouro nas igrejas, no período do ciclo do ouro.

A última grande representação da alegoria é referente ao cotidiano brasileiro e as marcas deixadas pelo escravismo. A estratégia escolhida para transmitir essa mensagem foi trazer murais nas alegorias com pinturas de Debret. Esse artista francês veio ao Brasil no ano de 1816 junto da Missão Artística Francesa, que tinha

como objetivo fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é instituída oficialmente em agosto de 1816, mas veio a funcionar efetivamente apenas dez anos depois, isso em virtude de várias dificuldades e resistências encontradas. Nesse meio tempo, Debret, além de aceitar encomendas de pinturas oficiais da família real, ministra aulas em seu ateliê e faz viagens pelo país, pintando aquarelas sobre os costumes e paisagens locais. Após mudanças na direção da Academia Real, Debret acaba retornando para a França, em 1831. Entre 1834 e 1839 publica o livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”, em três volumes.

Figura 8 – Alegoria “Ouro negro”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Um dos maiores legados de Debret são suas obras em que retrata o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Ali ele exhibe cenas típicas de atividades e costumes realizados na cidade, com muitos aspectos relacionados à escravidão, tanto de relações sociais como de serviços mais extenuantes. Uma estratégia usada para alcançar isso foi, em algumas aquarelas, utilizar uma forma de representação dos trabalhadores, fazendo com que seus corpos tivessem um aspecto vulnerável, fenômeno que se dá também com as roupas, cujo tecido transmite aos corpos sua falta de consistência (NAVES, 1996 apud JEAN-BAPTISTE, 2018). Devido a forma como foi realizada a captação de imagens na transmissão do desfile, conseguimos identificar a presença da obra “Calceteiros” (1824), que mostra dois escravizados

segurando um grande “pilão” na área urbana da cidade do Rio de Janeiro; “Carregadores de leite vindo para a cidade” (1827), que mostra um grupo de escravizados com tachos de leite na cabeça; e “Vendedor de flores e de fatias de coco” (1829), que retrata um escravizado vendendo itens para uma senhora. A utilização dessas obras no carro alegórico permite que o público que está assistindo o desfile possa ter acesso a obras de arte que contam e mostram um pouco como era a inserção do negro na sociedade brasileira da época escravocrata.

A alegoria é composta por dezoito “Escravos de lavra”, oito “Pajens” e oito “Mucamas”. Como destaques temos duas “Rainhas da Congada” e mais outros dois com as fantasias “Festejo aos padroeiros São Benedito e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos” e “Riqueza Barroca”.

São Benedito e Nossa Senhora do Rosário são dois santos católicos negros que vieram a ser adorados em confrarias e irmandades formadas por negros, escravos, forros ou livres. A devoção aos santos negros foi introduzida no Brasil pelas missões católicas, uma vez que viam na cor desses santos uma forma de contribuir para a evangelização dos cativos (SANTOS, 1999, p. 29). A autora também fala que o catolicismo colonial se caracterizou como uma religião doméstica, que cultuava santos como se fossem patronos do senhor e da família. Por isso, em virtude também da diferenciação racial e social existente no período, que os negros procuraram cultuar santos protetores dentro das irmandades e confrarias, que realizavam atividades religiosas, assistenciais, culturais e recreativas. Os associados eram amparados em questões como assistência médica, jurídica e funeral, mas também podiam receber ajuda para compra de alforria, se fosse o caso. Duas das principais irmandades são a de São Benedito e a de Nossa Senhora do Rosário, que por essa razão são mencionados no samba e na alegoria.

Uma das atividades realizadas pelas irmandades eram as festas, em que as mesmas procuravam exibir o seu poder e alcançar ou reforçar o seu prestígio social. Dentro das festas, conforme Boschi (2019), as coroações eram um dos eventos mais significativos, e elas procuravam reviver a cristianização do rei do Congo, que ocorreu no final do século XV. Além do sentido simbólico, essa coroação também tinha caráter político, pois revelava as lideranças dentro das irmandades, o que podia gerar desconforto e preocupação para as autoridades civis e religiosas, pois esses reis e rainhas podiam servir como aglutinadores das comunidades em que estavam inseridos. Depois de eleitos, esses reis e rainhas participavam de eventos

ou danças de três tipos, como aponta Bastide (1974 apud Junior, 2017): os cortejos, que consistem em cortejos da corte africana, acompanhados de tamborileiros, que percorriam a cidade e dançavam na frente das casas de pessoas notáveis; as procissões, em que o rei e a rainha do Congo se instalavam em praça pública e recebiam as embaixadas de reis de outras nações; e por fim, uma espécie de espetáculo, em que um embaixador pagão aparece na presença do rei e tem sequência uma batalha, em que derrotados, os pagãos pedem pelo batismo cristão. Com isso, podemos perceber o quão importante era a figura do rei e da rainha dentro das irmandades afro-católicas e dos festejos por elas realizados.

3.7.5 Alegoria 5 – Neo-tumbeiro

A alegoria recebe esse nome por apresentar a sociedade trabalhista atual como uma espécie de tumbeiro, fazendo alusão ao antigo regime de exploração escravista brasileiro. Entretanto, o tumbeiro é algo que não existe mais, tendo acabado com o fim do tráfico de escravizados. Por isso se utiliza o prefixo neo, que quer dizer novo e atualizado, sinalizando que ele pode até se remeter àquilo que existiu no passado, mas passou por alterações devido ao tempo ou ao espaço em que se encontra. Um exemplo da utilização desse prefixo é o termo neonazismo, visto que o nazismo se desenvolveu após o fim da Primeira Guerra Mundial e teve fim com o término da Segunda Guerra. O movimento nazista atual, por se desenvolver num tempo e contexto diferentes, além de incorporar algumas ideias novas, recebe o prefixo.

A alegoria é dividida em dois níveis, como forma de evidenciar a grande desigualdade que existe no Brasil. Na parte de baixo é utilizada a mesma plástica do carro de número três, “Tumbeiro”, como uma forma de expressar a situação atual da massa trabalhadora brasileira, que nesse caso é comparada com a dos antigos escravizados. Essa parte é formada por trinta e oito componentes fantasiados de “Trabalhadores”, representando as mais diversas profissões e segurando carteiras de trabalho; e por mais oito componentes com a fantasia de “Manifestoches”, formada por foliões com vestimenta nas cores da bandeira nacional, colher e panela nas mãos e fios presos em seus braços, que estão conectados em mãos acima deles.

Figura 9 – Alegoria “Neo-tumbeiro”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

Esse recurso, de unir duas palavras em uma só, foi utilizado em outras fantasias dessa alegoria, e nesse caso ela une as palavras manifestante e fantoche. Manifestante se referindo às manifestações de 2015 e 2016, em que pessoas foram às ruas exigindo o impeachment da ex-presidente da república Dilma Rousseff, vestindo roupas nas cores da bandeira do Brasil (CARTA CAPITAL, 2017). Na ocasião, o presidente da Fiesp¹⁰, Paulo Skaf, anunciou o apoio da entidade ao processo de impeachment de Dilma e lançou a campanha “Chega de pagar o pato”, contra possíveis aumentos de impostos, que foi marcado por um grande pato inflável colocado em frente ao prédio da Fiesp, na Av. Paulista. Já a palavra fantoche foi usada para sinalizar que essas pessoas estariam sendo manipuladas pela classe dirigente, para que pudessem manter seus privilégios. O carnavalesco define melhor o que seria um “Manifestoche”:

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

¹⁰ Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

A parte de cima da alegoria representa a classe dominante da sociedade brasileira, que concentra cada vez mais as riquezas geradas pelo povo e se articula, por meio da política e da economia, para manter seus privilégios. Essa parte é formada por dezoito componentes fantasiados de “Golpresários” (golpe + empresário), seis de “Vampiresários” (vampiro + empresário), e dois destaques: “Quem é o Pato?”, e “Vampiro Neoliberalista”. Este último acabou sendo um dos maiores destaques do desfile apresentado pela escola, já que pelo fato desse vampiro estar usando terno e faixa presidencial, muitas pessoas acabaram associando-o com o então presidente da república Michel Temer, que apresentou, durante o mandato, altíssima taxa de rejeição (BRETAS, 2018), sendo que, por isso, a crítica acabou sendo muito bem aceita pelo público.

A frente da alegoria contém uma bandeira do Brasil, da qual sai uma mão acorrentada, que representa o trabalhador brasileiro ainda preso ao velho tumbeiro, e a traseira exibe uma enorme carteira de trabalho, muito suja, representando talvez que ela já seja algo antigo, frente às grandes mudanças ocorridas na reforma trabalhista, aprovada em 2017, que provocou várias mudanças na legislação (CAVALLINI, 2017).

3.8 Samba-enredo

O samba-enredo utilizado pela escola nesse ano foi uma encomenda feita para os compositores Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal. Na sua letra ele apresenta diversas passagens que ajudam a explicar o enredo para quem está assistindo o desfile, além de apresentar alguns conceitos históricos, como pode ser observado a seguir. Tal qual nos demais aspectos do desfile, a escola também apresentou justificativas para as passagens do samba no livro *Abre-Alas Domingo* (2018, p. 209-11). No entanto, apenas as duas primeiras estrofes contam com uma explicação mais explanada sobre a letra em si, sendo o restante uma espécie de complemento poético sobre a letra da canção, não sendo por isso utilizado aqui. Ainda mais, como poderá ser observado, um dos principais objetivos do samba é ajudar a explicar e a retratar o enredo, então muitas das passagens a seguir fazem alusão a aspectos já demonstrados e analisados em momentos anteriores desse trabalho.

Irmão de olho claro ou da Guiné

Qual será o seu valor?

Pobre artigo de mercado

Essa primeira parte do samba apresenta muitas informações e pistas sobre o que foi apresentado na avenida. Os dois primeiros versos fazem menção a “[...] duas características intrínsecas aos desígnios da escravidão: não ser particular a uma raça ou povo e o desejo em fazer do escravizado um objeto”. (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 209). Isso se dá pelo fato de que tanto eslavos (olho claro) e negros africanos (Guiné) já foram, em algum momento da história, escravizados. Esse trecho mostra também que, após o processo de escravização, o ser humano passa a ser considerado um objeto, uma mercadoria, recebendo um valor de acordo com suas características físicas ou habilidades que tenha aprendido ainda no continente africano (boçais), ou ainda se ele já havia passado pelo processo de “adaptação” cultural, tendo aprendido a língua e o trabalho na colônia (ladino).

Senhor, eu não tenho a sua fé

E nem tenho a sua cor

Tenho sangue avermelhado

O mesmo que escorre da ferida

Mostra que a vida se lamenta por nós dois

Mas falta em seu peito um coração

Ao me dar a escravidão

E um prato de feijão com arroz

Essa parte do samba, muito poética, procura mostrar que, apesar da diferença de cor (branco/negro), crença (católica, de matriz africana) e condição social (senhor/escravizado), ambos são seres humanos, o que pode ser comprovado pela cor do sangue, que é a mesma. Outro elemento que é demonstrado nessa passagem é que o prato de comida, nesse caso representado pelo feijão e o arroz, mostra que a última coisa que o escravocrata quer é ver o escravizado passando fome, uma vez que “Escravo com fome não trabalha, adoece e morre”. (ABRE-ALAS DOMINGO, 2018, p. 209). Esse recurso foi usado no samba para que as pessoas relacionassem o prato de feijão e arroz com comida, uma vez que a alimentação

mais comum nas senzalas era a farinha de mandioca, o charque, o angu de milho, frutas e pescados, ocorrendo variações dependendo da região do Brasil.

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

Nesse trecho há referências a quatro “nações” africanas: os mandiga, grupo étnico do oeste africano e descendente do antigo império do Mali; os cambinda¹¹; os haussá, ou hauçás, povo que habita a região do Sael no norte da Nigéria e sudeste do Níger; e os egbás, um grupo étnico do sul da Nigéria, sendo considerado um subgrupo dos iorubás devido à proximidade cultural. A enumeração desses “grupos” foi uma das formas encontrada pelos compositores para mostrar a imensa quantidade de “nacionalidades” dos negros dentro da África. Na época do tráfico negreiro isso já havia sido percebido e criou-se uma classificação para tentar diferenciá-los. Por exemplo, para as vendas dos negros nos leilões, visto que alguns senhores tinham preferência por cativos de determinado grupo. Uma das classificações mais clássicas foi perpetuada por Rugendas, pintor alemão que, em visita ao Brasil, pintou gravuras de negros Cabinda, Quiloa, Rebolla, Mina, Benguela, Angola, Congo e Monjolo. Vale ressaltar que essas denominações muitas vezes não fazem referência ao grupo étnico de que aquele negro pertence, mas sim do porto em que ele embarcou na África.

Além disso tudo, o samba também faz alusão aos membros da nobreza e da realza africana que também foram submetidos à escravidão, nesse caso o rei Egbá, fenômeno que foi representado na alegoria três.

Esse trecho do samba também faz alusão à grande violência na qual os negros eram submetidos no regime de escravidão no Brasil, exemplificado nesse caso na figura do capataz, que já apareceu na comissão de frente. Outro recurso poético adotado para representar isso se dá na parte que fala que nos canaviais se plantava gente, considerando a extenuante jornada de trabalho a que os

¹¹ Cabinda é uma divisão territorial de Angola, na atualidade: “Os habitantes do Brasil, no Brasil chamados Cabindas ou Cambindas, se autodenominam Ba-vili e constituem um subgrupo dos Bacongós” (LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Negra. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 149 e 157).

escravizados eram submetidos nas plantações de cana de açúcar. Tal constatação é demonstrada por Lilia Schwarcz (2015), que relata que as atividades no engenho duravam cerca de trezentos dias do ano, dividido entre atividades relacionadas ao plantio e o fabrico do açúcar. A jornada de trabalho era muito grande e alcançava o limite da exaustão física, com relatos de que, durante o período da safra, o engenho funcionava por vinte horas seguidas. Por essas razões as taxas de mortalidade eram grandes e justificam a utilização da expressão “Morri nos canaviais onde se plantava gente”.

Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!
Preto Velho me contou
Preto Velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor (BIS)

Além de fazer referência ao Preto Velho, que já foi discutido na comissão de frente, o refrão do meio também apresenta o termo Calunga. Na umbanda, Calunga significa cemitério. Mas um dos termos que é mais conhecido, inclusive tendo sido usado em vários outros sambas-enredo, é o termo Calunga Grande, que nesse caso significa cemitério grande, fazendo alusão ao oceano. O mar recebe esse nome por conta das inúmeras pessoas que morreram nele, principalmente durante o tráfico negreiro, em que os africanos eram transportados ao Novo Mundo dentro dos navios negreiros, ou tumbeiros, conforme apresentado pela escola na terceira alegoria.

Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor

Esse pedaço da canção fala sobre Rosário e Benedito, que são dois santos católicos negros que vieram a ser adorados em confrarias e irmandades negras e que já foram trabalhados quando se falou da quarta alegoria. A letra também faz menção ao papel da imprensa no movimento abolicionista do Brasil, fazendo menção ao jornal “O Homem de Cor”, que também foi representado no desfile na ala

vinte e dois. Esse jornal foi o primeiro da imprensa negra no Brasil, criado em 1833 pelo jornalista e tipógrafo Francisco de Paula Brito, com sede no antigo Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Tinha muitos autores negros, que assinavam seus artigos com “O Redator” para resguardar seu anonimato, fenômeno corriqueiro nos pasquins da época. Um de seus temas foi a discussão referente ao não ingresso de negros em cargos públicos civis, mesmo que o parágrafo catorze do artigo 179 da Constituição de 1824 dissesse o contrário, ao afirmar que não deveria haver diferença na admissão desses cargos a não ser o talento e virtudes (PINTO, 2005, p. 75). O pasquim, também conhecido como “O Mulato, ou O Homem de Côr”, teve apenas cinco edições.

*E assim, quando a lei foi assinada
Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu
Áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel*

Essa parte do samba fala sobre a Lei Áurea, assinada em 13 de março de 1888, que decretou a abolição da escravatura no Brasil. Um aspecto interessante desse trecho é que ele explica, de forma bem didática, o que significa a palavra áurea, que muito se houve falar mas muitas vezes não se sabe o que significa. Mas uma das questões históricas mais significativas trabalhada nessa estrofe é a “bondade cruel”, ou seja, uma lei que num primeiro momento parece ser muito boa, mas que com o passar do tempo vai mostrando seus malefícios. A escravidão era uma das bases de sustentação do Império Brasileiro, tanto que, um ano após sua queda, ele veio a ser substituído pela República. Mesmo assim, a pressão pelo fim da escravidão era muito grande, tanto pelo movimento abolicionista como pela coação internacional, com destaque para a Inglaterra. Assim, apesar da tentativa de se fazer uma abolição emancipacionista, com a promulgação das Leis do Ventre Livre (1871) e dos Sexagenários (1885), a intensa pressão pelo abolicionismo fez com que a Princesa Isabel, no momento regente do Império, assinasse a lei. O que se deu a seguir é muito bem explicado por Marcello Basile (1990, p. 289):

A Abolição foi recebida com festas nas ruas e nas senzalas de todo o país. Mas, ao contrário do que pretendia Nabuco e os abolicionistas, os escravos foram abandonados a sua própria sorte, sem receber qualquer tipo

de assistência. O próprio movimento abolicionista desmobilizou-se logo em seguida, e não mais se preocupou com o destino daqueles por quem tanto lutaram. A muitos libertos não restou outra alternativa senão permanecerem trabalhando nas fazendas onde estavam, sob condições que pouco diferiam das que sempre viveram, sujeitos à tutela de seus antigos senhores.

A partir desse desenrolar dos fatos é que o samba-enredo fala dessa aparente “bondade”, que até deu o título de “a Redentora” para Isabel, como algo cruel, que impediu o negro de escapar das mazelas sociais, como explicitado no trecho a seguir.

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

Esse trecho do samba faz referência ao termo “cativo social”, que no desfile é entendido uma consequência da não promoção de políticas e ações que propiciassem a inserção dos antigos cativos na sociedade. Isso fez com que seus descendentes, em sua maioria, continuassem a conviver com a miséria e a desigualdade, que se configura num “cativo social” difícil de escapar, situação exposta no quinto setor do desfile.

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

O refrão do samba faz alusão a toda a discussão realizada durante a análise do primeiro carro alegórico, o abre-alas, quando foi explicado a concepção adotada pelo carnavalesco de enxergar a comunidade e a escola de samba como redutos de resistência, no que eles chamam de quilombo Tuiuti.

Nesse capítulo pretendemos mostrar como o desfile do Paraíso do Tuiuti conseguiu inserir conhecimentos históricos em sua passagem pela avenida, assim como as estratégias utilizadas para que o público conseguisse compreender a

mensagem que se pretendeu passar. Foi perceptível que, para se construir o enredo, se utilizou conhecimento histórico produzido por estudiosos que se encontram dentro da academia, e que os discursos adotados no enredo estão alinhados com a produção de outros historiadores. Ademais, a escola, além de apresentar discussões históricas recentes em termo de historiografia, trouxe a discussão para o tempo atual no último setor do desfile, momento em que discute a situação dos ex-escravizados e da população pobre no geral nos dias de hoje.

4 “A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA”¹²: OS ESQUECIDOS E MARGINALIZADOS PELA “HISTÓRIA OFICIAL” NO DESFILE DA MANGUEIRA EM 2019

Este capítulo seguirá a mesma estrutura e terá o mesmo objetivo do capítulo anterior, com a diferença que neste aqui se tratará do desfile da Mangueira em 2019. Também se falará da história da escola, agentes de montagem, bibliografia utilizada, enredo, comissão de frente, duas alas, alegorias e samba-enredo, seguindo a metodologia de, quando necessário, apresentar o conceito por trás do elemento apresentado, seguido de sua descrição e diálogo com alguma produção histórica realizada na academia.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira foi a sexta escola a desfilar na segunda de carnaval, no dia 04 de março de 2019. Sob o comando do carnavalesco Leandro Vieira, a escola apresentou a história dos esquecidos nos relatos oficiais, com o enredo “História pra ninar gente grande”. Com esse desfile a agremiação conquistou o campeonato do Grupo Especial naquele ano.

4.1 História da escola

Nos antigos carnavais, como conta a própria escola (PEIXE; SANT’ANNA; ALVES, 2020), o morro da Mangueira tinha blocos carnavalescos para as famílias dali brincarem nos dias de festa, mas os melhores sambistas do morro não eram bem-vindos, uma vez que bebiam muito e criavam muitas confusões e brigas. Para solucionar esse problema criaram, em 1923, um bloco formado só por homens, chamado Bloco dos Arengueiros. Na sua primeira participação no carnaval se vestiram de mulher e arrumaram confusão e brigas com todos os outros blocos que encontravam, de modo que alguns dos membros ficaram presos por cinco anos. Após esse tempo, no dia 28 de abril de 1928, decidiram unir todos os blocos do morro e criar o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tendo por fundadores homens como Cartola, Carlos Cachça e Zé Espinguela, dentre outros. A escola recebeu esse nome pelo fato de que a Estação Mangueira era a primeira estação no trajeto entre a Central do Brasil e o subúrbio carioca, onde

¹² Trecho do samba-enredo da Mangueira em 2019.

havia samba. Suas cores são o verde e rosa, em homenagem ao Rancho do Arrepiado, de Laranjeiras, que fez parte da infância de Cartola. Seu símbolo é um surdo abaixo de uma coroa e ladeado por ramos de louros e estrelas.

Figura 10 – Símbolo da Mangueira



Fonte: <<http://www.mangueira.com.br/>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

A Mangueira fez parte do primeiro desfile de escolas de samba, realizado na Praça XI no ano de 1932, e foi consagrada campeã com o enredo "Sorrindo e na Floresta". Outra marca importante em sua história é que ela é a única "Supercampeã" do carnaval do Rio, uma vez que em 1984, ano da inauguração do sambódromo, elegeram-se uma campeã para cada dia de desfiles (uma do domingo e outra da segunda), e ela sagrou-se campeã do sábado das campeãs, de modo que a agremiação conquistou também esse título. Conquistou ao longo de sua história vinte campeonatos, ficando apenas atrás da Portela na lista das maiores vencedoras do carnaval. Dentre suas contribuições para o carnaval podemos destacar a criação da ala de compositores dentro das escolas e a introdução do mestre-sala e da porta-bandeira nos desfiles. Uma das maiores personalidades da escola foi o intérprete Jamelão, que ocupou o posto de 1949 até 2006.

4.2 Agentes da montagem

Tal qual no capítulo anterior, serão apresentadas aqui as biografias de alguns dos profissionais que atuaram na realização do desfile da Mangueira no ano de 2019. Vale ressaltar que mais pessoas podem ter contribuído para a formulação do desfile, mas como não se sabe quem são essas pessoas, será relatado aqui apenas os responsáveis pelos setores a que são atribuídos, conforme dados informados pela escola.

4.2.1 Carnavalesco: Leandro Vieira

Leandro Vieira nasceu no Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1983, e se formou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Inicialmente foi figurinista e assistente de outros carnavalescos, atuando em escolas como Portela, Imperatriz e Grande Rio, tendo iniciado suas atividades no universo do carnaval em 2007. Devido ao destaque recebido em 2014 por sua atuação no carnaval, tendo recebido inclusive o prêmio de melhor figurinista e melhor desenhista pela sua participação no Carnaval da Grande Rio, foi convidado no ano seguinte para assinar seu primeiro trabalho solo como carnavalesco, na Caprichosos de Pilares, tendo conquistado a sétima colocação no Grupo A.

No ano seguinte foi convidado pela Mangueira para atuar como carnavalesco, tendo conquistado o campeonato em sua estreia pela escola com o enredo "A menina dos Olhos de Oyá", uma homenagem à cantora Maria Bethânia. Seu mais recente título se deu em 2019, com o desfile que aqui será analisado. No carnaval de 2019 da Mangueira, conforme Abre-Alas Segunda (2019), Leandro foi autor do enredo, autor da sinopse e justificativa do enredo, criador das alegorias e das fantasias e elaborador do roteiro do desfile, além de ser um dos responsáveis pela comissão de frente.

4.2.2 Coreógrafos: Priscilla Mota e Rodrigo Neri

No carnaval desse ano, o casal de coreógrafos já acumulava doze anos de experiência no carnaval, tendo conquistado três títulos e recebido o prêmio de "melhor comissão de frente da história", dado pelo jornal Globo, pelo trabalho realizado na Unidos da Tijuca em 2010, além de outros prêmios (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 387). São bailarinos e Primeiros Solistas do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com formação em balé clássico, jazz, tap dance e dança contemporânea.

Além de trabalhos realizados no carnaval, já receberam convites para organizarem os mais diversos tipos de eventos, como apresentações para a Liga Mundial de Vôlei, o Prêmio anual da Confederação Brasileira de Futebol, o Mundial de Judô, a Copa das Confederações, além de trabalhos para empresas como Coca-Cola, Bradesco, Renault, Polishop e Omega.

4.3 Tema enredo

O enredo da Mangueira no carnaval de 2019, denominado “História pra ninar gente grande”, propõe um outro olhar para a história do Brasil, em que se contempla aqueles que foram esquecidos das páginas da história por não terem se saído vitoriosos. Partindo desse pressuposto, escolheu-se o título do enredo, pois “[...] conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 313). Essa explicação se dá no contexto de que, quando criança, na idade da aprendizagem escolar, se ensina apenas uma versão seleta do passado, que omite passagens de luta e iniciativa popular.

O texto que justifica o enredo ressalta que essa versão – a dos bem-sucedidos – foi escrita, no geral, pelas elites, detentores do poder econômico e político, não dando importância, então, para as classes oprimidas e subalternizadas. Um exemplo disso é a insistência em tratar o Brasil como tendo iniciado sua história a pouco mais de quinhentos anos.

Assim, ao não se saber quem somos, por só termos ouvido versões selecionadas de nossa própria história, pensamos ser incapazes de agir, devendo esperar alguém aparecer e fazer a história em nosso lugar, da mesma forma como teria feito a princesa Isabel no passado. Para a elite que escreveu a história, não era interessante ter líderes populares que agiam em prol dos interesses do povo, por isso eles foram apagados. Com isso, o desfile pretende mostrar que a história do Brasil é uma história de luta, para que, com isso, as pessoas possam se apropriar de relatos protagonistas e abandonar o complexo de vira-latas, passando a ter orgulho de seu país e de seu passado. Para apresentar tudo isso, o desfile foi dividido em cinco setores, como descrito abaixo.

O primeiro setor, “Mais invasão que descobrimento”, defende que a história do Brasil se inicia a milhares de anos atrás com os povos indígenas originários, e não com a chegada de Pedro Álvares Cabral, a quem se atribuiu o título de “Descobridor” do Brasil. Para fugir dessa versão eurocêntrica foram apresentados elementos como a cerâmica secular dos índios tapajós, a civilização marajoara e as pinturas rupestres da Serra da Capivara, mostrando com isso que a história do território nacional não se dá a partir de 1500.

O setor dois, intitulado “Heróis de lutas inglórias”, traz alguns nomes indígenas que lutaram contra a invasão colonizadora, mas acabaram sendo derrotados, e por isso esquecidos nos livros. O enredo apresenta esse tema pois há um mito de que os índios eram pacíficos, sendo que na verdade exerceram vários tipos de resistência, e que apesar de sua quase dizimação, as derrotas não anularam a importância de suas lutas. Alguns exemplos usados para representar isso são personagens, como Cunhambebe e Sepé Tiaraju, e episódios da história indígena brasileira, como a Confederação dos Índios Cariris e a Guerra de Independência da Bahia.

O Terceiro setor, “Nem do céu, nem das mãos de Isabel”, traz também nomes e passagens da história que foram esquecidas, mas dessa vez da luta dos negros contra a opressão e a escravidão, além de alegar que a abolição não foi ofertada pelo Estado brasileiro e por Isabel de forma espontânea, mas sim pelo fato de ter havido uma intensa luta, que foi diminuída na narrativa da história oficial para um segundo plano, como a formação de quilombos, a organização intelectual, etc. Alguns dos nomes que fizeram parte desse processo e são lembrados no desfile são José Piolho, Tereza de Benguela, Esperança Garcia, Manoel Congo, Marianna Crioula, Acotirene, Luís Gama, Luisa Mahin, Francisco José do Nascimento, Zumbi dos Palmares e Dandara, ressaltando a importância de destacar a participação das mulheres nesses movimentos.

Já o setor quatro, denominado “A história que a história não conta”, “Apresenta personagens consagrados pela narrativa ‘oficial’, todavia, contornados por um viés que desconstrói a imagem heroica intencionalmente difundida no imaginário coletivo através dos séculos”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 318). Para alcançar esse objetivo, as fantasias são elaboradas com linguagem anedótica, chargista e em tom de caricatura, procurando retratar os homens que passaram por uma construção para que pudessem se tornar heróis, como Pedro Álvares Cabral, D. Pedro I, Marechal Deodoro da Fonseca e Tiradentes, procurando, assim, desmistificar o contorno místico que esses e outros personagens ganharam e apresentando outra versão de suas histórias.

Por fim, o quinto e último setor, denominado “Dos Brasis que se faz um país”, apresenta e exalta a identidade popular, apontando a beleza, a arte e a cultura que emana do povo como riquezas do país. Alguns elementos escolhidos para representar isso foram Aleijadinho, um artista negro que veio das camadas mais

pobres; Matita Perê, símbolo da cultura e folclore brasileiro; o povo nordestino, alvo até hoje de preconceito; e homens e mulheres das favelas e comunidades, apresentados aqui como “[...] heróis anônimos e silenciosos [...]”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 319).

4.4 Bibliografia e historiografia utilizada

A tabela abaixo, extraída do livro Abre-Alas Segunda (2019), contém uma relação dos livros que a Estação Primeira de Mangueira alegou ter consultado para desenvolver o enredo escolhido.

Tabela 2 – Bibliografia utilizada para desenvolvimento do enredo da Mangueira em 2019

Livro	Autor	Editora	Ano da Edição
Memórias sertanistas: cem anos de indigenismo no Brasil	org. Felipe Milanez	Edições Sesc São Paulo	2015
Povos Indígenas no Brasil 2001-2005	Beto Ricardo e Fany Ricardo	Instituto Socioambiental	2006
História dos índios no Brasil	org. Manuela Carneiro da Cunha	Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura/ Fapesp	1992
Caminhos e fronteiras	Sérgio Buarque de Holanda	Companhia das Letras	1994
1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil	Laurentino Gomes	Planeta	2008
A Elite do Atraso, da Escravidão à Lava Jato	Jessé Souza	Leya	2017

Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi	José Murilo de Carvalho	Companha das Letras	1997
Rebelião escrava no Brasil – A história do levante dos malês em 1835	João José Reis	Companhia das Letras	2003

Fonte: Abre-Alas Segunda (2019, p. 311-2).

Esta lista bibliográfica, com oito volumes, apresenta títulos muito específicos sobre determinados temas, enquanto outras temáticas não são abordadas. Vejamos alguns dados relacionados às obras para conseguir vislumbrar o tipo de material que foi consultado pela agremiação. Verificando os autores dos títulos, podemos perceber que todos eles são brasileiros. Esse fato é fácil de ser compreendido, visto que o enredo escolhido fala justamente sobre a história do Brasil, mas a escola poderia também ter optado por trabalhar com algum estrangeiro que escreve sobre nossa história. Com relação à formação desses autores, apenas três deles (Sérgio Buarque de Holanda, José Murilo de Carvalho e João José Reis) são historiadores, enquanto os demais se dividem entre jornalistas (Laurentino Gomes e Felipe Milanez, este último com formação acadêmica em Direito e Ciência Política), antropólogos, mesmo que sendo os organizadores dos livros (Beto Ricardo e Manuela Carneiro da Cunha) e sociólogo (Jessé Souza).

Com relação ao período em que as obras foram produzidas, quatro delas são mais recentes, tendo sido lançadas após 2006, e as demais são mais antigas, como o trabalho de Sérgio Buarque de Holanda, publicado originalmente em 1957, enquanto as outras três têm publicação original entre 1987 e 1992. Então, além de usar uma bibliografia clássica, a agremiação também fez uso de trabalhos mais recentes para o desenvolvimento do enredo do desfile.

Por fim, ainda podemos analisar a abordagem que cada uma das obras faz do tema. Duas das obras falam sobre a situação dos indígenas no período atual, como fica evidente no livro “Povos Indígenas no Brasil 2001-2005”, que trabalha com povos indígenas contemporâneos. Já a outra obra relata o passado dos índios que habitaram nosso país, abrangendo assim a parte do enredo que aborda questões indígenas. Um outro ponto importante do enredo faz referência à participação negra no passado brasileiro, mas o único livro que diz respeito a isso é o de João José

Reis, que faz um recorte específico da Revolta dos Malês. Logo, todas as outras abordagens, como por exemplo do Quilombo dos Palmares ou das lutas pela Abolição, não tiveram sua presença registrada nessa lista.

Então parte das fontes utilizadas para se desenvolver essa parte do enredo não foi listada nessa relação bibliográfica. Uma evidência disso é que uma das apresentadoras da transmissão do desfile (MANGUEIRA 2019 - Desfile Completo, 2019) conta que, em conversa com o carnavalesco, o mesmo relatou que teve muita dificuldade em encontrar informações sobre os personagens históricos que ele pesquisava, tendo que recorrer a trabalhos de dissertação e teses publicados recentemente. Ainda assim, os demais títulos da lista tratam de aspectos específicos da história, como por exemplo a vinda da Família Real ao Brasil, o Rio de Janeiro na transição da Monarquia para a República e a cidadania, a expansão do bandeirantes no interior do Brasil, e os pactos da elite para se perpetuar no poder, este já tendo aparecido no desfile analisado anteriormente.

Pode-se perceber que essa lista não traz toda a bibliografia consultada para se desenvolver o enredo do desfile, de tal modo que várias partes dele não foram abrangidas nessa relação bibliográfica. Ainda assim, vejamos, através das diversas partes do desfile, de que forma a agremiação apresentou a história do Brasil.

4.5 Comissão de frente

A comissão de frente do desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2019, denominada “Eu quero um país que não tá no retrato”, mostra que os heróis emoldurados nos quadros, quando saem deles, se mostram menores que índios e negros, que costumam ser esquecidos. A apresentação também é dividida em dois momentos, sendo um deles em frente à cabine de jurados, e o outro entre as cabines, que é feita em movimento. Não será comentada a apresentação realizada entre as cabines devido ela não ter sido capturada pela emissora que fez a transmissão dos desfiles.

A comissão é formada por dezesseis componentes, sendo sete femininos e nove masculinos, mas uma das integrantes aparece apenas no final da apresentação, visto que há um limite de quinze pessoas que podem estar visíveis ao mesmo tempo. Desse grupo, nove desses integrantes personificam aqueles que foram esquecidos da história oficial, sendo ocultados e silenciados. São quatro

representando os negros e cinco representando os indígenas. Os negros estão vestindo figurino com estética africana, que difere de homens e mulheres, uma vez que a roupa das últimas cobre todo o corpo, enquanto a dos homens deixa o tronco desnudo. Essa roupa é branca, com algumas partes em grafismo afro em preto, que se repete no turbante usado na cabeça. O figurino se completa com os ornamentos dourados usados na cintura, nos braços e no pescoço. Já os integrantes que personificam os indígenas vestem uma saia feita de palha e um cocar na cabeça, ambos contendo penas, e usam também uma segunda pele com pintura corporal no tronco e nos braços.

Figura 11 – Comissão “Eu quero um país que não tá no retrato”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

A comissão se utiliza de um elemento alegórico, que parece representar uma parede de museu ou algum prédio público. Esse elemento tem na sua parte frontal seis aberturas com molduras, que representam seis quadros, em que dentro deles se encontram os outros seis membros da comissão. Cada um deles representa um herói emoldurado, que ao longo da construção da história oficial do país foi elevado a um nível de protagonismo e, por isso, passaram a ser estudados nas escolas. Essas pessoas escolhidas para esse momento do desfile foram a Princesa Isabel, o bandeirante Domingos Jorge Velho, o Marechal Deodoro da Fonseca, o imperador D. Pedro I, o missionário José de Anchieta e o “descobridor” Pedro Álvares Cabral,

cada um deles caracterizados com vestimentas carnavalizadas que remetem aos personagens históricos que pretendem representar.

O primeiro momento da apresentação se dá com o elemento alegórico sendo virado em direção à cabine de jurados, quando os índios e negros se voltam para os heróis e começam a fazer gestos para eles, como se estivessem “prestando reverência”. Após isso os heróis, que estavam congelados, começam a se movimentar também, ainda dentro da sua moldura. Depois, com todos voltados para frente, os dois grupos dançam juntos, até o momento em que os heróis saem de dentro do elemento alegórico e vão para frente dessa estrutura. Nesse momento ocorre um dos principais destaques da apresentação, quando se descobre que esses heróis são pequenos, da altura aproximada de anões. A técnica usada para se conseguir esse efeito foi fazer os componentes ficarem de joelhos, usando duas joelheiras para suportar o peso, e colocando estruturas de pernas e sapatos na parte da coxa. O que se pretendeu alcançar com a utilização desse recurso foi mostrar que os atos de todos esses heróis são pequenos perto do tamanho e da história de índios e negros.

Depois dos personagens saírem da estrutura, tem início outra coreografia, em que todos os componentes dançam juntos, até que, na parte final da apresentação, os heróis se colocam na parte mais afastada do local central, ficando três de cada lado, e os índios e negros correm em direção ao centro do elemento alegórico. Nesse momento um deles pega um livro, que tem como capa e contracapa a bandeira do Brasil. Isso se dá porque todos os demais se juntam e cobrem a parte central do elemento alegórico para que seja ocorrida uma troca, em que um dos índios sai de cena para que uma criança apareça. Essa criança se chama Cacau Nascimento, que ganhou notoriedade por ter sido uma das intérpretes do samba-enredo que se consagrou campeão para esse carnaval. Ela veste um vestido verde e rosa, em tons claros, e segura um livro com capa e contracapa em verde e rosa, com o símbolo da Estação Primeira de Mangueira ali estampado. Nesse contexto, entendemos que um livro, trazendo na capa o símbolo da Mangueira, e sendo segurado por uma criança negra, de certa forma entroniza a escola como porta-voz da visão dos oprimidos e das comunidades subalternizadas.

Nesse meio tempo, os heróis saem de cena e seis dos negros e índios vão para dentro do elemento alegórico, ocupando agora os quadros e molduras que antes eram ocupados pelos heróis. Esse movimento pode ser entendido como

sendo uma proposta de troca dos heróis oficiais pelos populares, que também deveriam ocupar os mesmos lugares que os outros ocupam. Logo após isso, um negro e um índio, que não entraram na estrutura, levantam a menina, que abre o seu livro, exibindo a palavra “presente”, que se tornou um termo que se associa com a luta e defesa da memória de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, assassinada em 2018. Essa cena teve por objetivo mostrar que existe um desejo de que, no futuro, as crianças possam abrir seus livros didáticos e se depararem também com heróis negros e índios.

A justificativa usada para a concepção e realização dessa comissão de frente (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019) é de que, no Brasil, costuma-se exaltar apenas os heróis que se conhece e se estuda na escola, enquanto os heróis anônimos seguem desconhecidos. Outro objetivo da comissão também foi “desmoldurar” todos esses heróis, para que fosse possível revelar a “grandeza” de seus feitos. Para se conseguir esse feito foram usados como contrapontos os negros e índios. Por fim, a justificativa alega ainda que a apresentação também faz associação direta com um dos versos do samba-enredo, que diz que “tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado”, permitindo que as pessoas possam associar essa passagem da canção com o fato de que, nos livros e nos quadros, apenas se exhibe as facetas positivas de cada um desses intitulados heróis.

Desses seis agentes históricos, três deles voltam a aparecer em outros momentos do desfile (Princesa Isabel, Marechal Deodoro da Fonseca e José de Anchieta), então podemos verificar essa afirmação que a escola faz com esses outros que aparecem apenas nesse momento. O bandeirante Domingos Jorge Velho é lembrado por ter dado fim ao Quilombo dos Palmares, após tentativas anteriores que fracassaram, mas se esquece que, durante esse processo, muitos negros e índios morreram lutando contra um dos regimes mais cruéis já criado pela humanidade, a escravidão. Já o imperador D. Pedro I é glorificado por ter proclamado a Independência do Brasil, mas a história oficial nos faz esquecer que a Independência foi feita através de um acordo familiar, para que o poder não caísse nas mãos de “aventureiros”, sem contar no papel que José Bonifácio e Leopoldina tiveram no processo e nem sempre são lembrados. Por fim, Pedro Álvares Cabral é exaltado por ter “descoberto” o Brasil, mas se esquece que já existiam pessoas vivendo nesse território, e que sua chegada ao Brasil marcou o início de um

processo de conquista que ocasionou na escravização e na morte de boa parte dessa população.

O conceito por trás da ideia apresentada pela comissão está relacionado com aquilo que chamamos de “história vista de baixo”. Tal concepção nos foi primeiro apresentada por Edward Thompson, em um artigo publicado em 1966, intitulado 'The History from Below'. Jim Sharpe (1992) realiza uma discussão a respeito desse conceito e de suas possibilidades de utilização dentro da história. O autor relata que, tradicionalmente, a história tem sido encarada com um relato dos feitos de grandes homens, e que essa abordagem se interessa justamente por estudar a história das pessoas comuns. Entretanto, essa tarefa encontra algumas dificuldades, como a falta de fontes, devendo-se na maioria das vezes “[...] explorar ações e ideias explícitas ou suposições implícitas [...]” (SHARPE, 1992, p. 48), que podem ser encontradas nas fontes disponíveis. Essa linha historiográfica, que originalmente surgiu dentro do marxismo inglês, também recebeu contribuições da Escola dos Annales, principalmente pelas possibilidades de uso de fontes e nas questões sobre o passado que podem ser formuladas.

O autor também salienta que duas das funções que a história vista de baixo possui é servir como um corretivo à história das elites, além de “[...] demonstrar que, os membros das classes inferiores foram agentes, cujas ações afetaram o mundo (às vezes limitado) em que eles viviam”. (SHARPE, 1992, p. 60). Essas duas características vão muito ao encontro da proposta que a Estação Primeira de Mangueira trouxe para a sua comissão de frente: de um lado, ressignificar o papel que as elites e os “heróis” efetivamente tiveram na história; e de outro mostrar como as pessoas comuns e marginalizadas tiveram participações importantes dentro da história nacional.

4.6 Cenografia das alas

4.6.1 Ala 19 – O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça

Essa ala, que está localizada dentro do setor quatro: “A história que a história não conta”, que apresenta personagens heroicizados, a fim de desconstruí-los e exibir outros pontos de vista, apresenta uma outra versão para a imagem do Marechal Deodoro da Fonseca, diferente daquela que foi consagrada na

historiografia e no imaginário popular pelas obras de Henrique Bernardelli e Benedito Calixto, ambas denominadas “Proclamação da República”, em que Deodoro aparece montado num cavalo e em posição de protagonismo e convicção. Para isso, a fantasia procura mostrar a dualidade existente entre um Marechal republicano que era favorável à monarquia, com o uso de um costeiro que representa o brasão republicano e um chapéu com o rosto de Dom Pedro II coroado. Além desses detalhes centrais, o restante da fantasia é formado por uma roupa nas cores verde e dourado, fazendo alusão às cores da República, com alguns detalhes em rosa na cintura. A calça e a camisa foram feitas em verde, com a segunda num tom mais fraco que a primeira, e a bota é dourada, com tiras pretas. A camisa também tem alguns detalhes e ornamentos que lembram bastante medalhas e dragonas, fazendo referência assim à posição de marechal ocupada por Deodoro.

Figura 12 – Ala “O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

O que o carnavalesco quis mostrar com essa fantasia foi que a república não era uma ideia popular, e que para acabar com o Império foi preciso aplicar um golpe militar, e para isso seria preciso conseguir o apoio de um líder militar com prestígio. O escolhido para isso foi Deodoro da Fonseca, mas a questão era que ele era amigo pessoal do imperador e defensor do regime, de forma que só concordou em “[...] aproximar-se da proclamação em função de boatos sem fundamentos [...]”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 366-7). Dessa forma, o carnavalesco defende que a República que nascia tinha um forte apoio conservador e continuísta.

Tal percepção vem sendo levantada na historiografia mais recente do tema, que está questionando a visão de Deodoro como proclamador convicto da República. Uma das autoras é Lilia Schwarcz (1998), que diz que após uma intensa boataria de que Deodoro seria preso, o fez ir até o quartel-general e prender Ouro Preto, não sem antes dar vivas ao Imperador. Isso mostra como nesse momento a intenção dele era derrubar o ministério, e não o regime. Nesse meio tempo, a situação estava confusa, parecendo apenas uma agitação ou quartelada do exército, de forma que a República veio a ser proclamada apenas à noite. Além dessa questão, a autora ainda salienta que Deodoro estava doente nesse período, com uma forte dispneia, o que o impossibilitava de montar num cavalo, maneira utilizada pelos dois artistas já citados para retratar o episódio.

4.6.2 Ala 20 - O Retrato de Tiradentes

Essa outra ala, também localizada no setor quatro, tem por objetivo questionar o ar mítico que Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, acabou recebendo, muito após a sua morte. O objetivo da fantasia, segundo conta Leandro Vieira (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019), é mostrar como se procurou encontrar um mito para o novo regime republicano que fosse aceito pela população, algo que não acontecia com os principais nomes ligados à República. Assim, buscaram em Tiradentes, morto a um século, uma pessoa que poderia assumir essa colocação e, a partir disso, se deu o início da construção de seu mito. Como não havia registros de sua aparência física e de seus pensamentos, ele passou a ser representado de forma semelhante à de Cristo e como um idealista da liberdade do Brasil.

Com base nisso, a fantasia tem uma estrutura bem simples, mas que consegue passar esse recado. A roupa é formada por uma espécie de túnica, num tecido branco e “sujo”, com as mangas e a barra rasgadas, passando essa ideia de humildade e pobreza. O restante da fantasia é formado por uma moldura de quadro ao redor do pescoço e um chapéu com a imagem popularizada de Tiradentes, que é muito próxima às características gerais de Jesus, como cabelos castanhos. Essa caracterização faz com os componentes, durante o desfile, transmitam a percepção de que estão fantasiados de um apóstolo ou do próprio Messias, entretanto a presença da moldura de quadro ao redor do pescoço, além de contrastar com a simplicidade do restante da fantasia, ajuda a mostrar como essa figura não passa de

uma construção, que foi realizada visando obter alguns resultados. Ao longo do texto que explica e contextualiza a fantasia, é realizada uma citação do historiador José Murilo de Carvalho, que foi utilizado para se desenvolver essa ideia apresentada na ala.

Figura 13 – Ala “O Retrato de Tiradentes”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Conforme Carvalho (1990), alguns fatores contribuíram para que Tiradentes fosse escolhido para ser o símbolo do novo governo republicano. Um deles foi que ele morreu religioso e não bradando ordens de liberdade e rebeldia, o que possibilitou criar uma associação com a imagem de Cristo, como o mártir que morreu no lugar de todos. Isso pode ter acontecido porque o grande período de reclusão e os repetido interrogatórios fizeram com que ele passasse a cultivar um fervor religioso. Dessa forma, o dia 21 de abril acabou sendo relacionando com a Sexta-Feira Santa. Outra questão é que a Inconfidência nunca passou para o concreto, para a ação, tendo ficado apenas na conspiração. Então, nessa perspectiva, Tiradentes teria morrido por algo que nem mesmo chegou a acontecer, não tendo com isso derramado sangue inimigo. Por fim, outro ponto destacado pelo autor é que o novo herói da República não devia ser radical, mas cívico-religioso, para que pudesse contemplar os diversos grupos e ideologias do Brasil do período, como republicanos, monarquistas, entre outros.

Uma outra questão que contribuiu para isso é que a imagem de Tiradentes era desconhecida, e isso ajudou para que seu mito pudesse ser criado, podendo ser possível atribuir-lhe uma feição. Há algumas versões criadas para sua aparência, sendo a mais comum aquela em que o representam de forma muito semelhante a Jesus, tanto nos cabelos, olhar, feição e tipo de roupa. Já relatos de Varnhagen nos dizem que Joaquim era bastante alto, muito espadaúdo, de figura antipática, feio e espantado (MICELI, 1988, p. 43). Devido a isso, sua aceitação pela população seria muito maior se sua aparência fosse melhor, ainda mais se fosse próxima a de Cristo.

4.7 Alegorias

4.7.1 Alegoria 1 – Abre-alas: Mais invasão do que descobrimento

A primeira alegoria da escola tem por objetivo mostrar o território brasileiro antes da chegada dos portugueses, evidenciando com isso a ocupação social existente aqui e buscando quebrar a ideia de que os índios não possuem história (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019). Para se alcançar esse objetivo, o carnavalesco se valeu do uso de alguns elementos que carregam em si uma carga simbólica. A cenografia geral do carro é verde, com a presença de folhagens e plantas para passar a impressão de uma ambientação em um cenário tropical. No centro da alegoria está colocada uma grande escultura da cabeça de um índio, que mostra quem estava vivendo nesse ambiente retratado no carro. Também são colocadas as esculturas de uma onça e seus dois filhotes, que representam a fauna brasileira. Além disso, nas laterais e no fundo do carro, foram colocadas grutas que representam pinturas rupestres, fazendo alusão aos vestígios dessa prática encontrada na Serra da Capivara, Piauí, localidade em que se encontraram vestígios que indicam que o homem já habitava essa região a cinquenta mil anos. A arte rupestre nas grutas da alegoria é utilizada como forma de argumentar que a história do Brasil não deve ser estudada apenas a partir de 1500, uma vez que já existia uma população anterior a isso nesse território, e eles deixaram marcas e registros de sua existência ali.

A composição do carro é formada por desfilantes vestidos de “Índios do Brasil” e por “Baluartes” da Mangueira localizados dentro das grutas, representando a escola “[...] que se embrenha na selva brasileira para revelar um passado indígena

dotado de orgulho”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 325). Os destaques do carro estão fantasiados de “Exuberância Indígena” e “Tributo às Sociedades Indígenas”.

Figura 14 – Alegoria “Mais invasão do que descobrimento”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

O Parque Nacional Serra da Capivara é uma unidade de conservação localizada na região sudeste do estado do Piauí, na microrregião do município de São Raimundo Nonato. Esse parque tem a maior e mais antiga concentração de sítios pré-históricos da América, em que domina a Tradição Nordeste de pinturas rupestres. Essas pinturas não foram realizadas todas de uma vez ou no mesmo período, já que foram feitas em momentos históricos que variam de seis mil a trinta mil anos atrás (JUSTAMAND, 2007). A Tradição Nordeste apresenta subtradições, sendo elas a da Várzea Grande, a da Toca do Salitre e a do Seridó, sendo a primeira a mais estudada. Em sua tese, Justamand (2007) analisa uma série de pinturas rupestres encontradas no Parque Nacional Serra da Capivara e verifica variadas atividades do cotidiano que podem ser observadas e outros aspectos das vidas das pessoas que viviam nesse ambiente. Alguns desses pontos são as caçadas, a alimentação, as danças, a musicalidade, as lutas, as andanças, o sexo, a religiosidade, a violência, o lúdico, as ações sociais, as relações entre humanos e animais, e as mulheres.

Com base nesses dados pode-se perceber como a escolha do carnavalesco em utilizar pinturas rupestre para mostrar a necessidade de conhecer a história do território brasileiro antes de 1500 foi acertada, uma vez que essa fonte permite

conhecer vários aspectos das vidas das pessoas que viviam nessa região do Piauí no passado.

4.7.2 Alegoria 2 – O sangue retinto por trás do herói emoldurado

Essa alegoria tem por objetivo mostrar como as versões oficiais da história são construídas ao se selecionar os pontos de vista em que “[...] os vencedores são enaltecidos em detrimento dos vencidos, independente dos meios utilizados para a justificativa de seus fins” (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 326), usando para isso o exemplo dos bandeirantes, que efetuaram suas ações durante o século XVII. Para tal, a alegoria traz a representação do Monumento às Bandeiras, que está localizado na cidade de São Paulo, mas cobrindo-o de manchas e de inscrições grafitadas em sangue, ainda com alguns dizeres como “assassinos” e “traidores”. Para justificar isso, o texto explicativo da alegoria, presente no livro *Abre-Alas* (2019), apresenta uma boa explanação sobre o que foram as bandeiras no Brasil e o que levou esses homens a ganharem o contorno de heróis. As bandeiras são descritas como expedições realizadas no período colonial, que tiveram diversos objetivos, como a exploração territorial, busca de riquezas e captura de índios e negros que fugiram, mas nesse processo foram cometendo massacres, estupros, escravizações e incêndios em várias aldeias indígenas brasileiras. A justificativa apresentada do porquê esses homens foram heroicizados é de que, nos anos 30, a oligarquia paulista precisava de algo que unisse a população em volta de um sentimento comum, de modo que os bandeirantes passaram a ser encarados como desbravadores do sertão brasileiro.

Para representar tudo isso, a alegoria apresenta dois níveis. A parte superior é formada pela representação do Monumento às Bandeiras, localizado no Parque Ibirapuera, São Paulo. Ele foi tingido em dourado, símbolo de poder, mas tem manchas vermelhas, que simbolizam o sangue que foi derramado para se conquistar esse poder e as riquezas que se buscavam, além de alguns grafites vermelhos, como se tivessem sido escritos em sangue, com palavras como “assassinos”, “ladrões” e “traidores”. A parte inferior é composta por animais e indígenas tingidos de vermelho, representando o caos e a morte. Um dos elementos que chamam bastante atenção na alegoria são duas grandes esculturas colocadas na parte frontal do carro, que representam duas salamandras de fogo. Elas, assim como o restante

da parte inferior, estão tingidas num tom de vermelho bem escuro. Além disso, há algumas cruzes distribuídas pela alegoria com palavras como “assassino”, “Tupinambás”, “Tamoios”, “FUNAI”¹³ e “Mulheres”, que puderam ser observadas no vídeo da transmissão feita pela rede de televisão detentora dos direitos de transmissão. Essas cruzes, além dessas palavras, tinham correntes enroladas nelas e também uma caveira presa.

Figura 15 – Alegoria “O sangue retinto por trás do herói emoldurado”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

As composições gerais do carro estão fantasiadas como “O Genocídio Indígena”, com figurino em vermelho e um adereço de mão com forma de caveira, remetendo ao sangue derramado ao longo dessas bandeiras. O único destaque da alegoria é “O Bandeirante Anhanguera”, que em tupi guarani significa “Diabo Velho”. Apesar de ter destruído inúmeras aldeias e capturado muitos índios em vida, seu nome foi o escolhido para batizar uma das maiores rodovias do país.

Para compreender bem o fenômeno das bandeiras devemos conhecer como era a situação da região de São Vicente: solo pouco adequado para o plantio de açúcar, sendo distante da metrópole, formada por pequenos agricultores e pequenos comerciantes, que praticavam agricultura de subsistência para sobreviver, enfrentando escassez de bens devido ao alto custo para transportar mercadorias Serra do Mar acima. Tendo em vista esse contexto,

O bandeirante foi fruto social de uma região marginalizada, de escassos recursos materiais e de vida econômica restrita, e suas ações se orientaram

¹³ Fundação Nacional do Índio.

ou no sentido de tirar o máximo proveito das brechas que a economia colonial eventualmente oferecia – como no caso da caça ao índio – ou no sentido de buscar alternativas econômicas fora dos quadros da agricultura voltada para o mercado externo, como ocorreu com a busca dos metais e das pedras preciosas. (DAVIDOFF, 1984, p. 25-6).

Ademais, com relação ao texto descritivo da alegoria presente no livro *Abre-Alas* e que aqui foi brevemente apresentado, acrescentamos a ele o fato de que um dos fatores que levou à elevação dos bandeirantes à categoria de heróis nacionais e desbravadores dos sertões brasileiros foi o fato de que, a partir dos anos 30, São Paulo já se tornava o principal estado brasileiro, mas não possuía uma presença muito marcante na história do país, dada sua situação periférica. Dessa forma, esse discurso dava ao estado uma posição ativa e com certo destaque na história da nação.

4.7.3 Alegoria 3 – O trono palmarino

A terceira alegoria apresenta-se como um altar que se eleva em direção ao trono do Quilombo dos Palmares, destaque central do carro. Conforme declarado no livro *Abre-Alas Segunda* (2019, p. 228), “A grandeza do momento dispensa o gigantismo alegórico. A ideia geral é a grandiosa representatividade simbólica”. Essa representatividade simbólica se dá com os três destaques do carro: Nelson Sargento, um dos maiores compositores da escola, que representa Zumbi; Alcione, cantora brasileira que encarna Dandara; e Tia Suluca, lendária baiana da agremiação que vive Aqualtune.

O carro, diferente dos demais que a escola apresentou nesse desfile, tem dimensões mais modestas, com praticamente toda a extensão dele sendo quase do nível da passarela, com exceção da parte final do carro, mais ao fundo, em que há uma escadaria que forma, no topo, um altar onde estão entronizados Nelson Sargento e Alcione, como já explicado anteriormente. Essa pode ter sido uma estratégia do carnavalesco para que o destaque da alegoria não fosse uma grande escultura ou a própria grandiosidade do carro, mas sim o destaque que esses três personagens históricos recebem. Outro fator que pode ter contribuído para isso é que o carro está fazendo representação de um quilombo, nesse caso o Quilombo dos Palmares. Mesmo assim o carro faz homenagem aos quilombos em geral, já que ele faz amplo uso da estética africana. Os demais componentes do carro, que

ocupam toda a parte baixa dele, estão com figurinos múltiplos e diversificados, que têm por objetivo mostrar toda a diversidade de ritos e tradições negras.

Figura 16 – Alegoria “O trono palmarino”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

A relevância do conceito por trás dessa alegoria se dá por ela apresentar ao público que assistiu ao desfile não apenas a relevância do Quilombo dos Palmares para a luta do movimento negro e para a valorização da identidade negra, mas também três nomes de grandes líderes desse quilombo, sendo que dois deles são quase desconhecidos do grande público (Dandara e Aqualtune), até mesmo daqueles que fazem parte de movimentos negros e feministas. Dado esse contexto, o livro *Abre-Alas Segunda* (2019, p. 328-30) traz uma breve biografia de cada uma delas. Dandara chegou ainda menina à Serra da Barriga, onde mais tarde veio a se tornar esposa de Zumbi e a participar da defesa do quilombo, tanto dos combates físicos como na elaboração de estratégias. Já Aqualtune, avó de Zumbi, era uma princesa do Congo, que liderou, em 1665, uma força para combater a invasão portuguesa, quando foi capturada, escravizada e enviada ao Brasil para ser uma escravizada reprodutora, numa fazenda de Pernambuco. Ficou sabendo do quilombo e para lá fugiu junto de um grupo de negros, quando teve sua ascendência reconhecida e tornou-se a governante de um dos territórios. A partir daí começou a trabalhar em prol da organização de um Estado negro.

4.7.4 Alegoria 4 – O Dragão do Mar de Aracati

A quarta alegoria faz referência a Francisco José do Nascimento, mais conhecido como Chico da Matilde, jangadeiro negro e pobre do Ceará que passou a se negar a fazer o transporte dos negros para os navios que o levariam a outras províncias que demandavam mão de obra escravizada. Essa sua atitude o fez ser conhecido como o Dragão do Mar. Além de fechar o porto, fez da sua casa abrigo para escravizados foragidos. Essa sua atitude acabou contribuindo para a expansão da campanha abolicionista na sua província e para a própria abolição da escravatura no Ceará, que se deu quatro anos antes do que a abolição oficial do país, assinada pela Princesa Isabel em 1888. Essa alegoria foi concebida para poder romper o silêncio que existe sobre a efetiva participação do negro na história do Brasil.

Figura 17 – Alegoria “O Dragão do Mar de Aracati”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

A proposta feita pelo carnavalesco foi fazer uma alegoria com uma releitura lúdica, permissiva e carnavalesca de um navio negreiro, que nesse desfile é bastante diferente das imagens que temos geralmente quando pensamos em um. O navio é ladeado por dois dragões, um de cada lado, que possuem juntos cinco cabeças. Seu corpo é formado por três segmentos, sendo um branco, outro preto e outro em palha e dourado. O casco do navio é todo revestido por elementos dourados decorados

com búzios, sendo intercalados com grandes máscaras douradas de estética africana. As velas são cobertas por grafismo africano. As composições do carro vestem o figurino “Orgulho Negro”, que procura fugir do estereótipo construído pela história oficial do negro como carente e maltrapilho. Com isso, o figurino apresenta “[...] uma versão épica para a estética negra caracterizada pelo luxo e pela exuberância que traduzem o valor real do combate e da luta de um povo na busca de sua liberdade”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 333). O único destaque do carro veste a fantasia “O “Dragão” Negro”.

Além dessa alegoria, o desfile apresenta também outro nome que teve grande relevância no movimento abolicionista no Brasil. Essa menção se dá na ala quinze, denominada “Tributo ao abolicionista Negro Luís Gama”. Além desses dois exemplos que são apresentados nesse desfile, muitos outros atores tiveram participação no movimento que culminou na abolição da escravatura, que como muito bem fala a letra do samba, “Não veio dos céus nem das mãos de Isabel a liberdade”, mas sim de uma longa e intensa luta, que teve como participantes muitos negros, livres ou escravizados. Lilia Schwarcz (2015) elenca uma série de fatores que corroboraram para esse fim, como procissões, cerimônias e manifestações públicas pelo seu fim, rebeliões de escravizados que estouravam em todas as partes do país, acrescidas de fugas, ataques e assassinatos de fazendeiros e feitores, fenômeno que foi acompanhado pelo aumento dos castigos aos cativos. A polícia agia em prol dos fazendeiros, prendendo escravizados considerados indisciplinados e reprimindo atos de abolicionistas. Entretanto, a difusão desses atos tornava a tarefa da repressão cada vez mais difícil. No entorno da área urbana do Rio de Janeiro foram vários os quilombos formados, além de outros localizados no interior do Rio e de São Paulo. Outro quilombo que merece destaque é o do Leblon, em que os escravizados refugiados cultivavam camélias brancas, flor que se tornou símbolo do movimento abolicionista (SILVA, 2003).

Essas passagens destacadas dão mais uma demonstração de que, como mostra e canta a Mangueira em 2019, os negros, sejam eles intelectuais ou escravizados, atuaram ativamente e numa posição de protagonismo ao longo de todo o processo que culminou na assinatura da Lei Áurea em 1888.

4.7.5 Alegoria 5 – A história que a história não conta

Essa alegoria foi concebida como sendo uma escrivadinha cheia de livros, uns abertos e outros fechados, em que se faz a “[...] apresentação de uma versão possível de uma história do Brasil [...]”. (ABRE-ALAS, 2019, p. 334). São apresentadas história biográfica de heróis contraditórios da história do país que geralmente não se encontram nos livros, uma vez que eles têm apenas um dos seus lados ressaltados.

Para isso a alegoria foi dividida em três níveis. O nível mais baixo tem, na sua parte frontal, dois destaques: Hildegard Angel, filha de Zuzu Angel e irmã de Stuart Angel, ambas vítimas da ditadura civil-militar brasileira, e Serginho do Pandeiro. Serginho foi posicionado sob um livro fechado, como se fosse “[...] a Mangueira ‘em pessoa’ que se debruça sobre a História do Brasil”. (ABRE-ALAS, 2019, p. 337). Já Hildegard foi colocada sob um queijo que está em cima de um livro aberto, mas atrás dela também há outro livro aberto, que traz uma foto, tirada durante o regime, em que aparecem vários soldados. Acima dessa fotografia foram colocadas as palavras “ditadura assassina”. No texto do livro *Abre-Alas* que justifica as escolhas e os elementos que foram utilizados no carro, é defendido que o golpe, ocorrido em 1964, se deu para evitar o comunismo em tempos de guerra fria, e que o regime ditatorial suspendeu direitos, deixou mortos e desaparecidos. Apesar disso, a Lei da Anistia perdoou crimes cometidos por agentes da repressão, de modo que o carnavalesco alega que a ditadura acaba sendo um dos períodos mais mal compreendidos da história brasileira recente.

A lateral dessa primeira parte da alegoria é composta pelas figuras de Padre José de Anchieta e Duque de Caxias, colocados nas duas laterais da alegoria para que os dois lados do sambódromo pudessem ver isso. Os dois personagens foram carnavalizados e tiveram seus aspectos contraditórios expostos de forma lúdica. Isso se deu principalmente por ambos estarem pisando sob corpos humanos, sendo Anchieta em indígenas e Caxias em revoltosos. A explicação para isso se dá na própria alegoria, visto que cada um desses personagens está posicionado atrás de um grande livro aberto, que na primeira página apresenta uma imagem do “herói”, e na segunda um texto que mostra esse indivíduo sob outro viés, que geralmente não costuma ser muito destacado nos livros em geral. Vale ressaltar que cada um dos

textos que foram colocados na alegoria (um total de quatro) foi escrito por professores de História em exercício¹⁴.

Figura 18 – Alegoria “A história que a história não conta”



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Desse modo, o texto sobre o Padre José de Anchieta, lembrado pela catequização indígena em tupi e por ter sido canonizado, ressalta que a catequização passava pela demonização e combate dos costumes tradicionais indígenas, além de que ele concordava com a catequização contra a vontade deles. Já o texto sobre o “Pacificador” Duque De Caxias, general conservador e patrono do exército brasileiro que é lembrado por liderar tropas em diversas revoltas e guerras na América Latina, ressalta que, para os poderosos, pacificar era calar pobres, negros e índios. Alguns exemplos dados no texto foram os dos balaios e quilombolas mortos no Maranhão (1838-1841), dos lanceiros negros massacrados na Farroupilha gaúcha (1835-1845) e dos negros e indígenas mortos na Guerra do Paraguai (1864-1870).

O segundo nível da alegoria, na parte frontal, tem como destaque a Princesa Isabel, que assim como os outros também está na frente de um livro aberto. Esse

¹⁴ Os professores e as escolas em que atuam são os seguintes:
Danielle Jardim da Silva – Escola Municipal Maria Clara Machado
Luiz Antonio Simas – escola não informada
Tarcísio Motta – Colégio Pedro II
Thais Souza Bastos – EDI M.O. Sergio Dutra dos Santos

livro apresenta um texto que aponta que a “Redentora” foi regente do Brasil por um breve período, assumindo o poder em meio a muitas reivindicações de toda parte da sociedade, sobretudo pela pressão abolicionista. Assim, assinou a Lei Áurea pela força das lutas da população negra, e não por pena. A lateral desse segundo nível tem várias pessoas fantasiadas de “A velha história” e “Baronesa”, cujo figurino faz releitura carnavalizada dos trajes das elites brasileira detentoras do poder. Em meio a elas, de cada lado da alegoria há um componente fantasiado de Floriano Peixoto, segundo presidente da República brasileira, que assumiu após a renúncia de Deodoro da Fonseca. O texto apresentado no livro aberto atrás dele aponta que, apesar de tomar algumas medidas populares em seu mandato, ignorou a constituição ao não chamar novas eleições, além de decretar Estado de Sítio e perseguir a oposição. Por fim, no topo da alegoria, no terceiro nível, está posicionado um destaque com o figurino “O ‘Herói’ Borba Gato”, que assim como outros bandeirantes, explorou o interior do país em busca de indígenas para apresamento.

4.8 Samba-enredo

O samba-enredo utilizado pela escola nesse ano foi escolhido na disputa de samba promovida pela agremiação, sendo Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Danilo Firmino, Márcio Bola, Silvio Moreira Filho (Mama) e Ronie de Oliveira os autores da obra. A letra do samba, assim como no caso analisado no capítulo anterior, ajuda a explicar o enredo para quem está assistindo o desfile, fazendo menção a diversos elementos que apareceram ao longo da passagem da escola. Tal qual nos demais aspectos do desfile, a escola também apresentou justificativas para as passagens do samba no livro *Abre-Alas Segunda* (2018, p. 378-9), que serão utilizadas a seguir para auxiliar na análise e compreensão da letra do samba-enredo.

*Brasil, meu nego deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra
Brasil, meu denço a Mangueira chegou
Com versos que o livrou apagou*

A primeira frase utilizada na justificativa do samba-enredo no livro *Abre-Alas Segunda* (2019), é de que vivemos tempos de pouca escuta. Tendo isso como ponto de partida, optou-se em fazer um samba numa estrutura que parecesse um diálogo, uma conversa afetiva com o Brasil, sendo utilizados os termos “meu nego” e “meu denço” para se dirigir ao país. Esse recurso transmite a sensação de que não se deseja um confronto, como se essa versão da história é a correta e as demais erradas, nem de crítica a quem pensa diferente, mas sim uma proposição de uma versão da história, que por sinal é bastante esquecida e foi marginalizada por muito tempo. Isso se dá com o termo “o avesso do mesmo lugar”, que indica que será contada o outro lado da história que todo mundo conhece, que acabou sendo apagada dos livros. Por fim, essa parte inicial do samba destaca a atualidade do tema ao mencionar que “na luta é que a gente se encontra”. Para compreender essa passagem do samba deve-se ter em mente que, no período em que o samba foi composto e o desfile foi realizado, o Brasil passava por uma turbulenta disputa presidencial que polarizou a sociedade, fazendo com que alguns movimentos sociais fossem colocados em xeque. Ora, alguns desses movimentos sociais, como os movimentos negros e feministas, estão diretamente relacionados com o tema proposto pela Mangueira, uma vez que a invisibilização de negros e mulheres na história tem relação direta com alguns dos ataques que esses movimentos receberam.

*Desde 1500
Tem mais invasão
Do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, Tamoios, Mulatos
Eu quero um país que não tá no retrato*

Esse trecho do samba se inicia enfatizando que “desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento”, que por um lado simboliza as constantes inversões feitas na história, mas também traz à tona uma discussão que há tempos se tem dentro do campo historiográfico: a questão do termo a ser utilizado para o que

aconteceu no processo que teve início no ano de 1500. Gomes e Rocha (2016) contribuem com essa discussão ao apontarem o contexto em que surgiu cada um dos seguintes termos que costumam ser usados para se referir ao dito evento: descobrimento/achamento, encontro/contato e invasão/conquista.

O termo descobrimento sempre foi utilizado para descrever a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, mas em 2000, em meio às comemorações pelos quinhentos anos desse fato, passou-se a questionar o termo por ser eurocentrista. Essa forma de pensar previa que o pensamento europeu era superior aos demais, por isso ignorava que existiam pessoas ali e que conheciam sua terra. Para se superar essa questão se pensou em usar o termo achamento, que na realidade é sinônimo de descobrimento. Depois surgiu a possibilidade de se usar o termo encontro, considerando-se que o que ocorreu no período foi um encontro de povos e culturas. Essa linha historiográfica trata a colonização como algo natural, tirando a importância das resistências e dos conflitos. Por fim, surgiu o termo invasão ou conquista, utilizado devido a dizimação sofrida pelos povos que viviam na América, seja pela violência física ou por transmissão de doenças, seja pela destruição cultural. Apesar de toda essa discussão dentro da História, é comum se utilizar o termo descobrimento para se referir à chegada dos portugueses ao Brasil, tanto que uma simples busca da expressão “22 de abril” na internet pode comprovar isso. Em meio a tal contexto é que o samba da Mangueira se posiciona ao afirmar que “tem mais invasão do que descobrimento”, ao entender que já existiam habitantes nessa terra, que portanto não podia ser descoberta, e que o processo de conquista foi acompanhado por um movimento de resistência e de luta.

A letra também fala que tem sangue atrás do herói emoldurado, questão que já foi muito bem apresentada pela comissão de frente. Por fim, esse trecho da canção sinaliza que mulheres, índios e negros são “[...] a síntese das personagens que a narrativa oficial não contempla. São os que nunca estão no retrato, os que jamais são laureados”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 378). Todavia, enquanto afirma isso, também fala do desejo de ver essas pessoas sendo reconhecidas pelas contribuições que deram ao Brasil, além de se poder ver não apenas aqueles que foram escolhidos para posarem num retrato, mas também toda a massa de anônimos que acabaram sendo esquecidos das páginas dos livros e dos retratos oficiais.

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

Essa parte do enredo faz menção a Dandara de Palmares, que já foi discutida quando se falou da terceira alegoria; a Chico da Matilde, discutido na quarta alegoria; e a Princesa Isabel, discutida na última alegoria. A aparição deles no samba enredo é importante, pois dá nomes a tudo aquilo que está sendo mostrado na avenida, ajudando, assim, a contar o enredo para quem está assistindo ao desfile no sambódromo e não tem acesso ao nome propriamente dito das alas e dos carros. O único nome citado aqui que ainda não apareceu nesse trabalho é Cariri, que está se referindo, nesse contexto, à Confederação dos índios Cariris, que foi o nome dado à ala de número cinco do desfile. Essa confederação foi formada por índios das tribos Crateús, Cariús, Cariris e Inhamuns, que ocupavam extensas áreas do Nordeste e se uniram para lutar contra colonizadores portugueses que escravizavam e vendiam indígenas. A confederação teve duração de mais de meio século, em que os confederados atacavam fazendas e vilas, vindo a ser massacrada após convocação de um grande contingente militar de todo o Nordeste.

Todavia, cabe analisar a forma com que todos esses nomes foram colocados na letra do samba. Ao afirmar que o nome do Brasil é Dandara, está-se afirmando que o Brasil tem nome de mulher, de mulher negra, de mulher negra quilombola, e que isso faz parte da essência do Brasil, não podendo ser apagado ou esquecido. Ao se afirmar que a cara do Brasil é de Cariri, está-se afirmando que o Brasil é indígena, mas não é um indígena pacífico, um “bom selvagem”, mas sim um Brasil indígena que luta contra a invasão e contra a opressão. Logo após isso, o samba faz menção ao que já foi discutido quando se analisou a quarta alegoria, ao afirmar que a Abolição não foi algo vindo dos céus nem da Princesa, mas sim da luta negra, que foi exemplificada aqui por Chico da Matilde, também conhecido como Dragão do Mar de Aracati.

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

Essa estrofe do samba começa dando salve aos caboclos de julho, que foram o tema da ala de número sete desse desfile. O que está sendo colocado em pauta aqui é a luta pela Independência da Bahia, que se deu por haver forças portuguesas estacionadas na província. Esse conflito teve início em fevereiro de 1822, pelo fato de um português ter sido colocado no comando das tropas baianas. A população se revoltou, e foram derrotadas num primeiro momento. Quando se deu a Independência, em setembro do mesmo ano, os portugueses ainda controlavam a cidade de Salvador. Dado esse fato, D. Pedro I enviou o oficial francês Labatut para reforçar as forças patriotas. No início sofreram algumas derrotas, mas com a participação de setores populares, dentre eles indígenas, conseguiram forçar a retirada dos portugueses no dia 02 de julho de 1823. Nos combates que se deram os índios formaram batalhões, em que usavam armas tribais para lutar. Todavia, além dos indígenas, negros escravizados também participaram das lutas, conforme aponta Hendrik Kraay (2009). De acordo com o autor, Labatut primeiro mandou recrutar pardos e pretos forros para o exército, e depois recrutou escravizados pertencentes a portugueses ausentes. Os senhores de engenho consideravam essa atitude perigosa e estavam descontentes. Entretanto, quando propôs que os senhores contribuíssem voluntariamente com escravizados para a guerra, acabou sendo destituído da função.

Logo após isso, a letra do samba lembra daqueles que “foram de aço nos anos de chumbo”. A expressão anos de chumbo faz referência aos anos em que Médici ocupou o posto de presidente da república (1969-74), marcados pelo auge da repressão, com muitas prisões, torturas e desaparecimentos. Entretanto, segundo Daniel Aarão Reis (2013), esse período também foi conhecido por “anos de ouro”, uma vez que o Brasil vivia um grande crescimento econômico, chamado “milagre brasileiro”, comemorava o tricampeonato mundial e festejava os 150 anos da Independência, tendo o presidente com isso grande popularidade. “Enquanto a propaganda política divulgava amplamente as grandes obras, o crescimento econômico e o sucesso do Brasil no futebol, a censura ocultava da população

quaisquer sinais que indicassem a brutalidade da repressão política”. (FICO, p. 82, 2015).

Por fim, “Depois de convidar o país a conhecer a sua verdadeira história, o samba chega num momento de convocação: ‘Brasil, chegou a vez’”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 379). Assim, convida-se a ouvir mulheres de origem popular, que lutaram da forma que puderam pelos menos favorecidos. São ela: Maria Felipa, capoeirista que participou da luta pela Independência na Bahia; Luiza Mahin, líder da Revolta dos Malês; e Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro assassinada em 2018. Além disso, os nomes na letra do samba foram colocados no plural, para que se expandissem para além da individualidade de cada uma.

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas
Pros seus heróis de barracões
Dos brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
(São verde e rosa as multidões)

O refrão se inicia com o verso “Mangueira, tira a poeira dos porões”, que foi usada na intenção de “[...] reiterar que o passado – e o que se diz dele – precisa ser revisitado [...], e que cabe ao carnaval, seus foliões e trabalhadores fazerem isso”. (ABRE-ALAS SEGUNDA, 2019, p. 379). Essa ideia pode ser extraída do verso seguinte, que fala dos “heróis de barracões”, sendo que, nesse caso, barracão é considerado tanto o local em que se constroem as alegorias e parte das fantasias, como já discutido no capítulo um, como também as moradias das favelas. Essa concepção vai muito ao encontro de tudo que o enredo da Mangueira defendeu, uma vez que, assim como foi mostrado o protagonismo negro, indígena e feminino na história do Brasil, se exalta, na parte final do samba, os profissionais do carnaval e as populações pobres que vivem nas favelas do Brasil.

Utiliza-se a expressão “Brasis”, no plural, para se referir ao Brasil, por se entender que a essência do país se dá por meio da pluralidade, que deve ser entendida como formada por uma herança indígena, negra e europeia, disseminada de várias formas pelas regiões do país, e por um povo que encontrou diversas formas de se adaptar às limitações e dificuldades enfrentadas em suas vidas ao longo da história, que é chamada por muitos por “jeitinho brasileiro”. Mas o verso

continua e afirma que o país é feito de Lecis e Jamelões, que se justifica no livro *Abre-Alas Segunda* (2019) pelo fato de que é na arte e nos artistas populares que estão muitas das sínteses do Brasil. Leci Brandão é uma cantora brasileira, tendo sido a primeira mulher a fazer parte da ala dos compositores da Mangueira. Jamelão era pobre, foi engraxate, vendedor de jornal, e a partir de 1949 se tornou o intérprete da Mangueira, ocupando o posto até o ano de 2006. Pode-se perceber várias razões para se escolher os dois para serem citados na letra do samba. Ambos são negros e tiveram grande reconhecimento no universo da música. Também apresentam grande relevância na história da agremiação. Esses fatores contribuem para que haja uma identificação entre aquilo que o componente está cantando na avenida e as suas relações com a agremiação. Por fim, o verso final fala que “São verde e rosa as multidões”, no sentido de que todos cantam tudo isso que foi apresentado na letra junto com a Mangueira, deixando assim viva a história.

Buscou-se nesse capítulo mostrar que todo o desfile da Mangueira de 2019 foi baseado em questões e problemáticas históricas, e que para isso se utilizou conhecimento produzido com base em recentes discussões historiográficas. Mesmo que a lista bibliográfica de livros que foram consultados pareça não estar completa, pode-se perceber que todo o discurso apresentado pela agremiação em seu desfile encontra respaldo naquilo que outros historiadores escreveram sobre. Além disso, é possível notar que o desfile apresenta um posicionamento em meio a essa discussão, em diversos momentos fazendo afirmações, se posicionando e se colocando de um lado do debate, além de também aproximar tal discussão com questões contemporâneas, como se deu na última ala, “São Verde e Rosa as Multidões”, em que estão presentes várias bandeiras, com rostos estampados de pessoas que nasceram em favelas e são símbolo de luta e representatividade.

5 CARNAVAL, HISTÓRIA E AS MASSAS: REFLEXÕES ENTRE OS DESFILES DO TUIUTI E DA MANGUEIRA COM A HISTÓRIA PÚBLICA

Na Introdução deste trabalho foram discutidos alguns conceitos e algumas considerações acerca da história pública, e nos capítulos dois e três foram apresentados elementos dos desfiles realizados pelo Tuiuti, em 2018, e pela Mangueira, em 2019. Assim sendo, neste capítulo pretendemos relacionar esses dados para poder verificar de que forma os desfiles aqui destacados se aproximam daquilo que entendemos por história pública.

Inicialmente, vamos retomar os conceitos de história pública já apresentados, para ver de que maneira eles se encaixam dentro da proposta vista nos desfiles. O primeiro conceito, de que a história pública “refere-se ao emprego de historiadores e do método histórico fora da academia” (KELLEY, 1978 apud MALERBA, 2014) não tem referência com os desfiles que foram analisados, uma vez que nenhum dos profissionais envolvidos na produção desses desfiles é historiador. O único registro que temos da participação de historiadores nesses desfiles são os textos que foram colocados no último carro alegórico no desfile da Mangueira, uma vez que estes foram escritos por professores de História que estão atuando em sala de aula. Mas mesmo esse caso é bastante marginal, porque esses profissionais estiveram envolvidos unicamente na elaboração dos textos dessa alegoria específica. Claro que podemos considerar que algum historiador possa ter sido consultado ao longo da elaboração do enredo dos desfiles, mas não se tem confirmação disso, e oficialmente os carnavalescos são os responsáveis pelos enredos.

Um segundo conceito utilizado é o que se diz que “[...] pode-se entender história pública como produção de conhecimento histórico, realizada não exclusivamente por um historiador, com ampla circulação na sociedade”. (FERREIRA, 2011, p. 208). Esse conceito, formulado por um brasileiro, já apresenta algumas divergências quando comparado com o conceito anterior. Além de ter sido formulado mais recentemente, também vimos que a história pública se revela de formas diferentes em cada país em que ela se manifesta. Por isso, a diferença entre esses dois conceitos. Mas, percebe-se que há três questões centrais colocadas dentro desse conceito. Vejamos como os desfiles analisados se relacionam com eles.

A primeira questão colocada é de que a histórica pública pode ser entendida como produção de conhecimento histórico. Como foi colocado nos capítulos respectivos, cada um dos desfiles fez uso de uma ampla bibliografia para fundamentar seu discurso teórico, que serviu de base para a elaboração do desfile. É fato que esse conhecimento utilizado já foi construído anteriormente, e parte dele foi produzido dentro da academia, por historiadores. Ainda assim, também devemos ter em mente que parte da iniciativa do carnavalesco ou dos demais responsáveis por pensar o desfile selecionar o que será apresentado no mesmo. Os dois temas escolhidos nos desfiles em questão tinham inúmeros caminhos que podiam ser trilhados, e inúmeras abordagens que podiam ser feitas. Todavia, em ambos os casos se fez uma escolha, e essa escolha, essa seleção de passagens e personagens que foram feitas pode sim ser considerada uma produção histórica. Um exemplo disso é que nos dois desfiles se falou sobre a abolição da escravatura. Enquanto o Tuiuti ressaltou a crueldade que a abolição trouxe para os negros, já que ela não foi acompanhada de nenhum programa para inserir esse ex-escravizado na sociedade, a Mangueira mostrou que a abolição não foi um presente, dado por uma princesa, mas sim o resultado de uma longa luta, promovida por brancos, mas também por negros, fossem eles nascidos livres, forros ou cativos. Então, por meio desse exemplo, pode-se ver que os dois desfiles produziram conhecimento histórico, na medida em que construíram um discurso acerca de fatos históricos e se posicionaram em relação a ele.

A segunda questão coloca que esse conhecimento não precisa ser necessariamente produzido por um historiador. Isso ficou claro ao vermos, nos capítulos dois e três, que os agentes da montagem não tem formação em História, como no caso dos carnavalescos, que possuem ambas as formações na Escola de Belas Artes. Além disso, os outros profissionais que trabalham nas escolas também têm outras formações, ou então são especializados nas atividades que exercem, isso porque uma escola de samba apresenta, ao longo dos anos, enredos diversificados, não necessariamente históricos. Então, quando se deseja fazer um desfile com temática histórica, se estuda aquele tema para produzir o desfile. É claro que pode acontecer do carnavalesco ou comissão de carnaval entrar em contato com algum historiador para receber algumas contribuições, como efetivamente aconteceu no desfile da Mangueira, mas isso não fica explícito de forma direta.

O terceiro ponto coloca que esse conhecimento deve ter uma ampla circulação pela sociedade. Esse ponto talvez seja um dos mais fáceis de constatar, visto que o carnaval é a maior festa popular do Brasil, com grande fluxo de turista e divulgação no exterior. Mas, para apenas nos atermos dentro do sambódromo, o mesmo tem capacidade máxima para um total de 72.500¹⁵ pessoas assistirem aos desfiles, o que é um número muito expressivo. Ainda devemos considerar as pessoas que assistem aos desfiles pela televisão ou por vídeos na Internet, além de poderem vir a ter acesso a ele em consequência da repercussão que o mesmo pode vir a alcançar. Então, os desfiles e, conseqüentemente, as informações e ideias por eles exibidos acabam alcançando um grande número de pessoas.

Por fim, o terceiro conceito que foi utilizado coloca que a história pública é um conhecimento construído atento às dinâmicas e processos sociais, buscando democratizar a história sem deixar de prezar pela seriedade e pelo poder de análise (ALMEIDA; ROVAI, 2011). Tendo em vista esse conceito, também podemos enxergar vários aspectos dele que se relacionam com que foi visto nos desfiles. Os dois temas foram escolhidos considerando as dinâmicas sociais que o Brasil vivia na época: os cento e cinquenta anos da assinatura da Lei Área, no caso do Tuiuti, e os constantes discursos controversos ou negacionistas da história vindos de parte da sociedade, no caso da Mangueira.

Esse conceito também fala da democratização da história. Bem, esse aspecto pôde ser observado no momento em que os desfiles fizeram uso de conhecimento produzido dentro da academia, que dificilmente o grande público teria acesso, e o transmitiu de forma que seria possível uma certa compreensão por parte das massas. Dessa forma, novas concepções que já tinham sido produzidas dentro da academia, mas que não se espraiaram para fora dela, puderam ter uma divulgação mais ampla, para um número de pessoas maior. Por fim, o conceito também fala pelo respeito à seriedade e ao poder de análise. Acreditamos que tenha sido possível verificar, ao longo dos dois capítulos anteriores, que todo o trabalho desenvolvido pelas escolas foi muito sério. Além disso, com relação ao poder de análise, ambos os desfiles, além de apresentar esse conhecimento histórico, também teceram críticas sociais, com base nesse mesmo conhecimento. Como exemplo disso podemos destacar que o Tuiuti relacionou as perdas de direitos

¹⁵ Disponível em: <<https://www.camarotecarnaval.com/rio/sambodromo>>. Acesso em: 01 maio 2020.

trabalhistas com as heranças do regime escravocrata, e a Mangueira fez uma proposta de se substituir os heróis oficiais pelos heróis populares.

Após ter passado por três conceitos que procuram explicar o que viria a ser história pública, podemos constatar que vários das características da história pública puderam ser encontradas em elementos dos desfiles que foram analisados. Nesse contexto, é possível pensar esses desfiles como uma forma de história pública, visto que eles foram produzidos por não historiadores, que fizeram uso de conhecimento produzido dentro da academia, aproximando a história de públicos diversos. Entretanto, alguns pontos da história pública divergem do que o carnaval se propõe. A história pública pretende uma produção voltada para o mercado, uma vez que ela se deu justamente porque historiadores dos Estados Unidos que concluíam a pós-graduação não conseguiam se inserir dentro da academia. Dentro do contexto do Brasil, a história pública se destaca mais através do trabalho de não historiadores, mais especificamente jornalistas, que escrevem visando altas vendas e o lucro. Devido a isso, Malerba (2014) ressalta que há um risco de que, por não se ter uma formação universitária, essa história possa ser de uma qualidade duvidosa, além de que a demanda por parte do público pode fazer com que essa historiografia seja guiada mais por questões de negócios e de mercado.

No caso do carnaval, os desfiles são produzidos visando conquistar o campeonato daquele ano, então isso pode abrir questionamentos sobre a qualidade desse discurso histórico produzido nesses desfiles, uma vez que o objetivo primeiro de um desfile de escola de samba é ganhar naquele ano. Entretanto, devemos lembrar que, para se conquistar um campeonato, é preciso conquistar notas altas, de preferência a nota máxima em cada um dos quesitos em que as escolas são julgadas. Por isso, vejamos o que alguns desses quesitos têm a dizer.

O Manual do Julgador¹⁶ é um documento que determina como cada um dos nove quesitos deve ser avaliado. No quesito Samba-Enredo, por exemplo, o Manual prevê que a letra deve contar o enredo e ser adequada a ele. O quesito Enredo, por sua vez, é entendido como “[...] a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito”. (MANUAL DO JULGADOR, 2018, p. 44). A sua avaliação pelos jurados se dá em dois sub-quesitos: concepção e realização. A concepção diz respeito à forma

¹⁶ LIESA. Manual do Julgador. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202018.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2020.

como a ideia escolhida pela escola é apresentada, sua densidade cultural e o desenvolvimento teórico do tema. Já a realização está relacionada com a forma como se escolheu apresentar o enredo por meio da divisão de alas e alegorias, além da:

sua adaptação, ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o Tema ou Argumento proposto e o seu desenvolvimento apresentado na Avenida através das Fantasias, Alegorias e outros elementos plástico-visuais. (MANUAL DO JULGADOR, 2018, p. 44).

Outros dois quesitos que merecem ser pontuados são Fantasias, e Alegorias e Adereços. Um dos sub-quesitos desses dois quesitos é a Concepção, que avalia se a fantasia ou a alegoria consegue representar as partes do conteúdo do enredo que está sendo contado. O que podemos perceber nessa situação é que, para se conquistar uma boa nota nesses quesitos que foram aqui pontuados, deve-se contar bem o tema que se está propondo, e também deve ser possível visualizar o que se está contando no enredo por meio das fantasias, alegoria e samba-enredo. Com isso, conseguimos perceber uma diferença bem grande dos exemplos anteriores dados sobre história pública: enquanto nos livros de história focados para um grande público pode-se incorrer problemas na produção em virtude da narrativa ser mais alinhada a interesses de mercado e de vendas, nos desfiles, o objetivo primeiro de se conquistar o campeonato contribui bastante para a qualidade da produção histórica a ser apresentada e produzida, uma vez que, para se conquistar boas notas, é preciso desenvolver um bom enredo, com um bom aporte teórico, e que seja possível vislumbra esse enredo através das fantasias, das alegorias e da letra do samba.

Continuando a ponderação sobre a inserção dos desfiles aqui selecionados dentro do conceito de história pública, na Introdução desse trabalho se mencionou Almeida e Rovai (2011), que colocam algumas questões que fazem relação com os desfiles aqui analisados. Duas dessas questões são que a história pública não se trata apenas de divulgar o conhecimento já criado na academia, mas o fazer com uma pluralidade de disciplinas e de integração de diversos recursos. As autoras também colocam que a história pública deve colaborar para que a sociedade possa refletir sobre sua própria história, podendo criar relações entre o passado e o presente. Pode-se perceber essas duas questões nos desfiles que foram

selecionados para análise. Eles divulgam a história de uma forma bem diferente daquela a que estamos acostumados: no lugar de livros, fazem uso de elementos estéticos, cenográficos, escultóricos e musicais. Não estamos aqui dizendo que o acesso à história por meio da leitura é algo que deva ser superado, mas sim que outras formas de se acessar a história, nesse caso por meio de um desfile de escola de samba, pode fazer com que mais pessoas possam ter contato com esse conhecimento, através de outros meios e outros caminhos.

A outra questão apontada pelas autoras também se mostrou bastante visível nos desfiles, já que ambos fizeram uso de questões históricas que possibilitaram as pessoas que assistiram aos desfiles a refletir sobre o presente e a sociedade em que vivem. Alguns exemplos disso são, no desfile do Tuiuti, comparar uma favela a um reduto de resistência, como se fosse um quilombo, ou então associar o passado escravagista com a precariedade das leis e condições trabalhistas da atualidade; e no caso da Mangueira, fazer associações com heróis populares do passado com aqueles que lutam por mais direitos no presente, como forma de empoderar e dar confiança àqueles que estão à margem da sociedade contemporânea.

Também devemos levar em consideração que existem pelo menos três formas de se consumir o conteúdo produzido pelos desfiles, e que impactam diretamente no conteúdo histórico que pode ser absorvido. São elas: ouvir o samba-enredo, assistir ao desfile no sambódromo, pela televisão ou pela internet, e participar do desfile. A primeira delas, ouvir o samba-enredo, é a mais limitada no sentido de divulgação de conteúdo histórico, que é o que visa a história pública, uma vez que se pode apenas ter acesso àquilo que está contido na letra do samba. Como foi possível ver nos dois desfiles aqui analisados, a letra do samba não contempla de forma completa todo o teor histórico que está presente no todo do desfile, apenas algumas partes dele. Entretanto, o samba-enredo tem um alcance maior, tanto no número de pessoas que tem acesso a ele, como na dimensão temporal. Destacamos aqui a questão do tempo porque, diferente da maioria das músicas ou dos estilos musicais, pelo menos dos mais preferidos pelo público jovem, em que se valoriza muito as novas composições e se considera as músicas antigas como ultrapassadas, no mundo do samba-enredo isso não ocorre. Pelo contrário, há um saudosismo muito grande em relação aos grandes sambas do passado, talvez aí uma herança da tradição africana. Então, pode-se presumir, se não ocorrer mudanças muito drásticas, que, no futuro, algumas pessoas poderão vir a escutar

esses dois sambas e, com isso, ter acesso ao conteúdo histórico que eles apresentam, sem necessariamente ter assistido aos desfiles.

A segunda forma de consumir os desfiles é assistir no sambódromo ou pela televisão. A diferença que existe nessas formas é que no sambódromo o público pode olhar os elementos do desfile que ele quiser, e na duração que quiser, enquanto que pela televisão isso depende de quais partes da escola são mostradas e o tempo total em que são mostradas. Algumas vezes acontece que as alas são mostradas muito rapidamente, ou então que parte da apresentação da comissão não são mostradas, sendo que, nos dois casos aqui analisados, a apresentação entre as cabines de jurados não foi capturada por muito tempo. Outra diferença se dá na forma como se tem detalhes mais técnicos do desfile. Quem vai à Marquês de Sapucaí pode receber o Roteiro dos Desfiles, um libreto que é distribuído ao público, editado em português e inglês, que contém a letra do samba e a descrição das alas e alegorias. A questão é que nem todos podem querer o material ou virão a lê-lo. Já quem acompanha através da transmissão televisiva conta com os comentários dos âncoras, que são pautados pelo livro *Abre-Alas* e por conversas com integrantes das escolas.

A terceira forma se dá por quem efetivamente participa do desfile. Esse processo tem início com alguns eventos das escolas de samba, como apresentação da sinopse, escolha do samba e apresentação das fantasias, que permitem os integrantes da escola e membros da comunidade irem conhecendo melhor o tema que irá ser apresentado no desfile. Mas, além disso, há o integrante da escola que, ao fazer parte de uma determinada ala ou carro alegórico, passa a ter um contato muito grande com aquilo que a sua fantasia representa. Isso se dá porque, ao se inserir uma pessoa dentro de uma ala, costuma-se explicar o que aquela fantasia representa. Digamos, então, que o mangueirense que no ano de 2019 desfilou na ala seis, intitulada “Sepé Tiaraju”, passou a conhecer esse personagem histórico e, mais do que isso, o representou na avenida, de forma que no futuro, ao se lembrar do carnaval de 2019, além de lembrar do título conquistado por sua escola, se lembrará que naquele ano desfilou como Sepé Tiaraju. Essa questão passa a ter um significado maior na medida em que consideramos que “[...] as escolas de samba têm como contexto de produção as comunidades ao redor das quais se estabelecem, constituídas por uma maioria de negros de baixa renda”. (REZENDE, 2017, p.14-5). Essa população, em sua maioria, tem uma dificuldade maior para ter

acesso à educação e à cultura, então essa divulgação de conhecimento histórico promovido por essas escolas que trazem desfiles com temática histórica é de significância muito grande, pois promove a história para um público que teria maiores dificuldades em ter acesso a esse conhecimento.

Com base nesses indícios aqui apresentados, podemos afirmar que os dois desfiles aqui selecionados se enquadram dentro daquilo que entendemos por história pública. Vale ressaltar também que não consideramos todos os desfiles de escolas de samba como sendo história pública, e também não necessariamente um desfile com teor histórico pode ser considerado história pública, sendo preciso, para isso, analisar as características do mesmo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procuramos mostrar como se desenvolveram os desfiles do Tuiuti e da Mangueira, que trouxeram como tema de enredo propostas com conteúdo histórico; e de que forma eles se aproximam do que entendemos por história pública. Vimos que o carnavalesco ocupa uma posição central dentro das escolas de samba, mas que ele não é o único responsável por elaborar a concepção de um enredo. Mesmo assim, esses demais profissionais, como pesquisadores, figurinistas e aderecistas, acabam não ganhando um destaque muito grande, de forma que o nome do carnavalesco se sobressai. Vimos também que dentro dos barracões existem outros profissionais especializados, tanto para as alegorias como para as fantasias, além de outros setores nas escolas que cuidam de outras funções necessárias para o desenvolvimento de um desfile, como no caso do Departamento de Harmonia, voltado mais para a organização e logística.

Mostramos também que o desenvolvimento do desfile segue alguns passos determinados, começando pela escolha do enredo, que pode ser autoral ou patrocinado, seguindo-se de sua divulgação, para que se tenha início o processo de escolha do samba, que pode ser encomendado ou escolhido em concurso. Após tem início o período de ensaios, que acontece geralmente nas quadras e ocorre paralelamente à confecção das alegorias e fantasias, que em sua maior parte se dá nos barracões, sendo esses dois os principais espaços ocupados pelas escolas. Finalizada toda a preparação, ocorre efetivamente o desfile, que se dá seguindo um regulamento que prevê todas as condições em que as escolas devem realizar suas apresentações.

Após ter visto os principais atores envolvidos no desenvolvimento do desfile e as etapas para a concretização do mesmo, nos foi possível ver com detalhes o que foi apresentado pelo Tuiuti e pela Mangueira em seus respectivos desfiles. Primeiramente, vimos que o Tuiuti é uma escola que surgiu a partir da fusão de outras duas, e que passou a ter maior destaque no carnaval após ter subido pela segunda vez ao Grupo Especial, em 2017. Vimos também que, apesar de os principais agentes da montagem do desfile não terem formação em História, os mesmo se utilizaram de conhecimento produzido dentro da academia para desenvolverem o enredo trazido pela escola, que foi concebido a partir da data de cento e cinquenta anos da assinatura da Lei Áurea para revisitarem a escravidão,

tanto no Brasil como no mundo, e questionarem que liberdade foi dada aos negros com a abolição.

Dentro de alguns segmentos do desfile, fizemos recortes de partes dele para que fosse possível ver o tipo de história que foi apresentado pela escola. Vimos que, na comissão de frente, foi retratada uma cena em que um capataz negro açoita um escravizado, mas após uma interação com os pretos velhos, ele acaba se arrependendo do que fez. As duas alas selecionadas mostraram duas facetas distintas da África, que não são consideradas como sendo de amplo conhecimento do público: as riquezas e a força dos reinos africanos, e o ato de captura de negros ainda dentro do continente. As alegorias da escola também apresentaram conceitos relevantes e pertinentes: enquanto a segunda, terceira e quarta trouxeram conhecimento histórico como a escravização promovida por árabes, o transporte negreiro marítimo e a contribuição negra para a cultura nacional; a primeira e última proporcionaram reflexões ao comparar uma escola de samba e uma comunidade como um quilombo, e pensar as relações trabalhistas atuais como reflexos do passado escravagista. Ademais, vimos como o samba-enredo, além de ajudar a contar tudo aquilo que foi mostrado na avenida, também contribuiu com a mensagem que a escola pretendeu passar, principalmente ao dizer, de forma poética, que os escravizados eram humanos e tinham sentimentos, como bem se expressa na primeira metade do samba.

Fizemos o mesmo procedimento para com o desfile da Mangueira, uma das mais antigas escolas do Rio de Janeiro, tendo conquistado ao longo de sua história muitos títulos. Da mesma forma que no desfile analisado anteriormente, nesse caso a agremiação também não se utilizou de profissionais da história para desenvolvimento do desfile, à exceção dos historiadores que foram convidados a escrever um texto, que foi colocado na última alegoria. O enredo que, como vimos, pretendeu dar visibilidade aos heróis esquecidos, dentre eles indígenas, negros e mulheres, fez uso de conhecimento produzido dentro da academia, mesmo que algumas das fontes consultadas não tenham sido divulgadas. Também ficou perceptível que, nesse desfile, o tom crítico se deu ao longo de todo o desfile, como no caso da segunda alegoria, que denunciou a violência praticada pelos bandeirantes; a quarta alegoria, que representou um navio exuberante, para contrapor com a clássica representação do negro como maltrapilho; e na última alegoria, em que vários heróis tiveram seus feitos colocados à prova, enquanto

alguns deles pisavam em cadáveres. O mesmo tom foi visto nas duas alas por nós selecionadas, que questionavam o republicanismo de Deodoro da Fonseca, e assinalavam a construção de um mito por trás de Tiradentes, além, é claro, da comissão de frente, que propôs que se substituísse os heróis clássicos pelos populares. As outras duas alegorias também destacaram indígenas, no caso do abre-alas, e negros quilombolas, na terceira alegoria. O samba aqui também contribuiu para a explanação histórica proposta pela escola, uma vez que além de retratar algumas partes do desfile, também propôs um tom de cordialidade e convidou ao diálogo, para que se pudesse conhecer também essa versão da história.

Também procuramos mostrar como todo o conhecimento histórico que se viu nos dois desfiles está fundamentado naquilo que é produzido na academia, uma vez que os discursos apresentados ao longo dos desfiles, quando comparados com o pensamento produzidos por outros historiadores, não apresentaram nenhuma divergência brusca que fosse capaz de colocar em cheque aquilo que foi colocado para o público na avenida.

Por fim, traçamos paralelos entre os desfiles e a história pública, com o intuito de verificar se esses dois desfiles poderiam ser considerados como uma forma de se disseminar conhecimento para um grande público. Vimos que vários dos requisitos da história pública estiveram presentes nos desfiles, como por se tratarem de uma produção de conhecimento histórico, produzido por não historiadores, com ampla divulgação entre a população, que esteja atento a dinâmicas e processos sociais, buscando democratizar a história e a sua possibilidade de reflexão. Apesar de termos visto que os desfiles de carnaval não são projetados visando o mercado, uma das características da história pública, o formato em que ocorre o campeonato faz com que os desfiles tenham que conseguir transmitir o conteúdo do enredo através dos recursos visuais da melhor maneira possível, para que se possa compreender a mensagem que se pretende passar, o que acaba contribuindo para a qualidade do mesmo. Vimos também que, apesar de todo o conteúdo histórico que se pode extrair dos desfiles, a forma como se tem acesso a ele acaba por definir o nível de conhecimento que se é possível extrair dele.

Apesar do presente trabalho ter contribuído de forma significativa para o avanço da discussão acerca da história pública e da disseminação de conhecimento histórico, outras abordagens poderiam ser feitas em continuidade a essa pesquisa.

Uma delas seria fazer um estudo acerca das representações que aparecem nos desfiles, isso à luz das teorias da Nova História Cultural. Outra possibilidade de dar continuidade a esse estudo seria investigar quais os alcances ou as possibilidades de difusão de conhecimentos históricos por meio dos desfiles de carnaval. Isso se dá na medida em que algumas das inserções de conteúdos com teor histórico se dão de forma bem explícita, mas algumas delas requerem um pré-conhecimento sobre o tema, ou então uma explicação adequada para que seja possível extrair toda a informação que tal elemento pretende transmitir. Para se alcançar tal objetivo seria preciso fazer uma pesquisa empírica, para averiguar o nível de apreensão daquilo que foi mostrado.

Outra possibilidade ainda seria investigar de que forma a crítica social pode dialogar com a beleza estética das escolas e com o prazer de quem assiste dançando e cantando. Isso se dá na medida de que as críticas sociais costumam gerar desconforto e sentimentos negativos nas pessoas, como a revolta ou a indignação, e o fato de ela estar inserida num espetáculo audiovisual pode contribuir para que tal mensagem tenha uma recepção melhor para quem está assistindo. Outra constatação que se pode tirar ainda é que a complexa estrutura dos desfiles, de certa forma, reproduz as comunidades que as escolas representam. Isso se constata na medida em que os desfiles são orgânicos, estão sempre se modificando e as escolas se reinventando, seja pela dificuldade financeira, seja pelas inovações que são inseridas nos espetáculos. Tais aspectos estão associados com o modo em que as pessoas vivem nessas comunidades, sempre enfrentando desafios e os superando com criatividade e empenho.

Assim sendo, tivemos a pretensão de mostrar nesse trabalho que os desfiles de escola de samba, além de serem uma festa para se divertir e brincar, também são uma forma de se disseminar conhecimento histórico para a população.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. [S. l.: s. n.], 7 out. 2009. 1 vídeo (19 min 16 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

ALBIERI, Sara. “História pública e consciência histórica” In: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. **Um samba de várias notas**: Estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

BASILE, Marcello. O Império brasileiro: panorama político. Parte B: Consolidação e crise do Império. In: LINHARES, Maria Yedda et.all. (org.). **História Geral do Brasil**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

BOSCHI, Caio C. Confraternidades negras na América portuguesa do Setecentos. **Estudos Avançados**, v. 33, n. 97, 2019, p. 211-33. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v33n97/0103-4014-ea-33-97-211.pdf>>. Acesso em: 07 maio. 2020.

BRETAS, Valéria. Com 82% de rejeição, Temer se torna presidente mais impopular da história. In: EXAME. São Paulo, 10 jun. 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/com-82-de-rejeicao-temer-se-torna-presidente-mais-impopular-da-historia/>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

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

CATTANI, Helena Cancela. **O Uso do Samba de Enredo Como Ferramenta Didática Auxiliar no Ensino de História**: O Carnaval do ano 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2008.

CAVALLINI, Marta. Reforma trabalhista é aprovada no Senado; confira o que muda na lei. In: G1. [São Paulo], 11 jul. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/reforma-trabalhista-e-aprovada-no-senado-confira-o-que-muda-na-lei.ghtml>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

DAVIDOFF, Carlos H. **Bandeirantismo**: verso e reverso. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Documentário. **Atlântico Negro**: Na Rota dos orixás. Brasil, 1998, 75 min, Diretor: Renato Barbieri. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tWabbGig1AE>>. Acesso em: 07 maio 2020.

FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Olhares, 2011.

FERREIRA, Felipe. Escolas de samba: uma organização possível. **Revista Eletrônica Sistemas & Gestão**. Niterói, v. 7, n. 2, 2012, p. 164-172.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, educação e história pública: dimensões do filme 'Xica da Silva'. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à história pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**: da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2015.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

GOMES, Alessandro Martins; ROCHA, Roberto Barroso da. Descobrimento/achamento, encontro/contato e invasão/conquista: a visão dos índios na descoberta da América Portuguesa. **Identidade!**, São Leopoldo, v. 21, n. 1, p. 91-109, jan.-jun. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/viewFile/2742/2642>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

JEAN-BAPTISTE Debret. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>>. Acesso em: 01 de Mar. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

JUNIOR, José Pereira de Sousa. Entre procissões e enterros: a morte e seus ritos de passagem na Paraíba oitocentista – XIX. **Fato & Versões - Revista de História**, v. 9, n. 17, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/5208/3829>>. Acesso em: 07 maio. 2020.

JUNIOR, Mauro Cordeiro de Oliveira. Carnavalescos e as escolas de samba SA: produção simbólica, indústria cultural e mediação. **CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. Juiz de Fora, n. 24, dezembro, 2017, p. 232-255.

JUSTAMAND, Michel. **O Brasil desconhecido**: as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato - Piauí. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Área de Concentração Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

KRAAY, Hendrik. Independência é liberdade. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 4, n. 48, p. 22-4, set. de 2009.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? In: ALMEIDA, Juniele Rabelo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

LOVEJOY, Paul E. **A Escravidão na África**: uma história de suas transformações. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

MACEDO, José Rivair. **Viajando pela África com Ibn Battuta**. [S. l.: s. n.], 24 jun. 2013. 1 vídeo (26 min 32 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LpEuYhAsp3Y&t=1277s>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

MALERBA, Jurandir. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História? uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre *Public History*. **História da Historiografia**. Ouro preto, nº 15, agosto, 2014, p. 27-50.

MICELI, Paulo. **O mito do herói nacional**. São Paulo: Contexto, 1988.

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. Resenha: SILVA, Eduardo. Dom Obá II d'África, o Príncipe do Povo. Vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 10, dezembro, 1998, p. 168-71. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6221/3712>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

“NÃO cabe à Fiesp falar de renúncia”, diz Skaf, líder de atos anti-Dilma. *In*: CARTA Capital. S.l., 27 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/nao-cabe-a-fiesp-falar-de-renuncia-diz-skaf-lider-de-atos-anti-dilma/>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Uma história esquecida: A África e os africanos diante dos imaginários e dos discursos brasileiros dos séculos XIX ao XXI. *In*: **Reflexos de África**: ideias e representações sobre os africanos no imaginário ocidental, estudos no Brasil e Portugal. Goiânia: ed. Da PUC Goiás, 2010.

OLIVEIRA, Victor Mey. **Patrocínio, o enredo do meu samba**: o caso do carnaval 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PARAÍSO DO TUIUTI. **Meu Tuiuti, o quilombo da favela**. Disponível em: <<http://paraisodotuiuti.com.br/nossa-historia/>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PEDROSA, Fábio Augusto de Carvalho. **História Pública e o Samba Enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2019)**. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-educacao/6602333>>. Acesso em: 15 jun. 2019.

PEIXE, Fernando Antônio Guerra; SANT'ANNA, Rubens de; ALVES, Heloisa. **História da Mangueira**. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/historiamangueira>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. Para não esquecer de lembrar – A imprensa negra do Século XIX (1833-1899). **Em Tempo de Histórias** - Publicação do Programa de Pós-Graduação em História. PPG-HIS/UnB, n.9, Brasília, 2005.

PORFIRO, André Luiz. **Esta Kizomba é nossa Constituição**: o Movimento Negro na travessia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0855-andreluizporfiro>>. Acesso em: 21 jun. 2019.

REIS, Daniel Aarão. 1964: golpe militar ou civil? In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **História do Brasil para ocupados**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

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). Dissertação (mestrado em comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2017.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. **Preto Velho**: as várias faces de um personagem religioso. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1999.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil Afrodescendente**. Rio de Janeiro, Pallas, 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Eduardo Pires Nunes da. **As Vozes da Quizomba**: o carnaval da Vila Isabel como manifesto negro, 1988. Monografia (Bacharelado/licenciatura em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SILVA, Eduardo. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis Negros no Brasil Escravista**. História da Festa de Coroação de Rei Congo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

TURETA César; ARAÚJO, Bruno Félix Von Borell de. Escolas de samba: trajetória, contradições e contribuições para os estudos organizacionais. **O&S**. Salvador, v.20, n.64, janeiro/março, 2013, p. 111-129.

TURETA, César. **Práticas organizativas em escolas de samba**: o setor de harmonia na produção do desfile do Vai-Vai. Tese (doutorado em administração de empresas) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo, Fundação Getúlio Vargas: São Paulo, 2011.

VAI-VAI. (2009). **Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba Vai-Vai**. Disponível em: <<http://www.vaivai.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

FONTES

DESFILE Completo Paraíso do Tuiuti 2018. [S. l.: s. n.], 12 fev. 2018. 1 vídeo (1h 00 min 16 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw&t=>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

LIESA. **Livro Abre-Alas 2018 Domingo**. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2018/por/03-carnaval/abrealas/index.html>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____. **Livro Abre-Alas 2019 Segunda**. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2019/por/03-carnaval/abrealas/index.html>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____. **Manual do Julgador**. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202018.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2020.

_____. **Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da LIESA carnaval / 2018**. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/regulamento/Regulamento%20Carnaval%202018%20-%20LIVRO.PDF>>. Acesso em: 29 out. 2019.

_____. **Regulamento específico dos desfiles das escolas de samba do grupo especial da LIESA carnaval / 2019**. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/____REGULAMENTO/Regulamento%20Carnaval%202019%20-%20LIVRO.pdf>. Acesso em: 29 out. 2019.

MANGUEIRA 2019 - Desfile Completo - Apoteose do Samba. [S. l.: s. n.], 30 nov. 2019. 1 vídeo (1h 16 min 18 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N747z-i1sBs&t=3290s>>. Acesso em: 15 mar. 2020.