

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

Raquel Turetti Scotton

**Ô Abre Alas! Os pretos-velhos e pretas-velhas vão passar! Ancestralidade e resistência
nos sambas de enredo do carnaval carioca (2018 a 2020)**

Juiz de Fora

2024

Raquel Turetti Scotton

Ô Abre Alas! Os pretos-velhos e pretas-velhas vão passar! Ancestralidade e resistência nos sambas de enredo do carnaval carioca (2018 a 2020)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Doutora em Ciência da Religião. Área de concentração: Religião, Sociedade e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sônia Regina Corrêa Lages.

Juiz de Fora

2024

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

Turetti Scotton, Raquel .

Ó Abre Alas! Os pretos-velhos e pretas-velhas vão passar! Ancestralidade e resistência nos sambas de enredo do carnaval carioca (2018 a 2020) / Raquel Turetti Scotton. -- 2024. 187 f.

Orientadora: Sônia Regina Córrea Lages

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2024.

1. samba enredo. 2. Religiosidades de matriz africana. 3. Preto-velho. 4. Carnaval. 5. Umbanda. I. Córrea Lages, Sônia Regina , orient. II. Título.

Raquel Turetti Scotton

**Ô Abre Alas! Os pretos-velhos e pretas-velhas vão passar! Ancestralidade e resistência
nos sambas de enredo do carnaval carioca (2018 a 2020)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Ciência da Religião da Universidade Federal de
Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do
grau de Doutora em Ciência da Religião.

Aprovada em 12 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

Dra. Sônia Regina Corrêa Lages. - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Robert Daibert Júnior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Emerson José Sena da Silveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Zuleica Dantas Pereira Campos
Universidade Católica de Pernambuco

Dra. Sílvia Maria Jardim Brugger
Universidade Federal de São João Del-Rei

Dedicada a Flávia Belo Crolman,
por todo apoio e afeto.

AGRADECIMENTOS

Certa vez me deparei com uma dose de encantamento: uma canção escrita e interpretada por Vinicius de Moraes chamada “Samba da Benção”. Nela, o poetinha diz “*Um bom samba é uma forma de oração*” e, caminhando para o trecho final da canção, versa os nomes daqueles por quem possui gratidão e os saúda com a palavra “benção”. Essa porção de encantamento me acompanha. Gosto de ouvir esse samba nas vozes de outros intérpretes especialmente para saber quais nomes prestarão a homenagem.

Assim, dedico esse espaço aos meus queridos e às minhas queridas:

A benção ao encantado poeta, inspirador deste e de tantos outros momentos, Vinicius de Moraes.

A benção à encantada tia Acácia, sua doçura sempre me acompanhará.

A benção meus pais Marilene e Vicente e minhas irmãs Lilian e Marcelha, comissão de frente da minha existência!

A benção Flávia, o encontro mais lindo da minha vida.

A benção Beatriz e Lara, sobrinhas que resgatam a criança existente em mim.

A benção Tânia, Camila, família fruto do meu encontro com Flávia.

A benção Paulo e Júnior, amigos de uma vida.

A benção Prof. Sônia Lages. Sua generosidade, sabedoria e comprometimento foram essenciais para a realização desta tese. Exemplo de profissional para mim.

A benção Prof. Robert, por tantos aprendizados.

A benção Danilo, amigo, poeta e o encontro de amizade mais feliz que tive no PPCIR.

A benção Kelly, Malu, Mara, companheiras de PPCIR.

A benção Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que resistiu ao negacionismo e também por financiar minha pesquisa por meio da bolsa durante o doutorado em tempos tão difíceis.

A benção a todos os sambistas e aos carnavalescos.

A benção às escolas de sambas e aos terreiros que ecoam saberes coletivos e negritude!

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, Abre Alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasil que se faz um país de Lecis, Jamelões
São verde - e - rosa as multidões
(Histórias [...], 2019).

RESUMO

Esta tese analisa de que maneira os pretos-velhos e as pretas-velhas, figuras tão presentes na umbanda, são representados nas letras de samba-enredo de escolas de samba pertencentes ao Grupo Especial e Série A do carnaval da cidade do Rio de Janeiro em desfiles ocorridos entre 2018 e 2020. Os sambas analisados são: “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” do G.R.E.S Paraíso da Tuiuti (2018); “Moju, Magé, Mojubá” do G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo (2018); “Saravá, umbanda, G.R.E.S Alegria da Zona Sul (2019); “Eu que te benzo, Deus que te cura” G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá (2020) e “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” de G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha (2020). Primeiramente, abordamos a influência bantu na criação da umbanda no Brasil, juntamente com o panteão de divindades e suas falanges e examinamos a representação do preto-velho e da preta-velha consolidada em um papel de subalternidade, resultante de estratégias do controle dominante. Em segundo lugar, expomos a relação dos anciões da umbanda com as escolas de samba cariocas desde os primórdios da constituição das agremiações na capital fluminense e destacamos a perspectiva dos pretos-velhos associada à liberdade, não subordinação e a simbologia do preto e da preta-velha entrelaçada com diversos elementos do carnaval, incluindo o samba-enredo. A seguir, apresentamos uma breve retrospectiva histórica de cada escola de samba e as letras dos sambas de enredo analisados neste trabalho e, ainda, as categorias de análises dos sambas feitas a partir da metodologia de Análise de Conteúdo de Lawrence Bardin. Posteriormente, realizamos as análises e exploramos a relevância do preto-velho e da preta-velha nas letras apresentadas, com o propósito de revelar significados mais profundos relacionados às afro-religiões, identidade racial, resistência e memória coletiva. Findas as análises, constatamos que os pretos e pretas-velhas possuem a capacidade inventiva de simbolizar a luta do povo negro por justiça, liberdade e manutenção de saberes tradicionais.

Palavras-chave: Umbanda; Preto-velho; Preta-velha; Samba enredo; Carnaval.

ABSTRACT

This work analyzes how the pretos-velhos and pretas-velhas, figures so present in umbanda, are represented in the samba lyrics of samba schools belonging to the Grupo Especial and Série A of the carnival in the city of Rio de Janeiro in parades that took place between 2018 and 2020. The sambas analyzed are: “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” from G.R.E.S Paraíso da Tuiuti (2018); “Moju, Magé, Mojubá” by G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo (2018); “Saravá, umbanda, G.R.E.S Alegria da Zona Sul (2019); “Eu que te benzo, Deus que te cura” G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá (2020) and A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” by G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha (2020). Firstly, we address the Bantu influence in the creation of umbanda in Brazil, together with the pantheon of deities and their phalanges and examine the representation of the preto-velho and preta-velha consolidated in a subaltern role, resulting from dominant control strategies. Secondly, we expose the relationship between umbanda elders and Rio's samba schools since the beginning of the establishment of the associations in the capital of Rio de Janeiro and highlight the perspective of pretos-velhos associated with freedom, non-subordination and the symbolism of black and preta- old style intertwined with various carnival elements, including samba-enredo. Below, we present a brief historical retrospective of each samba school and the lyrics of the plot sambas analyzed in this work and, also, the categories of samba analyzes made using Lawrence Bardin's Content Analysis methodology. Subsequently, we carried out analyzes and explored the relevance of preto-velho and preta-velha in the lyrics presented, with the purpose of revealing deeper meanings related to Afro-religiosity, racial identity, resistance and collective memory. After the analysis, we found that black men and women have the inventive capacity to symbolize the struggle of black people for justice, freedom and maintenance of traditional knowledge.

Keywords: Umbanda; Preto-velho; Samba plot; Carnival.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Instrumentos usados pelas baterias das escolas de samba	79
Figura 2 - Samba-enredo da Escola Estácio de Sá	84
Figura 3 - Obra Heitor dos Prazeres	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PRETO VELHO CHEGOU NA RODA: ENTRE ARUANDA E RIO DE JANEIRO	17
1.1 O LEGADO BANTU	19
1.1.1 O CALUNDU E ESCRAVIZADA ANASTÁCIA: A ANCESTRALIDADE EM TERRAS BRASILEIRAS	22
1.2 A UMBANDA	27
1.2.1 A TRADIÇÃO UMBANDISTA	34
1.2.2 OS ORIXÁS	36
1.2.3 FALANGES DA UMBANDA	40
1.3 OS ANCIÃOS DE ARUANDA PEDEM PASSAGEM	45
1.4 HISTÓRIAS PARA NINAR O SONO DOS BRANCOS	53
2 ENTREMOS NA RODA DOS ANCIÕES DA UMBANDA: PRETAS-VELHAS ENCANTADAS E PRETO-VELHO LIBERTADOR NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO	57
2.1 À CADÊNCIA DO CARNAVAL	60
2.2 COMISSÃO DE FRENTE: O PRETO-VELHO LIBERTADOR E A PRETA-VELHA QUE DOMINOU OS DOIS MUNDOS	61
2.2.1 PRETO-VELHO LIBERTADOR	63
2.2.2 A PRETA-VELHA ENCANTADORA DOS DOIS MUNDOS	64
2.3 MESTRE SALA E PORTA-BANDEIRA: O LEGADO DOS RANCHOS	66
2.4 ALA DAS TIAS BAIANAS DE TODO CANTO	71
2.5 BATERIA: A MUMUNHA DE PRETO VELHO	77
2.5.1 O SURDO	80
2.6 OS PRETOS E PRETAS-VELHAS NOS SAMBAS-ENREDOS	81
3 AS ESCOLAS, SEUS SAMBAS E NOSSAS METODOLOGIAS	95
3.1 AS ESCOLAS DE SAMBA	95
3.1.1 “MISTUREI CINCO SEMENTES, AGUARDENTE E COLORAU: A RECEITA DA INOCENTES PRA GANHAR O CARNAVAL...”	95
3.1.2 “MEU PARAÍSO É MEU BASTIÃO”	98
3.1.3 “O CANTO DA RENASCER É SAMBA; BATUQUEJÊ, CARNAVAL RESISTÊNCIA...”	100
3.1.4 “HOJE A ROCINHA É MAGÉ NO CATIMBÓ...”	102
3.1.5 “SOU CANTAGALO, PAVÃOZINHO E PAVÃO... O GRITO NEGRO DA ZONA SUL [...]”	103

3.2 OS SAMBAS DE ENREDO	105
3.3 METODOLOGIA	107
3.3.1 ORGANIZAÇÃO DOS DADOS	109
3.3.2 CONSTRUÇÃO DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE	111
3.3.3 AS LÁGRIMAS DA DIÁSPORA E AS DORES DA ESCRAVIZAÇÃO	111
3.3.4 EU FUI...EU SOU: AS MÚLTIPLAS VOZES DA RESISTÊNCIA	112
3.3.5 PADROEIRA DA LIBERDADE: MARIA CONGA	114
3.3.6 CAMINHOS DE CURA: A RELIGIÃO COMO UM MEIO PARA SUPERAR OS MALES DA VIDA	116
3.3.7 SARAVÁ! UMBANDA TAMBÉM É FESTA!	117
3.4 AS INFERÊNCIAS	119
4 ONDE QUERES SUBALTERNIDADE, INSURREIÇÃO: AS CONTAS DO ROSÁRIO DE UM PRETO-VELHO NO AMANHECER DE OLODUMARE	121
4.1 AS LÁGRIMAS DA DIÁSPORA E AS DORES DA ESCRAVIZAÇÃO	121
4.2 EU FUI...EU SOU: AS MÚLTIPLAS VOZES DA RESISTÊNCIA	129
4.2.1 AS MANDINGAS, O ROSÁRIO, NEGRO BENEDITO: RESISTÊNCIAS ENTRELAÇADAS	131
4.2.3 AS VOZES QUE VEM DE MAGÉ	138
4.2.4 “O SAMBA DESABROCHANDO EM FLOR NAS TELAS DO PINTOR”	138
4.2.5 “AOS DRIBLES DA VIDA, MANÉ”	140
4.2.6 CALUNGA E OLODUMARÉ: ECOS E SOPROS DO ENCANTAMENTO	142
4.3 MARIA CONGA: PADROEIRA DA LIBERDADE	144
4.3.1 A PADROEIRA	145
4.3.2 PRETA-VELHA DE ARUANDA	149
4.4 CAMINHOS DE CURA: A RELIGIÃO COMO UM MEIO PARA SUPERAR OS MALES DA VIDA	151
4.4.1 A ÁGUA	152
4.4.2 A INFLUÊNCIA AMERÍNDIA	154
4.4.3 AS BENZEDEIRAS	156
4.4.4 O SINCRETISMO RELIGIOSO	158
4.5 SARAVÁ! UMBANDA TAMBÉM É FESTA!	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	170
ANEXO A - LETRAS DOS SAMBAS DE ENREDO ANALISADOS	182

INTRODUÇÃO

A trajetória da pesquisa

Nosso trabalho tem como objetivo investigar as formas de resistência e perpetuidade da ancestralidade dos pretos e preta-velhas por meio dos sambas de enredo¹ das escolas de samba do Rio de Janeiro, pertencentes ao grupo Especial e a série A², no período entre 2018 e 2020. Nossa escolha ocorreu por alguns motivos: primeiramente, pela observação, anterior até mesmo ao início do doutorado, feita, de forma empírica, em verificar a ausência de sambas de enredo anteriores ao ano de 2018 em que o preto-velho fosse, ao menos, citado. Este fato nos chamou a atenção, pois as escolas de samba cariocas trazem em seus sambas temas ou elementos associados às religiões de matriz africana, embora não seja uma obrigatoriedade das escolas, mas há uma constante. Esta percepção foi ratificada ao percebermos que em 2007, a G.R.E.S Tradição trouxe o samba de enredo “Bahia de todos os Deuses” (revistando o samba-enredo da Salgueiro, originalmente entoado em 1969) e menciona a figura do preto-velho. Oito anos depois, em 2015, os pretos-velhos foram rememorados no samba da Viradouro intitulado “Nas veias do Brasil, é a Viradouro em um dia de graça”. O hiato, de quase uma década, não se via em anos anteriores.

Durante a década de 1960, a presença dos pretos-velhos³ nos sambas de enredo é mais notória, assim como entre 1970 e 2000. Contudo, foi inevitável não chamar a nossa atenção que entre 2018 e 2020, a presença dos pretos e pretas-velhas na Marquês de Sapucaí tenha se feito de forma tão constante. Pesquisamos para compreender se, de fato, nas últimas décadas, em um curto período de tempo, havia uma presença tão constante de sua figura na Avenida. Podemos

¹ Ao longo deste trabalho, adotaremos o termo “samba de enredo” em vez de “samba-enredo”. Isto porque o termo samba de enredo é sobre uma variação de tipo de samba, como existem outras: samba de roda, partido alto, samba-rap. O termo “samba-enredo” pode ser usado como sinônimo de samba de enredo e também como o somatório entre a canção (samba) e o enredo (alegorias, alas, carros alegóricos). Na tese, nosso foco reside nas letras do samba, assim consideramos o uso de “samba de enredo” mais apropriado.

² Atualmente, o nome dado à série A é Liga Ouro. Entre 2013 e 2020, as escolas pertencentes ao Grupo de acesso A eram consideradas da chamada “série A” como as escolas pertencentes ao grupo de acesso B eram consideradas pertencentes à série B e assim respectivamente com as séries C e D. A partir de 2021, a série A passa a se chamar “Série Ouro”, um nome que outrora já foi dado. Assim como as escolas pertencentes à série B compõem a Liga Preta e a série C Liga Bronze. Essas nomenclaturas são definidas pelas ligas vigentes que organizam os desfiles, devido a conflitos internos ocorridos em 2020. Os desfiles do grupo especial e da Liga Ouro ocorrem no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

³ Ao longo de nosso trabalho, inserimos as pretas-velhas ao falarmos dos anciões da Umbanda, nesta abordagem específica utilizamos o termo “pretos-velhos” porque de forma geral os sambas-enredo das épocas anteriores abordaram a figura desta forma.

considerar que a ausência de divulgação midiática, especialmente de escolas pertencentes à série A, que não possuem a mesma recepção do Grupo Especial, possa não ter sido identificada em pesquisa. Contudo, arquivos de jornais por meio do acesso à Biblioteca Nacional, mídias e arquivos associados às escolas de sambas dessas ligas, não apresentam registros de uma presença vigente do preto e preta-velha, tal como ocorreu entre os anos de 2018 e 2020.

A pandemia da COVID-21 impediu que pudéssemos dar continuidade a esse progressivo olhar sobre a presença dos pretos e pretas-velhas nos sambas de enredo, pois no ano de 2021 as escolas não desfilaram e não apresentaram sambas de enredo. Em 2022 e 2023 nossa pesquisa já estava em andamento, por essa razão, o recorte se perpetuou entre 2018 e 2020, já sendo suficiente para realizarmos nosso trabalho.

Dessa forma, mantivemos a pesquisa adotando o recorte, focado em sambas apresentados pelo Grupo Especial e Acesso A (hoje reconhecido como Liga Ouro). Os sambas de escolas de samba pertencentes à Série Prata e Bronze (acesso B e C, anteriormente) são fundamentais para a memória do carnaval e perpetuam o vínculo coletivo mantido nas escolas de samba. Por nossa pesquisa ser de cunho qualitativo, foi necessário adotar critérios de análise que possibilitasse o uso da interpretação.

Todos os anos, mais de 60 escolas desfilam no carnaval do Rio de Janeiro, sem contar as escolas de samba mirins associadas, ou não, a uma escola mãe que tem desfiles feitos por crianças, sem fins competitivos, conservando a tradição do carnaval. Sendo assim, selecionamos as escolas que desfilam na avenida Marquês de Sapucaí do Rio de Janeiro e cujos sambas são compartilhados em mídias, redes sociais, sendo o acesso um meio facilitador.

Nossa pesquisa se norteou pelos seguintes questionamentos: de que maneira os sambas de enredo produzidos pelas escolas de samba Paraíso do Tuiuti, Alegria da Zona Sul, Inocentes de Belford Roxo, Acadêmicos da Rocinha e Renascer de Jacarepaguá, entre 2018 e 2020, em que os pretos e preta-velhas foram mencionados em suas letras, podem contribuir para a representação dos anciãos⁴ comumente pertencentes à umbanda?

Sendo assim, este trabalho se justifica para compreendermos o cenário entre 2018 e 2020 em que as escolas G.R.E.S Paraíso da Tuiuti, através dos sambas “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão? (2018); G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo, “Moju, Magé, Mojubá

⁴ No contexto deste trabalho é relevante esclarecer a utilização do termo "anciãos" para se referir aos pretos e as pretas- velhas. Tal escolha lexical engloba tanto uma perspectiva histórica quanto mítica. "Ancião" e "anciã" remetem à ancestralidade e à dimensão mítica, representando uma conexão com as tradições e saberes transmitidos ao longo das gerações. "Pretos e pretas velhas" aludem aos indivíduos historicamente subjulgados pelo sistema escravocrata e que receberam notoriedade na tradição umbandista.

- Sinfonia e Batuques” (2018); G.R.E.S Alegria da Zona Sul, “Saravá, umbanda” (2019); G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá, “Eu que te benzo, Deus que te cura” (2020) e G.R.E.S Acadêmico da Rocinha, “A guerreira negra que dominou os dois mundos” (2020), inseriram os pretos e pretas-velhas em uma perspectiva que possibilite o debate e a importância sobre suas representações para além dos terreiros. Compreendendo que o papel do preto-velho e da preta-velha conduz a narrativas outras, além do que aquelas comumente encontradas.

Ngozi Adichie (2019) e Schwarcz (2019) informam que as histórias disseminadas globalmente e categorizadas como verídicas, reconhecidas nos âmbitos político, econômico ou social, são moldadas por estruturas de poder. Os agentes que constituem essas esferas garantem não apenas a disseminação de uma narrativa, mas, acima de tudo, conferem a ela o caráter de irrefutabilidade.

Os sambas de enredo, embora estejam sujeitos a esses domínios, são gerados a partir das instâncias formadas nas quadras de escola de samba. As narrativas contadas partem de vivências tecidas no âmbito coletivo da comunidade. Estão abertas à possibilidade de contarem histórias diferentes daquelas disseminadas como verdadeiras, únicas pelo controle hegemônico.

Nessa configuração de poder, homens brancos aproveitaram estratégias de silenciamento e controle para influenciar os destinos da população negra e parda. Assim, buscamos compreender de que maneira a representatividade do preto e da preta-velha, por meio dos sambas de enredo, inseridos como personagens nos versos das canções, tem a nos dizer. E, buscamos investigar, ainda, de que maneira tal representação pode contribuir para a constituição de saberes outros, além daqueles estipulados pela ordem hegemônica vigente e, assim, constituir formas de combate ao racismo, ao racismo religioso e fortalecimento da identidade negra.

Essa pesquisa também se justifica ao notar que, embora haja trabalhos no campo da Ciência da Religião acerca da umbanda, trabalhos que abordem a presença dos pretos e pretas-velhas são escassos. A relação entre elementos afro religiosos e as escolas samba também é pouco notória na área. Nesse sentido, destacamos o trabalho de Cláudia Regina Alexandre (2017), com a dissertação “Exu e Ogum no terreiro de samba: um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai”. O trabalho de Camila Luiza Souza da Silva (2017), “Vamos Saravá! As Tradições Religiosas afro-brasileiras na obra de Clementina de Jesus” que, embora não aborde sambas-enredos, traz a perspectiva do samba e religiões de matriz africana. Conforme veremos nas páginas a seguir, a relação entre o samba-enredo e as religiões de matriz africana são indissociáveis.

A trajetória da pesquisadora

*Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
 Mas eu vim de lá pequenininho
 Alguém me avisou pra pisar neste chão devagarinho [...]
 Sempre fui obediente
 Mas não pude resistir
 Foi numa roda de samba
 Que eu juntei-me aos bambas pra me distrair
 (Histórias [...], 2019).*

Abordar uma relação pessoal com o tema é uma tarefa desafiadora e, ao mesmo tempo, estimulante porque me faz pensar qual samba definiria minha relação com esta pesquisa. A composição de Dona Ivone de Lara, “Alguém me avisou” resolveria o imbróglio. Pois é dotada de um cuidado muito grande que atravesso esses sambas, tão grandiosos, composto por tantas mãos, entoados por tantas vozes. É sobre pisar devagarinho, com respeito, mas também representa envolvimento. Afinal, só de ouvir os sambas analisados torna-se irresistível não ser conduzida pela batida da bateria do entoar da escola de samba.

É permitir que a perspectiva do cruzo esteja presente por meio daquilo Simas; Rufino (2018) chamam de pesquisador cambono. O cambono é aquele que dentro do terreiro adota a postura de adentrar-se em práticas de cabanagem de um fazer aberto: auxilia pais e mães de santo, as médiuns e os médiuns, as entidades, ajuda na limpeza do terreiro, acende o cachimbo do preto e da preta-velha, auxilia os consulentes.

A figura do cambono como símbolo que compreende uma série de fazeres/saberes é potente para pensarmos a atitude do pesquisador que se orienta pelos saberes assentados nas epistemologias das macumbas. O cambono é aquele que se permite afetar pelo outro e atua em função do outro. No desempenho das atividades, participa ativamente das dinâmicas de produção e circulação dos saberes. O pesquisar e atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência de praticar. Na perspectiva de uma lógica linear de conhecimento, isso pode implicar em uma possível contradição: como praticar o que não se sabe? (Simas; Rufino, 2018, p. 37).

Me coloco nesta condição e me questiono: de que maneira tenho a contribuir com tamanho espetáculo? Como posso utilizar deste espaço para colaborar para uma formação acadêmica decolonial e antirracista? Metaforicamente também penso em meu trabalho como

“alguém que carrega um piano”, nesse sentido, sigo cruzo do fazer cambono uma expressão cunhada do futebol e que significa uma função que não gerará fama, premiações, estrelato. Mas aquela que desempenha uma função na área de defesa, de zagueira, que não quer de forma alguma que o time adversário faça o gol.

Tomar partido, escolher um lado, significa adotar uma postura, assim consideramos tal como afirmado por Angela Davis (2019), lutamos por uma Democracia da Abolição, a qual exista uma democracia plena, legítima e que a luta antirracista encontre um estágio de superação e alcance, enfim, a igualde tão desejada. Escolher este lado é saber que está do lado de quem costuma perder, é ir contra a ordem hegemônica. É também um lugar de escuta, de aprendiz, de, novamente, pisar em um chão devagarinho. Nesse trabalho, ousei pisar em chãos sagrados dos sambas, dos terreiros e compreender o que o preto e a preta-velha, os anciões sagrados, tem a nos ensinar. É com um grande pedido de licença e respeito que desempenho essa defesa.

Estrutura do trabalho

Esta tese conta com quatro capítulos. No primeiro, intitulado de “Preto-velho chegou na roda: entre Aruanda e Rio de Janeiro” tivemos como intuito apresentar o legado bantu na constituição da umbanda no Brasil e de que maneira a representação do preto e da preta-velha está associada, antes mesmo da travessia do Atlântico, às religiões de matriz africana. Abordamos, ainda nesse capítulo, a tradição e o panteão umbandista no Brasil e de que maneira a representação do preto e da preta-velha se cristalizou, durante um longo tempo, em um papel de servidão e submissão por meio do controle dominante e estratégias como ideologia do branqueamento e democracia racial.

No capítulo seguinte, tivemos como objetivo verificar de que maneira os anciões da umbanda estão entrelaçados, desde a gênese das escolas de samba do Rio de Janeiro, por meio de vínculos ancestrais. Chamado de “Entremos na Roda dos anciões da umbanda: Pretas-velhas encantadas e preto-velho libertador nas escolas de samba do Rio de Janeiro”. Apresentamos representações outras, possibilitadas pelos sambas por meio da figura da Maria Conga, nome reconhecido de preta-velha e também símbolo de liberdade, fundadora de quilombo e, também, a visão de um preto-velho que anseia por liberdade. Ainda demonstramos de que maneira a figura simbólica do preto e da preta-velha se associa a outros segmentos do samba, desde figura simbólica como mestre-sala e porta-bandeira; a ala das baianas, no som da bateria de escola de samba, até chegar aos sambas de enredo, cerne de nosso trabalho.

O penúltimo capítulo, “As escolas, seus sambas e nossas metodologias”, tem a finalidade de realizar uma breve incursão pela história de cada escola de samba, apresentadas neste estudo por meio de seus sambas de enredo. Mostraremos, também, os sambas de enredo que compõem este trabalho e a metodologia escolhida para analisarmos os sambas das escolas, nesse caso por meio da Análise de Conteúdo, de Lawrence Bardin (2016). Ancorada nos pressupostos de Bardin (2016) e seus recursos metodológicos, expomos o processo de criação das categorias de análise e suas nomeações.

Após a criação das categorias, a partir da análise das letras dos sambas, procederemos com a etapa de inferências, utilizando essas categorias como guias para extrair significações e nuances presentes nas canções. Esse processo de inferência vai além da mera categorização, permitindo-nos mergulhar mais profundamente nas complexidades dos sujeitos e fenômenos estudados. Através dessas inferências, buscamos identificar simbolismos subjacentes nas narrativas, proporcionando uma compreensão mais abrangente e contextualizada. No contexto específico deste estudo, as inferências serão direcionadas para explorar a relevância do preto e da figura da preta-velha nas dinâmicas apresentadas nos sambas. Estaremos atentos às representações, resistências e celebrações que emergem das letras, desvelando camadas mais profundas de significado relacionadas à identidade racial, memória coletiva e expressões culturais.

1 PRETO VELHO CHEGOU NA RODA: ENTRE ARUANDA E RIO DE JANEIRO

O Brasil abriga uma diversidade de crenças e manifestações religiosas. As particularidades com as quais cada povo vivencia a religiosidade varia segundo a região do país. A umbanda faz parte dessa experiência de forma extensa. Considerada genuinamente brasileira, possui uma dinâmica plural em seu território religioso. Suas divindades e figuras sagradas ultrapassam os espaços geográficos das casas, templos, terreiros e barracões e ganham habitação em meios secularizados. Suas presenças são notáveis em mercados, feiras, manifestações artísticas, teledramaturgia, literatura, cinema, canção popular; os nomes de suas entidades são enaltecidos em ruas, vielas e cortejos notavelmente carregados de potencialidade plural religiosa. “Os santos que por aqui baixam praticaram o cruço, são macumbeiros, arrastam multidões em suas companhias, vadeiam nos sambas de roda, nas capoeiras, riem nos versos improvisados, bebem cerveja, correm atrás de doce, festejam a virada do ano com batuque na beira mar” (Simas; Rufino, 2018, p. 10).

Os espaços físicos, a ritualística e a cosmologia da umbanda são extensas, portanto, antes de falarmos da figura do preto e da preta-velha no aspecto religioso, abordaremos a formação da umbanda no Brasil e como sua dinâmica acontece na atualidade. Posteriormente, daremos ênfase à figura do preto e preta-velha na cosmovisão afro-religiosa, priorizando seu aspecto umbandista.

Enfatizar a representação do preto e preta-velha no contexto da umbanda, neste trabalho, e não dentro de uma outra face religiosa, abriga duas razões: primeiramente pela dinâmica plurívoca da umbanda em condensar diversos preceitos religiosos de outras religiões e, a partir daí, construir sua própria ritualística, sem perder sua substancialidade afro-religiosa. A segunda razão é a ligação entre umbanda e Carnaval. Conforme ilustra DaMatta (1997), a umbanda e o Carnaval são laços que irmanam, duas frentes que se comunicam de formas variadas com as entidades. A caridade, característica alicerce da umbanda, também é aplicada ao Carnaval, não como uma reprodução advinda do kardecismo⁵, mas sim como um valor crítico de um sistema hierarquizante. Isso porque, embora tenha assimilado o valor de uma outra crença, o conceito de caridade se modificou ao se deslindar com as influências afro-religiosas, as quais ainda vivenciavam as tentativas de serem sucumbidas por meio de um sistema colonizador. “[...] temos aqui atividades fundadas no desempenho e não na substância – verdadeiras muralhas

⁵ A caridade é um valor substancial transmitido pela doutrina kardecista e do qual a umbanda recebeu grande influência.

contra a insatisfação social, revestidas pelo conformismo de um sistema que fez da incoerência entre pensamento e ação uma de suas marcas registradas” (DaMatta, 1997, p. 183).

A formação da umbanda não pode ser posta como uma versão única de sua existência ou defender um marco zero de sua fundação. A ausência de dados, as várias tentativas de silenciamento, a perseguição sofrida pelos escravizados e seus descendentes, posteriormente marginalizados pelo controle hegemônico, deixam lacunas. A gestação da umbanda no Brasil faz parte desse apagamento. Isso não significa que não possamos compreender a complexidade de sua cosmologia e seus personagens, que são diversos e dotados de simbolismos.

O preto e a preta-velha, na umbanda, possuem a velhice como símbolo de seus saberes. Contrariando as estatísticas, as quais os negros escravizados morriam jovens, as narrativas contadas pelos pretos e pretas-velhas eram seus maiores legados, muitas vezes, o único. Dias e Bairrão (2011) informam que os pretos e pretas-velhas representam a rememoração coletiva da experiência histórica do período de escravização, sendo a síntese do escravizado envelhecido: aquele que trabalhava arduamente, praticava suas crenças, aconselhava e era respeitado pelos mais jovens.

Segundo Nora (1993) os grupos e as etnias destituídas de espaço como grupos ativos da história, embora sejam excluídos ou diminuídos nas histórias oficiais, são possuidores de grande bagagem de memória e fazem com que ela seja repassada por meio da oralidade de geração em geração. Segundo o referido autor, a história formada por grupos afastados do poder hegemônico reelabora formas de resistência e manutenção de suas narrativas, além daquelas constituídas por historiadores, amparadas no repertório das ciências humanas. Tais memórias são repletas de seres mágicos. Se por um lado essa constatação pode prejudicar a formulação de uma narrativa que promova os fatos devidamente expostos, por outro nos fornece material acerca da vivência do grupo subalternizado.

Ademais, a história oficial, por sua vez, para atender o interesse do poder hegemônico, prioriza fatos em detrimento de outros, contribuindo para a manutenção de um ou mais grupos no poder. Nesse sentido, Schwarcz (2019) destaca que a construção de uma história oficial é considerada um elemento significativo e estratégico nas políticas de Estado. Essa prática desempenha um papel crucial ao glorificar determinados eventos e atenuar questões que a nação experimentou no passado, as quais são, muitas vezes, preferidas serem esquecidas, sendo que as raízes desses eventos ainda não foram expostas.

Ainda que muitas narrativas tenham sido sucumbidas, é possível sistematizar a ordem dos acontecimentos. De acordo com Malandrino (2010), quatro momentos representam a

estabilidade sob esta tradição afro-religiosa no Brasil: 1) a presença da tradição em solo africano, tanto no passado, quanto no presente; 2) as expressões de religiões no período da escravização; 3) a formação da umbanda no século XX, tendo a macumba papel de destaque nessa formação e 4) a umbanda, tal qual ocorre na contemporaneidade. Os momentos de ruptura em relação a esta tradição ocorreram na pré e pós-abolição, sendo o primeiro mais transgressor e traumático e de muitas perdas devido a violência da ruptura ao sair do antigo continente para a América. Já o segundo, teve ganhos tendo em vista que a liberdade era almejada, embora o processo de autonomia dos indivíduos ocorresse de forma descompromissada pelo poder vigente.

Por essa razão, antes de falarmos sobre a umbanda e seus pretos e pretas-velhas é necessário que voltemos às tradições de origem africana, especialmente bantu, para que possamos identificar de que forma essa cultura influenciou de maneira considerável a formação da umbanda e, também, a perpetuação da figura ancestral para os povos de terreiro e, ainda, as expressões afro-religiosas identificadas anteriormente à formação da umbanda. Conforme poderemos observar, a figura do ancestral e da sabedoria dos mais velhos é um elo que une todos os períodos citados.

1.1 O LEGADO BANTU

O intuito deste trabalho não é debruçar sobre a cultura bantu, mas sim, conhecer de que maneira as características milenares desses povos ainda podem ser encontradas nas religiões de matriz africana, especialmente na umbanda, tais como a crença em divindades, o Deus Supremo e a importância de espíritos mais velhos.

Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) informam que ao longo de mais de cinco mil anos, as sociedades de origem bantu ocuparam mais de oito milhões de Km², desde o sul de Camarões, à noroeste, perpassando a costa do Quênia, à nordeste e, ainda, o leste do Cabo e Kwazu-Natal, ao sul. Os referidos autores completam que foi na região da África Central, ocupada atualmente pelos países como Angola, Camarões, República do Congo, República Democrática do Congo, Gabão, São Tomé e Príncipe e Ruanda, que os bantus se desenvolveram.

A expansão migratória gerou uma série de cruzamentos, sendo possível contabilizar cerca de 500 povos de origem bantu. Eles recebiam diversas influências, confluências, migrações e cruzamentos, porém trata-se de comunidades que possuem um elo civilizacional comum.

Segundo Daibert (2015), as línguas bantu são provenientes do mesmo tronco linguístico. Outra característica em comum e demasiadamente considerável, especialmente neste trabalho, é a presença de uma mesma cosmologia centro-africana, podendo ser chamada de religião bantu, possuidora de uma essência em comum a partir da qual se delineava a diversidade das vivências religiosas.

Embora as comunidades de origem bantu tenham sofrido influência de outros povos e constantes migrações, a noção de pertencimento permaneceu como elemento fundamental da organização social. A cosmologia dos povos de matriz bantu possuía como característica basilar: o culto aos ancestrais. Sob a influência de forças maiores, os espíritos de ancestrais sábios visitavam o mundo dos vivos, os protegiam e guiavam seus caminhos.

Os vivos prestavam-lhes homenagens, havia altares e objetos que representavam proteção e o elo entre os vivos e os ancestrais. Isso porque havia integralidade vital entre os seres vivos, a comunidade, os ancestrais e tudo aquilo que não pode ser visto a olho nu, mas pode ser sentido e atribuído como parte de um todo. Havia, ainda, a crença em um Deus Supremo, o qual rege todo o universo, tratando-se de uma divindade caridosa, contudo, distante.

Mallandrino (2009) informa que as religiões de matriz bantu são monoteístas, pois a crença em um deus único e supremo é comum entre elas. Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) destacam que os locais de adoração aos antepassados assumiram uma variedade de formas. Além de cultuar seus ancestrais “[...] oferendas de comida e bebida aos espíritos ancestrais e territoriais espelhavam a hospitalidade oferecida aos hóspedes vivos na forma de alimento, cuidado e proteção” (Fourshey; Gonzales; Saidi, 2019, p. 244).

Outro aspecto observado nas celebrações é a tríade intitulada por Dandara e Ligiéro (2018) de “dança-percussão-canto”, sendo esse fator basilar para o processo de comunhão e contato sobrenatural com os antepassados. O transe, por sua vez, era uma das expressões mais significativas das religiões de origem bantu, combinado de pontos riscados como forma de invocação e comunicação junto aos ancestrais.

Em quase todas as religiões africanas, os espíritos de pessoas importantes são cultuados após a morte como ancestrais sábios e, muitas vezes, retornam à Terra para dividir sua sabedoria com seu povo por meio do ritual do transe. Esses rituais acontecem em arenas onde os fiéis tocam atabaques, dançam e cantam em honra das forças sagradas da natureza e dos ancestrais. Especialmente entre as etnias bantas, os mortos são entendidos como energias vivas espalhadas entre nós. [...] Os altares pessoais ou familiares são uma tradição milenar africana, encontrada em quase todos os grupos bantos e muitos grupos sudaneses (Dandara; Ligiéro, 2018 p. 175-176).

Outra característica apontada tanto por Dandara e Ligiéro (2018), Daibert (2015), quanto para Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) e Malandrino (2010) é a capacidade da religião bantu ser altamente incluyente. Para os povos de origem bantu, todo sujeito que possui a capacidade de dominar forças da natureza por meio de seu criador opera milagres. Por essa razão, o contato com os brancos ocidentais não foi uma dificuldade aos bantus.

De acordo com Dandara e Ligiéro (2018), nas primeiras missões religiosas realizadas por Portugal, em meados do século XV, os bantus foram apresentados às histórias de santos, mártires pertencentes ao cristianismo. Estes eram vistos como os ancestrais dos brancos, uma nova cultura, monoteísta, tal como os bantus. Isso fez com que houvesse aproximações e identificação entre as culturas. “Era fácil distinguir dentre aqueles santos a face oculta de sacerdotes, magos e curandeiros abençoados com poderes sagrados pela benevolência de Zambi, o Deus supremo dos Bantos, criador de todas as coisas e de todos os seres” (Dandara; Ligiéro, 2018, p. 126).

Tal interação permitiu que os povos de origem bantu aderissem práticas cristãs, possibilitando um sincretismo religioso entre o cristianismo e as religiões de matriz africana. É de conhecimento comum que todas as religiões possuem seus sincretismos. Ferretti (2001) nos alerta que o conceito de sincretismo religioso possui duplo sentido. O primeiro, cujo significado é implicado tal como os povos bantu aderiram e as mais diversas religiões também (o próprio cristianismo ao aderir práticas ditas pagãs). Tal mistura é vista de forma neutra, descritiva, sendo na Antiguidade conhecida por seu sentido etimológico como a junção de forças perante a um inimigo. Já o segundo sentido ocorre: “a partir do século XVIII, tomou caráter negativo, passando a referir-se à reconciliação ilegítima de pontos de vista opostos, ou heresia contra a verdadeira religião” (Ferretti, 2001, p. 14).

Ao chegarem no Brasil, os escravizados eram forçados a deixar seus costumes, religiões, famílias e todo e qualquer vínculo para trás. Entretanto, conforme vimos, a espiritualidade era central para os membros das comunidades bantu, logo, abandonar esses costumes não seria imediato e tampouco esquecido. Nesse sentido, veremos que os povos de origem bantu vivenciaram suas experiências no Brasil e deixaram um forte legado na religiosidade brasileira, mesmo com toda tentativa de silenciamento.

1.1.1 O CALUNDU E ESCRAVIZADA ANASTÁCIA: A ANCESTRALIDADE EM TERRAS BRASILEIRAS

Embora houvesse tentativa de apagamento das crenças afro-religiosas pelo poder hegemônico, conforme relata Souza (2007), a catequização colonial nem sempre alcançava seu êxito de conversão. Assim, podemos notar que, embora houvesse diversas rupturas, as tradições afro-religiosas se perpetuaram. Neste subcapítulo veremos, de forma resumida, o calundu e a devoção à Anastácia. Poderíamos elencar diversas manifestações afro-religiosas, mas nos interessa apresentar as duas cosmologias por serem elos entre a ancestralidade bantu e também à umbanda.

Daibert (2015) informa que cerca de 5 a 11 milhões de africanos traficados provenientes da África Central chegaram ao continente americano entre os séculos XVI e XIX. Apesar das diferenças étnicas, a cosmovisão bantu era conhecida e compartilhada entre eles. Isso fez com que muitos rituais fossem utilizados no novo continente, fazendo com que a prática se perpetuasse.

Conforme alerta Silveira (2006), embora as manifestações existentes de religiões afro fossem existentes desde o início da colonização, estavam sob a vigilância e o domínio da Igreja Católica. Nessa época, qualquer expressão religiosa que não fosse católica era considerada uma violação penal. Naquele momento, os africanos escravizados eram tratados como propriedades, destituídos de humanidade. Ao longo do período colonial, os escravizados trazidos para o Brasil foram batizados no porto de partida na África ou quando chegavam ao novo continente. Eles eram marcados à brasa ou tinham uma argola de ferro colocada em seus pescoços para indicar seu novo status como cristãos.

As práticas de calundu foram vistas nos estados de Minas Gerais e Bahia. O calundu não se tratava de um rito único, havia distinções entre suas variadas formas. Todavia, é possível afirmar que havia características em comum, entre elas: instrumentos de percussão, invocação de espíritos ancestrais, aos quais eram dedicadas oferendas, transes, adivinhações e curas de doenças.

Em suma, o esquema recorrente era baseado nos seguintes passos: invocação (com o auxílio dos cantos e toques de instrumentos executados pelos auxiliares do oficiante), possessão do oficiante (seguida de oferendas de comidas e bebidas ao espírito incorporado), adivinhação (dos males físicos ou espirituais que afligiam os presentes) e cura (prometida por meio da ingestão de preparos de ervas e raízes) (Daibert, 2015, p. 19).

Além do calundu, vale ressaltar uma expressão religiosa que recebeu a devida importância somente a partir do século XX, mas que nos proporciona entendimento acerca da conservação da devoção à ancestralidade, trata-se da devoção à escravizada Anastácia. Sem uma história oficial, há muitas narrativas sobre Anastácia. Kilomba (2019) nos apresenta algumas delas.

Anastácia pertencia a família real Kimbundo, nascida na região de Angola, sendo de origem bantu, fora sequestrada e levada como escravizada para a Bahia para servir uma família portuguesa. Este clã retornou a Portugal e Anastácia foi vendida a um dono de plantação de cana de açúcar. Há quem afirme que ela foi uma figura importante também para os iorubás antes de ser capturada e vinda para o Brasil. Há quem diga que, na verdade, ela nasceu na Bahia. Em meio a tantas especulações, seu nome e sua origem africana são desconhecidos. O que havia em comum era que se tratava de uma escravizada que sofrera muito, sendo obrigada a usar um colar pesado de ferro e uma máscara facial que a impedia de falar. A razão do castigo também varia, entre eles sua resistência e seu ativismo para auxiliar fugas de outros escravizados; as tentativas de estupro de seu dono as quais Anastácia resistiu e, em última hipótese, o ciúme de uma senhora que temia a beleza de Anastácia. Oficialmente chamada de máscara de flandres, tratava-se de uma máscara de chapa que cobria a boca, trancada por meio de um cadeado atrás da cabeça. A máscara servia de punição por dias.

Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura (Kilomba, 2019, p. 33).

Sendo assim, a mordaza tinha o intuito de silenciar também as memórias. Conforme destaca Pollack (1989) a memória é definida pela construção social, sendo ela parcial e seletiva. Cada grupo seleciona aquilo que lhe convém para sua manutenção. A memória é aliada da constituição de identidade, se agregam e se nutrem de forma mútua, apoiando-se entre uma e outra, criando e recriando percursos e narrativas, fortalecendo os grupos existentes, possibilitando perspectivas diferentes em relação àquelas criadas pela história oficial. Ao silenciar memórias há uma tentativa de apagamento da identidade.

Uma figura tão objetificada pelos brancos, mas enaltecida pelo povo preto: a ela foi atribuída a bondade e complacência a seu povo, a realização de milagres. Após tanto sofrimento, morreu de tétano em razão do colar ao redor de seu pescoço. Sua representação foi eternizada pelo desenhista francês Jacques Arago em uma expedição científica feita no Brasil

entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818 e popularmente atribuída a figura à Anastácia. “Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravização e seu contínuo legado do racismo. Ela tornou-se uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica”. (Kilomba, 2019, p. 173).

A figura de Anastácia se tornou uma expressão religiosa que não se limitou a um grupo pequeno de fiéis. Além da Bahia e Rio de Janeiro, a devoção à Anastácia pode ser encontrada também em Minas Gerais, Goiás e Maranhão. Souza (2007) analisou o culto à Anastácia popularizado na contemporaneidade, inclusive com espaços de devoção exclusivos a ela. Nesses lugares podem ser encontradas oferendas como agradecimento, fumo de rolo ou cigarros, os mesmos comumente utilizados pelos pretos-velhos na umbanda. Nesses ambientes podem ser encontrados, ainda, espaços de devoção aos pretos e aos ex-escravizados. Souza (2007) menciona que, em um dos locais que visitou, encontrou os seguintes dizeres: “agradeço ao escravo desconhecido a graça alcançada”.

Segundo Dias e Bairrão (2011), a adoração à Anastácia passou por diversos momentos, inclusive dentro do contexto umbandista e sua presença foi notória nas giras de pretos e pretas velhas, especialmente nas entidades cujos nomes atendiam por Anastácia. Por outro lado, a figura da escravizada Anastácia tomou proporções elevadas, o que garantiu celebrações e experiências afro religiosas direcionadas unicamente a sua figura.

De fato, seja no caso da Escrava Anastácia, seja no dos pretos-velhos, seja em contexto umbandista, seja em quaisquer outros contextos, a assertiva é correta, fundamental e inescapável: trata-se, em última análise, de rememoração coletiva da experiência histórica da escravidão, consubstanciada na forma de “espíritos escravos” (ancestrais) de origem africana e afro-brasileira (Dias; Bairrão, 2011, p. 148).

Os saberes de origem bantu transponíveis de geração em geração ao longo da experiência da diáspora, ainda com diversas perdas e mudanças, nos mostram que a manutenção da importância e a devoção aos ancestrais é latente. Esse fato pode ser notado na perpetuação da adoração à Anastácia e, como veremos mais adiante, por meio dos pretos e pretas-velhas na umbanda.

Candau (2011), em suas pesquisas sobre memória e identidade, introduz o conceito de protomemória. Este termo refere-se aos conhecimentos e experiências mais resistentes e amplamente compartilhados dentro de um grupo social. Trata-se de uma memória repetitiva e incorporada, manifestando-se nas diversas aprendizagens adquiridas desde a infância até a vida

intrauterina. Inclui os gestos e maneirismos corporais, frutos de maturações ao longo de gerações, assim como as cadeias operatórias presentes na linguagem gestual e verbal. Essa forma de transmissão âncora as práticas e costumes internalizados, gerando uma familiaridade tão arraigada que certos aspectos dificilmente serão verbalizados. A protomemória desempenha um papel determinante na formação das atitudes e condutas dos indivíduos inseridos em uma cultura específica de maneira involuntária, conservando hábitos milenares com a capacidade de se reproduzir e transformar-se.

Essa capacidade única de conservação de tradições antigas, aliada à sua habilidade intrínseca de reprodução e transformação, destaca a protomemória como um fenômeno singular. Candau (2011) destaca que essa forma de memória é capaz de influenciar significativamente as atitudes e comportamentos dos sujeitos pertencentes a uma determinada cultura. A familiaridade com os hábitos enraizados ao longo de milênios contribui para a perpetuação e adaptação desses elementos, reforçando a natureza poderosa e duradoura da protomemória.

Cabe ressaltar que a protomemória se diferencia da memória que, por sua vez, é, substancialmente, uma memória de recordação ou reconhecimento. Ela pode ser evocada de forma deliberada ou de forma involuntária às lembranças autobiográficas ou de uma memória onisciente, a qual pode abranger crenças, saberes, sentimentos. Essa memória, ao contrário da protomemória, é capaz de gerar o esquecimento e também pode adquirir de extensões artificiais geradores do chamado fenômeno geral de expansão da memória.

Há, ainda, a metamória - uma representação relativa à memória e a protomemória. Dentro desses três conceitos, somente a memória pode ser individual, única a cada sujeito, com suas experiências e vivências próprias. A protomemória e a metamemória são orientadas de forma coletiva. “[...] a expressão ‘memória coletiva’ é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (Candau, 2011, p. 24). Para o autor supracitado, aquilo que denominamos como tradição própria a um grupo é a combinação entre a transmissão protomemorial e a memorial que interagem uma sobre a outra.

Dificilmente um grupo sistematiza se organiza de forma uniformizada. Especialmente quando o coletivo em questão é marcado por rupturas, repressões e aos mais variados fenômenos, tais como globalização e diáspora. Quiçá, somente um grupo mais restrito é capaz desta manutenção. Por essa razão, a memória coletiva é uma representação, uma forma de metamemória, daquilo que é criado pelo coletivo.

De acordo com Candau (2011), as lembranças relacionadas às diferentes regiões do continente africano se modificam ao passo que os acontecimentos de cada contexto histórico e social são alterados e os grupos envolvidos têm que buscar mecanismos de manutenção da tradição. A importância de zelar pelo passado, seja ele mítico ou não, garante a manutenção de uma lógica identificadora que se adapta às características do tempo presente, pois a tradição remete a um passado atualizado no presente, por essa razão ela abraça uma parcela do imaginário.

De forma análoga, as tradições de origem bantu, especialmente às celebrações aos ancestrais, foram vivenciadas em África e no Brasil de formas diferentes, conquanto, os aprendizados adquiridos no antigo Continente foram conduzidos à manutenção da memória. Isso não significa, contudo, que ela foi mantida de forma idêntica, como bem sabemos.

Porém, mesmo com toda violência e repressão vivenciada, as lembranças faziam-se notórias nos costumes dos povos escravizados. Elas passaram por adaptações e, conseqüentemente, houve perdas e esquecimento nesse processo. Ainda assim, para muitos foi possível conservar aquilo que havia de mais substancial na tradição banto, o culto à ancestralidade.

O período da escravização forçosamente promoveu muitos encontros entre povos de origem africana que, até então, não ocorrera nem mesmo no continente africano. Foram diversas trocas, inclusive em relação às dinâmicas religiosas. Conforme destaca Bairrão (2002), é comum que as práticas afro-religiosas vivenciadas no Brasil sejam vistas como meras práticas mágicas de diferentes origens e que, aos poucos, foi sendo racionalizada até a formação da umbanda como religião. Há, ainda, a visão de que a umbanda seja uma religião degradada de outra religião, no caso a umbanda como uma degradação do candomblé, por exemplo.

No processo migratório ocorrido entre os séculos XIX e XX, especialmente no contexto urbano, a macumba, anterior até mesmo à formação da umbanda, fazia-se presente. Há entre elas um vínculo afro-religioso afetivo e correspondente. Isso porque, embora a abolição da escravatura tenha ocorrido, a população escravizada permanecia sem condições de direitos básicos. “Distante de qualquer forma de melhores condições de vida, faltando até mesmo o essencial: [...] sobrava apenas a magia, magia ofensiva contra o branco, magia curativa para os enfermos” (Malandrino, 2010, p. 304).

1.2 A UMBANDA

O processo de urbanização no final do século XIX não permitiu aos povos afro diaspóricos uma inserção efetiva na sociedade, sendo essa população posta à margem, tanto pela Igreja, quanto pelos abolicionistas que estavam mais envolvidos com a transição política entre a monarquia e a república. Mediante a esse cenário, restaram pouquíssimas alternativas à população negra e um dos recursos encontrados foi recriar dinâmicas de suas religiões em um ambiente urbano.

Entre o final do século XIX e início do século XX, a proibição aos povos tradicionais dos terreiros passou a configurar de forma direta na forma da lei no país. Moraes (2014) informa que as práticas dos grupos eram enquadradas como crimes de curandeirismo, de magia, de feitiçaria ou de espiritismo pelo Código Penal de 1890, o qual possibilitava o amparo legal à perseguição aos terreiros.

Em paralelo aos acontecimentos narrados acima, Schwarcz (2019) expõe duas correntes ideológicas predominantes no Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX. Segundo a autora, uma delas menosprezava a existência e a valorização da miscigenação no país, interpretando essa possibilidade como uma forma de degradação dos valores de desenvolvimento humano que o colonizador branco havia introduzido na nação. A outra corrente, por sua vez, enaltecia a miscigenação, argumentando que o branqueamento não atingiria seu objetivo, uma vez que o país não conseguira estabelecer uma identidade branca sólida. Essa corrente procurava fazer do mestiço o novo herói nacional, destacando a importância da assimilação como o ponto mais próximo de um processo de branqueamento⁶.

Sendo assim, as permissões e proibições estavam associadas ao contexto na qual a sociedade hegemônica estava pautada. As manifestações afro religiosas, por sua vez, também foram se moldando, conservando práticas já ensinada pelos ancestrais e também aderindo outras formas religiosas encontradas, por exemplo, no catolicismo, preservando ao já existente e aderindo outras, como forma de manutenção de suas crenças.

⁶ O conceito de branqueamento é resultado de uma estratégia elaborada pela hegemonia branca com o intuito de elevar sua autoestima à custa da subestimação de outros grupos raciais, estabelecendo-se como padrão referencial para comunidades não brancas e legitimando seu domínio político, econômico e social. Essa imposição levou os indivíduos negros a internalizarem uma visão inferiorizada de sua própria cor, características faciais e cabelos em comparação com os brancos. Além disso, essa dinâmica prejudicou significativamente a autoestima da população negra, sendo acompanhada por preconceito racial, discriminação e a presença constante do racismo. Em alguns casos, esses comportamentos discriminatórios são naturalizados pela hegemonia branca, que, erroneamente, considera o racismo como um problema resolvido, ignorando que a população negra continua a sofrer as consequências da persistente supremacia branca.

Ortiz (1999) informa que depois dos anos de 1930, o Brasil passou por um movimento de urbanização acentuado, já prenunciado em décadas anteriores. “É claro que 1930 é um corte que o pensamento estabelece para organizar o real, mas ele representa o término de um processo socioeconômico que se exprime no nível político” (Ortiz, 1999, p. 31). A mão de obra industrial vai de 4,8 para 61%, em consequência disso, a população rural diminuiu face a nova forma de paradigma que se constituía no país.

Em 1934, por sua vez, vigorou uma lei no Rio de Janeiro, capital federal na época, que inseriu praticantes do kardecismo e de religiões de matriz africana sob os cuidados do Departamento de Tóxicos e Mistificações da polícia, na seção especial de Costumes e Diversões, que tratava de assuntos relacionados às prostituições, aos jogos ilegais e às drogas. Eram comumente chamados de macumbeiros, curandeiros, acusados de utilizarem uma série de recursos (uso de ervas, de imagens, de ritos), como forma de elaborar um feitiço com o intuito de prejudicar alguém ou gerar boa sorte a alguém desafortunado.

Enquanto ocorria repressão por parte dos órgãos de regulação, formas outras de construções simbólicas foram desenhadas: a possibilidade de encontros com outros pares e a troca de conhecimento já fornecida de forma oral pelos ancestrais viabilizaram que os conhecimentos fossem repassados e informações diferentes fossem acrescentadas ao discurso. A religião, mantida de forma individual ou por pequenos grupos, foi transmitida mediante a convivência da migração e na saída de áreas rurais para o meio urbano. Segundo Malandrino (2010), a macumba não representava a antítese da umbanda, mas sim um sistema simbólico que possibilitou a formação da umbanda, especialmente pela sua influência de origem bantu.

Estas novas formas religiosas podem ser consideradas como um novo sistema de símbolos dentro de uma sociedade, que funcionou como um código que permitiu perceber e significar os acontecimentos, ou seja, uma linguagem imaginária e simbólica que possui a sua lógica interna: [...] um sistema de mitos, símbolos e representações imaginárias que é, na verdade, a linguagem de uma formação social. No nosso entendimento, estes sistemas de símbolos – a macumba e a umbanda - buscavam doar sentido à realidade de determinado grupo cultural, qual seja, os libertos, que possuíam uma tradição banto (Malandrino, 2008, p.4).

Cecília Meirelles, em sua carreira como folclorista, documentou a macumba nas primeiras décadas do início do século XX. De acordo com a autora, a macumba não diferencia o bem e o mal e o local em que se desenvolviam os rituais podia ser dentro ou fora de casa, sendo o espaço chamado de “terreiro” ou “umbanda”. A liderança é chamada de pai ou mãe de santo. Há também a crença nos orixás Iemanjá, Xangô e Ogum, Iemanjá na qual já aparece

sincretizada a Virgem Maria. Há, ainda, a adoração de entidades, que podem ser boas ou más, conhecidas como intercessores entre o mundo dos humanos e dos orixás. Os atabaques entoam os já denominados *pontos*.

Veem brancos falando línguas de preto com esgares, contorções e passos de dança impossíveis de executar em condições normais. Faz-se uma libação de malafo⁷ em folhas de fumo e outros ingredientes em infusão, fuma-se charuto ou garrafas de uns tantos metros de fita, da cor que simboliza, e tantos charutos ou garrafas de cerveja atirados no mato ou na praia; ensina remédios, geralmente banho de ervas, que depois são abandonadas nas encruzilhadas, águas de sereno, chás caseiro e simpatias, que vêm a ser pequenas operações mágica, como, por exemplo, enterrar um mamão num determinado sítio, para curar uma tosse rebelde, ou amarrar ao pescoço de uma criança um pedaço de casca de abóbora para facilitar a dentição (Meireles, 2019, p. 82).

Sendo assim, a macumba possivelmente não possuía um carácter estritamente individual. Os rituais possuíam uma dinâmica semelhante à umbanda, bem como elementos encontrados. Embora Meireles (2019) tivesse um conhecimento fruto do contexto no qual estava inserida, numa visão que preconizava os rituais ainda como exóticos e/ou primitivos, a autora evidencia o manejo das ervas somadas à incorporação e identificava a complexidade que as celebrações possuíam.

A memória coletiva dos povos afro diaspóricos passam por uma nova reorganização, visto que no ambiente urbano ocorre uma desagregação dos grupos devido o contexto migratório. Neste viés, Bastide (1971) considera existir uma distinção que permitiu a continuidade da umbanda e sua formação institucionalizada, já a macumba se caracteriza por seu carácter fluído e individual.

A macumba preserva valores de tradição africana, segundo Bastide (1971), porém não possibilita uma organização com base religiosa ou uma forma de rearranjo social aos povos de terreiro. A macumba pode gerar uma forma de auxílio, amparo momentâneo, utilizando de algumas cosmologias de matriz africana, concentrando-se no campo do encantamento, até mesmo em carácter coletivo, porém está concentrada na magia de modo individual.

Para Ortiz (1999) a umbanda carrega uma duplicidade entre embranquecimento e empretecimento. A primeira refere-se à busca das populações negras em se adaptar às dinâmicas sociais dos brancos e, por essa razão, aceita elementos impostos por eles. Por outro lado, o empretecimento se refere a forma pela qual os brancos aceitam e adotam religiões de origem africana, não como uma forma de engrandecer e reconhecer a negritude e africanidade como

⁷ Segundo Meireles (2019), malafo é uma cachaça ou aguardente usado antes e durante a incorporação.

parte importante da identidade, mas sim por reconhecer o fato social negro e por isso somatizam tais elementos em sua dinâmica de fé.

A padronização inicial de seus ritos e seus prenúncios de institucionalização datam da década de 20, quando kardecistas de classe média, atraídos pelos espíritos de caboclos e pretos-velhos que se incorporavam nos terreiros de macumba do Rio de Janeiro, neles adentraram e assumiram sua liderança. É possível que o mesmo tenha ocorrido em outros Estados, sobretudo no Rio Grande do Sul. Em São Paulo houve também movimentação semelhante, embora a partir de influências cariocas. **Imediatamente os adventícios passaram a moldá-la à sua imagem e semelhança: branca, cristã, ocidental. Extirpam-se dos cultos os rituais mais primitivos ou capazes de despertar os pruridos da classe média (matanças de animais, utilização ritual da pólvora e de bebidas alcoólicas), moralizam-se os “guias”, educando-os nos princípios da caridade cristã em sua leitura kardecista, racionalizam-se as crenças tendo-se por base a teodicéia reencarnacionista e organizam-se as primeiras federações que associam terreiros até então totalmente fragmentados** (Negrão, 1994, p. 113, grifo nosso).

Não é possível dissociar a forte influência branca nas culturas afro religiosa, primeiramente devido ao processo colonizador existente e, em um segundo momento, fomentada pelo mito da democracia racial. Segundo Scotton (2018) o conceito de democracia racial é atribuído a Gilberto Freyre, embora o autor não tenha citado em nenhuma de suas obras esse conceito, este aparece uma única vez, na tradução inglesa de *Sobrados e Mucambos*, revisado pelo próprio Freyre.

Os esforços liderados por Freyre nas ciências sociais, assim como de Getúlio Vargas na política, entre outras personalidades públicas e intelectuais, eram de desenhar uma solução racial no Brasil, tendo em vista que a ideologia do branqueamento e a vinda dos europeus, imposta da República Velha, provocou um conglomerado de negros e pardos à margem da sociedade, desempregados e com pouca oportunidade de inserção à educação formal. A fim de evitar conflitos e fazer com que a população negra e mestiça não provocasse levantes, a solução foi de massificar a ideia de identidade nacional una, possibilitando e facilitando com que a população negra marginalizada se sentisse amparada pelo Estado.

Schwarcz (2019) esclarece que as nações constroem mitos fundamentais cujo poder é cultivar nos cidadãos um sentimento de pertencimento a uma comunidade única. Narrativas significativas em seu contexto adquirem uma nova dimensão ao transcender o momento de sua origem e tornam-se parte do senso comum ou da retórica nacional. Quando transformadas em mitologia, tais discursos perdem sua capacidade crítica e passam a ser interpretados de maneira unidimensional, promovendo a idealização de um passado glorioso e uma história unicamente

enaltecedora. Além da idealização da homogeneidade racial, essa utopia estatal frequentemente concebe uma sociedade patriarcal bucólica, com uma hierarquia arraigada e virtuosa⁸. Esta forma de narrativa não necessariamente se baseia em fatos, priorizando inicialmente a mensagem final e, posteriormente, buscando argumentos para justificá-la⁹.

Segundo Oliveira e Domingos (2014), a umbanda está inserida nesse contexto de realidade sociais. Vista como uma religião tipicamente brasileira, dotada de características advindas também de espíritas kardecistas, com perspectivas elitizadas e europeizadas, a umbanda diluiu o discurso de igualdade, com o anseio de incluir entidades negras como os pretos e pretas-velhas, os caboclos, advindos das espiritualidades ameríndias, orixás, entre outros. Em contrapartida, houve a dissolução de costumes afro, para adaptar o discurso de uma suposta igualdade. Praticada pela umbanda, mesmo com suas perdas, mas distantes ainda aos olhos do Poder Público, em que o mito da democracia racial foi interpretado como uma tentativa de minimizar as questões enfrentadas pelas comunidades afro diaspóricas e, potencialmente, contribuir para o aumento da desigualdade racial e social no Brasil.

Por sua vez, as federações citadas anteriormente por Negrão (1994), reuniram esforços para que a umbanda fosse legitimada. Em 1939 é criada a Federação Espírita de umbanda, cujo objetivo visava pôr fim à repressão policial intensificada em 1937 com a criação da Seção de Tóxicos e Mistificações e, ainda, a busca de unificação entre os cultos, pautados especialmente no conceito da caridade. Oliveira (2006) informa que na vigência de um regime autoritário, a saída foi encontrada por meios tradicionais, por essa razão, as federações representaram um caminho viável e um marco para a legitimação da religião.

⁸ Em 1964, os militares tomaram o poder no Brasil, em 1968 foi instaurado o AI-5 e diversas repressões ocorreram e a cultura e a arte foram duramente ameaçadas. Diante de tantas opressões, as escolas de samba e seus desfiles não passariam ilesos. Simas e Fabato (2015) informam que sambas-enredos foram afetados e constantemente tinham seus versos controlados. Nesse impasse, diversas escolas de samba aderiram ao ufanismo, até então nenhuma novidade considerando as relações outrora desenvolvidas entre agremiações e Estado. Ainda no período da ditadura militar os sambas de enredo tiveram uma constância em suas temáticas, isso porque com o regime totalitário em vigor “[...] ocorre certo deslocamento da linha temática, que começa a sair do terreno fértil da história (minado pelo endurecimento do regime autoritário) e se situar mais à vontade no espaço culturalista das mitologias, crenças, costumes e tradições” (Simas; Fabato, 2015, p. 39).

⁹ Nest viés, Simas e Fabato (2015) informam que, ainda na década de 1940, o radialista Silvio Moreaux disse, como forma de engrandecimento, que as escolas de samba exerciam uma função pedagógica em seus enredos, fazendo com que as ideias consideradas africanistas ficassem no passado, estabelecendo assim um elo brasileiro com seu povo. Por esse viés, nota-se a contradição existente: para sucumbir a herança africana se utilizava justamente de um ritmo de origem afro para restabelecer o paradigma hegemônico desejado.

A umbanda aparece pois como uma solução original; ela vem tecer um liame entre as práticas mágicas populares à dominância negra e a ideologia espírita. Sua originalidade consiste em reinterpretar os valores tradicionais, segundo o novo código fornecido pela sociedade urbana e industrial. O que caracteriza a religião é o fato de ela ser o produto de transformações sócio-econômicas que ocorrem em determinado momento da história brasileira; a ausência de um lugar de origem bem definido ilustra este aspecto do problema. [...] A penetração do espiritismo nas crenças negras se faz no Norte e no Sul do país; os primeiros espíritas se convertem, por volta dos anos 20, pertencem também a regiões diferentes - [...] É somente após o aparecimento de práticas mais ou menos semelhantes, mas tendo o mesmo sentido ideológico, que a religião se preocupa em organizar (Ortiz, 1999, p. 48).

A importância da figura do preto-velho e da preta-velha para os terreiros umbandistas é notável já nas primeiras narrativas acerca da formação umbandista, como também por meio de Zélio de Moraes¹⁰, no qual os espíritos de caboclos e de pretos-velhos foram proeminentes nessa narrativa. Contudo, Giumbelli (2002) salienta que a concepção de Zélio de Moraes como fundador da umbanda é uma construção tardia, por essa razão dotada de lacunas, questionamentos e contradições em seu entorno. Isso não significa dizer que a figura de Zélio seja desimportante, pelo contrário, pois ao retirarmos a amálgama de fundador, se torna mais contundente pensar na constituição da umbanda.

Mesmo que os episódios narrados não tenham acontecido, ou que tenham mais componentes míticos do que históricos, eles simbolizam um período de toda forma muito importante no processo de constituição da umbanda tal como a conhecemos (em parte) atualmente. Só que a importância do conteúdo relatado no mito de fundação não pode de forma alguma ser tomada como exclusiva, nem no todo, nem em parte. Tampouco podemos atribuir importância exclusiva a qualquer outro líder ou momento específico na história do complexo universo umbandista, o que certamente configuraria uma redução interpretativa injusta. Assim, acredito que a história de Zélio, de

¹⁰ A história de Zélio inicia-se com a menção de que aos 17 anos fora vítima de uma estranha paralisia, diante da situação, Zélio foi levado a uma reunião da Federação Espírita de Niterói, cidade em que residia. Na ocasião, os espíritos que afirmavam serem homens pretos escravizados; indígenas e caboclos manifestados em diversos médiuns. As entidades foram advertidas de seus ditos atrasos espirituais e houve a tentativa de doutrinar essas entidades. Zélio, que havia incorporado o Caboclo das Setes Encruzilhadas, repreendeu os dirigentes daquela federação e alertou que no dia seguinte acolheria as entidades em outro lugar, pois se ali não havia espaço para elas, tais como eram, cumpririam sua missão em outro ambiente. No dia seguinte, a casa de Zélio ficou repleta de pessoas próximas e também de indivíduos desconhecidos. Foi anunciado um novo culto em que a prática da caridade seria vital, os ensinamentos cristãos e a manifestação de entidades consideradas pouco ou não evoluídas pelo espiritismo kardecista, as quais trabalhariam a cura de enfermidades e atendendo aos pedidos de consulentes. Dez anos após a criação da tenda criada por Zélio, intitulada Tenda Nossa Senhora da Piedade, o Caboclo das Sete Encruzilhadas iniciou a missão de criar mais sete templos que dariam continuidade à propagação da Umbanda. Em 1939, a entidade ordenou a criação da Federação, com o intuito de fortalecer e congregar os templos umbandistas. Contudo, nos documentos da criação da Federação Espírita de Umbanda (FEU) constam referências escassas em relação à Zélio ao ponto de atribuí-lo como o fundador da associação.

alguma forma que não podemos precisar, pode ser verdadeira enquanto marco importante (talvez no plano espiritual) para a umbanda em seu processo constitutivo constante (Rohde, 2009, p. 82).

Ademais, já se tem registros de outros terreiros umbandistas em diversas localidades do país, anteriores ou durante o período em que Zélio iniciou seus trabalhos na umbanda. A existência deles conta na dissertação de Lopes (2011) acerca da formação da umbanda na cidade de Uberlândia, nos quais os registros constam início da década de 1930; nos trabalhos de Tavares e Floriano (2003) sobre a formação afro-religiosa na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais; na dissertação de Marques (2007) sobre a formação da umbanda mineira em meados de 1940. Todos esses registros demonstram a complexidade que a umbanda abriga em seus variados cultos e formações em diferentes localidades brasileiras. Portanto, atribuir a Zélio de Moraes o título de fundador da umbanda, seria negligenciar outras narrativas, por sua vez, trata-se de uma história que faz parte dentro do universo umbandista, da qual também não deve ser sucumbida. É válido destacar que nos trabalhos dos autores supracitados há a proeminência dos pretos-velhos também na constituição das umbandas tanto no sertão mineiro, quanto na cidade de Uberlândia.

Buscar de que maneira a umbanda se formou no Brasil possui a função de situarmos a condição social e histórica nas quais os povos de origem estavam inseridos e de que maneira foi possível o estabelecimento de uma religião como tal, contudo, encontrar dados acerca dos primeiros pressupostos umbandistas retira até mesmo o caráter plástico e mutável da religião.

Esta ilusão sobre a linearidade do tempo, não obstante mantida por muitos que presumem reivindicar uma fidelidade à tradição, ignora que o tempo do sagrado é sempre presente. O imaginário religioso, tal como o inconsciente, não se regula pela cronologia e, curiosamente, a umbanda, que aparentemente é uma das religiões que mais consagra o profano (sendo por vezes difícil diferenciar a vida comum das pessoas das lendas dos seus deuses e discernir onde acaba uma roda de samba e começa uma “gira”) apresenta um senso do tempo imaginal e uma proximidade com o sagrado menos intelectualizadas, mais espontâneas, mas bastante genuínas e fiéis ao modo próprio do seu acontecer (talvez por não ter sido objeto de racionalizações sócio-políticas, nem vítima de interpretações fundamentalistas, aliás incompatíveis com o “ethos” da sua espiritualidade). **A umbanda é uma tradição presente. Uma “co-memoração” criativa da brasilidade atual. Os seus fundamentos têm uma inconsistência solidária do descrédito atual em fundamentalismos** (Bairrão, 2002, p. 57-58, grifo nosso).

Seguindo seu forte tributo, de religião mutável, plástica e dotada de grande adaptação, abordaremos a umbanda tal como é vivenciada no tempo presente. Ressaltando seus aspectos

comumente encontrados nos mais diversos terreiros, especialmente a adoração aos ancestrais na figura dos pretos-velhos e pretas-velhas, foco do nosso trabalho.

1.2.1 A TRADIÇÃO UMBANDISTA

A umbanda, além da influência bantu, possui elementos do candomblé e, ainda, aspectos do catolicismo, kardecismo e espiritualidades ameríndias. É comumente reconhecida como uma religião genuinamente brasileira, cuja fundação é amplamente discutida. Segundo Bastide (1971), Ortiz (1999), Negrão (1994), Malandrino (2010) e Moraes (2014), a umbanda é uma religião constituída nos centros urbanos, a qual cada terreiro possui uma dinâmica própria, dotado de alguns elementos em comum, como seu panteão de divindades, marcado pelo forte sincretismo entre orixás e santos católicos e os quais estão vinculados às falanges, também chamadas de entidades, como Preto-velho, Caboclo, Boiadeiro, Pomba-gira, entre outras.

A umbanda, entre outras, está neste campo de múltiplas interpretações. Seu ritual se altera de tempos em tempos e mesmo num mesmo espaço religioso (terreiro, centro espírita, entre outras designações) existem enormes possibilidades de percepção das mediunidades e das formas de se dedicar aos Orixás e entidades. Cada casa de umbanda possui sua própria roupagem e estímulos. Negar esta heterogeneidade e tentar formatar os ritos é ir contra a própria dinâmica umbandista (Andrade Júnior, 2013, p. 1).

Negrão (1994) destaca que é comum que os terreiros façam parte do espaço doméstico do pai ou mãe de santo. O funcionamento da gira ocorre em uma das dependências da residência, até mesmo numa sala, em um quarto ou em uma área reservada para o ritual. Após consolidar esse espaço e atrair mais fiéis, juntamente com a iniciação de novos filhos de santo, é erguido um ambiente destinado a abrigar o terreiro. Geralmente, nos terreiros, esse recinto é situado lateralmente à casa principal ou em um segundo pavimento. Comumente, nos terreiros, esse local é lateral à casa ou num segundo pavimento. Ainda segundo o autor, os terreiros tem como figura central os pais ou mães de santo que possuem um número variável de filhos-de-santo.

Ao chegar no recinto, no qual é realizada a gira, há duas separações no ambiente: a ala dos consulentes e a ala dos médiuns - pessoas que incorporam as entidades que realizarão os atendimentos aos consulentes -. Na ala dos médiuns regularmente também se encontram os ogans, responsáveis pela execução dos instrumentos, são eles: agogô, adufe, caxixi, chocalho, sendo os atabaques o mais frequentemente encontrado. Há, ainda, o espaço do cambono (ou

cambone), aquele que coordena as interações entre entidades e consulentes, principal mediador nessa função.

O que é o cambono e quais práticas que envolvem sua atividade? O direcionamento da questão não se esgota em uma única resposta. O fazer, assim como as compreensões possíveis acerca do fazer, é inacabado. Por mais que encontremos alguns registros que tentem diagramar as práticas de cambonagem, sabemos que nos cotidianos dos terreiros ela é um fazer aberto. Assim, o cambono é uma espécie de auxiliar de pai de santo e das próprias entidades que, ao mesmo tempo, atua como um “faz tudo” no terreiro: ele varre o salão, acende o cachimbo da vovó, sustenta o verso nos corredos, organiza a assistência, auxilia os consulentes, despacha a entrada, opera como tradutor nas consultas, registra em o receituário, toma bronca e é orientado. Sem delongas, o cambono firma ponto e segura a pomba em um terreiro (Simas; Rufino, 2018, p. 37).

Durante a gira, os atabaques entoam pontos cantados, em muitos casos os fiéis batem palmas, acompanham as cantigas que são entoadas. Na ala dos médiuns inicia-se a incorporação. Ao centro, avistamos o conga (ou gongá), local consagrado, em que são inseridas as imagens das divindades cultuadas e respeitadas no terreiro. “O conga é o mais potente aglutinador de forças dentro do terreiro: é atrator, condensador, escoador, expensor, transformador e alimentador dos mais diferentes tipos de energias e magnetismo” (Peixoto, 2008, p.41).

Por meio do conga temos uma demonstração da pluralidade de divindades presentes na umbanda. Para aqueles que desconhecem a umbanda pode representar, até mesmo, uma surpresa ao se deparar com orixás e santos cristãos ocupando o mesmo espaço e, de forma concomitante, estar próximo de uma figura da pomba-gira ou de exu. Possivelmente, o conga abriga o aspecto mais revelador da plasticidade e pluralidade contida na umbanda.

O conga pode variar de acordo com o terreiro e a ordem na qual os orixás estão expostos e de que maneira dialoga com o sincretismo religioso. A disposição mais comum encontrada em um conga no terreiro umbandista é assim vista: acima está a figura de Oxalá; um degrau abaixo estão outros orixás, como Iemanjá, Xangô, Ogum, Oxóssi, Iansã, Nanã, Olodumaré, Ibejis. Abaixo, comumente do lado direito do congá, estão as entidades como preto-velho, caboclos, boiadeiros, já do lado esquerdo estão as pombas-gira, os exus.

Os orixás são divindades cultuadas na umbanda e, também, no candomblé de cultura iorubá, são considerados deuses e deusas responsáveis por diferentes aspectos da natureza. Os orixás também possuem características humanas, dotados de sentimentos e não se materializam. Os orixás estão vinculados às falanges, às entidades. Estas, sim, são incorporadas por meio dos

médiuns, inclusive pelos pais e mães de santo, prestando consultas aos fiéis que comparecem à gira. Essas entidades são invocadas e despedidas através de pontos cantados, ao som dos atabaques e, dependendo do terreiro, das palmas ritmadas de seus fiéis. São muito procuradas e recebem pedidos que não encontram soluções no mundo material.

1.2.2 OS ORIXÁS

Segundo Berkenbrock (2011), antes da vinda forçada pelo Atlântico, era possível elencar mais de 400 orixás. Muitos de seus nomes e de suas características foram se perdendo e, em outros casos, se agrupando a outros. Havia, ainda, orixás relacionados diretamente à dinâmica da cultura e do trabalho bantu, à agricultura local.

Sendo assim, um número reduzido de orixás se popularizou no Brasil, há alguns que são mais conhecidos e há aqueles que são encontrados com mais facilidade no candomblé de cultura iorubá e outras expressões afro-religiosas encontradas no Brasil. Na umbanda, orixás como Olodumaré, Iemanjá, Iansã, Oxóssi, Xangô, Ogum, Obaluauê, são encontrados nos terreiros, veremos as características e importância de cada um a seguir.

Assim como na tradição banto, a umbanda é monoteísta, crê na existência de um Ser Supremo, criador da humanidade, sendo os orixás, além de responsáveis por aspectos da natureza, divindades criadas pelo Ser Supremo e que o auxilia de forma direta. “Enquanto na África Oxalá é um Orixá no mesmo nível hierárquico dos outros orixás, no Brasil, ele adquiriu maior abrangência, especialmente na umbanda em que é sincretizado com Jesus Cristo e com Zambi – entidade suprema da cosmogonia banto” (Dandara; Ligiéro, 2018, p. 127). Ademais, práticas católicas também foram assimiladas e impetradas até hoje nas cerimônias, tais como a oração ao Pai Nosso, a crença em anjos da guarda, entre outros. Cabe ressaltar que esse paradigma varia de terreiro para terreiro, podendo ser encontrado com mais facilidade em um em comparação a outro.

Birman (1985), Dandara e Ligiéro (2018) destacam que a cor da indumentária de Oxalá é branca, a qual representa a síntese de todas as cores irmanadas. Os terreiros que levam o nome de Oxalá comumente são claros, representando a cor que emana sua figura. Simboliza uma divindade que soluciona os mais variados conflitos e traz paz na terra para aqueles que nela residem.

Embora tenhamos a figura de Oxalá e ela represente uma divindade Suprema, temos também a existência de Olodumaré, também conhecido como Olorum, criador de Orum e Aiyê,

sendo este referente ao universo terreno e aquele que designa o universo imaterial, que representa o local em que habita os orixás e seres divinos. Sua aparência é descrita como uma massa infinita de ar por Santos (2008). Não interfere no mundo dos vivos, nem dos mortos. Também não há relação de paternidade com Oxalá, o que pode ser deduzido devido ao sincretismo entre Jesus e Oxalá.

Orixá bastante reconhecida e popular pelos frequentadores de terreiro, tanto de umbanda quanto de candomblé de tradição iorubá, Iemanjá é mãe das águas salgadas, tem sua imagem e representação atrelada à maternidade, por essa razão é associada à fertilidade. Sua bondade e caridade são comparadas à imensidão dos oceanos. Na umbanda é comumente sincretizada pela Virgem Maria. É reconhecida também como aquela que gerou outros orixás como Omolu e Xangô.

A crença em Iemanjá ultrapassa os limites dos terreiros e pode ser notada especialmente nas festas de réveillon em que, nas mais diversas praias do país, as quais os fiéis dedicam uma oferenda a ela e também pulam as sete ondas desejando que o próximo ano seja próspero, traga sucesso e leve para o mar todos os maus agouros vivenciados. Mesmo aqueles que sequer ouviram falar sobre a umbanda ou foram a um terreiro, deixa-se seduzir pela tradição e cumpre o rito. Sua ligação com águas rendeu, também, o sincretismo à Nossa Senhora dos Navegantes, santa protetora dos pescadores, e sua relação atrelada à maternidade, também sincretiza à Nossa Senhora de Conceição.

Outro orixá bastante popular no Brasil é Ogum, comumente sincretizado com São Jorge. Conhecido como um destemido guerreiro, senhor dos raios e trovões. Descobridor do ferro e, por meio dele, capaz de criar as mais diversas ferramentas. É também senhor da tecnologia e padroeiro de diversas profissões, como mecânicos, caminhoneiros e ferreiros. Conhecido também por suas plantas dotadas de misticismo, como a espada-de-são-Jorge e a lança-de-São-Jorge, geralmente deixadas na porta de cada casa com o intuito de afastar os inimigos e os maus espíritos. Por tantas razões é intitulado o santo forte; general da umbanda e vencedor de demandas.

Xangô também tem sua figura atrelada ao espírito guerreiro, seu principal manejo é o fogo e é também senhor da justiça. Por essa razão é reconhecido como juiz e seu machado é implacável na busca por atender aqueles que mais necessitam e por fazer com que aqueles que cometam atrocidades se curvem e peçam perdão. É comumente sincretizado a São Jerônimo.

A analogia entre São Jerônimo e Xangô parece bastante evidente, na medida em que ambos têm forte ligação com a justiça e com as leis que regulam a ordem dentro de um organismo social [...] ambos têm analogia com o elemento fogo, que lhes confere temperamento quente, fazendo que não meçam consequências quando se trata de lutar pelo que creem ser justo (Dandara; Ligiério, 2018, p. 137).

Regente junto a Xangô nas inquietações do céu, Iansã é a senhora dos ventos, dos raios e possuidora de personalidade tempestiva. Por se negar a ser submissa foi sincretizada a Santa Bárbara, que no ano de 225 recusou-se a casar com o homem escolhido pelo seu pai. Considerada a maior ofensa à época. De acordo com alguns itans, Iansã, em sua juventude, peregrinou por muitos reinos e foi agraciada por outros orixás como Oxóssi, Ogum, Exu, entre outros.

Outra orixá feminina muito reconhecida na umbanda é Oxum, senhora das águas doces, tem sua imagem atrelada à harmonia, sua cor é o amarelo, simboliza a riqueza, cultuada nas matas, na cachoeira, controladora da água corrente, leva as tristezas embora, reconhecida por suas “lágrimas de Oxum”, como denota a poetisa Conceição Evaristo. Pelo sincretismo é relacionada a Nossa Senhora Aparecida, especialmente por sua imagem, encontrada em águas doces por pescadores.

O orixá das matas é Oxóssi, conhecido como caçador, líder dos caboclos das matas. De acordo com Costa e Trindade (2017), é visto como desbravador, através de fluídos e das ervas prepara os banhos e luta contra os inimigos. É sincretizado a São Sebastião. Os Ibejis, por sua vez, são orixás crianças, chamados de erês, na umbanda comumente associados aos irmãos Cosme e Damião que, na tradição católica, eram gêmeos, médicos, conhecidos pela sua generosidade e professavam a fé cristã durante o reinado de Dioclesiano e Maximiliano, fato considerado crime à época e por essa razão foram mortos e executados. “Acreditamos que Cosme e Damião possam ter-se iniciado no papel de protetores das crianças a partir de sua sincretização com os Ibejis, crenças gêmeas do panteão iorubá” (Dandara; Ligiério, 2018, p. 152).

As vestes de Obaluaê, cobertas de palhas, escondiam sua enfermidade, sua pele marcada em decorrência de varíola contraída ainda na infância. Não se conhece, porém, o rosto deste orixá. Pela cosmologia iorubá, ainda, há itans que afirmam que se escondia por entre as palhas para esconder sua grandiosa beleza. Diante da incerteza, do grotesco que abriga a feiura e a plenitude da beleza, há espaço para cura. Assim é dado este poderoso orixá à cura de doenças, especialmente às pragas, às epidemias e às pandemias.

Durante o período da pandemia da COVID-19, este orixá foi especialmente adorado pelos povos de terreiro, diversas preces foram direcionadas a ele. É identificado com São Lázaro, santo coberto pelas chagas da lepra. “[...] ambos são vítimas de males incuráveis que os deformam tornando-os indesejáveis, mas que, por outro lado, lhes conferem um tipo especial de poder e de destaque no mesmo contexto social que os rejeita” (Dandara; Ligiério, 2018, p. 149).

Sendo uma orixá menos abordada na umbanda, Nanã é associada aos domínios das falanges associadas a Omolu. É considerada uma orixá mais velha, anciã, reconhecida por sua sabedoria. Por essa razão é comumente associada a Sant’Ana, avó materna de Jesus e padroeira dos professores.

Deixamos para falar de exus somente neste parágrafo, não por ser uma divindade pouco cultuada, pelo contrário, mas sim por sua complexidade e seu papel nas religiões de matriz africana, em especial, na umbanda. Pelo senso comum, exu é visto como uma figura do mal, muitas vezes associado ao Satanás. Isso porque as primeiras imagens que os colonizadores e missionários tiveram de exu em território africano encontraram elementos como chifres, tridente e sua representação relacionada ao falo. Isso fez com que sua representação fosse associada às imagens de Satã na idade média, chamada de a besta-fera, guardião do umbral.

De certa forma a analogia, está associada a exu ao considerarmos que a divindade está presente nas encruzilhadas, considerada o mais humano de todas as divindades supracitadas. No candomblé de cultura iorubá comumente é visto o orixá da comunicação, aquele que habita os diferentes mundos, tanto Ayiê (habitat dos seres humanos) quanto Orum (habitat dos orixás). Na umbanda, por sua vez, é visto como uma falange poderosa. Os exus são conhecidos como os povos de rua, a qual abriga as pombas giras (exus femininos) e uma variada gama de exus masculinos (Zé Pilintra, Exu Caveira, entre outros). Embora não seja visto como orixá na umbanda são muito respeitados, adorados e ouvidos. Os exus estimulam a dúvida, a descoberta e as possibilidades de reinvenção do mundo.

As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidade, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado. O sacrifício ritualiza o alimento, morre-se para renascer. O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera a vida (Simas; Rufino, 2018, p. 13).

Em cada orixá visto abriga a rebeldia da natureza, até mesmo os santos sincretizados às divindades cristãs: Santa Bárbara não fora associada a Iansã por sua candura, mas por se portar diferente do esperado de uma mulher na sua época, Omolu e São Lázaro eram figuras rejeitas,

Oxalá e Jesus carregaram as dores dos filhos do mundo. A religião é o tempo presente, conforme destaca Bairrão (2002) e o tempo kairológico, segundo Eliade (1949). A umbanda também carrega outras vozes. As vozes que foram silenciadas no tempo cronológico, mas que no tempo sagrado ganham formas e se tornam divinas e imortais para contar, mais uma vez, sua história e assim não deixar morrer a memória dos marginalizados por nós no tempo presente.

Na umbanda, cada falange ou entidade é acompanhada de uma linha encabeçada por um orixá. Comumente os terreiros adotam sete linhas e suas relações com a origem da umbanda. Segundo Costa e Trindade (2017), as sete linhas foram sistematizadas por meio do Caboclo das Sete Encruzilhadas, manifestado por meio do médium Zélio de Moraes. Embora essa narrativa seja bastante disseminada tanto nos meios umbandistas quanto acadêmicos, abordar acerca da origem e o número de linhas pertencentes à umbanda no Brasil, conforme já demonstramos neste trabalho, é um terreno arenoso e variável segundo o local de origem.

Dandara e Ligiéro (2018) optam por não relacionarem diretamente uma determinada linha de umbanda diretamente a um orixá. Simas e Rufino (2018) falam das possibilidades de cruzos presentes nas religiões de matriz africana e suas variáveis. Indo na direção deste pensamento, optamos por não direcionar todas as falanges a um orixá específico, respeitando a plasticidade da umbanda. No entanto, aquelas entidades em que a identificação a determinado orixá seja mais recorrente, citaremos.

1.2.3 FALANGES DA UMBANDA

As entidades, falanges ou inquices da umbanda são reconhecidas através do transe religioso. Nos terreiros umbandistas, os médiuns são iniciados por meio do pai ou mãe de santo, cujo trabalho é auxiliar no desenvolvimento de seus filhos de santo em diversos trabalhos do barracão, especialmente no recebimento de entidades que acontecem por meio da incorporação. Essa experiência acontece de acordo com os aspectos identitários ou arquetípicos que aquele guia espiritual representa, também pode demonstrar segundo a necessidade física e espiritual do guia e sua relação íntima com a entidade.

Com o passar do tempo, um mesmo indivíduo pode receber mais de uma falange, dependendo de seu desenvolvimento e práticas desenvolvidas no terreiro. Segundo Bastide (1971), o transe é conduzido por modelos míticos, sua repetição representa a manutenção desses arquetípicos, possibilitando vivenciar a experiência mítica no tempo presente.

O transe no contexto religioso é um processo capaz de promover um reencontro com a ancestralidade. É o processo capaz de promover relações com o sagrado de forma subjetiva, experimentada de múltiplas formas [...]. Na umbanda, o transe é a forma de contato direto com o astral, com o “mundo dos espíritos” nas sessões de trabalho e atendimentos. É claro que existe uma metodologia que se encontra associada aos elementos ritualísticos de cada momento da gira nas casas ou terreiros de umbanda que demonstram a reconstrução de muitos rituais sagrados do Candomblé, do Kardecismo e da própria Igreja Católica. Porém, estes não silenciam os sentidos e os significados da prática umbandista, pois se somam para auxiliar na compreensão das manifestações espirituais ali concretizadas (Katrib, 2017, p. 101).

São diversas as entidades, inquices ou falanges presentes na umbanda. Comumente representam figuras que estão à margem da sociedade. Ao contrário do kardecismo, por exemplo, cujas entidades são figuras que, quando encarnadas, foram médicos, advogados, conhecidas por seu grande conhecimento acadêmico durante o período terreno, na umbanda, as entidades são marcadas por uma certa marginalidade. Muitas possuem narrativas de uma história difícil no contexto terreno ou tiveram suas vidas interrompidas, cujo destino era sentenciado por alguma autoridade. Abordaremos, neste trabalho, as entidades mais comuns encontradas em terreiros umbandistas com o intuito de compreendermos de que maneira essas personagens interagem e sua importância para os povos de terreiro.

As falanges representam o elo de comunicação entre os orixás e os humanos. Conforme vimos, cultivar os ancestrais é algo comum em África, especialmente pelos povos de origem bantu. Em terras brasileiras se tornou também uma prática frequente pelos povos tradicionais de matriz africana, por meio de aconselhamentos obtidos através do transe, com curas de ervas e em que é reforçada a memória coletiva revivida por meio das entidades.

Os exus e pombagiras são conhecidos como “povos de rua” pelos umbandistas. Segundo Barros e Bairrão (2015) são figuras que demonstram como a umbanda é capaz de incluir entidades de caráter demasiadamente humano ao contexto sagrado. Isso porque, exus e pombagiras possuem características consideradas censuráveis dentro da nossa sociedade: habitantes da vida noturna, não são figuras moralizadoras, são capazes de atrair todo tipo de indivíduo. São transgressores, dotados de contradições, ambivalências, consideradas, até mesmo, enganosas.

O exu se encontra na encruzilhada, em lugar transitório, de troca, um lugar de encontro entre diversos seres e entre mundos. “Exu assiste de camarote às idas e vindas da humanidade, rindo-se de nós quando tropeçamos em nossos próprios instintos básicos não domesticados ou

nos deixamos ludibriar por nossas pequenezas diárias e sentimentos menores” (Dandara; Ligiério, 2018, p. 161).

O exu possui uma gama de falanges, característica que se repete nas mais diversas entidades de umbanda. Há o Exu Caveira, que reside nos cemitérios, Exu Tranca Rua e, possivelmente, o mais famoso deles Zé Pilintra, constantemente, associado à figura do malandro, fruto do processo de urbanização do Brasil. Famoso pelo seu gingado, suas cores branco e vermelho, seu inseparável chapéu, o autêntico malandro apreciador de samba, cerveja e conquistador de mulheres. Sua vestimenta impecável, ao mesmo tempo marca sua elegância, caracterizada pela antítese do homem burguês, demonstrando sua forte personalidade.

Seguindo a linha de exus, temos os exus femininos, conhecidos popularmente como pombagiras. Tal como os exus habitam as encruzilhadas, dotadas de gargalhadas altas, despudoradas. De acordo com Dandara e Ligiéro (2018), a própria origem do termo, *Bombozira* significa encruzilhada, remete aos cultos bantos, de ancestralidade feminina. Tanto no sistema bantu¹¹ quanto no patriarcado ocidental, se evidencia o potencial feminino. “As Pombagiras na umbanda são representadas, de forma geral, tanto pelas igrejas cristãs como pelo senso popular, como uma entidade espiritual vinculada à prostituição, ao mal, à traição e destruição dos bons valores sociais e cristãos” (Lages, 2012, p. 528).

Sendo assim, as pombasgiras, comumente, são a antítese da figura atrelada à maternidade, distanciando-se do arquétipo em torno de Iemanjá, - orixá querida na umbanda, conforme já informado -. Tal como ocorre a exu, são muitas as falanges de pombagira, desde Maria Padilha, reconhecida como rainha, há também pombagira Cigana e Maria Molambo. São bastante festivas, espontâneas, transbordam sensualidade, são especialmente procuradas para resolver questões amorosas e costumam se afeiçoar dos consulentes que levam espumante, rosas, perfumes e aperitivos para agradá-las. “A pomba-gira é rosa e espinho, a sua potência dinamiza a beleza, cura, sedução e abertura de caminhos, mas também mantém o tom crítico acerca das violências e desproporções, em especial, aquelas cometidas contra as mulheres” (Simas; Rufino, 2018, p. 90).

A entidade do caboclo, por sua vez, está associada à imagem do indígena brasileiro. Geralmente possui um espírito guerreiro e destemido, uma figura que está associada à floresta. Há, também, sua falange feminina, a cabocla, relacionada à mulher indígena brasileira,

¹¹ Segundo Dandara e Ligiéro (2018), as mulheres eram oprimidas no Congo, como em diversas nações africanas. “Obrigadas a aceitar a poligamia dos maridos, a quem passavam a pertencer desde o casamento, elas tinham que se manter fiéis ainda que fossem desprezadas. A traição feminina era punida com violência físicas e morais, seguida de morte lenta e agonizante” (Dandara; Ligiéro, 2017, p. 160).

apresentando-se por meio de diversas facetas, desde a de espírito combativo como o caboclo e também relacionado à maternidade. Comumente, são associados a linha de Oxóssi, por ser um orixá da mata e ainda a orixá Oxum, por ser pertencente aquela das águas doces.

São muitas as falanges também relacionadas aos caboclos. Do lado masculino podemos citar alguns tais como: Caboclo Pena Branca, Caboclo Pena Vermelha, Cobra-Coral, Caboclo Sete Flechas. Entre as caboclas destacam-se também cabocla Jurema, Cabocla Jacira, Cabocla Jarina, entre outras. Embora seja diretamente relacionada ao indígena brasileiro, há nomes também associados ao panteão africano, como Calunga das Matas e Oxóssi das Matas, demonstrando a simbiose afro-ameríndia abrigada no panteão de divindades umbandistas.

Na umbanda, há ainda outras falanges como os boiadeiros, bastante procurados e conhecidos, especialmente em áreas de proximidades rurais. Os boiadeiros tem uma relação com os caboclos, em alguns terreiros são vistos como independentes, em outros, inclusive pertencentes às linhas de caboclos, devido suas origens próximas às matas e, também, pertencente à linha de Oxóssi e, ainda, de Ogum, devido ao seu espírito guerreiro. “Boiadeiro é uma das mais importantes linhas de umbanda, acostumados a terra de chão e a tocar o gado pelas estradas é muito requisitada em trabalhos de desobsessão, pois lançam esses obsessores e levam eles para o lugar de merecimento” (Vieira, 2012, p. 73). Dentre as diversas falanges de boiadeiros, destacamos Chico da Porteira, Zé Mineiro, Zé do Laço, entre outros.

Há, também, os marinheiros, bastante encontrados em terreiros do Rio de Janeiro e da Bahia. Associado às águas salgadas, pertencem, comumente, à linha de Iemanjá. No decorrer da gira de marinheiro, os corpos dos médiuns, durante o transe, fazem um movimento de vai e vem, em alusão ao balanço do mar. Destacamos, ainda, a presença das falanges femininas nesta categoria, sendo comumente associadas às sereias.

Na umbanda os marinheiros constituem-se numa classe de entidades espirituais habitualmente subordinada a Iemanjá, muitas vezes entendida como constituída por espíritos de pessoas que teriam tido uma vida ligada ao mar ou morrido afogadas. São muitas vezes considerados especialistas em trazer equilíbrio, especialmente para as emoções. No âmbito do chamado povo das águas, são a categoria mais falante, quando não a única exceto algumas caboclas, outras classes, como sereias e “santas”, apenas dançam e às vezes emitem sons linguisticamente inarticulados (Graminha; Bairrão, 2009, p. 131).

Há, ainda, as crianças, chamadas também de ibejis ou erês, pertencentes comumente à linha de Cosme e Damião. A gira dedicada aos erês é bastante festiva, os médiuns incorporam as falanges crianças. A festa é repleta de guloseimas, promovendo uma espécie de bagunça no

terreiro. Suas imagens estão relacionadas à harmonia, aos prenúncios de boas novas, à renovação, à vitalidade e, também, à fertilidade.

Há outras falanges na umbanda menos encontradas nos terreiros. Conforme já mencionado, as apresentadas neste trabalho são aquelas mais tradicionais ou mais comuns de serem encontradas. Para compreendermos a variedade, há ainda, bem menos comuns, os povos do oriente, relacionados aos hindus, árabes, japoneses, chineses e egípcios.

Possivelmente a figura mais procurada nos terreiros umbandistas, quando não a mais procurada (a depender das entidades que abrigam determinada comunidade afro-religiosa), a qual os consulentes buscam conselhos, conhecimento acerca da potência medicinal das ervas ou simplesmente a falange que fornece um abraço acompanhada de uma palavra carinhosa e que, carinhosamente são chamadas de “vovô” e vovó”, são os pretos e as pretas-velhas.

Considerados a “figura-chave” da umbanda, conforme afirmam Dias e Bairrão (2011, p. 146), são encontrados também no candomblé, tambor de mina, cerimônias kardecistas, catimbó e, até mesmo, em vertentes de new age e santo daime. Nos espaços religiosos de matriz africana a presença dos pretos e pretas-velhas é uma constante. A representação do preto-velho também está no imaginário coletivo brasileiro: sua clássica imagem é composta por um senhor negro, postura curvada, de cabelos grisalhos ou brancos, acompanhado de seu inseparável cachimbo, dotado de um caminhar lento, auxiliado por um pedaço de pau e vestimenta simples e portador de um contido riso. Já a preta-velha é vista como uma senhora caridosa, sempre disposta a auxiliar, também apresenta andar lento e cachimbo.

O símbolo do preto e preta-velha surge a partir de um processo de autoridade de sua figura como uma entidade considerada respeitada dentro da cosmologia afro-religiosa, seus conhecimentos são constituídos por meio de sua ancestralidade. São falanges que se adaptam às diferentes expressões religiosas, sem perder sua essência sagrada.

Os pretos-velhos tal como incorporados (em duplo sentido) pelos umbandistas parecem ser produto de um processo abrangente de sacralização e mitificação de personagens e fatos históricos, calcado na necessidade de reatualização e expressão de memórias profundamente arraigadas no âmago das comunidades afro-brasileiras desde os primeiros tempos de suas afirmações culturais e identitárias (Dias; Bairrão, 2011, p. 148).

Segundo Dias e Bairrão (2011), os pretos-velhos juntamente aos caboclos são as falanges mais antigas difundidas no âmbito umbandista, já nas primeiras formações da religião eles aparecem como entidades que devem ser respeitadas em vista de suas sabedorias.

A presença dos pretos e pretas-velhas é uma constante não apenas nos espaços religiosos, mas se estende, alcançando as narrativas ficcionais, à arte, às avenidas, sendo uma representação pertencente à memória coletiva nacional, em especial daqueles que descendem de África. Por essa razão, abordaremos a importância do preto-velho no espaço mágico-simbólico: o terreiro de umbanda. Posteriormente, abordaremos a figura do preto-velho em narrativas outras nas quais suas representações podem ser encontradas.

1.3 OS ANCIÃOS DE ARUANDA PEDEM PASSAGEM

As imagens de pretos e pretas-velhas, em um terreiro de umbanda, remetem às figuras de seres que não pertencem ao nosso tempo. Se solicitarmos a um leigo em estudos das religiões ou, até mesmo, alguém alheio às quaisquer informações sobre eles, arriscaria, sem delongas, que tratam-se de personagens pertencentes a um passado de nossa história. A visão de um neófito, ao final, não estaria equivocada. As pretas e pretos-velhos representam a memória do passado escravocrata no Brasil. Segundo Akimim e López (2009), ao remeterem a esse período, carregam consigo um conjunto de traços linguísticos relacionados a essa condição. Conforme apontam as autoras supracitadas, a ausência de documentação histórica sistemática a respeito das culturas e das línguas de origem africana trazidas para o Brasil, e os modos linguísticos de africanos e seus descendentes durante o período colonial, dificultam o acesso e o conhecimento mais complexo e significativo acerca das práticas relacionais dos escravizados no Brasil.

Preliminarmente, duas características sobressaem-se na leitura de qualquer observador: sua cor preta e sua condição de velho. Logo, não há como desconsiderar a particularidade racial, étnica, ou a representação senil do personagem no conjunto das análises que se seguem. Trata-se de uma representação religiosa do negro escravo, elaborada por uma sociedade que conviveu com a escravidão por mais de trezentos anos e que chegou ao final do século XX admitindo timidamente os problemas raciais nela existentes (Santos, 2007, p. 162-163).

Andrade Júnior (2013) ratifica o que foi dito pela autora supracitada, as características adotadas pelos pretos e pretas-velhas são saltadas já nas pronúncias das palavras que classificam a entidade: vivenciaram nas senzalas todas as mazelas do período da escravização. Lages (2013) acrescenta que a postura curvada da idade, sua fala não pertencente à norma padrão e dotada de um linguajar de quem aprendeu forçosamente - por meio da oralidade - o uso de uma nova língua, a utilização do cachimbo denotam a figura desse passado pouco longínquo.

Para além de seu aspecto físico, o conhecimento herdado pelos mais velhos acerca de ervas e práticas de cura auxiliaram seus irmãos que viviam em situação de extrema fragilidade e exposição dos mais variados males devido às condições às quais eram submetidos. Até mesmo, os brancos, em um momento de doença aguda ou caso sem apoio de solução na medicina tradicional da época, recorriam à sabedoria dos escravizados anciãos.

O período da escravização foi marcado pela violência e pelo racismo religioso¹², mas também houve espaço para resistência, para dissidência e disputas. O respeito pela ancestralidade era bastante considerado pelos cativos. Na iminência de alguma fuga, o conselho dos mais velhos era importante para a tomada de decisão. A condição de torna-se ancião nos contextos mais inóspitos era bastante valorizada. “Estes anciãos tinham um poder significativo, aconselhando o não conflito, como incitando a fuga quando consideravam a melhor alternativa. Ao morrerem continuavam sendo cultuados [...]. O mundo dos vivos e dos mortos faziam parte do mesmo universo” (Andrade Júnior, 2013, p. 7).

De acordo com Candau (2011), a memória das tragédias contribui para estabelecer o campo do memorável, sendo assim, trata-se de uma memória forte, que deixa rastros compartilhados ao longo de décadas por aqueles que sofreram, cujos entes queridos tenham sofrido. Os acontecimentos do tempo anterior modificaram seu curso identitário e trouxeram mudanças profundas à identidade do grupo.

A escravidão, em especial, proporcionou o silenciamento e tentativas de apagamento à cultura trazida por parte dos escravizados negros. Conquanto, à medida que a figura de um negro escravizado ganhava mais idade e repassava o conhecimento aos descendentes mais novos, maior era sua notoriedade e respeito.

Os escravizados mais velhos representavam o fio condutor da memória identitária. Eles contavam histórias, ensinavam por meio das anedotas acerca da vivência do povo negro no Brasil. Sua figura transmitia prudência e retidão, por essa razão eram constantemente consultados. Alterado o cenário da escravidão, os povos negros diaspóricos enfrentaram o desafio de migrarem para os locais urbanos, encararam uma série de desafios e, ainda, contando

¹² O racismo religioso tem suas raízes na criação colonial da categoria raça no continente americano, sendo utilizada como uma estratégia de dominação sobre os povos escravizados. A imposição do eurocentrismo, ao estabelecer uma dicotomia entre o mundo civilizado (europeu) e a barbárie (povos colonizados), deixou marcas profundas no imaginário social, perpetuando a associação da religião de origem afro com a estigma de uma "raça" inferior e bárbara. Em conclusão, argumenta-se que o termo "racismo religioso" é mais apropriado para descrever as ações de discriminação/intolerância contra as religiões afro-brasileiras. Isso se justifica pela ligação da africanidade das práticas religiosas ao contexto histórico colonial racista, sendo essa a principal motivação das ações discriminatórias praticadas (Fernandes, 2017).

com as mazelas do poder público que insistiam por vias higienistas e por meio da repressão policial categorizar rituais afroreligiosos com intolerância e marginalidade. Nesse contexto, a memória coletiva encontra maneiras de cultuar e manter sua tradição religiosa. Associamos, assim, a representação religiosa do preto e preta-velha a esse cenário.

Os pretos velhos possuem uma dupla representação: masculina e feminina. Esta última personificada na figura das pretas velhas, que possuem, no interior do panteão umbandista, o mesmo status dos pretos velhos. Seus traços distintivos referem-se à sua construção de personagem feminina, associada à figura materna. No espaço religioso, as pretas velhas reeditam a imagem da Mãe preta dos engenhos, sempre bondosa, carinhosa e devotada, dispensando a todos que a procuram um cuidado maternal. Os serviços prestados quando estavam na terra, como parteiras, amas-de-leite ou rezadoras, são agora requisitados para definidos seus atributos e competências dentro da categoria espiritual (Santos, 2007, p. 187).

Mediante a isso, é possível afirmar que as representações de anciãos como entidades são anteriores à formação da umbanda. Suas performances foram moldadas ao longo de décadas e mitificadas na cosmologia umbandista. Não é possível estruturar uma origem específica ao preto e à preta-velha e esse não é especialmente nosso objetivo, conforme foi explicitado. Mas sim, compreendermos quais as dimensões imagéticas que os pretos e pretas-velhas adquirem por intermédio de outras representações e, paralelamente, se conservam através dos tempos, ultrapassando os limites geográficos dos terreiros e de seus povos tradicionais, surgindo, cada vez mais, novos adoradores de suas figuras.

A adoração aos anciãos na umbanda possui uma conexão direta com algo em comum na religião banto: invocar, honrar e cultuar ancestres. Segundo Dandara e Ligiéro (2018), o diálogo com os guias espirituais (exaltando suas sabedorias ancestrais, por meio de seus conhecimentos sobre ervas medicinais, curas e aconselhamentos obtidos através do transe) são representados pelos pretos e pretas-velhas que carregam nomes de países, cidades e regiões da África, tais como: rei do Congo, rei de Guiné, Vovó Cambinda, Preto de Moçambique, Maria Conga. Em outros casos, conforme ilustra os autores supracitados, há uma simbiose entre nomes próprios popularizados na língua portuguesa e regiões africanas, tais como: Vovó Maria Conga da Bahia, Mãe Preta Zulu, Tio Paulo Maculelê, Pai Joaquim de Angola, entre outros. Desse modo, eles “[...] formam a protetora árvore genealógica de uma família constituída por várias mães, pais, tios e avós que, nascidos simultaneamente em diversos estados, países e regiões, asseguram o bem-estar coletivo em um mundo espiritual sem fronteiras [...]” (Dandara; Ligiéro, 2018, p. 157).

Além dos nomes de pretos e pretas-velhas encontrados nos terreiros, os pontos cantados também nos fornecem essa identificação com o solo africano, especialmente a região de Angola. É notável também a citação de Aruanda ao rememorar as origens afro diaspóricas.

*La vem mãe Josefa
Descendo a ladeira
Com sua sacola
É com sua bengala
É com seu patuá
Ela vem de Angola
Eu quero ver vovó
Eu quero ver vovó
Eu quero ver, filhos de pemba no bem querer.
(Ponto – Chamada de Mãe Josefa)*

*Preto velho que veio de Angola, vamos saravá no congá,
[...]
Preto velho pai Benedito, preto velho é João ferrador,
Preto velho é jima no toco, que chega nu'ngoma saravá xangô!
Preto velho veio de Cambinda, preto velho veio de Luanda,
Preto velho veio lá do congo pra saravá filhos de umbanda.*

Em dois sambas-enredos analisados neste trabalho, Aruanda é citada e associada ao preto e à preta-velha. Presentes nos versos de “Saravá, umbanda”, da G.R.E.S Unidos da Zona Sul; de 2019 e “Maria Conga, a guerreira negra que dominou os dois mundos”, da G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha, de 2020. No primeiro explicita: “*Preto-veio chegou na roda, vem de Aruanda, pemba¹³ de Angola*” (Saravá, umbanda, 2019). O verso aborda a origem do preto-velho, Aruanda, e associa também à Angola, sendo Aruanda o desenho riscado de espaço geográfico Angola. Já o segundo denomina também a origem de Maria Conga: “*Maria Conga, é que vence demanda, Saravá, vó benzedeira, preta-velha de Aruanda*” (A Guerreira [...], 2020). Maria Conga, nesse caso, é inserida como a solucionadora de problemas, avó, denotado a ancestralidade, a sua função de benzer e o local, novamente Aruanda.

No final do século XVI, Portugal possuía um grande interesse na região formada pelo Reino do Congo, onde se encontram na atualidade os países Congo, Zaire e Angola. Na época,

¹³ Pemba significa um giz de formato levemente arredondado, de cores variadas, usado comumente na Umbanda e, também, visto no Candomblé. A função primordial desse instrumento é para a escrita do ponto riscado, possui uma grafia sagrada utilizada nas giras, desenvolvido pelas entidades. Segundo Dandara e Ligiéro (2018), na liturgia banto os pontos riscados também são encontrados como invocação do espírito ancestral. “Nos rituais da liturgia banto, a tríade “dança-percussão-canto” é parte intrínseca do processo de comunhão coletiva e de transporte para o êxtase mediúnico, que é uma das maiores expressões dessas religiões” (Dandara; Ligiéro, 2018, p. 197).

os portugueses acreditavam que especificamente na região de Angola havia abundância de riqueza mineral, contudo, tal crença se esvaziou com o passar do tempo e aquela região tornou-se um polo exclusivo para exploração de mão de obra humana e comércio para escravidão.

Em 1575, Paulo Dias de Novais, com as bênçãos e o apoio de Dom Sebastião, rei de Portugal, estabeleceu uma base portuguesa na ilha angolana de Luanda. Dias batizou a ilha com o nome de seu santo homônimo: São Paulo. São Paulo de Luanda, posteriormente parte do “Reino Português de Angola”, tornou-se posto comercial, uma cidade portuária criada e controlada por uma comunidade mestiça luso-afro-brasileira que tinha comunicação direta com o Brasil [...] Luanda, o maior depósito e posto da área, era um lugar de horrores inconcebíveis, uma “porta sem retorno”, um dos estágios do processo durante o qual homens eram transformados em moeda corrente e combustível para sustentar sua empresa colonial. No Brasil o porto de escravos de Luanda transcendia não apenas seu tempo, mas sua imagem dantesca (Mcelroy, 2007, p. 128-129).

O termo Aruanda, por sua vez, emerge em terras brasileiras sendo conhecido em cultos afrorreligiosos e manifestações culturais de origem bantu, tais como maracatu, capoeira e o samba. Aruanda representa a forma toponímica pertencente à memória coletiva conservada pela população negra escravizada, deixando de designar o porto de Angola e dando espaço ao encantado, abrangendo o continente africano como o paraíso idealizado, a pátria distante. “Luanda, Aluanda, Aruanda, o Tempo, que é divindade na matriz bantu que povoa Angola do mesmo porto de Luanda, muda a palavra e muda também a semântica” (Leandro; Kinamboji, 2019, p. 123).

Aruanda é uma denominação que deriva de Luanda, capital de Angola. Reconhecida como o espaço encantado, alusivo aos cultos de origem africana, dando um ressignificado a essa que se trata de uma menção direta ao porto de São Paulo de Luanda, local no qual a população negra foi sequestrada e posta em navios negreiros, abandonando a condição de homens e mulheres livres para a condição de escravizados.

Rememorar Luanda representa vivenciar a dor, o sofrimento cruel da escravidão. Aruanda, por sua vez, é o lugar em que a liberdade irrestrita renasceria, o reencontro com a ancestralidade e a certeza de que um outro mundo, diferente daquele vivenciado no porto de São Paulo de Luanda, é possível. Luanda é real. Aruanda, imaginada. O imaginado não possui valor menor perante o real e, tampouco, o real foi sobreposto ao imaginário. De forma análoga, idealizar Aruanda é tomar posse de Luanda. É permitir com que Aruanda abrigue os sujeitos e as trajetórias vivenciadas naquele porto de Angola, dando-lhes um outro destino, outras feições, numa outra forma de existência já que nessa, imposta, seus corpos foram domesticados,

abusados, explorados e assassinados. Imaginar, portanto, Aruanda, representa a insatisfação dos sujeitos perante a brutal realidade.

Segundo Nora (1993), uma inquieta certeza transforma o que há ao redor em vestígio, a percepção dos acontecimentos passados permite com que haja apropriação daquilo que não é possível mais pertencer. Há, assim, um trabalho de deter o tempo, ainda que remete a um passado atualizado. “Mas, na realidade, mais do que a necessidade de memória, o que parece existir é uma necessidade metamemorial, ou seja, uma necessidade da ideia de memória que se manifesta sob múltiplas modalidades [...]” (Candau, 2011, p. 126).

O diálogo com os guias espirituais tornou-se no Brasil uma prática extremamente relevante; aqui, os descendentes de africanos banto difundiram essa sabedoria ancestral por meio dos aconselhamentos obtidos no transe, das curas com ervas e da memória coletiva pelos rituais. Por meio dos ancestrais africanos, o mapa mítico do continente negro brilha nos céus dos pequenos e grandes terreiros, representado por pretos e pretas-velhas que carregam nomes de países, cidades ou regiões da África (Dandara; Ligiero, 2018, p. 157).

Os pretos e pretas-velhas, que se firmaram em solo brasileiro, também possuem características outras para além de seus codinomes de localidades de regiões africanas. Cabe ressaltar que a condição de escravizados impuseram-lhe também formas de adaptar aos costumes adotados no novo continente. De acordo com Santos (2007), o catolicismo popular tem sua dose de contribuição na construção simbólica do preto-velho. Isto porque, o povo escravizado passou por um processo de domesticação religiosa, aliciado pela Igreja Católica.

Segundo Bastide (1971), a igreja católica, como instituição religiosa hegemônica, reuniu esforços para extrair os rituais envolvendo incorporações, práticas animistas das religiões africanas para dar lugar à crença em santos católicos como mediadores da relação entre os seres humanos e o ser Supremo. Sendo assim, a relação de ancestrais como mediadores, advindos dos bantos e a crença em orixás, da cultura dos iorubás e daomeanos poderia passar por um processo de adaptação.

O autor supracitado informa, ainda, que as missões católicas trouxeram as devoções aos santos negros para o Brasil. Os missionários, por meio do princípio de identidade e assimilação, compreenderam que a cor e as narrativas daqueles santos facilitariam o processo de conversão dos escravizados. Entre os santos negros, para citar alguns, há Nossa Senhora Aparecida, Santa Ifigênia, São Benedito, Santo Antônio de Lourdes¹⁴.

¹⁴ Cabe ressaltar que os primeiros contatos dos povos negros com o cristianismo iniciaram-se antes do tráfico de escravizados. Especialmente, ao nos referirmos à África Bantu. Segundo Fourshey, Gonzales

Vale ressaltar, especialmente, que entre os santos, a devoção a Nossa Senhora do Rosário foi muito assimilada aos escravizados. “O culto de Nossa Senhora do Rosário fora criado por São Domingos de Gusmão, sendo restabelecido justamente na época em que os dominicanos enviaram seus primeiros missionários para a África; daí, sua introdução e sua generalização progressiva no grupo de negros escravizados” (Bastide, 1971, p.163).

A vida dos santos e dos mártires forneceu ao Preto Velho o modelo de comportamento que delineou o seu perfil como negro cristianizado. Uma das suas especificidades, enquanto personagem religioso, vem da sua ascese, marcada por sofrimentos e privações; da sua condição de mártir, que obteve como recompensa a divinização. Sua imagem assim construída o contrapõe às representações da figura negra como rei e guerreiro, exaltadas na mitologia do candomblé (Santos, 2007, p. 180).

Esta assimilação, em um primeiro momento pode parecer distante, conquanto vale salientar que os povos de origem bantu tinham como característica basilar a facilidade de absorver outras culturas. Ademais, havia o fato de os santos serem criaturas que habitaram a terra, tal como os ancestrais, o que facilitava este processo. “A identificação dos santos com os ancestrais cultuados pelos centro-africanos se dá diretamente, pois ambas as entidades representam a alma/o espírito de pessoas importantes que, já mortas, intercambiam energias entre o mundo divino e o humano” (Dandara; Ligiéro, 2018, p. 126).

Entre os diversos elementos encontrados nas indumentárias dos pretos-velhos estão os terços e rosários que são carregados consigo também nas guias afro-religiosas. É o espelho da ancestralidade bantu: assimila a religião do outro, ainda que esta foi de maneira imposta e estimulada com o intuito de anular sua identidade. Ele recebeu os santos que o acolhem, mas segue como o ancestral que acolhe e é adorado. Os pretos e pretas-velhas subvertem a linguagem imposta, recriando possibilidades nos espaços mais inóspitos.

Em meio a um regime hierárquico e arrogante que os fixou como submissos e resignados, os velhos através de suas sabedorias, inventam formas de luta. O estereótipo produzido para abarcar as presenças negras como alegorias subalternas de um projeto de nação alicerçado nos parâmetros coloniais nos revela que o que ata os homens na banda de cá não é o contrato social, mas sim o racial. Fazendo barulho no silêncio, os velhos armam suas arapucas no gungunado do palavrear, arriam no pé do cruzeiro suas demandas, alumbram o mundo como a fumaça pitada e fazem do verso fechas atiradas pela boca, fortalecendo a máxima: a palavra tem poder (Simas; Rufino, 2018, p. 74).

e Saidi (2018) e Dandara e Ligiéro (2018), os povos bantus assimilavam facilmente outras culturas e somavam à sua cultura elementos que consideravam pertinentes às culturas outras e inseriam as suas. Assim, ocorreu também desde as primeiras idas dos missionários católicos à região africana.

Aliado à sua sabedoria ancestral do poder da palavra para o aconselhamento, há ainda, a magia. Assim, os pretos e pretas-velhas, para além de conselheiros, também são entidades procuradas para realização de benzeduras, conhecimento acerca de ervas e limpezas. Comumente acompanhado de seu cachimbo, preto-velho também é adepto de bebidas quentes, como cachaça e café.

No mês de maio, tradicionalmente no dia treze, os terreiros de umbanda e também de outras matrizes afro-religiosas comemoram o dia da entidade mais querida na umbanda. Não obstante, o dia escolhido é o mesmo no qual foi assinada a lei Áurea, reafirmando, assim, o caráter associado à escravidão aos pretos-velhos. “O mês de maio nos lembra que é necessário aprendermos a lição dos pretos-velhos: toda demanda lançada há de ser devidamente desatada, essa é a forma que temos de garantir a sustentação de nossas toadas” (Simas; Rufino, 2018, p. 73).

Para além da imposição da cultura hegemônica, o preto e a preta-velha representam a possibilidade de reinvenção da linguagem. Sua influência sob seus descendentes nas etnias de origem bantu, ainda com a ruptura vivenciada, a reinvenção da sabedoria ancestral se fez em diáspora. Com o fim da escravidão e a migração para o contexto urbano, também não foi empecilho para que sua trajetória se perpetuasse por meio da umbanda, na qual a figura do velho, negro, ancião, dotado de magia e sabedoria fora perpetuado.

É válido ressaltarmos que embora a figura sagrada do ancestral tenha conseguido sobreviver à escravidão e, posteriormente, as leis que impediam que cerimônias afro-religiosas fossem realizadas, a perpetuação de uma visão estereotipada e imagética do ancião negro não escapou no olhar branco em outras esferas e gêneros, tais como a música popular, a literatura, a dramaturgia. Essa trajetória forneceu um olhar branco, realizado a partir de uma cultura hegemônica sob a condição do ex-escravizado. Especialmente o trabalho de folcloristas como Artur Ramos, principalmente na figura de Pai João¹⁵. Embora, visões acerca da entidade fossem

¹⁵ Abreu (2004), Santos (2007) e Alkimim e López (2009) citam o ciclo de um personagem presente no final do século XIX: Pai João é um homem escravizado de origem africana, um falante da língua portuguesa, mas contrastante ao português brasileiro, dotado de diferente dialeto. Segundo Abreu (2004) a imagem de Pai João é comumente vista de forma benevolente, submissa ao seu senhor, fruto de uma dicotomia permeada nas narrativas acerca da escravidão no Brasil, caracterizada pela já falada carência documental referente ao período da escravidão. Durante os anos de 1930 e 1940 predominou as narrativas em que a figura de um bom escravizado estava atrelada a de seu bom senhor. Assim, Pai João se tornou popularmente conhecido por meio dos folcloristas da primeira metade do século XX, tais como Arthur Ramos, Brito Mendes, entre outros que reuniram as cantigas, poemas, narrativas, desafios nos quais os comportamentos de negros, suas falas, histórias são relatadas e reproduzidas por meio dos

propagadas por meio de estereótipos, outras narrativas que privilegiem uma abordagem diferente também de Pai João e seus mais variados codinomes, conquanto dotados de mesmas características, não foram descritos somente por folcloristas. Suas narrativas atravessaram por diversos meios artísticos: pintura, literatura, música e, também, o carnaval. A imagem do preto e da preta-velha foi cristalizada como o escravizado submisso, o qual aceita sem questionamentos as ordens de seu senhor.

1.4 HISTÓRIAS PARA NINAR O SONO DOS BRANCOS

Na literatura, Monteiro Lobato, possivelmente, seja um dos exemplos mais simbólicos ao recordamos acerca da presença de pretos e pretas-velhas. Sua obra “Sítio do Picapau Amarelo” traz dois personagens bastante simbólicos, Tia Nastácia e Tio Barnabé. A primeira trata-se de uma mulher negra, de idade avançada, cozinheira de Dona Benta. Reconhecidamente eugenista, Monteiro Lobato, em suas narrativas, sobrepunha a sabedoria dos brancos em relação aos negros e, em diversos momentos da narrativa, o conhecimento de Tia Nastácia é posto em dúvida. Contudo, cabe neste trabalho extrairmos o que há de significativo na obra com a finalidade de compreender a dimensão da representação do preto e preta-velha na literatura e de que forma essa imagem interfere na memória coletiva.

Tio Barnabé, um ancião negro, de barba branca, sempre acompanhado de seu cachimbo, conta muitas histórias para as crianças. Ademais, a própria obra de Monteiro Lobato nos

trabalhos de folcloristas. Artur Ramos classifica Pai João como um símbolo que abriga diversos personagens, fruto da escravidão: “o velho escravo conhecedor das crônicas de família; o bardo, o músico cantador de melopéias nostálgicas, o mestre de cerimônias dos Jogos e autos populares negros, o rei negro ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias.” (Ramos, 1935, p. 231-232). Pai João possui muitas histórias, apresentadas em múltiplas facetas, dificilmente ignorada ou esquecida e passível a ressignificações, correções e análises em relação às suas variadas correntes. Para além dele, os versos trazem também a presença de Mãe Maria, sua esposa, que comumente também trabalha para a família branca. Abreu (2004) salienta que o folclore construído em torno da figura de Pai João pode notar características que ilustram os diversos conflitos, entre eles o da dominação, do racismo, da subversão, do poder, a negociação da identidade e as possibilidades de analisar essa figura para além de um contexto de silenciamento. No qual não apenas se cala diante do homem branco. Para além desse nome dado ao personagem, haviam outros nos quais se mudava somente o nome, mas possuíam as mesmas características a persona referida, entre os nomes eram Pai José, Pai Francisco, Pai Miguel, entre outros. De acordo com Abreu, Théó Brandão defendia que o personagem de Pai João e seus avatares possuía características burlescas, teimoso, enganado e por todas essas características também considerado audacioso. Nos anos de 1950, os estudos folclóricos sofreram crítica especialmente por iniciativas acadêmicas e também de movimentos sociais negros que surgiam naquela época. Por essa razão, seus registros, a partir desse período são menores, conquanto, não esquecidos.

possibilita constatar esse fato. Tal como no diálogo abaixo, entre Tia Nastácia e Pedrinho, acerca de caça aos Sacis, tema no qual Tio Barnabé dissertava com o menino e no qual Pedrinho julgava Tio Barnabé um grande conhecedor no assunto:

Pois saci, Pedrinho, é uma coisa que branco da cidade nega, diz que não há - mas há. Não existe negro velho por aí, desses que nascem e morrem no meio do mato, que não jure ter visto saci. Nunca vi nenhum, mas sei quem viu. - Quem? - O tio Barnabé. Fale com ele - Negro sabido está ali! Entende de todas as feitiçarias, e de saci, de mula-sem cabeça, de lobisomem - de tudo (Lobato, 1957, p. 183).

Outras obras, que remetem ao universo infantil, trazem as narrativas do preto e preta-velha são: “Histórias do Pai João” (Orico, 1933), “Histórias da velha Totonha” (Rego, 1932). A personagem velha Totonha, de Lins do Rego, também aparece em sua obra mais famosa, “O menino de engenho”. No romance, o protagonista Carlinhos, em sua fase adulta, rememora fatos de sua infância, entre eles a presença das pretas-velhas no engenho em que passava as férias. Essas figuras, incluindo velha Totonha, exercem um papel importante no qual o mágico, o lúdico, aos olhos do personagem se revelam. Em contrapartida, revelam os laços indizíveis do Brasil com a escravidão, mesmo após a escravidão. Especialmente ao revelar que as personagens, mesmo libertas, seguiam trabalhando compulsivamente para seus senhores em troca de comida e teto, sem qualquer auxílio financeiro. “A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. Ela subia e descia ao sublime sem forçar as situações, como a coisa mais natural deste mundo. [...]. Havia sempre rei e rainha nos seus contos, e força e adivinhações. E muito da vida, com as suas maldades e as suas grandezas” (Rego, 1957).

A representação de Preto-velho ganhou também a teledramaturgia com a adaptação de Sítio do Picapau Amarelo para a televisão, também em produções da extinta TV Manchete, como “Escrava Anastácia”, uma adaptação televisiva do surgimento do culto à Anastácia. No cancionário popular, Preto Velho e Pai João estiveram presentes também em diversas canções da década de 1960 a 1980, tais como “Pai João” e “Preto-velho” interpretadas pela dupla sertaneja Tião Carneiro e Pardinho; “Pai João e Mãe Maria” de Leôncio e Leonel, “Nesse pai de Caboclo de Mae Preta e Pai João”, de Zé Ramalho, “Preto-velho” de Secos e Molhados. Nas canções, o sofrimento da escravidão, a bondade do Preto-velho e sua ligação com a espiritualidade são citadas. Ademais, outras canções como “Sem compromisso”, de Chico Buarque e “Não sou Pai João”, do Quinteto em Branco e Preto auxiliaram na popularização da expressão “não sou nenhum Pai João”, como forma de dizer que emissor da mensagem não se presta ao papel de incapaz mediante a uma situação em que sua dignidade é posta à prova. Nesse

sentido, conforme podemos notar, a visão de Pai João e conseqüentemente de pretos e pretas-velhas é vista como a representação de um ser obediente e que se curva mediante às ordens de um representante do poder hegemônico.

O teatro também contribuiu para a representação do preto-velho obediente, fiel ao seu senhor e uma figura atrelada aos sofrimentos da escravidão. Entre o final do século XIX e meados do século XX, o teatro-circo se popularizou nas mais variadas regiões do país. Segundo Garcia (2005), tal modalidade contava com recursos cênicos, como iluminação, figurino, trilha sonora se agrupam a técnicas de dramaturgia com o intuito de reforçar figuras típicas, tais como o vilão, o herói, o palhaço, entre outros.

O teatro foi uma maneira popular e dinâmica de preencher a segunda parte do espetáculo, encenado após a apresentação dos números de variedades. Tornou-se aos poucos responsáveis pela permanência das companhias nas cidades, devido à variação diária do espetáculo, através dos inúmeros enredos teatrais. O repertório dramático era composto basicamente por melodramas, comédias, chanchadas e esquetes, com histórias que apresentavam intrigas familiares e questões relativas à sociedade brasileira do começo do século XX. A representação e caracterização dos atores eram baseadas em visões de mundo, muitas vezes eurocêntricas, com convenções bem estabelecidas com a plateia, de modo que na primeira entrada da personagem deveria ser possível distinguir o tipo em cena (vilão, heroína, herói, cômico etc.) (Garcia, 2005, p. 87).

Ainda segundo a autora supracitada, as primeiras décadas do século XX refletem um período no qual a figura do negro estava atrelada à marginalidade e este estigma também estava presente no circo-teatro. O personagem Pai João também aparece, novamente como um narrador de histórias que aconselha os mais novos, atrelado a uma figura que segue as ordens do seu senhor e prefere o silêncio em vez de contrariar a Casa Grande. De acordo com Sobral (2005), os personagens forneciam estereótipos do período da pós-escravidão, dotados, portanto, de estigmas e preconceitos em relação a população negra.

Os pretos e as pretas-velhas são dotados de traços de misericórdia e, sob a ótica hegemônica, são frequentemente inseridos em um lugar que remete à segurança, à submissão e à docilidade. Não que tais características não estejam presentes na sua figura, mas é necessário avançarmos nessa discussão e buscar na própria representação do preto e da preta-velha outras complexidades. “Excluído do projeto de modernização do país, e afirmado estereotipicamente em sua identidade cultural constituidora da brasilidade, o negro assumia um espaço mítico ao longo da narrativa, negado em sua concretude, mas reificado e folclorizado no imaginário

literário” (Gouvea, 20005, p. 84). Esse imaginário acerca do preto-velho o insere numa perspectiva do escravizado idoso, elucida Rezende (2020).

Dias e Bairrão (2011) inteiram que nem todos escravizados correspondiam ao protótipo hegemônico de caracterização dos pretos-velhos. Muitos deles, considerados anciãos, lutaram por liberdade e se rebelaram contra o regime de escravização. Logo, promover memórias sociais de resistência ao imaginário coletivo afro religioso, tal como ocorre às memórias de escravizados submissos, por meio de um processo análogo de sacralização de narrativas populares e históricas, é algo legítimo e justo aos ancestrais que lutaram e deram continuidade ao legado afro religioso no Brasil. “No que tange aos pretos-velhos a literatura parece corroborar amplamente que tal recomendação é não apenas válida, mas indispensável e urgente para o aprofundamento dos saberes a seu respeito” (Dias; Bairrão, 2011, p. 157).

Ainda que o olhar do branco tenha sobressaído e cristalizado uma visão acerca da figura mítica do preto-velho, mais uma vez a afro religiões fornecem caminhos para a resistência e a reinvenção da linguagem ao apresentar uma faceta outra dos pretos e pretas-velhas, diferente daquela comumente conhecida. Nesse viés, as escolas de sambas, por meio de seus sambas-enredos, também contribuem para a gestação de uma representação diferenciada acerca dos anciãos da umbanda.

2 ENTREMOS NA RODA DOS ANCIÕES DA UMBANDA: PRETAS-VELHAS ENCANTADAS E PRETO-VELHO LIBERTADOR NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Cordão do Bola Preta; Galo da Madrugada; Frevo; Mandacaru; Encontro de Bonecos Gigantes; Trio-elétricos; Escolas de Samba no Sambódromo do Anhembi; Escolas de Samba no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Abordar a diversidade contida no carnaval brasileiro não é uma tarefa simples. Poderíamos passar horas apenas listando a rede infindável de tradições carnavalescas ocorridas entre os meses de fevereiro a março. Não existe no Brasil um modo único ou uma manifestação cultural específica que abarque o modo brasileiro carnavalesco de festejar. A própria dinâmica da festa é o que caracteriza um Brasil plural, inventivo, capaz de produzir suas manifestações de acordo com cada região.

Eliade (1949) atenta que as festas se passam num tempo sagrado, especialmente as periódicas, nas quais existe o desejo de abolir o tempo profano constituído no passado e inaugurar um novo tempo. Tais festejos possuem a marca temporal bem delimitada e empreendem uma regeneração temporal. As repetições visam instaurar o tempo mítico e dos antepassados. Entre as festas que realizam esta reestruturação temporal estão:

1. ° Purgações, purificações, confissão dos pecados, afastamento dos demónios, expulsão do mal para fora da aldeia, etc.;
2. ° Extinção e reactivação do fogo;
3. ° Procissões mascaradas (as máscaras representam as almas dos mortos), recepção cerimonial dos mortos, que são festejados (banquetes...) e que no fim das festas são reconduzidos ao termo da localidade, ao mar, ao rio, etc.;
4. ° Combates entre dois grupos inimigos;
5. ° «Entremez» carnavalesco, saturnais, inversão da ordem normal, «orgia» (Eliade, 1949, p. 493, grifo nosso).

Sebe (1986), em consonância a Eliade (1949), informa que o carnaval deve ser entendido como sagrado, pois representa a negação da luta diária, alçando o espaço e o tempo em uma utopia, permitindo uma série de recursos não utilizados no tempo considerado profano e, conseqüentemente, uma série de dramatizações e representações sociais não comuns. Tal suspensão da realidade e regeneração do tempo possibilitam a inversão de papéis na sociedade, em que pobres se transformam em ricos; ritos religiosos que estão à margem tornam-se destaque e, as mulheres de sexualidade livre, comumente estigmatizadas na sociedade, são exaltadas.

DaMatta (1997) também insere o carnaval em um tempo sagrado: “o tempo do carnaval é cósmico e cíclico, remetendo os participantes do ritual para fora do contexto brasileiro,

colocando-os em contato com o mundo sagrado, do divino ou do sobrenatural”. Um tempo sagrado entrelaçado ao tempo profano, permitindo instrumentalizar a esperança, pois a ritualística carnavalesca revela os desejos e os anseios dos grupos subalternizados por meio da visão lúdica. Permite, por alguns dias, vivenciá-los e isso gera a capacidade de imaginar uma realidade outra.

A ritualística do carnaval brasileiro possui uma prerrogativa que a diferencia de todas as festas comemoradas em solo nacional: nas outras datas comemorativas há a presença de um dono, este pode ser um padroeiro, um santo, como ocorre nas procissões, ou um patrono, como nos cortejos cívicos-militares, conforme destaca DaMatta (1997). O carnaval, por sua vez, é um ritual sem dono. A abertura permite tal polissemia de festas e sentidos.

Mas é enganoso pensar que, por ser um ritual sem dono, seja desordeiro e desprovido de qualquer intencionalidade. Blocos, cordões, afoxés, trios-elétricos, entre outros cortejos, são dotados de tradições e abertos a novas possibilidades em que os grupos carnavalescos possam (re) criar. As escolas de samba, por exemplo, são instituições que se preparam para o desfile ao longo de todo ano. A escolha do tema do próximo carnaval é definida a poucas semanas ou meses após o carnaval do ano corrente. Posteriormente, outros trabalhos são iniciados, eles vão desde os bordados das indumentárias até o trabalho dos carnavalescos de recriar a temática escolhida para o desfile da avenida.

Percebendo o valor da coletividade, é possível salientar não apenas a seriedade embutida nos grupos que promovem a festa, mas também a importância de um espetáculo que promova um sentido plural, potencializando momentos de coletividade. Seus componentes poetizam e expressam suas passagens por meio de narrativas que descambam em uma série de festejos.

Sendo assim, o fazer festa pode não reservar um plano específico, mas nos exige um olhar atento em seus caminhos e intenções. Especialmente, ao nos depararmos com os grupos que são comumente postos à margem pelas elites socioeconômicas. As dinâmicas produzidas são capazes de criar diversas críticas sociais, muitas delas aceitas por pertencerem à festa e, portanto, podem ser manifestadas, desde que se limitem ao carnaval. Conforme acrescenta Soihet (1998), tais brincadeiras reservam um teor político potente e demonstram a consciência por parte daqueles que praticam o carnaval em alçar personagens e realçar fatos que expõem autoridades que estão no poder.

DaMatta (1997) salienta, ainda, que os encontros carnavalescos criam novas dinâmicas sociais, contribuindo para uma constituição polissêmica do espaço. Em meio às fantasias que o período proporciona, mudam-se as vestes e as brincadeiras variadas são permitidas. O sentido

do termo 'brincar' pode ser entendido como a forma literal, 'colocar brincos', ou seja, suspender e recriar outras socializações. O mundo do carnaval pode ser visto como o mundo do encontro, do *joking*. O povo brincando de forma livre nas ruas, enquanto a elite se abriga em seus palácios, foi uma possibilidade de criação e inventividade ao povo brasileiro. Tal abertura permitiu aos desprovidos de autonomia em relação à ordem socioeconômica se apoderarem de vivenciar aquilo que é negligenciado no tempo cotidiano.

Mediante ao que foi falado, lançamos uma pergunta: há espaço para a figura do ancião no carnaval? De imediato, pensamos que não. Correr, brincar, pular são características típicas do universo infantil. À criança é dada a suspensão do tempo por meio do lúdico, do faz-de-conta, do brinquedo. A imaginação infantil consegue criar e recriar dinâmicas por sua própria expressão. A suspensão do tempo, portanto, faz parte da lógica do brincar infantil, não sendo necessário um espaço, um tempo e um lugar para tal. Também não é impeditivo à criança brincar.

Pensemos, então, no ser adulto. Para ele, sim, a suspensão do tempo representa inserir seus brincos. Isso é um convite ao êxtase, à imaginação e à liberação de sentidos que lhe são furtados em sua vida cotidiana. A festa, a contemplação, permitem que sejam manifestadas dinâmicas outras. Seu corpo, ainda que não tenha a vitalidade de uma criança, também brinca, pula, transveste-se em uma fantasia que é capaz de conduzir durante os quatro dias de folia.

Sendo assim, voltemos à nossa pergunta acima, e quanto a pessoa idosa? Ela põe seus brincos no carnaval? Segundo Chauí (1979), ser velho em uma sociedade capitalista, fruto de um projeto colonizador, representa a luta pela sobrevivência. Não há projeto para a velhice. Se em diversas culturas o velho era um guardião do passado a quem se deve aconselhar, na sociedade do capital, da globalização, da dita inovação tecnológica, o velho é aquele a quem se deve esquecer, o que pouco ou nada sabe, substituído por informações advindas de uma máquina. O presente e o futuro para o velho não são sinônimos de contribuição de sua fonte popular de sabedoria, mas sim opressores de sua existência.

Entretanto, o jogo do carnaval não é a lógica corrente. Por quatro dias dribla-se a ordem vigente, os corpos são retirados da norma cotidiana e pertencem a outro espaço e tempo. Não há impeditivo, quiçá as doenças, as circunstâncias do tempo possam impedir a figura anciã de colocar os seus brincos. Há espaço e, até mesmo, destaque. Assim como os mais velhos dos terreiros guardam a sabedoria, o preto e preta-velha da avenida também possui sua identidade lograda no Carnaval.

2.1 À CADÊNCIA DO CARNAVAL

Este capítulo pretende associar o carnaval ao rito das escolas de samba e dar ao preto-velho o devido destaque nas próximas páginas. Conforme já dissemos, longe de ser um ritual desordeiro, os festejos apresentados pelas escolas de samba possuem uma série de requisitos a serem cumpridos. Ao adentrar a avenida é necessária a apresentação de comissão de frente, mestre sala e porta-bandeira, alas, bateria¹⁶. Enquanto todos os elementos citados se apresentam, a bateria, por meio de seus instrumentos, dá ritmo ao samba-enredo, entoadado por 60 minutos cronometrados enquanto todo o cortejo da escola de samba em questão é apresentado.

Por essa razão, a condução das próximas páginas será feita tal como a ordem estipulada de um desfile de escola de samba, ou seja, em cada subcapítulo será apresentado como um elemento característico de um desfile, cadenciado por informações que justifiquem essas escolhas. Sendo assim, teremos nas próximas páginas um subcapítulo apresentando a comissão de frente, na qual teremos as figuras de Preto-velho Legbá e as pretas-velhas, encantadoras de dois mundos. Mostraremos um olhar outro acerca das representações do preto e das pretas-velhas.

Posteriormente, as representações de mestre-sala e da porta-bandeira, os quais os pastores dos ranchos serão fundamentais, pois são considerados os precursores das escolas de samba.

Depois, apresentamos a ala das baianas, a ala mais tradicional das escolas de samba. Falaremos das lideranças, conhecidas como tias baianas, que permitiram e deram abrigo em suas casas aos atores do samba e possibilitaram que a cultura do samba se alastrasse.

Chegando ao fim, falaremos de como um instrumento tipicamente usado em terreiro e em bateria de escola de samba representa a personalidade do preto-velho e, *a posteriori*, apresentaremos os sambas-enredos produzidos em todas as décadas, parte central deste trabalho.

¹⁶ Há outros elementos que foram inseridos ao longo das décadas, como carro alegórico e outros adereços. Seleccionamos estes por serem elementos que, tradicionalmente, se mantêm nas escolas de samba.

2.2 COMISSÃO DE FRENTE: O PRETO-VELHO LIBERTADOR E A PRETA-VELHA QUE DOMINOU OS DOIS MUNDOS

*Preto Velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor
Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
(Meu Deus [...], 2018).*

*Nasceu Maria
Nobreza em sua tribo africana
Tão livre quanto os ventos da savana
E a Lua cheia pra testemunhar
Que a dor, corta o mar
[...]
E hoje o negro sem mordança
Vem expor sua gratidão
Lumia o cruzeiro das almas
Que é linha de força maior
A gira já vai começar!
E hoje a rocinha, incensa esse catimbó
Risca a pomba no terreiro, pede a bênção a minha vó
(A Guerreira [...], 2020).*

Os trechos apresentados acima pertencem a dois sambas de enredo que serão analisados neste trabalho, contudo, as categorias de análise serão mostradas no terceiro capítulo e as interpretações sobre elas no último capítulo. *À priori*, os versos ilustrados acima nos permitem elucidar os caminhos e familiarizar-nos acerca dos sambas de enredo. Não se trata, ainda, de uma análise sobre os sambas e, sim, de forma ilustrativa inseri-los nas narrativas acerca do preto e da preta-velha.

Segundo o IPHAN (2006), a comissão de frente¹⁷, originalmente, era composta pelas Velhas Guardas ou membros mais antigos e representativos. Eles se posicionavam em uma linha, vestidos com elegância, saudando o público (por exemplo, com o chapéu) e apresentando a escola (com a mão direita sobre o peito, depois estendida em direção à escola, em um gesto típico de respeito).

¹⁷ A comissão de frente é uma categoria exibida pelas agremiações de carnaval, na qual um grupo reduzido de integrantes recepciona calorosamente tanto o público quanto os avaliadores. Sua função é ilustrar o enredo da escola de samba de maneira criativa e envolvente.

Ao longo dos anos de 1960 e 1970, essa comissão passou por mudanças significativas, que foram intensificadas nos anos de 1990 e 2000, quando passou a ser formada por bailarinos ou membros da escola coreografados por profissionais. Embora o regulamento ainda exija a saudação e a apresentação, esses gestos tradicionais, que fundamentam a existência da comissão, agora se misturam com passos que resumem ou explicam o enredo e o tema da escola. Nos últimos anos, os bailarinos nas comissões começaram a utilizar tripés e pequenos carros alegóricos.

Neste subcapítulo, além de introduzirmos as letras dos sambas de enredo que serão analisados com profundidade mais à frente, apresentaremos, por meio da literatura, a face ainda considerada rebelde dos pretos e pretas-velhas e contribuir também para esta reflexão. Ademais, convocar um preto e uma preta-velha à comissão de frente de nosso trabalho é uma forma de saudar a velha guarda que tanto abrilhantou este setor do carnaval.

Retomando aos nossos personagens centrais, os pretos e as pretas-velhas são dotados de traços de misericórdia e, sob a ótica hegemônica, são frequentemente inseridos em um lugar que remete à segurança, à submissão e à docilidade. Não que tais características não estejam presentes na sua figura, mas é necessário avançarmos nessa discussão e buscar na própria representação do preto e da preta-velha outras complexidades. “Excluído do projeto de modernização do país, e afirmado estereotipicamente em sua identidade cultural constituidora da brasilidade, o negro assumia um espaço mítico ao longo da narrativa, negado em sua concretude, mas reificado e folclorizado no imaginário literário” (Gouvea, 2005, p. 84). Esse imaginário acerca do preto-velho o insere numa perspectiva do escravizado idoso, elucidada Rezende (2020).

Nesse sentido, anunciamos, em nossa comissão de frente, duas representações potentes acerca dos pretos e pretas-velhas: a primeira, inspirada no samba-enredo da Paraíso da Tuiuti, mostra a presença de um preto-velho associada à busca da liberdade e à justiça, a segunda, Maria Conga, apresenta uma figura que constitui uma história de resistência e potência diante dos males da escravização em vida e que, em sua pós-morte, por meio da afroreligiosidade, se consagrou como preta-velha.

Tanto o preto-velho associado a uma figura que busca por liberdade, quanto Maria Conga abrigam espaços diferentes daqueles costumeiramente dados aos anciãos. O primeiro por estar associado ao anseio por liberdade. Já Maria Conga é vista como uma guerreira, seja em sua passagem em vida quanto como uma entidade, habitante de dois mundos. Em ambas é possível identificar o papel de resistência que sua figura carrega.

2.2.1 PRETO-VELHO LIBERTADOR

O desfile de 2018 da Paraíso da Tuiuti apresentou em sua comissão de frente uma representação de um preto-velho que pode ser considerada uma figura que proporciona a libertação. Enquanto entoava os versos do samba acima ilustrado, exibia um grupo de homens representando os escravizados remetendo ao período de escravização: amarrados em correntes, amordaçados, semi-nus. Por meio de recursos coreografados, em um dado momento, há uma troca de personagens em exibição na avenida. A maioria dos personagens representando os escravizados e o feitor que os açoitava se retiram. Somente um personagem representando o escravizado permanece na Sapucaí, este demonstrava agonizar em dor, os demais entram em um casebre, que representa a senzala. Deste mesmo local sai um grupo de pretos velhos, coreografados, dançando, curvados, acompanhados de suas tradicionais bengalas e fumando cachimbo. Os coreógrafos se aproximam do personagem que representa o escravizado e, sobre ele, baforam a fumaça do cachimbo e impuseram as mãos sob ele, num ato que remete à cura pelas mãos. O escravizado, em questão, começa a se libertar, retirando dele a mordaca, uma corda que amarra seu pescoço,¹⁸ e dança.

Ao visualizar aquela cena, o feitor se aproxima com a finalidade de ferir o escravizado e o grupo de pretos-velhos. Contudo, os anciões também impuseram as mãos sob o feitor que se arrepende da atitude de açoitar outros negros. Posteriormente, os outros escravizados se aproximam e também recebem a imposição de mãos dos pretos-velhos e a violência é cessada. A dança é encenada de uma maneira que remete aos guerreiros, sendo preparados para uma nova etapa.

A comissão de frente intitulada de “O Grito da liberdade” foi criada pelo coreógrafo Patrick Carvalho. Na ocasião foram utilizados 30 personagens para compor essa história. Segundo o artista, contar esta narrativa na Avenida simbolizou gritar por sua liberdade e ecoou em memória de outros negros e negras que tiveram suas vozes silenciadas por tanto tempo¹⁹. Carvalho também destacou que, embora a estrutura carnavalesca e a organização das ligas das escolas de samba muitas vezes foquem nos preparativos carnavalescos objetivando receber nota

¹⁸ A análise das alegorias e componentes dos sambas de enredo não fazem parte da nossa análise final, por essa razão a elucidação especificada fez parte do nosso apontamento da figura do preto-velho como libertador.

¹⁹ AZEVEDO, Evelin. Queria chamar a avenida para gritar comigo’ diz coreógrafo da comissão de frente da Paraíso do Tuiuti. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/queria-chamar-avenida-para-gritar-comigo-diz-coreografo-da-comissao-de-frente-da-paraíso-do-tuiuti-22392168.html>. Acesso em 12 jan 2024.

10 por parte dos jurados, o intuito primeiro do samba foi convidar a plateia para o grito de libertação exposto na avenida, acompanhado da coreografia exibida pela comissão de frente.

O velho sábio te liberta de muita coisa. Lembro que a minha bisavó tinha um remédio certo para qualquer machucado. Quando os personagens saíam da senzala, eles purificavam aquele lugar cheio de dor, de pressão, de sofrimento. E quando eles voltavam para senzala, e os negros saíam, não saíam libertos, ainda saíam presos, mas com a força da liberdade (Carvalho, 2018).

A representação da força da liberdade e as mãos de cura dão a tônica nessa exibição dos pretos-velhos. Nesse viés, Brown (1994) aborda as figuras dos feiticeiros. O escravizado mais velho, conhecedor de ervas e o mantenedor dos conhecimentos adquiridos pelos ancestrais, era procurado pelos senhores ocasionalmente para resolver situações das quais a medicina tradicional não apresentava solução ou na ausência de um profissional da área da saúde (tendo em vista a escassez da profissão, especialmente no período da escravização).

O preto-velho adquire, assim, status de feiticeiro, um raro momento no qual o senhor de escravos deveria acatar o que fosse pedido e dito pelo escravizado. Por reconhecer as habilidades dotadas pelos feiticeiros, era também temido. “Eles eram muito temidos pelos proprietários de escravos e representavam símbolos de resistência ao regime escravista”²⁰ (Brown, 1994, p. 75, tradução nossa).

Senra (2022), em consonância com Segato (2021), destaca que é fundamental abordar as questões do passado à luz de um novo contexto histórico para conceber um futuro mais democrático. A análise das imagens do desfile revela que as formas exploratórias foram alicerces de uma economia centrada exclusivamente no capital, utilizando a raça como uma engrenagem econômica e o racismo como uma forma de poder e domínio.

2.2.2 A PRETA-VELHA ENCANTADORA DOS DOIS MUNDOS

O samba-enredo da Acadêmicos da Rocinha, do carnaval de 2020, intitulado “A Guerreira que dominou os dois mundos”, aborda a importância de Maria Conga e sua luta terrena e sua relevância como falange na religião de matriz africana. Nesta apresentação do samba de enredo, nos interessa, por ora, refletir sobre aspectos que revelam uma faceta diferente da preta-velha.

²⁰ They were greatly feared by slaveowners and represented symbols of resistance to the slave regime” (Brown, 1994, p. 75).

Primeiramente, pensando na representação da mulher negra escravizada, comumente vemos trabalhos sobre os pretos-velhos tratado no gênero masculino ou, quando remetem à preta-velha, ela está inserida de forma generalizada aos pretos-velhos, não individualizando o olhar para sua figura e sua identidade. Este trabalho não pretende fazer uma análise de gênero acerca da preta-velha, mas sim compreender suas singularidades.

Mariosa (2021) destaca que são poucos os trabalhos que abordam um olhar específico sobre essas entidades tão queridas nos terreiros umbandistas, sendo os pretos-velhos comumente mais referenciados²¹. “A ausência de literatura específica que investigue e descreva o papel e a importância dos sujeitos femininos nessas religiões, indica o quanto é urgente que esses temas tenham espaço nos programas de pós-graduação e sejam objetos de futuras pesquisas” (Mariosa, 2021, p. 108).

Após o contexto apresentado, retomemos os versos iniciais inseridos no início deste subcapítulo. Maria Conga, a benzedeira, a preta-velha de Aruanda, faz parte de uma narrativa baseada no povo do Quilombo Maria Conga, em Magé. Maria Conga fundou um quilombo na região de Magé. No samba-enredo em questão ela é apresentada como a guerreira que dominou os dois mundos, o terreno, que por sua resistência em relação à construção do quilombo e sua luta contra escravização e nos reinos de Aruanda a transformou em uma figura encantada.

Segundo as memórias dos quilombolas Maria Conga ou Maria do Congo nasceu na África em 1792 e veio para o Brasil junto com a família no início do século XIX, por volta do ano de 1804, separada dos pais e dos irmãos foi vendida para um senhor de engenho em Salvador e batizada com o nome de Maria da Conceição. Aos 18 anos, foi vendida e chegou a Magé pelo porto de Piedade no ano de 1810. Com 24 anos, foi vendida novamente, desta vez, para o conde alemão Ferndy Von Scoilder. Maria Conga ganhou liberdade 11 anos depois, a partir de sua alforria, aos 35 anos, Maria iniciou sua trajetória como liderança do quilombo recebendo escravos fugios de diversas comunidades. Maria Conga morreu no final do século XIX e teria sido sepultada na Igreja Nossa Senhora de Inhomirim em Bongaba, Magé (Carvalho, 2016, p. 28-29).

A autora supracitada esclarece que comumente meninas e mulheres, ao chegarem no novo continente, tinham seus nomes alterados de preferência para o nome Maria, como uma forma de retirar a identidade original. Embora, muitas conservassem seus nomes ou parte de

²¹ O nosso trabalho, embora não tenha o foco exclusivo acerca das pretas-velhas, perpassa a importância de enfatizar essa figura feminina, tendo em vista que dos cinco sambas-enredos analisados, três dão ênfase às pretas-velhas. Vale salientar, ainda, que esta pesquisa não pretende discutir teorias de gênero, mas sim demarcar o espaço da figura da anciã de forma explícita, tendo em vista sua importância ressaltada nos sambas-enredos analisados.

sua origem com a população também escravizada, o novo nome era utilizado nas relações com seus opressores. De forma análoga, assim ocorreu também na religião em que muitos elementos cristãos foram incorporados como forma de representar especialmente os orixás, costume esse que culminou no sincretismo religioso entre religiões afro e cristianismo, tal como conhecemos hoje.

Sua figura também se tornou nome de preta-velha, não somente em Magé, mas em diversos terreiros de umbanda por todo território nacional. Segundo Lages (2020), as narrativas acerca da Vovó Maria Conga, por meio dos pontos entoados durante as giras, evidenciam que esta entidade tem a capacidade de fortalecer as pessoas em relação às angústias e os sofrimentos vivenciados. A relação estabelecida entre os indivíduos e a entidade é capaz de fornecer resistência diante das adversidades, permitindo o desenvolvimento de habilidades necessárias para enfrentar as dificuldades do dia-a-dia. Através dos pontos que narram sua trajetória, Vovó Maria Conga compartilha suas experiências acerca dos sofrimentos, descrevendo as violências materiais, psicológicas e também coletivas que ela e seu povo enfrentaram, pois, a violência afeta tanto a ela quanto aos seus.

Tanto na figura de Maria Conga como entidade, quanto em sua narrativa terrena, permanecem recordações coletivas que estão abertas à dialética da memória e do esquecimento, respectivamente os grupos ativos que estão suscetíveis a mudanças, reconstruções e novas formas de representações por meio da memória. Nesse ponto, nos interessa a memória viva, em constante atividade, apresentando novas dinâmicas sociais e religiosas.

Figuras encantadas, os pretos e preta-velhas demonstram que podem assumir personalidades diferentes além daquelas tradicionalmente encontradas nos terreiros, interessamos explorar, por meio dos sambas-enredos carnavalescos escolhidos, os outros e outras preta-velhas, aqueles que praticam o cruze, ritualizam na avenida, resistem, potencializam a linguagem e sambam. Nesse sentido, Preto-velho Libertador e Maria Conga abrem os caminhos de possibilidades que serão trilhadas neste trabalho.

2.3 MESTRE SALA E PORTA-BANDEIRA: O LEGADO DOS RANCHOS

O final do século XIX representou uma possibilidade de recriação das festas aos povos negros, como os chamados ranchos carnavalescos, agremiações que realizavam desfiles que possuíam um rei e uma rainha. Os ranchos são reconhecidos como os precursores das escolas de samba, isso porque introduziram ao carnaval o conhecido enredo e as figuras que pertencem

até hoje aos desfiles de escola de samba, tais como mestre-sala e porta-bandeira²². A melodia, por sua vez, era um ritmo mais lento em comparação ao samba, conhecido como marcha-rancho.

Segundo Simas e Mussa (2023), a origem mais provável dos ranchos é advinda do Nordeste, sobretudo, de influência baiana, na qual há a estrutura de ternos de reis e pastoris. Em consonância à afirmação dos autores supracitados, Gonçalves (2003) realizou uma pesquisa em que comparou os estudos dos cronistas daquele período, entre eles Câmara Cascudo, e constatou que a origem dos ranchos aconteceu na Bahia.

Dentre as tradições encontradas nos ranchos destacam-se a influência banto, por meio dos congos e das congadas. Vale destacar que os ranchos se espalharam também para outras regiões do país e possuíam muitas diferenciações. No Rio de Janeiro, algumas modificações foram realizadas como trajes, organização dos cortejos e personagens. Contudo, de substancial, permaneceu a execução dos ranchos os três pilares: o canto, a dança e o drama.

Em fins do século XIX, surgia o primeiro rancho no Rio de Janeiro, mais uma forma de brincar o carnaval em grupo, forma esta que, somada à contribuição dos Cucumbis resultou nas escolas de samba. Há várias versões sobre o que seria o primeiro rancho, mas uma entrevista concedida ao jornalista Francisco Guimarães, o famoso cronista carnavalesco Vagalume, do Diário Carioca, em fevereiro de 1931, pelo tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino Ferreira, veterano militante das manifestações de cultura negra do Rio, desfez todas as dúvidas. O próprio tenente Hilário fundou, no dia 6 de janeiro de 1893, o Rancho Rei de Ouros [...] (Cabral, 2011, p. 20).

A continuidade dos ranchos acompanhou o desenvolvimento urbano no qual vivenciava a cidade do Rio de Janeiro. Alcançou popularidade tanto entre as camadas mais populares quanto a elite econômica. Simas e Mussa (2023) relatam que a exibição dos ranchos chegou ao Itamaraty, por meio de uma apresentação organizada por Hilário Jovino, para o então presidente da República, Floriano Peixoto. Este, por sua vez, quando questionado sobre o que achara da apresentação da exibição do Rei de Ouro, admitiu preferir as paradas militares.

Outros ranchos surgiram no início do século XX. Gonçalves (2003) informa que em 1908 acontecia o primeiro desfile de rua dos ranchos. Em 1911 iniciaram os desfiles oficiais. Já em 1933 inauguraram a Associação dos Ranchos Carnavalescos. Entre os regulamentos, uma

²² No trabalho de Souza (2003), a autora colheu um depoimento do mestre-sala Carlinhos Brillhante, lendário mestre-sala da Escola Vila Isabel. No relato, ele afirma que o mestre-sala e a porta-bandeira são os guardiões da escola. Neste viés, também inserimos os ranchos como precursores e, ainda, dentro da ancestralidade, os que cultivaram os primeiros elos para a condução do que hoje se reconhece como as estruturas presentes no carnaval de escolas de samba.

série de especificidades, cujos nomes são conhecidos até os dias atuais por meio das escolas de samba: abre alas, comissão de frente, alegorias, mestre-sala e porta-bandeira. Ademais, havia mestres de canto, coro feminino e masculino, orquestra, entre outros elementos.

No decorrer das décadas supracitadas, crescem os chamados ranchos-escolas.

O ‘rancho que virou escola’ possuía uma organização grandiosa, com fantasias ricas, um coro de qualidade, uma orquestra bem estruturada, tendo inaugurado a novidade do enredo. Na apresentação desses cortejos, seus participantes vinham fantasiados de personagens históricos e mitológicos (Gonçalves, 2003, p. 96).

Eles adquiriram espaço, pois muitos ensinamentos sobre instrumentos eram repassados aos mais jovens e aos recém-chegados às comunidades do Rio. Muitas dessas famílias, eram migrantes vindos especialmente da Bahia em busca de melhores condições de vida. Esse também é o período marcado pelos ideais de civilização e progresso, momento no qual a elite econômica não media esforços para alcançar tais paradigmas.

As pessoas que representavam os ranchos, com o passar do tempo, foram procurando maior aceitação nas camadas sociais privilegiadas. Com isso, foram se desvinculando das referências afro-brasileiras. Simas e Mussa (2023) salientam que um dos ranchos mais famosos existentes na época, o Ameno Resedá, chegou, até mesmo, renomear as suas apresentações com nomes como “óperas ambulantes”. Para diferenciar dos blocos e cordões carnavalescos de origem afro, classificou-se como “teatro lírico ambulante”.

Para entender esse cuidado há de se considerar que, durante a República Velha, as manifestações populares, sobretudo aquelas vinculadas aos negros, como a capoeira, o candomblé e o samba, foram sistematicamente criminalizadas. Não surpreende, portanto, que os ranchos tenham tentado construir vínculos com referências culturais europeias. Era, em síntese, o ideal de branqueamento como caminho para a aceitação (Simas; Mussa, 2023, p. 12).

Em consonância ao exposto por Simas e Mussa (2023), Souza (1983) informa que os sujeito negros, possuídos pelo ideal de embranquecimento, são forçados a quererem excluir os sinais de cor de suas vivências. Isto porque, o pensamento dos indivíduos de pele preta é paralisado diante do racismo, deixando de priorizar o que poderia lhe conceder prazer, em prol a satisfação do que é desejável pelo branco. Este, por sua vez, é um elemento da violência racista. Pois amputa a experiência do corpo negro, por si só, limita e reverte os pensamentos dos sujeitos e, conseqüentemente, priva-o da liberdade de criação.

Vale destacar que o carnaval carioca, no período citado, abrigava uma heterogeneidade grande de manifestações, blocos, cordões. Muitos eram feitos e desfeitos com facilidade com o passar dos anos. Os ranchos destacavam-se especialmente pela identidade, amputada a cada um, ainda que sofresse as limitações impostas pelo branqueamento. "E, além disso, estabelecem seus lugares na organização social urbana partilhando da construção e reconhecimento de identidades de bairro" (Gonçalves, 2003, p. 76).

Destacamos a importância dos ranchos por suas características mantidas, inclusive, pelas escolas de samba atualmente, tais como: o valor da coletividade, apresentação com músicas próprias, sendo os ranchos as primeiras organizações carnavalescas reconhecidas por essa característica, tal como aponta Gonçalves (2003). Ademais, a inclusão de um enredo com uma narrativa linear.

Ainda que os ranchos tenham, em partes, se moldado para agradar uma elite econômica, suas ações e elementos se mantiveram mais próximas de uma cultura popular urbana, comparado às primeiras manifestações carnavalescas ocorridas no Brasil, de costumes português. Além disso, há de considerar o apontamento acima de Mussa e Simas (2023): as manifestações realizadas por pessoas negras eram comumente vigiadas e, caso remetesse a cultura, as religiões de matriz africana eram facilmente repreendidas.

Nesse sentido, recordamos Sodré (2002), ao afirmar que em um território marcado pela visão colonial, cujo projeto explorador apresenta-se inesgotável notadamente, e também em uma metrópole, como o caso da cidade do Rio de Janeiro, ocorrem dinâmicas específicas, no qual o jogo do dominante e seu mecanismo se fazem presente.

No caso dos ranchos, destaca-se que havia a predominância de uma cultura própria, com evidências de características de seus grupos, contudo, aberto à dialética da dominação e das normas vigentes, incluída a forma e a potencialidade de maior visibilidade, recorrendo às regras e a cultura que agradava ao grupo dominante. Em consonância a Sodré, Hall ratifica: "Através da transculturação, grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante. É um processo da zona de contato [...]" (Hall, 2006, p. 31).

Era também a oportunidade de compor uma dinâmica de tempo e território diferenciada, de busca do lúdico, para além de uma cultura de elite. "As primeiras formas do samba carioca foram geradas pela comunidade negra do Centro da Cidade, responsável também pelas novidades carnavalescas apresentadas pelos ranchos, como as alegorias, as orquestras, o abre-alas e os "tenores" – cantores de solo potente [...]" (Cabral, 2011, p. 31).

Gonçalves (2003), em seu estudo que analisa os trabalhos de cronistas que atuavam em jornais de grande circulação na cidade do Rio de Janeiro entre final do século XIX e início do século XX, mostra que os ranchos apresentavam um sistema de cantar e dançar harmônico, diferenciados e originais, elevando os cortejos a um patamar elevado.

Nesse viés, Ligiéro (2011) nos aponta a perspectiva do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau no qual nos apresenta a perspectiva de um só composto na perspectiva africana formado pelo continuum “batucar-cantar-dançar”:

Em sua análise ele aponta que em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais (Ligiéro, 2011, p. 133).

Sem este *continuum*, há a impossibilidade de uma vida plena, pois os poderes invisíveis gerados emanam uma linguagem imaterial sendo articulada. Sendo o canto visto como a interpretação da linguagem, a dança a aceitação das mensagens imateriais sendo divulgadas e o batucar a junção das celebrações, proporcionando o equilíbrio. Sendo assim, o entretenimento não se dissocia da religião no caso das performances de origem africana, sendo comportadas em um mesmo ritual.

Sodré (1998) salienta que, ao contrário da música ocidental, o ritmo de origem africana possui a dimensão de um tempo considerado mítico, isto porque tem a capacidade continuamente sobre si mesmo, no qual todo fim é recomeço cíclico de uma nova situação. Para Santos “o som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo sistema o número três está associado a movimento” (Santos, 2012, p.50).

Nesse sentido, retomamos a escolha de associar o subtítulo de mestre sala e porta-bandeira aos ranchos. Primeiramente, pela tradição na qual os componentes que compunham os ranchos se mantiveram nas escolas de samba. O casal mestre sala e porta-bandeira carregam a bandeira (também chamada de pavilhão) a qual defendem, denotando o sentido de importância e o elo de continuidade e ancestralidade entre os ranchos e as escolas de samba.

De acordo com Ramos e Silva (2022), nas escolas de samba, a bandeira é o símbolo principal valorizado por toda a comunidade. Os emblemas bordados na bandeira representam as histórias de cada agremiação, suas cores e seus símbolos possuem significados e interpretações ligadas ao processo afetivo de nascimento de cada escola. Normalmente, quando

uma escola de samba é fundada, ela é apadrinhada por outra agremiação, o que pode resultar na adoção das cores da escola madrinha. “Esta simbologia da bandeira está associada aos valores deixados pela ancestralidade, por aqueles que foram responsáveis por criar esse espaço de encontro, que é a escola de samba e, o pavilhão representa toda a luta e toda glória de quem nos deixou esta história [...]” (Ramos; Silva, 2022, p. 86).

O auge dos ranchos permaneceu no início do século XX. Na década de 1940, os ranchos entraram em decadência. Contudo, a importância e o legado dos ranchos para o carnaval carioca, especialmente para a formação das escolas de samba, são inegáveis. Tendo em vista o papel diverso e heterogêneo do carnaval, os ranchos não podem ser vistos como obsoletos, mas sim como os precursores das escolas de samba, as quais conservam muitas características dos antigos ranchos, ainda que com adaptações em indumentárias, instrumentos, entre outros elementos.

Ademais, os ranchos representam um elo indissociável com a ancestralidade, sendo o mestre sala e a porta-bandeira representantes do bailado ancestral. Ainda que na época dos ranchos fossem representados de forma diferentes do que vemos hoje nas escolas de samba, carrega o pavilhão, a identidade primeira da escola de samba. Vemos, dessa maneira, o fio condutor e contínuo e cíclico representado pela força ancestral, no qual o elo é ensinado pelos mais velhos e adotados pelos mais novos. Permanecendo mestre sala e porta-bandeira como guardiões do mastro, do símbolo máximo do pavilhão, ecos dos ranchos que bailam e festejam a ancestralidade. Saindo os ranchos, entrando os ranchos-escolas e encaminhando o bailado às escolas de samba e, ainda assim, permanecendo elos por meio do *continuum* cantar-dançar-batucar.

Conforme nos preconiza Simas e Rufino, a diáspora africana é um fenômeno de despedaçamento e de invenção. “Cada fragmento dos saberes, das memórias e dos espíritos negros-africanos que por aqui baixam são de pedaços de um corpo maio que mesmo recortado se coloca de pé e segue seu caminho dinamizando a vida” (Simas; Rufino, 2018, p. 12).

2.4 ALA DAS TIAS BAIANAS DE TODO CANTO

*Para o combate do espinho com a flor
Oh preta velha, meu Brasil quer tua cura
Pra tirar a amargura deste povo sofredor
Benza Deus, meu caminhar*
(Eu Que Te Benzo [...], 2020).

O trecho apresentado no início deste subcapítulo pertence a um dos sambas-enredos que serão analisados neste trabalho, intitulado “Eu que te benzo, Deus que te cura”. Ele aborda o poder das rezadeiras, benzedadeiras, o poder da preta-velha e o poder da proteção. Para que o samba pudesse ser gestado e, assim, nascer também os sambas-enredos, foi necessária a força e a proteção de mulheres que abraçaram as religiões afro e todos os elos associados a ela.

A ala mais tradicional existente no carnaval é reconhecida como a ala das baianas. Segundo o IPHAN (2006), a ala das baianas, juntamente ao mestre-sala, porta-bandeira e comissão de frente, são grupos com gestuais e estilos próprios e característicos do que há de intrínseco entre a relação de religiões de matriz africana, samba e carnaval. A associação entre a ala das baianas e as pretas-velhas possuem uma relação direta, representando o que há de mais forte na cultura banto, ou seja, o respeito aos ancestrais por meio de práticas afro religiosas.

As baianas simbolizam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos e representam **a sabedoria das tias da antiga Praça Onze e do Estácio, berço do samba, onde Tia Ciata, Tia Bebiana e muitas outras dançavam e louvavam os orixás**. De acordo com a tradição africana dos terreiros, as baianas rodavam, inicialmente, para o lado esquerdo, já que, segundo os mitos, estão à esquerda de Olorum – senhor de todos os espaços para os iorubás (IPHAN, 2006, p. 60, grifo nosso).

As alas, nas escolas de samba, são grupos de pessoas que desfilam juntas durante os desfiles de Carnaval. Elas são uma parte importante da estrutura das escolas de samba e desempenham um papel fundamental na apresentação da agremiação. Cada escola de samba é composta por várias alas, que representam diferentes temas e personagens dentro do enredo escolhido para o desfile. Cada ala possui um número específico de integrantes, que podem variar de algumas dezenas a centenas de pessoas. As alas podem ser consideradas o chão da escola, especialmente quando cantam e dançam o samba com emoção.

A região da Praça Onze, localizada na zona portuária do Rio de Janeiro, se fortaleceu por meio das lideranças populares que residiam naquela região, conhecidas como as casas das “Tias Baianas”. Eram referência para todos os habitantes da localidade, entre outros nomes

também estão os de Tia Amélia e Tia Veridiana. Essas mulheres exerciam um papel político e religioso fundamental, sendo, muitas vezes, apaziguadoras mediante a repressão policial vivenciada.

Uma parcela significativa da população advinda da região do Recôncavo Baiano, que migrou para o Rio de Janeiro devido ao declínio do cana-de-açúcar, abrigou aquela região do Rio. Nesse lugar, as chamadas Tias Baianas formavam grupos organizados, realizavam festas e exerciam um papel familiar e religioso. Esses grupos “se estabeleciam nas regiões circunvizinhas da região portuária e na Cidade Nova, próximo ao bairro Estácio de Sá, no qual existia um núcleo comunitário de debate acerca de identidade e também de criação musical que produzia seus trabalhos a céu aberto, em rodas realizadas em público” (Scotton, 2018, p. 40).

Praça Onze, carinhosamente intitulado de Pequena África²³, inaugurou um estilo musical que passou a se tornar cada vez mais popular. Por meio dos negros e negras vindas da região do Recôncavo Baiano e do Vale do Paraíba, também veio do chamado samba rural, mais uma forte influência musical que originou o samba carioca, consequentemente dando também origem aos sambas-enredos.

A Praça Onze é o local em que o samba se difundiu, bem como as primeiras escolas e primeiros enredos. Ademais, um espaço no qual a dialética entre o encantamento e a ancestralidade se fazem presentes, especialmente na memória dos mais velhos e na sabedoria conduzida pelas expressões afro religiosas. A Praça Onze, antigo Largo do Rocio Pequeno, se transformou, tal qual afirma no samba de Heitor dos Prazeres, uma “África em miniatura” e uma referência maior acerca da origem do samba no Rio de Janeiro.

As páginas policiais dos jornais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia, principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães-de-santo. Portar um violão também era motivo até de prisão, como disse o compositor Donga, em 1963, num depoimento prestado a Hermínio Belo de Carvalho [...]. O tempo amenizou esse tipo de perseguição, graças especialmente, ao empenho de políticos que, pela simples troca de votos ou convicção filosófica, conseguiam legalizar o funcionamento das chamadas macumbas. A legalização dessas casas foi a brecha pelo qual o samba penetrou (Cabral, 2011, p. 26).

²³ A Pequena África pode ser vista como um espaço de sociabilidade e integração, tal como foi, e, até mesmo, uma possibilidade de construção política. O nome, Pequena África, foi dado por Heitor dos Prazeres, sambista e frequentador assíduo da região. Velloso (1990) destaca que era comum os moradores e os frequentadores da região chamá-la de “pedaço”, no sentido de ali ser um lugar demarcado como de pertencimento. “Dentro desse contexto é que vai vivificar a idéia de pertencimento ao pedaço, onde é clara para o grupo marginalizado a noção do “nós” e “eles” (Velloso, 1990, p. 208).

Considerado o primeiro samba gravado, “Pelo telefone”, de 1928, foi composto em uma festa na casa de Tia Ciata pelo sambista Donga. Cabral (2011) afirma que outros sambas já haviam sido gravados anteriormente e, até mesmo, a autoria singular de Donga no referido samba é discutível. Contudo, para além da discussão autoral, que por si só rende calorosos debates no meio do samba, é válido destacar a importância desta canção para o samba carioca. “[...] a partir *de Pelo Telefone*, o samba foi assumindo a liderança do carnaval carioca, sem impedir, porém, que outros gêneros musicais fossem cantados pelos foliões, como as marchinhas [...]” (Cabral, 2011, p. 32, grifo do autor).

Com a popularização do samba, as festas realizadas nas casas das tias da Praça Onze ganharam maior adesão, chegando a durar mais de um dia, feitas sob qualquer pretexto, motivadas pela macumba e pelo samba. Desde os primórdios, pode-se constatar um estreito vínculo da religião com o samba e conseqüentemente com o carnaval carioca. Após longo período de proibição e perseguição dos espaços religiosos onde se praticavam as religiões de matrizes africanas, chegou um momento em que, por conveniência política, concluiu-se pela legalização do funcionamento das casas.

Segundo Cabral (2011) o samba aproveitou algumas brechas deixadas no processo de legalização das casas, valendo-se da incapacidade dos policiais de fazer a distinção entre uma música religiosa ou não. Em função disso, os sambistas podiam então dançar e cantar seus sambas nos finais dos festejos.

Segundo Cabral (2011), nenhum pesquisador no início do século percebeu que a comunidade negra instalada no centro da cidade do Rio de Janeiro criava, mais que um gênero, uma cultura musical. Esta é uma das razões pelas quais são tão obscuros os dados sobre as origens do samba carioca. Além disso, o preconceito engravado em nossa sociedade, especialmente nos anos que se seguiram à abolição da escravatura, impedia que as manifestações culturais e religiosas dos negros merecessem sequer a liberdade de existir.

Segundo Velloso (1990), no entanto, as elites negligenciaram o potencial organizativo das camadas populares, uma vez que isso não se enquadrava nos padrões associativos da época. Com efeito, havia uma sólida rede informal de lealdade entre a população pobre e negra, unindo-os nos momentos cruciais. No entanto, sua energia participativa era principalmente direcionada para a criação de suas próprias organizações, como ranchos, cordões, terreiros, entre outros. Portanto, foi fora do alcance do Estado que o grupo construiu sua rede de relações, reunindo elementos dispersos de uma cultura formada pela experiência da escravidão.

Comumente, a literatura enfatiza a Pequena África formada nos arredores da Praça Onze e deixamos nos enviesar na ideia de que somente naquele local em que o samba se formou e onde se encontrava diversos tipos de manifestações afroreligiosas na cidade do Rio de Janeiro. Simas (2016) nos alerta que as reconfigurações urbanas foram se expandindo pelo Rio de Janeiro, especialmente na Zona Norte da cidade em que diversas comunidades negras se formaram. O referido autor destaca a região de Oswaldo Cruz.

Naquele local, com poucas opções de lazer e em contraste com o centro da cidade, que se tornava cada vez mais robusto com influências europeias, a comunidade de Oswaldo Cruz se unia. Organizando festas e estabelecendo relações sociais em torno de práticas religiosas afro-brasileiras, como macumbas e umbanda, batuques de samba e danças tradicionais como jongo e caxambu, originárias dos negros bantos do Vale do Paraíba, os moradores criavam laços de pertencimento e identidade.

Entre as lideranças femininas também se destacam na região norte da cidade Mãe Madalena, Dona Martinha e Dona Neném. Outra matriarca ativa nas festividades em Oswaldo Cruz foi Esther Maria Rodrigues (mencionada em alguns relatos como Esther Maria de Jesus). Dona Ester foi iniciada no candomblé e tinha grande entusiasmo pelo carnaval. Algumas das festas organizadas por Dona Esther duravam até dois dias, atraindo pessoas de diferentes partes do Rio de Janeiro.

Segundo Simas (2016), em certo sentido, Dona Ester era uma espécie de figura suburbana semelhante à Tia Ciata: uma mãe de santo que desempenhou um papel importante no surgimento do samba. Sua casa se tornou um ponto de encontro, intercâmbio de experiências, criação de identidades, formação de uma rede de apoio social e um centro vibrante de produção cultural.

Podemos indagar como uma sociedade notadamente patriarcal permitiu que um grupo de mulheres negras exercessem os papéis de liderança naquela comunidade. Primeiramente, recordemos que as comunidades daquela região eram vistas como marginalizadas, seus desdobramentos só interessavam ao poder público em caso de ocorrências que atrapalhassem a ordem social da cidade. Para além dessa informação, cabe aprofundarmos sobre os desdobramentos vivenciados pelas mulheres negras no período pós-escravização.

O contexto político e social vigente para os negros e negras naquele período, início do século XX, é marcado pelo sistema capitalista que insere homens e mulheres julgando-os pelos seus bens e determinando o valor de trabalho de cada um deles. Um contexto no qual as populações negras e pobres tinham que se conformar com o mínimo para garantir a subsistência

e a sobrevivência dos seus. Em meio a isso, os ecos da escravização ainda se faziam presentes, seja pelo tratamento dado em relação ao trabalho entre patrões e subalternos, no qual ainda se imperava a visão de que o ex-escravizado ou filho de escravizado poderia se sujeitar a determinados tratamentos e formas de trabalho devido ao histórico da escravatura.

As negras acham alternativas no trabalho doméstico ou seriam pequenas empresárias com suas habilidades de forno e fogão, procurando o sustento através de pequenos ofícios ligados ao artesanato e à venda ambulante. Já o negro teria melhor sorte no Rio de Janeiro do que em São Paulo, onde a competição com o imigrante, lá em grande número, se tornaria nos primeiros tempos praticamente insustentável. No Rio de Janeiro abrem-se oportunidades na multiplicidade de ofícios em torno do cais do porto, para alguns na indústria, para os mais fortes e aguerridos na polícia, para os mais claros no funcionalismo, para todos no Exército e na Marinha. Mas muitos ficam à margem: prostitutas, cafetões, malandros. Outros sobrevivem como artistas, em cabarés, teatros de revista, circos e palcos, valendo-se de seu talento e do aprendido nas festas populares. Profissões se redefinem, formas de ganhar a vida se improvisam ou definitivamente se inventam, ficando a maioria de negros, juntamente com indivíduos de outros segmentos populares, oscilando ambigualmente entre a situação de subempregados urbanos, ou assumindo as órbitas do lumpesinato carioca (Moura, 2022, p. 64).

De acordo com Velloso (1990), as mulheres negras incorporaram grande parte desse trabalho informal. Segundo a autora, mesmo estando à margem da sociedade global, conseguiram criaram novas redes de sociabilidade e demarcaram sua importância territorial e de liderança. Ainda segundo a autora, havia entre as mulheres negras, desde sua tradição na Bahia em que as descendentes africanas caminhavam enquanto cantavam cantigas aprendidas pelos ancestrais e, dessa maneira, vendiam seus produtos, tais como doces, salgados, havia também serviços de costura e aluguel de roupas usadas pelos ranchos e também carnavalesca. “Normalmente, essa solidariedade era ditada pelos laços de nação e de religião” (Velloso, 1990, p. 212).

A vivência das mulheres africanas na diáspora permanece, em grande parte, desconhecida e é alvo de inúmeros estereótipos. Uma considerável proporção dessas mulheres provém de uma tradição afro religiosa distinta, que não se preocupa em concebê-las como seres que requerem imposições e restrições masculinas. Elas estabelecem uma conexão singular com seu próprio corpo, com a maneira como conduzem suas relações afetivas e com o processo de cuidar de seus filhos.

Moura (2022) também destaca o importante papel que as tias baianas desempenhavam, especialmente pelo viés afro religioso, em que seus papéis de liderança eram reconhecidos em uma visão de união, irmandade e de família, unidos pelos laços da tradição aprendida, uma

diáspora do Atlântico e também oriunda da Bahia, que expande sua heterogeneidade no Rio de Janeiro. Os laços consanguíneos são os laços formados por meio das famílias de santo.

As tias, anciãs e guardiãs de sabedorias ancestrais, abriram caminhos para que seus numerosos filhos criassem e recriassem formas de expressar os múltiplos sentidos que a matriz africana religiosa havia se tornado naquele encontro tão rico em trocas. Naqueles espaços, com tantos encontros de membros advindos de diferentes nações africanas, nasceu o samba, as escolas de samba e, conseqüentemente, os sambas de enredo. Ainda que viéssemos em busca de uma possível pureza e preponderância de um grupo vindo de uma determinada região africana e considerássemos que houve mais influência de uma determinada expressão afro religiosa, perderíamos a essência da criação da Pequena África, entre outros espaços formados por laços de irmandade diante de um sistema opressor.

Velloso (1990) informa que, nesse contexto, a premissa de família pode ser entendida como um valor territorial. Na comunidade negra, a concentração de esforços em um espaço limitado era uma necessidade imposta pela própria sobrevivência. Assim há famílias ampliadas e centralizadas. Com frequência, a residência das tias se tornava um ponto de convergência, onde ocorria a socialização do grupo.

De acordo com Moura (2022), independente do formato de samba, a roda foi um elemento constitutivo do samba, sendo a chamada roda de samba formadora de diversos tipos de dança encontradas nas festas de samba e também no pagode.

Segundo o autor supracitado, a roda é o início de tudo, presente até mesmo antes do samba ser o samba. Sendo a roda um elemento doméstico, encontrado nas casas das tias, elemento de união. O espírito familiar encontrado nas casas das tias fez a roda do samba girar. “A roda, portanto, é um ritual que “preserva e atualiza o que está em sua origem”” (Moura, 2022, p. 121).

Retomando a representativa da ala das baianas, encontradas em todas as escolas de samba, sendo um componente fundamental. As roupas das indumentárias representam as tias da Praça Onze que saíam cedo para trabalhar, vender seus quitutes, com suas saias amplas, panos nas costas e protegidas pelos seus guias nos pescoços. Sua dança obedece a dois giros, para os dois lados, uma roda em torno de si e unidas nos trajetos, provocando um efeito visual extraordinário pela composição, repetição e gestual, acompanhado do ritmo do samba-enredo e dos sons advindos da bateria, combatendo o espinho com a flor, como diz os versos do samba-enredo, protegidas no tradicional caminhar.

2.5 BATERIA: A MUMUNHA DE PRETO VELHO

No dia 7 de setembro de 1944, a extinta revista “O Cruzeiro” publicou uma imagem da cidade do Rio de Janeiro. Na fotografia, aparecem os morros da Urca, o Pão de Açúcar e todo o seu entorno coberto de mata verde. Podemos ver, na mesma imagem, dois homens negros a cavalo, acompanhados de uma mulher, demonstrando o aspecto rural que ainda abrigava a cidade. Um pequeno quadro negro de escritos brancos editado pela revista acompanha a imagem e anuncia: “Esta história se passa num dos morros da cidade e revela detalhes da vida dessa gente pobre e trabalhadora, em cujo seio não criam raízes os preconceitos de sangue, de cor ou de religião” (Manzon, 1944, p. 5).

Na folha seguinte, há a manchete intitulada “Sabotagem no morro”, destacando o furto de instrumentos musicais utilizados por uma escola de samba nos morros do Rio de Janeiro - sem especificar qual seria exatamente o local e o nome da escola de samba -. O repórter da matéria, Jean Manzon, informa que, apesar do ocorrido, aquele lugar é de gente trabalhadora e honesta e, certamente, quem havia furtado os instrumentos seria algum marido enciumado ao ver a esposa se lançar no samba da escola e, por isso, se vingou ao estragar os referidos instrumentos. A matéria, ainda, faz questão de enfatizar que aqueles tempos são outros, de calma, e a rebeldia por parte do povo negro não fazia parte de toda a composição apresentada:

Os homens do morro são operários de todas as profissões, pedreiros, marceneiros, carregadores, trabalhadores do cais, ocupações dignas e decentes. Não mais aqueles barulhentos valentões do tempo do Camisa Preta [...]. Usam ainda chinelo cara-de-gato, camisas abertas ao peito, andam daquele mesmo jeito bamboleante, na *jinga* malandra, reúnem-se nas esquinas do morro, conservam a mesma *jíria*, mas já não levam a mesma vida. **De tôdas as tradições apenas uma se manteve, firme e inalterável: o samba** (Manzon, 1944, p. 7, grifo nosso).

Ainda, na mesma matéria, Manzon (1944) informa que somos uma democracia racial. Ao final da reportagem, o referido autor fala, de forma objetiva, acerca dos instrumentos usados pelas baterias da escola de samba: surdo, tamborim, cabaça e pandeiro. O surdo, segundo Manzon, revela um aspecto intrínseco entre o samba e as tradições afroreligiosas, presentes na figura do preto-velho: “O som grave do surdo, marcando sombriamente o compasso da batucada não se ouviria mais nas noites do morro? Seria isso possível? Que seria do batuque sem o lamento do surdo? Dizem que o surdo é a alma de um prêto velho do tempo do algodão escravo” (Manzon, 1944, p. 10).

Figura 1- Instrumentos usados pelas baterias das escolas de samba



Fonte: O Cruzeiro (1994).

A região de Estácio de Sá, considerado o epicentro do samba carioca, seja o samba de carnaval ou o samba de morro, era originalmente habitado por pessoas simples. Nesse bairro, as práticas musicais das classes populares encontraram expressão através do talento de indivíduos que se tornaram figuras proeminentes na história da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Barcelos) e Armando Marçal. Os sambistas, habilidosos e criativos, frequentemente confeccionavam seus próprios instrumentos de percussão como uma forma de superar as dificuldades financeiras constantes. De fato, consta que Bide foi o inventor do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba, confeccionado com couro de cabrito ou gato, que às vezes até servia de alimento (Paranhos, 2005).

Buscar a origem do surdo ou de qualquer instrumento ilustrado na imagem acima e de sua associação de forma direta à figura do preto-velho, é um exercício ardiloso e de possível imprecisão. Conquanto, a premissa é um convite à possibilidade de que a relação entre preto-velho e sambas-enredos seja mais intrínseca e longeva, anterior, até mesmo, ao primeiro sambanredo já publicado acerca dos anciãos afro religiosos.

Não pretendemos, porém, criar um elo substancial que associe o preto-velho a um instrumento musical comumente usado pelas baterias de escola de samba e também em terreiros, tampouco debruçar sobre análises que envolvam os ritmos, a sonoridade do surdo e sua semelhança ao som ouvido em pontos riscados e toques de preto-velho usados nos terreiros,

este não é o objetivo do trabalho. Nossa busca é pela forma com a qual a representação dos pretos-velhos se faz presente nos sambas-enredos e na história dos desfiles das escolas de samba, de forma a captar cada informação possível desse passado, destrinchá-la e, caso seja possível e cabível, compreender de que forma esse passado reflete aos sambas-enredos que são analisados nesta tese. Contudo, vale a pena compreender essa relação direta entre o instrumento surdo, tão presente nas baterias de escola de samba, e a figura dos pretos e pretas-velhas.

2.5.1 O SURDO

Diversos autores, tais como Cabral (2011), Sodré (1998), Simas (2016), afirmam que a síncope do samba recebeu influência direta dos sons e pontos de terreiros. Segundo IPHAN (2006), esta influência converge com o que foi investigado por Manzon (1944), em sua matéria supracitada, na qual foi apurado que o som do surdo possui associação direta ao preto-velho.

O grupo de sambistas do Estácio formou (em 12 de agosto de 1928) um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia, ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, nome criado como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxiado. Os ritmistas do bloco apresentavam-se com os tradicionais instrumentos de percussão, o tamborim, o pandeiro, o reco-reco, a cuíca e outros, até perceberem que o samba deles exigia um instrumento de marcação ainda inexistente, o que levou o compositor Alcebiádes Barcelos a recorrer a uma lata grande e vazia de manteiga, fechar uma das bocas com couro de cabrito e concluir que aquele era o instrumento que faltava à bateria do bloco. Assim nasceu o surdo, instrumento que passou a ser fundamental em qualquer conjunto de ritmistas do samba (IPHAN, 2006, p. 85).

Segundo a organização supracitada, os ogãs – responsáveis pelo setor de ritmo nos terreiros de santo – também participavam das baterias do samba da sua habitual frequência. As escolhas de se associarem a determinadas escolas era de acordo com a semelhança que havia entre o terreiro do qual era filho e a ligação que o terreiro possuía com a escola. A formação das comunidades de sambistas e escolas de samba está ligada à presença de fundamentos religiosos nos terreiros de samba, como essências, pedras, guias e imagens. Essas diferenciações ancestrais foram preservadas na memória coletiva dos grupos responsáveis pelo ritmo, refletindo-se nas baterias das escolas ou blocos carnavalescos.

Candau (2011) informa que as lembranças dos povos afro-diaspóricos no Brasil são revividas e, ao mesmo tempo, se modificam diante dos efeitos globais, mobilizada por uma luta que evoca a memória com o objetivo de proporcionar continuidade a uma sociedade ou a um

grupo. Tais lembranças asseguram uma continuidade, ainda que instável ou composta por fatos não necessariamente verídicos, composta por narrativas cosmológicas que compõem o passado e o presente, gerando assim uma lógica identificadora no interior dos grupos, impulsionando a memória geradora de tradição. Assim, vai modelando o passado ao presente de acordo com a identidade do grupo.

A noção de pertencimento, o envolvimento emocional, um sentimento de raiz e tradição, inexistente, por exemplo, no esporte, são transmitidos naturalmente no seu viver cotidiano porque para as família do samba ele não é só um lazer, mas uma forma de vida e organização em comunidade. O samba festeja os nascimentos, anima os aniversários, celebra casamentos e consola nas separações; o samba – **no toque do surdo – lamenta nos enterros dos bambas, mas na mesma despedida ele também exalta as vidas bem-vividas** (IPHAN, 2006, p. 101 - grifo nosso).

Sodré (1998) destaca, ainda, que o som é elemento basilar em variados sistemas de origem em África. Isto pode ser notado também nos sistemas gegê-nagô e no iorubá nos quais o som representa o asê, isto é, a força da realização, o que possibilita o dinamismo da existência. Não há axé sem o som. Santos (2012) destaca que são necessários três elementos para que o axé aconteça: primeiramente a junção de dois mecanismos para que o som seja emitido, seja a mão conduzindo um instrumento ou, até mesmo, o mover dar palmas batendo o punho. Após a união desses elementos, tem-se o terceiro: o movimento.

No Ocidente, por sua vez, a música tem função diferente, sendo individualizada, autônoma. Com a chegada e ascensão do capitalismo, a música não só deixou de ser vista como prática individual, mas também um produto da indústria cultural cuja função primeira é a geração de lucro, fomentada em um espaço de competitividade. O samba e o carnaval carioca, embora tenham sua formação no Brasil e vivenciaram a influência do capitalismo, também possuem influência africana fortemente marcada.

2.6 OS PRETOS E PRETAS-VELHAS NOS SAMBAS-ENREDOS

Nas primeiras décadas do século XX, as influências musicais dos povos afro diaspóricos foram fortemente marcadas pelo fluxo migratório advindo da região nordeste, especialmente da Bahia. Entre elas há o lundu, já praticado no Rio de Janeiro, e o batuque baiano, uma dança de roda com a presença de solos, advindos de regiões entre Angola e Congo. Havia, ainda, o samba de roda sem a presença da coreografia; a chula baiana, uma dança utilizada pelos ranchos; o samba corrido, com a ausência de refrão, havendo uma parte fixa e as outras feitas de forma

improvisadas; o samba de partido alto, sendo este totalmente improvisado e, também, o samba rural baiano, em boa parte composto de verso e refrão, com o estribilho repetido pelo coro, acompanhado de instrumentos e dança coreografada por meio da umbigada (Alvarenga, 1982).

Nesse sentido, Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) informam que o termo *samba* é proveniente do bantu, usado especialmente para caracterizar danças atreladas à iniciação feminina. Já no Brasil, o nome representa, de forma basilar, a dança de origem africana. “Embora os movimentos e os significados possam ter mudado, o samba evidencia as conexões fascinantes entre a história cultural profunda dos falantes Bantu, na África, e aqueles que trouxeram tais contribuições para as Américas” (Fourshey; Gonzales; Saidi, 2019, p. 157).

De acordo com informações do Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, produzido pelo do IPHAN (2006), na cidade Rio de Janeiro, especialmente, os povos de origem africana construíram uma tradição complexa, coletiva, atrelada a princípios afro-religiosos, originando assim o extrato das festas nessa cidade, promovendo uma série de espetáculos todos os anos.

Para Ortiz, o samba de enredo pode ser visto como: “[...] um discurso de uma (ou de várias) categoria social marginalizada socioeconômica e politicamente, que pode, às vezes, questionar sua própria marginalização” (Ortiz, 2019, p.117). Isso porque, embora tenha sido utilizado como um elemento constitutivo pelo poder hegemônico, conforme veremos mais à frente neste trabalho, o samba de enredo foi produzido e realizado por grupos oprimidos e, ainda que seja utilizado para fins de atendimento ao desejo da hegemonia, se utiliza de estratégias em seu próprio domínio discursivo para enviar a mensagem que deseja.

Segundo Simas e Mussa (2023), entre os mais variados tipos de samba, o samba de enredo se diferencia por uma peculiaridade: ser um gênero de natureza épica, ou seja, um gênero que possui personagens, de caráter heroico, o qual possui tempo e narrativa. Para os referidos autores, esse gênero se desenvolveu de forma livre, sem influências literárias.

Encontrar registros de sambas de enredo nos quais os pretos e pretas-velhas tenham sido homenageados é uma tarefa que pode passar por imprecisões, ainda que se tenha investigado diversos documentos em busca desses dados, especialmente nos primórdios dos primeiros desfiles. Sendo assim, para se buscar com maior precisão tais informações, foi realizada uma vasta busca no acervo digital da Biblioteca Nacional, desde o início do século XX até os dias atuais, realizando a análise de arquivo por arquivo com o intuito de encontrar esses dados.

Foram identificados diversos registros de obras teatrais envolvendo as figuras dos pretos-velhos, bem como sambas e canções não pertencentes aos sambas-enredos. Contudo,

nosso intuito é dar ênfase ao trabalho relacionado ao carnaval de escola de samba e ao preto-velho. Foi dessa maneira, inclusive, que se permitiu descobrirmos uma relação entre o surdo e o preto-velho, o que ocorreu por meio da reportagem de Manzon (1942) já relatada neste trabalho.

Dadas tais explicações, podemos afirmar que o primeiro registro de desfile das escolas de samba ocorreu em 1932, na Praça Onze. A partir do ano de 1938 houve forte interferência do Estado no carnaval como um todo e, conseqüentemente, também nas escolas de samba cariocas. Simas e Fabato (2015) informam que, a partir da década de 1940, a vigilância do governo se intensificou. Às agremiações não restaram alternativas a não ser cumprirem com as imposições políticas. Dentre as principais exigências estavam a promoção de valores patrióticos e a imposição de que os sambas deveriam servir de instrumentos civilizadores às massas.

Vale lembrar que Getúlio Vargas, presidente da República naquela ocasião, tinha como princípio, conforme os valores vigentes da época, desenhar uma solução racial para o Brasil. Tendo em vista que a ideologia do branqueamento e a vinda dos europeus, imposta da República Velha, provocara um conglomerado de negros e pardos à margem da sociedade, desempregados e com pouca oportunidade de inserção na educação formal. A fim de evitar conflitos e fazer com que a população negra e parda não provocasse levantes, a solução foi de massificar a ideia de identidade nacional uma possibilitando e facilitando com que a população negra marginalizada se sentisse amparada pelo Estado.

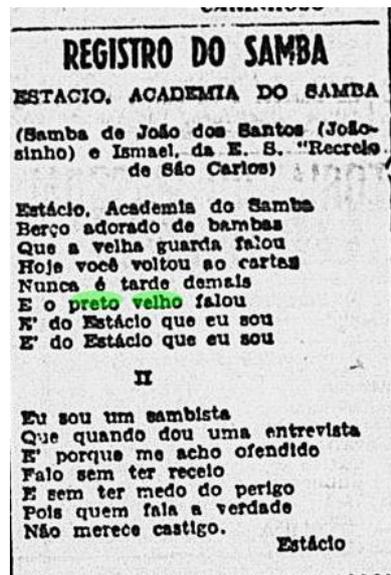
Permeada por uma ideia de que o contato direto entre as raças possibilitaria que brancos e negros pudessem dar suas contribuições para a cultura nacional, a tal ponto de hibridização que não mais se pudessem distinguir as raças, fazendo com que a formação de uma identidade única fosse compatível. Essa ideia foi algo extremamente idealizado por meio do mito da democracia racial. Contudo, na prática, a vivência econômica e social do povo negro em relação ao branco (em sua maioria) era marcada pela desigualdade.

As escolas de samba, compostas majoritariamente por pessoas negras e pardas, fazem parte desse rearranjo histórico. A ação foi intensificada nos períodos seguintes com a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial. Cabral (2011) informa que os sambas-enredo entre 1944 e 1946 exaltavam os heróis da pátria, tais como das Chegada dos Heróis Brasileiros; da Não é o que Dizem; Cruzada da Vitória; Azul Branco; Carnaval de Guerra; Portela; Aos Heróis de Monte Castelo; Império da Tijuca, entre outros. Esses fazem parte de uma lista composta por sambas-enredos que tiveram por objetivo desenhar uma outra história para o Brasil.

Simas e Fabato (2015) informam que, ainda na década de 1940, o radialista Silvio Moreaux disse, como forma de engrandecimento, que as escolas de samba exerciam uma função pedagógica em seus enredos, fazendo com que as ideias consideradas africanistas ficassem no passado, estabelecendo assim um elo brasileiro com seu povo. Por esse viés, nota-se a contradição existente: para sucumbir a herança africana se utilizava justamente de um ritmo de origem afro para reestabelecer o paradigma hegemônico desejado.

Por meio de registros encontrados de jornais da época, é possível encontrar a citação a pretos-velhos a partir de 1949, o que pode ser verificado no jornal “A manhã”, com um samba-enredo da Escola Estácio de Sá. Vale salientar que este período foi marcado, como vimos, pelo início da aceitação da umbanda de forma institucionalizada e pela ideia de democracia racial que estava sendo espalhada. Logo, embora fosse controlada a utilização dos termos afros, eles também eram bem recebidos a depender do contexto inserido.

Figura 2 - Samba-enredo da Escola Estácio de Sá



Fonte: A manhã (1949).

Este é o único registrado que pôde ser encontrado do samba-enredo acima. Na década de 1950 a presença do preto-velho aparece em dois sambas enredos: em 1958, por meio do samba-enredo intitulado “Negro na Senzala”, entoado pela Unidos da Tijuca. Ainda em 1958, a figura do preto-velho aparece no samba enredo da Mocidade Independente, intitulado “Apoteose ao samba”. Em 1959 foi a vez da escola Tupy de Braz de Pina trazer uma letra na qual a figura do preto velho ganha protagonismo no título do samba enredo, “Memórias de um

preto-velho”. Em 1964, a Estação Primeira de Mangueira leva o protagonismo do preto-velho para a avenida por meio do samba-enredo “Histórias de um preto-velho”:

*Era uma vez um preto velho
 Que foi escravo
 Retornando à senzala
 Para historiar o seu passado
 Chegando à velha Bahia
 Já no cativeiro existia
 Preto-velho foi vendido
 Menino a um senhor
 Que amenizou a sua grande dor
 Quando no céu a lua prateava
 Que fascinação
 Preto-velho na senzala
 Entoava uma canção
 Ô... ô... ô...
 Conseguiu tornar realidade
 O seu ideal a liberdade
 Vindo para o Rio de Janeiro
 Onde o progresso despontava
 Altaneiro
 Foi personagem ocular
 Da fidalguia singular
 Terminando a história
 Cansado da memória
 Preto-velho adormeceu
 Mais o lamento de outrora
 Que vamos cantar agora
 Jamais se esqueceu
 Ô... ô... ô...
 (Histórias de [...], 1964).*

Ainda, em 1964, foi a vez da G.R.E.S Unidos de Luca recordar a importância dos pretos-velhos por meio do samba-enredo intitulado “Sublime Pergaminho”, no qual relembra a história da população negra do período escravagista. O sublime pergaminho, em questão, é a Lei Áurea. O enredo comemora a existência da lei e a possibilidade da liberdade aos negros. Ao final do samba é entoado o seguinte verso: “*Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão*” (Sublime [...], 1968). Conforme veremos em nossa análise, no quarto capítulo, o samba da Paraíso da Tuiuti, de 2018, trata-se de uma revisitação ao samba da Unidos de Luca, questionando se realmente a intitulada escravidão foi cessada.

Na década de 1960, as comunidades compostas pelas escolas de samba são frutos de resistência e potencialidade inventiva constante, especialmente para driblar algozes. Logo,

também são influenciadas por meios externos e as histórias de narrativas de resistência produzem sambas pungentes contando uma narrativa diferente daquela que a história oficial vigente se propõe a narrar.

Na década de 1960 - não por acaso o período em que as lutas pela liberdade nos territórios africanos só fazia crescer e, no Brasil, as demandas sociais que desaguaram-se no golpe civil-militar contra o governo João Goulart, em março de 1964, se radicalizavam -, algumas escolas de samba, capitaneadas pelo Salgueiro, começaram a apresentar uma visão do negro no Brasil fundada na ideia de resistência e escravidão e na valorização de uma mitologia heroica, os seus personagens, em contraponto aos heróis militares, cientistas, políticos e escritores, da história oficial (Simas; Fabato, 2015, p. 33).

Outras escolas, no mesmo período supracitado, optaram por abordar a temática negra em seus enredos, contudo por meio de um olhar voltado para o mito da democracia racial. Assim, expressavam que o negro, juntamente ao branco, colaborou para a construção da cultura e identidade brasileira, reforçando uma visão paternalista e tênue do que foi a escravização.

Enquanto os territórios africanos lutavam por independência a partir do período supracitado, na década seguinte o movimento negro, em conjunto com alguns intelectuais negros e não negros, chamou a atenção da sociedade e do Estado para a constatação de que a desigualdade que afeta a população negra brasileira faz parte de uma herança do passado escravagista. Contudo, com o passar das décadas, havia se tornado um problema mais complexo e multifacetado, resultante de uma trama que envolvia aspectos econômicos, políticos e culturais (Gomes, 2012). É relevante salientar mais dois elementos: a ênfase atribuída pelo movimento negro à raça como construção social, juntamente com sua ressignificação e politização, e a explicitação da intrincada interconexão entre as desigualdades sociais e raciais.

No caso do Brasil, o movimento negro ressignifica e politiza afirmativamente a ideia de raça, entendendo-a como potência de emancipação e não como uma regulação conservadora; explicita como ela opera na construção de identidades étnico-raciais. Ao ressignificar a raça, o movimento negro indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas. Além disso, dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como triunfo e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática, onde todos, reconhecidos na sua diferença, sejam tratados igualmente como sujeitos de direitos. Ao politizar a raça, esse movimento social desvela a sua construção no contexto das relações de poder, rompendo com visões distorcidas, negativas e naturalizadas sobre os negros, sua história, cultura, práticas e conhecimentos; retira a população negra do lugar da suposta inferioridade racial pregada pelo racismo e interpreta afirmativamente a raça como

construção social; coloca em xeque o mito da democracia racial. (GOMES, 2012, p. 731).

As reflexões acerca da temática racial caminhavam alguns passos entre a década de 1960 e 1970, discussões essas ainda distantes das arquibancadas das escolas de samba. Os desfiles, por sua vez, também buscavam seus mecanismos de reinvenção buscando atalhos por meio da subversão e da fábula, um conceito especialmente trabalhado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta que influenciou significativamente as escolas de samba nos anos posteriores ao apresentar uma estética nova ao carnaval carioca e, ainda, driblar os grilhões da ditadura. Joãozinho Trinta se inspirava em referências acadêmicas, tal como o livro “Nagôs e a Morte”, da antropóloga Juana Elben dos Santos, para construir o desfile “A criação do mundo na tradição nagô”, em 1978, da G.R.E.S Beija-Flor.

Em 1968 foi instaurado o AI-5, quatro anos após os militares tomarem o poder, e diversas repressões ocorreram e a cultura e a arte foram duramente ameaçadas²⁴. Diante de tantas opressões, as escolas de samba e seus desfiles não passariam ilesos. Simas e Fabato (2015) informam que sambas-enredos foram afetados e constantemente tinham seus versos controlados. Vale lembrar que é por meio dos sambas-enredo que a tônica do desfile ocorre. Nesse impasse, diversas escolas de samba aderiram ao ufanismo. Até então, nenhuma novidade considerando as relações outrora desenvolvidas entre agremiações e Estado. Entretanto, mesmo diante da imposição, algumas escolas tentaram contra-atacar os censores da ditadura.

Em 1970, foi a vez da Salgueiro relembrar os pretos-velhos através do samba-enredo “Bahia de todos os deuses”. Em 1971, a Império de Tijuca traz a figura do preto-velho por meio do samba enredo “O misticismo da África no Brasil”. No ano de 1973 a Império de Olaria também teve o preto-velho homenageado no samba-enredo “Guerreiros de Aruanda”. Já em 1974, foi a vez da Em Cima da Hora exaltar os pretos-velhos por meio do samba enredo “Festa dos Deuses afro brasileiros”. Nesse mesmo ano, o famoso desfile do Salgueiro, sob o comando de Joãozinho Trinta, “O Rei de França Na Ilha da Assombração”, também aborda a figura do preto-velho.

²⁴ Naquele ano a peça de Chico Buarque de Holanda, Roda Viva, dirigida por Zé Celso Martinez, sofreu uma represália enorme. Cerca de vinte pessoas membros do grupo Comando de Caça Comunistas (CCC) invadiram o teatro e espancaram atores da peça. A atriz Norma Bengell foi sequestrada e espancada pelos policiais militares em São Paulo. “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, perdia o Festival Internacional da Canção por ser considerada panfletária contra à ditadura contrariando o público.

Embora houvesse repressão, o carnavalesco Joãosinho Trinta ficou conhecido por trazer reinvenção, a subversão e a fábula. O pernambucano proporcionou uma nova estética ao carnaval de 1974 por meio do enredo “O Rei da França na ilha da assombração”, apresentado pela Salgueiro. Desde então, o nome de Joãosinho Trinta tornou-se referência no carnaval carioca. O carnavalesco não abandonou as referências afro-religiosas ou ufanistas, mas as inseriu num outro espaço-tempo, proporcionando uma dimensão que, a um primeiro momento pode beirar o absurdo, mas em tempos tão obscuros, marcados pelo regime ditatorial, o meio encontrado foi deleitar-se na fantasia.

O poeta Gonçalves Dias encontrou um menino, na Fonte do Ribeirão, e começou a revelar ao garoto os segredos sobre o Maranhão e suas magias. Contou que o rei menino Luís XIII DE França escuto histórias do Maranhão e, durante um delírio, imaginou que a ilha de São Luís era o Palácio de Versalhes. Falou da vida de Ana Jansen (a Nhá Jança), uma implacável senhora de escravos que ainda hoje passeia em uma carruagem assombrada pelas ruas rodeada por uma serpente que cresce pouco a pouco. No dia em que a cauda encontrar a cabeça do monstro, a cidade será destruída. A serpente fora uma escrava que, em virtude dos sofrimentos, encantou-se no bicho e prometeu se vingar. Contou, finalmente, sobre o touro negro que vaga pelas areias da praia dos Lençóis; ele é o Rei Sebastião de Portugal, encantado no Marrocos, em 1578, na batalha de Alcácer-Quibir. O garoto pergunta ao poeta como é que ele sabe de tudo isso. **O poeta revela que aprendeu esses segredos com as pretas-velhas dos terreiros de encantaria e dos tambores de Mina maranhenses. As pretas-velhas não mentem, não, senhor** (Simas; Fabato, 2015, p. 52, grifo nosso).

Já em 1975, foi a vez da Caprichosos de Pilares, no enredo “Congada do Rei David”. No ano de 1978, a escola de samba Conselheiro do Paulino trouxe o preto-velho para a avenida por meio do samba enredo “Brasil, ritmo, magia e ação”. Joãosinho Trinta, dessa vez à frente da Beija Flor de Nilópolis, trouxe as pretas-velhas para o desfile de 1980, com o samba-enredo intitulado “O Sol da Meia-Noite, Uma Viagem ao País das Maravilhas”. No ano seguinte, a Unidos do Cabuçu teve como samba enredo “De Daomé a São Luís, a pureza jêje”, que exalta os pretos-velhos por meio de um olhar do candomblé jeje.

No ano de 1982, os pretos-velhos apareceram no samba-enredo da escola de samba Império de Marangá. No ano seguinte, mais uma vez a Beija-Flor trouxe as pretas-velhas para a avenida por meio do samba enredo “A grande constelação de Estrelas Negras”. Em 1984, a Unidos da Tijuca entoou o samba “Salamaleikum - A Epopéia dos Insubmissos Malês”, no qual questiona à vovó do terreiro o porquê de nem sempre a história expor narrativas acerca dos negros escravizados, em referência à Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador em 1835.

Em 1992, foi a vez da Salgueiro exaltar o preto-velho, por meio de enredo “O Negro Que Virou Ouro Nas Terras do Salgueiro”, por meio dos versos: “*Soca no pilão, preto-velho mandingueiro, o negro que virou ouro lá nas terras do salgueiro*” (O Negro [...], 1992). Após dois anos, em 1994, a Acadêmicos da Grande Rio trouxe o samba “Os santos que a África não viu”, no qual o preto-velho é homenageado junto às outras entidades conhecidas na umbanda, como os malandros e os caboclos.

Após um longo período sem abordar a figura dos pretos-velhos, a entidade foi relembrada no samba-enredo intitulado “Bahia de todos os Deuses”, de 2007, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição, revistando o samba-enredo da Salgueiro, originalmente entoado em 1969. Oito anos depois, em 2015, os pretos-velhos foram rememorados no samba da Viradouro intitulado “Nas veias do Brasil, é a Viradouro em um dia de graça”.

Em 2018, a Paraíso do Tuiuti lembrou os pretos-velhos por meio do samba de enredo “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”. No mesmo ano, no grupo de acesso A, a escola de samba Inocentes de Belfort Roxo levou para o sambódromo o samba-enredo “Moju, Magé, Mojubá: Sinfonias e Batusques”, em que homenageia o município de Magé. Na oportunidade, prestaram homenagem à Maria Conga. Já em 2019, foi a vez da G.R.E.S Zona Sul levar a história da umbanda para a Marquês de Sapucaí, por meio do samba-enredo “Saravá, umbanda”. Pela primeira vez na história do carnaval do Rio de Janeiro, a umbanda recebeu um samba-enredo seu em sua homenagem de forma exclusiva na famosa passarela do samba. A ênfase do desfile foram os orixás e as entidades que comumente pertencem aos terreiros umbandistas.

Em 2020, foi a vez da Acadêmicos da Rocinha levar para a avenida o samba-enredo “Maria Conga, a guerreira negra que dominou os dois Mundos”. Na oportunidade, a ilustre personagem de Magé ganhou um samba-enredo exclusivo de sua história, tanto referente ao quilombo que recebe o mesmo nome, quanto a importância de sua figura para a religiosidade afro. Houve, ainda, homenagem às pretas-velhas pela G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá, no samba-enredo “Eu que te benzo, Deus que te cura”, em que foi abordada a importância das benzedoras no Brasil e o auxílio das pretas-velhas nesse processo.

Como podemos observar, a figura do preto-velho é uma constante no carnaval. Entretanto, entre os anos de 2018 e 2020, os sambas-enredos nos quais os pretos-velhos são mencionados apresentaram mudança em relação aos anteriores inserindo-os em uma perspectiva não direcionada à miscigenação.

Segundo Gomes e Leite (2019), a gestão de Marcelo Crivella foi marcada por seus posicionamentos negativos em relação ao carnaval, ao samba e também às religiões de matriz africana, todas as manifestações consideradas patrimônios culturais da cidade e reconhecidas, também, como valorativas para a economia local.

As eleições municipais ocorridas em 2016 demonstraram o retorno do flerte entre o Brasil e as lideranças reacionárias, defensores de uma agenda neoliberal. No período eleitoral, pela boca de Crivella, profanava um discurso mais brando, diferentemente de pleitos anteriores em que concorreu a cargos do executivo. Em sua campanha, Crivella afirmou que o valor destinado às escolas de samba pela prefeitura seria mantido. Contudo, em 2017, já eleito, demonstrou seu descontentamento em relação ao carnaval: foi o primeiro prefeito eleito a manter-se distante do fesejo²⁵, além de anunciar uma redução drástica no orçamento comumente direcionado às escolas de samba.

No período entre 2016 e 2020, a cidade do Rio de Janeiro vivenciou um período governado pelo bispo da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e, também, um período em que foi decretada intervenção federal por Michel Temer, que assumiu a cadeira de presidente, também em 2016, por meio de um golpe de estado contra a presidenta Dilma Rousseff.

Entre 1987 e 2016, o Brasil experienciou os ares de uma democracia, distante ainda de sua plenitude, por meio do retorno das eleições diretas e a Carta Magna promulgada em 1988. Neste período, houveram algumas modificações em leis e alguns avanços, ainda que de forma lenta, tais como: a Lei 7.716/89, conhecida como Lei do Racismo, que pune todo tipo de discriminação ou preconceito, seja de origem, raça, sexo, cor, idade; Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei Federal nº 8.069 de 13 de julho de 1990 e, especialmente, leis como: a lei 10.639/03 e a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileira nas escolas; lei nº 12.711/2012, conhecida como Lei de Cotas,²⁶ Sancionada em 2012, a lei 12.288 que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial.

Schwarcz (2019) elucida que o retorno às narrativas imutáveis, tais como a ideia de uma homogeneização racial,²⁷ se tornam um território particularmente fértil em períodos de transições de governo ou regime. Na análise de conjunturas como as descritas, caracterizadas pelo empobrecimento de uma parcela significativa da nação, aumento da desigualdade e

²⁵<https://www.uol.com.br/carnaval/2020/noticias/redacao/2020/02/21/crivella-e-1-perfeito-a-manter-distancia-do-carnaval-do-rio.htm> . Acesso em: 10 dez. 2020.

²⁶ O presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por meio da Lei 14.723, de 2023, reformulou e ampliou o sistema de cotas no ensino federal. Fato que ocorreu de forma posterior a nossa análise.

²⁷ Dentre as verdades consideradas únicas e imutáveis, a autora destaca a de que vivemos em uma democracia plena em que não há ódio de raça, de gênero ou religioso.

polarização política que divide a população - marcada por sentimentos de medo, insegurança e ressentimento - é comum observar a busca por explicações distantes para questões que estão, na realidade, próximas. Durante tais períodos, as pessoas se tornam mais vulneráveis, suscetíveis a acreditar que seus direitos foram violados, seus empregos perdidos e, por fim, que sua própria história foi subtraída. Nessas circunstâncias, surgem disputas pela interpretação mais favorável do passado, que se transforma em uma espécie de jogo condicionado pelas questões do presente. É nesse momento que a história passa a desempenhar o papel de justificativa, enredo e apoio a posicionamentos polarizados.

O período explicitado acima por Schwarcz (2019), marca a trajetória na qual nosso trabalho está inserido e cujos personagens personificam o retrato de um Brasil que, ainda, respira patriarcalismo, hierarquia, branquitude e intolerância religiosa. O crescimento evangélico ocorrido nos últimos anos, especialmente referente às igrejas neopentecostais, - como visto em dados do Censo de 2010, do IBGE – comprova que o Brasil vivencia um momento de grande crescimento nesse segmento. Soma-se ao fato de que diversos membros das igrejas têm adentrado em partidos políticos e conquistando diversos votos de seus fiéis e simpatizantes.

Silva (2007) destaca que igrejas neopentecostais se diferenciam dos movimentos pentecostais anteriores, pois têm como intuito eliminar de forma direta o que é considerada como a forma maligna de religião. As religiões de matriz africana são as principais vítimas desse ataque, sendo constantemente estigmatizadas e atacadas.

Marcelo Crivella esteve no cerne da formação da IURD desde a sua fundação, em 1977. Moreira (2020) relata que, no início da década de 1990, Crivella foi enviado à África do Sul para realizar missões religiosas e que o seu bom desempenho no país africano lhe rendeu o título de bispo da IURD. Retornando ao Brasil, engajou-se em projetos sociais, aumentando sua popularidade. Em 2002, iniciou seu projeto na política candidatando-se ao cargo de senador pelo estado do Rio de Janeiro, estando em situação vantajosa dotado de distintas estratégias de marketing.

Já em 2017, Crivella exigiu transferir, para o próprio gabinete, discussões que tangiam sobre a realização de eventos religiosos de forma arbitrária. Diversos seguimentos e lideranças afro-religiosas protestaram com receio de que o bispo interferisse de maneira direta na realização de eventos de matriz afro²⁸. No ano seguinte, Crivella foi acusado de violar o

²⁸ CARTA CAPITAL. Religiões de matriz africana se unem contra decreto de Crivella no Rio. 24 ago. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/religioes-de-matriz-africana-se-unem-contra-decreto-de-crivella-no-rio/>. Acesso em: 18 dez. 2020.

princípio do estado laico pelo Ministério Público do Rio de Janeiro. Na ocasião, o prefeito foi acusado de se reunir com líderes de igrejas evangélicas no palácio da cidade e oferecer benefícios no sistema público de saúde e apoio para resolver problemas com dívidas públicas²⁹.

Mediante esse cenário, o carnaval tornou-se mais um meio pelo qual o bispo licenciado usaria para ratificar seus propósitos ideológicos, com foco especial nas escolas de samba. Nesse sentido, podemos verificar uma interferência mais robusta de Crivella em direção às agremiações. Tal obstinação se justifica pelo fato de as escolas manterem vínculo direto com as religiões de matriz africana.

Vale ressaltar também que entre 2018 e 2020, período de recorte adotado neste trabalho, as escolas de samba, de forma geral, trouxeram a religião e como parte dos seus repertórios. A campeã do carnaval de 2018, do grupo especial, Beija-Flor de Nilópolis, trouxe o samba enredo “Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu”, no qual realizou um paralelo entre o romance Frankenstein de Mary Shelley (que fez 200 anos em 2018) e as questões sociais do país. Na ocasião, uma ala intitulada “A guerra santa brasileira”, realizou uma crítica ao envolvimento evangélico na política brasileira, em especial ao prefeito Marcelo Crivella.

A justificativa fornecida pelo ex-prefeito parecia plausível, ao menos para seus eleitores: ele alegava que tais medidas visavam equilibrar as contas públicas do município. Contudo, em 2020, o Ministério Público do Rio de Janeiro recebeu uma denúncia de movimentação atípica por parte de igreja administrada por Crivella de seis bilhões de reais entre maio de 2018 e abril de 2019. A investigação fez parte do chamado “QG da Propina”, um esquema de liberação de contratos na Prefeitura do Rio de Janeiro em que as empresas interessadas em fechar ou manter um contrato com a Prefeitura deveriam pagar propina para tal³⁰.

O intitulado QG é uma referência ao local em que eram efetuados os pagamentos, realizados por Rafael Alves, empresário e irmão de Marcelo Alves, presidente da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, nomeado por Marcelo Crivella em sua gestão. Segundo Leitão *et al.* (2020), Rafael Alves, em mensagens interceptadas durante investigações,

²⁹ REZENDE. MP do Rio processa Crivella por violar princípio do Estado laico. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mp-do-rio-processa-crivella-por-violar-principio-do-estado-laico,eeef69559848304d5232d9bea1de0f46w2pcxxqq.html>. 12 jul. 2018. Acesso em: 16 dez. 2020.

³⁰ GOMES, Marcelo; BRUZZI, MARCELO. Crivella vira réu na Justiça Eleitoral no caso do QG da Propina na Prefeitura do Rio. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/02/14/crivella-vira-reu-na-justica-eleitoral-no-caso-do-qg-da-propina-na-prefeitura-do-rio.ghtml>. Acesso em 11 jan 2023.

admitiu ter influenciado na nomeação de seu irmão como presidente da Riotur. Ele também afirmou ter o controle sobre nomeações na prefeitura do Rio de Janeiro, destacando que detinha o poder de designar indivíduos para cargos e escolher quais empresas seriam contratadas pelo município. Rafael Alves³¹ não era membro da Igreja Universal do Reino de Deus, mas sim, uma figura do carnaval. Já foi dirigente das escolas de samba Império Serrano, (escola esta madrinha da Inocentes de Belford Roxo), Viradouro e Salgueiro (também madrinha de Renascer de Jacarepaguá e Alegria da Zona Sul). Filiado ao mesmo partido de Crivella e doador financeiro da campanha de Crivella.

Embora Rafael não tenha cargo direto na prefeitura, sua influência era direta, especialmente no carnaval, na Avenida de Marquês de Sapucaí e também blocos de rua³². O bispo licenciado e o suposto folião eram conhecidos por juntos realizarem longas caminhadas matinais, durante a campanha. Assim, Rafael fez campanha para que a figura do bispo fosse mais próxima ao universo do samba.

Avesso à folia da Marquês de Sapucaí, Marcelo Crivella, teria, até mesmo, interferido no resultado do Carnaval de 2018 do Grupo Especial, a pedido de Rafael Alves. De acordo com Benedito (2020), as escolas Grande Rio e Império Serrano foram rebaixadas em 2018, mas permaneceram no Grupo Especial. Mesmo distante das festividades, o então prefeito Crivella, influenciado por Rafael Alves, enviou uma carta à Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba) expressando apoio para que as duas agremiações participassem do desfile do Grupo Especial no ano seguinte. O documento, também assinado por Marcelo Alves, presidente da Riotur, foi obtido por este último, que se vangloriou da influência ao trocar mensagens com um delator do esquema, Sérgio Mizrahy, diretor da Grande Rio. Rafael destacou sua autoridade e poder na gestão de Crivella.

³¹ A principal fonte de renda declarada de Rafael Alves era a Construtora Nascente R7, com um capital social registrado na Receita Federal de R\$2.700 milhões. Além disso, ele possui outras empresas, como a Bem Vivera de Niterói Corretora de Seguros, com R\$9 mil de capital social, e a Sasha Produções e Eventos, com R\$15 mil de capital social. Todas as três empresas compartilham o mesmo endereço na Avenida Evandro Lins e Silva, 840, no Centro Empresarial Office Tower. No entanto, não foram encontradas evidências de funcionamento dos escritórios. As salas comerciais, supostamente ocupadas pelos escritórios, estão vazias. Rafael possui, ainda, relações estreitas com a família de Waldomiro Paes Garcia, conhecido como Maninho, considerado um dos maiores bicheiros do Rio de Janeiro e ex-presidente da Salgueiro, sendo assassinado em 2004, os motivos indicam estar relacionados a disputas de território no jogo de bicho.

³²EXAME. Saiba quem é Rafael Alves, apontado como operador do "QG da propina" na gestão Crivella. 22 dez. 2020. Disponível em: <https://exame.com/brasil/saiba-quem-e-rafael-alves-apontado-como-operador-do-qg-da-propina-na-gestao-crivella/>. Acesso em 15 jan. 2021.

Ademais, nos fornece um panorama da escolha do recorte que fizemos ao analisarmos os sambas de enredo entre 2018 e 2020, os seguintes pontos: Marcelo Crivella tem sua chegada ao poder, advindo de uma igreja evangélica reconhecida por demonizar as religiões de matriz africana; a maneira como estigmatizou o carnaval como cultura popular e, ao mesmo tempo, se aliou a uma pessoa diretamente ao carnaval cujo resultado culminou em esquemas de propina; Michel Temer utilizou de um aparato patriarcal e misógino para chegar ao poder; Rafael Alves, sob a aparente máscara de ser um admirador do carnaval, tentou transformar esse festejo popular e o transformou em um mecanismo de reprodução de hierarquização e disputa de poder.

Em nosso trabalho pretendemos analisar de que maneira as letras dos sambas enredo “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” da Paraíso da Tuiuti (2018); “Moju, Mage, Mojubá” da Inocentes de Belford Roxo (2018); “Saravá, umbanda” da Alegria da Zona Sul (2019); “Eu que te benzo, Deus que te cura” da Renascer de Jacarepaguá; “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” da Acadêmicos da Rocinha (2020) tem a nos dizer sobre o preto-velho na atualidade.

Ngozi afirma que as narrativas contadas no mundo e definidas como verdadeiras, oficiais, seja no meio político, econômico ou social, são determinadas por estruturas de poder. Os sujeitos que compõem o poder fazem com que uma história seja, não apenas uma história propagada, mas principalmente, faz com que uma narrativa seja considerada definitiva.

Nessa estrutura de poder, homens brancos tiveram a oportunidade de usufruir de estratégias de silenciamento e de poder na forma com a qual conduziam os rumos da cidade do Rio de Janeiro, do Brasil, e na hierarquia das regras dos desfiles das escolas de samba. Ao conhecer a voz de poder que esses homens puderam assumir, por meio de suas máscaras, fazemos o questionamento, levantado por Kilomba (2019): o que poderia o sujeito negro dizer? Quais as verdades desconfortáveis serão ditas?

3 AS ESCOLAS, SEUS SAMBAS E NOSSAS METODOLOGIAS

Algumas semanas antes da abertura do carnaval e do desfile das escolas de samba realizado na Marquês de Sapucaí, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) lança um livreto, conhecido como um “roteiro dos desfiles”, fundamental para que os foliões acompanhem os dias de desfiles das escolas. Nosso terceiro capítulo, de forma análoga, também pode ser visto como um roteiro norteador. Isto porque trataremos três componentes cruciais para a feitura deste trabalho: os sujeitos que envolvem o trabalho por meio de suas instituições, ou seja, as escolas de samba; secundamente, os sambas de enredo, objeto de nosso estudo; e, por fim, a metodologia que conduzirá nossa análise no capítulo final de nossa tese.

3.1 AS ESCOLAS DE SAMBA

Uma escola de samba é maior que seu desfile. O samba de enredo possibilita narrar uma história para além da narrativa única e do senso comum, apesar de ter sido, tantas vezes, alvo de disputa de poder. Acima de tudo, conforme destaca Simas e Mussa (2023), o carnaval é uma celebração coletiva que afronta o individualismo, é um conjunto de rituais que fortalecem os laços, senso de pertencimento e sociabilidade entre comunidades afro diaspóricas, redes de acolhimento nas frestas do desencanto.

Antes de iniciarmos a apresentação metodológica do trabalho, faremos um breve passeio sobre a história de cada escola de samba representadas neste trabalho por meio de seus sambas de enredo. A ordem de apresentação das escolas ocorrerá de maneira fluida, tal como o ensaio do carnaval, em que o cotidiano do samba se interioriza e se mistura no contato desde os mais temporãos, até aos mais velhos.

3.1.1 “MISTUREI CINCO SEMENTES, AGUARDENTE E COLORAU: A RECEITA DA INOCENTES PRA GANHAR O CARNAVAL...”

Os versos³³ que trouxemos para abrir a apresentação do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S) Inocentes de Belford Roxo (localizada na cidade de Belford Roxo, baixada

³³ Optamos em apresentar cada escola com um verso que traga parte do seu nome e que a identifique. Com a exceção da G.R.E.S Paraíso do Tuiuti e Acadêmicos da Rocinha, os outros versos são de sambas que não pertencem a nossa análise. Porém, decidimos trazê-los como forma de atribuir à escola características que contribuam para sua identidade, usando justamente o coletivo de seus sambas de enredo. O samba enredo apresentado para a G.R.E.S Inocentes de Belford pertence ao carnaval de 2024 intitulado “Debret Pintou, Camelô Gritou: “Compre 2, Leve 3!”.

fluminense, no bairro Parque São Vicente) nos conduz a um desejo da escola para o ano de 2024: retornar ao Grupo Especial³⁴ do carnaval carioca. Isto porque, na atualidade, esta escola de samba pertence à Liga Ouro do carnaval, considerada a segunda divisão do carnaval carioca³⁵.

Fundada em 1993, tem como escola de samba madrinha a G.R.E.S Império Serrano³⁶. A Inocentes de Belford Roxo é considerada a escola de samba caçulinha da baixada e, também, a escola mais nova do nosso trabalho. É comum que as escolas de samba possuam madrinhas, Simson (2001) informa que essa relação permite trocas entre as duas agremiações, que podem ser desde concessão de fantasias, adereços e alegorias de anos anteriores e, até mesmo, semelhança pela cor de suas bandeiras e identidade de grupo. Por outro lado, a escola mais nova pode contribuir, se necessário, com elementos para engrossar as alas da escola madrinha no desfile principal.

Em seu trabalho, “Vida e morte das pequenas escola de samba”, Araújo (2009) traz um olhar sobre algumas escolas de samba em que a G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo e, ainda, G.R.E.S Alegria da Zona Sul e G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá estão incluídas (escolas cujos sambas também pertencem ao nosso trabalho).

No período em que Araújo (2009) desenvolveu sua pesquisa, as escolas supracitadas estavam em outras ligas consideradas de menor prestígio no Rio de Janeiro, contudo, ainda nos dias atuais, seguem fora do que é considerada a elite do carnaval. Houve ascensão, contudo ainda participam de um processo de reconhecimento.

Em consonância ao exposto por DaMatta (1997), Araújo (2009) observou que o universo carnavalesco se apresenta de forma rigidamente hierarquizada. Dentro desse contexto, diversas estratégias de seleção, diferenciação e elitização estariam em operação. No âmbito do carnaval, manifesta-se uma competição marcada por uma espécie de guerra declarada pela conquista das posições de poder, abrangendo não apenas os artistas, mas também investidores, patrocinadores e o público. O campo carnavalesco assume uma configuração esquemática que classifica as escolas do Grupo Especial como integrantes da "elite" carnavalesca, enquanto as escolas de menor porte são consideradas postulantes em busca de participação nesse cenário.

³⁴ O Grupo Especial é considerado o grupo de elite das escolas de samba no carnaval carioca.

³⁵ O DIA. Inocentes de Belford Roxo grava o samba do Carnaval 2024. Rio de Janeiro. 1 out. 2023. Disponível em: <Belford Roxo se prepara para carnaval 2024>. Acesso em 07 jan. de 2024.

³⁶ A escola madrinha é aquela que, segundo os costumes do carnaval, concede sua "bênção" a uma agremiação mais recente. Esse ato cerimonial remonta aos primórdios dos desfiles carnavalescos, quando organizações que celebravam as festividades em honra ao "Deus Momo" viam seus emblemas (estandartes e bandeiras) consagrados em cerimônias solenes.

Nesse sentido, a Inocentes de Belford Roxo teve a possibilidade de ingressar ao grupo Especial quando se logrou campeã em 2012 no Grupo de Acesso A (hoje chamada de Liga de Ouro), por meio do samba-enredo “Corumbá – Ópera Tupi Guaikuru”, que trata da pluralidade indígena encontrada nas etnias que habitam a região do centro oeste³⁷.

No ano seguinte, em sua primeira participação no Grupo Especial, ao homenagear a imigração coreana no Brasil por meio do samba “As sete confluências do Rio Han - 50 anos de imigração da Coreia do Sul no Brasil”, foi classificada em 12º lugar, sendo rebaixada e permanecendo, desde então, naquela que é considerada a segunda divisão das escolas de samba do Rio de Janeiro³⁸.

Conquanto, ocupa um espaço de destaque na Liga Ouro os últimos sambas apresentados posteriores a “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia de Tambores”, o que demonstra uma linha de enredos que exaltam a cultura afro-religiosa. Nesse viés, destacam-se: “Mulheres de Barro” de 2023, que celebra o feminino e a representatividade negra por meio do trabalho das paneleiras do Espírito Santo, reconhecido como patrimônio imaterial³⁹. Anteriormente, desfilou com o enredo "A Meia-Noite dos Tambores Silenciosos", em 2022, em que enaltece entidades como Olorum, Xango e Oyá.

Houve, ainda em 2019 e 2020, respectivamente, espaço para que a jogadora de futebol Marta fosse homenageada por meio do samba "Marta do Brasil – Chorar no começo para sorrir no fim"⁴⁰ e, também, recordar as narrativas dos cangaceiros Lampião, Virgulino e Maria Bonita nos versos de “O Frasco do Bandoleiro - Baseado num caso com a boca na botija”⁴¹.

A escola de samba tricolor é uma escola comunitária como todas as escolas de samba no Rio de Janeiro. Reconhecida pelas cores branca, azul e vermelha, ainda considerada uma caçula, mas já permeada pelas derrotas e vitórias vivenciadas na hierarquia e jogos de poder inseridos no festejo, essa escola sabe que a receita para se ganhar um carnaval pode ser mais

³⁷ TARGUETA, Daniel. G1. Rio de Janeiro. 22 fev. 2012. Disponível em: de Belford Roxo vence Acesso e estreia no Especial em 2013 . Acesso em: 06 jan. 2024.

³⁸ TERRA. Inocentes de Belford Roxo é rebaixada do Carnaval do RJ.13 fev. 2013. Disponível em: <Inocentes de Belford Roxo é rebaixa>. Acesso em: 06 jan. 2024.

³⁹ BAND. Veja os melhores momentos da Inocentes de Belford Roxo na Série Ouro do Rio. 19 fev. 2023. Disponível em: <Veja os melhores momentos da Inocentes de Belford Roxo na Série Ouro do Rio> Acesso em: 05 jan. 2024.

⁴⁰ GRINBERG, Felipe; SACONI, João Paulo. O GLOBO. 23 fev. 2020. Disponível em: <Inocentes de Belford Roxo empolga o público com desfile sobre a jogadora Marta>. Acesso em: 5 jan. 2024.

⁴¹ CARNAVALESCO. Inocentes de Belford abusa da criatividade e faz desfile com destaque para o casal e bateria. Disponível em: <Inocentes de Belford abusa da criatividade e faz desfile com destaque para o casal e bateria>. Acesso em: 05 jan. 2024.

árdua e adversa que os versos que abrem este capítulo e os quais apresentará na avenida em 2024.

3.1.2 “MEU PARAÍSO É MEU BASTIÃO”

A segunda escola que apresentaremos é a G.R.E.S Paraíso do Tuiuti, que tem como santo padroeiro São Sebastião, também padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. É comum ouvir nos sambas da Paraíso do Tuiuti a exaltação ao santo em questão. A escola se localiza no Morro da Tuiuti em São Cristóvão e tem como escola-madrinha a Mangueira. A identificação e união entre ambas surgiu pela proximidade com o Morro da Mangueira.

Fundada em 1952, teve uma ascensão no carnaval a partir da chegada da carnavalesca Maria Augusta⁴², chegando ao grupo de acesso A⁴³, conquistando o título de campeã em 2016. Em nosso trabalho, é a única escola que pertence atualmente ao Grupo Especial do carnaval carioca. Firmou-se na primeira divisão do carnaval a partir de 2017, sendo vice-campeã justamente com o samba “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”. Na ocasião, conquistou títulos importantes, como o Estandarte de Ouro, considerado o prêmio extraoficial do carnaval do Rio de Janeiro, sendo o mais antigo e ainda de grande prestígio entre o meio⁴⁴.

Segundo Jatobá (2018), a escola Paraíso do Tuiuti, desde os anos 50, busca conquistar o título de campeã do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Ao longo de sua trajetória, enfrentou diversos rebaixamentos para as divisões inferiores, incluindo a terceira e a quarta divisão. Em 2000, obteve a almejada classificação para o Grupo Especial com o enredo "Um Monarca na Fuzaca". No ano seguinte, participou desse seletivo grupo apresentando o enredo “Um Mouro no Quilombo, Isso a História Registra”. Entretanto, não conseguiu manter-se na categoria e acabou retornando para o grupo A.

Em 2016 ocorreu a sua segunda classificação para o grupo tão desejado, com o enredo “A farra do Boi”, foi campeã do seu atual grupo. Então no grupo Especial no carnaval de 2017, a escola teve como enredo "Carnavaleidoscópio Tropicáfico” falando sobre os 50 anos do 42 movimento Tropicália. Mas o

⁴² Maria Augusta é reconhecida por suas contribuições históricas para o carnaval, destacando-se nas apresentações memoráveis como "Domingo" e "O Amanhã" na União da Ilha do Governador. Sua influência também se estendeu ao Salgueiro, onde participou de comissões de carnaval emblemáticas nas décadas de 1960 e 1970, durante o período da Revolução Salgueirense. Além disso, teve passagens marcantes por escolas como Tradição, Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor de Nilópolis (Willmersdorf, 2023).

⁴³ Hoje chamada de Liga de Ouro.

⁴⁴ EXTRA. Comissão de frente da Tuiuti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro. 14 fev. 2018. Disponível em: <Comissão de frente da Tuiuti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro>. Acesso em: 11 fev. 2024.

que marcou este desfile foi o lamentável acidente de um dos carros alegóricos, que acabou prensando algumas pessoas na grade do Sambódromo Marquês de Sapucaí, ferindo cerca de 20 pessoas, sendo trágica a morte 2 meses depois da radialista Liza Carioca. Por conta deste acidente, a LIESA decidiu vetar o rebaixamento da escola para a Série A. Sendo assim, a escola permaneceu no Grupo Especial para o carnaval de 2018. Seu enredo foi sobre os 130 anos da Áurea, cujo título foi "Meu Deus! Meu Deus! Está extinta a escravidão?". Por 0,1 décimo não foi campeã do grupo, ficando apenas atrás da Beija-Flor de Nilópolis. O resultado obtido foi o melhor na história da escola. Este desfile contou com 29 alas e 3,1 mil componentes (Jatobá, 2018, p. 41-42).

A escola é reconhecida por trazer abertamente personagens do meio político para o desfile, sendo uma escola fomentadora de debates, conforme veremos de forma minuciosa no próximo capítulo. De imediato, podemos citar o desfile de 2018, em que trouxe a representação de Michel Temer na figura de um vampiro. Já em 2019, com o samba enredo intitulado “O salvador da pátria” foi a vez de tecer críticas ao ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Na ocasião, a escola utilizou algumas caixas contendo bonecos e bonecas humanas seguidos de dizeres como: “Deus acima de todos, mas sou a favor da tortura”; “Se a empregada estudar quem vai limpar a casa para mim?”.

Em 2020, deixou o tom político um pouco de lado para dar voz a um samba em homenagem ao padroeiro da escola, São Sebastião. Na composição, o sincretismo com Oxóssi se faz presente. Em 2022, trouxe para a avenida o samba “Ka Ríba Tí Yë - Que Nossos Caminhos Se Abram”, um enredo acerca da resistência negra refletida em versos como: “[...] *Que a raiz do preconceito nasce do olhar estreito da cruel desigualdade/ Sou alabê gungunando o tambor/ Trago cantos de dor, de guerra e de paz/ Pra ver secar todo pranto nagô /E gritar por direitos iguais [...]* (Meu Deus [...], 2018).

Em 2023, a escola trouxe para a avenida as raízes nortistas originária na Ilha de Marajó, conduzido pela batuta da tradicional carnavalesca Rosa Magalhães⁴⁵ e João Vitor Araújo⁴⁶. Na ocasião homenageou a tradição do boi preto mongangueiro, falando também das tradições religiosas advindas daquela região.

Já em 2024, retomará ao debate racial trazendo como tema de seu samba “Glória ao Almirante Negro”. A história de João Cândido, marinho negro brasileiro, empenhado na luta

⁴⁵ Rosa Magalhães é reconhecida como a carnavalesca detentora do maior número de títulos do carnaval carioca. Além da Paraiso da Tuiuti, também trabalhou na Portela, Vila Isabel e Imperatriz Leopoldinense,

⁴⁶ João Vitor Araújo é um carnavalesco de 39 anos e atualmente está vinculado à G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis.

contra a exploração e violência vivenciada pelos companheiros da Marinha. Desta vez, sob os cuidados do carnavalesco Jack Vasconcelos⁴⁷, o samba pretende ser um resgate ao feito de 2018 da escola com o samba ‘Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?’⁴⁸

3.1.3 “O CANTO DA RENASCER É SAMBA; BATUQUEJÊ, CARNAVAL RESISTÊNCIA...”

A G.R.ES Renascer de Jacarepaguá, assim como Alegria da Zona Sul e Acadêmicos da Rocinha, ocupam na atualidade a Série Prata do carnaval carioca, conhecida como a terceira divisão dos desfiles das escolas de samba. Sua fundação ocorreu em 1992 e tem como escola madrinha a G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, tendo as mesmas cores, branco e vermelho, em suas bandeiras, prática que pode ser comum entre escolas que são amadrinhadas.

A bandeira é tão poderosa no imaginário do samba carioca – como elemento de identidade de grupo – que inspira a escolha das cores de roupas do dia-a-dia, de objetos pessoais – colares, pulseiras, brincos, lenços, gravatas, bolsas –, da pintura de muros e paredes de casas, e até do glacê que cobre bolos em festas de aniversários. A bandeira assume mesmo uma função de “documento de identidade”, dialogando com o passado e o futuro do grupo (IPHAN, 2006, p. 79).

Em 2020, sofreu rebaixamento com o samba que analisamos neste trabalho “Eu que te benzo, Deus que te cura”. Já em 2022, no desfile da Série Prata do carnaval, a Renascer de Jacarepaguá apresentou uma recriação do seu samba enredo de 2007, intitulado “Jacarepaguá - Fábrica de sonhos”. No ano seguinte, fez uma homenagem ao artista, escritor e pesquisador Nei Lopes por meio do samba-enredo “O Afro-Brasil Reluzente de Nei Lopes”. Em 2024, apresentou o samba “Ubuntu: do berço ancestral, um ideal pra mudar o mundo”. O verso desse samba, inclusive, abre nosso subtópico acerca da escola, representado pelo seu ideal de resistência, termo este que ecoa nos terreiros e, também, nos barracões das escolas de samba para que suas tradições permaneçam vivas.

Resistir tem a ver também com a subida e a queda de uma escola nas colocações dos desfiles e divisões carnavalescas. Conforme já salientamos, as normas de hierarquização da sociedade, as quais o carnaval está inserido, não estão livres dessas normatizações. Ainda que

⁴⁷ Carnavalesco que trabalhou diversas vezes na Paraíso do Tuiuti e com passagens em escolas como União da Ilha e Estácio de Sá.

⁴⁸ SOARES, Lucas. Com samba encomendado, Tuiuti vai cantar João Cândido, o ‘Almirante Negro’, em 2024; confira a letra. G1. 05 abr. 2023. Disponível em: <Com samba encomendado, Tuiuti vai cantar João Cândido, o ‘Almirante Negro’, em 2024; confira a letra>. Acesso em: 09 jan. de 2024.

a Renascer de Jacarepaguá já tenha trabalhado com carnavalesco premiado, a exemplo de Paulo Barros⁴⁹, e se consolidado no grupo de acesso da segunda divisão por cerca de 15 anos - chegando, até mesmo, a vencer em 2011, conquistando uma posição no Grupo Especial e sendo rebaixada no ano seguinte - não impediu de que derrocadas maiores fossem vivenciadas, tendo seu orçamento reduzido e local de desfile transferido para local considerado de menor prestígio⁵⁰.

O desfile das escolas de samba é uma competição entre as agremiações. Embora o serviço seja oferecido em um único momento no carnaval, trata-se de um trabalho durante todo o ano e, conforme evidências e relatos, vem sendo cada vez mais dirigido por uma lógica empresarial. As bases da competição nos desfiles das escolas de samba são cada vez mais fundadas em fatores de inovações tecnológicas e patrocínios de parcerias comerciais. Embora o desfile dependa de financiamento, contratos, artistas voluntários e patrocínios; cada escola busca seu espaço sem tentar obter os recursos e vantagens da outra. Nenhuma escola tenta seduzir o artista que está na outra escola (Giglio; Silva; Cruz, 2020, p. 38).

Quando uma escola de samba não está no Grupo Especial, ocorre de forma semelhante ao futebol profissional, o grupo que está no topo ocupa maior parte dos noticiários, mídia, e quando está em níveis considerados inferiores, são pouco ou sequer citados. As informações e a continuidade do que é feito na escola são pouco divulgadas em sites de notícia ou outros veículos de comunicação. Prevalece a manutenção da tradição oral e do aprendizado do mais velho para o mais novo.

Segundo Araújo (2009), a atenção da mídia e dos pesquisadores costuma concentrar-se predominantemente na expressão cultural quando ela atinge seu ponto máximo, especialmente quando uma escola se expande e alcança reconhecimento.

Hoje, com as mídias sociais, há a possibilidade de as escolas expandirem sua comunicação e divulgarem seus trabalhos. Nesse sentido, todas as escolas de samba cujos sambas são analisados neste trabalho tem participação ativa, divulgando não só o carnaval, mas todas as atividades que englobam uma escola de samba.

Desse modo, embora a Renascer de Jacarepaguá ocupe uma colocação considerada aquém, inclusive de quando o samba enredo “Eu que te benzo, Deus que te cura” estreou na

⁴⁹ Reconhecido por seus desfiles inovadores, Paulo Barros se consagrou por trazer títulos para a Unidos da Tijuca. Também trabalhou na Vila Isabel, Viradouro e Portela.

⁵⁰ Ao contrário do desfile do Grupo Especial e da Liga Ouro do carnaval, os quais os desfiles acontecem no Sambódromo, Avenida Marquês da Sapucaí, os desfiles da Série Prata e Bronze ocorrem na Estrada Intendente Magalhães na Zona Norte do Rio, sendo a liga responsável por esses últimos, intitulada de Superliga.

Avenida, ela permanece produzindo, incentivando aos mais novos, promovendo campanhas junto à comunidade e desenvolvendo o senso de coletividade em diversos sentidos.

3.1.4 “HOJE A ROCINHA É MAGÉ NO CATIMBÓ...”

No samba enredo de 2020, “A Guerreira que dominou os dois mundos”, a G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha, adentrou no universo de Maria Conga e suas narrativas na cidade de Magé. A distância entre a comunidade da Rocinha, onde fica a escola de samba supracitada e a cidade de Magé, equivale a uma distância de 75 km, o que, aproximadamente, representa uma hora e meia de distância.

Apesar de não serem fisicamente tão próximas, a Acadêmicos da Rocinha traz também em sua história as marcas de pertencer a uma comunidade que, pela expressão populacional, poderia ser considerada uma cidade, menor que Magé, mas ainda assim, expressiva.

A Rocinha é a segunda maior favela do Brasil, com cerca de 70 mil habitantes, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, em São Conrado. Ferreira e Magalhães (2006) destacam, ainda, que é também um polo de diversidade sociocultural, dentre os quais a Acadêmicos da Rocinha se destaca. Por meio da conta oficial da Acadêmicos da Rocinha no *Instagram*, é possível notar que ao longo do ano a escola promove diversos encontros na comunidade, ensaios e campanhas de solidariedade.

A noção de pertencimento, o envolvimento emocional, um sentimento de raiz são transmitidos naturalmente no seu viver cotidiano porque para as família do samba ele não é só um lazer, mas uma forma de vida e organização em comunidade. O samba festeja os nascimentos, anima os aniversários, celebra casamentos e consola nas separações; O samba reúne e aproxima: no vagão do trem, na volta do trabalho, ou no campo de futebol, no dia de folga; ele ocupa toda a casa: o quintal, a cozinha, a sala, a laje. É no dia-a-dia dessas famílias do samba que o saber/fazer passa de uma geração a outra (IPHAN, 2006, p. 87).

A G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha, que teve sua fundação em 1988, formada por meio da junção de três blocos carnavalescos, sendo eles: Império da Gávea, Sangue Jovem e Unidos da Rocinha, teve sua estreia no carnaval em 1989, a exemplo da Renascer de Jacarepaguá, comandada também por um grande carnavalesco, no caso da Acadêmicos da Rocinha pela batuta de Joãozinho Trinta⁵¹.

⁵¹ O carnavalesco pernambucano proporcionou uma nova estética ao carnaval a partir de 1974 por meio do enredo "O Rei da França na ilha da assombração", apresentado pela Salgueiro. Desde então, o nome de Joãozinho Trinta tornou-se referência no carnaval carioca. O carnavalesco não abandonou as

Seu histórico também se assemelha ao de Renascer de Jacarepaguá em termos de resultados, teve a oportunidade de desfilar uma vez no Grupo Especial e, durante um bom tempo, configurou na Liga Ouro, também já chamada de série A do carnaval carioca. Na atualidade, está também na Série Prata, sendo rebaixada no mesmo ano da G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá, em 2020. O samba enredo pelo qual foi rebaixada é objeto de nossa análise, sendo ele “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos”.

Em 2022, já na Série Prata, desfilou com o samba enredo intitulado "Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor: carnaval e samba a mais bela expressão cultural de uma raça". No ano seguinte, levou para a Avenida uma homenagem ao símbolo de sua bandeira, que além das cores verde, azul e branca, também possui uma borboleta como símbolo, como justificado na sinopse do samba apresentada pela escola:

A agremiação Acadêmicos da Rocinha traz como enredo para o carnaval de 2023, “AS BORBOLETAS ENCANTADAS DA BELA OYÁ.” A orixá será tratada no desenvolvimento desse enredo com as denominações do Candomblé e da umbanda (Oyá e Iansã) de forma a saudar as duas denominações com base em lendas de matrizes africanas. Ao simbolizar a agremiação a borboleta se mostra como: encantamento, mudança e renovação (PAULO; SILVA, 2024).

Em 2024, a Acadêmicos da Rocinha reeditou um samba enredo de 1992, chamado "Para não dizer que não falei das flores", no qual fala sobre a relação da cidade do Rio de Janeiro com as flores, perpassando sobre seu paisagismo arquitetônico, ritos de religiões, tais como as palmas vermelhas oferecidas a Ogum, as rosas brancas para Iemanjá e os lírios amarelos a Oxum.

3.1.5 "SOU CANTAGALO, PAVÃOZINHO E PAVÃO... O GRITO NEGRO DA ZONA SUL [...]"

Em 2022, a G.R.E.S Alegria da Zona Sul apresentou o samba enredo “Até Que Enfim...! Aroldo Santos”, em homenagem ao compositor do bloco Unidos do Cantagalo. O samba, que representou o retorno da escola na terceira divisão do carnaval carioca após um longo período de espera devido à pandemia da COVID-19 (que impossibilitou os desfiles das escolas em

referências afro-religiosas ou ufanistas, mas as inseriu num outro espaço-tempo, proporcionando uma dimensão que, a um primeiro momento pode beirar o absurdo, mas em tempos tão obscuros, marcados pelo regime ditatorial, o meio encontrado foi deleitar-se na fantasia.

2021), representa, em sua letra, um marco geográfico fundamental e pouco amistoso para a fundação da escola.

Criada em 1992 pelas comunidades de Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, em Copacabana, a G.R.E.S Alegria da Zona Sul foi fundada a partir dos blocos carnavalescos Unidos do Cantagalo, Império do Pavão e Unidos do Pavão.

Segundo Cunha (2012), antes da migração em massa de nordestinos para a região de Pavão-Pavãozinho, os habitantes anteriores das duas comunidades competiam entre si, fortalecendo os laços grupais dentro de seus territórios e com os bairros circundantes, Ipanema e Copacabana. A rivalidade entre moradores das comunidades vizinhas desempenhava um papel crucial na construção da identidade e coesão social de cada grupo, afetando, até mesmo, as interações com os bairros adjacentes.

O padrão de relacionamento, marcado pela hostilidade entre os habitantes das duas comunidades, influenciava suas interações com Ipanema e Copacabana, estendendo-se para além do morro. Por exemplo, um morador do Cantagalo em Ipanema não podia participar das atividades na feira da Leopoldo Miguez em Copacabana, onde está localizado o Pavão-Pavãozinho, e vice-versa, impossibilitando que moradores do Pavão-Pavãozinho oferecessem serviços de trabalhadores autônomos em Ipanema (Cunha, 2012).

Ainda de acordo com a autora supracitada, o tráfico de drogas, ao se estabelecer na região, adotou um esquema em que os moradores dividem e distribuem o território. Na década de 1980, traficantes locais competiam com os da favela vizinha, intensificando a rivalidade com tiroteios frequentes e proibição da circulação entre as comunidades. O que antes era uma rivalidade amistosa entre Pavão-Pavãozinho e Cantagalo transformou-se em uma disputa violenta pelo controle do tráfico. Na década de 1990, o Comando Vermelho assumiu o domínio do tráfico no Pavão-Pavãozinho, expandindo-se para o Cantagalo, unificando as duas favelas e relaxando a proibição de circulação entre elas.

Em meio a essa guerra dos traficantes das famílias locais entre as duas favelas e também por algumas mudanças na estrutura do carnaval da cidade como um todo, os blocos das duas favelas ficaram por aproximadamente cinco anos sem desfilar. Em junho de 1992, no entanto, as diretorias dos dois antigos blocos rivais decidem se unir e fundar uma única escola de samba: “Grêmio Recreativo Escola de Samba Alegria da Zona Sul (Cunha, 2012, p. 9).

Nem sempre encontramos informações tão detalhadas como as de Cunha (2012) acerca das rivalidades, associações entre as escolas de samba e suas interações com o tráfico, milícias, contrabandos e jogo do bicho. Tais ligações podem ser vistas em documentários, noticiários,

entre outros meios. O exemplo mais recente, é a série documental “Vale o Escrito”, de 2024, lançada pelo *streaming* Globoplay, que mostra a associação direta de dirigentes da G.R.E.S Acadêmicos Salgueiro (inclusive escola madrinha da Alegria da Zona Sul e a já comentada Renascer de Jacarepaguá) associados ao contrabando, jogos de azar e milícias. As escolas de samba são alvo de interesse público e privado e tais esferas podem beneficiar uma escola em seu desfile ou, também, prejudicá-la, não podendo e não cabendo a nós, neste trabalho, mensurá-las.

Em termos carnavalescos, a Alegria da Zona Sul é uma escola que busca consolidação no carnaval. Ao contrário das outras escolas citadas neste trabalho, essa ainda não teve a oportunidade de desfilar no Grupo Especial. Em 2019, foi rebaixada com o samba-enredo “Saravá, umbanda” e participou da terceira divisão do carnaval no ano seguinte, contudo, por meio de uma liga alternativa, diferentemente de Renascer de Jacarepaguá e Acadêmicos da Rocinha.

Já na Série Prata, em 2023, A Alegria da Zona Sul homenageou o compositor Dorival Caymmi, por meio da reedição do samba de 2004, intitulado de "Dorival Caymmi, o mar e o tempo nas areias de Copacabana". Em 2024, a escola fez uma reedição do samba de 2003, intitulado “Festa no Quilombo na Coroação de um Rei Negro”.

Em 2022, a Alegria da Zona Sul apresentou o samba enredo “Até Que Enfim...! Aroldo Santos”, em homenagem ao compositor antigo bloco Unidos do Cantagalo.

3.2 OS SAMBAS DE ENREDO

Embora a tradição carnavalesca brasileira tenha influência advinda dos povos diaspóricos, conforme vimos, sua constituição e sua popularidade chamou a atenção também do poder público e das instituições privadas, fatos estes que instituíram a maneira de elaborar sambas de enredo, organização dos desfiles, categorias e, conseqüentemente, a maneira com que os elementos de origem afro estão inseridos nas narrativas.

O momento do desfile é a explosão em que o canto se faz uníssono, entoado por uma multidão, seja para quem assiste ou para quem desfila, torna-se um coro. Até quem não faz parte da celebração pode se deixar envolver ao perceber alguém cantarolando pela rua, num rádio ligado, versos que se consagram e se tornam referência nacional. Exemplos são diversos, entre eles citamos: a Acadêmicos do Salgueiro em 1993, em seus versos eternizados: “*Explode coração na maior felicidade [...]*” (Peguei [...], 1993), o samba de 1989 da Império Serrano: “*Liberdade,*

liberdade, abre as asas sobre nós [...]” (Liberdade [...], 1989). Versos que produzem, até mesmo, verdades imutáveis, como o caso da “União da Ilha” que entoou em 1982: “*A minha alegria atravessou o mar e ancorou na passarela/ Fez um desembarque fascinante no maior show da Terra [...]*” (É Hoje, 1982).

Os sambas de enredo trazem em seus versos mensagens que representam a visão da escola de samba sobre um determinado tema. De acordo com Mattos e Martins (2009), as mensagens expressam representações sociais no âmbito de elaborações mentais construídas socialmente, por meio do processo entre atividade psíquica do sujeito e pelo material pelo qual é afetado. Tal relação se organiza na prática social e histórica, expressa por meio da linguagem, influenciando, assim, na comunicação, na manifestação de mensagens e, especialmente, em comportamentos.

Ademais, devemos considerar as condições contextuais as quais as mensagens estão inseridas, neste âmbito incluímos: narrativas, situações econômicas, políticas e socioculturais em que os emissores estão presentes. As mensagens são carregadas de componentes valorativos, simbólicos e mutáveis, conforme acrescenta Mattos e Martins (2009).

[...] não se comunica em seu próprio nome, mas em nome de uma coletividade; que usa (ou não) a 1ª. pessoa do discurso, não para estabelecer uma diferença mas uma igualdade no grupo. Não é interpelado pela ideologia, mas é a voz da própria ideologia; não se identifica com o sujeito do saber do enunciado, é o próprio sujeito deste saber. É o sujeito de uma autoridade institucionalizada, de uma ideologia, de uma formação discursiva e por isso detém todo seu saber e também seu poder. **E é exatamente por ser uma voz institucionalizada que sofre censuras sociais, culturais e ideológicas — diz aquilo que pode e deve ser dito, e cala o que não pode e não deve ser dito** (Ortiz, 2019, p. 121, grifo nosso).

O samba de enredo é uma forma de fazer samba que, em partes, se assemelha aos primórdios do samba, nos quais os compositores interagem e contribuem para as letras musicais de outros artistas, constituindo versos de formação coletiva. Há diferenças substanciais, especialmente pela influência que a agremiação e seus componentes, ainda que não sejam compositores, exercem sobre a escolha do tema do samba de enredo e sua aprovação perante à comunidade.

Conforme destaca Ortiz (2019), o samba de enredo é fruto de um trabalho coletivo. A decisão do tema é feita por meio de votação entre os membros mais influentes da escola e, posteriormente, divulgado ao público. Os compositores, por sua vez, submetem suas obras e

estas vão à júri popular, constituído por indivíduos da escola de samba. Os compositores costumam trabalhar em grupos, possuindo, até mesmo, equipes.

O samba contém versos que dão sentido ao que será apresentado na avenida por meio das alas, componentes e carros alegóricos. O samba de enredo é apresentado para o público dias antes do carnaval, para que ele possa ser entoado pela plateia juntamente com os membros da escola no dia do desfile.

Sendo assim, a necessária identificação entre o público e o samba de enredo é importante para que a interação ao longo do desfile seja harmoniosa, engrandecendo a agremiação, sendo que a espontaneidade e o sucesso de um samba podem render não só aplausos, premiações, mas também a possibilidade de que o samba ecoe por anos a fio, se eternizando na história do carnaval e da música brasileira.

Embora o trabalho dos compositores seja crucial e ofereça oportunidades promissoras no cenário, o samba-enredo, conforme recorda Ortiz (2019), possui um estatuto de sujeito coletivo, fruto das formações discursivas e ideológicas de várias pessoas e, especialmente, da escola que os representa.

Neste trabalho, analisaremos cinco sambas de enredo, sendo eles - citados por ordem de lançamento -: “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques”, G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo (2018); “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?” (2018), da G.R.E.S Paraíso da Tuituti; Saravá, umbanda”, Alegria da Zona Sul (2019) “Eu que te benzo, Deus que te cura!”; G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá (2020); “A Guerreira que dominou os dois mundos” (2020).

3.3 METODOLOGIA

Primeiramente, cabe informar que nossa pesquisa é de cunho qualitativo e documental. Dalfovo, Lana e Silveira (2008) enfatizam que a abordagem qualitativa se concentra na análise de dados. As informações coletadas pelo pesquisador não são quantificadas e os números e suas conclusões desempenham um papel secundário na avaliação.

Por essa razão, optamos pelo método qualitativo. Este se mostra mais apropriado para compreender o protagonismo do preto e da preta-velha nos sambas analisados, não apenas pela quantidade de canções, o que imediatamente se cogita pela escolha qualitativa, mas partindo do princípio da importância interpretativa que há entre os sambas de enredo e suas significações em relação ao preto e à preta-velha.

Somada à pesquisa de cunho qualitativo, faremos uso da pesquisa documental, ou seja, não consideraremos nas análises dos sambas de enredo os aspectos sonoros ou somados aos elementos de enredo, como as alas, carros alegóricos e demais componentes. Conforme define

Bardin (2016), a análise de documentos envolve um conjunto de ações cujo propósito é fornecer uma apresentação modificada de um conteúdo, diferente da forma original em que estava disponível, com intuito de permitir uma interpretação do que o material possa conter. Para o autor supracitado, este tipo de análise permite que um documento primário (nesse caso, os sambas de enredo) forneça um segundo material, sendo este uma representação daquele.

Como método de análise substancial, faremos uso da Análise de Conteúdo (AC) segundo as formulações de Bardin (2016). A AC se trata de um conjunto de técnicas de análise de comunicações e não apenas um instrumento de investigação, mas sim diversas etapas e elementos que se adaptam, sendo seu uso vasto. Isto porque, conforme acrescentam Caregnato e Mutti (2006), a AC é um conjunto de procedimentos concentrado na utilização da palavra, possibilitando a produção de inferências no conteúdo aliado ao contexto social no qual está sendo produzido, categorizando, assim, as chamadas as unidades do texto que se repetem, inferindo uma expressão que os representem.

Para cada palavra indutora e para cada sujeito obtém-se uma, duas, três ou quatro palavras inseridas numa pequena ficha, que são substantivos, adjetivos, expressões e nomes próprios. Uma vez reunida a lista de palavras suscitadas por cada palavra indutora (ou as fichas divididas em pilhas segundo o estímulo respectivo), sendo o primeiro trabalho de classificação, confrontamos-nos perante um conjunto heterogêneo de unidades semânticas. Face a esta desordem, torna-se necessário introduzir uma ordem. Mas qual ordem a introduzir, e segundo quais critérios? Para que a informação seja acessível e manejável, é preciso tratá-la, de modo a chegarmos a representações condensadas (análise descritiva do conteúdo) e explicativas (análise de conteúdo, veiculando informações suplementares adequadas ao objetivo a que nos propusemos) [...] (Bardin, 2016, p.58)

O referido autor destaca que o analista, tal qual um arqueólogo, trabalha com vestígios: através dos documentos podemos descobrir ou suscitar vestígios que se tornam manifestações de estados, de dados e de fenômenos. Este trabalho é organizado por meio de etapas, até chegar à chamada inferência.

3.3.1 ORGANIZAÇÃO DOS DADOS

Na etapa inicial, é necessário organizarmos nosso objeto de pesquisa, marcando o início de um período centrado na percepção. O propósito aqui é de conduzir uma seleção do conteúdo, iniciando com a formulação de hipóteses e a definição de critérios que guiarão a compreensão

final do trabalho. Esse período é chamado de leitura flutuante. Cabe, nesse momento, captar nossos sentidos sobre os sambas, perceber o que nos afeta por meio das canções.

Em seguida, buscar termos-chaves que possibilitem o alcance dos nossos sentidos primeiros. É imperativo aderir a certos critérios, tais como: abordagem exaustiva (exige uma minuciosa exploração de diversas partes do conteúdo para evitar omissões ou distorções); busca por representatividade (identificar unidades que reflitam adequadamente o conjunto analisado); manutenção da homogeneidade (assegurar que todos os dados estejam alinhados ao mesmo tema) e relevância (garantir que os dados selecionados estejam alinhados aos objetivos da pesquisa).

No caso específico da nossa pesquisa, essa etapa inclui não apenas ouvir os sambas de enredo, mas, ainda, ler e reler suas letras e, à mão, escrevermos os sambas de enredo, de forma a compreender cada palavra dita e de que forma poderia ser relacionada a outros termos. Um período de reconhecimento do campo.

Bardin (2016) destaca que, se necessário, podemos fazer uso de algum software para realizar a contagem, contudo, por nossa pesquisa ser de natureza qualitativa, optamos pelo meio manual. Ademais, escolher o meio manual também é uma forma de respeitar nossos sentidos primeiros em relação aos sambas de enredo e constituir, norteados pela etapa de sentidos, possibilidades que ratifiquem ou derroguem nossas primeiras impressões. Na etapa seguinte, foram selecionadas as chamadas unidades de registro e unidades de contexto.

A unidade de registro é definida como a unidade de significação codificada, representando um segmento do conteúdo considerado a unidade de base para categorização e contagem frequencial. Essa unidade pode apresentar natureza e dimensões variáveis, e há uma certa ambiguidade em relação aos critérios de distinção das unidades de registro. São realizados recortes tanto a nível semântico, como no caso de palavra-tema, quanto a um nível aparentemente linguístico, abrangendo uma palavra ou uma frase.

Bardin (2016) informa que é possível associar duas ou mais unidades de registros. O autor informa, ainda, que o recorte na AC ocorre por meio da semântica, focada no uso da palavra, palavra-tema ou frase. “Todas as palavras do texto podem ser levadas em consideração, ou pode-se reter unicamente as palavras-chave ou as palavras-tema [...]” (Bardin, 2016, p. 134).

Em relação às unidades de contexto podemos afirmar que funcionam como uma unidade de compreensão à unidade de registro e equivale ao segmento da mensagem, cujas dimensões fazem com que compreendamos a significação exata que a unidade de registro nos traz.

Com efeito, em muitos casos, torna-se necessário fazer (conscientemente) referência ao contexto próximo ou longínquo da unidade a ser registrada. Se vários codificadores trabalham num mesmo *corpus*, torna-se imprescindível um acordo prévio. Por exemplo, no caso de análise de mensagens políticas, palavras como liberdade, ordem, progresso, democracia, sociedade, têm necessidade de contexto para serem compreendidas no seu verdadeiro sentido. A referência ao contexto é muito importante para a análise avaliativa e para a análise de contingência. Os resultados são suscetíveis de variar sensivelmente segundo as dimensões de uma unidade de contexto. A intensidade e a extensão de uma unidade podem surgir de modo mais ou menos acentuado, consoante as dimensões da unidade de contexto escolhida (Bardin, 2016, p. 137).

Nesse sentido, o autor supracitado sugere o uso das regras de enumeração cujas possibilidades fornecem três índices do material que está sendo codificado, são elas: a regularidade em que uma ideia ou um tema aparecem a tal ponto que possa ser analisado; secundamente, o equilíbrio de termos por meio de adjetivos favoráveis ou desfavoráveis nas mensagens analisadas e, por fim, a quantidade de combinações possíveis de formação. Finalizada esta etapa, encaminhamos para a categorização dos dados e inferências.

As categorias são designações ou grupos que juntam elementos sob um título amplo, organizando-os com base em suas características compartilhadas. A classificação pode ocorrer utilizando critérios semânticos, por exemplo, agrupar todos os temas relacionados a um termo específico em uma categoria. Pode, também, ocorrer de forma sintática (como verbos e adjetivos). Ou, ainda, de forma léxica (classificando palavras de acordo com seus significados e emparelhando sinônimos e sentidos próximos) e expressiva (incluindo categorias que classificam diferentes perturbações da linguagem) (Bardin, 2016).

Na etapa supracitada, consideramos alguns princípios levantados por Bardin (2016), tais como: a pertinência, ou seja, uma categoria é considerada pertinente quando está adaptada ao objeto de análise escolhido; a objetividade, nosso trabalho de análise deve definir claramente as categorias e de que forma foi estabelecida; produtividade: as categorias devem produzir frutos repercussões e interpretações férteis.

3.3.2 CONSTRUÇÃO DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

Nossa análise inclui cinco sambas de enredo, compostos entre o período de 2018 e 2020. Foram selecionadas canções nas quais os pretos e as pretas-velhas estão presentes, de modo a compreender de que maneira essas figuras foram representadas na avenida. Consideramos os

sambas de escolas de samba cuja participação esteja na conhecida Avenida Marquês de Sapucaí e, por essa razão, foram incluídas escolas pertencentes ao Grupo Especial e de Acesso A.

Nesse sentido, as categorias foram organizadas da seguinte forma: a) As lágrimas da diáspora e as dores da escravização; b) Eu fui...eu sou: as múltiplas vozes da resistência b) Maria Conga: padroeira da liberdade; c) Caminhos de Cura: a religião como um meio para superar os males da vida e d) Saravá! a umbanda também é festa!. A seguir, especificaremos como cada categoria foi montada.

3.3.3 AS LÁGRIMAS DA DIÁSPORA E AS DORES DA ESCRAVIZAÇÃO

Em três, entre cinco sambas de enredo selecionados, notamos a presença de termos versos que abordam os males do período de escravização. Os sambas são: “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?”, “Moju, Magé, Mojuba - Sinfonia e Batuques” e “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos”.

Ao analisarmos o samba de 2019, da G.R.E.S Paraíso do Tuiuti, intitulado “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?”, notamos os lamentos vivenciados durante o período da escravização.

*Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé
E nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão
E um prato de feijão com arroz
[...]
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente
(Meu Deus [...], 2018).*

Ratificando a escolha dessa categoria, apresentamos os versos do samba “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos”, da G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha. Nela, podemos notar a presença dos males da escravização e a forma de tratamento dado aos escravizados.

Chora, Maria
Que a água do oceano sabe o gosto
Da lágrima que escorre em seu rosto
E os santos que aportam o cais da Bahia
Protegem quem já foi mercadoria
Leiloeiro canta o lote
Noutro canto o chicote
 (A Guerreira [...], 2020).

Termos sinônimos como: artigo de mercado, mercadoria; a presença do sofrimento latente vivenciado após o percurso pelo Atlântico. Ademais, a semântica por meio de versos com alusão ao sofrimento vivenciado contribui, também, para a construção dessa categoria.

Dando continuidade ao nosso processo, apresentamos os últimos versos que contribuíram para a construção desta categoria:

Toca o atabaque onde a África aportou
Clamando por piedade
Toca o atabaque onde a lágrima aportou
 [...]
 (Moju [...], 2018).

Novamente, observamos a referência em África, a presença do termo lágrima tal como nos versos do samba da Acadêmicos da Rocinha, além do sentido dos versos que possibilita conformidade em relação aos sambas anteriores.

3.3.4 EU FUI...EU SOU: AS MÚLTIPLAS VOZES DA RESISTÊNCIA

Os sambas selecionados pertencem a duas escolas da categoria anterior, a saber: “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?”, “Moju, Mage, Mojubá”; “A guerreira negra que dominou os dois mundos”. Embora sejam as mesmas canções, selecionamos aspectos semelhantes que possibilitaram a formação de uma categoria outra enfatizando os versos que fazem referência ao que foi vivenciado em África que abordam a luta em prol da liberdade e falam de aspectos identitários afro diaspóricos.

Iniciando pela letra de “Meu Deus, meu Deus está extinta a escravidão?”:

Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu Bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela

É sentinela na libertação
 [...]

Eu fui mandiga, cambinda, Haussá,
Fui um Rei Egbá preso na corrente
 [...]

Ê Calunga, ê Calunga
Preto-velho me contou
Preto-velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor
 [...]

Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
 (Meu Deus [...], 2018).

Em seu título, a música questiona se a escravização, de fato, foi encerrada, demonstrando descontentamento mediante à história comumente contada. O samba inicia-se negando à condição de escravizado e associa esta colocação ao termo quilombo. Fala, ainda, do que foi vivenciado em África, resgatando aspectos identitários. Há, também, outras referências identitárias afro diaspóricas, como o Rosário e ao negro Benedito. Associa a narrativa contada por um preto-velho à liberdade.

Nasceu Maria
Nobreza em sua tribo africana
Tão livre quanto os ventos da savana
E a Lua cheia pra testemunha
Que a dor corta o mar
 [...]

Segue a via da bravura
É Maria da negrura

Ergueu quilombo
Deu um tombo no aparato
Desses capitães do mato
Clamando libertação

Já foi vidraça, fez da luta uma couraça
E hoje o negro sem mordança
Vem expor sua gratidão
 (A Guerreira [...], 2020).

Como no samba anterior, “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” também traz aspectos identitários afro diaspóricos, fala sobre libertação e associa as palavras quilombo e luta ao contexto exposto, tal como em “Meu Deus, meu Deus está extinta a escravidão?”.

*Um batuque africano me chamou
A pintura fez da tela seu lugar
Os prazeres vão se refletir
Nas histórias que eu vou contar
Sai o trem da estação pra trilhar esta canção
Moju, Magé, Mojubá!
Luz dos olhos de Olodumaré em cada amanhecer
Toca o atabaque onde a lágrima aportou
Maria Conga ergueu a liberdade
[...]
Caminho do nobre metal
Pavio do fogo e fé
Da luta contra o marechal
Aos dribles na vida, Mané
Folia de todos os reis
E o samba desabrochando em flor
Nas cores do pintor
(Moju [...], 2018).*

Este samba também faz referência a elementos identitários afro diaspóricos como os instrumentos, a exemplo do atabaque e batuque africano, além de trazer menção às personalidades, como Heitor Prazeres (embora seu nome não aparece de forma explícita, ele é homenageado na canção) e Mané Garrincha; fala, também, sobre liberdade. Embora não traga o termo quilombo de maneira explícita, ele está presente na narrativa do samba ao associar Magé à Maria Conga, local onde há um quilombo em seu nome.

3.3.5 PADROEIRA DA LIBERDADE: MARIA CONGA

Para esta categoria, os sambas que possibilitaram a construção de sentido foram “Moju, Magé, Mojubá” da Inocentes de Belford Roxo e “A guerreira nega que dominou os dois mundos”. O registro da personalidade e entidade Maria Conga e o contexto possibilitaram as ocorrências para sua criação.

Em “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos”, observamos a presença de termos e sentido semelhante aos versos acima, desta vez com a presença do personagem título de nossa categoria, Maria Conga.

*Segue a via da bravura
É Maria da negrura*

*Ergueu quilombo
Deu um tombo no aparato
Desses capitães do mato
Clamando libertação*

*Já foi vidraça, fez da luta uma couraça
E hoje o negro sem mordança
Vem expor sua gratidão
[...]
Maria Conga é que vence demanda
Maria Conga é que vence demanda
Saravá vó benzedeira preta-velha de Aruanda
(A Guerreira [...], 2020).*

Já os versos do samba “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques” apresenta os seguintes versos:

*Toca o atabaque onde a África aportou
Clamando por piedade
Toca o atabaque onde a lágrima aportou
Maria Conga ergueu a liberdade
[...]
Querem pamba, querem guia
Querem figa de guiné
Axé, Magé!
Sinfonia de tambores
Hoje a gira vai girar
Ê Mojubá, Ê Mojubá
(Moju [...], 2018).*

Os sambas apresentam consonância por trazerem referência ao local em que Maria Conga construiu o quilombo que leva seu nome, na cidade de Magé, no estado do Rio de Janeiro. Além de apresentar elementos referente ao aspecto da história de Maria Conga relacionada à cidade em questão, também apresentam aspectos associados à sua ligação com a umbanda.

Ambos os sambas fazem referência à liberdade e à Maria Conga e trazem elementos afro religiosos que estão presentes não somente em terreiros de Magé, mas em seu nome como preta-velha espalhado e adorado em terreiros de umbanda em todo o Brasil. Por essa razão a escolha da categoria “Maria Conga: padroeira da liberdade”.

3.3.6 CAMINHOS DE CURA: A RELIGIÃO COMO UM MEIO PARA SUPERAR OS MALES DA VIDA

A terceira categoria traz os versos dos seguintes sambas: “Eu que te benzo, Deus que te cura” da G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá; “Saravá, umbanda” da G.R.E.S Alegria da Zona Sul e, também, “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques” da G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo e “A Guerreira que dominou os dois mundos” da Acadêmicos da Rocinha, as quais já conhecemos alguns versos por meio das categorias anteriores.

Iniciaremos a apresentação dessa categoria por meio do primeiro samba citado no parágrafo anterior:

*Rezadeira, dá licença mãe senhora
Esta dor que sinto agora
Não me deixa outra saída
Dói no peito a inspiração perdida
Num pedido que implora pelo santo amor à vida
Eu to pra baixo, mais caído que espinhela
[...]
Pro mau olhado, só um galho de arruda
Peço ajuda à folha de manjericão
Oh minha santa benzedeira me acuda
Océ me cuida e me dá proteção
Aroeira, senhor, aroeira
Sentada à mesa, mãe da brandura
Aroeira, senhor, aroeira
É vela acesa, copo d'água e reza pura
Rogo a ti toda a graça da bondade
Faz surgir anjos da dignidade
Para o combate do espinho com a flor
Oh preta velha, meu Brasil quer tua cura
Pra tirar a amargura deste povo sofredor
Benza Deus, meu caminhar
Joga no mar toda feitiçaria
(Eu Que Te Benzo [...], 2020).*

Além do termo cura aparecer de forma evidenciada na canção, seu sentido, bem como da forma nas quais os versos foram montados, falam de elementos e ervas utilizadas em rituais de cura de religiões afro. Ademais, a figura da benzedeira também aparece associada à cura. Além de outros elementos que veremos em nossa análise.

Dando continuidade aos sambas, veremos os versos de “Saravá, umbanda”:

Ê caboclo curandeiro, ê caboclo
 [...]
 Vovô falou das sete linhas
Também contou de mistérios e magias
Água de lavar, benzer, purificar
 (Saravá, umbanda, 2019).

Nos versos supracitados, vemos termos que convergem com o samba da escola Renascer de Jacarepaguá, tais como os termos curandeiro e benzer e também elementos que remetem às práticas rituais afro religiosas num contexto associado à cura.

Em “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques”, os versos que encontramos elementos associados diretamente à cura foram:

Benta água, ritos tão divinos
Sentimentos cristalinos
Pureza a pé, procissão
 (Moju [...], 2018).

Cabe ressaltar que os fragmentos que encontramos nos diversos sambas enredos como forma de encontrar as unidades de registro e de contexto fazem parte de um todo na canção. Embora apresentemos trechos dos sambas, a sua totalidade, considerando todo o contexto em que o samba está inserido, será ainda fruto de análise deste trabalho.

Ainda, nesta análise, consideramos dois versos pertencentes ao samba “A Guerreira negra que dominou os dois mundos”, neles são entoados: “*Risca a pomba no terreiro, pede a benção a minha avó [...] Saravá vó benzedeira preta-velha de Aruanda*” (A Guerreira [...], 2020). Este samba, além de pertencer às duas categorias anteriores, também nos traz a figura da Maria Conga benzedeira associada à cura, a qual não poderia ficar de fora de nossa análise.

3.3.7 SARAVÁ! UMBANDA TAMBÉM É FESTA!

Na nossa última categoria, foi possível identificarmos elementos associados à festividade afro religiosa comumente observadas em rituais de umbanda. Em três, dos cinco sambas analisados, tais aspectos aparecem. Sendo assim, apresentamos, portanto, os versos de “Saravá, umbanda”; “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques” e “A Guerreira negra que dominou os dois mundos”, respectivamente:

*Saravá, Alegria Saravá Saravá meu povo
 Saravá pai Oxalá
 Peço licença a Deus pai e Maria
 Todos os Santos e guias
 Ao pisar no sagrado canzuá
 Vejo o braseiro, iluminar o congá
 [...]
 Roda cigana, moça formosa
 É tão bonita que parece uma rosa
 Vem chegando a Ibeijada
 O amanhã nos olhos da criançada
 Água de lavar, benzer , purificar
 Marinheiro, marinheiro Iemanjá
 Seguindo pelas bandas, com muita fé
 Nessa quimbanda, axé
 Abre caminhos, samborê, sambô rô kô
 Somos irmãos, umbanda é amor
 Olha gira girô, olha gira girar
 Canta pra subir, vamos saudar
 (Saravá, umbanda, 2019).*

Este samba de enredo é o primeiro da história do Rio de Janeiro em que se homenageia de forma explícita a umbanda.

*Um batuque africano me chamou
 A pintura fez da tela, seu lugar
 Os prazeres vão se refletir
 Nas histórias que eu vou contar
 Sai o trem da estação, pra trilhar esta canção
 Moju, Magé, Mojúbá!
 Luz dos olhos de Olodumaré em cada amanhecer
 Se a festa é de Pedro, não demora
 Nossa fé, senhora, desta oração!
 [...]
 Aos dribles na vida, Mané
 Folia de todos os reis
 E o samba desabrochando em flor
 Nas cores do pintor
 Querem pemba, querem guia
 Querem figa de guiné
 Axé, Magé!
 Sinfonia de tambores
 Hoje a gira vai girar
 Ê mojúbá, ê mojúbá*

*A gira já vai começar
 Hoje a Rocinha é Magé no catimbó
 Risca a pamba no terreiro, pede a bênção a minha vó
 Maria Conga, é que vence demanda
 Maria Conga, é que vence demanda
 Saravá vó benzedeira preta velha de Aruanda
 (Saravá, umbanda, 2019).*

3.4 AS INFERÊNCIAS

Montadas as categorias de análise, caminhamos para última etapa, a qual será aprofundada no próximo capítulo. Isto porque, para que as categorias formadas possam ser interpretadas da forma mais coerente possível, faremos uso das chamadas inferências, também organizadas pelo método da Análise de Conteúdo. Para tal, recorreremos ao recorte de elementos clássicos da comunicação: o emissor (quem?), o receptor (para quem?), a mensagem (o quê?), o código (qual meio?), e, por fim, a significação (com que efeito?).

Em nosso trabalho, as emissoras são as escolas de samba responsáveis pela construção e escolha coletiva dos sambas de enredo. Os receptores, por sua vez, se referem ao público que acompanha os desfiles, os entusiastas do carnaval e os ouvintes de sambas de enredo. Nesse ponto de inferência, deve ser observado qual intuito a mensagem produzida pelo emissor quer gerar em seus receptores.

A mensagem trata-se da letra dos sambas analisados, o código é o meio de divulgação desses sambas. Já a significação, pretende analisar as questões implícitas nas mensagens do samba. Dessa forma pretendemos responder perguntas como: Os sambas de enredo se constituem como uma forma de criar uma outra perspectiva sobre os pretos e pretas-velhas? Esses sambas contribuem para a conservação da tradição afrorreligiosa da umbanda por meio das entidades dos pretos e pretas-velhas? As canções auxiliam no diálogo e na possibilidade de criação de espaços que visam diminuir estigmas, intolerância e racismo religioso acerca da umbanda e também de outras religiões de matriz africana?

Franco (2021) destaca que os cinco elementos são cruciais para a compreensão da mensagem, conquanto acrescenta mais uma, não presente na estrutura proposta por Bardin (2016): “por que?”. Ao realizar esse questionamento, alguns aspectos da comunicação são postos, como as causas e antecedentes da mensagem e os efeitos da comunicação posta em análise.

Embora a organização das categorias nos conceda um horizonte de possibilidades, Fonseca Junior (2010) destaca que o momento de interpretação dos dados é aquele mais fértil da Análise de Conteúdo, estando concentrado nos âmbitos implícitos da mensagem investigada. Assim, busca-se revelar a essência subjacente às unidades de registro confirmadas, permitindo a compreensão das conexões presentes, assim como suas finalidades.

A AC, portanto, pode ultrapassar as interpretações contextuais nas quais as canções são produzidas, demonstrando além: seus valores, os símbolos produzidos pelas mensagens, a subjetividade contida nos versos. A Análise de Conteúdo trata-se de uma técnica que se utiliza de uma leitura profunda, nos quais são analisados sistemas de comunicação, símbolos que emergem e aspectos implícitos da linguagem posta em análise.

4 ONDE QUERES SUBALTERNIDADE, INSURREIÇÃO: AS CONTAS DO ROSÁRIO DE UM PRETO-VELHO NO AMANHECER DE OLODUMARE

Os sambas de enredo contam histórias, apresentam personagens, recriam cosmologias. Uma criação lírica e poética, fortemente apoiada na oralidade. Os sambas são gestados de forma coletiva, trazem identificação às comunidades as quais representam. Os laços formados nas agremiações criam o senso comunitário de vivências múltiplas. O samba de enredo escolhido torna-se o hino da escola. Os hinos, por sua vez, tornam-se diversos, eternizados por meio de narrativas múltiplas que levam a marca da escola de samba e do contexto em que foi louvado.

Os pretos e pretas-velhas nos terreiros, tais como as velhas guardas nas escolas de samba, são guardiões de narrativas que não estão presentes comumente nos currículos formais dos bancos escolares. Seus personagens atravessam mares, ganham avenidas, terreiros, tornam-se sagrados em novos continentes. As narrativas de pretos e pretas-velhas entrelaçam-se como as contas de um Rosário.

4.1 AS LÁGRIMAS DA DIÁSPORA E AS DORES DA ESCRAVIZAÇÃO

*Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé
E nem tenho a sua cor
Tenho o 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
[...]
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente
[...]
E assim, quando a lei foi assinada
Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu
Áurea feita o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel
(Meu Deus [...], 2018).*

*Toca o atabaque onde a África aportou
Clamando por piedade
(Moju [...], 2018).*

*E a lua cheia para testemunhar que a dor corta o mar
 Chora Maria
 Que a água do oceano sabe o gosto
 Da lágrima que escorre em seu rosto
 [...]
 Leiloeiro, canta o lote
 N'outro canto o chicote
 (A Guerreira [...], 2020).*

Os versos selecionados acima remetem à travessia no Atlântico e ao período de escravização no Brasil. A Diáspora Atlântica arrancou populações de suas raízes para servir de mercadoria em uma nova terra, a qual os negros e negras deveriam abrir mão de suas identidades e servir às famílias brancas. A diáspora também representou um extenso cemitério para os escravizados ao longo de mais de três séculos e meio.

Segundo Gomes (2019) os capitães dos navios, durante as travessias, consideravam os escravizados como meros investimentos e, meticulosamente, registravam cada óbito nos Livros dos Mortos. Esses registros forneciam dados mais precisos sobre a mortalidade em comparação às outras viagens marítimas da época, resultando em um cálculo alarmante de, pelo menos, 1,8 milhão de cativos perdendo a vida durante o tráfico negreiro ao longo de 350 anos. Esse trágico cenário implicava, de forma sistemática, na perda de uma média de catorze vidas diárias, evidenciando os navios da rota África-Brasil como tumbeiros, ou seja, verdadeiras tumbas flutuantes (Gomes, 2019).

Ainda de acordo com o autor supracitado, os corpos eram lançados sob as ondas sem qualquer cerimônia, muitas vezes sem qualquer proteção, através de um pano ou lençol, para serem prontamente consumidos por tubarões e outros predadores marinhos. A frequência e o grande número de mortes levaram esses grandes peixes a alterarem suas rotas migratórias, passando a seguir os navios negreiros durante a travessia do oceano, aguardando os corpos que seriam lançados sobre as ondas para se alimentarem.

Morria-se de doenças como disenteria, febre amarela, varíola e escorbuto. Morria-se de suicídio - escravo que, tomado pelo desespero, aproveitavam-se de um descuido dos tripulantes, subiam à amurada das embarcações e jogavam-se ao mar. Por essa razão, os navios negreiros geralmente eram equipados com redes estendidas ao redor do deque superior, para prevenir desses atos. Morria-se, ainda, de banzo, nome dado pelos africanos para o surto de depressão muito frequente entre os cativos. Alguém acometido por banzo parava de comer, perdia o brilho no olhar e assumia uma postura inerte enquanto suas forças vitais se esvaíam no prazo de poucos dias. Morria-se,

ainda, de banzo, nome dado pelos africanos para o surto de depressão muito frequente entre os cativos. Alguém acometido por banzo parava de comer, perdia o brilho no olhar e assumia uma postura inerte enquanto suas forças vitais se esvaíam no prazo de poucos dias (Gomes, 2019, p. 48-49).

Assim, os corpos dos negros e negras eram tratados tal como é definido no samba “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”: pobre artigo de mercado. Comparar o corpo de um ser humano a um mero produto evidencia a desconsideração pela complexidade e humanidade presentes na história e nas experiências desses indivíduos.

Para controlar os corpos da população negra também foram utilizadas técnicas e instrumentos de tortura com o intuito de punir os escravizados. Tais práticas não eram feitas de forma excepcional, mas sim, habituais (Souza, 1983). Uma delas é explicitada no samba da Acadêmicos da Rocinha, o chicote. Entre outras, havia: o tronco, máscara de ferro e o pelourinho.

Segundo Machado (1987) a violência praticada contra os escravizados, ainda, ocorria para a necessidade de exemplificação aos outros negros cativos. Segundo o autor, para esses fins, os escravizados mais velhos eram os escolhidos, pois, sobre eles, não havia valor econômico considerável. Acontecia, até mesmo, a barbárie em forma de espetáculo, visível a outros cativos a fim de demonstrar que aquele seria o fim de quem ousasse questionar as ordens dos senhores brancos.

Os instrumentos usados para tortura produziam feridas no corpo e na alma, conforme enuncia Souza (1983). Primeiramente a dor da ferida física que, por sua vez, converte em uma ferida no pensamento, de modo que a pessoa é obrigada a não poder representar verdadeiramente sua identidade, proporcionando a mutilação de sua natureza.

Nesse sentido, aspectos relacionados ao conhecimento dos saberes voltados à cultura dos povos afro diaspóricos foram dispersados, desconsiderados e muitos sufocados em prol da adaptação à perspectiva ocidental e branca, havendo o que o Santos (1994) intitula de epistemicídio em referência a um genocídio do conhecimento não-hegemônico.

Grosfoguel (2016) informa que, ao contrário do que se cogita no senso comum, o racismo de cor não foi o primeiro discurso racista praticado pelos colonizadores. Mas, sim, o racismo religioso que, naquele contexto, diferenciava os “povos com religião” versus “povos sem religião” ou “povos com alma” versus “povos sem alma”. O discurso racista colonial resultou na redefinição e transformação do imaginário predominante da época, bem como dos discursos discriminatórios. Concordamos com Grosfoguel (2016) acerca do racismo religioso

ser o primeiro discurso racista e pontuamos a perspectiva de Almeida (2021) que leva em consideração o conceito de racismo intrínseco ao conceito de raça, o qual rege os grupos humanos segundo suas características hereditárias, tais como cor da pele, tipo de cabelo, entre outros. Sendo assim, o discurso racista religioso está diretamente associado ao racismo de raça.

O samba da Tuiuti traz luz sobre o racismo e o epistemicídio sofrido pela população negra escravizada por meio dos versos “*Irmão de olho claro ou da Guiné, qual será o seu valor? Pobre artigo de mercado, Senhor eu não tenho a sua fé e nem tenho a sua cor, tenho sangue avermelhado*” (Meu Deus [...], 2018), o irmão de olho claro é o colonizador branco, cristão, o qual se considera possuidor de alma pura. O samba demonstra a dicotomia ao falar sobre o irmão do Guiné, que representa o sujeito arrancado de sua terra⁵². Após fazer diferenciação da cor do colonizador para o escravizado, o eu lírico da canção afirma que ambos não possuem a mesma fé. Desprovidos da cor e da fé dos brancos, a única semelhança que restava entre eles era o sangue avermelhado. Nesse contexto, o lamento do samba não se refere somente a sua própria condição de escravizado, mas também enuncia um pesar pelo branco, cuja ausência de compaixão é destacada pela coragem (ou covardia) em conceder a escravização e alimentação básica para sobrevivência da dita mercadoria humana.

Nas Américas os africanos eram proibidos de pensar, rezar ou de praticar suas cosmologias, conhecimentos e visão de mundo. Estavam submetidos a um regime de racismo epistêmico que proibia a produção autônoma de conhecimento. A inferioridade epistêmica foi um argumento crucial, utilizado para proclamar uma inferioridade social biológica, abaixo da linha da humanidade. A ideia racista preponderante no século XVI era a de “falta de inteligência” dos negros, expressa no século XX como “os negros apresentam o mais baixo coeficiente de inteligência” (Grosfoguel, 2016, p. 40).

A dor, o choro, as lágrimas citadas nos sambas da Inocentes de Belford Roxo e Acadêmicos da Rocinha representam o lamento instrumental de forma contínua, um som grave, denso, lamurioso, contínuo, metaforicamente os mares e as lágrimas se entrelaçam. Recordamos, neste sentido, o banzo, uma doença que dilacerava o povo negro na travessia em terras brasileiras. Lopes (2015) define o termo de duas maneiras: etimológica, de origem banto, quicongo, *mbanzu* significa lembrança, pensamento; também em banto, em quimbundo, significa mágoa, paixão.

⁵² Uma das áreas do tráfico humano foi estabelecido nos Rios da Guiné, a partir de Cabo Verde, conforme nos orienta Martins (2015).

No contexto pós-escravidão o termo banzo continuou sendo usado, mas em um outro contexto, exemplificamos com o trecho do conto de Coelho Neto, publicado em 1912, em que nas palavras do preto-velho Pai João, tipificando o estereótipo submisso dizia: “[..] Pai João, recorda com nostalgia os tempos anteriores à Abolição, o "bom tempo", atribuindo, surpreendentemente, a mudança de dias piores, em seu ambiente agrícola, à chegada do imigrante, destruindo o que os escravos haviam feito "matando a terra; espalhando a tristeza". (Lopes, 2015, p. 23).

O escritor Coelho Neto, fruto do seu tempo, punha em seus textos uma visão romanceada do período da escravização, atribuindo que o preto-velho sentia saudades da condição de escravizado e, em comparação aos tempos pós-escravização, sentira, até mesmo, saudade do período em que servia aos brancos. Por essa razão, era acometido de banzo ao recordar o período anterior à Lei Áurea.

A anedota de Pai João nos permite ilustrar as narrativas criadas pelos brancos para acreditar que o período da escravização não fora tão cruel. Como sabemos, após a abolição da escravização, assinada em Lei, em 1888, não houve qualquer projeto que inserisse a população negra de forma remunerada aos locais de trabalho, eram-lhes oferecidas migalhas e nenhuma educação formal fora possibilitada. À margem, muitos tiveram que procurar os trabalhos mais insalubres. Às mulheres, por sua vez, ainda havia a possibilidade de trabalhar em casas de famílias brancas, como quituteiras nas ruas, contudo expostas à possibilidade de assédios físicos e morais e, muitas vezes, permaneciam caladas diante de tais situações com o intuito de manterem-se vivas para fornecerem meios de sobrevivências aos seus filhos e filhas.

Pai João foi um personagem estereotipado, considerado de baixa inteligência, que reproduzia a personificação de um preto-velho. Os brancos contavam suas histórias. A boca é uma metáfora para a posse, afirma Kilomba (2019). A boca é um órgão especial, simboliza a fala e a enunciação. Histórias estereotipadas, no período pós-escravatura, se alastraram. Palavras orais e escritas serviam como instrumento de controle, estigma e fomentava o racismo.

De forma análoga, podemos associar a narrativa do preto-velho Pai João às torturas aplicadas aos escravizados mais velhos por meio do chicote, conforme relatamos. Isto porque as narrativas acerca de Pai João simbolizam o epistemicídio ocorrido, tendo em vista que foram conduzidas pelo olhar colonial sem levar em conta a complexidade e as dores vivenciadas pelos mais velhos. Neste sentido, a ferida física converte-se em ferida do pensamento. O olhar branco colonizador espalha narrativas para associar os negros mais velhos à baixa capacidade cognitiva

e à subalternidade. Assim, reflete-se no estigma de um preto-velho complacente e compreensivo com o opressor que lhe concedeu um prato de feijão com arroz.

Cabe ressaltar que a chegada dos imigrantes europeus no período da República Velha, por seu turno, facilitou com que restasse aos negros os piores trabalhos, provocando um alto número de negros e mestiços à margem da sociedade. A ideia de que o negro não gostava de trabalhar foi cristalizada pela voz e mãos dos brancos por meio de narrativas e leis.

Os sambas enredos, em contrapartida, permitem descortinar narrativas acerca do que foi vivenciado entre a assinatura da Lei Áurea em 1888 e seus desdobramentos e, também, a visão de um preto-velho associada à subalternidade. O uso do termo “*bondade cruel, áurea feito ouro da bandeira*”, tal como diz o samba da Paraíso da Tuiuti, nos permite um olhar do que foi vivenciado naquele período: a bondade cruel de colocar nos livros histórias de negros contadas pelo olhar branco, racista; a bondade em considerar que uma assinatura em lei atenuaria os males vivenciados.

Outras bondades cruéis se sucederam, com a justificativa do bem comum e em nome da lei e da ordem, tais como: as determinações como o decreto de 1893, de nº 145⁵³ que determinava a prisão daqueles considerados vagabundos, vadios, capoeiristas, desordeiros em colônias fixadas pela União e estados; o código de menores, em 1927⁵⁴, intitulava “menor infrator”, uma forma de prender os meninos postos à margem, muitos já dotados de representações estereotipadas sobre os meninos negros. De acordo com Pires (2018) entre 1938 e 1969, o número de presos condenados no sistema penitenciário passou de 3.866 para 28.538. Sendo mais de 90% da prisão composta por homens.

Para além do que foi tipificado entre racismo relacionado à raça e ao racismo religioso, Almeida (2021) discorre sobre as várias facetas do conceito de racismo, delineando três perspectivas: individualista, institucional e estrutural. A visão do racismo individual emerge associada à noção de “patologia” ou anormalidade, seja de caráter individual ou coletivo, atribuída a grupos isolados. Por sua vez, a abordagem institucional representa um progresso nos estudos das relações raciais, ultrapassando a concepção tradicional do racismo como um comportamento individual. Nessa perspectiva, o racismo institucional é interpretado como o desdobramento dos mecanismos operantes nas instituições, os quais conferem privilégios a

⁵³ALENCAR, Ana Valdez. Disponível em: <[Os menores na legislação brasileira.](#)>. Acesso em 10 fev 2023.

⁵⁴WESTIN. Crianças iam para a cadeia no Brasil até a década de 1920. 7 jul. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920>. Acesso em: 15 jan. 2021.

determinados grupos com base na raça. Adicionalmente, a visão institucional do racismo enfoca o poder como elemento central nas dinâmicas raciais, estabelecendo parâmetros discriminatórios que consolidam a hegemonia racial no âmbito do poder.

Almeida (2021) destaca que o racismo faz parte de um processo social, histórico e político, que elabora mecanismos para discriminar sistematicamente pessoas ou grupos. A concepção de racismo estrutural, por sua vez, está intimamente vinculada ao racismo institucional, estabelecendo suas regras a partir de uma ordem social previamente definida. Essa dinâmica revela que o racismo é uma resultante da própria estrutura da sociedade, que, no que lhe concerne, legítima e considera como verdade padrões e normas baseadas em princípios discriminatórios de raça. Em outras palavras, as instituições são consideradas racistas devido à própria natureza racista da sociedade.

Assim, o racismo estrutural atravessou décadas, desde o período da escravização até os dias atuais. A luz dos conceitos trazidos por Almeida (2021), Mbembe (2014) informa que o mundo do tráfico de escravizados se assemelha ao mundo da caça, da captura, da colheita, ao de compra e venda, visto e idealizado na modernidade. Em 2018, enquanto a Paraíso da Tuiuti entoava “*pela luz do candeeiro, liberte o cativo social*” (Meu Deus [...], 2018), expondo que os males da escravização ainda estão presentes na nossa sociedade e a Inocentes de Belford Roxo, por sua vez, lembrava as lágrimas vivenciadas na diáspora e a formação de um quilombo que levava o nome de uma ex-escravizada negra, Maria Conga, no desfile da grupo de acesso A do carnaval, mais uma vez o racismo estrutural se fez presente de forma letal em nossa sociedade, na cidade do Rio de Janeiro, tal como no verso do samba da Tuiuti: “*noticiário com lágrimas escrito*” (Meu Deus [...], 2018).

Isto porque, no ano anterior, enquanto as escolas se preparavam para entoar o samba escolhido na avenida e o cortejo estava sendo organizado, houve uma queda elevada no orçamento ao combate ao trabalho análogo à escravidão por parte do governo federal⁵⁵. Meses após o corte, o relatório Índice Global de Escravidão 2018 anunciou que no Brasil havia cerca de 370 mil pessoas em trabalhos considerados análogos à escravidão, nesta lista inclui-se:

⁵⁵ ALESSI. Corte drástico de verba faz fiscalização do trabalho escravo despencar no Governo Temer. 14 out. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/11/politica/1507733504_551583.html. Acesso em: 15 jan. 2021.

trabalho forçado, servidão por dívida, casamento forçado, tráfico de seres humanos e escravidão em moldes semelhantes ou iguais ao processo colonizador⁵⁶.

Cabe ressaltar que a reforma trabalhista, aprovada em 2017, sob a gestão Temer, também contribuiu para a vulnerabilidade e elevação no número de casos. Segundo Roussenq (2023), a reforma propiciou um cenário no qual os trabalhadores que estivessem em situações frágeis se tornavam mais vulneráveis. Somando a isso, em 2019, houve ainda a extinção do Ministério do Trabalho, o que contribuiu para o enfraquecimento da fiscalização⁵⁷.

Em 2018, também na cidade do Rio de Janeiro, foi iniciada a intervenção federal comandada pelas Forças Armadas e à medida que já estava em vigor, necessitava deste da aprovação de um decreto para seguir em vigor. A medida previu que o general do Exército Walter Souza Braga Netto⁵⁸, do Comando Militar do Leste, fosse nomeado interventor no estado. Segundo Michel Temer, o intuito da intervenção seria combater o crime organizado e o retorno e o restabelecimento da ordem.

Contudo, em julho de 2018, o Observatório da Intervenção, por meio da Universidade Cândido, divulgou dados mostrando que o resultado da medida gerou mais mortes e diminuição no combate ao armamento de fogo. As chacinas aumentaram em 80% e o número de mortes dispararam em 128%. O órgão divulgou, ainda, que estes números se concentraram em mortes nas comunidades e favelas do Rio de Janeiro⁵⁹.

Segundo Mbembe (2003), ações dessa natureza podem ser definidas por meio da necropolítica, na qual o poder define quem deve viver e quem deve morrer, sendo uma política que parte da exclusão para culminar em extermínio. Contudo, para o sociólogo supracitado, há uma racionalidade na irracionalidade da ideia do extermínio, pois se utilizam-se de técnicas e aparatos cuidadosamente planejados para a efetivação dessa política de desaparecimento e morte. Sendo o controle de determinados corpos, segundo seus grupos sociais, intencional.

⁵⁶ CARTA CAPITAL. Brasil tem quase 370 mil escravos modernos, diz o relatório. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/com-370-mil-escravos-modernos-brasil-lidera-ranking-na-america-latina/>. 20 jul. 2018. Acesso em: 15 jan. 2021.

⁵⁷<https://www1.folha.uol.com.br/treinamento/2023/07/trabalho-analogo-a-escravidao-bate-recorde-no-brasil-135-anos-apos-lei-aurea.shtml>

⁵⁸ Posteriormente, Braga Netto foi ministro do ex-presidente Jair Bolsonaro e, também, concorreu a vice na chapa com Bolsonaro pelo Partido Liberal em 2022.

⁵⁹G1. Intervenção federal no RJ: chacinas aumentaram e apreensões de fuzis diminuíram, diz estudo. 16 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/intervencao-federal-no-rj-chacinas-aumentaram-e-apreensoes-de-fuzis-diminuiram-diz-estudo.ghtml> Acesso em: 18 jan. 2021.

[...] o racismo como princípio constitutivo, que ele estabelece uma linha divisória entre aqueles que têm o direito de viver e os que não o tem, haja vista o conflito entre forças do Estado e populações negras periféricas das grandes cidades brasileiras, expresso no que tem sido nomeado como genocídio da juventude negra (Costa; Torres; Grosfoguel, 2018, p. 9).

Neste viés, Borges (2018) destaca que a suposta guerra às drogas entra como um discurso de legitimação da ação genocida do Estado, a qual serviu ao longo da história e se consolidou por meio de diferentes formas e perspectivas em combate aos corpos negros. “A guerra às drogas, na verdade, abre uma era de criminalização, militarização e punitivismo sem precedentes. A guerra às drogas é central no genocídio da população negra” (Borges, 2018, p. 105).

Nessa estrutura de poder, homens brancos tiveram a oportunidade de usufruir de estratégias de silenciamento e de poder e a forma com a qual conduziam os rumos da cidade do Rio de Janeiro, do Brasil e na hierarquia das regras dos desfiles das escolas de samba. Ao conhecer a voz de poder que esses homens puderam assumir por meio de suas máscaras, fazemos o questionamento, levantado por Kilomba (20019), o que poderia o sujeito negro dizer? Quais as verdades desconfortáveis serão ditas?

Em uma estrutura tão demarcada pela voz de poder e de controle, convidamos os pretos e pretas-velhas a narrarem histórias outras, diferentes daquelas impostas pelas amálgamas do racismo estrutural que insistente em narrar uma história pelas vozes daqueles cujas trajetórias não os pertencem da forma que as enxergam, precedendo a ideia de que deva ser o porta-voz de uma história oficial.

4.2 EU FUI...EU SOU: AS MÚLTIPLAS VOZES DA RESISTÊNCIA

*Não sou escravo de nenhum senhor
 Meu Paraíso é meu Bastião
 Meu Tuiuti, o quilombo da favela
 É sentinela na libertação
 [...]
 Eu fui mandinga, cambinda, haussá
 Fui um Rei Legbá preso na corrente
 [...]
 É Calunga, é Calunga
 Preto-velho me contou
 Onde mora a Senhora Liberdade
 Não tem ferro nem feitor
 Amparo do Rosário, ao negro Be*

*Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
(Meu Deus [...], 2018).*

*Um batuque africano me chamou
A pintura fez da tela seu lugar
Os prazeres vão se refletir
Nas histórias que eu vou contar
Sai o trem da estação pra trilhar esta canção
Moju, Magé, Mojubá!
Luz dos olhos de Olodumaré em cada amanhecer
Toca o atabaque onde a lágrima aportou
Maria Conga ergueu a liberdade
[...]
Caminho do nobre metal
Pavio do fogo e fê
Da luta contra o marechal
Aos dribles na vida, Mané
Folia de todos os reis
E o samba desabrochando em flor
Nas cores do pintor
(Moju [...], 2018).*

Precisamos compreender que, por trás de toda opressão, as vozes da resistência se fazem presente. Nesta categoria trouxemos, por meio dos versos das escolas, os elos identitários entre o antigo continente e o Brasil que possibilitaram questionamentos e permanência de aspectos identitários afro diaspóricos.

Os sambas selecionados para esta categoria foram: “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” da Paraíso do Tuiuti e “Moju, Magé, Mojubá” da Inocentes de Belford Roxo. Os versos de “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” se encaixam nessa categoria, tendo em vista a figura de resistência e luta representada por Maria Conga. Por haver destaque a sua figura em dois sambas, optamos por inserir Maria Conga em uma categoria à parte.

O primeiro traço que podemos considerar no eco de tantas vozes da resistência se dá no primeiro verso da Paraíso da Tuiuti: “*não sou escravo de nenhum senhor*” (Meu Deus [...], 2018), apontando para uma atitude decolonial: nega-se vivenciar novamente o período colonial e também a modernidade presente em que insiste recriar formas outras de escravização do povo negro. “Meu Paraíso é meu Bastião”, por sua vez, tem uma associação territorial e sagrada com a cidade do Rio de Janeiro, referência ao São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. Outro aspecto de território está em referência à própria escola em questão, Tuiuti, formadora de um elo de pertencimento. “*Meu Tuiuti, quilombo da favela, é a sentinela da libertação*”

(Meu Deus [...], 2018). O termo quilombo não é apenas um espaço de território deixado no passado, mas também um território presente rico em simbologia, como disse Clóvis Moura: o contrário de casa grande não é senzala, mas sim o quilombo. A simbologia e a importância do termo quilombo se desdobram em um reconhecimento às narrativas de negros e negras que lutaram e ainda lutam por territorialidade, identidade e respeito e, também, a luta presente, em vigilância constante para a conquista da libertação.

Ao afirmar não ser escravizado, nosso eu lírico assume uma atitude decolonial. Entendemos que a busca pela liberdade é uma constante, articulando o passado e o presente de diferentes formas. Para abordarmos as narrativas acerca dos quilombos é importante compreender os elos identitários que permeiam nossas categorias até chegarmos à luta por territorialidade para nos conduzir às diversas vozes, todas presentes em nossos três sambas: as mandingas, o Rosário, Negro Benedito, Cambinda, Haussá, Maria, Heitor dos Prazeres, Mané Garrincha, Calunga e, aquele considerado o Sopro da existência, Olodumaré.

4.2.1 AS MANDINGAS, O ROSÁRIO, NEGRO BENEDITO: RESISTÊNCIAS ENTRELAÇADAS

Aos que realizavam a travessia, trouxeram consigo as mandingas. Estas foram associadas às outras formas de religiões oriundas das diásporas africanas, sendo bastante difundidas, anteriores, até mesmo, à travessia do Atlântico. Aos olhos dos colonizadores europeus, as mandingas foram interpretadas como representações de feitiçarias e elo entre pactos diabólicos, um elo supersticioso de origem africana, informa Santos (2008).

É possível considerar que a disseminação do Islã, no século XIV, na costa da Guiné, através do uso de talismãs protetores contra adversidades cotidianas - como doenças, feitiços e conflitos interpessoais - propiciou a popularização das bolsas de mandingas. O contexto turbulento centrado, especialmente, na captura de cativos para o tráfico de escravizados contribuiu para a propagação do termo "mandinga" no mundo Atlântico, associando-o à imagem de um povo feiticeiro e supersticioso, originário do antigo reino do Mali (Santos, 2008).

Os talismãs mandingas de proteção individual eram manufaturados geralmente em couro cozido em formato de bolsinha, ou feitos de metal e de couros de animais; colocava-se dentre deles orações do Alcorão, escritas em árabe. Eram produzidos pelos bexerins e marabus, sacerdotes muçulmanos que os distribuíam ou vendiam durante as suas atividades comerciais e religiosas por toda a Costa da Guiné. O recurso a estes artefatos devia-se à

busca por proteção em viagens, batalhas e vida cotidiana. Costumava-se usá-los pendurados ao pescoço ou nas roupas, sendo que, quanto maior a quantidade deles, mais protegida ficava a pessoa (Santos, 2008, p. 93)

Segundo Ferreira (2022), mais do que amuletos de proteção, as mandingas transformaram-se em aspectos identitários dos negros e negras em solo brasileiro. Elas se ajustaram ao ambiente recém-estabelecido e foram moldadas por uma variedade de culturas presentes nos locais onde eram propagadas. Essa adaptação foi ampliada para atender às demandas específicas dos escravizados, refletindo uma prática já existente nas sociedades africanas no uso das bolsinhas.

No século XVIII, a bolsinha de mandinga se tornou amplamente utilizada por pessoas negras e não negras para além da proteção e amuleto da travessia do Atlântico. Cabe mencionar que objetos oriundos do cristianismo também foram inseridos, sendo, inclusive, um instrumento que fortaleceu os laços sincréticos entre religiões de matriz africana e cristianismo.

O uso das expressões mandinga e mandingueiro tornaram-se populares ao se referir a diversos elementos afro religiosos e a quem era adepto ao uso das mandingas. De forma depreciativa, a mandinga, usada para espantar os males de doenças e proteção, também se tornou sinônimo de feitiçaria usado pelos negros, acreditando-se que eles poderiam afetar as pessoas e trazer males aos senhores brancos e suas famílias.

Ao declarar “*fui mandinga*”, o verso do eu lírico do samba “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão” (2018) revela o elo entre um objeto e o seu sujeito. Um aspecto identitário constituidor de costumes religiosos e culturais.

Entre as mandingas, o rosário ou contas é muito utilizada pelos pretos e pretas-velhas e lembrada pela Tuiuti, por meio do verso “Amparo do Rosário”. Neste sentido, há a dubiedade entre a instrumentalidade das contas de um rosário e a Nossa Senhora do Rosário, eles se entrelaçam-se em simbologia e importância.

O rosário cristão se confunde com as contas do “Òpelè-Ifá” ou “Rosário de Ifá”, que é um instrumento divinatório dos tradicionais sacerdotes de Ifá (Ifá é o porta-voz de Orumilá e de outros Orixás). Vale lembrar que o culto dos negros a Nossa Senhora do Rosário, se deve também ao paralelismo estabelecido entre o rosário desta Nossa Senhora e o Rosário de Ifá (Andrade Júnior, 2013, p. 12).

As mandingas atravessaram mares, muitas delas lançadas ao oceano junto aos milhares corpos que não resistiram à tragédia humana na travessia do Atlântico. Esses amuletos, talvez, se encontrem em algum lugar remoto do oceano, guardiões de histórias inacabadas. No contexto

afro diaspórico, os pretos e pretas-velhas eternizaram os elos dos rosários, possibilitados por meio do sincretismo a formar um elo que conduz à ancestralidade.

As contas do Rosário na canção se estendem ao Negro Benedito, por meio dos versos “Amparo do Rosário ao negro Benedito”. O negro Benedito é uma referência a Benedito Caravelas, também conhecido como Benedito Meia-Légua, líder quilombola. Este viveu na região de São Mateus, Espírito Santo, tinha como missão invadir fazendas, senzalas e libertar a população negra. Carregava consigo a imagem de São Benedito, um santo negro, sendo um devoto fervoroso. Schiffler (2017) informa que os jornais de 1880, produzidos em São Mateus, informavam sobre a situação de guerrilha formada pelo grupo de Benedito Meia Légua e o medo que os fazendeiros brancos tinham de sua presença. Por fim, acabou sendo capturado e morto. Contudo, suas histórias foram para além das fronteiras da região de São Mateus, sendo imortalizado.

Negro Benedito, tal como no samba, representou “*um homem de cor, uma luta e um rito*” (Meu Deus [...], 2018). A devoção ao Santo Benedito também pode ser vista pelos pretos-velhos e pretas-velhas, assim como Nossa Senhora do Rosário. Elos que se cruzam e formam encantamentos para além de um mero ajustamento religioso com o intuito de enganar o olhar do branco, são narrativas de fé, devoção e resistência.

4.2.2 “FUI CAMBINDA, HAUSSÁ, FUI REI LEGBÁ PRESO NA CORRENTE”

Além de autoafirmar-se mandinga, a canção também anuncia “*Fui Cambinda*” (Meu Deus [...], 2018). De acordo com Gomes, Soares e Farias (2004) o termo "Cambinda" era utilizado pelos europeus para se referir aos povos localizados na Baía de Cambinda, uma vasta região no Norte, próxima ao estuário do rio Zaire, marcada por mudanças contínuas anteriores à colonização. Na extensa região norte do Congo no século XIX, que se estendia do Cabo Lopez até a desembocadura do rio Zaire, o termo era associado ao comércio de escravizados, englobando boa parte dos africanos negociados no sistema do rio Zaire, incluindo aqueles traficados pelos rios Muni e pelo estuário do Gabão, sendo geralmente categorizados como Cambindas. Adicionalmente, Cambinda representava um porto crucial na comercialização de escravizados ao norte do rio Zaire.

Em suma, os africanos denominados Cambindas⁶⁰ eram essencialmente aqueles embarcados por esse porto.

Os autores supracitados afirmam, ainda, que alguns escravizados oriundos de Cambinda denunciaram às autoridades do Rio de Janeiro a travessia do Atlântico afirmando terem sido ludibriados no porto de Cambinda e exigiram liberdade e, em certas situações, até mesmo, conseguiram comprovar o ocorrido. Entre as denúncias constava do escravizado Domingos, que alegava ser filho do Rei de Cambinda. A fala de Domingos foi desacreditada tanto pelo senhor que o havia comprado quanto pelas autoridades da época. Por fim, Domingos conseguiu fugir, seu paradeiro fora desconhecido.

Gomes, Soares e Farias (2004) também destacam a presença dos quilombolas de Iguaçú ao longo do século XIX, quando controlavam os rios que desaguavam no recôncavo da Guanabara. Durante esse período, a maioria deles era composta por negros, predominantemente Cambindas, que adaptaram rituais e a cultura marítima na região. Eles estabeleciam contatos com taberneiros e barqueiros, envolvendo-se no comércio de lenha e também mantinham contato com escravizados na Corte e em fazendas próximas.

Para além da territorialidade do samba da Tuiuti, ao erguer o quilombo da favela como sentinela da libertação, a população cambinda também se mostrou sentinela em seu território, desenvolvendo práticas de mercado, possibilitando vivenciarem suas identidades, ainda que não de maneira plena, mas no fortalecimento de construção e manutenção de memórias coletivas, que se nutrem de forma mútua, apoiando-se entre uma e outra, criando e recriando percursos e narrativas.

Os autores supracitados também informam acerca da presença dos Cambindas em ritos descritos por jornais da época como candomblé e macumba no início do século XX. Os textos, com uma linguagem depreciativa, expõem os ritos de religiões de matriz africana, alegando exercerem práticas dotados de degeneração, sem a devida pureza de origem africana. Sabemos, contudo, que o uso de tom jocoso e a tentativa em depreciar ritos que se distanciasse de uma dita pureza não eram bem vistos para alguns autores da época, contudo, já se mostrava valorativo a busca de pertencimento religioso aderindo aos costumes e às práticas afro, acrescentados de outros, praticados no Brasil, tal como o cristianismo e o espiritismo.

⁶⁰ Segundo Gomes, Soares e Farias (2004) os africanos centro-ocidentais, que reuniam todas as regiões do centro-oeste africano, alcançavam quase 80% da população escravizada no Rio de Janeiro. Nos registros alfandegários das primeiras décadas do século XIX, os denominados de grupos de procedência Cambinda giravam em torno de 23,17%. Estes dados possibilitam um olhar da representativa dessas populações em território brasileiro e demonstra o número representativo da nação Cambinda.

A nação Cambinda perpetuou de forma singular, ainda nos dias atuais, transformando-se em preta-velha, ou melhor, em milhares de preta-velhas cujo nome ressoa: Vovó Cambinda. Nos variados terreiros de umbanda desvela-se uma entidade que atende por esse nome, uma guardiã de histórias imbuídas de um passado distante, sempre pronta a acolher e orientar aqueles que buscam sua sabedoria. Para além de uma designação afetuosas, é também o testemunho das cenas de filhos e filhas, milhares de netos e netas abandonados à própria sorte. Em tempos presentes, acolhem novos filhos de santo, traçando a trajetória do elo ancestral.

No samba da Paraíso da Tuiuti também é falado “Fui um Rei Egbá preso na corrente”. O nome de Egbá pode ser encontrado no itan trazido por Prandi e Vallado (2022) acerca da dinastia de Xangô como rei de Oió. A seguir apresentamos o relato o qual Egbá é citado:

Num tempo muito antigo, na África, houve um guerreiro chamado Odudua, que vinha de uma cidade do Leste, e que invadiu com seu exército a capital de um povo então chamado Ifé. Quando Odudua se tornou seu governante, essa cidade foi chamada Ilê-Ifé. Odudua teve um filho chamado Acambi, e Acambi teve sete filhos, e seus filhos ou netos foram reis de cidades importantes. A primeira filha deu-lhe um neto que governou Egbá, a segunda foi mãe do Alaqueto, o rei de Queto, o terceiro filho foi coroado rei da cidade de Benim, o quarto foi Orungã, que veio a ser rei de Ifé, o quinto filho foi soberano de Xabes, o sexto, rei de Popôs, e o sétimo foi Oraniã, que foi rei da cidade Oió, mais tarde governada por Xangô. Esses príncipes governavam as cidades que mais tarde foram conhecidas como os reinos que formam a terra dos iorubás, e todos pagavam tributos e homenagens a Odudua. (Prandi; Vallado, 2022, p. 439).

O itan nos revela aspectos cosmológicos que trazem elucidação acerca da hierarquia existente nas nações africanas, em que possuía a presença de uma nobreza que liderava seus povos e compunha as leis e os modos de organizações existentes. Tal aspecto estava presente na vida dos escravizados nascidos em África. A estrutura foi trazida para o Brasil por meio de diversos exemplos⁶¹.

Segundo Reis (1996), percebe-se a presença de uma mentalidade monarquista entre os negros, que aparentemente foi uma reinterpretação de concepções africanas de liderança. Essas ideias foram fortalecidas em uma colônia e, posteriormente, em um país, que era governado por

⁶¹ No Brasil, Debret relatou o funeral de um príncipe africano no Rio de Janeiro, enquanto James Wetherell, residente na Bahia, mencionou o respeito dos africanos comuns por esses aristocratas. Destaca-se o Obá II d'África, um negro baiano com linhagem ligada ao Alafinato de Oyo. Além dos escravizados da elite africana, os reis alegóricos das congadas desempenhavam papel de autoridade em festas étnicas, embora em 1729, devido a desordens, a coroa os proibisse, voltando a tolerá-los posteriormente. Em 1760, rei e rainha do Congo participaram de celebrações oficiais na Bahia (Reis, 1996).

chefes coroados. É notável a popularidade de d. Pedro II entre os negros cariocas, destacando-se sua simpatia pelo abolicionismo. A concepção do rei como uma fonte de justiça, comum entre a plebe rebelde na Europa, também existia nas Américas, incluindo entre os escravizados.

O caso do príncipe Obá II é recordado por Soares (2006): ele era um negro liberto, veterano da Guerra do Paraguai e filho de monarcas africanos. Autodenominava-se rei africano e possuía um espaço considerado seu reinado, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, próximo à região posteriormente intitulada de Pequena África. Seus súditos eram compostos por negros e pardos, abrangia indivíduos que podiam ser libertos, escravizados ou homens livres. Obá II era, inclusive, próximo a Dom Pedro II.

Neste sentido, Schwarcz (2019) afirma que a Princesa Isabel e Dom Pedro II possuíam popularidade entre a população negra, a qual atribuía a Abolição à família imperial e sua influência direta ao combate ao fim da escravidão. Soares (2006) afirma que a monarquia foi destituída exatamente quando desfrutava de maior prestígio popular, em decorrência da Abolição da escravidão.

Neste viés, podemos compreender o porquê os sambas de décadas anteriores exaltarem as figuras monárquicas, para além de uma imposição fruto da democracia racial. Já em um outro contexto após a República Velha, os sambas exaltavam a Lei Áurea e a princesa Isabel.

O exemplo emblemático em nosso trabalho consiste no título do samba “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” da Paraíso do Tuiuti. O enredo, em questão, é uma reflexão ao samba da Unidos de Luca, de 1968, auge da ditadura militar no Brasil. O título do samba, “Sublime Pergaminho”, é uma referência à Lei Áurea, uma celebração aos 80 anos da assinatura da Lei. A canção se encerra afirmando em tom exclamativo: “*Meu Deus, está extinta a escravidão*” (Sublime [...], 1968). Ao transformar em pergunta, a Paraíso da Tuiuti põe em xeque uma Lei que não concedeu, de fato, a liberdade almejada.

A aversão dos republicanos à população negra e pobre teria se manifestado na perseguição aos bicheiros e capoeiras no Rio de Janeiro, culminando em violências maiores. Esses eventos provocaram alterações na paisagem urbana, resultando na realocação de negros e pardos, em sua vasta maioria, para os subúrbios e morros.

Cada vez a narrativa única de que a bondade cruel da família imperial transmutada na figura de Princesa Isabel, ainda que tenha sofrido rupturas e a narrativas contadas hoje fossem diferentes, sabemos que a população negra não deve a ela gratidão. A empatia que havia entre a monarquia e o povo negro ganharam sim força, mas não somente pela família imperial que vivia no Brasil, mas, também, através dos festejos populares, como as congadas associadas ao

monarca do Congo e, ainda, através dos cortejos carnavalescos com a existência do Rei Congo, rainhas de bateria, mestre-sala e porta-bandeira, distintivos reais, práticas essas advindas dos ranchos carnavalescos.

Ademais, ao afirmar “*fui Legbá*”, o samba consagra, não apenas um aspecto formador da cultura e política de um povo e sua empatia por estruturas monárquicas, mas também transmite o legado afro religioso por meio de uma figura, Legbá. Figura essa relacionado à linhagem direta da linha Xangô, orixá da justiça, este aliado à resistência e à luta pela liberdade.

O samba de Tuiuti também diz “*fui Haussá*”. Haussá representa a denominação de um dos grupos étnicos do norte da Nigéria que adotaram a religião islâmica. Segundo Ribeiro (2011), os primeiros muçulmanos trazidos à força para o Brasil eram principalmente Haussás, seguidos por cativos de diversos reinos na região do Sudão Central, como Gurma, Borgu, Borno, Nupe, entre outros.

Influenciados pela cultura árabe, esses indivíduos trouxeram consigo a religião muçulmana, sendo chamados de malês, termo derivado do iorubá "mali", que significa "renegado que adotou o islamismo". Apesar de seu desenvolvimento cultural, incluindo a habilidade de ler e escrever em árabe, os negros malês foram forçados a despir suas túnicas e viajar em condições precárias nos porões dos navios negreiros. Muitos, devido à sua habilidade de leitura e escrita, foram destinados a atividades comerciais e recebiam, até mesmo, salários. Apesar de algumas conquistas, como a compra da alforria, a liberdade dos malês não os isentava do domínio do colonizador, pois para realizar negócios, eles precisavam estabelecer alianças sociais, incluindo subserviência social e religiosa, sob pena de revogação das cartas de alforria. Essa complexa dinâmica revela a luta e as limitações enfrentadas pelos muçulmanos africanos durante o período da escravidão no Brasil. Devido à extrema dificuldade enfrentada por esses grupos, organizaram levantes com o intuito de tomar o poder.

Na revolta de 1814, outros grupos étnicos, na maioria Nagôs, se uniram sob o comando dos Haussás. Dos que escaparam da derrota dessa revolta, uns teriam fugido para Alagoas e outros se escondido nas matas dos arredores de Salvador. Os demais revoltosos da insurreição de 1814, que haviam se aquilombado nos arredores de Salvador tinham entre eles o malomi, agora chamado de sacerdote Malamim, e realizaram ainda mais uma revolta no ano de 1816, depois da qual os Haussás deixam a liderança das rebeliões [...]. (Ribeiro, 2011, p. 293).

Se as mandingas materializam aspectos da esperança e da identidade africana, Cambindas e Haussás representam a memória daqueles que acreditavam e formularam estratégias de libertação. Os Haussás formaram um grupo em que havia diferenças culturais e

religiosas se comparados com demais regiões, tais como Sudão Central, Gurma, Borgu, Borno, Nupe. Contudo, isso não anula o vislumbre que tiveram da possibilidade de se verem livres diante do horror vivenciado e representaram uma voz que possibilita, ainda que não com a devida visibilidade merecida, ecoar seus nomes representando as muitas vozes silenciadas e que lutaram por liberdade.

4.2.3 AS VOZES QUE VEM DE MAGÉ

Os sambas “Moju, Magé, Mojubá- Sinfonia e Batuques”, da Inocentes de Belford Roxo nos trazem elementos de territorialidade e encantamento ao oferecerem personagens que ressoam suas vozes, igualmente persistentes em demonstrar as variadas representações que a resistência afro é capaz de criar. Nesse sentido, destacamos: Heitor dos Prazeres e Mané Garrincha.

Cabe ressaltar que o título do samba da Inocentes de Belford Roxo é “Moju, Magé, Mojubá”, sendo que “Moju” e “Magé” são de origem tupi e “Mojubá” é um termo em iorubá. Segundo a sinopse apresentada pela escola, na ocasião da apresentação de seu samba⁶², Moju significa saber, conhecer; Magé; feiticeiro; e Mojubá uma saudação de encontro, um convite ao diálogo e constância dos encontros.

A cidade de Magé, por sua vez, foi palco de diversos encontros, alguns de grande batalha e disputa, como a revolta da Armada (citada no samba como “Da Luta Contra o Marechal”) ocorrida entre 1893 e 1894, na qual setores da elite da Marinha se rebelaram com as arbitrariedades do governo de Floriano Peixoto. Poderíamos incluir tal batalha em nossas vozes, contudo não foi possível definir uma participação popular na disputa. Cabe destacar também que a região de Magé foi um caminho importante para a construção de ferrovias, possibilitando a formação do extrativo de minerais, interligando os trechos Rio e Minas Gerais.

Tais narrativas são fundamentais para a história de Magé, segunda cidade mais antiga do estado do Rio de Janeiro. Portanto, saudamos sua memória e trajetória e, saudamos especialmente às figuras que dão voz ao nosso trabalho, presentes no samba. Mojubá!

⁶² GALERIA DO SAMBA RIO DE JANEIRO. Carnaval de 2018. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/inocentes-de-belford-roxo/2018/>. Acesso em 18 jan. 2021.

4.2.4 “O SAMBA DESABROCHANDO EM FLOR NAS TELAS DO PINTOR”

“Um batuque africano me chamou, a pintura fez da tela seu lugar, os prazeres vão se refletir, nas histórias que eu vou contar” (Moju [...], 2018),, anuncia Inocentes de Belford Roxo em “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Tambores”. Para um desconhecedor da história do Magé, do samba, ou de ambos, os prazeres podem estar relacionados à cadência do samba, à bateria de uma escola de samba; a pintura remete à beleza dos corpos sambando nas rodas de samba, as alas coloridas e multifacetadas do carnaval. Todas essas características podem e devem ser inseridas no samba da Inocentes de Belford Roxo. Seria certo, também, interpretar a canção exaltando a existência e homenagem a uma personalidade que personificou todos esses traços em vida: Heitor dos Prazeres.

Heitor dos Prazeres, nascido na cidade de Magé, foi um frequentador das festas de Tia Ciata nos arredores da Praça Onze. O título de “Pequena África” dado à região, aliás, foi atribuído por Heitor dos Prazeres. O compositor não só participou da fundação do samba carioca, mas também de escolas de sambas pioneiras como a Deixa Falar e, ainda, Sai Como Pode e Prazer da Moreninha, que posteriormente fundiram-se, tornando-se a Portela. Tais proezas já seriam suficientes para immortalizar a figura de Prazeres, contudo, como se não bastasse, eternizou nas tintas a beleza dos sambas e dos terreiros através de seu trabalho como pintor.

O trabalho de Heitor dos Prazeres se firma com a peculiaridade de ser um artista negro que registrou o cotidiano das comunidades afrodiáspóricas de seu tempo, sendo um participante, ativista do samba e nativo de seu lugar.

Alves (2018) informa que durante um extenso período, a população negra foi representada de forma subalternizada nas artes visuais, amplamente difundida em livros didáticos e diversas mídias. As obras de Rugendas e Debret, ao ilustrarem a escravização no Brasil, transmitiram uma visão subalternizada e passiva desse grupo. Imagens veiculadas em diversas formas artísticas também retratavam aspectos exóticos ou sensuais.

Segundo a autora supracitada, no entanto, ao longo do período colonial até a contemporaneidade, foram sendo conquistados espaços de representatividade, luta e resistência. A contribuição significativa de artistas negros no Barroco brasileiro, exemplificados por Mestre Valentim, Aleijadinho e Mestre Ataíde, assim como a inserção de alguns artistas, como Firmino Monteiro, Estevão Silva, Rafael Pinto Bandeira e os irmãos João e Arthur Thimóteo da Costa, na Academia durante a escravidão, evidenciam esse processo. Após esses momentos, com um pouco mais de liberdade, alguns artistas negros continuaram a utilizar as artes visuais como

meio de expressão, sobrevivência e reconhecimento social, como exemplificado no caso de Heitor dos Prazeres, cuja arte e história se confundem com a própria narrativa da população negra carioca.

Analisar como os negros representam a si mesmos e sua cultura através da arte é uma abordagem eficaz ao combate à discriminação e ao racismo, desconstruindo o lugar de passividade e subordinação que lhes foi imposto, reconhecendo-os como sujeitos históricos que desenvolveram diversas formas de ação e reação diante de sua realidade.

Nesse sentido, a obra de Heitor dos Prazeres ganha um simbolismo peculiar, ao retratar uma vivência em contexto urbano, por meio de um artista que participou efetivamente da vida coletiva dos subúrbios do Rio de Janeiro e contribuiu para a cultura da cidade. Entre suas pinturas, destacamos o quadro intitulado “O artista”:



Fonte: MASP. **Heitor dos Prazeres**. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-artista>.

Acesso em: 15 jan. 2024.

A imagem retratada por Heitor dos Prazeres nos remete à figura de um preto-velho com sua túnica, cachimbo, barba e cabelos grisalhos e um diferencial que seria a boina vermelha, comumente associada aos artistas. Prazeres, como um vasto conhecedor do cenário carioca e da poesia do samba, recriou a personificação que foge de nossas linhas textuais, oferecendo, talvez, uma representação singular. Nada como um samba, para definir a imagem: “*E o samba desabrochando em flor nas cores do pintor*”, como enuncia Moju, Magé, Mojubá (2018).

4.2.5 “AOS DRIBLES DA VIDA, MANÉ”

Manoel Francisco dos Santos, popularmente conhecido como Mané Garrincha, também nasceu no município de Magé. Atuou na seleção brasileira e também no Botafogo. O nome Garrincha surgiu em referência a um pássaro da região de Magé, também conhecido como pássaro corruíra.

Garrincha se destacou por sua capacidade em driblar os adversários no campo de futebol de forma singular e se eternizou como um dos maiores ídolos da história do futebol brasileiro, falecendo aos 49 anos de idade devido a uma cirrose hepática. Sua habilidade em driblar se tornou ainda mais curiosa por uma distrofia física: sua perna direita era mais curta, cerca de 5 centímetros, e flexionava para o lado esquerdo. Há relatos de que sua disfunção possa ter sofrido um agravamento, fruto de poliomielite, sem registros oficiais confirmados sobre essa informação.

A princípio, podemos questionar o que a habilidade de Mané Garrincha tem a nos oferecer acerca da resistência vivenciada pelos negros e negras desde suas rotas pelo Atlântico? Garrincha, tal como outros sujeitos de nosso trabalho, teve seu início de vida selado pelo estigma da miséria que acometia negros e pardos, somava-se, ainda, ao fato de a miséria vir acompanhada de irregularidades congênicas, falta de acesso a um sistema de saúde.

Simas (2021) observa que o futebol, de maneira curiosa, seguiu um caminho oposto ao do samba, até que ambos convergiram nas encruzilhadas brasileiras. O samba teve origem nas camadas mais pobres, predominantemente descendentes de africanizados, antes de alcançar a elite e a classe média, especialmente com a ascensão do rádio na metade do século XX. Por outro lado, o futebol, inicialmente praticado pelas elites, gradualmente se popularizou ao longo do tempo. O futebol solidificou sua presença no contexto brasileiro. Nesse sentido, o autor supracitado destaca, ainda, a conexão histórica do futebol com uma vertente do samba, à umbanda. Haja vista que a consolidação da umbanda institucionalizada e o futebol se cruzam por meio do período de consolidação entre a década de 1930 e 1940, período este também marcado pela popularização do samba.

A corporeidade entre o samba, umbanda e futebol também são notórios, de acordo com o autor supracitado. Neste sentido, a corporeidade pode ser entendida não apenas como um aspecto neurolinguístico, em que o instrumento obedece aos comandos neurológicos, como preconiza o conhecimento advindo de uma perspectiva ocidental, mas como expressão praticada por religiões afro diaspóricas, pelas rodas de samba, capoeiras. Sodré (1998) acrescenta que o mesmo corpo que a escravização procurava violentar e reprimir é aquele

encontrado nas ocasiões supracitadas. O futebol brasileiro não ficou alheio a essa influência. Nesse viés, Freyre (1947) recorda que o futebol brasileiro, ao longo do tempo, distanciou-se do modelo britânico, transformando-se em uma dança repleta de surpresas e variações dionisíacas, exemplificada por jogadores como Leônidas⁶³ e Domingos⁶⁴ e sugere influências não-ocidentais em suas personalidades e formação que culminaram em uma mudança significativa no cenário esportivo.

Corporeidade dos dribles de Garrincha, a maneira pela qual o corpo fala, brinca, pulsa, domina a bola, ocupa o espaço vazio do campo com o drible, reconhece o som, a ginga e o samba. O tambor e a bola também reconhecem o corpo, e ambos interagem como instrumentos relacionais com o mundo, amalgamando-se ritmicamente em corpo de mandinga, transitando no transe para reexistir como corpo e corpo uma coisa só (Simas, 2021, p. 18).

Nesse sentido, recordarmos ainda a associação feita por DaMatta (1997) em que insere a umbanda, o carnaval e o futebol nos laços que irmanam os subalternizados e por meio de seus encantamentos invertem a lógica estrutural de dominação e se tornam estruturas organizadas, em que seus personagens mais marcantes não pertencem ao sistema hegemônico. Garrincha se torna, assim, um símbolo em driblar as adversidades da vida, uma voz ainda que não esbraveja por meio do sistema da fala sua habilidade ou por meio de uma luta política em atitudes, mas converte-se em ídolo por sua corporeidade e domínio em um celeiro de sonhos.

4.2.6 CALUNGA E OLODUMARÉ: ECOS E SOPROS DO ENCANTAMENTO

O samba da Inocentes de Belford Roxo, “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia de Tambores” configura-se como uma rede de encontros que possibilitam a diversidade de vozes que ressoam de variadas formas e subvertem o sistema vigente hegemônico. Outro samba traz consonância e converge com nossa análise e está presente em “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” da Paraíso de Tuiuti.

Assim, destacamos: “*Moju, Magé, Mojubá, luz dos olhos em cada amanhecer*” (Meu Deus [...], 2018) e “*É Calunga, é Calunga, Preto-velho e contou onde mora a Senhora*

⁶³ Jogador brasileiro que atuou pelo Flamengo, São Paulo e, também, pela Seleção Brasileira durante a década de 1930 e 1940.

⁶⁴ Domingos da Guia também foi um futebolista que teve o auge de sua carreira entre as décadas de 1930 e 1940. Atuou no Bangu, Flamengo, Corinthians e Seleção Brasileira.

Liberdade não tem ferro nem feitor” (Meu Deus [...], 2018). Iniciaremos esta última etapa da análise da categoria dos versos da Tuiuti, analisando o termo Calunga.

Ainda em relação ao mar, os negros da África Atlântica tinham respeito e temor em relação a ele. Da mesma forma que trazia comida, também era o grande cemitério (“Kalunga” – nome dado nos rituais umbandistas para o cemitério. “Kalunga Grande” na umbanda significa “mar”), era o local onde muitos ancestrais estavam “enterrados”. Esta identificação do mar com o cemitério se ampliou quando das notícias de que os negros que morriam durante a travessia do Oceano Atlântico eram atirados ao mar. E não eram poucos que morriam antes de chegar ao Novo Mundo (Andrade Júnior, 2013, p. 11).

O autor supracitado acrescenta que o cemitério é intitulado de calunga pequena pelos umbandistas e, por outro lado, o mar é a calunga grande, ou seja, cemitério grande. Isto porque, conforme vimos, o mar é considerado um cemitério devido ao expressivo número de africanos que morreram ao se deslocarem na travessia do Atlântico.

Olodumaré, por sua vez, é o Sopro do existir. Prandi (2001) informa que pelos itans o mundo existia somente na imaginação de Olodumaré, havia apenas o infinito firmamento e, abaixo dele, a imensidão do mar. Olodumaré, senhor do Céu, se uniu a Olocum, dona dos Oceanos. Eles compartilhavam segredos sobre o que existia e o que ainda existiria e, juntos, tiveram dois filhos, Oxalá e Odudua. Olodumaré deu a incumbência a Oxalá de criar a terra e, por meio do sopro de Olodumaré, fazia-se a existência. Pelos itans, Oxalá criou a morte, mas o mistério maior que conduz a morte é um segredo que pertence a Olodumaré.

Nosso trabalho não tem o intuito de associar ou justificar por meio da figura de Olodumaré as dores vivenciadas na escravização. Mas, sim, relacionar sua importância na construção simbólica do reexistir em contexto afrodiaspórico. O retorno à Calunga representa voltar para as narrativas perdidas no Atlântico. Embora as vozes de Cambindas, Haussás, Rei Legbá, reis e rainhas quilombolas, Heitor dos Prazeres, Garrincha ressoem, os ecos perdidos do Atlântico não estão emudecidos, eles se fazem presente nas mandingas, nos rituais, nas lutas, em cada não desistir, assim como o Sopro do existir de Olodumaré é dado a cada amanhecer - o que é evidenciado no samba da Inocentes de Belford Roxo.

A voz do preto-velho ressoa ao lembrar Calunga e resiste em anunciar que onde reside a Senhora Liberdade não há opressão, firmando a coexistência da luta terrena e os saberes cosmológicos transmutados pelos acontecimentos no Atlântico. Calunga, o Sopro de Olodumaré e as múltiplas vozes são narradas pela boca de um preto-velho e sua propagação,

ainda que combatida, se torna inevitável e se faz presente em sujeitos e epistemologias: os saberes do corpo, do terreiro, do samba, em suas múltiplas variações.

4.3 MARIA CONGA: PADROEIRA DA LIBERDADE

Nasceu Maria

Nobreza em sua tribo africana

Tão livre quanto os ventos da savana

[...]

Chora Maria

Que a água do Oceano sabe o gosto

Da lágrima que escorre do seu rosto

E os santos que aportam no cais da Bahia

Protegem quem já foi mercadoria

[...]

Segue a via da bravura

É Maria da negrura

Ergueu quilombo

Deu um tombo no aparato

Desses capitães do mato

Clamando libertação

Já foi vidraça, fez da luta sua couraça

E hoje o negro sem mordança

Vem expor sua gratidão

[...]

Risca a pomba no terreiro, pede a benção a minha avó

Maria Conga é quem vence demanda

Maria Conga é quem vence demanda

Saravá, vó benzedeira, preta-velha de Aruanda

(A Guerreira [...], 2020).

Toca o atabaque onde a lágrima aportou

Clamando por piedade

Toca o atabaque onde a lágrima aportou

Maria Conga ergueu a liberdade

[...]

Querem pomba, querem guia

Querem figa de guiné

Axé, Magé!

Sinfonia de tambores

Hoje a gira vai girar

Ê Mojubá, Ê Mojubá

(Moju [...], 2018).

Preto-velho me contou

Onde mora a Senhora Liberdade

Não tem ferro nem feitor

(Meu Deus [...], 2018).

A Acadêmicos da Rocinha por meio do samba “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos”, traz a importância de Maria Conga ao povo de Magé. Também conhecida como Maria Conceição e Maria do Congo, fundou um quilombo na região existente até os dias de hoje e que leva seu nome. No samba de enredo em questão ela é apresentada como aquela que busca a liberdade em seu aspecto terreno, através de sua trajetória como líder quilombola e também sua narrativa como encantada, reconhecida como preta-velha nos terreiros de umbanda.

Apresentaremos as narrativas que envolvem a representação de Maria Conga por meio de duas perspectivas, a primeira como padroeira que protegeu e zelou por aqueles que lutavam por libertação no período da escravização e a figura encantada de Aruanda. Consideramos Maria Conga uma padroeira que luta por liberdade, compreendendo o sentido etimológico de padroeira como aquela que protege que zela por um lugar e um povo. Após sua morte, seguiu a via de sua bravura, zelando por aqueles que procuram a entidade vovó Maria Conga nos mais variados terreiros de umbanda existentes no Brasil. A liberdade, por sua vez, pode ser compreendida no contexto terreno, a fim de livrar a população negra do cativo. No contexto da atualidade, adquire os contornos de busca de liberdade religiosa frente ao racismo religioso e também à intolerância religiosa.

O caminho da liberdade e sua associação à Maria Conga também é apontado em ‘Moju, Magé, Mojubá’. Na categoria anterior apresentamos a voz da resistência advinda da cidade de Magé por meio de Heitor dos Prazeres e Garrincha, nascidos nesse município. Maria Conga é também uma voz potente associada à Magé e à população negra. O diferencial de inserirmos e darmos o protagonismo à Maria Conga através de uma categoria específica não é somente a sua presença em dois sambas de enredo (sendo que em um deles ela é a personagem central), mas dada a sua importância tanto em vida quanto para o que ela se tornou no campo afro religioso.

Se Calunga e Olodumaré são representações de ecos e sopros de uma diáspora africana despedaçada que inventa e reinventa seus símbolos, sujeitos e ritos, por meio da força do “som condutor do axé, ou seja, o poder ou força de realização que possibilita o dinamismo da existência” (Sodré, 1998, p. 20), compreendemos a presença de Maria Conga como a força inesgotável do renascimento.

4.3.1 A PADROEIRA

Maria Conga teria nascido por volta de 1792 e chegou ao Brasil em 1804, através das travessias do Atlântico na Bahia. Aos 18 anos de idade, ela veio para o Município de Magé, desembarcando no Porto da Piedade. Por volta de 1854, Maria Conga teria sido alforriada e, posteriormente, estabelecido um quilombo. Este serviu como refúgio para pessoas que foram escravizadas, rejeitavam tal condição e conseguiam fugir das fazendas da região e do Porto, local onde ocorriam as vendas de seres humanos (Carvalho, 2016; Martins, 2021; Abreu, 2016).

Aos 18 anos, foi vendida e chegou a Magé pelo porto de Piedade no ano de 1810. Com 24 anos, foi vendida novamente, desta vez, para o conde alemão Ferndy Von Scoilder. Maria Conga ganhou liberdade 11 anos depois, a partir de sua alforria, aos 35 anos, Maria iniciou sua trajetória como liderança do quilombo recebendo escravos fugidos de diversas comunidades. Maria Conga morreu no final do século XIX e teria sido sepultada na Igreja Nossa Senhora de Inhomirim em Bongaba, Magé (Carvalho, 2016, p. 28-29).

A autora supracitada esclarece que comumente meninas e mulheres, ao chegarem no novo continente, tinham seus nomes alterados, de preferência para o nome Maria, como uma forma de retirar a identidade original. Embora, muitas conservassem seus nomes ou parte de sua origem com a população também escravizada, o novo nome era utilizado nas relações com seus opressores. De forma análoga, ocorreu também na religião, em que muitos elementos cristãos foram incorporados como forma de representar especialmente os orixás, costume esse que culminou no sincretismo religioso entre as religiões afro e o cristianismo, tal como conhecemos hoje.

Embora não se tenha registro de que Maria Conga tenha uma linhagem associada às monarquias de origem africana, o samba da Acadêmicos da Rocinha diz: “*Nasceu Maria, nobreza em sua tribo africana [...]*” (A Guerreira [...], 2020). Conforme abordamos, era comum a identificação por parte da população negra escravizada à monarquia, essa ligação também se expandiu para os quilombos. Era habitual que as lideranças dos quilombos fossem reconhecidas como reis e rainhas, tal como o Quilombo do Piolho, localizado no Vale do Iguarapé, no Mato Grosso, que resistiu por cerca de duas décadas e tinha como líder Thereza de Benguela, chamada de rainha. Assim como o Quilombo de Ambrósio, em Minas Gerais, em que, de acordo com Melo (2022), mais de seiscentos negros compuseram este quilombo liderados por semelhantes intitulados de rei e rainha, dotados de organização política. Estes são apenas alguns exemplos para ilustrar a ligação de Maria Conga à nobreza e sua importância como líder quilombola.

[...] de acordo com os quilombolas Maria sofreu diversos abusos dos seus senhores durante o período em que foi escravizada, porém nunca teve filhos. No entanto, segundo as memórias quilombolas, dizia que os fugidios que recebia eram os seus filhos e lutou por eles até o fim de sua vida. Maria Conga liderava o quilombo, cuidava dos enfermos, fazia o parto das mulheres e resolvia os problemas na comunidade. Nunca foi capturada, morrendo de velhice, mas nunca conseguiu reencontrar sua família (Abreu, 2016, p. 42)

De acordo com a autora supracitada, em 2007 a Fundação Palmares reconheceu as terras em que os negros dos tempos de Maria Conga viviam como uma comunidade Remanescente de Quilombo. Esse lugar agora constitui o atual Quilombo Maria Conga, que é membro da Associação das Comunidades Quilombolas do Estado do Rio de Janeiro (Acquilerj). A comunidade, habitada principalmente por uma população negra, tornou-se a primeira comunidade quilombola reconhecida na Baixada Fluminense. Apesar de sua importância histórica, a comunidade enfrenta desafios significativos como uma das regiões menos favorecidas do município de Magé.

Cabe ressaltar, ainda, que o quilombo possui terreiros de matriz africana, embora hoje também conta com igrejas evangélicas. Durante a pesquisa realizada por Carvalho (2016) houve relatos de intolerância religiosa por parte de quilombolas. Uma das depoentes afirmou que indivíduos pertencentes à comunidade afirmam que a razão pelo qual o quilombo não se desenvolve seria justamente por razão da figura de Maria Conga e sua associação afro-religiosa. Uma das reivindicações sobre isso seria a de que o nome do quilombo deveria ser alterado por razões de maus agouros.

Em fevereiro de 2023⁶⁵, após três anos do samba “A Guerreira Negra que dominou os dois mundos” se apresentar na Marquês de Sapucaí, o busto em homenagem à Maria Conga na cidade de Magé foi vandalizado com símbolos nazistas. Neste sentido, notamos a presença da intolerância religiosa e do racismo religioso nos dois casos relatados, entendendo tal como preconizado por Camurça e Rodrigues (2022), cujos os termos não se divergem, mas complementam-se em relação às questões afro-religiosas em seus enfrentamentos em solo brasileiro.

No caso, a intolerância pode ser compreendida como uma luta pela liberdade religiosa, sendo esta constante que sofre diversas perseguições, especialmente, de membros associados

⁶⁵EXTRA. Monumento em homenagem à líder quilombola Maria Conga é vandalizado com símbolo nazista em Magé, na Baixada Fluminense. 07 fev. 2023. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/monumento-em-homenagem-lider-quilombola-maria-conga-vandalizado-com-simbolo-nazista-em-mage-na-baixada-fluminense-25656413.html>. Acesso em: 20 fev. 2023.

às igrejas neopentecostais, cujo ideal é a extinção completa das religiões de matriz africana; o racismo religioso, em um sentido amplo, compreende que, para além de um estigma associado às religiões, o racismo religioso está intrínseco ao racismo estrutural, presente na sociedade brasileira, vitimando até mesmo o pensamento de pessoas negras as quais não tiveram acesso ao letramento racial, ainda tão pouco debatido na educação formal de crianças, adolescentes e jovens no Brasil. Conforme vimos, o silenciamento do pensamento foi um meio eficaz para que a identidade negra fosse podada, sendo a ideologia do branqueamento um forte aliado nessa tentativa de sufocamento.

Nos depoimentos colhidos por Carvalho (2016) notamos que, embora exista divergência em relação à figura de Maria Conga, há, entre os membros do quilombo a consciência de sua importância para a constituição da comunidade, dos elos familiares ali constituídos e a importância da continuidade do legado de Maria Conga.

Os versos da Acadêmicos da Rocinha dizem “*já foi vidraça, fez da luta uma couraça e hoje o negro sem mordança vem expor sua gratidão*” (A Guerreira [...], 2020). O uso do termo mordança remete à proibição ao uso da fala. Esse instrumento foi muito usado no período da escravização por imposição dos senhores brancos aos negros escravizados como forma de impedimento do uso da voz. A mordança, assim, remete a um controle que os brancos impunham sobre a população negra escravizada. Notamos, na atualidade, outras mordanças que querem se fazer presente.

Neste sentido, o ataque ao busto de Maria Conga não é um fato isolado. Em 2023, o estado do Rio de Janeiro teve mais de três mil casos associados à intolerância religiosa, de acordo com os dados do Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro (ISP)⁶⁶, sendo que a maioria das vítimas são mulheres e negras. Entretanto, a luta de Maria Conga não foi em vão.

A figura de Maria Conga e sua resistência em vida permanecem. A via da bravura entoada no samba ainda se faz presente. As recordações coletivas estão abertas à dialética da memória e do esquecimento, respectivamente os grupos ativos que estão suscetíveis a mudanças, reconstruções e novas formas de representações por meio da memória. Os quilombolas pertencentes ao Quilombo Maria Conga resgatam suas histórias contadas pela oralidade e repassadas de geração em geração.

⁶⁶ BRASIL. Rio teve quase 3 mil crimes ligados à intolerância religiosa em 2023. 22 jan. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-01/rio-teve-quase-3-mil-crimes-ligados-intolerancia-religiosa-em-2023>. Acesso em 02 fev. 2024.

Maria Conga teve liberdade extinguida, foi uma vítima do sistema escravagista e, após, sua morte, transformou-se em muitas. Dentre elas, milhares de Marias Congas também tiveram suas vidas ceifadas na desumanização da travessia do Atlântico e as milhares de vozes das vovós Maria Congas espalhadas pelos terreiros de todo canto.

4.3.2 PRETA-VELHA DE ARUANDA

Elas são muitas. Ela é única. Múltiplas e singular. Dominar dois mundos, como preconiza o samba, exige um exército e Maria Conga o tem. Ele é composto por todas as Marias, pretas-velhas de Aruanda e de além mar. Enquanto Maria Conga, em seu aspecto terreno, foi considerada a mãe de todos remanescentes do Quilombo Maria Conga, em seu lugar de encantamento tornou-se avó, carinhosamente chamada de vovó Maria Conga, tal como é entoado no samba “*Risca a pamba no terreiro, pede a benção a minha vó*” (A Guerreira [...], 2020). Nesse sentido, Rufino e Simas (2018) apontam que a pamba é aquela que fundamenta a magia, representando os símbolos por meio do giz, mas também pode ser interpretada como a ponta que rasga e pontilha, desenhando novas fissuras na linha do tempo. Nesse sentido, a figura de Maria Conga pendula-se a um outro aspecto.

O arquétipo da Grande Mãe, aqui, aparece como avó, o materno primordial, em seu sentido protetor – a paciência, a calma, o consolo, e no canto, as palavras choro e riso, esperança, amor e fé circulam em torno da vó Maria Conga. Esse aspecto da avó tem a possibilidade de despertar a psique para seu potencial resiliente (Lages, 2020, p. 77).

Em consonância com Lages (2020), em sua análise em relação a pontos cantados entoados em terreiros em referência a Maria Conga, compreendemos que tanto o samba enredo da Acadêmicos da Rocinha, quanto o da Inocentes de Belford Roxo descrevem a trajetória de Maria Conga, destacando o impacto profundo causado pela escravização, evidenciando o sofrimento e as lágrimas que acompanharam esse período sombrio. No entanto, a narrativa ressalta que Maria Conga encontrou consolo e resistência nesse contexto desafiador. O arquétipo da Grande Mãe é representado pela avó, personificando características maternas fundamentais, tais como paciência, calma e consolo.

No canto, palavras como choro, riso, esperança, amor e fé circulam em torno da vó Maria Conga, refletindo a riqueza emocional e espiritual presente em sua figura. Essa representação da avó tem o potencial de despertar a psique para sua resiliência inata. O canto, ao abordar uma experiência coletiva real, simboliza a dor de todo um povo na transição de um

mundo para outro, possivelmente da África para o Brasil. Além disso, faz referência ao mundo espiritual, à Aruanda, onde a vovó reside eternamente, tornando-se sempre acessível aos seus filhos e filhas. O mundo espiritual é concebido como algo disponível a qualquer pessoa, pertencente a cada indivíduo (Lages, 2020).

Outro sentido atribuído à vovó Maria Conga é associado à representação da benzedeira. Recordamos que no início da colonização, a doença era vista como uma punição divina, com a crença de que Deus afligia os corpos para que as pessoas se redimissem de pecados. Padres, pregadores e médicos coloniais consideravam as enfermidades como castigo divino para disciplinar os espíritos ou como sinais demoníacos resultantes de feitiçaria. As mulheres, especialmente aquelas envolvidas em práticas de cura popular, comumente chamadas de benzedeiros, eram suspeitas de feitiçaria sendo associadas ao estereótipo da bruxa. A tradição eclesiástica medieval que as inferiorizava contribuiu para essa suspeita. Apesar da caricatura das autoridades médicas e religiosas, as mulheres curandeiras desempenhavam um papel essencial no conhecimento de ervas e medicamentos caseiros, tanto para curar quanto para enfeitiçar, dentro de um universo feminino de saberes baseado na troca de solidariedade (Silva; Sampaio, 2010).

Lages (2020) aborda que a categoria de bruxa permeou durante séculos e desprezou as mulheres possuidoras do conhecimento acerca da natureza, do corpo feminino, dos ciclos da vida, nascimento e morte. No período da escravização no Brasil, por sua vez, as magias e os processos de cura estavam associados aos negros e negras. Nos rituais, havia dança, incorporação, entre outros aspectos considerados negativos pela hegemonia cristã - embora essa própria tradição religiosa muitas vezes utilizasse desses elementos quando julgava necessário. Além disso, as adivinhações, as benzeduras e os conhecimentos de ervas serviam como elementos para sobreviver e resistir à opressão colonial.

Rosa (2019) destaca que o estigma de “preta feiticeira” persiste na identificação de mulheres afro religiosas. Tal visão culminou no racismo religioso e demonstra a crença no medo dessas mulheres, especialmente no período na escravização, vistas como maquiavélicas. A autora destaca, contudo, que tal estigma não impediu as mulheres de resistirem ao longo da história, sendo a magia um instrumento de luta e afirmação de suas identidades.

Maria Conga, além de libertária, rainha, apresenta-se como avó protetora e feiticeira. A entidade pode ser interpretada, também, como aquela que dança e possui vitalidade para enfrentar os percalços da vida (Lages, 2020). Tais características apontam para a culminância do verso “*Maria Conga é quem vence-demanda*” (A Guerreira [...], 2020). Vence-demanda é

reconhecida como uma erva para fins terapêuticos e também para abrir caminhos. Ao afirmar Maria Conga é quem vence- demanda, também podemos compreender a expressão como um convite ao rompimento de uma lógica colonial imposta como modelo de aprendizado do mundo, conforme elucidada Rufino (2022).

4.4 CAMINHOS DE CURA: A RELIGIÃO COMO UM MEIO PARA SUPERAR OS MALES DA VIDA

*Benta água, ritos tão divinos
Sentimentos cristalinos
Pureza a pé, procissão
[...]
(Moju [...], 2018).*

*Rezadeira, dá licença mãe senhora
Esta dor que sinto agora
Não me deixa outra saída
Dói no peito a inspiração perdida
Num pedido que implora pelo santo amor à vida
Eu to pra baixo, mais caído que espinhela
[...]*

*Pro mau olhado, só um galho de arruda
Peço ajuda à folha de manjeriço
Oh minha santa benzedeira me acuda
Ocê me dá proteção
Aroeira, senhor, aroeira
É vela acesa, copo d'água e reza pura
Rogo a ti toda graça da bondade
Faz surgir anjos da dignidade
Para combate do espinho com a flor
Oh preta-velha, meu Brasil quer tua cura
Pra tirar a amargura deste povo sofredor
Benza Deus, meu caminhar
Joga no mar toda feitiçaria
Sou Renascer de JacarePaguá
Em nome do Pai e da Virgem Maria
(Eu Que Te Benzo [...], 2020).*

*Vovô falou das Sete linhas
Também contou histórias de mistérios e magias
Ê caboclo curandeiro, Ê caboclo
[...]
Água de lavar, benzer, purificar
Marinheiro, marinheiro Iemanjá
Seguindo pelas bandas com muita fé*

(Saravá, umbanda, 2019).

Hoje Rocinha é Magé no catimbó
Risca a pomba no terreiro, pede a benção a minha vó
 (A Guerreira [...], 2020).

As mandingas atravessaram mares, ainda que estigmatizadas, negadas em diversos espaços, se ressignificaram em solo brasileiro. As lágrimas de Maria na travessia, sábias da dor iminente, não sucumbiram ao desejo pela liberdade, ainda que os riscos tenham sido altos e o reconhecimento não tenha alcançado sua plenitude.

Não sabemos quantas serão as tentativas do poder hegemônico e de um projeto político que flerte com as forças reacionárias para coibir a liberdade religiosa e expandir o racismo e o racismo religioso. O que podemos afirmar é que a cada tentativa de desmonte, os sujeitos inseridos na cultura afro religiosa se levantam, recriam dinâmicas, sendo elas entrelaçadas em terreiros e escolas de samba. Para Simas e Rufino, esses espaços são “[...] instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negra impôs” (Simas; Rufino, 2018, p. 61).

Terreiros e escolas de samba também buscam formas de cicatrizar as feridas deixadas no Atlântico. Isso não significa esquecer-se de Calunga Grande, mas seguir adiante, com apoio do Sopro de Olodumaré, orixás, entidades, guias e mandingas. Os caminhos de cura percorrem aspectos identitários, trajetórias essas narradas no samba da Inocentes de Belford Roxo, “Moju, Magé, Mojubá”; Renascer de Jacarepaguá, i “Eu que te benzo, Deus que te cura”; e Alegria da Zona Sul, “Saravá, umbanda”.

4.4.1 A ÁGUA

Á água é um elemento que se repete nos três sambas de enredo, sendo identificado como um agente substancial em nossa análise. Mandarino e Gomberg (2009) comunicam que elemento água desempenha um papel relevante em ritos propiciatórios, incluindo aqueles relacionados ao nascimento, à iniciação e à morte. O contato inicial dos seres humanos com a água ocorre ainda na fase embrionária, dentro do corpo de suas mães. Além disso, a presença desse elemento é necessária nos momentos finais da vida, especialmente em cerimônias, como as realizadas entre os iorubás e fon. A água atua simultaneamente como libertadora e propiciadora de limpeza, purificação e ablução, tanto para o indivíduo quanto para o grupo.

Nesse viés, Graminha e Bairrão (2009) também apontam o papel crucial da água no nascimento, dando ênfase ao papel que a orixá Iemanjá, rainha das águas salgadas, sua figura simboliza a maternidade. Por meio de um itan trazido por Prandi (2001) podemos reconhecer a força do nascimento das águas salgadas de Iemanjá.

Olodumare -Olofin vivia só no infinito,
 cercado apenas por fogo, chamas e vapores,
 onde quase nem podia caminhar.
 Cansado desse seu universo tenebroso,
 [...]
 decidiu pôr fim aquela situação
 Libertou as suas forças e a violência
 delas fez jorrar uma tormenta de águas.
 As águas debateram-se com rochas que nasciam
 e abriram no chão profundas e grandes cavidades.
 A água encheu as fendas ocas,
 fazendo-se mares e oceanos,
 em cujas profundezas Olocum foi habitar.
 Do que sobrou da inundação se fez terra.
 Na superfície do mar, junto à terra,
 ali tomou seu reino Iemanjá,
 com suas algas e estrelas-do-mar,
 peixes, corais, conchas, madrepérolas.
 Ali nasceu Iemanjá em preta e azul.
 (Prandi, 2001, 380).

O mar e Iemanjá estão associados à água salgada corporal, que se manifesta externamente por meio do choro, refletindo as variações no tônus afetivo associadas ao corpo, o choro é descrito como um transbordamento da água corporal (Graminha; Bairrão, 2009).

Ao examinarem pontos umbandistas, Graminha e Bairrão (2009) observaram que determinados versos estabelecem uma conexão entre os navios, os marinheiros e as entidades dos pretos e pretas-velhas, situando-os em um contexto diaspórico. O navio metaforizando o corpo do médium, que se "incorpora", vinculando a água ao meio espiritual por onde esses espíritos transitam. Em outra passagem, é mencionado que o navio afunda, sendo Iemanjá a responsável pelo resgate. Nesse contexto, o afundamento no mar pode simbolizar a morte, interpretada de duas maneiras: como o término da vida material (morte do corpo) ou como a morte da consciência do médium (transe inconsciente). Portanto, a existência espiritual é apresentada como uma forma de navegação, fazendo com que o mar e, conseqüentemente, a água, simbolize tanto a vida quanto a morte.

O arquétipo de Grande Mãe atribuído à Iemanjá (Seixas, 2018), também visto na falange de Maria Conga, pode ser associado ao aspecto da proteção e zelo por seus filhos e filhas. O samba de Alegria da Zona Sul, fala a respeito das sete linhas da umbanda, seus poderes e magias. Embora a associação das sete linhas varia de terreiro para terreiro, é comum que os pretos e pretas-velhas se associem à linha de Iemanjá, devido a ligação entre proteção e amparo àqueles que os procuram.

4.4.2 A INFLUÊNCIA AMERÍNDIA

Os aspectos relacionados à terra, no contexto brasileiro, ganham outros contornos, tendo em vista as populações autóctones que aqui habitavam, anteriores à chegada dos africanos, e que já manipulavam os conhecimentos fitoterápicos nativos. Aprender novos sentidos oriundos do novo espaço exigiu conhecer mais o biosistema do novo território. Tais sentidos podem estar atrelados aos seguintes versos: “*A tribo que chegou aqui primeiro deu o nome feiticeiro às entranhas desse chão*” (Moju [...], 2018); “*Hoje a Rocinha é Magé no catimbó*” (A Guerreira [...], 2020). Ambos os versos abordam uma visão associada aos povos originários. Em relação à tribo que deu nome às entranhas desse chão podemos recuperar um viés ameríndio contido na canção. O catimbó, por sua vez, é uma religião afro diaspórica com forte influência ameríndia, advinda do Nordeste. Embora possua essa referência autóctone, Cascudo (1978), salienta que há contribuição afro e também branca no que se conheceu no século XX do catimbó. Segundo o referido autor, herdou-se as concepções de magia dos ameríndios, a farmacopeia, os mestres invisíveis, a terapêutica vegetal e o uso do cachimbo (que provoca o transe). Já a influência afro, aconteceu por meio da formação dos ritos, ritmos musicais, influência das macumbas de origem bantu e, dentro disso, a invocação de encantados.

Relacionados aos pretos-velhos, Dias e Bairrão (2014) verificaram a existência de uma outra categoria a qual intitularam de encantados, cujo poder consiste na manipulação de ervas, fogo, metais e outros elementos oriundos da natureza. Todos os encantados possuem como característica basilar a feitiçaria, pois detém a capacidade de acelerar a realização de determinados objetivos e solucionar demandas daqueles que os procuram.

Os autores supracitados, ao discutirem a presença de encantados (também reconhecidos como pretos-velhos da mata), observam que esses simbolizam a conexão direta da família ou da comunidade com suas raízes nordestinas. Durante as conversas com esses espíritos

ancestrais, era frequente surgir a narrativa da migração dos antepassados da comunidade, que deixaram o sertão baiano e se estabeleceram no interior de São Paulo no início do século XX.

Contudo, os autores supracitados enfatizam que tais entidades não possuem o poder de alterar desígnios divinos alicerçados num senso de justiça, pois isso poderia resultar, a posteriori, na lei do retorno. No viés da encantaria, suas manifestações performáticas remetem ao catimbó. Os pretos-velhos da mata recebem em sua saudação: “salve os pretos-velhos da mata” e, de acordo com seus consulentes, possuem conhecimentos encantados advindos do catimbó.

Em língua Tupi, o termo catimbó significa “caá” – mato, folha: “timbó” – planta venenosa. Um outro significado remete para “cachimbo”, como referência ao fumo – petun – usado pelos indígenas para propiciar um estado de proteção espiritual, êxtase divinatório e na defumação das pessoas presentes nos rituais. Este significado nos encaminha para o universo dos rituais indígenas, onde se bebia a jurema, fumavam, manipulavam ervas naturais, invocavam seus antepassados, como elementos culturais inseridos nos costumes de práticas vividas coletivamente. Com o avanço do processo histórico de colonização, a população indígena vai sendo incorporada à sociedade nacional e, conseqüentemente, suas práticas culturais são reelaboradas (Assunção, 2004, p. 98).

Sampaio (2016) informa que apesar de existirem numerosas divergências, os dados coletados permitem concluir que a designação Catimbó era a mais frequente para descrever as práticas mágico-religiosas que ocorriam especialmente entre os povos nativos do nordeste brasileiro ou, até mesmo, na região amazônica, de acordo com algumas fontes. Essas práticas, com um forte enfoque na cura dos males do espírito e do corpo, herdadas dos indígenas, irão se entrelaçar com o Catolicismo popular, o Espiritismo, a umbanda e o Candomblé, constituindo o que é comumente denominado, principalmente a partir dos anos 70, de Jurema. É importante ressaltar que a palavra Jurema possui múltiplos significados. Nos rituais de Catimbó, referia-se à bebida ritualística produzida a partir do tronco da árvore conhecida como Jurema. Desde então, ela também denota, além da bebida e da árvore, uma religião – a Jurema ou a Jurema Sagrada, como tem sido chamada; o cerimonial a ser realizado – Jurema de chão, Jurema batida, uma cidade encantada, o domínio dos mestres. Em suma, abrange uma dimensão espiritual, entre outras interpretações.

Não temos o intuito de debruçarmos sobre o catimbó neste trabalho, mas não poderia deixar de demonstrar a faceta relacionada ao catimbó e, especialmente, sua relação com os pretos-velhos e pretas-velhas, o conceito de encantamento e ancestralidade e, ainda, a influência

ameríndia contida nas religiões de matriz africana e de que maneira esse aspecto se fez, especialmente, em elementos fitoterápicos.

Outra figura que aparece nesse sentido, no samba da Alegria da Zona Sul, é o caboclo, destacando a sua influência como curandeiro. Embora esta falange comumente se relacione como espírito guerreiro, o aspecto de cura e conhecimento acerca dos vegetais utilizados para fins de cura são valorizados. “Os vegetais são então utilizados por serem elementos primordiais na cosmovisão do grupo para fins litúrgicos e terapêuticos. Na composição das opções terapêuticas, a fitoterapia ocupa uma posição significativa e complementar com as demais” (Mandarino, Gomberg, 2009, p.154).

4.4.3 AS BENZEDEIRAS

No período colonial, o acesso a médicos era algo exclusivo para as famílias abastadas e, quando conseguiam consultas, isso ocorria devido às limitações da medicina portuguesa da época que não acompanhava as transformações nas sociedades francesas. Essas mudanças eram impulsionadas pelo surgimento do iluminismo, que contribuiu para avanços nas ciências e no progresso da sociedade. Naquela época, a prática médica baseava-se em livros de cientistas e pesquisadores antigos que tinham conhecimento limitado sobre o corpo humano e, ainda mais, sobre o corpo feminino (Silva, 2022).

Silva (2022) revela que os cientistas, influenciados pelos mitos e pela imaginação da sociedade colonial, expressavam surpresa diante da figura feminina. Eles desenvolviam ideias desfavoráveis sobre as mulheres, atribuindo características que retratavam seus corpos como frágeis e as designavam como responsáveis pela procriação. O corpo feminino, ao ser associado à maternidade, também era considerado um agente gerador de pecados, sedução e práticas heréticas. Aquelas que praticavam benzimentos e tratamentos com ervas eram frequentemente rotuladas como bruxas. No entanto, ao mesmo tempo, parte da sociedade, ciente das dificuldades de acesso a médicos e boticários, acabava por aceitar o uso da medicina popular.

A autora supracitada menciona, ainda, que os escravizados que sofriam ferimentos causados pelas chibatadas de seus senhores buscavam ajuda junto às rezadeiras. Essas mulheres, que traziam consigo conhecimentos ancestrais, utilizavam plantas e remédios naturais de fácil acesso, desempenhando um papel crucial na cura de ferimentos e no tratamento do banzo. Além disso, essas mulheres recorriam a rezas e rituais que incorporavam elementos do sincretismo

religioso, sendo essa uma adaptação necessária devido às frequentes repressões enfrentadas pelas religiões populares e de matriz africana.

Embora os sambas não abordem em suas letras o aspecto histórico da figura das benzedeadas, conhecer as narrativas que permeiam suas representações auxiliam na compreensão do imaginário acerca de suas figuras e sua importância na atualidade.

De acordo com o saber popular, não existe doença que não possa ser curada por meio de benzimentos. Os instrumentos essenciais para esse processo incluem oratórios, imagens sagradas, ervas medicinais e, evidentemente, a palavra. É destacado que a tradição de cura está intrinsecamente ligada à fé. Silva (2022) enfatiza que o benzimento é um procedimento que demanda uma abordagem integrada. Para as benzedeadas, o ritual representa o início da cura, sendo o remédio natural considerado um complemento essencial, sendo ambos interdependentes.

No samba *“Eu que te benzo, Deus que te cura”* o eu lírico inicia pedindo licença à rezadeira, numa referência de respeito à sua figura. Em seguida afirma: *“dói no peito a inspiração perdida, num pedido que implora pelo santo amor à vida, eu tô pra baixo, mais caído que espinhela”* (Eu Que Te Benzo [...], 2020).

Essa enfermidade consiste em uma dor peitoral, nas costas e pernas, além de forte cansaço. A espinhela é um osso flexível, semelhante a um nervo, na altura da boca do estômago, que pode envergar para dentro. Para saber se a espinhela está de fato caída, a benzedead mede com o uso de um fio barbante, a referência da ponta do dedo mínimo (da mão) à ponta do cotovelo e depois de um ombro ao outro, se coincidirem as medidas, a espinhela está normal, caso contrário, está caída (Silva, 2021, p. 14).

O mau olhado também é bastante conhecido pelas benzedeadas e citadas no samba supracitado como algo que, transmitido pelo olhar, pode levar uma pessoa à devastação. A receita para se livrar do mau agouro é indicada como o uso do galho de arruda. Manjerição também é citado no samba enredo, como erva protetiva. Essas ervas também são utilizadas para banhos após realizadas as benzeduras.

O samba, ainda, dá a tônica do protagonismo feminino através do ato de benzer. Silva (2022) indica a presença contínua do feminino relacionada à figura da benzedead, caracterizando-o como uma manifestação da natureza essencial. A prática de benzer, diferentemente do curandeirismo, é predominantemente uma especialidade feminina, sendo a mulher aquela que possui o conhecimento das palavras e gestos capazes de exorcizar o mal.

Entre os arquétipos aqui retratados, provavelmente o mais básico seja o da mulher que cura. Sábia com relação aos cuidados de abrandar temporariamente os males físicos sexuais, a mulher possui quase que espontaneamente o dom da cura. É a quem cuida do bebê e da criança até a idade vigorosa. Suas peculiaridades arquetípicas exprimem o contrário do que se objetivou deturpar no decorrer da história da humanidade (Silva, 2022, p. 45).

De acordo com o autor supracitado, as interações sociais no âmbito da fé, ervas e gestos mágicos são fundamentais, protegidas pelas crenças populares, proporcionando uma compreensão significativa desse fenômeno social que atravessa gerações e se renova. O objetivo é fornecer *insights* sobre a configuração social da mulher benzedeira. A confiança legítima da benzedeira é reconhecida pela comunidade, pois ela não apenas domina as rezas e os caminhos da magia, mas também possui amplo conhecimento prático para aplicá-los. As benzedeiros identificam suas especialidades por meio do saber popular, transmitido oralmente de uma geração para outra. A vela, também falada no samba da Renascer de Jacarepaguá, é usada nos rituais de benzeção, ficando a critério da benzedeira o momento de acendê-la.

4.4.4 O SINCRETISMO RELIGIOSO

Encontrar um termo que caracterize a profusão da fé que envolve tanto a figura das benzedeiros como todo aspecto afro-religioso brasileiro em que elas estão inseridas, não é uma tarefa fácil. Conforme alerta Bordieu (2008), não existem palavras neutras, elas vêm permeadas de significados simbólicos e cargas ideológicas. Nesse viés, o termo sincretismo religioso, embora seja inutilizado em determinados contextos, ainda se mostra útil para abarcar religiosidades (Ferretti, 2016).

Outro termo usual é o hibridismo, como um aporte para compreender as junções existentes, ainda o termo "crioulização", apontado pelo autor supracitado, tem sido usado para falar das relações diaspóricas no Sul e no Caribe. Nosso trabalho não tem o intuito de aprofundar sobre os conceitos apresentados, mas de demarcar a pluralidade da discussão.

Optamos ainda por fazer uso da expressão sincretismo religioso por compreender que este abarca melhor a formação religiosa das benzedeiros. Os versos apresentados demonstram de que maneira a fé das benzedeiros transita entre as religiões de matriz africana, espiritualidades ameríndias e o catolicismo. Silva (2022) destaca que o aprendizado das benzedeiros é passado de geração para geração, sendo a oralidade o caminho mais comum para os rituais de benzedura.

A figura das benzedadeiras perpassa o caminho da resistência e da fé, sua principal fonte de inspiração e desígnio. Essas mulheres seguem a sina do samba: “*o combate do espinho com a flor*” (Eu Que Te Benzo [...], 2020). O samba da Jacarepaguá, ainda, revela a face da benzedeira: a preta-velha, no papel protetor da mãe e faz um pedido: “*O Brasil quer tua cara*” (Eu Que Te Benzo [...], 2020).

Neste sentido, o samba clama por mulheres, pretas, de tradição afrorreligiosa, as mesmas que aparecem nas estatística de vítimas de racismo religioso no Rio de Janeiro. As benzedadeiras, as pretas-velhas, os encantados da mata e os caboclos curandeiros nos ensinam que existem inúmeras formas de combater o espinho com a flor por meio de seus repertórios de composições de rezas, modos de aprendizados e ritos resistentes aos desencantamentos da ordem vigente.

4.5 SARAVÁ! UMBANDA TAMBÉM É FESTA!

*Saravá, Alegria Saravá
 Saravá, meu povo
 Saravá pai Oxalá
 Peço licença a Deus pai e Maria
 Todos os santos e guias
 Ao pisar no sagrado canzuá
 Vejo o braseiro iluminar o congá
 Preto Véio chegou na roda
 Vem de Aruanda, Pemba de Angola
 Vovô falou das sete linhas
 Também contou de mistérios e magias
 [...]
 Rosa cigana, moça formosa
 É tão bonita que parece uma rosa
 Vem chegando a ibejada
 O amanhã nos olhos da criançada
 [...]
 Nossa quimbanda, axé
 Abre os caminhos, samborê, sambô rô kô
 Somos irmãos, umbanda é amor
 Olha gira girô, olhar girar
 Canta para subir, vamos saudar
 (Saravá, umbanda, 2019).*

*A gira já vai começar
 Hoje a Rocinha é Magé no catimbó
 Risca a pemba no terreiro, pede a benção a minha vó
 Maria Conga é que vence demanda*

Saravá vó benzedeira preta-velha de Aruanda
(A Guerreira [...], 2020).

Querem pamba, querem guia
Axé, Magé
Sinfonia de tambores
Hoje a gira vai girar
Ê Mojubá, ê Mojubá
(Moju [...], 2018).

Os sambas de enredo contam histórias, apresentam personagens, recriam cosmologias. Uma criação lírica e poética, fortemente apoiada na oralidade. Os sambas são gestados de forma coletiva, trazem identificação às comunidades as quais representam. “Uma escola de samba desfila porque existe, ela não existe porque desfila” (Simas; Mussa; 2023, p.63). Um terreiro recebe seus consulentes porque existe, ele não existe para atender seus consulentes. Os laços formados nas agremiações e nos terreiros criam o senso comunitário de vivências múltiplas e permitem a perpetuação de organização de festas e a formação de calendários de eventos.

Calendários de escolas de samba e terreiros se entrelaçam, a feijoada de Ogum é vista em ambos, saudações e respeito aos mais velhos, pretos e pretas-velhas se encontram na ala da velha guarda, o tambor é entoado com a mesma primazia, o ogã é visto no surdo da bateria da escola e no atabaque do terreiro. O carnaval é um período de quatro dias de festa, no terreiro e na escola de samba tem festa o ano inteiro.

Ainda que não houvesse semelhanças tão intrínsecas entre as organizações citadas, Durkheim (1968), ao abordar a temática das festas, afirma que, mesmo aquelas originadas de maneira secular, adquiriam uma concretização por meio de ritos semelhantes às cerimônias religiosas. Isso se deve à capacidade das festividades de aproximar os sujeitos, mobilizando as massas em estados de efervescência através de gritos, cantos, músicas e expressões corporais incomuns, características também presentes em ritos religiosos.

Montar o ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, entre o “mundo real” e um “mundo especial”. É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. Mas esse estado passageiro talvez possa permanecer (DaMatta, 1997, p. 38).

O tempo cósmico e cíclico da festa coloca os personagens para fora do contexto, inserindo personagens em um espaço sagrado, conforme explicita DaMatta (1997) e Eliade

(1949). Os personagens que permeiam o panteão umbandista dão vida ao samba de enredo da Alegria da Zona Sul, em “Saravá, umbanda”. Em nossa categoria determinamos que umbanda também é festa, pois até hoje sua busca por reconhecimento se faz presente, luta por legitimidade, fim da intolerância religiosa e do racismo religioso que ainda permeia a sociedade brasileira.

Iniciemos pela primeira palavra do título do samba da Alegria da Zona Sul, também escolhida como a primeira de nossa última categoria: Saravá! Presente também no verso de “A Guerreira negra que dominou os dois mundos”: “*Saravá, vó benzedeira, preta-velha de Aruanda*” (A Guerreira [...], 2020). O termo é uma saudação usada em espaços afro-religiosos, significando “salve” ou “bem-vindo”, “bem-vinda”.

No samba da Alegria da Zona Sul, nos primeiros versos, o cumprimento se repete, primeiramente uma referência à escola e também a ambiguidade do termo Alegria, encaixando na celebração: “Saravá, Alegria, Saravá”. Posteriormente, o povo e, em terceiro, Oxalá, filho de Olodumaré e um dos mais respeitados.

Posteriormente, há a presença do sincretismo, o que pode ser visto no pedido de licença a Deus, pai e Maria, aos santos e guias. A primeira entidade citada no samba é o Preto-velho, pomba de angola. Neste sentido, há a convergência entre o respeito à ancestralidade presente tanto nos elos afro religiosos, quanto no samba, em sua reverência aos mais velhos.

Segundo o IPHAN (2006), a cultura afro religiosa está presente no samba, o mais velho é aquele a quem se deve respeitar e, também, o que mais tem conhecimento a oferecer. O sentido da festa rompe a ordem vigente, enquanto a sociedade é marcada por atribuir aos mais velhos o papel de quem pouco ou nada sabe, especialmente na atualidade marcada pela novidade e pela tecnologia. A festa é a celebração ao preto a preta-velha e a sua sabedoria. A escola de samba, como seu nome diz, escola, é o local no qual os mais novos aprendem com os mais velhos, festa também exerce a função pedagógica. “É a partir das sabedorias amarradas em pontos que os velhos cumbas anunciam a decadência de um mundo avesso à diversidade e ao encantamento” (Simas; Rufino, 2018, p. 75).

O papel de educar e ensinar do preto e da preta-velha é ratificado nos versos seguintes: “*vovô falou da força das sete linhas, também contou mistérios e magias*” (Saravá, umbanda, 2019). A associação do preto e da preta-velha à linha umbandista também é saudada no samba da Rocinha: “*Lumia cruzeiro das alma, que é linha de força maior*” (A Guerreira [...], 2020). Os pretos-velhos são conhecidos como aqueles pertencentes à linha das almas, comumente são evocados: Adorei as almas! Ao rememorar os anciãos da umbanda. A sabedoria também é

regozijada pela Acadêmicos da Rocinha: “*Saravá, vó benzedeira, preta-velha de Aruanda*” (A Guerreira [...], 2020). A sabedoria ancestral da botânica é vangloriada.

O ato celebrativo também demonstra o papel de liderança atribuído à preta. O samba da Rocinha que, conforme vimos, celebra Maria Conga, afirma: “*A gira já vai começar, risca a pamba no terreiro, pede a benção a minha avó*” (A Guerreira [...], 2020). Ao riscar a pamba cria-se um laço entre o mundo espiritual e o terreno. No samba é a preta que inicia esse elo, associando ancestralidade e encantamento. Em “*Moju, Magé, Mojubá*” o elo entre a pamba e o início da gira também pode ser associado à Maria Conga e também afirma: “*Axé, Magé*”.

O axé significa a força vital, motriz, condutora, Magé, no amanhecer, luz dos olhos de Olodumaré riscam com a pamba do pretos-velhos as linhas do encantamento. Alegria da Zona Sul, Inocentes de Belford Roxo, Acadêmicos da Rocinha são uníssonas: a gira vai girar.

Outras entidades adentram a festa: “*Laroyê, rei da madrugada, prepara o abô, marabô na encruzilhada*” (Saravá, umbanda, 2019). Abô representa a água divina misturada com ervas, um banho de abô pode representar vários significados, desde iniciação em uma religião de matriz africana até o lavar o chão de um terreiro. Marabô, por sua vez, é associado ao Exu Marabô, uma entidade das matas vinculado a Oxóssi.

Podemos perceber que o sentido da festa não está dissociado da importância da feitiçaria, dos cuidados com os elementos fitoterápicos, todos estão ligados. Porque festejar também faz parte do processo de cura. Conforme destaca Simas (2016), não se faz festa porque a vida é boa, mas pela razão inversa. É para afastar os males, a miséria; a festa é a fresta para a possibilidade de recriação do mundo. Uma solução, ainda que temporária, para as adversidades, o movimento necessário do tempo cosmológico.

O samba também traz a quimbanda para a homenagem: “*seguindo pelas bandas, com muita fé, nessa quimbanda axé, abre os caminhos sambô rô kô, somos irmãos, umbanda é amor*” (Saravá, umbanda, 2019). Segundo Lages (2012), a Quimbanda representa o local da desordem, onde aqueles que não seguem as normas sociais, que transgridem e confrontam as instituições familiares e religiosas cristãs, se encontram. É o espaço que expõe o descaso do Estado e da sociedade em relação aos desfiliaados do sistema, considerando a Quimbanda como o campo principal da contestação e interpelação.

Conforme dissemos, a festa é um ato organizado, planejado. Contudo, Caillois recorda que o excesso está presente na festa. “Ele é necessário para o sucesso das cerimônias celebradas, faz parte de sua virtude santa e, ao lado delas, contribui para renovar a natureza ou a sociedade. Parece ser este, de fato, o objetivo das festas” (Caillois, 2015, p.18).

O entreato de confusão universal que constitui a festa realmente evidencia a duração da suspensão da ordem do mundo. Por isso os excessos são então permitidos. Torna-se importante agir contra as regras. Tudo deve ser feito às avessas. Afinal, na época mítica o curso do tempo estava invertido: nascia-se velho, morria-se criança, duas razões que contribuem para tornar recomendável, nestas circunstâncias, o desregramento e a loucura (Callois, 2015, p. 29).

A Quimbanda e todo seu fluxo está inserido nesse excesso. Lages (2012) informa que as falanges que habitam a Quimbanda pertencem a um lado considerado sombrio, amedrontador dentro da umbanda, entidades que são também ágeis, festivas, de humor debochado. Entre as falanges encontradas neste aspecto considerado mais à esquerda da umbanda, estão as pombagiras e os exus.

Na quimbanda, os espíritos das mulheres mundanas, que estão excessivamente próximas das experiências femininas neste mundo, são convocados e homenageados. As entidades conhecidas como Pombagiras, no entanto, não são dotadas de corpos de maneira aleatória; pelo contrário, apesar de sua numerosidade, cada uma delas é individualizada, recebendo um nome e uma história própria (Lages, 2012).

O samba da Alegria da Zona Sul faz referência à pomba-gira por meio de suas singularidades: “*Roda cigana, moça formosa, é tão bonita que parece uma rosa*” (Saravá, umbanda, 2019). O verso aborda a mulher no singular, contudo, ele fornece a possibilidade de imaginarmos tanto a figura da pombagira cigana quanto a pomba gira das rosas, revelando o caráter múltiplo e complexo que abriga o universo das pombas giras.

Prandi (2022), em consonância com Augras (1989), abordam que a Pombagira simboliza uma espécie de resgate brasileiro das forças e características de divindades africanas que, ao entrar em contato com a civilização católica no Brasil, passaram por um processo de "cristianização". Em referência às Grandes Mães, as poderosas e temidas Iyami Oshorongás dos iorubás, que foram praticamente esquecidas no Brasil, e a Iemanjá, que, ao se adaptar ao Novo Mundo, perdeu muitos de seus traços originais, adotando um sincretismo com Nossa Senhora que a transformou em uma mãe quase assexuada, bastante diferente da figura africana sensual, envolvida em histórias de paixões avassaladoras, infidelidade, incesto e estupro. Podemos também inserir nesse contexto, Maria Conga, que de rainha de um quilombo também se cristalizou na imagem da avó protetora.

Assim, a pomba gira é uma rosa, como afirma o samba. Seus espinhos atravessam a tortuosa travessia das mulheres que, por exporem suas figuras, permitiram-se entrar no espaço da rua carregando em seus caminhos a sedução, a risada alta debochada, em contraponto a

mulher servil, domesticada, se expõem e demonstram o caráter transitório e poderoso da feminilidade. Além disso, expõem o tom crítico aos qual as mulheres são subalternizadas, como a violência física e psicológica.

O excesso da festa, acompanhada da presença da pombagira e dos demais espíritos quimbandeiros, demonstra o caráter diverso, progressista e transgressor do festejo. Assim os grupos complementares e antagonistas se misturam em suas redes de solidariedade e corroboram na formação de princípios, feito este em que o mundo ordinário evita mesclar, como atesta Caillois (2015).

Neste universo, o termo empregado em omolokô, samborê é sinônimo de samba, o ritmo que conduz a gira da festa. Na gira, há espaço também para outras figuras simbólicas dos terreiros, a ibejada simbolizada nos versos “vem chegando a ibejada, o amanhã nos olhos da criançada, água de lavar, benzer, purificar” (Saravá, umbanda, 2019).

A água, elemento que se transforma, usada nos rituais, benzeduras, lavações dos terreiros, é aquela que conduz também a purificação. Assim, a festa assume seu caráter simbólico, regenerativo e transformador do tempo. O tempo conduzido pelo marinheiro no samba é aquele que revisita a Calunga Grande, que renasce no amanhecer de Olodumaré, que transparece no olhar do preto-velho para o erê. Também transgride como a pombagira e abre espaço para as pretas-velhas benzedeadas, Marias Congas de ontem e de amanhã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pretos-velhos foram rememorados por cinco vezes, entre 2018 e 2020, no desfile da Marquês de Sapucaí do carnaval carioca. Os sambas de enredo elaborados pelas escolas Paraíso do Tuiuti, Inocentes de Belford Roxo, Alegria da Zona Sul, Renascer de Jacarepaguá e Acadêmicos da Rocinha se destacam, pois transcendem a musicalidade e adentram em narrativas variadas que se vinculam.

Por meio da Análise de Conteúdo (AC) como abordagem metodológica, desenvolvemos categorias de análise que proporcionaram a elaboração de inferências significativas. Essas inferências permitiram a constatação das diversas representações desempenhadas pelos pretos e pretas-velhas na contemporaneidade, evidenciando a amplitude de seus papéis e simbolismos presentes nos sambas de enredo “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?” (2018), “Moju, Magé, Mojubá - Sinfonia e Batuques” (2018), “Saravá, umbanda” (2019), “Eu que te benzo, Deus que te cura (2020), “A guerreira negra que dominou os dois mundos” (2020).

As facetas conhecidas dos pretos e das pretas-velhas como a bondade, o vínculo com as raízes ancestrais, o trabalho de cura através da utilização de ervas e das preces, a riqueza da sabedoria transmitida nas contações de histórias, assim como a ligação com o antigo continente e a ressonância do período da escravização, continuam a se manifestar de maneira marcante nas identidades dos pretos e das pretas-velhas. Contudo, é possível avançarmos e aprofundarmos por meio de perspectivas adicionais.

Primeiramente, cabe pontuar que as lágrimas da diáspora e as dores da escravização se fazem presentes, ainda, na contemporaneidade. Nesta categoria, o preto e a preta-velha estão inseridos em um contexto em que há tristeza, há banzo, há melancolia. Os anciãos são aqueles que um dia foram crianças, um jovem ou, até mesmo, já uma figura anciã e se deparou dentro de navios tumbeiros. Sobreviveu, mas acompanhou os corpos que partiam na Calunga Grande e também nas calungas pequenas do novo continente. É aquele que ainda está inserido em modelos de escravização existentes. É o que ainda é um escravizado, em algum lugar deste país, com sua força de trabalho desqualificada. É o sujeito preso ou presa que não teve ou nem terá acesso a um julgamento justo e segue nas senzalas da contemporaneidade, chamadas de presídios e penitenciárias. O preto e a preta-velha carregam suas tristezas não só em um mundo de Aruanda.

Os males vivenciados são oriundos de estratégias de silenciamento do controle hegemônico a fim de perpetuar a manutenção da subalternidade do povo negro. Contudo, os ecos das vozes ressoam, até mesmo aquelas que deixaram de verbalizar na travessia do

Atlântico. As mandingas são elementos que resistem ao tempo e se materializam como pequenas fortalezas, elas se transformam, se reajustam. O preto e a preta-velha são mandingueiros e ensinam a arte de mandingar. A arte de mandingar está presente na corrida de Negro Benedito, acompanhado de seu Santo Benedito ao resgatar pretos e pretas nas senzalas, nas telas e no samba de Heitor dos Prazeres e, até mesmo, nos dribles como os de Mané Garrincha.

O preto e a preta-velha são aqueles também que contam as narrativas afrodiaspóricas, perpetuando os laços de memória coletiva, ainda que estejam abertas à dialética da memória do esquecimento. Os termos são ressignificados, mas a possibilidade de buscar seus sentidos anteriores é concedida por meio das comunidades das escolas de samba, das famílias de santo, aos compositores de samba enredo, possibilitando a nós, pesquisadores, encontrar o entendimento e o desvelamento das intrincadas camadas que compõem o fenômeno religioso. Como o nome de vovó Cambinda, tão presente nos terreiros de umbanda, nos fornece a possibilidade de seu afeto, de seu amparo, de seu conselho e nos conta narrativas de um tempo remoto, até conhecermos que os cambindas fazem parte de um coro de resistência que ressoa ao lado de outros personagens, como os Haussás e o rei Legbá, perpassando o vínculo intrínseco entre monarcas africanos, até a influência cultural dessa estrutura de poder nas comunidades quilombolas no Brasil.

Maria Conga, mais que uma liderança e rainha de um quilombo, foi uma guerreira incansável que ergueu não apenas um refúgio físico, mas um símbolo de resistência ante as adversidades da época. Ao fundar o quilombo, ela se tornou uma arquiteta da liberdade, proporcionando, nas limitações existentes naquele período, um local de autonomia para os negros e negras que anteriormente estiveram em cativeiro. Sua luta persiste através da representação como preta-velha de Aruanda, uma entidade espiritual que personifica a sabedoria ancestral e a resistência contínua.

A figura de Maria Conga transcende as fronteiras do tempo, tornando-se um ícone da batalha pela preservação das religiões afro-brasileiras. Seu legado ressoa como um chamado à manutenção das tradições, ao mesmo tempo que incita a conscientização sobre a urgente necessidade de extinguir o racismo religioso que permeia o tecido social do Brasil. Ela personifica a força da espiritualidade afro-brasileira como uma fonte inesgotável de resistência, cristalizando-se como símbolo, a Padroeira da Liberdade.

Os pretos e pretas-velhas também cultivam uma profunda conexão com a natureza, especialmente com a água, que, para além de sua importância biológica essencial, é percebida

como um agente transformador crucial. O cultivo de ervas e o conhecimento fitoterápico são tradições que não apenas perpetuam, mas também desafiam a ordem hegemônica ocidental, a qual muitas vezes não reconhece esses elementos em uma relação dialética, mas os considera simplesmente como recursos gerenciados e como propriedade humana da terra, conforme aponta Krenak (2020).

As benzedeiças resistem ativamente às representações que o autor supracitado identifica como um abandono ao antropocentrismo⁶⁷. Os pretos e pretas-velhas reconhecem que a vida transcende a esfera humana, estabelecendo uma relação dinâmica com a natureza, ao invés de adotar uma abordagem de gestão unilateral. Essa perspectiva desafia a visão tradicional que enxerga a natureza como meros recursos a serem explorados, abraçando, em vez disso, a ideia de que a vida é intrinsecamente interconectada e interdependente. Segundo Krenak (2018) essa compreensão não só reflete uma resistência cultural, mas também sinaliza uma alternativa significativa à violência colonial.

A representação dos anciãos é associada, ainda, à ação de traçar a pomba durante festividades, evidenciando sua capacidade de estabelecer uma conexão entre os domínios espiritual e terreno. Neste sentido, pretos e pretas-velhas assumem papéis de celebrantes e de educadores, transitando habilmente entre tais facetas: simultaneamente é o/a dançarino/a e o/a contador/a de histórias, assumindo a figura de avô e avó que compartilham narrativas do passado com os erês e as gerações mais jovens. Essas histórias, oriundas de um tempo ancestral, não apenas proporcionam uma visão do passado, mas também lançam luz sobre a compreensão do presente, criando assim um vínculo significativo entre as experiências passadas e as realidades atuais.

O elo entre o passado e a atualidade está presente nos sambas-enredos analisados. Os pretos e pretas-velhas, agentes vencedores de demanda, foram convocados na Marquês de Sapucaí em um período que a cidade do Rio de Janeiro foi governada por um líder religioso declaradamente desfavorável à valorização do carnaval e também um dos líderes da IURD, conhecida por promover uma cruzada contra as religiões de matriz africana e demonizar figuras pertencentes à umbanda. Em 2018, houve as eleições presidenciais e foi eleito Jair Messias Bolsonaro⁶⁸, ex-deputado federal, oriundo do estado do Rio de Janeiro, reacionário e também

⁶⁷ Para Krenak (2018) o antropocentrismo é uma perspectiva que coloca o ser humano no centro de todas as considerações, considerando suas necessidades, desejos e interesses como prioridades fundamentais, muitas vezes à custa da exploração e degradação do meio ambiente e de outras formas de vida.

⁶⁸ BRAGA, Juliana. Quadros com alusões a religiões africanas foram escondidos no MEC sob gestão Bolsonaro. Folha de São Paulo. Maio de 2023. Disponível em: Quadros com alusões a religiões africanas são escondidos na gestão do Bolsonaro . Acesso em: 22 fev. 2024.

crítico das religiões de matriz africana⁶⁹. Em meio a isso, um outro Brasil foi sendo gestado, desde o processo de redemocratização, a entrada de negros quadruplicou nas universidades públicas do país, os debates sobre negritude foram ampliados⁷⁰ e a branquitude foi questionada.

O território que escolheu Marcelo Crivella e Jair Messias Bolsonaro como representantes políticos é simultaneamente o palco do grandioso carnaval, conhecido como "o maior espetáculo da Terra". Essa região abriga também vastas comunidades que buscam ativamente a afirmação de suas identidades e o reconhecimento de seus habitantes. O mesmo espaço urbano em que a vereadora Marielle Franco foi brutalmente assassinada, mas sua memória permanece viva por aqueles que anseiam por justiça.

Passados quatro anos, Crivella enfrenta acusações legais, figurando como réu em processos relacionados à corrupção e caixa 2⁷¹, enquanto Bolsonaro encontra-se em uma situação que o torna inelegível até 2030⁷². Essas são batalhas que, apesar de sua magnitude, são apenas um reflexo das inúmeras demandas as quais pretos e pretas-velhas foram convocados a vencer e resistir ao longo do tempo ao lado de outras entidades e vozes negras que ecoam e sopram a cada novo amanhecer de Olodumaré.

Esses enfrentamentos contemporâneos ecoam as participações anteriores desses sujeitos nas lutas pela criação e preservação de quilombos, na resistência tenaz em prol das tradições afro-religiosas e na transmissão do conhecimento coletivo como nos terreiros e nas escolas de samba. Assim, os pretos e as pretas-velhas emergem como testemunhas e agentes de resistência ao longo do tempo, navegando por diferentes formas de desafiar as estruturas de poder que os tentam fixar em posições subalternas e resignadas.

Em consonância com essa narrativa, a sabedoria transmitida pelos anciãos desafia a rigidez da estrutura hegemônica. Como mencionado por Simas e Rufino: “O que os velhos nos ensinam é que existem inúmeras formas de luta. Em meio a um regime hierárquico e arrogante que os fixou como submissos e resignados, os velhos, através de suas sabedorias, inventam formas de praticar a dobra do sistema” (Simas; Rufino, 2018, p. 74). Esta perspectiva ressalta

⁶⁹ CARTA CAPITAL. Para atacar Lula, Michelle Bolsonaro liga religiões afro-brasileiras a trevas. Disponível em: <Michelle Bolsonaro associa religiões de matriz africana a trevas>. Acesso em: 24 de fev. de 2024.

⁷⁰ BRITO, Débora. Cotas foram revolução silenciosa no Brasil. Agência Brasil. Mai. 2018. Disponível em: <Cotas foram revolução no país . Acesso em: 10 fev. 2024.

⁷¹ BRASIL, Cristina Índio. Justiça Eleitoral no Rio torna Crivella réu por corrupção e caixa 2. Agência Brasil. Disponível em: Justiça Eleitoral no Rio torna Crivella réu por corrupção e caixa 2 . Acesso em: 20 fev .2024.

⁷² KOTSCHO, Ricardo. Inelegível, Bolsonaro faz primeiro comício do ano eleitoral. Disponível em: Inelegível, Bolsonaro faz primeiro comício do ano eleitoral . Acesso em: 25 fev. 2024.

a resiliência e a criatividade na resistência, sublinhando a capacidade contínua da representação dos pretos e pretas-velhas de encontrarem brechas no sistema e articular estratégias que desafiam e transcendem as adversidades.

Dessa forma, a resistência e a perpetuação da ancestralidade dos pretos e pretas-velhas são vividamente evidenciadas nos sambas de enredo. Os desfiles, por sua vez, não apenas sublinham a importância das representações desses sujeitos em meio a variadas narrativas, conflitos e disputas, mas também destacam a figura dos pretos e pretas-velhas de maneiras distintas.

Tanto nas escolas de samba quanto nos terreiros, ambos imersos em um tempo tido como sagrado durante os desfiles e as giras, onde ocorre a suspensão temporária da ordem vigente e dos ritos cotidianos, os anciões são enaltecidos, desafiando a lógica convencional da sociedade. Eles não só se tornam símbolos de alegria e celebração, mas também representam o fortalecimento e a manutenção da religião. Assim, os pretos e pretas-velhas emergem como ícones significativos na construção da memória coletiva não apenas dos povos tradicionais de terreiros, mas também das comunidades carnavalescas em sua totalidade.

Os sambas de enredo, difundidos através de diversos meios de comunicação, desde as redes sociais até as transmissões ao vivo em redes de televisão aberta, oferecem ao público externo aos terreiros uma rica oportunidade de familiarização com as dinâmicas, figuras e narrativas que caracterizam esses espaços culturais e religiosos. Ao proporcionar esse acesso, essas manifestações artísticas contribuem para uma maior compreensão e apreciação da riqueza cultural e histórica dos terreiros, promovendo um diálogo inclusivo entre diferentes segmentos da sociedade.

Adicionalmente, é importante destacar a interseção crescente entre os sambas de enredo e a produção acadêmica, evidenciada pelo uso de trabalhos científicos como referências para as composições dessas obras musicais. Tal como o livro "Dicionário da Escravidão Negra no Brasil" de Clovis Moura, publicado em 2004, serviu como referência para o samba enredo da Paraíso da Tuiuti em 2018. A tese de Harue Tanaka, de 2012, intitulada "Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico" serviu de consulta para o samba enredo da Viradouro "As Ganhadeiras de Itapuã" no carnaval de 2022 e, ainda, o trabalho de Hanna Limulja, chamado "O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami" e publicado em 2022, também usado para consulta pela Salgueiro para abordar a trajetória dos povos yanomamis no Brasil por meio do samba "Delírios de um Paraíso Vermelho" entoado na Marquês de Sapucaí no carnaval de 2023. Esta interação entre o mundo

acadêmico e a produção cultural evidencia não apenas a relevância dos estudos para a compreensão e representação das tradições culturais, mas também a influência mútua e a vitalidade das expressões artísticas na construção e disseminação do conhecimento histórico e cultural.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Camila. **Quilombo de Maria Conga em Magé: Memória, Identidade e Ensino de História**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Programa de Pós-graduação em História, Unirio, Rio de Janeiro, 2016.
- ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na cultura popular. 1880- 1950. **Afro-Ásia**, n. 31, 2004.
- ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALKIMIN, Tânia; LÓPEZ, Laura Alvaréz. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. **Stockholm Review of Latin American Studies Issue**, n. 4, 2009.
- ALMEIDA, Paulo Henrique Soares; MOTA, Celia. #Rocinha: A representação no Instagram da maior favela do Brasil. **Revista Mídia e Cotidiano**, Niterói, vol. 13, n.2, 2019.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ALVES, Míriam Cristiane; ALVES, Alcione Correa (Orgs). **Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas**. 1ª ed. Porto Alegre: Rede Unida, 2020.
- ALVES, Sirlene. Heitor Dos Prazeres -Arte, Luta E Resistência Negra. *In: X COPENE*, Uberlândia, 2018.
- ANDRADE JÚNIOR, Lourival. “Adorei as almas”: umbanda, Preto-velho e escravidão. *In: XXVII Simpósio Nacional de História, ANPUH*. Natal, 2013.
- ARAUJO, Eugenio. Vida e Morte das pequenas escolas de samba: uma aproximação histórica e antropológica das escolas dos grupos de acesso “C”, “D” e “E” do Rio de Janeiro. **Textos escolhidos de Cultura e Arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, 2009.
- ASSUNÇÃO, Luís. Cultura Popular e Religiosidade: O Catimbó Nordestino. *In: 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Anais*. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.
- AUGRAS, Monique. **O que é Tabu**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasileira, 1989.
- BAHIA, Joana. O Rio de Iemanjá: uma cidade e seus rituais. **Revista Brasileira de História das Religiões**, ANPUH, Maringá, Ano X, n. 30, 2018.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Subterrâneo da Submissão: Sentidos do Mal no Imaginário Umbandista. **Memorandum**. São Paulo, n.2, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6825/4397>>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARROS, Mariana Lemos de; BAIARRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher". **Rev. Inst. Estud. Bras.**, v. 62, São Paulo, 2015.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

- BERKENBROCK, Volney J. **Experiência dos Orixás**: Um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Editora Braziliense, 1985.
- BORDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 6. ed. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2018.
- BROWN, Diana. **umbanda**: Religion and Politics in Urban Brazil. New York: Columbia University Press, 1994.
- CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lazuli, 2011.
- CAILLOIS, Roger. “O Sagrado de Transgressão-Teoria Da Festa.” **Outra Travessia**, n. 19, 21, dez. 2015.
- CAMURÇA, Marcelo; RODRIGUES, Ozaias da Silva. O debate acerca das noções de “intolerância religiosa” e “racismo religioso” para a compreensão da violência contra as religiões afrobrasileiras. **Revista OQ**, ano 5, n. 6, jan. 2022.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAREGNATO, R. C.; MUTTI, R. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto**, v.15, n.4, p. 679-84, 2006.
- CARVALHO, Camila Abreu de. **Quilombo de Maria Conga em Magé**: Memória, Identidade e Ensino de História. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Mestrado Profissional em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro**: Pesquisa do catimbó e notas da magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. Apresentação. In: BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade**: lembranças de Velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.
- COSTA, Wagner; LINARES, Ronaldo; TRINDADE, Diamantino. **Iniciação à umbanda**. São Paulo: Madras, 2017.
- COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramon. **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. São Paulo: Editora Autêntica, 2018.
- CUNHA, Juliana Blasi. Regularização urbanística e fundiária em uma favela da cidade do Rio de Janeiro: Conflitos, percepções e práticas em jogo no processo. **Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 5, n. 3, p. 483-511, jul. / set, 2012.
- DAIBERT, Robert. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 7-25, jan. / jun. 2015.
- DALFOVO, Michael Samir; LANA, Rogério Adilson; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v.2, n.4, p.01-13, Sem. II. 2008.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- DANDARA; LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação à umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas. 2018.
- DIAS, Rafael de Nuzzi; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Aquém e além do cativo dos conceitos: perspectivas do preto-velho nos estudos afro-brasileiros. **Memorandum**, Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP, n. 20, 2011.
- _____. O caldeirão dos insurgentes: os pretos-velhos da mata. **Memorandum**, Belo Horizonte: UFMG; Vales do Jequitinhonha e Mucuri: UFVJM, v. 26, 2014.
- DURKHEIM, Émile. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Paris: PUF, 1968.
- ELIADE, Mircea. **Tratado das religiões**. 3.ed. Lisboa: Asa, 1949.
- FERNANDES, Nathalia Vince Esgalha. A Raiz Do Pensamento Colonial na Intolerância Religiosa Contra Religiões de Matriz Africana. **Revista Calundu**, v. 1, n. 1, 2019.
- FERREIRA, John Lennon. As Bolsas de Mandinga na Bahia: Diáspora Africana e Objetos de Poder (Século XVIII). **Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros**, v. 5, n. 12, 2022.
- FERRETTI, Sergio. Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil - modelos, limitações e possibilidades, **Tempo**, v. 6, n. 11, p. 13-26, 2001.
- FERRETTI, Sergio. Sincretismo e Hibridismo na Cultura Popular. **Revista Pós Ciências Sociais**, v.11, n.21, jun. 2014.
- FONSECA JUNIOR, W.C. Análise de Conteúdo. *In*: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed., São Paulo: Atlas, 2010.
- FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, M. Rhonda; SAIDE, Christiane. **África Bantu**: De 3.500 a. C. até o presente. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- FRANCISCO, Érick de Oliveira; Luis Tomás Domingos. **(In) Tolerância Religiosa e (o Mito de) Democracia Racial**: Influência do Branqueamento Histórico da umbanda na Negação do Racismo nas Discriminações Religiosas. **Plura Revista de Estudos de Religião**, 2015.
- FRANCO, Maria Laura Puglisi. **Análise de Conteúdo**. Campinas: Editora Autores Associados, 2021.
- GARCIA, Moira Junqueira. A máscara do negro na peça de circo-teatro A mestiça. **Cadernos Letra e Ato**, ano 5, n. 5, 2005.
- GIGLIO, E. M.; SILVA, Z.; CRUZ, L. G. As Escolas de Samba do Brasil como espaço social de educação e inclusão social. *In*: HABIB-MIRELES, L. (coord.). **Tecnología, diversidad e inclusión: repensando el modelo educativo**. Eindhoven: Adaya Press, 2020.
- GIUMBELLI, Emerson. Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro. *In*: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Caminhos da Alma**: memória afro-brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2002.
- GOMES, Edlaine de Campos; LEITE, Monique Sá Teixeira. A Religião No Poder Executivo: Controvérsias Sobre “Cultura” no Mandato de Crivella no Rio de Janeiro. **Religare**, v.16, n.1, p.85-116, ago. de 2019.
- GOMES, Flavia dos Santos. *et al.* Primeiras Reflexões Sobre Travessias e Retornos: Africanos Cambindas, Redes do Tráfico e Diásporas num Rio de Janeiro Atlântico. **Textos de História**, v. 12, n. 1/2, 2004.

GOMES, Laurentino. **Escravidão – Vol. 1: Do Primeiro Leilão de Cativos em Portugal até a Morte de Zumbi dos Palmares**. Globo Livros, 2019.

GOMES, Nilma Lino. Movimento Negro e Educação: Ressignificando e Politizando a Raça. **Educação & Sociedade**, v. 33, n. 120, pp. 727–744, 2012.

GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 89-105, 2003.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo n 1., v. 31, p. 77-85, jan. /abr. 2005.

GRAMINHA, Marina Rachel; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Torrentes de sentidos: o simbolismo das águas no contexto umbandista. **Memorandum**, São Paulo, n. 17, 2009.

GROSGOUEL, Ramón. A Estrutura do Conhecimento nas Universidades Ocidentalizadas: Racismo/Sexismo Epistêmico e os Quatro Genocídios/ Epistemicídios do Longo Século XVI. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

Henrique da Silva, Kleber; CUNHA, Juliana. Mulher e Feitiçaria na América Portuguesa do Século XVI: Cotidiano, Magia e Inquisição. In: X Encontro Estadual ANPUH – PE. **História e Contemporaneidade**, 2010.

IPHAN. **Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2006.

JATOBÁ, Anne. **Gerência de riscos em projetos de desfiles da escola de samba do grupo especial do Rio de Janeiro**: estudo de caso da Paraíso do Tuiuti. 2018. Monografia (Bacharel em Administração) – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. Nas encruzilhadas do humano: A figura de Exu na umbanda. **Revista Brasileira De História Das Religiões**, v. 10, n.28, p. 97-111, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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

_____. Ecologia Política. **ETHNOSCIENTIA**, Paraíba, v. 3, n.2, 2018.

LAGES, Sônia Regina Côrrea. Choro, Riso, Esperança e Fé: Vovó Maria Conga Sob o Olhar da Psicologia de Carl Gustav Jung. In: LEMOS, Carolina Teles; MARTINS FILHO, José Reinaldo F. (orgs.). **Religião, Espiritualidade e Saúde: os sentidos de viver e morrer**. Belo Horizonte: Editora Senso, 2020.

_____. Metodologia de pesquisa em psicossociologia: Estudos sobre o campo religioso afro brasileiro a partir dos estudos pós coloniais. **Psicologia para América Latina**, São Paulo, n. 24, 2013.

_____. Preto-velho, memória, juventude umbandista. **Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião**, Juiz de Fora, v. 22, n.1, jan./jun. 2019.

_____. Possessão e Inversão da Subalternidade: Com a Palavra, Pombagira das Rosas. **Psicologia & Sociedade**, v. 24, n. 3, p. 527–535, jan. 2012.

LAZZARI, Edineia. **Tecendo cuidado na pandemia por COVID-19: conhecimentos e experiências das mulheres da favela da Rocinha**. 2023. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. 2023.

LEANDRO, Arthur; KINAMBOJI, Tata. Relatos e experiências sobre Nós, os de Aruanda. **Revista de ABPN**, Guarulhos, v.11, n. 27, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar desenhos das performances africanas no Brasil. **Revista Aletria**, v. 21, n.1, p. 113-146, 2011.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LIMA, Lívia. Preto Velho me Contou: Tecendo os Fios que Constroem as Representações do Escravizado Idoso. **Revista Tempos Históricos**, v. 24, n. 1, 2020.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de tia Nastácia**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense: São Paulo. 1957.

_____. **Viagem ao céu e o Saci**. São Paulo: Brasiliense: São Paulo. 1957.

LOPES, Nei. **Dicionário literário afo-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

LOPES, Rodrigo Barbosa. **Olhares sobre a umbanda: o cultuar de orixás na e pela cidade de Uberlândia (1930/1940 e 1990/2000)**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

MACHADO, M. **Crime e escravidão: trabalho, luta e resistência nas lavouras paulistas (1830-1888)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MANDARINO, Ana Cristina; GOMBERG, Estélio. Água E Ancestralidade Jeje-Nagô: Possibilidade de Existências. **Textos de Histórias**, v. 17, n.1, 2009.

MALANDRINO, Brigida Carla. **“Há sempre confiança de se estar ligado a alguém: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Religião), Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Macumba e umbanda: aproximações. *In*: 1º Simpósio da Associação Brasileira da História das Religiões, **ABHR**, 2008.

MARIOSIA, Gilmar Santos. **Senhoras de Aruanda e Rainhas do terreiro: A umbanda como espaço de poder, saber e resistência de mulheres negras**. 2021. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Minas Ferais, Belo Horizonte, 2021.

MARQUES, Ângela Cristina Borges. **umbanda Sertaneja: Cultura e religiosidade no Sertão Mineiro**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

MARTINS, Gabriel dos Santos. **Algumas Contradições entre a Territorialidade Simbólica e a Funcional Exemplificadas na Luta pela Delimitação do Quilombo Maria Conga de Magé-RJ**. 2021. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-graduação em Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

- MARTINS, Diego. **O tráfico de escravos nos rios da Guiné e a dinâmica da economia Atlântica Portuguesa (1756-1807)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- MATTOS, Pablo de Oliveira de; MARTINS, Raphael Neves. Ressoam os Atabaques Lembrando a África Distante: Resistência e Identidade nos sambas-enredo da década de 1960. *In: XXV Simpósio Nacional De História, ANPUH*, Fortaleza, 2009.
- MANZON, Jean; NASSER David. **Revista O Cruzeiro**, ed. 46, p. 5-6, set. 1944.
- MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico brasileiro. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n.20, 2007.
- MEIRELLES, Cecília. **Batuque, Samba e Macumba: Estudos de Gestos e de Ritmo 1926 – 1934**. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2019.
- MELLO, Priscilla Leal. **Leitura, encantamento e rebelião: o Islã negro no Brasil (século XIX)**. 2009. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2009.
- MBEMBE, Achille. **A crítica da Razão Negra**. 3. ed. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- MCELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico brasileiro. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 2007.
- MELO, Renato da Silva. Quilombolas: história, memória e ficção. **Tempo**, Niterói, v.29, n.2, mai./ago. 2023.
- MORAIS, Marcelo Alonso. O Sincretismo Religioso como Elemento Legitimador da umbanda. **Revista Continentes (UFRRJ)**, ano 3, n.4, 2014, p. 180-200. Disponível em: <<http://www.revistacontinentes.com.br/index.php/continentes/article/view/44>>. Acesso em: 07 jun. 2021.
- MOREIRA, Dora. A trajetória de Marcelo Crivella: de cantor gospel a prefeito da segunda maior cidade brasileira em 2016. **Revista Brasileira de História das Religiões**, ano XIII, n.39, jan. /abr. 2021.
- MOURA, Clovis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**, São Paulo: Edusp, 2004.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**, 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Todavia, 2022.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a Cruz e a Encruzilhada – Formação do Campo Umbandista em São Paulo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, São Paulo, 1993.
- OLIVEIRA, Francisco Érick de; DOMINGOS, Luís Tomás. (In) Tolerância religiosa e (o Mito de) Democracia Racial: influência do branqueamento histórico da umbanda na negação do racismo nas discriminações religiosas. *In: Simpósios da ABHR, Revista Plura*, 2015.
- ORICO, Osvaldo. **Histórias de Pai João: estórias do folclore adaptadas à leitura de crianças**, Rio de Janeiro: Travessa do Ouvidor, 1933.

- ORTIZ, Elsa. O sujeito do samba-enredo. **Revista Linguagem & Ensino**, v. 1, n.2, p. 115-132, 2019.
- ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados: sambas e bambas no estado novo**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.
- PEIXOTO, Norberto. **umbanda Pé no Chão**: Um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatis, 1. ed. São Paulo: Editora do conhecimento, 2008.
- PEREIRA, Bárbara Cristina Silva. Racismo Religioso e Ideologia do Branqueamento no Brasil. **Kwanissa**, São Luís, n. 4, p. 59-76, jul/dez 2019.
- PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. **Revista Direito & Práxis**. Rio de Janeiro, v.9, n.2, p.1054-1079, 2018.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, p. 3- 15, 1989.
- PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. Xangô, Rei de Oió. **Estudos Afro-Brasileiros**, v. 3, n. 2, p. 437-469, 2022.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: FAPESP, 2001.
- _____. Pombagira e as Faces Inconfessas do Brasil. **Estudos Afro-Brasileiros**, v. 3, n. 1, p. 79 – 132, 2022.
- RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil**: demopsicologia e psicanálise. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1935.
- RAMOS, Viviane Martins; SILVA, Renato Barreto. Licença meu pavilhão: a apresentação da bandeira da escola de samba como ritual de conexão ancestral, **Revista Jesus Histórico**, 2022.
- REGO, José Lins do. **Histórias de Velha Totonha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1932.
- REIS, João José. Quilombos e revoltas escravas no Brasil: nós achamos em campo a tratar da liberdade, **Revista USP**, São Paulo, v. 28, 1996.
- REIS, Lismar Lucas Santos dos; AMIM, Valéria; PÓVOAS, Ruy do Carmo. Festa de Iemanjá em Ilhéus, BA: A Celebração à Grande Mãe e Suas Imagens Arquetípicas. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 40, 2022.
- REZENDE, Livia Lima. **Liberdade ainda que tardia**: as memórias do cativo elaborado pelos pretos-velhos em São João Del-Rei e Montevidéu, tempo presente. 2021. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.
- RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. O negro islâmico no Brasil escravocrata. **Revista USP**, São Paulo, n. 91, p. 139-152, set./ out./ nov. 2011.
- ROHDE, Bruno Faria. umbanda, uma religião que não nasceu: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. **V ENECULT**, Salvador, mai. 2009.

- ROSA, Estefânia. **O Feitiço da Preta Velha tem (Re) existência de Preta Nova: Uma Etnografia Arqueológica da Materialização do Sagrado Afro-diaspórico na Vida Cotidiana das Periferias de Bagé e Pelotas, RS.** 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.
- RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização.** Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- SAMPAIO, Dilaine Soares. Catimbó e Jurema: uma recuperação e uma análise dos olhares pioneiros. **Debates do NER.** Porto Alegre, ano 17, n. 30, jul./ dez. 2016.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- SANTOS, Eufrazia Cristina de Menezes. A construção simbólica de um personagem religioso. **Tomo**, n. 11, São Cristóvão, 2007.
- SANTOS, Juan Elbein dos. **Os nagô e a morte.** 14. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- SANTOS, Valcineia Silva. **As Bolsas de Mandinga no Espaço Atlântico: Século XVII.** 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo São Paulo, 2008.
- SANTOS, Vilson. Técnicas da Tortura: Punições E Castigos De Escravos no Brasil Escravista, **Enciclopédia Biosfera**, 2013.
- SCHIFFLER, M. F. A Linguagem Como Arena: Conflitos e Resistência em Performances Culturais. *In: UFES/PARIS-EST, Anais dos Encontros Internacionais*, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- SCOTTON, Raquel. “**Um talo de arruda que vale uma floresta** ”: as representações sociais das religiões afro nas letras de Rap. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.
- SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais.** São Paulo: Ática, 1986.
- SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda.** 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2021.
- SEIXAS, Leda Maria. Maria e Iemanjá: Duas Faces – Um Arquétipo. **Último Andar**, v. 31, p. 112–125, 2018.
- SENRA, Taynara Quites. Reflexões das Críticas Políticas e Sociais no Desfile no G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti no Carnaval 2018. *In: XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Anais Enecult*, Salvador, 2022.
- SILVA, Verônnica Teles dos Santos. **Benzedeiros de Goiás: Resistência e Memória Popular Goiânia.** 2022. Monografia (Graduação em História) - Escola de Formação de Professores e Humanidades Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2022.

SILVA, Kleber Henrique da; SAMPAIO, Juliana Cunha. Mulher e Feitiçaria na América Portuguesa do Século XVI: Cotidiano, Magia E Inquisição. *In: X Encontro Estadual ANPUH, Anais*, Pernambuco, n.35, 2010.

SILVEIRA, Renato da. **O Candomblé da Barroquinha**: Processo de constituição do primeiro terreiro de Keto. Salvador: Maianga, 2006.

SIMAS, Luiz Antônio. Dos arredores da Praça Onze aos Terreiros de Oswaldo Cruz: Uma Cidade de Pequenas Áfricas. **Revista do Programa Avançado de cultura contemporânea**, 2016.

_____. **Maracanã**: quando a cidade era terreiro. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. **Para tudo começar na quinta-feira**: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; MUSSA, Alberto. **Samba de enredo**: história e arte. 2. ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2023.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMSON, Olga. Era assim a folia de momo. **Studium**. Campinas, n.6, 2010.

SOARES, Reinaldo da Silva. Negra nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro. **REVISTA USP**, São Paulo, n.69, p. 92-103, mar. /mai. 2006.

SOBRAL, Cristiane. Um teatro negro para um Brasil melhor? *In: Revista Palmares*: cultura afro-brasileira, ano 1, n. 1, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Bahia Prosa e Poesia, 2002.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1998.

SOUZA, Eliane. **Daqui de onde te vejo**: reflexões de uma porta-bandeira sobre o mestre-sala. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, Mônica Dias de. Escrava Anastácia e pretos-velhos: a rebelião silenciosa da memória popular. *In: SILVA, Vagner (org.)*. **Memória Afro-brasileira**: imaginário, cotidiano e poder. São Paulo: Ed. Selo Negro, 2007.

_____. **pretos-velhos**: Oráculos, crença e magia entre os cariocas. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

TAVARES, Fátima Regina Gomes; FLORIANO, Maria da Graça. Do canjerê ao candomblé: notas sobre a tradição afro-brasileira em Juiz de Fora. *In.:* TAVARES, Fátima R. Gomes; CAMURÇA, Marcelo Ayres (orgs). **Minas das devoções**: diversidade religiosa em Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF/PPCIR, 2003.

THOMPSON, Barbara. Nos portões, lápides e cruzeiros das almas: Rituais de umbanda e multiplicidade cultural no cemitério público Santo Antônio, em Vitória- ES. In: IV Seminário de Ciências Sociais - PGCS. **Anais**, Vitória, 2019.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: KBR Editora. 1990.

VIEIRA, Shirlene dos Passos. **Memória de Boiadeiro: A religiosidade no Centro de umbanda**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico

AGÊNCIA O GLOBO. **Saiba quem é Rafael Alves, apontado como operador do "QG da propina" na gestão Crivella**. 22 dez. 2020. Disponível em: <https://exame.com/brasil/saiba-quem-e-rafael-alves-apontado-como-operador-do-qg-da-propina-na-gestao-crivella/>

ALENCAR, Ana Valderez. **Os menores delinquentes na legislação brasileira**. Pesquisa. 96f. Revista de Informação Legislativa. Disponível em :<[Menores na legislação brasileira](#)>. Acesso em 10 fev. 2024.

BAND. **Veja os melhores momentos da Inocentes de Belford Roxo na Série Ouro do Rio**. 19 fev. 2023. Disponível em: <Veja os melhores momentos da Inocentes de Belford Roxo na Série Ouro do Rio> Acesso em: 05 jan. 2024.

BENEDITO, Luana. **Crivella teria interferido no resultado do Carnaval de 2018 a pedido de Rafael Alves**. 23 dez. 2020. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2020/12/6052278-crivella-teria-interferido-no-resultado-do-carnaval-de-2018-a-pedido-de-rafael-alves.html>. Acesso em: 05 jan. 2021.

CARNAVALESCO. **Inocentes de Belford abusa da criatividade e faz desfile com destaque para o casal e bateria**. Disponível em: <Inocentes de Belford abusa da criatividade e faz desfile com destaque para o casal e bateria>. Acesso em: 05 jan. 2024.

CARTA CAPITAL. **Religiões de matriz africana se unem contra decreto de Crivella no Rio**. 24 ago. 2017. <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/religioes-de-matriz-africana-se-unem-contra-decreto-de-crivella-no-rio/>. Acesso em: 18 dez 2020.

EXTRA. **Comissão de frente da Tuiuti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro**. 14 fev. 2018. Disponível em: <Comissão de frente da Tuiuti vence como destaque do público do Estandarte de Ouro>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GOMES, Marcelo; BRUZZI, MARCELO. **Crivella vira réu na Justiça Eleitoral no caso do QG da Propina na Prefeitura do Rio**. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/02/14/crivella-vira-reu-na-justica-eleitoral-no-caso-do-qg-da-propina-na-prefeitura-do-rio.ghtml> . Acesso em 11 jan 2023.

GRINBERG, Felipe; SACONI, João Paulo. **Inocentes de Belford Roxo empolga o público com desfile sobre a jogadora Marta**. 23 fev. 2020. Disponível em: <Inocentes de Belford Roxo empolga o público com desfile sobre a jogadora Marta>. Acesso em: 5 jan. 2024.

LEITÃO, Leslie; *et al.* **Justiça diz que 'subserviência' de Crivella a Rafael Alves era 'assustadora'**. 11 nov. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de->

janeiro/noticia/2020/09/11/justica-diz-que-crivella-e-rafael-alves-protagonizavam-corrupcao-na-prefeitura-e-que-subserviencia-do-prefeito-era-assustadora.ghtml. Acesso em: 5 jan. 2023.

MASP. **Heitor dos Prazeres**. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-artista>. Acesso em: 15 jan. 2024.

PAULO, Marcus; SILVA, Cristina da Conceição. **A bela e encantadora Oyá, suas faces e representatividades nas cores, flora e elementos litúrgicos Galeria do Samba**. 2 ago 2022. Disponível em: <Acadêmicos da Rocinha divulga sinopse do enredo do Carnaval 2023>. Acesso em: 04 jan 2024.

REZENDE, Constança. **MP do Rio processa Crivella por violar princípio do Estado laico**. <https://www.terra.com.br/noticias/mp-do-rio-processa-crivella-por-violar-principio-do-estado-laico,eef69559848304d5232d9bea1de0f46w2pcxxqq.html>. 12 jul. 2018. Acesso em 16 dez. 2020.

SOARES, Lucas. **Com samba encomendado, Tuiuti vai cantar João Cândido, o ‘Almirante Negro’, em 2024**. 05 abr. 2023. Disponível em: <Com samba encomendado, Tuiuti vai cantar João Cândido, o ‘Almirante Negro’, em 2024; confira a letra>. Acesso em: 09 jan. de 2024.

TARGUETA, Daniel. **Inocentes de Belford Roxo vence Acesso e estreia no Especial em 2013**. 22 fev. 2012. Disponível em: de Belford Roxo vence Acesso e estreia no Especial em 2013. Acesso em: 06 jan. 2024.

TERRA. **Inocentes de Belford Roxo é rebaixada do Carnaval do RJ**. 13 fev. 2013. Disponível em: <Inocentes de Belford Roxo é rebaixa>. Acesso em: 06 jan. 2024.

WILLMERSDORF, Pedro. **Mostra homenageia legado da carnavalesca Maria Augusta**. 22 set. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/repinique/post/2023/09/mostra-homenageia-legado-da-carnavalesca-maria-augusta.ghtml>. Acesso em: 06 jan. 2024.

Documento sonoro

A GUERREIRA NEGRA QUE DOMINOU OS DOIS MUNDOS. Fadico. Anderson Benson. Cláudio Russo. Ciganerey e G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha. Rio de Janeiro: Som Livre. 2020.

ALGUÉM ME AVISOU. Dona Ivone de Lara. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil Ltda. 1981.

É HOJE. Didi, Mestrinho, G.R.E.S União da Ilha do Governador. Rio de Janeiro: Universal Music. 1982.

EU QUE TE BENZO, DEUS QUE TE CURA. Cláudio Russo, Diego Nicolau, Moacyr Luz, Ney Junior e Claudio Rocha, G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá. Rio de Janeiro: Som Livre. 2020.

HISTÓRIAS DE UM PRETO-VELHO. Comprido, Helio Turco, Pelado, Jamelão, G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro. 1964.

HISTÓRIAS PARA NINAR GENTE GRANDE. Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico, Danilo Firmino, Marquinho Art'Samba. G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 2019.

LIBERDADE, LIBERDADE, ABRE AS ASAS SOBRE NÓS. Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho, Jurandi, Dominginhos do Estácio, G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense. Universal Music: Rio de Janeiro. 1989.

MEU DEUS, MEU DEUS ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?. Cláudio Russo, Anibal, Jurandir, Moacyr Luz, Zezé, Grazzi Brasil, Paraíso do Tuiuti, Celsinho Mody, Nino do Milênio. Rio de Janeiro: Universal Music Ltda. 2018.

MOJU, MAGÉ, MOJUBÁ - SINFONIAS E BATUQUES. André Diniz , Cláudio Russo, Ricardinho Guimarães e Anderson Paz, G.R.E.S Inocentes de Belford Roxo. Rio de Janeiro: 2018.

O NEGRO QUE VIROU OURO NAS TERRAS DO SALGUEIRO. Tiãzinho do Salgueiro, Sobral , Preto Velho , Efealves , Bala, Quinho do Salgueiro, G.R.E.S Acadêmicos da Salgueiro. Rio de Janeiro: Universal Music. 1992.

OS SANTOS QUE A ÁFRICA NÃO VIU. Helinho 10, Mais Velho, Rocco Filho, Roxidiê, Nego, G.R.E.S Acadêmicos da Grande Rio. Rio de Janeiro: Universal Music. 1994.

PEGUEI UM ITA NO NORTE. Arizão, Bala, Celso Trindade, Dema Chagas, Guaracy, Quinho, G.R.E.S Acadêmicos da Salgueiro. Rio de Janeiro: Universal Music. 1993.

SARAVÁ, UMBANDA. Beto Rocha / China / Elson Ramires / Fábio Xavier / Girão / Lopita 77 / Marcio André / Neyzinho Do Cavaco / Ribeirinho / Telmo Augusto/ Igor Viana e G.R.E.S Alegria da Zona Sul. Rio de Janeiro. 2019.

SUBLIME PERGAMINHO. Carlinhos Madrugada, Zeca Melodia, Nilton Russo, Abílio Martins, Unidos de Luca. Museu da Rio de Janeiro: Imagem e do Som. 1968.

ANEXO A - Letras dos sambas de enredo analisados**Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão? da G.R.E.S Paraíso do Tuiuti; de 2018.**

Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela
É sentinela na libertação
Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé
E nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão
E um prato de feijão com arroz
Eu fui mandiga, cambinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente
Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!
Preto Velho me contou
Preto Velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor
Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor

E assim, quando a lei foi assinada

Uma Lua atordoada assistiu fogos no céu
 Áurea feito o ouro da bandeira
 Fui rezar na cachoeira contra a bondade cruel
 Meu Deus! Meu Deus!
 Se eu chorar, não leve a mal
 Pela luz do candeeiro
 Liberte o cativo social

Moju, Magé, Mojúbá - Sinfonias e Batuques; da G.R.E.S Unidos de Belford Roxo, também de 2018.

Um batuque africano me chamou
 A pintura fez da tela, seu lugar
 Os prazeres vão se refletir
 Nas histórias que eu vou contar
 Sai o trem da estação, pra trilhar esta canção
 Moju, Magé, Mojúbá!
 Luz dos olhos de Olodumaré em cada amanhecer
 Toca o atabaque, onde a África aportou
 Clamando por piedade
 Toca o atabaque, onde a lágrima aportou
 Maria conga ergueu a liberdade
 Benta água, ritos tão divinos
 Sentimentos cristalinos
 Pureza a pé, procissão
 Se a festa é de Pedro, não demora
 Nossa fé, senhora, desta oração!
 A tribo que chegou aqui primeiro
 Deu o nome feiticeiro às entranhas desse chão
 Auê, auê na riqueza da pingueira
 Pra escorrer a doçura brasileira
 Caminho do nobre metal
 Pavio de fogo e fé
 Da luta contra o marechal

Aos dribles na vida, Mané
 Folia de todos os reis
 E o samba desabrochando em flor
 Nas cores do pintor
 Querem pamba, querem guia
 Querem figa de guiné
 Axé, Magé!
 Sinfonia de tambores
 Hoje a gira vai girar
 Ê mojúbá, ê mojúbá

Saravá, umbanda, da G.R.E.S Unidos da Zona Sul; de 2019.

Saravá, Alegria Sarava
 Saravá meu povo
 Saravá pai Oxalá
 Peço licença a Deus pai e Maria
 Todos os Santos e guias
 Ao pisar no sagrado canzuá
 Vejo o braseiro, iluminar o congá
 Preto Véio chegou na roda
 Vem de Aruanda, Pamba de Angola
 Vovô falou da força das sete linhas
 Também contou de mistérios e magias
 Ê caboclo curandeiro, Ê caboclo
 Laroyê rei da madrugada
 Prepara o abô
 Marabô, na encruzilhada
 Roda cigana, moça formosa
 É tão bonita que parece uma rosa
 Vem chegando a Ibeijada
 O amanhã nos olhos da criançada
 Água de lavar, benzer , purificar
 Marinheiro, marinheiro Iemanjá

Seguindo pelas bandas, com muita fé
 Nessa quimbanda, axé
 Abre caminhos, samborê, sambô rô kô
 Somos irmãos, umbanda é amor
 Olha gira girô, olha gira girar
 Canta pra subir, vamos saudar

Maria Conga, a guerreira negra que dominou os dois mundos, da G.R.E.S Acadêmicos da Rocinha, de 2020

Nasceu Maria
 Nobreza em sua tribo africana
 Tão livre quanto os ventos da savana
 E a Lua cheia pra testemunhar
 Que a dor, corta o mar
 Chora, Maria
 Que água do oceano sabe o gosto
 Da lágrima que escorre em seu rosto
 E os santos que aportam no cais da Bahia
 Protegem quem já foi mercadoria
 Leiloeiro canta o lote
 N'outro canto o chicote
 Segue a via da bravura
 É Maria da negrura
 Ergueu quilombo
 Deu um tombo no aparato
 Desses capitães do mato
 Clamando libertação
 Já foi vidraça, fez da luta uma couraça
 E hoje o negro sem mordança
 Vem expor sua gratidão
 Lumia o cruzeiro das almas
 Que é linha de força maior
 A gira já vai começar

Hoje a Rocinha é Magé no catimbó
 Risca a pomba no terreiro, pede a bênção a minha vó
 Maria Conga, é que vence demanda
 Maria Conga, é que vence demanda
 Saravá vó benzedeira preta velha de Aruanda

Eu que te benzo, Deus que te cura, também de 2020. G.R.E.S Renascer de Jacarépaguá.

Rezadeira, dá licença mãe senhora
 Esta dor que sinto agora
 Não me deixa outra saída
 Dói no peito, a inspiração perdida
 Num pedido que implora pelo santo amor à vida
 Eu tô pra baixo, mais caído que espinhela
 Requenguela sem um facho de razão
 Já mandei fechar a porta e a tramela
 E pus cancela no meu coração
 Pro mau olhado, só um galho de arruda
 Peço ajuda à folha de manjeriço
 Oh minha santa benzedeira me acuda
 Ocê me cuida e me dá proteção
 Aroeira, senhor, aroeira
 Sentada à mesa, mãe da brandura
 Aroeira, senhor, aroeira
 É vela acesa, copo d'água e reza pura
 Rogo a ti toda a graça da bondade
 Faz surgir anjos da dignidade
 Para o combate do espinho com a flor
 Oh preta velha, meu Brasil quer tua cura
 Pra tirar a amargura deste povo sofredor
 Benza Deus, meu caminhar
 Joga no mar toda feitiçaria
 Sou Renascer de Jacarepaguá
 Em nome do pai e da Virgem Maria